

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Arkadiusz Krawczyk

*Teofil Lenartowicz wobec kultury renesansu.
Z dziejów recepcji dziedzictwa odrodzenia w twórczości polskich romantyków*

Praca doktorska napisana pod opieką naukową
prof. UAM dr hab. Aliny Borkowskiej-Rychlewskiej

Poznań 2020

Spis treści

Uwagi wstępne	3
Fascynacja kulturą odrodzenia. Fenomen Lenartowicza.....	3
U źródeł terminu renesans	7
Romantyczny renesansyzm	11
Idea wielkich ludzi a renesanse sztukmistrza	20
Rozdział 1. W starej ojców szkole. Mit życia i twórczości Jana Kochanowskiego	27
Meandry recepcji „rzeczy czarnoleskiej” w refleksji pisarzy pierwszej połowy XIX wieku	27
Szkic do romantycznego portretu odrodzeniowego pisarza	34
Pod egidą czarnoleskiego mistrza. O korespondencji Lenartowicza z przyjaciółmi i rodziną.....	41
U źródeł własnej twórczości. Rola motta w pisarstwie lirnika mazowieckiego.....	45
„Wieniec laurowy” ku czci poety. Literackie formy pamięci o Janie z Czarnego Lasu	49
Rozdział 2. W blasku florenckiego renesansu. Rzeźba i rysunek Lenartowicza.....	70
Rzeźba jako przedmiot zainteresowania poetyckiego	72
Per aspera ad astra	75
Krytyka artystyczna wobec dorobku rzeźbiarskiego Lenartowicza	78
W pracowni sztukmistrza	87
W świecie inspiracji rzeźbiarskich artysty-amatora	98
Anachronizm czy twórcze przetworzenie?.....	108
Rozdział 3. Polski Vasari? <i>Listy o sztuce włoskiej</i>	111
Rozproszona całość	113
Geniusz jako fundament kreacji sztuki.....	124
Etos sztuki – etos życia. Powołanie artysty – powołanie człowieka	128
Od renesansu do romantyzmu. Lenartowicza model pisanie o artyście	139
Wit Stwosz – w poszukiwaniu polskiego ideału?	147
Koncepcja deskrypcji dzieła sztuki	149
Renesans włoski a charakter szkoły narodowej	155
Rozdział 4. Próba dialogu. Wykłady bolońskie	168

Accademia Adamo Mickiewicz di Storia e Letteratura Polacca e Slava.....	168
Samotnik znad Arno w murach bolońskiego uniwersytetu	170
<i>Sul carattere della poesia polono-slava</i> . Uwagi o nowożytnym uczonym i czarnońskim mistrzu pióra.....	175
Mikołaj Kopernik jako naukowiec, humanista i ateista? Europejski wymiar działalności astronoma	180
Jan Kochanowski – ideały poety wobec wyzwań epoki. Między intymistyką literacką a twórczością zaangażowaną w służbę Rzeczypospolitej	187
Renesans jako epoka sprzeczności. Ku dynamice dziejów	195
Rozdział 5. Wyczytane z gwiazd. Romantyczna biografia Mikołaja Kopernika	204
Między literaturą, nauką a obrazem. Dziewiętnastowieczny konterfekt astronoma	204
Kopernik jako wzór etycznego i intelektualnego modelu naukowca	207
Rozdział 6. Między nazarenizmem a gustem epoki. Wiesz o artystach	217
Renesansowy artysta jako wytwór romantycznej kultury	217
Twórcy odrodzenia w korespondencji i liryce Lenartowicza.....	226
Poetyckie spotkania z mistrzami	237
Gdy myśli ulatują ku Bogu. W pracowni Fra Angelica	237
Na traktach wyobraźni. Malarskie tradycje Rafała.....	245
Michał Anioł, czyli opowieść o nawróceniu	260
Zamiast zakończenia. Poeta kultury	275
Wizja renesansu a program poetycki lirnika mazowieckiego	275
Lenartowiczowe głosy w dyskusji o renesansowym postrzeganiu literatury i sztuki	279
Odrodzenie jako jedna z kategorii estetycznych późnego pokolenia romantyków?	292
Bibliografia.....	296
Bibliografia podmiotowa.....	296
Bibliografia przedmiotowa.....	306

Uwagi wstępne

Fascynacja kulturą odrodzenia. Fenomen Lenartowicza

Recepcja renesansu w romantyzmie i twórczości Teofila Lenartowicza to temat złożony, a podjęcie badań nad tym zjawiskiem wymaga wyboru określonej perspektywy jego opisu i eksploracji. W centrum moich zainteresowań znajdować się będzie cała różnorodna spuścizna lirnika mazowieckiego, jego utwory literackie, dzieła plastyczne, ogłoszone wykłady i epistolografia. Tłem dla myśli i spostrzeżeń zawartych w tekstach kultury samotnika znad Arno będzie twórczość późnych romantyków – od Kazimierza Władysława Wójcickiego aż do Felicjana Faleńskiego. Generację tych pisarzy tworzą poeci, których Lenartowicz cenił, czemu niejednokrotnie dawał wyraz w swojej korespondencji¹ i

¹ Uwzględniając tylko listy wysyłane przez Lenartowicza podkreślić należy, iż w korespondencji z Seweryną Duchińską zachowało się dwadzieścia osiem listów z lat 1871-1889, z Felicjanem Faleńskim osiem, z Agatonem Gillerem siedemdziesiąt osiem z lat 1864-1883, ze Stefanem Gillerem dziewięć z lat 1877-1891, z Godebskim Ksawerym – ojcem Cypriana Godebskiego, pięć listów z lat 1863-1869 (blok korespondencji z Lenartowiczem znajdował się także w zbiorach biblioteki w Rapperswilu, został on jednak zniszczony podczas II wojny światowej). Z korespondencji z Józefem Ignacym Kraszewskim zachowało się około dwieście siedemnaście listów z lat 1847-1887, z Cyprianem Norwidem jeden z 1868 roku, z Wincentym Polem trzy z lat 1852-1869, z Lucjanem Siemieńskim jeden z 1877 roku, z Kazimierzem Władysławem Wójcickim siedemnaście z lat 1850-1865 (szczegółowe dane dotyczące miejsca przechowywania, sygnatur, numerów poszczególnych kart i stron, ewentualnego wydania zawiera praca doktorska Moniki Bojko, z której korzystałem sporządzając to wyliczenie – M. Bojko, *Literatura i sztuka w pismach Teofila Lenartowicza*, Warszawa 2003. Praca pisana pod opieką prof. Zbigniewa Sudolskiego znajduje się w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, sygn. 785). Z powyższych uwag wypływa kilka wniosków. Z całą pewnością korespondencja Lenartowicza jest niekompletna, co skłania do tego, aby o wizji renesansu pisać poprzez pryzmat zachowanego piśmiennictwa, głównie jednak o charakterze literackim i eseistycznym. W przedstawionym wyliczeniu zabrakło kilku nazwisk, które również pojawią się w niniejszej pracy. Z Julianem Klaczko łączyła poetę burzliwa znajomość, szczególnie dzięki ogłoszonej krytyce poematu *Gladiatorowie*, o relacjach między poetą a krytykiem zob. A. Krawczyk, *O sporze, którego nie było. Julian Klaczko jako krytyk „Gladiatorów” Teofila Lenartowicza*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, [w druku]. Przychylnie wypowiadał się Lenartowicz w swoich listach o Jadwidze Łuszczewskiej, która odwiedzała poetę we Florencji, pisząc chociażby, że gdyby literatka była Niemką lub Włoszką, to „budziłaby podziw całego świata”. Z kolei o Leonardzie Sowińskim wspominał jako o jednym z autorów wierszy umieszczonym w periodyku lub tomiku, który miał powstać we współpracy z Kraszewskim. Poeta ten miał „prawdziwe powołanie pisarskie”, bywał także u Lenartowicza we Florencji. Nowy Korbuto odnotowuje cztery listy Klaczki wysłane do lirnika w latach 1850-1859, ponadto siedem listów Deotymy do autora *Lirenki* z lat 1857-1888, a także siedem listów Sowińskiego do poety z lat 1881-1883. Niektóre bloki korespondencji zostały już wydane, zob. m. in.: S. Błotnicki, *Kilka listów Teofila Lenartowicza*, „Tydzień” dod. do „Kuriera Lwowskiego” 1893, nr 24, s. 185-187; E. Dąbrowicz, *Cyprian Norwid. Osoby i listy*, Lublin 1997; J. Fert, *List Teofila Lenartowicza do Seweryny Duchyńskiej*, „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Kwartalnik” 1998, nr 1-2, r. XLI, s. 167-175; Józef Ignacy Kraszewski – *Teofil Lenartowicz. Korespondencja*, do druku przygotował i komentarzem opatrzył W. Danek, Wrocław 1963; J. Litwinek, *Listy Seweryny Goszczyńskiego i Teofila Lenartowicza do Marcellego Nałęcz-Dobrowolskiego oraz Lenartowicza do Agatona Gillera*, „Ze skarbca kultury. Biuletyn Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich”, red. J. Szczepańska, Wrocław 1976, z. 27, s. 25-39; *Nieznane utwory Teofila Lenartowicza. Podał K. Bartoszewicz*, „Tygodnik Ilustrowany” 1923, nr 4, s. 736-737; C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. 8-9, Warszawa 1971 (w przypadku pism Norwida korzystałem z jedenastotomowej edycji jego pism w opracowaniu Gomulickiego wydawanej w latach

wierszach². Wiele z pamiątek po pisarzach, z którymi lirnik przez lata utrzymywał swą znajomość, zachował on w swoim albumie *Umarli żywi*³ (il. 1-5). Przez późnych romantyków rozumieć także generację artystów, których aktywność pisarska przypadała na okres od lat 40. XIX wieku aż do zmierzchu stulecia i związana była z estetyką czasu wielkich wieszczów.

Podjęcie badań nad recepcją renesansu w twórczości Lenartowicza wynika z namysłu nad dotychczasowymi edycjami jego wierszy i poświęconymi mu monografiami⁴. O romantycznym twórcy pisano głównie jako o poecie, odnosząc się przy tym z dystansem do dłuższych form literackich. W spuściźnie autora tomiku *Album włoskie* dostrzegano głównie utwory o tematyce ludowej, religijnej i patriotycznej. Jan Nowakowski podkreślał pewną ambiwalencję w dorobku poetyckim Lenartowicza, która dotyczyła jego postawy twórczej. Badacz pisał o tendencjach zachowawczych, tradycjonalizmie, a nawet o „niespodziewanych akcentach ciasnego nacjonalizmu” poezji samotnika znad Arno, dodając przy tym, że w niektórych wierszach „znać było wyczerpanie talentu”. Historyk literatury nie pozostawał

1971-1976 i przyjąłem następujący zapis: PWSz, liczba rzymska oznaczająca tom oraz liczba arabska oznaczająca stronę); *Listy z ziemi naszej. Korespondencja Wincentego Pola z lat 1826-1876*, zebrał, opracował i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 2004; *Żywot starego żołnierza. Karta twórczości Teofila Lenartowicza*, „Przegląd Polski” 1906/1907, t. 1, s. 283-300.

² Warto zwrócić uwagę na same tytuły wierszy czy dedykacje, które zdają się w szczególny sposób podkreślać przyjaźnię i znajomości Lenartowicza. Felicjanowi Faleńskiemu posyła poeta *Do Felicjana z podziękowaniem za Odgłosy z gór* (W. Przeclawski, *Dziwna przyjaźń. Lenartowicz – Faleński*, „Ruch Literacki” 1933, r.8, nr 10, s. 229-230); Agatonowi Gillerowi dedykuje *Jagodę*; Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu poświęca wiersze [*Bieda mnie była...*], *Sala kapitołińska*, *Sen i drzemka*, z kolei Jadwidze Łuszczewskiej *Italję*, Cyprianowi Norwidowi wiersz *Do [Cypriana Norwida]*. Wincentemu Polowi poeta dedykuje *Szopkę* i utwór zatytułowany *Wincentemu Polowi*, a Kazimierzowi Władysławowi Wójcickiemu poświęca swoją *Balladę*. Warto pamiętać także o różnych recenzjach czy publikacjach utworów Lenartowicza, np. Julian Klaczko, jeszcze przed krytyką poematu *Gladiatorowie*, ogłosił w „Gońcu Polskim” wiersz poety zatytułowany *Dziewczyna [III]* (zob. T. Lenartowicz, *Poezje. Wybór*, wybrał i oprac. J. Nowakowski, Warszawa 1968, s. 960). Kraszewski pisywał liczne recenzje zarówno dzieł literackich, jak i plastycznych poety, zob. np. J. I. Kraszewski, *Teofil Lenartowicz*, w: *Głosy o Lenartowiczu 1852-1940*, wybrał, notami, przypisami i wstępem opatrzył P. Hertz, Kraków 1976, s. 93-101.

³ W albumie poety znajdują się między innymi znane norwidiana czy prace plastyczne Kraszewskiego (zob. I. Chrzanowski, *Z albumu. Lenartowicza*, „Sfinks. Czasopismo Literackie, Artystyczne i Naukowe” 1912, z. 12 s. 323-355; J. Maślanka, „*Umarli i żywi*” – album Teofila Lenartowicza, „Rocznik Biblioteki PAU i PAN w Krakowie” 2007, R. 52, s. 279-296). Cymelium Lenartowicza zawiera także rękopisy, odpisy i wycinki prasowe następujących wierszy: *Tęsknić* (k. 25), *Do Teofila Lenartowicza* (k. 46), *Do T. Lenartowicza* (k. 46 verso - 47), *Litanja z Polski* (k. 49), *Pieśń wędrowca* Jadwigi Łuszczewskiej (k. 50), *Do Teofila Lenartowicza* Seweryny Duchinińskiej (k. 29, 38), *Do Teofila Lucjana Siemieńskiego* (k. 108). Ponadto podobizny: Deotymy (k. 48) Duchinińskiej (k. 33), Kraszewskiego (k. 254 verso), Norwida (k. 66); list od: Duchinińskiej (k. 43-45), Kraszewskiego (k. 255, 257) Pola (k. 104-105) skierowane do Lenartowicza. O samym albumie zob. A. Krawczyk, *W świecie pamiątek samotnika znad Arno. Refleksja o albumie „Umarli żywi” Teofila Lenartowicza*, „Sztuka edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2019, nr 1 (15): *Intymistyka a edytorstwo. Do końca XIX wieku*, red. A. Markuszewska.

⁴ Zob. m. in.: H. Biegeleisen, *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła w świetle nieznanej korespondencji poety*, Kraków 1913; J. Nowakowski, *A ślad po mnie – pieśń złota... Teofil Lenartowicz*, Warszawa 1973; T. Lenartowicz, *Poezje wybrane*, wybrał i wstępem poprzedził P. Hertz, Warszawa 1972; T. Lenartowicz, *Poezje. Wybór*, wybrał i oprac. J. Nowakowski, Warszawa 1968; T. Lenartowicz, *Wybór poezji*, oprac. J. Nowakowski, wyd. IV popr., Kraków 1972.

jednak obojętny na walory Lenartowiczowej liry podkreślając, że równocześnie: „jednak powstawały pod tymże piórem utwory świeże, o znacznej sile ekspresji, świadectwa trwającej walki poety o nowe wartości warsztatu artystycznego”⁵. Niejednoznaczność oceny dzieł poety w dotychczasowych badaniach nie wynika w moim przekonaniu tylko z artystycznego poziomu wierszy czy powtarzalności pewnych motywów, ale z niewystarczającej znajomości poetycko-artystycznych dokonań lirnika, które nie są w pełni opisane lub spoczywają w archiwach. Spuścizna Lenartowicza wciąż czeka na swoje odkrycie i przypomnienie⁶. A zatem w niniejszej pracy, poświęconej dokonaniom autora *Złotego kubka* postrzeganym przez pryzmat jego zainteresowań kulturą renesansu, nie tylko zostaną uwzględnione różne aktywności twórcze poety-rzeźbiarza, ale także wydobyte szerzej nieznane materiały archiwalne, które po sobie zostawił.

Ślady fascynacji kulturą odrodzenia w twórczości Lenartowicza dostrzegali już bliscy i znajomi lirnika, a także późniejsi badacze jego dorobku literacko-artystycznego⁷. Nowakowski w monografii poświęconej samotnikowi znad Arno przybliżał pojawiające się w niektórych wierszach o „czasach zygmuntońskich” i w wykładach bolońskich wątki renesansowe oraz wspominał o pierwszych próbach rzeźbiarskich inspirowanych sztuką włoskiego odrodzenia⁸. Nie łączył jednak tych uwag ze sobą, przez co można je traktować jako rodzaj ogólnej obserwacji ograniczającej się do przedstawienia sylwetki Lenartowicza jako twórcy. Badacz w innej ze swoich prac pisał o tematyce czarnońskiej, która pojawiła się w wierszach i wykładach bolońskich⁹. Historyka literatury interesowały odwołania, motywy, przeobrażenia odnoszące się do „rzeczy czarnońskiej” i historyczny zarys epoki jagiellońskiej. Na tej podstawie Nowakowski próbował naświetlić rolę tradycji odrodzenia w twórczości pisarskiej samotnika znad Arno. Z kolei o szczególnej roli Florencji, jako kolebki renesansu, znajomościach z artystami, a także o indywidualnych gustach artystycznych

⁵ J. Nowakowski, *Wstęp* [do]: T. Lenartowicz, *Poezje. Wybór*, op. cit., s. 33.

⁶ Mam tu na myśli prace nad archiwami po poecie (francuskimi i włoskim), przekład włoskich wierszy lirnika, nową edycję wierszy porównującą z sobą rękopisy i wydruki, wydanie korespondencji poety czy stworzenie bibliografii podmiotowej i przedmiotowej Teofila Lenartowicza.

⁷ Zazwyczaj pojawiają się one przy omawianiu konkretnych utworów literackich i mają charakter wzmianek. Zob. m. in. P. Bojko, *Kraj lat dziecińczych w poezji Lenartowicza. Motywy i obrazy*, Piotrków Trybunalski 2014, s. 48; E. Cygielska, *Lenartowicz a Węgry*, druk powielony z okazji sesji naukowej w 150-lecie Teofila Lenartowicza, Kraków 1973, s. 3; S. Mikulski, *Biedny mazurzyzna*, w: *Spotkania wrocławskie*, idem, *Spotkania wrocławskie*, wyd. III, Wrocław 1966, s. 247; M. z Przezdzieckich Walewska, *Kilka słów o Lenartowiczu*, w: *Głosy o Lenartowiczu 1852-1940*, wybrał, notami, przypisami i wstępem opatrzył P. Hertz, Kraków 1976, s. 645; S. Tarnowski, *Teofil Lenartowicz [Fragmenty]*, w: *Głosy o Lenartowiczu 1852-1940*, op. cit., s. 355; M. Tataro, *Skowronek i słowik z zagadnień stylizacji w poezji Teofila Lenartowicza*, druk powielony z okazji sesji naukowej w 150-lecie Teofila Lenartowicza, Kraków 1973, s. 5, 18.

⁸ J. Nowakowski, *A ślad po mnie...*, op. cit.

⁹ J. Nowakowski, *Pod urukiem Czarnolasu. Jan Kochanowski i Teofila Lenartowicz*, „Rocznik Świętokrzyski Kieleckiego Towarzystwa Naukowego” 1981, t. IX, s. 241-257.

Lenartowicza pisała Anna Król¹⁰. Historyczka sztuki dostrzegła między innymi wpływy włoskiego renesansu w rzeźbie lirnika, szczególnie we wczesnym okresie rozwoju jego twórczości plastycznej. W tym kontekście badaczkę interesowały wypowiedzi autotematyczne rzeźbiarza, specjalna predylekcja artysty do formy reliefu, „renesansowa maniera” jego dzieł.

Refleksja nad wątkami związanymi z fascynacją literaturą i sztuką odrodzenia była zatem obecna w badaniach nad spuścizną poety, niemniej jednak miała ona charakter szkicowy i wybiórczy. Przez lata portret lirnika mazowieckiego jako sztukmistrza był niepełny, rozdwojony, a tym samym pęknięty, bowiem literaturoznawcy i historycy sztuki sporadycznie korzystali z prac pisanych przez badaczy należących do innych dyscyplin naukowych. Próbując jednak poszukiwać w tak bogatej spuściźnie literacko-artystycznej Lenartowicza miejsc wspólnych, związanych z podejmowanymi przez poetę tematami, okazuje się, że recepcja renesansu staje się właśnie jedną z takich kategorii. Do namysłu nad „odrodzeniem” jako jednym z możliwych kluczy odczytywania twórczości samotnika znalazł Arno zachęcał sam poeta. Autor wiersza *Srebrny śpiew* pisał w 1868 roku: „Rękopisma porządkuję, przepisuję. Rzeczy historycznych, rycerskich, wyrąbanych w żelazie, że się tak wyrażę, wypowiedzianych językiem pisarzy Zygmuntowskich”¹¹. W swojej bibliotece we Florencji, obok dzieł polskich romantyków, znalazły się pisma Jana i Andrzeja Kochanowskich czy *Jerozolima wyzwolona* Torquata Tassa w tłumaczeniu Piotra Kochanowskiego. Na stronie wewnętrznej okładziny tylnej *Psalterza Dawidów* w przekładzie Jana Kochanowskiego wydanym w drukarni Andrzeja Piotrkowczyka w 1612 roku Lenartowicz zanotował:

Kto się śmie z Janem zrównać. Słowa starych Polaków dziwnej prostoty i szczerości, rolników słowa i ojców i panów. Czasem w jednym wyrazie cały się maluje. Nikt mu co do języka polskiego nie zrównał. Adam w Grażynie umieszczoney [?], w Tadeuszu zaściankowy, w Dziadach rewolucyjny, inne dzieła, inny czas, inne słowa. Fredro molierowsko-polski, a Jan polsko-polski¹².

¹⁰ Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz. Katalog wystawy monograficznej Muzeum Narodowe w Krakowie, listopad 1993 – styczeń 1994, oprac. A. Król, Kraków 1993, s. 16-18.

¹¹ Cyt. za: H. Biegeleisen, *Lirnik mazowiecki*, op. cit., s. 74. Określenie Lenartowicza ściśle wskazuje na renesans. Czasami wyraz staropolski lub starożytny także dotyczył odrodzenia, czego przykładem jest chociażby twórczość Wincentego Pola. Zob. T. Piersiak, *Wincenty Pol i kanon lektur staropolskich (próba odtworzenia)*, w: *Obraz natury i kultury. Studia o Wincentym Polu*, pod red. M. Łoboz, Wrocław 2015, s. 453.

¹² Cyt. za: J. Rudnicka, *Książki z biblioteki Teofila Lenartowicza*, „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 6, s. 88.

Poeta zdradzał tym samym własne inspiracje, wartościował polską poezję – choć bywał zmienny w swoich sądach – a co najważniejsze stale inspirował się twórczością renesansowych pisarzy.

U źródeł terminu renesans

Początki czasów nowożytnych nazywane były przez dziewiętnastowiecznych różnorako: reformacją w Niemczech, renesansem we Francji, *cinquecentem* we Włoszech, stylem elżbietańskim w Anglii, czasami zygmuntońskimi w Polsce. Żadna jednak z tych nazw, przywoływanych w określonym kontekście geograficznym, nie oddawała w pełni szerokich i wielorakich zmian, jakie dokonały się wówczas w Europie. Sam termin renesans¹³ pojawił się po raz pierwszy w *Żywotach najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* (1550) Giorgia Vasario. Historiograf sztuki posługiwał się zasadniczo trzema wyrazami: *ritrovare*, *risorgere* i *rinascità*, które możemy tłumaczyć jako: odnajdywać, zmartwychwstać, odrodzenie¹⁴. Słowa te padały jednak w konkretnym kontekście i określały moment przejścia w sztuce, nowy cykl rozwoju następujący po średniowieczu, który wiązał się z wyswobodzeniem z rygorów estetyki wieków średnich. Teoretyk i malarz zauważał: „natura sztuki jest podobna do innych i tak jak człowiek rodzi się, wzrasta, starzeje i umiera. Artyści będą mogli lepiej uświadomić sobie proces odradzania się sztuki jak i doskonałość, jaką osiągnęła ona w naszych czasach”¹⁵. W tym kontekście warto również przywołać słowa Wojciecha Bałusa: „*La rinascità* nie była zatem określeniem zamkniętej epoki historycznej w dziejach sztuki, lecz jedynie momentem początkowym w procesie wzrostu i dojrzewania, kulminującym w *perfezzione* w XVI”¹⁶. Nieco później, bo w roku 1559, o koncepcji odrodzenia nauki i literatury w kontekście czerpania ze wzorców antycznych pisać będzie

¹³ Dodać można, że termin „odrodzenie” stosuje się równolegle z terminem „renesans”. W badaniach dotyczących dziewiętnastego wieku i wiążących się z recepcją tej epoki posługiwano się głównie dwoma terminami: renesansyzm i neorenesans. Pierwszy z nich, na ogół kojarzony z literaturą, chociaż bywał przypisywany także malarstwu, został ukuty przez Franza Ferdinanda Baumgartena w książce poświęconej Conradowi Ferdinandowi Meyersowi z 1917 roku (Z. Łempicki, *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, przedmową poprzedził B. Suchodolski, Warszawa 1966, s. 35). Na fali nacjonalizacji dzieł sztuki, dorobku danego twórcy, całego stylu lub pewnej jego odmiany oraz ze względu na rozpatrywanie roli danego kraju w dziejach sztuki w polskiej historii sztuki pojawił się termin „renesans lubelski”. Odnosi się on do pewnego wyobrażenia o stylu narodowym o określonych cechach, który kształtował się od końca XVI do schyłku XVII stulecia, a refleksja nad nim ma swoje głębokie korzenie i rozpoczyna się od około 1850 roku. Zob. K. Blaschke, *Nasze własne, nasze polskie. Mit renesansu lubelskiego w polskiej historii sztuki*, Kraków 2010.

¹⁴ Por. Z. Łempicki, *Renesans, oświecenie, romantyzm...*, op. cit., s. 41-42. Choć źródłosłów słowa jest o wiele starszy, zob. *Ibidem*, s. 42-46.

¹⁵ *Vasari i nowożytna historiografia sztuki. Antologia*, oprac. i tłum. Z. Ważbiński, Wrocław 1975, s. 217.

¹⁶ W. Bałus, *Renesans w wieku XIX i XX: fascynacja i sprzeciw, Recepcja renesansu w XIX i XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Łódź, listopad 2002*, pod red. M. Wróblewskiej Małkiewicz, Łódź 2003, s. 15.

Jacques Amyot¹⁷. Z kolei Janusz Pelc, mając na uwadze francuskie pisma intelektualistów z XVI wieku, pisał, że „pojęcie *renaissance* rozumiane [było – dodał A.K.] jako odrodzenie piśmiennictwa, literatury oraz moralne odrodzenie człowieka”¹⁸.

Czasy XVII i XVIII wieku to powolny okres dookreślania znaczenia samego pojęcia i precyzowania jego ram czasowych. Bałus przypominał uwagi Pierre'a Bale'a, autora *Dictionnaire historique et critique* (1697), dla którego renesans wiązał się zarówno ze sztuką, jak i literaturą. Pojęcie to oznaczało dla francuskiego encyklopedysty początek rozwoju także samej sztuki, ewoluującej aż do czasów powstania słownika. Renesans był terminem o szerokim rozumieniu i zakresie czasowym, choć wiązano go najczęściej z odkryciem starożytności w kulturze nowożytnej¹⁹. Dla przykładu Voltaire w *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756) opisywał odrodzenie jako epokę charakterystyczną dla Włoch, a jej trwanie przedłużał aż do czasów Ludwika XIV²⁰.

Wyodrębnienie epoki renesansu przez dziewiętnastowieczną historiografię, podobnie jak skłonność do periodyzacji dziejów, wiązało się z oddziaływaniem filozofii Hegla²¹. Marek Zgórniak wskazuje, że początków pojęcia renesansu rozumianego jako kategoria historyczna, a zarazem zamknięta epoka, należy doszukiwać się w pracach francuskich historyków sztuki, takich jak: Jean Baptiste Louis Georges Seroux d'Agincourt i jego dzieło *Histoire de l'art par les monument, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, ukończonym w 1810 roku, drukowanym dopiero w 1823 roku, oraz w uwagach formułowanych przez Alexis-François Artauda de Montora i Jacques'a-Nicolas Paillot'a de Montaberta ogłoszonych w 1811 i 1812 roku²². Termin renesans upowszechnia się dopiero w latach 30. XIX wieku we Francji, nie było go jeszcze we wczesnym zarysie dziejów Julesa Micheleta z 1827 roku²³. Wedle Johana Huizinga nazwą renesans posłużył się po raz pierwszy w dziele literackim Honoré de Balzac w roku 1829²⁴. O epoce tej pisali w swoich książkach: John Ruskin w *Kamieniach weneckich* (1851-1853), Franz Kugler w *Kleine*

¹⁷ Zob. M. Zgórniak, *Wokół neorenesansu w architekturze XIX wieku. Podstawy teoretyczne i realizacje*, Kraków 2013, s. 20.

¹⁸ Hasło: *Renesans*, oprac. J. Pelc, w: *Słownik literatury staropolskiej*, pod red. T. Michałowskiej, przy współudziale B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław 2002, s. 790.

¹⁹ Spór dotyczący nadmiernego rozciągania granic czasowych i doszukiwania się nowych renesansów chociażby w epoce Karolingów, czy za panowania Ottonów, trwa do dziś pomiędzy mediewistami a badaczami renesansu. Coraz częściej pojawia się także w badaniach termin prerenesans (zob. Hasło: *Renesans*: oprac. J. Pelc, *op. cit.*, s. 791).

²⁰ Zob. W. Bałus, *Renesans w wieku XIX i XX*, *op. cit.*, s. 16.

²¹ *Ibidem*, s. 32.

²² Zob. M. Zgórniak, *Wokół neorenesansu*, *op. cit.*, s. 26-26.

²³ *Ibidem*, s. 27.

²⁴ B. J. Obidzińska, *Wenus w otoczeniu luster. Powroty w sztuce*, Warszawa 2009, s. 45. Przypis 139.

Schriften und Studien zur Kunstgeschichte (1853-1854), Michelet w siódmym tomie *Historii Francji. Renesans* (1855), Georg Voigt w *Die Wiederbelebung des classischen Altertums oder das Erste Jahrhundert des Humanismus* (1859). W latach 60. XIX wieku pojęcie to spopularyzował zarówno Jules Burckhardt w swoim monumentalnym dziele *Kultura odrodzenia we Włoszech* (1860), jak i Hipolite Taine w *Voyage en Italie* (1866). Wreszcie w latach 70. XIX wieku terminem tym operował Walter Pater w pracy *The renaissance. Studies in Art and Poetry* (1873) oraz John Addington Symonds w *The Renaissance in Italy* (1875-1886).

Do czasów Burckhardta cezury trwania epoki odrodzenia były ujmowane bardzo różnie, od XIII aż do XVIII stulecia. Dopiero pod wpływem wypracowania pewnych pojęć stylistycznych i cech przypisywanych renesansowi zaczęto je systematyzować. W wielu różnych uwagach odrodzenie utożsamiano z połączeniem cech antyku i średniowiecza, antropocentryzmem, rozwojem architektury i malarstwa, powrotem do dawnego stylu włoskiego, ale także z reformacją i kontrreformacją. O renesansie pisano też jako o epoce zdecydowanie odmiennej od średniowiecza i baroku i dostrzegano szereg różnych zjawisk, które pozwalały na wielorakie jej wartościowanie.

Wskazanie i opisanie początków wykorzystania słowa „renesans” oraz „odrodzenie” w polskim piśmiennictwie XIX wieku nastrocza już więcej problemów. Wynikają one z faktu istnienia wielu różnych i często nieprzebadanych źródeł. O „epoce odrodzenia” wspominał Franciszek Ksawery Giżycki w książce *O przyozdobieniu siedlisk wiejskich* (1827), a Franciszek Dmochowski o „odrodzeniu sztuk” pisał w swojej pracy *Włochy. Obraz historyczny i opisowy* (1837)²⁵. Feliks Radwański junior w podręczniku *Nauka budownictwa dla użytku uczniów Instytutu Technicznego Krakowskiego* (1842) referował kwestię „powrotu stylu dawnego inaczej zwanego Włoskiego *renaissance*”. Z kolei Franciszek Maria Sobieszczański w drugim tomie *Wiadomości historycznych o sztukach pięknych w dawnej Polsce* (1849) pisał o zabytkach „sztuk pięknych w stylu odrodzenia (*renaissance*) w dawnej Polsce”²⁶. Zatem pojęcia odrodzenia i renesansu początkowo wiązano z samą sztuką, głównie włoską. Etymologicznie termin wskazywał na ponowne narodziny sztuki, jej cykliczność oraz fazowość rozwoju. Samo słowo renesans jako kalka językowa przeszło do języka polskiego z kręgu francuskiego. Za jedną z pierwszych prac opisujących okres odrodzenia w sztuce

²⁵ Zob. M. Zgórniak, *Wokół neorenesansu*, op. cit., s. 29.

²⁶ Zob. W. Bałus, *Renesans w wieku XIX i XX*, op. cit., s. 16.

polskiej uznać można *Kaplicę Zygmuntowską w katedrze krakowskiej* Józefa Łepkowskiego z 1850 roku²⁷.

Wprowadzenie terminów renesans i odrodzenie do refleksji nad sztuką i literaturą, nadanie im określonych znaczeń i ustalenie ich zakresu czasowego było procesem długofalowym w polskim piśmiennictwie XIX wieku. Przez długi czas granice semantyczne pojęć takich, jak: średniowieczny, wczesnonowożytny, klasycystyczny etc. nie były jasno określone, a często używano ich nawet w błędnych kontekstach. Na przykład Antoni Edward Odyniec *W listach z podróży* (1875) stwierdził, że pałac Medyceuszy we Florencji to „istny symbol ducha i władzy wieków średnich”²⁸. Pisarz ewidentnie zatem wiązał renesansowe dzieło sztuki ze sztuką gotycką. Zwróćmy uwagę, że hasła: renesans i odrodzenie nie pojawiły się w *Encyklopedii Orgelbranda* wydawanej w latach 60. XIX wieku, a europejski stan wiedzy o tej epoce nie był wówczas w Polsce rozpowszechniony. Jeszcze Jan Hinz w *Szkicach architektonicznych krajowych dzieł sztuki* (1886) uznawał, że kościół w Rokietnicy, powstały w 1704 roku, stanowił „ze wszech miar piękny pomnik architektury odrodzenia”²⁹. W tym wypadku zakres czasowy epoki i jej cechy stylistyczne zostały poszerzone. Główne problemy dotyczące refleksji o czasach odrodzenia wiązały się także często z próbami połączenia dorobku krajowego i europejskiego, literatury „złotego wieku” i włoskich czy francuskich kręgów literackich, braku wielkiej rodzimej sztuki XVI wieku wobec ogromu dziedzictwa słonecznej Italii. W romantycznych podręcznikach z zakresu historii literatury oraz powieściach z tego okresu renesans określany bywał „wiekiem złotym”³⁰, „epoką Jagiellonów”³¹, „zygmuntowskimi czasami”³². Panoramę dziejów odrodzenia opisywano zazwyczaj przez prezentację dokonań jej czołowych przedstawicieli, głównie poetów, humanistów, naukowców czy władców, którzy aktywnie uczestniczyli w życiu

²⁷ Zob. K. Blaschke, *Nasze własne, nasze polskie*, op. cit., s. 17.

²⁸ E. A. Odyniec, *Listy z podróży (z Warszawy do Rzymu)*, t. I. Warszawa 1875, s. 321. Uwagę tę przytaczam za: M. Zgórniak, *Wokół neorenesansu*, op. cit., s. 29.

²⁹ Cyt. za: M. Zgórniak, *Wokół neorenesansu*, op. cit., s. 30.

³⁰ Zob. m. in.: J. Majorkiewicz, *Historia, Literatura i Krytyka*, Warszawa 1847, s. 28 lub L. Zienkiewicz, *Wizerunki polityczne literatury polskiej. Kurs publiczny wykładany w Paryżu w okręgu towarzystwa uczonych*, t. I, Lipsk 1867, s. 7. Feliks Bentkowski pisał o „wieku złotym języka polskiego” – F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, Warszawa i Wilno 1814, t. I, s. 97. Określenie „wiek złoty” ma swoją długą i wielowątkową historię związaną szczególnie z włoską propagandą polityczną. Zob. E. Gombrich, *Renaissance and Golden Age*, „Jurnal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1961, vol. 24, no. 3-4, s. 306-309; G. Urban-Godziek, *Florencki złoty wiek w propagandzie medycejskiej (Cristoforo Landino, „Xandra”) – narodziny i trwanie mitu*, w: *Literatura renesansowa w Polsce i Europie. Studia dedykowane profesorowi Andrzejowi Borowskiemu*, pod. red. J. Niedźwiedź, Kraków 2016, s. 51-83.

³¹ L. Kondratowicz, *Dzieje literatury w Polsce od pierwiastkowych czasów do XVIII wieku*, t. I, Warszawa 1875, s. 131.

³² Określenie to wykorzystuje w tytule swojej powieści Józef Ignacy Kraszewski.

intelektualnym, kulturowym i społecznym Rzeczypospolitej od mniej więcej XVI do połowy XVII wieku.

Dla Lenartowicza pojęcie odrodzenia, wykorzystane na szerszą skalę dopiero w latach 80. XIX wieku w wykładach bolońskich³³, także było niejednoznaczne. We wczesnej twórczości poety, szczególnie w jego wierszach, pojawiają się takie określenia jak: „złoty (...) czas”, „stare dzieje”, „wiek Zygmunta” czy „wiek Zygmuntów złoty”. Lenartowicz odwoływał się zatem do powszechnie obowiązującego mitu. Zakres i znaczenie słowa renesans w refleksji poety nad literaturą polską objawia się jednak inaczej niż w jego uwagach dotyczących piśmiennictwa i sztuki włoskiej. Odrodzenie w Polsce kojarzył on, jak większość rodzimych romantyków, z czasami panowania ostatnich Jagiellonów, szczególnie Zygmunta Augusta, oraz z królowaniem Stefana Batorego. Brak jasno sprecyzowanych cech wyróżniających kulturę renesansu w Polsce spowodował, że ramy epoki ustanawiano w oparciu o biografie i dzieła kluczowych dla XVI wieku humanistów. Dla Lenartowicza głównymi reprezentantami epoki odrodzenia byli Jan Kochanowski i Mikołaj Kopernik. Z kolei włoskie odrodzenie kojarzone było przez samotnika znad Arno z Dantem Alighierim, Fra Angelico, rodziną della Robbiów, Rafaelem Santim, Michałem Aniołem, Torquatem Tassesem i Domenichinem. Początki epoki wyznaczała zatem literatura XV wieku, a koniec czasów renesansu sztuka Zampieriego z pierwszej połowy XVII wieku. Centrum odrodzenia stanowiłby okres *cinquecenta*, zresztą określeniem tym posłużył się poeta w kontekście twórczości jednego z członków rodziny della Robbiów³⁴. Lenartowicz wykreował zatem wizję włoskiego renesansu w oparciu działalność wielkich mistrzów z XV i XVI wieku.

Romantyczny renesansyzm

Romantyczne odwołania do tradycji renesansowej to temat niezwykle bogaty, a zarazem złożony³⁵. Problemy badawcze stawiane przez historyków literatury to, między innymi, kwestia źródeł i tłumaczeń, z których korzystali autorzy piszący o odrodzeniu, sposoby przedstawiania kolorytu epoki, formy naśladowania dawnego języka, nawiązania do

³³ T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, oprac. J. Nowakowski, Warszawa 1978, s. 71.

³⁴ T. Lenartowicz, [Luca i Andrea della Robbia], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 28, s. 18

³⁵ Zob. na przykład: R. Fieguth, *Europejskie klasycyzmy XIX wieku. Szkic projektu*, w: *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Warszawa 2009, s. 563-581; M. Masłowski, *Humanistyczna problematyka przełomu antropologicznego. Okres romantyzmu*, w: *Humanitas. Projekt antropologii humanistycznej. Część pierwsza*, red. A. Nowicka-Jeżowa, Warszawa 2009-2010, s. 497-534; M. Piwińska, *Humanizm i romantycy*, w: *Humanizm polski. Długie trwanie – tradycje – współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Cieński, Warszawa 2008-2009, s. 165-203; M. Stanisławski, „Klasycyzm” i klasycy w literaturze polskiej XIX wieku. Przegląd stanowisk badawczych, w: *Klasycyzm..., op. cit.*, s. 261-280.

gatunków niegdyś popularnych, subiektywizacja poglądów romantycznych twórców na dziedzictwo „zygmuntowskich czasów”, wreszcie sposoby pisanie o dawnej epoce (zakres czasowy, główne cechy, przedstawiciele).

Refleksje romantyków o czasach odrodzenia lokują się na skraju nowożytnych i nowoczesnych wyobrażeń. Myśli i spostrzeżenia dziewiętnastowiecznych dotyczące renesansu były wytworem historycznego dyskursu, rodzajem ponadczasowej idei i mitu. Ze względu na „nowe” wykrystalizowanie się samego terminu „renesans” oraz z racji faktu specyficznego zwrotu, jaki nastąpił w sposobie pisanie o odrodzeniu jako o dziejach kultury europejskiej, w swojej pracy proponuję wprowadzenie pojęcia romantycznego renesansyzmu. Poglądy romantyków o czasach Kolumbów, Gutenbergów i Lutrów kształtowały się pod wpływem licznych lektur, podróży, zainteresowania tożsamością własnego narodu, poznaniem jego historycznych miejsc czy artefaktów kultury. Nieobojętne dziewiętnastowiecznym były też ich subiektywne poglądy i wybory związane z różnymi wizjami kultury, istotną rolę odgrywał też przepływ informacji sprzyjający budowaniu określonych fabuł dotyczących epoki, a nawet profesje, które podejmowali romantycy.

Wiedza o renesansie stawał się przedmiotem dociekań, rekonstrukcji, studiów i spekulacji, wzbudzała emocje, poruszała wyobraźnię. Wiązała się z zespołem skojarzeń, a nie precyzyjnie zdefiniowanych pojęć, balansowała między faktami a fikcją, przedstawieniem a reprezentacją. We wczesnym romantyzmie dominowała tendencja do traktowania prawdy historycznej jako rzeczy drugorzędnej wobec nadawaniu przeszłości określonych znaczeń. Z czasem, pod wpływem weryfikacji dotychczasowych sądów oraz nowych ustaleń i faktów, refleksja poświęcona kulturze renesansowej stawała się bardziej precyzyjna. Tym samym wyobrażenie o epoce zaczęło się bardziej krystalizować, zbliżając się do tworzenia narracji bliskich pisarstwu historycznemu w oparciu o zgromadzone materiały.

W romantyzmie, jak i w całym XIX wieku, dominowały dwa konkurujące z sobą wyobrażenia o odrodzeniu: „dionizyjsko-demoniczny” i „estetyczno-mityczny”³⁶. Pierwszy nurt przedstawiał renesans jako okres moralnego upadku człowieka, czas przepełniony grozą i aurą zagadkowości. Z kolei w drugim odwoływano się do modelu XVI wieku jako epoki rozkwitu kultury, nauki i antropocentryzmu. Zapisywane przez artystów konfrontacje, dialogi, porównania oraz obserwacje służyć miały diagnozie własnej literatury i sztuki. Sądy romantycznych poetów rozpościerały się zatem pomiędzy afirmacją, ambiwalencją a negacją.

³⁶ M. Zgórniak, *Wokół neorenesansu*, op. cit., s. 36.

Tworzyły się w ten sposób sensotwórcze napięcia wynikające z różnego nastawienia poszczególnych artystów i pisarzy do epoki odrodzenia³⁷.

Krytyczny stosunek do renesansu, który w literaturze pięknej przełomu XVIII i XIX wieku był głównie utożsamiany z włoską kulturą, opierał się na liczne rozpowszechnionych stereotypach związanych z mieszkańcami Półwyspu Apenińskiego. Uwagi o ich wyglądzie, ale przede wszystkim burzliwej naturze pojawiały się w powieściach, anegdotach i wspomnieniach z podróży. Wczesnoromantyczną wizję odrodzenia przedstawił na przykład Wilhelm Heinse w *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787). Akcja powieści toczy się na dworze Medyceuszów około 1575 roku i prześląknięta jest skandalami, morderstwami oraz brakiem zahamowań moralnych, a władzę w wykreowanym literacko świecie sprawują tylko silne jednostki. Ten niejednoznaczny w ocenie obraz odrodzenia spopularyzują inni pisarze, na przykład Goethe, który jako tłumacz autobiografii Benvenuto Celliniego (1796) dostrzeże i zaakcentuje pogański oraz klasyczny rys epoki. Renesansowy kult jednostki utożsamiony został przez europejskich romantyków z człowiekiem miotanym namiętnościami, które popychały go do zaskakujących i gwałtownych czynów. Taki obraz zaprezentuje w swoich

³⁷ Zob. m. in. J. B. Bullen, *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford 1994 – autor koncentruje się na pracach francuskich i angielskich poetów, historyków, artystów i teoretyków estetyki np. Voltaire’a, Jeana de Sismondiego, Augustusa Welby Pugin’a, Waltera Patera. Badacz swoim studium poddaje opis zmiany znaczenia w dziewiętnastym wieku tego, co określić można mianem „kultury renesansu”; A. Moskowitz, *Forging Authenticity: Giovanni Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-Century Florence*, Florencja 2018 – książka poświęcona jest jednemu z najlepszych XIX naśladowców florenckiej rzeźby renesansowej Giovanniemu Bastianiniemu. Autorka, wychodząc od nakreślenia szerokiego kontekstu recepcji sztuki włoskiego odrodzenia, omawia życie sławnego rzeźbiarza i jego dzieła, zastanawia się nad metodami atrybucji tych prac, by w zamykającej części książki poruszyć kwestię związaną z klasyfikacją jego dzieł, które uznane mogą być za arcydzieło lub genialne oszustwo; *Reviving the Renaissance: The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration*, ed. by R. Pavoni, Cambridge 1997 – publikacja poświęcona jest przejawom obecności dziedzictwa kultury renesansu w sztuce (malarstwo, architektura, urbanistyka, fotografia, moda, wyposażenie wnętrz) drugiej połowy dziewiętnastego wieku we Włoszech; *The Italian Renaissance in the 19th Century. Revision, Revival, and Return*, ed. by L. Bolzoni, A. Payne, Harvard 2018 – teksty badaczy poświęcone kulturze Francji i Włoch ogniskują się wokół kilku naczelnych problemów: tworzenia mitu renesansu w XIX wieku, odwołań do dorobku kulturowego i artystycznego włoskiego odrodzenia, roli kobiet w nowożytnej epoce, a także nawiązań architektonicznych do sztuki XV i XVI wieku poprzez historyzm i architekturę modernistyczną; *The Renaissance in the Nineteenth Century. Le XIXe siècle renaissant*, ed. by Y. Portebois, N. Terpstra, Toronto 2003 – artykuły badaczy poświęcone są znaczeniu słowa renesans w dziewiętnastym wieku, estetyce odrodzenia obecnej w dziewiętnastowiecznej świadomości artystycznej, recepcji kultury materialnej renesansu. Na gruncie polskich badań nad europejską recepcją piętnastego i szesnastego wieku zob. m. in.: J. Białostocki, *Rafael i Dürer jako symbole dwóch ideałów artystycznych Romantyzmu*, w: *idem, Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1897, s. 168-183; R. Kasperowicz, *Berenson i mistrzowie odrodzenia. Przyczynek do postawy artystycznej Bernarda Berensona*, Kraków 2001; R. Kasperowicz, *Zweite, ideale Schöpfung: sztuka w myśleniu historycznym Jacoba Burckhardta*, Lublin 2004; M. Poprzeczka, *Wizerunek mistrza*, w: *Ikonografia romantyczna. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 26-28 czerwca 1975*, pod red. M. Poprzeczkiej, Warszawa 1977, s. 167-213; *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Łódź, listopad 2002*, pod red. M. Wróblewskiej-Małkiewicz, Łódź 2003; M. Zgórniak, *Wokół neorenesansu w architekturze XIX wieku. Podstawy teoretyczne i realizacje*, Kraków 2013; M. Zgórniak, *Pędzel Tycjana. Francuscy malarze i krytycy XIX wieku wobec weneckiego Cinquecenta*, Kraków 1995.

sztukach Victor Hugo – *Lukrecja Borgia* (1833) i *Angelo, tytan Padwy* (1835), czy Byron w „weneckich” tragediach – *Marino Faliero* (1817) i *Dwaj Foscariusze* (1821), a także Stendhal w *Kronikach włoskich* (1855). Odrodzenie przedstawiano jako antytezę średniowiecza, czyli epokę, w której eksponowano pogaństwo, antyreligijność bohaterów, odwrót od transcendencji, a także jako czasy przywiązujące zbyt dużą uwagę do człowieka, jego usposobienia oraz problematyki cielesnej. Renesans kojarzył się z powrotem do antyku, ale i usunięciem łaciny jako języka dominującego w Europie, dopiero późniejsze przewartościowanie tych sądów, na fali romantycznego zainteresowania historią, pozwoliło na nowo zdefiniować i opisać epokę humanistów.

Wedle Grażyny Urban-Godziek, źródeł negatywnego postrzegania renesansu w Polsce można dopatrywać się w niechęci do klasycyzmu, zanegowaniu „polskości” niektórych z rodzimych bohaterów renesansowych, w sprzyjaniu tyranii i imperializmowi oraz w upatrywaniu w okresie odrodzenia początku upadku państwa polskiego³⁸. Wydaje się jednak, że drogi negatywnej recepcji epoki wielkich odkryć geograficznych i druku wyznaczone były raczej przez przyswojenie sobie europejskiego dziedzictwa. Ciemne wyobrażenie czasów renesansu znalazło swoje odzwierciedlenie głównie w odniesieniach do kultury włoskiej. Na przykład w dramie Jana Krzysztofa Brandesa poświęconej Medyceuszom (1804), która przetłumaczona została na polski przez Ignacego Niezabitowskiego, Florencja została przedstawiona jako miasto konfliktów, intryg, surowego prawa i despotycznych rządów, prowadzących do rodzinnych tragedii³⁹. Z kolei w *Beatriks Cenci* (1840) Juliusz Słowacki opisał Rzym jako miejsce ojcobójstwa, aktu spowodowanego przez kazirodczne namiętności ojca do córki. W efekcie dokonany mord, mający przynieść spokój, okazał się zgubny dla całej rodziny i pociągnął za sobą także inne zbrodnie, wplatając w całe wydarzenie osoby spoza rodu Cencich. Józef Korzeniowski w obrazku dramatycznym *Gentile Bellini* (1856) przedstawiał natomiast losy weneckiego mistrza malarstwa, który tęskni za ojczyzną, pozostając na usługach Mahometa II w Konstantynopolu. Sułtan ogląda w pracowni Belliniego dwa obrazy, swój autoportret, którym się zachwyca, i ścięcie głowy Jana Chrzciciela. To drugie dzieło także chwali, ma jednak pewne zastrzeżenia dotyczące realizmu

³⁸ G. Urban-Grodziek, *Coś ty Kochanowski zrobił romantykom... Piętno dziewiętnastowiecznego antyrenesansyzmu i antylatynizmu w badaniach nad twórczością Jana Kochanowskiego*, w: *Wiązanie sobótkowe. Studia o Janie Kochanowskim*, pod red. E. Lasocińskiej i W. Pawlaka, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 482-487.

³⁹ *Medyceusze. Drama w pięciu aktach z Niemieckiego Pana Jana Krzysztofa Brandesa na polski język przez Ignacego Niezabitowskiego przełożona we Lwowie*, Lwów 1804. Rękopis w zbiorach Biblioteki Teatru Lwowskiego, sygn. 868/2. Autorem oryginału jest Johann Christian Brandes. O Medyceuszach zob. także: G. I. Szadbej, *Medyceusze, tragedia w pięciu aktach*, Wiedeń 1871.

namalowanej sceny. Wedle władcy niewłaściwie zostały oddane głowa i ciało w momencie ścięcia, wobec czego Mahomet II nakazuje ściąć sługę Belliniego – greckiego niewolnika Marko, aby pokazać malarzowi, jak należało ten moment przedstawić. Wydarzenie to wpływa na decyzję artysty o powrocie do Wenecji jako miasta burzliwego, ale zapewniającego oglądę cywilizacyjną.

W europejskiej refleksji nad czasami renesansu nie brakowało oczywiście także i pozytywnych wizji epoki, które wiązały się ze sposobem postrzegania dawnej sztuki narzuconym przez doktrynę francuskiego klasycyzmu. Jednak romantyczny prąd spowodował, że inaczej zaczęto odczytywać dorobek włoskich mistrzów, bowiem większą wagę przywiązywano do duchowego przesłania sztuki, ponadto obok sztuki twórców włoskich zaczęto bliżej przyglądać się spuściźnie artystów pochodzących z rodzimych kręgów geograficznych. Postulaty narodowości i rodzimości sztuki, pojawiające się głównie w pismach niemieckich romantyków, stały się konstytutywne dla estetyki całej epoki. Na przykład w *Wynurzeniach serdecznie rozmiłowanego w sztuce braciszka zakonnego* (1797) Wilhelma Heinricha Wackenrodera i Ludwiga Tiecka pojawiła się pochwała dawnego malarstwa, którego kunszt uosabiali Rafael Santi i Albrecht Dürer⁴⁰. Zresztą ostatniemu z tych artystów Wackenroder poświęcił fragment *Fantazji na temat sztuki dla przyjaciół sztuki* (1799)⁴¹. Temat siły inspiracji dawnego malarstwa „Północy” i „Południa” na przykładzie sztuki Correggia, Leonarda, Rafaela i Tycjana stał się natomiast przedmiotem uwag Karla Wilhelma Ferdinanda Solgera⁴². Z kolei Friedrich Schlegel w *Drugim przeglądzie dawnego malarstwa* (1805) przywoływał dokonania Dürera stawiając go za wzór, a o jakości i doniosłej roli sztuki włoskiej, wyrażonej poprzez dzieła Rafaela, wspominał w swojej epistolografii malarz z grupy Nazareńczyków Franz Pforr⁴³. Pełen podziwu dla włoskiej sztuki ton wybrzmiewał w wielu innych dziełach z epoki, na przykład w *Historii malarstwa we Włoszech* (1817) Stendhala, co może zresztą zaskakiwać, jeśli weźmiemy pod uwagę francuską skłonność do rodzimego, akademickiego malarstwa. Renesans jako wyobrażenie o epoce wysokich osiągnięć na polu kultury i nauki poddany został mityzacji. Bywał wykorzystywany do proklamowania nowych idei związanych z romantyzmem, a badania nad

⁴⁰ M. Zgórnjak, *Wokół neorenesansu*, op. cit., s. 25.

⁴¹ W. H. Wackenroder, *Charakterystyka sposobu życia dawnych niemieckich artystów*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, s. 123-131.

⁴² K. W. F. Solger, *Erwin. Cztery rozmowy o pięknie i sztuce*, przeł. K. Krzemiński, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybór i oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 562-563.

⁴³ Zob. *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, wybór, przedmowa, i komentarze E. Grabska, M. Poprzeczka, wyd. II uzupełnione, Warszawa 1989. Tu teksty: F. Schlegel, *Drugi przegląd dawnego malarstwa*, tłum. A. Palińska, s. 224-227; F. Pforr, *Do Passavanta*, tłum. A. Palińska, s. 241-243.

tą epoką przyczyniły się do zgłębienia wiedzy o samym XV i XVI stuleciu. Dobrym przykładem jest tekst Johanna Gottfrieda Herdera poświęcony Mikołajowi Kopernikowi, w którym myśliciel podkreślał germańskie pochodzenie astronoma⁴⁴ – badając życiorys humanisty, a zarazem przedstawiając go w określonym kontekście. Pozytywne wzmianki o wielkich włoskich pisarzach, takich jak Dante, Ariosto i Tasso, pojawiają się w dziele Madame de Staël *Korynna, czyli Włochy* (1807). Artystów Italii, między innymi Rafaela, Michała Anioła i Tytusa doceniał w *Podróży włoskiej* (1816) Goethe. Skłonność do pisania o czasach wczesnego odrodzenia w początkowej fazie romantyzmu, często jeszcze bez świadomości wyraźnych podziałów na epoki, ustąpiła z czasem miejsca zainteresowaniu średniowieczem. Warto jednak pamiętać, że renesans był stale obecny w sądach romantyków, choć intensywny rozwój badań nad tym okresem nastąpił dopiero w drugiej połowie XIX wieku.

Aprobatywnie w tonie polskie piśmarstwo romantyczne o renesansie skupiało się w dużej mierze na krajowym dziedzictwie. Rzeczpospolita na tle innych państw Europy była fenomenem, a jej niezwykłość budowano w oparciu o postawy obywatelskie. Służba państwu, szacunek dla króla, głęboka wiara w Boga, kultywowanie tradycji, wiara w ideały, silne postanowienie działania – to tylko niektóre cechy, które w swojej powieści *Jan z Tęczyna* (1825) zaprezentował Julian Ursyn Niemcewicz. W podobnym tonie o szesnastowiecznej Polsce i jej elitach pisała także Agnieszka z Lipskich Baranowska w utworze *Gliński. Obraz dramatyczny z XVI wieku*⁴⁵. Romantyczny nurt afirmacji renesansu eksponował osiągnięcia wybitnych humanistów, poszukiwał tym samym i aktualizował biografie dawnych poetów, artystów, naukowców i filozofów, zarówno tych uznanych, jak i tych czekających na swoje przypomnienie. O królu poetów pisała na przykład Klementyna z Tańskich Hoffmanowa w *Janie Kochanowskim w Czarnolesie. Obrazy z końca XVI wieku* (1842). Powieść poetki miała charakter popularyzatorski, powstała w celach dydaktycznych i opisywała ostatni rok życia polskiego humanisty. Hoffmanowa nakreśliła burzliwą panoramę epoki odrodzenia i opisała koleje życia autora *Trenów*. Zaakcentowała nie tylko wybitność poety, ale i polskiego dworu, podkreślając przy tym rangę Rzeczpospolitej na tle innych narodów. Oczywiście romantyczni polscy pisarze nie skupiali się tylko na Kochanowskim, ale także na innych twórcach dawnej

⁴⁴ J. G. Herder, *Z: Nieco o życiu Mikołaja Kopernika, jako dodatek do obrazu jego postaci*, przeł. T. Namowicz, w: *idem, Wybór pism*, wybór i oprac. T. Namowicz, Wrocław 1987, s. 497-499.

⁴⁵ A. z Lipskich Baranowska, *Gliński. Obraz dramatyczny z XVI wieku*, [b.r i b.m.]. Rękopis w zbiorach Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, sygn. 643. Z utworów poświęconych Glińskiemu zob. także: J. U. Niemcewicz, *Duma o kniaziu Michale Glińskim*, w: *idem, Śpiewy historyczne*, Kraków 2002, s. 61-65; F. Wężyk, *Gliński. Tragedia w pięciu aktach wierszem*, Kraków 1831.

epoki. Władysław Syrokomla pisał na przykład o Sebastianie Fabianie Klonowicu w *Zgonie Acerna. Chwili z XVII wieku – (1608 roku)* (1855), kreując go na następcę czarnoleskiego wieszczka. Autor przekładu pism Klemensa Janickiego przedstawiony został jako starzec umierający w jezuickim szpitalu, w skromnych warunkach, pomimo że już za życia był uznany za wielkiego barda narodowego. Dla Syrokomli dorobek Klonowica był zapisem świadectwa miłości i przywiązania do ojczyzny. Wizja epoki odrodzenia miała charakter moralizatorski. Kondratowicz poprzez opis ostatnich chwil życia renesansowego humanisty, postulował naprawę moralną i etyczną narodu, a zarazem propagował jego jedność i zgodę. Ewaryst Estkowski natomiast nawiązał do literatury złotego wieku w tytule swojej pracy *Żywot człowieka poczciwego na wzór Zwierciadła Mikołaja Reja cz. 1 i 2* (1850). Dzieło renesansowego poety i jego nazwisko posłużyło pedagogowi jako wzór literatury parenetycznej, książka Estkowskiego ma bowiem charakter studium instruktazowego dla młodzieży – jak żyć i postępować w duchu religii chrześcijańskiej, etosu pracy i patriotycznych wartości.

Niejednoznaczny obraz epoki renesansu prezentował w swoich utworach Kraszewski⁴⁶. W *Wieczorze w Czarnym-Lesie* (1840) przedstawił sylwetkę Kochanowskiego jako pisarza niezbyt zadowolonego z nakazu obyczaju gościnności i narzekającego na przyjezdnych, ale zarazem tworzącego właśnie pod wpływem różnych sytuacji związanych z obecnością gości we dworze. Kraszewski swoje postaci kreślił bardzo wyraziście. Interesował go szczególnie portret psychiczny bohaterów, o czym informował poprzez wykreowaną przez siebie postać Stańczyka w zapomnianej dziś nieco powieści *Stańczykowa kronika. Od roku 1503 do 1508* (1841)⁴⁷. W powieści *Dwie królowe (Bona i Elżbieta)* (1884) prozaik wykorzystał rodzimy i europejski model wyobrażenia Włoch w ramach kreacji tytułowej postaci Sforzy. Utożsamia ona bowiem najgorsze cechy, takie jak chciwość, porywczność, wykorzystywanie swoich wpływów do manipulowania innymi, gotowość do zbrodni w imię zachowania swojej pozycji na dworze. Kraszewski w swoich renesansowych powieściach

⁴⁶ Temat renesansu w twórczości Kraszewskiego o charakterze powieściowym, dokumentalnym, popularyzatorskim jest niezwykle rozległy i bogaty. Zob. m. in. *Jako Sathan kuśił pustelnika na puszcze. Legenda, którą opowiadał Pan Mikołaj Ryj z Nagłowic u Pana Pszonki na Babinie* (1837), *Wilno od początków jego do roku 1750* (t. I – 1838), *Mistrz Twardowski. Powieść z podań gminnych* (1840), *Obrazy z życia i podróży* (t. I – 1842), *Powiatki i obrazki historyczne* (1843), *Akta babińskie* (t. I, II – 1843-44), *Żacy krakowscy w r. 1549* (1845), *Zygmuntowskie czasy. Powieść z roku 1572* (1846), *Dziś i lat temu trzysta. Studium obyczajowe. (Charakterystyka Reja z Nagłowic)* (1863), *Wizerunku książąt i królów polskich. Z 39 rycinami Ks. Pillatiego oraz inicjałami Cz. Jankowskiego* (1888).

⁴⁷ O samym utworze zob. T. Budrewicz, *Stańczyk Kraszewskiego (z Matejką w tle)*, w: idem, *O Kraszewskim. Studia*, Kraków 2013, s. 67-100. O wizji renesansu w twórczości Kraszewskiego zob. U. Kowalczyk, *Powinność i przygoda. Pisarze polscy drugiej połowy XIX wieku wobec kultury renesansu*, Warszawa 2011 (fragment zatytułowany *Paradoksy „złotej epoki”*, s. 193-219).

przedstawiał świat zarówno ten dobrze znany z historii, jak i życie poszczególnych osób, grup czy warstw społecznych. Wielka narracja o historii i losach polskich bohaterów przeplatana była z indywidualnymi życiorysami osób o różnym statusie społecznym. Głównym motywem sprawczym wielu niespodziewanych zwrotów akcji uczynił Kraszewski ludzkie żądze i namiętności, co nie przeszkadzało mu w ukazaniu bogactwa, różnorodności i wielkości państwa Jagiellonów. W ramach konstrukcji powieści modelowanej w oparciu o psychologiczne portrety bohaterów, które przeplatane są historycznymi wydarzeniami z epoki „złotego wieku”, prozaik podejmował to, co Tadeusz Budrewicz określił mianem „zagadnienia historycznej fikcji”⁴⁸. Powstawała ona dzięki wnikliwemu studiowaniu dawnych zapisków oraz próbie pisania o dziejach przez pryzmat następstwa poszczególnych dat i wydarzeń ze szczególnym podkreśleniem tego, co stanowiło siłę narodu, a więc kultury, tradycji, obyczajów. W myśl uwag prozaika gwarantem ciągłości narodu stał się król i religia. Istotnym jest także fakt, że ten sposób pisarstwa zakładał „przedstawienie koncepcji historii cywilizacji jako modelu konkurencyjnego wobec historii politycznej”⁴⁹. Kraszewski przekonany był o doniosłej roli Rzeczypospolitej w XVI wieku, ale jego refleksji towarzyszyła stała nuta niepokoju⁵⁰. Pisarz starał się zachować względnie możliwy obiektywizm, balansując w swoich powieściach pomiędzy afirmacją epoki a dostrzeżeniem jej mrocznych stron.

Wielostronność spojrzeń na problematykę związaną z kulturą odrodzenia w refleksji polskich pisarzy pierwszej połowy XIX wieku bywa zaskakująca. Wiązała się ona z określonym sposobem kreowania i podtrzymywania mitu „złotej epoki”, odrębnością i siłą Rzeczypospolitej, która jednak nie potrafiła w porę zareagować na wypadki polityczne, jakie miały miejsce w moralnie osłabionej Europie. W perspektywie zarysowanych tu wizji odrodzenia interesującym pozostaje fakt, że okres renesansu stawał się także symbolicznym zwierciadłem odbijającym problemy estetyczne czasów romantyzmu. Mam tu na myśli podobieństwo pewnych tematów podejmowanych w obu epokach, takich jak wyodrębnienie idei własnego narodu spośród innych nacji, stosunek jednostki do wspólnoty narodowej, sięganie do historycznych korzeni, model artysty realizującego się w wielu dziedzinach sztuki, szeroko rozumiany humanizm, uzależnienie kultury od charakteru narodowego i warunków klimatycznych. Jednak, co najważniejsze, romantycy dokonali znaczących

⁴⁸ T. Budrewicz, *Stańczyk Kraszewskiego...*, op. cit., s. 85. Zob. także: W. Danek, *Powieści historyczne Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Warszawa 1966 (rozdz. *Historyczna powieść dokumentalna*); J. Jarowiecki, *O powieści historycznej Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Kraków 1991, s. 29-51.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 85-86.

⁵⁰ U. Kowalczyk, *Powinność i przygoda...*, op. cit., s. 197.

reinterpretacji tych kwestii. Skupiając się właśnie na dorobku odrodzenia, refleksje nad wskazaną tu problematyką skonstruowali na nowo.

Mając na uwadze specyfikę romantycznego renesansyzmu, warto kategorię tę ujmować w ramach procesu historycznoliterackiego. Poglądy romantyków dotyczące kultury XVI wieku lokują się bowiem pomiędzy oświeceniowym wyobrażeniem o odrodzeniu a wizerunkiem epoki nakreślonym w drugiej połowie stulecia. Obszar badań literaturoznawców może zatem posiadać nie zawsze tożsame granice ze względu na obraną materię badawczą, metodologię, postawione cele i założenia. Warto przy tym zauważyć, że badania nad literaturą XVIII stulecia mają już swoje wnikliwe opracowania poświęcone tradycji staropolskiej⁵¹. W tym kontekście chciałbym się skupić na kilku tylko istotnych kwestiach związanych z recepcją renesansu w literaturze klasycystycznej oraz w literaturze drugiej połowy wieku XIX. Wacław Walecki podkreślał, że istotą klasycyzmu jako głównego nurtu oświecenia polskiego było przejmowanie dziedzictwa przeszłości, jego pogłębianie, uzupełnianie i przekazywanie potomności w lepszej formie⁵². W trudnych warunkach porozbiorowych poeci oświecenia musieli dokonać rekonstrukcji przeszłości, a ponadto ocenić tradycję, na którą się powoływali. W wyniku procesu kształtowania wzorów sądy klasyków były zróżnicowane. W literaturze odrodzenia poszukiwano wówczas: reguł języka poetyckiego i gatunków literackich, nawiązań do tradycji klasycznej i biblijnej, umiejętności wkomponowania w styl wysoki elementów kultury rodzimej, śladów zaangażowania społeczno-dydaktycznego poety, a spuścizna twórcy z XVI wieku miała być częścią klasycystycznego programu naprawy Rzeczypospolitej⁵³. Z kolei dla pisarzy drugiej połowy XIX wieku zasadniczym punktem odniesienia były najczęściej dzieła Jacoba Burckhardta i Friedricha Nietzschego. Tym samym wiedza o renesansie stała się polem „dysput o kulturowych zdobyczach”, jak interesująco pisała o tym Urszula Kowalczyk⁵⁴. Na znaczeniu zyskiwał naukowy oraz eseistyczny nurt europejskich dociekań, które zostały przyswojone polskim badaczom i już na stałe zaanektowane na rodzimy grunt. Najgorętsze dyskusje toczyły się wokół problematyki charakteru zjawiska renesansyzmu, skupiały się także na określeniu jego granic czasowych i przestrzennych. Nadal istotna pozostawała kwestia wartościowania dokonań dawnej epoki

⁵¹ Zob. m. in. T. Chachulski, *Opóźnione pokolenie. Studia o recepcji „głębokiej” Jana Kochanowskiego w poezji polskiej XVIII wieku*, Kryspinów 2006; S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966; W. Walecki, *Tradycje staropolszczyzny w oświeceniu stanisławowskim (Wstępna synteza historyczno kulturalna)*, Kraków 1987 – w publikacjach tych zawarta została bogata bibliografia przedmiotu.

⁵² W. Walecki, *Tradycje staropolszczyzny w oświeceniu stanisławowskim*, op. cit., s. 8.

⁵³ T. Chachulski, *Opóźnione pokolenie...*, op. cit., s. 11, 13.

⁵⁴ U. Kowalczyk, *Powinność i przygoda. Pisarze polscy drugiej połowy XIX wieku wobec kultury renesansu*, Warszawa 2011, s. 28.

oraz jej osiągnięć. O renesansie pisano w kontekście pytań o „genealogię człowieka nowoczesnego”⁵⁵ i „toczącej się w ostatnich latach [XIX wieku – dodał A.K.] dyskusji o kondycji i etapach nowoczesności”⁵⁶. Kowalczuk podkreśla, że wyobrażenie o odrodzeniu pozwoliło pisarzom drugiej połowy XIX wieku zarysować „mapę kultury jako przestrzeni wyborów, a nie tylko przynależności”⁵⁷.

Idea wielkich ludzi a renesanse sztukmistrza

Marian Śliwiński, za Władysławem Tatarkiewiczem⁵⁸, pisał o dwóch paradygmatach kultury europejskiej: arystotelesowsko-tomistycznym, powstałym w starożytności i średniowieczu, oraz nowożytnym, ukonstytuowanym w renesansie i związanym z reformacją. Pierwszy określony był poprzez racjonalizm, realizm i uniwersalia, a drugi poprzez jednostkę, naród i historię⁵⁹. Ten ostatni model, bliższy romantyzmowi, nasuwa skojarzenia z romantyczną filozofią i ideą wielkich ludzi. „W miejsce kosmopolityzmu Johna Locke'a i głoszonej przezeń koncepcji uniwersalnej jedności natury ludzkiej, a zarazem i praw rządzących dziejami, pojawiła się doktryna Johanna Gottfrieda Herdera, który podkreślał indywidualizm doświadczeń poszczególnych narodów i ich odrębne drogi rozwoju zdeterminowane przez «Ducha Narodu» (*Volkgeist*). Duch ten – jak twierdzi filozof – wyraża się w języku, religii, literaturze, sztuce, nauce i prawie narodu”⁶⁰. Idea wielkich ludzi w wariantach romantycznych wyrastała także ze splotu wydarzeń historycznych i przeobrażeń na polu estetyki. Lęk przed Rewolucją Francuską wpłynął na intensyfikację badań – Anglików i Niemców – nad pogłębieniem własnej tradycji, „ujawiły się tu również nastroje antyrewolucyjne i antydespotyczne. Był to bunt Młodej Europy przeciwko Starej – przede wszystkim bunt Niemców przeciw kulturowej i politycznej dominacji Francji jeszcze poprzedniej epoki”⁶¹.

Życie wybitnych jednostek stało się tematem wielu rozpraw i dzieł literackich. Dla polskiej recepcji idei wielkich ludzi szczególnie ważne wydają się uwagi Adama Mickiewicza, który pisał wielokrotnie o problemie jednostkowości wobec wspólnoty. Koncepcja ta miała swoje szersze, zagraniczne tło, mam tu na myśli choćby *Bohaterów*

⁵⁵ *Ibidem*, s. 10.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 12.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 13.

⁵⁸ W. Tatarkiewicz, *Okresy filozofii europejskiej*, w: *tenże*, *Droga do filozofii i inne rozprawy filozoficzne*, t. I, Warszawa 1971, s. 93-108.

⁵⁹ M. Śliwiński, *Jednostka – Naród – Historia*, Piotrków Trybunalski 2007, s. 5.

⁶⁰ G. Urban-Grodziek, *Coś ty Kochanowski zrobił romantyzmowi...*, *op. cit.*, s. 478.

⁶¹ *Ibidem*, s. 478.

(1841) Thomasa Carlyle'a i *Przedstawicieli ludzkości* (1850) Ralpha Waldo Emersona. W swoich odczytach Carlyle starał się udowodnić, że:

historia tego, czego ludzkość w tym świecie dokonała, jest w gruncie rzeczy historią wielkich ludzi, którzy na to pracowali. Ci bowiem wielcy ludzie byli przewodnikami ludzkości, wzorodawcami i w pewnym znaczeniu twórcami wszystkiego, co całe zbiorowisko ludzi zdołało zrobić, czego zdołało osiągnąć⁶².

Mickiewicz w prelekcjach paryskich, w wykładzie z 20 grudnia 1842 roku, konkludował podobnie, że „w polityce, jak i w sztuce, zjawiają się zawsze jednostki przewodniczące epokom i cokolwiek by czyniła дума ogółu, trzeba przejść poprzez indywidualność; trzeba iść ich śladem”⁶³. Odrębnie o problemie tym pisał Emerson, który zanotował, że „istota nasza została zwielokrotniona przez spuściznę tych, co byli przed nami i dla nas tworzyli. Z jakąż łatwością przyswajamy sobie ich dzieła! (...) Życie nasze otoczone jest słonecznym kręgiem wiadomości, wynikiem pracy ludzi zmarłych”⁶⁴.

Oczywiście już od czasów starożytnych w kulturze rozważano, kim winna być wybitna jednostka⁶⁵, a problem ten nie był obcy także późniejszym myślicielom. Niemniej jednak to Carlyle'a, Mickiewicza i Emersona – mimo wielu różnic w ich koncepcjach – uznać można za głównych dziewiętnastowiecznych kontynuatorów refleksji nad rolą jednostki w dziejach świata, refleksji formułowanej w czasie, kiedy dochodziło do jej przesilenia, „swoistego natężenia częstotliwości myślenia o wielkich ludziach i przyznawania im szczególnie szerokich kompetencji”⁶⁶. Silne piętno odcisnęło na dziewiętnastowiecznych bohaterach proces laicyzacji różnych koncepcji sakralnych, który pozwolił na formułowanie radykalnych ocen, skrajne wartościowanie czy dalece subiektywne wybory w tej materii. Nadrzędną kwestią stała się refleksja nad tym, jaką rolę powinni odgrywać wielcy ludzie w historii narodów i jaki winien być ich stosunek do reszty społeczeństwa. Ta niezwykła pojemność znaczeniowa idei wielkich ludzi pozwalała na szereg modyfikacji i wielowariantowość ujęć oraz stwarzała możliwość łączenia jej z wieloma innymi kwestiami.

⁶² T. Carlyle, *Bohaterowie i cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii*, Kraków 2006, s. 5. [brak nazwiska tłumacza], cyt. za: J. Czernik, *Między indywidualizmem a kolektywizmem. Jednostka i zbiorowość w literaturze romantycznej. Studium z historii idei*, Kraków 2014, s. 103.

⁶³ A. Mickiewicz, *Dzieła*, komitet red. Z. J. Nowak, M. Prussak, Z. Stefanowska, Cz. Zgorzelski, t. X: *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, Warszawa 1998, s. 34.

⁶⁴ R. W. Emerson, *Przedstawiciele ludzkości*, przeł. M. Kreczkowska, Kraków 1909, s. 12.

⁶⁵ Wspomniani wyżej autorzy mieli problem z terminologią pozwalającą im nazwać dokonania jednostek na przestrzeni wieków. Ja posługiwać się będę, za Czernikiem, określeniami: „bohater”, „wielki człowiek”, „jednostka wybitna”. Zob. J. Czernik, *Między indywidualizmem a kolektywizmem*, op. cit., s. 117. Zob. ponadto: T. Drewnowski, *Ślady Emersona w literaturze polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1992, 83/2, s. 156-167; M. Skwara, *Mickiewicz i Emerson – prelekcje paryskie*, „Pamiętnik Literacki” 1994, 84/3, s. 104-122.

⁶⁶ J. Czernik, *Między indywidualizmem a kolektywizmem*, op. cit., s. 106-107.

Różnorodność i skala omawianego tu zjawiska nie była obca także Lenartowiczowi. Zainteresowanie samotnika znad Arno tematem uznanych w świecie bohaterów nie wynikało tylko z estetyki epoki czy z lektury pism korespondentów i znajomych lirnika – Cypriana Norwida, Juliana Klaczki, Kazimierza Władysława Wójcickiego – ale przede wszystkim ze znajomości paryskich wykładów Mickiewicza. Lenartowicz szczególnie cenił autora *Pana Tadeusza* jako poetę narodowego, czemu dał wyraz w *Listach o Adamie Mickiewiczu*, wykładach bolońskich, prywatnej korespondencji. Poszukując związków między poetami warto pamiętać o ich relacjach rodzinnych – małżonkami obydwu twórców były panny Szymanowskie, Celina i Zofia. Lirnik mazowiecki nie przejął jednak koncepcji Mickiewicza w takim kształcie, w jakim uformowała się ona w kolegium francuskim. Nie rozwijając szerzej w tym miejscu kwestii na czym polega różnica między sądami tych dwóch pisarzy, co wymagałoby szczegółowego omówienia koncepcji autora *Dziadów*⁶⁷, a skupiając się wyłącznie na myśli Lenartowicza, podkreślić należy, że jego wizja renesansu została przedstawiona poprzez charakterystykę wybitnych jednostek tamtego okresu. Uwagi na temat odrodzeniowych humanistów pozwalały poecie snuć refleksje o wydarzeniach politycznych czy historycznych z dawnych czasów, formułować wnioski dotyczące estetyki u progu nowożytności, wreszcie pisać historię prywatną poszczególnych postaci. Według lirnika mazowieckiego renesansowi bohaterowie nie musieli wywodzić się ze szlacheckich rodów, co charakteryzowało na przykład antyczne pisarstwo Plutarcha. Dla Lenartowicza kluczowa okazała się ufność w nieskazitelność życia i czynów odrodzeniowych humanistów, wynikająca w dużej mierze z nonkonformistycznej postawy romantycznego poety. Swoje myśli formułował autor *Lirenki* z perspektywy człowieka wierzącego w Boga, ale i w ludzi, szczególnie zaś w ich człowieczeństwo oraz szlachetność. W refleksji Lenartowicza istniał ścisły związek pomiędzy życiem a twórczością, jedno determinowało drugie i odwrotnie.

W dziewiętnastowiecznej refleksji nad renesansem interesuje mnie przede wszystkim to, czego pisarze z pokolenia Lenartowicza poszukiwali w odrodzeniu. Jak rozumieli tę epokę? Jakie wartości w niej odnajdywali? Co negowali, a o czym pisali w sposób afirmatywny? Jak łączyli renesansowy uniwersalizm z romantycznym pluralizmem poglądów? Jak wpisywali w romantyczną filozofię indywidualizmu biografię wybitnych jednostek? Jak renesansowe mity zderzały się z początkami naukowego pisania o odrodzeniu? W jakim celu odwołania do epoki odrodzenia towarzyszyły refleksji o własnych czasach? Jako pierwszoplanowy problem wyłania się z tych kontekstów stosunek późnych romantyków

⁶⁷ Zob. *Ibidem*, s. 135-191.

do renesansu jako dziedzictwa jeszcze nie w pełni zagospodarowanego i zarazem dziedzictwa alternatywnego wobec tradycji sarmackiej oraz kształtującej się dopiero tradycji wielkich wieszczów.

Układ pracy ma na celu odzwierciedlenie poglądów Lenartowicza na wskazane tu tematy, ujawnionych przez poetę w wyborze kilku postaci renesansowych, których życie i dzieło wiązało się z określonymi problemami eksponowanymi przez romantyków i ówczesnym stanem wiedzy o renesansie. Towarzyszyła mi także myśl, aby zaprezentować samotnika znad Arno jako sztukmistrza. Stąd też swoje rozważania rozpocznę od poezji, by następnie skupić się na rzeźbie i rysunku, a także wykładach, korespondencji prywatnej i ogłaszanej w prasie, a w ostatnim rozdziale w sposób symboliczny powrócić do liryki, akcentując tym samym fakt, że Lenartowicz to przede wszystkim poeta. Komparatystyczny profil pracy, ogniskujący się wokół literatury i sztuki, pozwoli nie tylko zaprezentować w nowy sposób dokonania i sylwetkę lirnika, ale także podkreśli europejski rys pozostawionej przez niego spuścizny, poprzez zaakcentowanie aktywności sztukmistrza na emigracji. Próbując zbudować spójny i miarodajny portret lirnika mazowieckiego pamiętałem o dwóch ważnych obszarach jego działalności, o balansowaniu pomiędzy literaturą i sztuką oraz pomiędzy wiernością wspomnieniu o kraju lat dziecińczych i świadomością włoskiego emigranta. Próba opisu dorobku Lenartowicza za pomocą pewnego klucza – analizy jego fascynacji epoką renesansu i wielkimi jej reprezentantami, pozwoli zaobserwować powroty poety do kilku biografii, które poddawane były ciągłej refleksji a zarazem aktualizacji. Bogate uwagi poety skonfrontowane zostaną z myślami innych późnych polskich romantyków. Przyjęta przeze mnie perspektywa uwypukli autora *Szopki* jako postać centralną w tej refleksji oraz pozwoli opisać w pewnym stopniu recepcję zjawiska renesansyzmu w twórczości późnych, krajowych romantyków.

Rozdział pierwszy poświęcam zatem odwołaniom do spuścizny i życia Jana Kochanowskiego. W orbicie moich zainteresowań znajdują się wątki czarnoleskie pojawiające się zarówno w prywatnej korespondencji, w mottach do tomików lub poszczególnych wierszy, jak i w samych utworach. Porządek interpretacji określają konkretne motywy związane z rodziną poety, jego twórczością literacką, motywem lipy i dworku czarnoleskiego. Literackie pomysły lirnika pojawiające się w jego twórczości konfrontuję z artystycznymi konceptami Seweryny Duchińskiej, Stefana Gillera, Cypriana Norwida, Lucjana Siemieńskiego, Wincentego Pola.

Obok pisarstwa drugą najważniejszą gałąź zainteresowań Lenartowicza stanowiło rzeźbiarstwo. W rozdziale drugim zatem, wychodząc od uwag o wątkach rzeźbiarskich w wierszach poety i śledząc okoliczności związane z zainteresowaniem się lirnika tą sztuką, koncentruję się na jego twórczości plastycznej. Dyskurs krytyczny związany z dziełami rzeźbiarskimi samotnika znad Arno i jego autorefleksja na temat własnych prac wyraźnie wskazują jedną z głównych tradycji, do której nawiązywał romantyk, tradycję odrodzenia. W dziewiętnastowiecznych recenzjach prasowych oraz w epistolografii poety pojawiają się nazwiska Lorenza Ghibertiego, rodziny della Robbiów czy Jacoppa Sansovina. Natomiast sama praktyka warsztatowa lirnika, niektóre z jego rysunków oraz rzeźb, zdradzają wyraźnie konotacje z dziełami wielkich włoskich mistrzów takich jak Matteo Civitali lub Giambologna. Specjalna zaś predylekcja do formy reliefu pozwala skojarzyć prace Lenartowicza z dziełami takich rzeźbiarzy jak Bartolomeo Bellano, Vincenzo Danti, Guglielmo della Porta, Andrea Riccio.

Trzecią część pracy poświęcam Lenartowiczowej recepcji renesansu w *Listach o sztuce włoskiej* ogłoszonych w „Tygodniku Ilustrowanym”. Krótkie uwagi formułowane na łamach prasy związane były z życiem i twórczością Rafaela Santiogo, Michała Anioła, Fra Angelica, Luci i Andrei della Robbiów, Domenichina. Analiza artykułów pozwoliła na wyodrębnienie kilku kategorii charakterystycznych dla Lenartowiczowej refleksji o wielkich ludziach, spośród których można wymienić kategorię chrześcijańskiego etosu życia, związaną z fundamentalnymi pojęciami dla poety, takimi jak twórca, geniusz, Bóg, natchnienie. Obserwacje poczynione przez lirnika umieszczam na tle uwag Cypriana Godebskiego, Juliana Klaczki i Józefa Ignacego Kraszewskiego.

Próby polsko-włoskiego dialogu widoczne w publicznej korespondencji Lenartowicza dotyczącej artystów renesansu dostrzegalne są także w wykładach bolońskich. W rozdziale czwartym, bazując na ogłoszonych prelekcjach poety, skupiam się na zarysowaniu wizerunku Mikołaja Kopernika i Jana Kochanowskiego. Lenartowicz poświęcił swoją uwagę ich spuściźnie pisarskiej, ocenił ich wkład w rozwój renesansowej nauki i literatury analizował też przy tej okazji dotychczasowy stan badań nad odrodzeniem. Pojawiające się w tym rozdziale spostrzeżenia lirnika mazowieckiego konfrontuję z myślami formułowanymi przez Felicjana Faleńskiego, Lucjana Siemieńskiego i Kazimierza Władysława Wójcickiego. Skomponowany w ten sposób obraz pozwoli ukazać Lenartowiczową wizję czasu renesansu za rządów dwóch monarchów – Zygmunta Augusta i Stefana Batorego.

Do postaci Kopernika poeta powracał w swoich utworach literackich. Poetycką refleksję Lenartowicza o autorze teorii heliocentrycznej przedstawiam na dwóch płaszczyznach. Na pierwszej z nich umieszczam uwagi poety związane z fenomenem wielkości człowieka – postać polskiego astronoma skłaniała Lenartowicza do refleksji nad kwestią twórczego natchnienia, spożytkowania nabytej wiedzy, a także towarzyszących pracy naukowej wyrzeczeń. Z drugiej strony poetyckie wyobrażenia samotnika znad Arno potraktować można jako kolejną już głosę do zmityzowanej biografii Kopernika, w tym wypadku głosę akcentującą najważniejsze wydarzenia w życiu astronoma. Podobne wątki, zbliżony sposób ich eksploracji można zauważyć w wierszach Agatona Gillera, Jadwigi Łuszczewskiej, Duchińskiej, Siemieńskiego.

Problematyka twórczości wielkich mistrzów pojawia się po raz kolejny w kilku późnych wierszach lirnika. Poeta akcentuje w nich indywidualizm swoich ulubionych renesansowych twórców: Fra Angelica, Rafaela i Michała Anioła. W myśl literackich obserwacji Lenartowicza nakreślę, w czym wyraża się różnorodność twórcza i charakterologiczna czołowych artystów doby odrodzenia. Uwagi samotnika znad Arno poświęcone dawnym mistrzom skonfrontuję z literackimi wizerunkami tych artystów przedstawianymi przez Łuszczewską, Norwida, Siemieńskiego, Leonarda Sowińskiego.

W podsumowaniu rozprawy pojawi się kwestia miejsca refleksji o odrodzeniu w całej twórczości Lenartowicza, co pozwoli sformułować kilka szerszych wniosków na temat piśmienniczych dyskusji o kulturze renesansu, które lirnik mazowiecki mógł prowadzić z innymi poetami swojej epoki. Skupię się głównie na porównaniu wizerunku epoki odrodzenia i spuścizny literackiej Kochanowskiego, jaki w prelekcjach paryskich prezentował Mickiewicz, i do którego nawiązywał Lenartowicz w wykładach bolońskich. Zestawię również z poglądami samotnika znad Arno uwagi o upodobaniach artystycznych i znaczeniu sztuki zapisane w różnych miejscach przez Norwida. Poprzez swoje pisma autor *Złotego kubka* prowadził dyskusję z innymi literatami swojego pokolenia nie tylko o renesansie, ale także o kształcie romantyzmu. Ostatnią część tego rozdziału poświęcę zatem próbie odczytania romantycznego renesansyzmu jako kategorii estetycznej charakterystycznej dla twórczości późnych romantyków.

Realizacja tak pomyślanej rozprawy nie byłaby możliwa bez kwerendy archiwalnej, pracy źródłowej i edytorskiej. W wyniku przeprowadzonych badań udało się nie tylko zweryfikować kilka błędnych tez dotyczących działalności samego Lenartowicza (mam tu na

myśli choćby określenie czasu rozpoczęcia prac nad rzeźbą czy ramowych dat prelekcji wygłoszonych w Akademii Bolońskiej), ale także przybliżyć mało dotąd znane i opracowane materiały po lirniku mazowieckim, na przykład *Listy o sztuce włoskiej* pochodzące z lat 1868-1869 (aneks, załącznik nr 1). W rozprawie wykorzystuję również odczytane z rękopisów dwa wiersze, zatytułowane: *Kopernik. Przy otwartym oknie składając teleskop* i *Mikołaj Kopernik. Oda* (aneks, załącznik nr 2). Omawiam także utwory poświęcone artystom, które ostatni raz ogłoszone były w XIX wieku (aneks, załącznik nr 3). W pracy pojawią się też niektóre z kart mało znanego albumu Lenartowicza *Umarli żywi*, tworzonego przez poetę od lat 40. XIX wieku aż do swojej śmierci w roku 1893 oraz wspomniana zostaje nieznana rzeźba artysty (il. 54).

Rozdział 1. W starej ojców szkole. Mit życia i twórczości Jana Kochanowskiego

Idę ja po Twojej drodze,

Śpiewam ziemi mej niebodze⁶⁸

Meandry recepcji „rzeczy czarnoleskiej” w refleksji pisarzy pierwszej połowy XIX wieku

Zainteresowanie twórczością mistrza z Czarnolasu towarzyszyło dziewiętnastowiecznym pisarzom poszukującym początków polskiej kultury, tradycji, z którą mogliby się utożsamić, a zarazem punktu odniesienia dla własnych dokonań poetyckich. Podłoże ku temu było solidne, bowiem poezje „ojca polskiej pieśni” wydawano kilkakrotnie w latach 1767-1768, 1803, 1816, 1825, 1835⁶⁹, choć warto nadmienić, że do ogłoszenie dzieł wszystkich w romantyzmie nie doszło.

Pisarze przełomu romantycznego pierwszy raz w dziejach literatury polskiej zakwestionowali status i rolę Kochanowskiego. Dotychczas w badaniach nad twórczością poetycką tego okresu wyraźnie wyodrębniano dwa stanowiska, dzieląc literatów na przeciwników i zwolenników autora *Trenów*, czemu odpowiadać miał spór klasyków z romantykami. Tego rodzaju antagonistyczny podział uznać jednak należy za niesłuszny, a recepcja „rzeczy czarnoleskiej” to problem bardziej złożony. Dla klasyków dokonania Kochanowskiego pozostawały bezsprzecznym wzorem. Franciszek Bohomolec publikując w 1767 roku *Rymy wszystkie w jedno zebrane* nazwał czarnoleskiego twórcę „książęciem poetów naszych”, podkreślając jego styl i zasługi dla rozwoju języka polskiego⁷⁰. W podobnym tonie wypowiadali się także chociażby Ignacy Krasicki w dziele *O rymotwórstwie i rymotwórcach* czy Ksawery Dmochowski w *Sztuce rymotwórczej*. Julian Ursyn Niemcewicz wygłosił mowę pochwalną na cześć Kochanowskiego na posiedzeniu Towarzystwa Królewskiego Przyjaciół Nauk w dniu 10 listopada 1808 roku, podkreślając jego zasługi na rzecz rozwoju języka polskiego, chwalać cnoty obywatelskie i domowe. Poglądy te znalazły swoje przełożenie w jego dziełach literackich. Także w kręgu Puław XVI-wieczny humanista

⁶⁸ T. Lenartowicz, [Och i któż jak on zawoła], w: *Jan Kochanowski w poezji polskiej od XVI do XX wieku. Antologia*, op. cit., s. 144.

⁶⁹ Z. Sudolski, *Romantyczne meandry recepcji Kochanowskiego*, w: *Jan Kochanowski 1584-1984. Epoka – Twórczość – Recepcja*, red., J. Pelec, P. Buchwald-Pelcowa, B. Otwinowska, Lublin 1989, t. 2, s. 289.

⁷⁰ Z. Libera, *Dziedzictwo poezji Jana Kochanowskiego w literaturze późniejszej*, w: *Jan Kochanowski i kultura odrodzenia*, idem, M. Żurowski, Warszawa 1985, s. 189.

cieszył się dużą estymą⁷¹. Apologetą spuścizny czarnoleskiego mistrza był Kazimierz Brodziński jako tłumacz łacińskich elegii poety, uniwersytecki wykładowca i pisarz. W swojej rozprawie *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* zwracał uwagę, że:

... poezja Kochanowskiego jest to nasza Wisła (jeżeli to przyrównanie uczynić wolno), pierwsza z naszych skał wytryskująca, zaraz od źródeł znakomita, przepływająca najpiękniejsze Polski okolice i pomniki świetności naszej, w cieniu czyste dno pokazująca lub w świetle niebo odbijająca, spokojna, ale mocna, nie głęboka, ale nosząca narodowe bogactwo i wśród ojczystych tylko niegdyś brzegów do morza przechodząca⁷².

Brodziński akcentował zatem zakorzenienie w polskiej tradycji, podkreślił rolę renesansowego pisarza będącego symbolem, określał zasięg jego twórczości i skalę jej oddziaływania. Stanisław Pigoń, skrupulatnie opisujący meandry recepcji spuścizny czarnoleskiego poety, podkreślał, że wedle Brodzińskiego:

klasycyzm nie skrzywił Kochanowskiego, ale właśnie uwydatnił w nim i przez niego istotne, plemienne cechy polskości, zgodny był więc z charakterem narodowym. Charakter ten bowiem stoi (...) w najbliższym pokrewieństwie z charakterem narodowym starożytnych Rzymian. Dowodzi tego dostatecznie taka sama tam i tu natura języka, jako też podobieństwo instytucji państwowych obu narodów⁷³.

Dla autora *Wiesława* dokonania renesansowego humanisty stają się ponadto wzorem uczuć, wyznań i refleksji intymnych, o czym pisał w wierszu *Do Jana Kochanowskiego*:

Mnie, Janie z Czarnolasu, ty ująłeś duszę!
Tyś mi, jako do cichej przyjaźni stworzony,
Nie pokazny, stąd mało od świata ceniony,
Nikt też nie wie, co w tobie czyta serce moje,
I ja z tobą przestając o wielkość nie stoję⁷⁴.

Z kolei Zbigniew Sudolski konkludował, że pisarze romantyczni na ogół odbierali

⁷¹ A. Aleksandrowicz, *Sybillański aspekt kultu Jana Kochanowskiego (Z dziejów poety w literackim środowisku Puław)*, w: *Jan Kochanowski 1584-1984*, op. cit., s. 263-288.

⁷² K. Brodziński, *Pisma estetyczno-krytyczne*, oprac. A. Łucki, t. I, Warszawa 1934, s. 55,60. O poglądach Brodzińskiego na twórczość Kochanowskiego zob. Z. J. Nowak, *Jan Kochanowski w sądach Kazimierza Brodzińskiego*, w: *Jan Kochanowski. Twórczość i recepcja*, red. Z. J. Nowaka, t. 2, Katowice 1985, s. 40-57.

⁷³ S. Pigoń, *Jan Kochanowski w sądach romantyków*, w: *idem, Studia literackie*, Kraków 1951, s. 54.

⁷⁴ *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ułożył i opracował P. Hertz, ks. I, Warszawa 1959, s. 685.

Kochanowskiego „jako naśladowcę Homera, poetę nienarodowego, który rzekomo wzgardza rodzimą, ludową tradycją, a uzależniając swe pisarstwo od wzorów obcych, wypaczył główny nurt rozwoju literatury polskiej”⁷⁵. Przykładem niech będzie uwaga Zoriana Dołęgi-Chodakowskiego, który prowadząc swoje etnograficzne badania uskarżał się na fakt, że w renesansie nie znalazł się nikt, kto by pomyślał o wydaniu pieśni ludowych: „Jan Kochanowski wiele pięknej prostoty spod strzechy wiejskiej przenosząc do swoich rytmów, nie wpadł na myśl podobną, ona tuż za nim stała”⁷⁶. Uwagi formułowane przez romantyków deprecjonowały czarnoleskiego twórcę, ale chyba jeszcze bardziej wymierzone były w samych klasyków. Dotyczyły bowiem genetyki tekstu, rytmiki i metrum wiersza, zasobu słownictwa, tradycji uznanej przez XVIII-wiecznych za nadrzędną. Z drugiej strony pod tymi zarzutami kryła się pochwała estetyki romantycznej, a więc tego, co rodzime, narodowe, czerpiące z własnej tradycji, rozluźniające dotychczasowe rygory sztywnej poetyki. Jednym z narzędzi walki między klasykami i romantykami stała się właśnie spuścizna Kochanowskiego, do której trzeba się było odnieść. Także różnie umieszczano dorobek czarnoleskiego twórcy na mapie poetyckich dokonań. Hipolit Skimborowicz ponad Kochanowskiego przenosił Szymona Zimorowicza, Sebastiana Klonowicza i Wacława Maciejewskiego⁷⁷. Jan Majorkiewicz ponad spuścizną poety z Czarnolasu umieszczał dokonania Mikołaja Reja⁷⁸. O tym, że kwestia oceny dorobku autora fraszek nie należała do najłatwiejszych, przekonują sądy Adama Mickiewicza. W rozprawie *O krytykach i recenzentach warszawskich* młody pisarz zwracał uwagę na niedostrzeżenie przez czarnoleskiego mistrza rodzimej tradycji dramatycznej i odrzucenie dialogu czy misterii, a więc uderzył w Kochanowskiego-dramaturga, który przerwał rozwój rodzimego dramatu poprzez wykorzystanie formy antycznej. Mickiewicz potrafił jednak pochwalić odrodzeniowego humanistę za świetną znajomość starożytnej greki. Wśród romantyków najbardziej radykalne zdanie o twórczości Kochanowskiego miał, jak się wydaje, Antoni Malczewski jako autor *Marii*. Do tradycji czarnoleskiej odwołał on się w swoim poemacie trzykrotnie: poprzez motto zaczerpnięte z *Pieśni IX* Kochanowskiego⁷⁹, w opisie wizerunku Marii zasiadającej „pod starymi lipami” i w słowach głównej bohaterki przemawiającej do

⁷⁵ Z. Sudolski, *Romantyczne meandry recepcji Kochanowskiego*, w: *Jan Kochanowski...*, *op. cit.*, s. 292.

⁷⁶ Z. Dołęga-Chodakowski, *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem z roku 1815*, cyt. za: S. Pigoń, *Jan Kochanowski...*, *op. cit.*, s. 49.

⁷⁷ Pigoń, *Jan Kochanowski...*, *op. cit.*, s. 62.

⁷⁸ Z. Sudolski, *Romantyczne meandry recepcji Kochanowskiego*, w: *Jan Kochanowski...*, *op. cit.*, s. 300. Warto wspomnieć, że w obronie poety wystąpił wówczas Hipolit Cegielski jako autor rozprawy *O Janie Kochanowskim jako poecie lirycznym i jego stosunku do wieku szesnastego* z roku 1839.

⁷⁹ Niektórzy badacze w pieśni masek dopatrują się rozwinięcia motta. Zob. D. Zawadzka, *Pokolenie kłęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach*, Warszawa 2000, s. 275.

swojego ojca Miecznika, będących parafrazą *Trenu VIII*⁸⁰. Zachowanie życiowego umiaru postulowane przez Kochanowskiego zostało jednak całkowicie zmienione przez Malczewskiego w wizję dopuszczającą skrajne emocje i rozwiązania. Staropolskie cnoty straciły na swoim znaczeniu i zabrzmiały fałszywie. Ewangelina Skalińska podkreślała,

że „złota” tradycja Kochanowskiego została poddana przez Malczewskiego miazdzącej krytyce oraz demonstracyjnie wykrzywiającej jej pierwotny sens reinterpretacji. Bo już nie idzie tu wyłącznie o pesymistyczną, nawet skrajnie pesymistyczną wizję historiozoficzną, ale o drwinę z tego, co w owej historii i tradycji można było jeszcze próbować ocalić⁸¹.

Z kolei Maurycy Mochnacki zauważał w „czasach zygmuntońskich” naśladowanie twórczości łacińskiej i wykonany przez ówczesnych poetów „olbrzymi krok w trudnej rymowania sztuce”⁸². Dzieła powstałe w renesansie były wątpliwej wartości, bowiem wedle krytyka zbyt mocno czerpały z kanonu antycznego, nie wykorzystując tym samym ludowych źródeł. Ciekawsza wydaje się jednak próba powiązania polskiego średniowiecza z sagami skandynawskimi i doszukiwanie się w tym początków polskiej literatury, co Marta Piwińska uznała za „kombinację”. Badaczka akcentowała, że „to budowanie jakiś protez tradycji, które zdradzają, jak silnie odczuwał romantyczny krytyk brak rodzimego dziedzictwa literackiego”⁸³. Fakt ten wiązał się z uznaniem, że „odrodzenie było dla Mochnackiego raczej upadkiem: «gdy upadł kolos gotyckiej romantyczności [...] duch rycerski z natchnieniem poezji gasnąć zaczął»”⁸⁴. Swoistą i jakże interesującą próbę pogodzenia klasyków i romantyków podjął Franciszek Dzierżykraj Morawski, który poprzez odwołanie się do autorytetu czarnoleskiego mistrza chciał pogodzić dwie skłócone strony⁸⁵.

O tym, że historia recepcji „rzeczy czarnoleskiej” zatoczyła w jakimś sensie koło, przekonują przede wszystkim uwagi wieszczów⁸⁶. Podkreślić należy, że Mickiewicz do

⁸⁰ E. Skalińska, *Kochanowski Malczewskiego – Kochanowski Norwida*, w: „Colloquia Litteraria. Półrocznik Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie” nr 20, 2016, s. 80.

⁸¹ *Ibidem*, s. 79.

⁸² M. Mochnacki, *Pisma po raz pierwszy edycją książkową objęte*, oprac. A. Śliwiński, Lwów 1910 (tu artykuł *Myśli o literaturze polskiej*, s. 119). W pracy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* Jan został w ogóle pominięty, a Piotr Kochanowski wspomniany mimochodem.

⁸³ M. Piwińska, *Czy Mickiewicz zamordował Kochanowskiego? Interpretacje romantycznej interpretacji*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwiec, M. Bieńczyk, Warszawa 1995, s. 191.

⁸⁴ M. Piwińska, *Tradycja „złota” czy „papuzia”? Romantycy o polskiej poezji renesansowej*, w: *eadem*, *Wolny myśliwy. Ośiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 206-207. Cytowany fragment Mochnackiego pochodzi z artykułu: *O duchu i źródłach poezji w Polsce*.

⁸⁵ F. Morawski, *Klasyki i romantycy polscy. W dwóch listach wierszem*, Warszawa 1829.

⁸⁶ Warto pamiętać, że także później zdarzały się głosy dyskredytujące dokonania Kochanowskiego np. u Juliana Bartoszewicza, Fryderyka Henryka Lewestama, Włodzimierza Spasowicza. Zob. Z. Sudolski, *Romantyczne meandry recepcji Kochanowskiego*, w: *Jan Kochanowski..., op. cit.*, s. 301.

absorbującej problematyki oceny dokonań Kochanowskiego powrócił w dwóch wykładach w Collège de France prowadzonych w roku 1841, zmieniając swoje dotychczasowe sądy. Autor *Pana Tadeusza* zwrócił uwagę na wpływ pieśni ludowej na poezję Jana z Czarnego Lasu, zainteresowanie formą pieśni gminnej, pomimo że jego twórczość przeznaczona była dla sfer wykształconych. Paryski prelegent chwalił przekład *Psalterza*, uznając jego recepcję za powszechną, skoro tak wiele z psalmów weszło w skład zbiorów kantyczek. Za unikatowe dzieło uznał krytykowany wcześniej przez siebie dramat *Odprawę posłów greckich*. Mickiewicz tym razem wskazywał, że Kochanowskiemu znane były wzory antyczne, a sceny z *Pisma Świętego* „nie dawały dość obszernego pola”. Utwór mógł powstać w takiej formie, bo Polsce nie było wówczas teatrów, tak jak we Włoszech czy Hiszpanii. Wreszcie dzieło odrodzeniowego humanisty nie wpłynęło na rozwój rodzimego dramatu. Autor wykładów podkreślał także prostotę, głębokie uczucie i bogactwo form *Trenów*⁸⁷. Zatem XVI-wieczny poeta nie zerwał z rodzimymi wątkami, a nawet w swojej twórczości potrafił doskonale wyrazić współczesny mu naród, co wiązało się z przekonaniem Mickiewicza, że Kochanowski przeczuwał ducha narodowego. Pigoń uznał sądy wieszczki za „niewzruszalny już odtąd fundament uznania i sławy poety z Czarnolasu”, który zmierzał do rozliczenia się „z uporczywymi zarzutami”, a tym samym zamknął długoletni „spór romantyków o charakter narodowy jego twórczości”⁸⁸. Z kolei Juliusz Słowacki w *Beniowskim* postrzegał odrodzeniowego pisarza jako najwyższy autorytet w dziedzinie sztuki poetyckiej i języka polskiego:

I gdyby stary ów Jan Czarnoleski
Z mogiły powstał: on toby zrozumiał,
Myśląc, że jakiś poemat niebieski,
Który mu w grobie nad lipami szumiał,
Słyszcy, ubrany w dawny rym królewski,
Mową, którą sam przed wiekami umiał.
Potem by, cicho mżąc, rozważał w sobie,
Że nie zapomniał mowy polskiej – w grobie⁸⁹.

⁸⁷ Zob. J. Zaremba, *Jan Kochanowski w wykładach Adama Mickiewicza*, w: *Jan Kochanowski. Twórczość i recepcja*, op. cit., t. 2, s. 58-69.

⁸⁸ S. Pigoń, *Jan Kochanowski...*, op. cit., s. 69.

⁸⁹ J. Słowacki, *Beniowski. Poema*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1996, s. 135.

Autor *Odprawy posłów greckich* został uznany za twórcę narodowego języka, prekursora na tle innych nacji i wzór do naśladowania także przez Zygmunta Krasińskiego w jego młodzieńczym *Liście do pana Bonstetten o stanie obecnym literatury polskiej*. Zdarzały się także głosy radykalnie pozytywnie oceniające dokonania Kochanowskiego. Józef Kremer pisał: „Nie będzie pisarzem polskim, komu język Kochanowskiego nie jest talizmanem chroniącym, broniącym, wodzącym”⁹⁰. Kochanowski wedle romantyków otworzył polskim pisarzom drogę w przyszłość, był zatem także poetą awangardowym.

Walka o spuściznę Kochanowskiego nie dotyczyła postawy poety, a związana była z pozycją renesansowego humanisty. Polemika na początku XIX wieku ogniskowała się nie tylko wokół tego, co uznać można za „klasyczne” czy „romantyczne” w jego twórczości, ale skupiała się na ustaleniu rangi autorytetu, zrewidowaniu dotychczasowych sądów. Jak zatem Kochanowski mógł stać się wspólnym ideałem dla klasyków, sentymentalistów i romantyków? Wedle Jakuba Zbądzkiego wynikało to z różnego sposobu rozumienia „klasycznych autorytetów”, z faktu, że „nie wszyscy też zerwali z klasycystycznymi kategoriami, np. naśladownictwem” oraz z chęci odebrania przemijającej formacji tego, co stanowiło fundament jej istnienia. Historyk literatury przytaczał także opinie różnych znawców tematu, którzy podkreślali „gruntowne przestudiowanie dzieł Kochanowskiego”, zachowanie poczucia jedności narodowej w obliczu porozbiorowego upadku. Wskazywano ponadto na odwołanie się do dorobku „ojca polskiej pieśni”, co wiązało się z nadzieją na poprawę sytuacji, a także na swoiście rozumiane zwroty ku przeszłości, które określały sposoby recepcji dokonań Kochanowskiego⁹¹. Ciekawa refleksja badacza i inne sądy przez niego przytoczone nie wydają się jednak w pełni satysfakcjonujące. Klasycy i romantycy odmiennie spoglądali na dokonania czarnoleskiego twórcy i różnie je oceniali. Dla tych pierwszych tradycja ta miała charakter normatywny, a dla drugich była czymś żywym i historycznym⁹². Kochanowski dla klasyków wyznaczał granicę poprawności poetyckiej, romantykom pozwolił dostrzec to, co jednostkowe i indywidualne. Ogólnie rzecz ujmując, przesunięcie akcentów polegało na odejściu od formalno-tematycznego nawiązywania do dzieł Kochanowskiego na rzecz ich interpretacji wraz z wyraźnym uwzględnieniem kontekstu

⁹⁰ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 3: *Dzieje artystycznej fantazji*, cz. 2: *Fantazja u ludów chrześcijańskich*, *List XXX. Stulecie XVI (c.d.)*, Naumburg 1869, s. 526. Cyt. za: G. Urban-Godziek, *Coś Ty Kochanowski zrobił romantykom...*, *op. cit.*, s. 488.

⁹¹ J. Zbądzki, *Jan Kochanowski jako wzór do naśladowania – wybrane przykłady recepcji tradycji czarnoleskiej na przełomie oświecenia i romantyzmu*, „Meluzyna. Dawna Literatura i Kultura” 2016, nr 1 (4), s. 62.

⁹² M. Piwińska, *Tradycja „złota” czy „papuzia”?*, *op. cit.*, s. 203.

biograficznego⁹³. Lenartowicz i jego korespondenci mieli zatem kilka punktów odniesienia do wyboru. Podążyli szlakiem podkreślającym dokonania odrodzeniowego poety wytyczonym w wykładach paryskich przez Mickiewicza. Czytając jednak samych romantyków i prace z zakresu recepcji spuścizny Kochanowskiego w XIX wieku ciągle wydaje się powracać pytanie: co to znaczy, że czarnoleski bard był wzorem? Czy „rzecz czarnoleska” rozumiana była podobnie przez pokolenie Mickiewicza i późnych romantyków? Co odpowiedź na to pytanie może nam powiedzieć o poetyckich dokonaniach lirnika mazowieckiego i twórcach z nim korespondujących?

Próbując ustosunkować się do tych pytań, warto bliżej przyjrzeć się twórczości poetyckiej Lenartowicza, w której wyraźne można dostrzec zainteresowanie postaciami wielkich renesansowych humanistów, a szczególnie zaś Kochanowskim i Kopernikiem. Fascynacja ta wiązała się z poszukiwaniem wzorców do naśladowania i była charakterystyczna dla pokolenia autora *Złotego kubka*. Szczególnie doniosła w twórczości Lenartowicza była rola pierwszego z wymienionych humanistów. Lirnik wielokrotnie cytował fragmenty z jego spuścizny literackiej lub dokonywał ich parafrazy w listach do rodziny i przyjaciół, swoje utwory opatrywał mottami zaczerpniętymi z twórczości wielkiego mistrza, a także poświęcił dokonaniom i postaci humanisty kilka wierszy.

Przed laty Jan Nowakowski w kontekście powracającego w twórczości samotnika znad Arno tematu Kochanowskiego i jego dzieł pisał: „Nie tyle też rewelacji poznawczych czy poetyckich nam poszukiwać, ile dowodów zupełnie szczególnej poetą czarnoleskim fascynacji, rozumienia jego wyjątkowego w dziedzictwie narodowym miejsca i wytrwałej wierności jego pamięci”⁹⁴. Lirnik mazowiecki nie tylko doskonale znał miejsce humanisty w panteonie narodowych bohaterów i kultywował pamięć o nim, ale stawiał także bardziej poważne pytania o formy pamięci i wzory do naśladowania. O tym, że problematyka poszukiwania wzorców należała do głównych tematów w praktyce pisarskiej samotnika znad

⁹³ Marta Piwińska podkreślała: „mimo wykładów Osińskiego i Euzebiusza Słowackiego nie ma w tradycji naszej humanistyki klasycystyczno-oświeceniowej interpretacji dzieł Kochanowskiego, nie ma jego duchowego wizerunku” (*Ibidem*, s. 193.)

⁹⁴ J. Nowakowski, *Pod urokiem Czarnolasu. Jan Kochanowski i Teofila Lenartowicz*, „Rocznik Świętokrzyski Kieleckiego Towarzystwa Naukowego” 1981, t. IX, s. 257. Kilka uwag o Kochanowskich w twórczości Lenartowicza pojawia się także w innych tekstach. Zob. M. M. Kacprzak, *Jan z Czarnolasu jako bohater poezji w XIX w. Z dziejów recepcji spuścizny Kochanowskiego*, w: *Wiązania sobótkowe. Studia o Janie Kochanowskim*, pod red. E. Lasocińskiej, W. Pawlaka, Warszawa 2015, s. 448-470; Z. Libera, *Dziedzictwo poezji Jana Kochanowskiego w literaturze późniejszej*, w: *Jan Kochanowski i kultura odrodzenia*, idem, M. Żurowski, Warszawa 1985, s. 184-206; A. Niewolak-Krzywda, *W kręgu rzeczy czarnoleskiej*, Rzeszów 1987, s. 43-53 – podrozdział zatytułowany *Ojciec polskiej pieśni*; J. Zbądzki, *Jan Kochanowski jako wzór do naśladowania – wybrane przykłady recepcji tradycji czarnoleskiej na przełomie oświecenia i romantyzmu*, „Meluzyna. Dawna Literatura i Kultura” 2016, nr 1 (4), s. 53-66. Te inspirujące teksty mają jednak charakter przeglądowy i wybiórczy.

Arno, świadczą jego wiersze, w których to poeta powracał do tej nurtującej go kwestii. Lenartowicz najczęściej z wszystkich romantyków nawiązywał do „rzeczy czarnoleskiej”, zatem materiał do analizy i interpretacji jest bardzo obszerny. W swojej pracy skupię się na następujących utworach: *Dzwon Zygmunta*, [*Gdzież ta lipa ukochana...*], *Jan Kochanowski*, *Jan z Czarnolesia*, *Mały świątek*; *O Satyrze albo leśnym mężu*, *Jana Kochanowskiego powierniku*; [*Och, i któż jak on zawoła...*], [*Otóż ja pod lipą rozłożystą...*], *Szopka*, *Tarkwatowi Tasso*. *Na San Onofrio*, *Wincentemu Polowi*. Dokonany przeze mnie wybór podyktowany był kilkoma czynnikami. Tematyka związana z czarnoleskim twórcą obecna była nie tylko w wierszach czy listach lirnika, ale także w wykładach bolońskich prowadzonych przez niego w latach 80. XIX wieku. Wzięcie pod uwagę przykładów ze wszystkich wskazanych tu obszarów pozwoli nakreślić różne sposoby pisania o dokonaniach wybitnego humanisty, a także drogi ewolucji w myśleniu Lenartowicza, bowiem polski poeta powracał w swojej twórczości do określonych bohaterów epoki odrodzenia. Trzeba jednak wyraźnie zaznaczyć, że tematyka Lenartowiczowych inspiracji związanych z kulturą renesansu to temat bardziej obszerny. Zainteresowania poetyckie samotnika znad Arno nie koncentrowały się tylko na Kochanowskim i Koperniku. Lenartowicz w sposób swobodny – poprzez odwołania do ludzi, wydarzeń i miejsc – konstruował literacki wizerunek renesansowej Rzeczypospolitej, czego przykładami są utwory: *Dzwon Zygmuntowski*; *Piękna Bona*. *Jako rycerz Jan Ostroróg królowi Zygmuntowi I*, *Medyolańską Bonę w Neapolu zaślubił i jako ją do Krakowa nieśli*; *Na uroczystość Kolumba w Genui*. *Do Albumu*; czy *Policzek Stańczyka*⁹⁵.

Szkic do romantycznego portretu odrodzeniowego pisarza

Źródła zainteresowania Lenartowicza twórczością Kochanowskiego można doszukiwać się głębiej, w specyfice czasów, w jakich żył dziewiętnastowieczny poeta. Romantyzm z nową, niespotykaną dotąd siłą ukonstytuował kult jednostki, która pełniła funkcje symboliczne i stanowiła wzorzec do naśladowania. Specyficzna sytuacja polityczna

⁹⁵ W kontekście szerokich zainteresowań lirnika mazowieckiego postaciami renesansowymi, warto pamiętać o włoskich reprezentantach tej epoki. W twórczości literackiej Lenartowicza istotne miejsce zajmują przede wszystkim Dante Alighieri i Torquato Tasso. Temu pierwszemu poświęcił poeta wiersz *Na posąg Danta improwizacja do Polski*. W spuściźnie samotnika znad Arno odnaleźć można sporo nawiązań i lekturowych reminiscencji do twórczości autora *Boskiej komedii*, chociażby poprzez takie utwory jak: *Błogosławiona*, *Cienie syberyjskie*, *Werona*, *Zachwycenie*. Z kolei do autora *Jerozolimy wyzwolonej* i jego dzieł poeta powracał w wierszach zatytułowanych *Tasso i Torkwatowi Tasso*. *Na San Onofrio*. Zob. W. Wójcik, *Tasso w oczach Teofila Lenartowicza*, w: *Z ducha Tassa. Księga pamiątkowa sesji naukowej w czterechsetlecie śmierci pisarza (1544-1595)*, red. R. Ociecek, Katowice 1998, s. 327-337.

Polski związana z utratą niepodległości nie tylko czyniła to zjawisko wyjątkowym na tle europejskim, ale także wzmacniała jego skalę i oddziaływanie wśród obywateli upadłej Rzeczypospolitej. Pamięć o dawnych bohaterach odzwierciedlała się w indywidualnych gustach, procesie edukacji, społecznych aktywnościach na rzecz upamiętnienia wybitnych Polaków. Na kartach dzieł literackich wiązano biografie twórców z aksjologią literacką, a narodowa tożsamość kreowana była przez etos bohatera. Szczególnie akcentowano jasne karty z życiorysów wybitnych osób, przemilczając jednocześnie słabości. To, co indywidualne w charakterze poszczególnych wielkich jednostek było poddawane uniwersalizacji, a zarazem mityzacji i hiperbolizacji. W ten sposób utrwał się system postaw, wartości i zachowań. Dzięki temu manifestowało i umacniało się poczucie narodowej tożsamości. Dochodziło tym samym do ważnego procesu mającego na celu scalenie narodu bez państwa⁹⁶.

Ślady fascynacji poezją Kochanowskiego w twórczości Lenartowicza dostrzegalne są już w 1844 roku, a więc w okresie warszawskim. Lirnik mazowiecki obracający się w kręgu sławnej cyganerii i wśród redaktorów znanych czasopism, takich jak chociażby „Biblioteka Warszawska”, poznał Kazimierza Władysława Wójcickiego. Wedle relacji Wojciecha Grochowskiego to właśnie autor *Domowych powiastek i wizerunków* miał podsunąć młodemu Lenartowiczowi, obok pieśni ludowych i *Biblii*, dzieła Kochanowskiego⁹⁷. Z kolei Jan Nowakowski domniemywał, iż w tym samym roku, być może pod wpływem kontaktów z Kornelem Ujejskim, autor *Lirenki* po raz pierwszy odwiedził Czarnolas i Zwolen⁹⁸. Lenartowicz peregrynował podobnymi szlakami jak Izabela z Flemingów Czartoryska, Michał Baliński, Cyprian Norwid czy Wójcicki⁹⁹. Jednak pierwsze poświadczane ślady odwiedzin przez samotnika znad Arno miejsc związanych z życiem i śmiercią renesansowego poety przytoczył Czesław Zgorzelski. Badacz cytował fragmenty wpisów do książki pamiątkowej z roku 1845 i 1848¹⁰⁰, która powstała w 1840 roku, dzięki pomysłowi Teresy Jabłonowskiej, ówczesnej właścicielki Czarnolasu.

Anna Niewolak-Krzywda wskazywała, że pewien wpływ na zainteresowanie Lenartowicza Kochanowskim miał Kraszewski (nie precyzując jednak, czy chodzi o teksty

⁹⁶ Uwagi te opieram na książce M. Piotrowskiej, *Narodowe widowiska kulturowe. Uroczystości żałobne i rocznicowe w Wielkopolsce (1815-1914)*, Poznań 2011.

⁹⁷ W. Grochowski, *Teofil Lenartowicz*, „Tygodnik Ilustrowany” 1861, nr 116, s. 226.

⁹⁸ J. Nowakowski, *Pod urokiem Czarnolasu...*, op. cit., s. 241-242.

⁹⁹ F. Ziejka, „*Że moich gości popiół nie będzie wzgardzony...*” (*Z dziejów pośmiertnego żywota Jana Kochanowskiego*), „Wielogłos” 2008, 1 (3), s. 50-52.

¹⁰⁰ Cz. Zgorzelski, *Sycyna, Czarnolas i Zwolen w opisach wędrówek po kraju*, „Alma Mater Vilenensis”, z. 9, Wilno 1930 (według przedruku: *Kochanowski. Z dziejów badań i recepcji twórczości*, oprac. M. Korolko, Warszawa 1980, s. 141-144).

prozaika czy jego własną osobę i światopogląd) oraz podkreślał związek prowadzonych przez poetę wykładów bolońskich z powstaniem liryków o czarnoleskim mistrzu. Pierwszą z wiadomości przytoczonych przez badaczkę uznać można za wiarygodną, dodając przy tym, że największy wpływ na lirnika wywarły teksty krytyczne Kraszewskiego poświęcone Kochanowskiemu. Drugą uwagę natomiast, związaną z prowadzonymi w Bolonii odczytami, potraktować należy z rezerwą. Daty powstałych wierszy poety traktujące o „rzeczy czarnoleskiej” wskazują, że postać Kochanowskiego początkowo obecna była tylko w twórczości literackiej Lenartowicza, potem pojawiła się w jego wykładach o literaturze, a w latach 80. XIX wieku poeta poświęcił mu tylko jeden wiersz. Zatem same wykłady nie miały znaczącego wpływu na wiersze lirnika o czarnoleskim mistrzu, ale utwory poetyckie na prelekcje bez wątpienia tak. Powracają w wykładach wątki dotyczące splotu życia i twórczości artysty, mityzacji dokonań, kreowania literackiego wzorca.

Postać Kochanowskiego towarzyszyła także różnym uwagom i refleksjom formułowanym przez Lenartowicza, jego przyjaciół i żonę. „Polski Kochanowski” i Czarnolas pojawiają się w jednym z wierszy dedykowanemu Wincentemu Polowi:

Gdyś zawędrował raz pierwszy do Ciebie,

Przed swym zacisznym domem stałeś w górach,

A miesiąc chłodny to leciał po niebie,

To krył się w chmurach.

Szarzały góry po dalekim kresie,

Swobodne krzyki leciały od wioski,

A mnie się zdało – że to Czarnolesie

i Kochanowski¹⁰¹.

W usposobieniu Pola urzekła lirnika gościnność, otwartość, prostota, poczciwość, szlachetność, a więc cechy, jakie poeta w swoich wierszach przypisywał właśnie autorowi *Trenów*. Kochanowski był bez wątpienia wzorem i autorytetem dla Lenartowicza. Postać polskiego humanisty pojawiała się także w korespondencji z innymi przyjaciółmi. Kraszewskiemu proponował poeta upamiętnienie w formie tablicy grobowej odrodzeniowego

¹⁰¹ T. Lenartowicz, Wincentemu Polowi. Z Rzymu 24 kwietnia 1856, w: *Poezje. Wybór*, op. cit., s. 270.

mistrza, a środki miały być zebrane w ramach pieniędzy uzyskanych z wystawienia *Odprawy posłów greckich* na deskach warszawskiego teatru¹⁰². Podobny pomysł na dzieło upamiętniające wielkiego Polaka miał Norwid, który w Berlinie w 1845 roku pracował nad projektem nieznanego dziś pomnika autora *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*. Norwid ciekawie interpretował też twórczość Kochanowskiego, czemu dał wyraz w jednym z listów pisanych do lirnika z 1856 roku:

Któż inny [wcześniej wymieniony zostaje Mickiewicz jako autor *Ksiąg pielgrzymstwa* i Norwid z całą swoją twórczością – dodał A.K.] przez pół wieku odważył się gorzkie prawdy śpiewać? czy Malczewski, czy Zaleski, czy Krasiński, czy Olizarowski, czy Bielowski, czy kto? – powiedz no: kto?... Zapomnieli, że gdyby Kochanowski, Klonowic, Karpiński i Krasicki z grobu powstawali, a o urząd Słowa spytali się?... albo ich grubianami, albo siebie genialnymi kłamcami nazwać przyszło¹⁰³.

Tymi słowy autor *Vade-mecum* wyraźnie dystansował się wobec wielkich romantyków, prowadził z nimi dyskusję o wartości słowa poetyckiego, o sposobie komunikacji literackiej, o kształcie piśmiennictwa. Norwid rozważał także kwestię, kto będzie patronował nowemu typowi literatury przeczuwając napływ tendencji klasycznych do poezji końca wieku. Lenartowicz musiał cenić uwagi przyjaciela, skoro jeszcze w 1865 roku, czytając rozprawę Felicjana Faleńskiego poświęconą *Trenom*, tak pisał do autora *Odgłosów z gór*: „Twoje wydanie Jana Kochanowskiego cieszy mnie niewypowiedzianie, gdyby się udało przycisnąć Cypriana Norwida, żeby choć kilka drobnych szkiców piórkiem do tego zrobił, byłoby to arcydzieło”¹⁰⁴. Lirnik planował zatem wydanie krytyki jednego z głównych dzieł renesansowego wieszczka, które zawierałoby ilustracje wykonane przez biegłego w tej sztuce artystę. Inną formą uczczenia był wiersz Lenartowicza *O satyrze albo leśnym mężu* powstały na 300-lecie obchodów śmierci Kochanowskiego¹⁰⁵. Z tej samej okazji, w 1884 roku, Seweryna Duchieńska wygłosiła wykład poświęcony Kochanowskiemu w Paryżu¹⁰⁶. Także wśród wizerunków znanych Polaków, które znalazły się w albumie Lenartowicza *Umarli żywi*, odnaleźć można rysunek z przedstawieniem Kochanowskiego (il. 6). Wartość szkicu zamieszczonego w albumie mogła być dla poety tym bardziej szczególna, że domniemana praca żony lirnika stanowiła ilustrację dla jego utworu zatytułowanego *Jan z Czarnolesia*. Na rysunku Lenartowiczowej poeta będący w średnim wieku ubrany jest w koszulę o bufiastych

¹⁰² J. Nowakowski, *Pod urokiem Czarnolasu...*, op. cit., s. 249.

¹⁰³ C. K. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem opatrzył i uwagami krytycznymi J. W. Gomulicki, t. VIII, *Listy 1839-1861*, Warszawa 1971, s. 296.

¹⁰⁴ W. Przecławski, *Dziwna przyjaźń. Lenartowicz – Faleński*, „Ruch Literacki” 1933, nr 9, s. 204.

¹⁰⁵ J. Nowakowski, *Pod urokiem Czarnolasu...*, op. cit., s. 246.

¹⁰⁶ S. Duchieńska, *Jan Kochanowski. Odczyt wygłoszony w Paryżu 1 maja 1884*, „Nowa Reforma” 1884, nr 123-133.

rękawach i nakrycie głowy przypominające turban. 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*. Zauważmy, że ten dwuwiersz wykorzystany został także jako motto w *Marii* Antoniego Malczewskiego. Zarówno o twórczości Kochanowskiego, jak i Malczewskiego mówił Lenartowicz w swoich wykładach bolońskich¹⁰⁷. Zatem zainteresowanie lirnika mazowieckiego osobowością i twórczością Kochanowskiego wyklarowało się pod wpływem znajomych i przyjaciół, indywidualnych lektur, a także pierwszych peregrynacji do miejsc, w których żył renesansowy poeta. Nie można także wykluczyć, iż pewien wpływ na postrzeganie poety z Czarnolasu miały prelekcje Mickiewicza wygłaszane w Collège de France, problem ten należałoby jednak dogłębniej zbadać.

Dziewiętnastowieczni kultywowali pamięć o Kochanowskim w wierszach, opowiadaniach, dramatach czy tekstach krytycznych o jego twórczości, wystawiali sztuki teatralne, organizowali wiece, pamiątkowe zebrania, upamiętniali rocznice urodzin i śmierci humanisty¹⁰⁸. Z pewnością cały ten proces związany z formami pamięci zasługuje na osobny wywód, ja jednak chciałbym się skupić w tym miejscu na upamiętnieniu Kochanowskiego w malarstwie XIX wieku. Kilka uwag na temat konterfektu XVI-wiecznego poety wypełnić bowiem może – z jednej strony – pewną zagadkową lukę w twórczości plastycznej samego Lenartowicza, który najprawdopodobniej nie pozostawił po sobie podobizny czarnoleskiego poety. Z drugiej strony odwołanie do malarskich przedstawień mistrza z Czarnego Lasu pozwoli stwierdzić, w jaki sposób inni artyści, w odróżnieniu od lirnika mazowieckiego, tworzyli symboliczne wizerunki renesansowego poety.

Wedle Tomasza Palacza, mniej więcej od połowy XVIII wieku, a więc od czasów, kiedy to zaczęto wskrzeszać zapomniany konterfekt Kochanowskiego, poszukiwano jego podobizny. Zrodzonemu pragnieniu poznania możliwie realnego wizerunku czarnoleskiego mistrza patronować miało wydanie *Rymów wszystkich* przez Franciszka Bohomolca¹⁰⁹. Jednak portret Kochanowskiego wzbudził początkowo więcej zamieszania niż można było się

¹⁰⁷ A. Krawczyk, *Nieznane prace Zofii z Szymanowskich Lenartowiczowej z albumu „Umarli żywi” Teofila Lenartowicza*, [w druku].

¹⁰⁸ Zob. H. Barycz, *Jubileusze Jana i Piotra Kochanowskich*, w: *ibidem*, *Z zaścianka na Parnas. Drogi kulturalnego rozwoju Jana Kochanowskiego i jego rodu*, Kraków 1981, s. 300-313; J. Starnawski, *Refleksje rocznicowe. 1884-1930-1980/1984*, w: *Jan Kochanowski 1584-1984. Epoka – twórczość – recepcja. Prace Międzynarodowej i Międzydyscyplinarnej Konferencji Naukowej zorganizowanej w Warszawie w dniach od 15 do 19 października 1984 roku*, red. J. Pelc, P. Buchwald-Pelcowa, B. Otwinowska, t. 2, s. 371-377; U. Kowalczyk, *1884 – jubileuszowa „renowacja” Kochanowskiego*, w: *Upominki od narodu. Jubileusze, rocznice, obchody pisarzy*, red. T. Budrewicz, P. Bukowski, R. Stachura-Lipa, Żarnowiec 2000, s. 103-119.

¹⁰⁹ T. Palacz, *Czarnolas Jana Kochanowskiego*, Lublin 1986, s. 179.

spodziewać. Aż do lat 40. XIX wieku wizerunki renesansowego humanisty, wykonywane chociażby przez Jana Ligbera według rysunku Ludwika Courtina czy Adolfa Fryderyka Dietricha wedle akwatinty Fryderyka Krzysztofa Dietricha, przedstawiały nie Jana Kochanowskiego a Piotra Kochanowskiego, bratanka poety (il. 7)¹¹⁰. Estetyka sentymentalno-romantyczna wpłynęła na fakt, że Kochanowskiego zaczęto ukazywać na łonie natury, często pod lipą, niekiedy z książką lub lutnią w rękę, a czasem z małą dziewczynką. W grupie tych prac mieszczą się dzieła Antoniego Olszeczyńskiego i Wincentego Smokowskiego (il. 8). Z kolei jednym z najbardziej zbliżonych wizerunków Kochanowskiego do jego rzeczywistego wyglądu jest jego popiersie w pomniku grobowym w Zwoleniu (il. 9)¹¹¹. Epitafium to wykuto w XVII wieku wedle współczesnego obrazu. Marmurowy konterfekt poety stał się wzorem dla licznych artystów późniejszych, także tych tworzących w XIX wieku. Podobizny czarnoleskiego mistrza nawiązujące do zwoleńskiego dzieła wykonywali między innymi: Józef Buchbinder, Walery Eliaż Radzikowski czy Zygmunt Vogel. W grupie prac wzorowanych na zwoleńskim epitafium na uwagę zasługują dwa, jak się wydaje, najbardziej rozpowszechnione wizerunki poety w XIX wieku. Pierwszy, rytowany przez Andrzeja Zajkowskiego wedle portretu Buchbindera, pochodzi z „Tygodnika Ilustrowanego” (1884, z 23 VIII). Ujęcie to jest o tyle ciekawe, iż autor *Odprawy posłów greckich* zamiast rękawiczek trzyma zwój papieru. Zagadka trzymanego przedmiotu wiązała się z epitafium w Zwoleniu, na którym niektórzy dostrzegali w dłoniach poety właśnie rękawiczki, a inni zwój papieru. Miało to swoje przełożenie na wymowę całego dzieła. Wacław Borowy w kontekście tej ikonograficznej niejednoznaczności pisał: „Kochanowski jest czymś wybitnie historycznym, jak stary dokument, który się uroczyście piastuje, i zarazem czyni zupełnie współczesnym, jak rękawiczki w ręce człowieka wychodzącego na przechadzkę”¹¹². Historyk literatury podkreślał zatem pewną ambiwalencję wizerunku Kochanowskiego w zależności od tego, co dostrzegano w dłoniach poety. Zwój papieru stanowił symbol humanisty, dawnego pisarza, mistrza słowa. Z kolei rękawiczki bliższe były osobie współczesnej, dzisiejszej, co wiązać się mogło z odbiorem twórczości mistrza. Drugą pracą, niejako zamykającą okres poszukiwań

¹¹⁰ T. Palacz, *Czarnolas Jana Kochanowskiego*, op. cit., s. 179-180.

¹¹¹ A. Niewolak-Krzywda, *W kręgu rzeczy czarnoleskiej*, op. cit., s. 178, T. Ulewicz, *Wstęp [do:] Janowi Kochanowskiemu – ziemia rodzinna. Księga referatów radomsko-kielecko-czarnoleskiej sesji naukowej 450-lecia urodzin poety w dniach 29-31 maja 1980 r.*, red. J. Paławski, T. Ulewicz, Kraków 1981, s. 10. Warto jednak odnotować, że najstarszym domniemanym wizerunkiem Kochanowskiego jest portret graficzny zamieszczony w *Gnieździe cnoty* Bartosza Paprockiego, opublikowany w 1578 roku. Z 1628 roku pochodzi portret poety wykonany w technice miedziorytu przez Jana Sabatowicza, który ukazał się w okolicznościowym druku z okazji ślubu Sebastiana Wołuckiego z wnuczką Kochanowskiego Zuzanną Owadowską. Do dziś trwają spory o autentyczność tych wizerunków czarnoleskiego mistrza.

¹¹² W. Borowy, *Kamienne rękawiczki*, w: idem, *Kamienne rękawiczki i inne studia i szkice literackie*, Warszawa 1932, s. 5.

wizerunku odrodzeniowego humanisty jest portret zatytułowany *Jan Kochanowski nad zwłokami Urszulki* (1862) Jana Matejki¹¹³, na którym odrodzeniowy poeta w geście pełnym czułości pochyla się nad ciałem zmarłej córki. Malarz nawiązał w ten sposób do najbardziej znanego dzieła humanisty – *Trenów*, dbając przy tym o czytelność i łatwość identyfikacji całej sceny. W kontekście przedstawień Kochanowskiego w XIX wieku warto odnotować, iż istniała ich spora różnorodność. Oprócz wyżej wspomnianych wizerunków, przypomnieć można obrazy ukazujące mistrza w formie rzeźby pomnikowej w pracach Henryka Beyera i Juliusza Kossaka¹¹⁴. Z kolei Tytus Maleszyński opierając się na epitafium zwoleńskim odmłodził znacznie poetę, nadając mu subtelność powierzchowności i wyraziste spojrzenie. Artyści XIX wieku skupiali się głównie na wątkach związanych z ważnymi wydarzeniami z życia poety. Dotyczyły one sytuacji i przeżyć z córką Urszulą oraz jej zgonu, znane były także ujęcia przedstawiające pobyt Jana Zamoyskiego w Czarnolesie, sceny wręczania *Satyra* Zygmuntowi Augustowi czy śmierci poety¹¹⁵. W kontekście rozważań dotyczących obecności Kochanowskiego w polskiej sztuce XIX wieku istotnym nie jest jednak opis poszczególnych prac, ale wnioski natury ogólnej, związane z procesem recepcji wizerunku poety. Artyści korzystali ze zwoleńskiego nagrobka jako źródła przedstawiającego autentyczną postać Kochanowskiego – oto dojrzały mężczyzna, brodaty, o sumiastym wąsie i krótkich włosach, w szlacheckim ubiorze, pełen spokoju. Często zmieniali poszczególne atrybuty – lirę, rękawiczki, zwój papieru, wieniec laurowy, elementy ubioru – dbając jednak o czytelność całej sceny. Cel tych zabiegów trafnie podsumowała Anna Niewolak-Krzywda:

działa te, w przeważającej mierze służące głównie kultowi poety i kult ten pomnażające, utrwaliły w potocznej świadomości stereotypy i schematy „pocziwej sławy” mistrza polskiej pieśni w formach odpowiadających – na ogół najdokładniej – konwencjom epoki. Równocześnie odegrały pewną (wcale niebagatelną) rolę w propagowaniu określonego „pomnikowego” modelu tradycji czarnoleskiej¹¹⁶.

Recepcja twórczości i życia Kochanowskiego wiązała się z ustaleniem jego pozycji w literaturze pięknej, historii języka, społecznej świadomości. Czarnoleski poeta ze swoim dorobkiem stanowił nie tylko *signum temporis* doby renesansu, ale pozostawał także wyrazem wciąż aktualnego dziedzictwa. Spuścizna autora *Proporca albo hołdu pruskiego* umożliwiała dokonanie wyboru między tradycją czarnoleską a świeżą tradycją romantycznych wieszczów.

¹¹³ Dziś znane tylko ze szkicu lub odbitek w XIX-wiecznej prasie. Wizerunek Kochanowskiego pojawiał się także na innych dziełach Matejki, chociażby: *Rzeczpospolita Babińska* (1881), *Złoty wiek literatury w wieku XVI* (1883), *Jan Kochanowski* (ok. 1884).

¹¹⁴ Kossak namalował także portret cierpiącego Kochanowskiego po stracie córki.

¹¹⁵ T. Palacz, *Czarnolas Jana Kochanowskiego*, op. cit., s. 186.

¹¹⁶ A. Niewolak-Krzywda, *W kręgu rzeczy czarnoleskiej*, op. cit., s. 180.

Twórczość Kochanowskiego wyrażała dawną potęgę Rzeczypospolitej, polityki dynastycznej Jagiellonów, dobrobytu, a poeta uosabiał cechy nowożytnego, polskiego szlachcica, na czele z gościnnością, poczuciem humoru, silną wiarą, patriotyzmem, statecznym życiem, umiłowaniem wsi i pracy, admiracją piękną przyrody. Proces krystalizacji tego wizerunku postępował przy jednoczesnym wpisywaniu – bądź wyłączeniu – renesansowego mistrza w tradycję sarmacką.

Pod egidą czarnoleskiego mistrza. O korespondencji Lenartowicza z przyjaciółmi i rodziną

Lirnik mazowiecki z twórczością Kochanowskiego mógł zapoznać się w latach 40. XIX wieku, a już od lat 50. echa znajomości renesansowej literatury przenikają – w formie cytatów i parafraz z poezji Jana z Czarnego Lasu – do prowadzonej przez poetę korespondencji. Zainteresowanie dorobkiem odrodzeniowego mistrza towarzyszyć będzie Lenartowiczowi do ostatnich dni jego życia, a utwory Kochanowskiego pojawią się w epistolografii prowadzonej z osobami, z którymi samotnik znad Arno utrzymywał dłuższą wymianę listów, np. z Józefem Ignacym Kraszewskim, Heleną Mickiewiczówną czy Teklą Zmorską. W kontekście tej korespondencji interesujące jest zatem, o których utworach czarnoleskiego poety wspominał samotnik znad Arno, w jakich kontekstach się one pojawiały i jaki był cel tych odwołań.

Bogactwo myśli Kochanowskiego podkreślał Lenartowicz poprzez przytaczanie krótkich fragmentów poezji odrodzeniowego pisarza. Poetyckie ustępy z twórczości czarnoleskiego mistrza obfitowały w bogactwo różnorodnych sytuacji i postaw, ponadto pełniły rolę moralnych drogowskazów, życiowych aforyzmów, a także stanowiły pochwałę wnikliwej obserwacji rzeczywistości. Dla lirnika życie ludzkie utkane było z pasm przyjemności i przykrości zarazem, które wpisane były, wedle samotnika znad Arno, w ziemską egzystencję. Romantyczny poeta podkreślał jednak przewagę negatywnych zdarzeń jakie spotykają człowieka, co podsumowywał w liście do wnuczki Mickiewicza słowami Heleny z *Odprawy posłów greckich*: „Jenoć że nierówno do tego wieńca pleciono”¹¹⁷. Skarżył się w ten sposób na własny żywot, utratę przyjaciół, ataki krytyków, ogólny zły nastrój, stan zdrowia, przewidując tym samym, że sytuacja będzie się pogarszać. Ten ostatni aspekt zaakcentował w

¹¹⁷ Teofil Lenartowicz – Helena Mickiewiczówna. *Korespondencja*, opracował i do druku podał J. Fert, Lublin 1997, s. 107.

korespondencji z Kraszewskim, parafrazując zakończenie *Pieśni XIV* z *Pieśni. Ksiąg pierwszych*: „a coraz gorsze lata przypadają”¹¹⁸. Słowa Kochanowskiego w tym wypadku były po prostu poetyckim odbiciem nastrojów, jakie towarzyszyły lirnikowi, podkreślały zmieniający się los i starzenie się człowieka. Gorzka refleksja o świecie pojawiła się ponadto w twórczości Lenartowiczowi, gdy tęskniąc za dawnym wiejskim życiem przytaczał zbliżony do oryginału ustęp z *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*: „Wsi spokojna, wsi wesoła... || Jakież głos twej chwale zdoła...”¹¹⁹. Poeta zauważał, że realia opisywane przez Jana z Czarnego Lasu to dziś wspomnienie, bowiem wielu ludzi migruje, inwentarz zamieniono na maszyny, pejzaż i zwierzęta zastępują fabryki i przemysł. Pomimo poczucia osamotnienia i postępujących zmian w świecie Lenartowicz starał się spoglądać trzeźwo na swoje życie. W liście do Julii Jabłonowskiej parafrazował słowa renesansowego wieszczki z *Pieśni IX* – „Bóg na ludzi patrzy, a śmieje się z nieba, || Kiedy się człowiek troszczy więcej niżli trzeba...”¹²⁰ – zwracał w ten sposób uwagę na umiar w zatroskaniu o dobra doczesne, ceniąc sobie głównie zdrowie. Ponadto ważny był dla Lenartowicza etos pracy, którego efekty mogły stać się wspólnym narodowym dobrem. W kontekście jednego ze zbiorowych wydań swoich wierszy pisał do Oskara Kolberga przywołując słowa Kochanowskiego z *Pieśni XIX* pomieszczonej w *Księgach wtórych*: „Niech każdy jako może do wspólnego dobra dopomoże”¹²¹. Jednostkowa działalność poety nie wykluczała zatem, w myśl Lenartowicza, kolektywnej współpracy w imię narodowego interesu i rozwoju. Zresztą ojczyźniane obowiązki przez całe swoje życie poeta traktował bardzo poważnie. Fragmenty poezji Kochanowskiego wykorzystywał lirnik jako złote myśli i posługiwał się nimi w formie życzeń. Z okazji Bożego Narodzenia poeta pisał do krewniaczki swojej żony Heleny Mickiewiczówny, parafrazując słowa z *Pieśni II* z *Ksiąg wtórych*: „Wszelakich pomyślności, zdrowia i wesołej myśli – || Której nie przywabi || Choć kto ściany drogo ujedwabi!”¹²².

Z kolei jeden z listów skierowanych do Marii Konopnickiej z 1888 roku Lenartowicz rozpoczynał cytatami z *Marii* Antoniego Malczewskiego: „A kto się hucznym śmiechem śród

¹¹⁸ Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz. *Korespondencja*, do druku przygotował i komentarzem opatrzył W. Danek, Wrocław 1963, s. 259.

¹¹⁹ Teofil Lenartowicz – Helena Mickiewiczówna, *op. cit.*, s. 131.

¹²⁰ Teofil Lenartowicz – Julia Jabłonowska. *Korespondencja*, opracował i do druku podał J. Fert, Lublin 2003, s. 215.

¹²¹ *Korespondencja Oskara Kolberga, cz. I (1837-1876)*, w: *Dziela wszystkie*, zebrała i opracowała M. Turczynowiczowa, t. 64, Wrocław-Poznań 1965, s. 63.

¹²² Teofil Lenartowicz – Helena Mickiewiczówna, *op. cit.*, s. 73. Ten sam cytat pojawia się w liście do Tekli Zmorskiej, *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej 1861-1893*, z autografu wydała, wstępem i przypisami opatrzyła J. Rudnicka, posłowie S. Szwalbe, Warszawa 1978, s. 116, 211. Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz, *op. cit.*, s. 280, 329.

bólu odzywa, || Jak szalony w szpitalu, szczęsnym się nazywa” i z *Trenu XVII* Kochanowskiego: „A kto się w nieszczęściu śmieje, || Jakby tak rzekł, że szaleje...”¹²³. Przytoczone tu fragmenty stanowiły reakcję na poprzedni list pisarki informującej starego lirnika o swoich problemach rodzinnych. Lenartowicz poprzez odwołanie do twórczości czarnoleskiego mistrza zdaje się rozumieć duchowy stan Konopnickiej, akcentuje też, jak głęboki i trudny do przepracowania może być rodzinny ból – sam przedwcześnie stracił małego synka i żonę – zna także zgubne skutki takich sytuacji prowadzących do szaleństwa. Dyskrecja, jaką zachowała autorka *Roty*, nie informując poety, co wydarzyło się w jej życiu prywatnym, skłoniła samotnika znad Arno do uniwersalizacji problemu i empatii wyrażonej poprzez odwołanie do literatury romantycznej i renesansowej – choć w dalszym fragmencie listu Lenartowicz ubolewa na faktem, że poetka nie powierzyła mu swojego bólu.

W swojej korespondencji lirnik mazowiecki, odwołując się do twórczości Kochanowskiego, wspominał o codziennych zmaganiach, o współczesnych sobie ludziach i wydarzeniach. W liście do Julii Konarskiej pisał o zamierzonej podróży w góry, zapewne w celach zdrowotnych, nie mając jednak dalszych planów, przywoływał parafrazowany fragment z fraszki do *Gór i lasów* – „srebrne w głowie nici”¹²⁴ – podkreślając tym samym nieznajomość przyszłości i skupienie się na tym, co teraźniejsze i zaplanowane. Swoimi rozterkami po opublikowaniu krytyki poematu *Gladiatorowie* przez Juliana Klaczkę poeta dzielił się z Kraszewskim. Pocieszające dla Lenartowicza były fragmenty *Psalmu LV* w przekładzie Kochanowskiego:

By mnie był nieprzyjaciół jawnych mój szacował,

By mnie był ten, co mi źle myśl, prześladował,

Nigdy by mi tak ciężko jego złorzeczenie

Nie było ani jego zła chęć i trapienie,

(...)

[ale] chytręgo upadku czeka, w pół wieku zostanie

¹²³ M. Konopnicka, *Korespondencja*, komitet red. K. Górski i inni, Wrocław 1971, s. 90. Te same dwa cytaty pojawiają się w liście do Heleny Mickiewiczówny, *Teofil Lenartowicz – Helena Mickiewiczówna, op. cit.*, s. 93.

¹²⁴ *Listy Teofila Lenartowicza do Aleksandry Konarskiej z lat 1876-1884*, oprac. przedmową poprzedził i komentarzem opatrzył A. Zyga, Przemyśl 1984, s. 240. Ten sam cytat pojawia się w liście do Gustawa Zielińskiego, *Listy Teofila Lenartowicza do Gustawa Zielińskiego z lat 1879-1881*, oprac. O. Porycki, „Przegląd Powszechny” 1953, t. 235, s. 62.

Mężobójca, ja w Tobie nadzieję, Panie¹²⁵.

Słowa te trafnie opisywały stosunek samotnika znad Arno do Klaczki, uczucia, jakie towarzyszyły mu po przeczytaniu recenzji swojego dzieła, a zarazem określały źródło siły pozwalającej przetrwać trudny czas. Lenartowicz, czując, że głos jego poetyckich strun nie był zrozumiały przez rodaków, odwoływał się znowuż do Kochanowskiego i jego utworu *Muza*: „Sobie śpiewam a Muzom, bo któż jest na Ziemi || Co by serce ucieszyć chciał pieśniami memi”¹²⁶. Akcentował zatem podobną sytuację twórczą, która – według jego spostrzeżeń – łączyła go z Janem z Czarnego Lasu. Podkreślał tym samym swoje poczucie osamotnienia, poetycką misję do zrealizowania, wytrwałość we własnych dążeniach¹²⁷. Głos lutni Kochanowskiego zdawał się także dodawać Lenartowiczowi otuchy. W liście do Konopnickiej pisał on, że podczas pracy nad rzeźbą powtarzał sobie słowa *Psalmu MXXXVI* w tłumaczeniu renesansowego wieszcza: „Kto siał w płaczu, żnie w radości. || Nasza siew była w gorzkości”¹²⁸. Lenartowicz, poprzez słowa zaczerpnięte z psalmu, uskarżał się na nierozumienie własnej twórczości, jednocześnie szukając pocieszenia w modlitwie. Kochanowski dodawał mu wielokrotnie jakiś zagadkowej siły do dalszej i wytrwałej pracy. Samotnik znad Arno w słowach zaczerpniętych z twórczości odrodzeniowego poety dostrzegał fundament etosu poetyckiego. Czarnoleski twórca pozostawał dla niego wzorem człowieka, artysty i patrioty. Z kolei sytuację społeczno-gospodarczą w Galicji pod jarzmem austro-węgierskim u progu lat 70. XIX wieku poeta podsumowywał fragmentem fraszki *Przymówka chłopska*, pisząc o różnych nastrojach: „Postawy dosyć, wątku mało”¹²⁹.

Dobijający kresu życia poeta w swojej florenckiej samotni w latach 90. XIX wieku ciągle jeszcze powoływał się na Kochanowskiego. W jednym z ostatnich listów do Konopnickiej, na miesiąc przed śmiercią, wykorzystał fragment *Trenu XI*: „Sny płochę nas bawią...”¹³⁰, który stanowi część dwuwiersza: „sny lekkie, sny płochę nas bawią, || Które się

¹²⁵ Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz, *op. cit.*, s. 32.

¹²⁶ Listy Teofila Lenartowicza do Aleksandry Konarskiej, *op. cit.*, s. 327. Ten sam cytat pojawia się w liście do Heleny Mickiewiczówny, Teofil Lenartowicz – Helena Mickiewiczówna, *op. cit.*, s. 144, Tekli Zmorskiej, Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej, *op. cit.*, s. 168.

¹²⁷ Bardziej sprawę radykalizował Norwid. Agata Seweryn zwróciła uwagę, że „co najmocniej zbliża Norwida do Kochanowskiego, (...) [to – dodał A.K.] kreowanie się na artystę elitarnego, niezrozumianego, który jest «słuchaczów próżny», owe «wyznanie zwątpienia we współczesnego czytelnika», deklaracje utraty kontaktu z odbiorcą, przejawienia konfliktu z czytelnikiem” (A. Seweryn, *Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie w tradycji literackiej*, Lublin 2013, s. 42). Zob. ponadto: J. Abramowska, *Jan Kochanowski*, Poznań 1994, s. 141-142.

¹²⁸ M. Konopnicka, *Korespondencja*, *op. cit.*, s. 146.

¹²⁹ Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz, *op. cit.*, s. 178.

¹³⁰ M. Konopnicka, *Korespondencja*, *op. cit.*, s. 139.

nam podobno nigdy nie wyjawia¹³¹. Lenartowicz zakładał zatem, że autorka wiersza *Na jagody* trafnie rozszyfruje fragment cytatu. Pozorny literacki kalambur mógł się stać zasadą twórczą, w myśl której poeta nie może być poetą, gdy nie zna dorobku tradycji czarnoleskiej. Ustęp o śnie posłużył także lirnikowi do refleksji o własnej śmierci i nieznajomości tego, co czeka go po drugiej stronie.

Odwołania do twórczości Kochanowskiego w listach Lenartowicza związane były ze snuciem opowieści o własnym życiu, spotkanych na swej drodze ludziach i czasach, w jakich przyszło żyć poecie. Lirnik mazowiecki aktualizował poezję czarnoleskiego mistrza, wpisując ją w dziewiętnastowieczny kontekst, a jej uniwersalny rys wykorzystywał pisząc o aspektach życia, które dotyczą każdego. Lenartowicz, powołując się na Kochanowskiego, balansował zatem pomiędzy opisem świata rzeczywistego a ujętego w ramy metafory, poddając pewne fakty subiektywnej ocenie. Pamięć o czarnoleskim twórcy stała się pamięcią emigranta, który chce ocalić od zapomnienia każdy fragment swojej utraconej ojczyzny. Potwierdzają to nie tylko pewne stałe cytaty przewijające się w korespondencji, ale i ich parafrazy, które sugerować mogą, że poeta znał na pamięć niektóre wersy, a nawet całe utwory Kochanowskiego. Podobną znajomość zakładał zresztą u swoich odbiorców, notując czasami tylko jeden wers lub nawet jego niepełną i sparafrazowaną wersję. Twórczość Kochanowskiego w epistolografii lirnika mazowieckiego stała się też kodem polskości, umożliwiającym opis trudnych sytuacji poprzez poetyckie słowa. Stworzenie literackiej platformy porozumienia na bazie cytatów ze spuścizny czarnoleskiego mistrza sprzyjało poczuciu budowania wzajemnej wspólnoty, której fundamentem była doceniana przez wszystkich XVI-wieczna poezja.

U źródeł własnej twórczości. Rola motta w pisarstwie lirnika mazowieckiego

Cytaty zaczerpnięte z twórczości Kochanowskiego lub ich parafrazy, które pojawiają się w twórczości Lenartowicza, obok odwołań do spuścizny Dantego Alighieriego, Francesca Petrarki czy Torquata Tassa¹³², znajdują się na skraju literatury i rzeczywistości pozaliterackiej. Są one powiązane z treścią dzieła, ale zarazem stanowią subiektywny element zewnętrzny względem niego, będąc efektem wyboru dokonanego przez poetę. Powoływanie się na spuściznę czarnoleskiego twórcy nie było działaniem okazjonalnym w poetyckich

¹³¹ J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie. Treny*, oprac. M.E. Mayenowa, L. Wronczakowska, J. Axer, M. Cytowska, t. II, Wrocław 1983, s. 66.

¹³² By wspomnieć chociażby takie utwory jak: *Album włoskie*, *Branka*, *Święta Zofia*.

zmaganiach samotnika znad Arno. Cytaty z poezji renesansu pojawiały się w jego twórczości regularnie od lat 50. aż do lat 80. XIX wieku. Znamioną ich cechą było odejście od pierwotnego znaczenia przywoływanego fragmentu, wykrojenie go z macierzystego kontekstu i osadzenie w świecie poezji romantycznej poezji. Nowa rola nadana przez Lenartowicza cytatom ze spuścizny Kochanowskiego i ich parafrazom wpływała na fakt, że motto stanowiło immamentną część utworu i było tematycznie z nim związane. Słowa mistrza z Czarnolasu przywoływane przez lirnika mazowieckiego stanowiły także część programu poetyckiego romantycznego poety, a zarazem pozwalały mu kreować się na poetyckiego spadkobiercę autora *Trenów*.

W *Małym światku* opublikowanym w 1851 roku Lenartowicz sięgnął po jeden ze swych ulubionych cytatów z *Pieśni świętojańskiej o sobótce*: „Wsi spokojna, wsi wesola, || Któryż głos twej chwale zdoła”¹³³. Zapowiadał on pochwałę swojskiego życia, która w pełni została wyrażona w utworze, ale jednocześnie stanowił wskazanie ważnej idei charakterystycznej dla całej twórczości Lenartowicza. Wybór motta podkreślał źródło inspiracji, jakim była dla lirnika odrodzeniowa literatura z kręgu czarnoleskiego twórcy, umiłowanie i pochwała wsi, zwyczajów, pejzażu, cykliczności pór roku. Topika ta dominowała w poezji Lenartowicza, wraz z tematyką religijną, aż do wyjazdu do Italii, kiedy to obok podejmowanych wcześniej kwestii zaczęły pojawiać się równoległe wątki włoskie, dotyczące tamtejszego życia, pejzażu, sztuki, pamięci o wielkich poetach i artystach.

Patronat Kochanowskiego nad własną twórczością Lenartowicz akcentował szczególnie we wczesnym okresie. Tomik *Lirenka* z 1855 roku opatrzył mottem z *Muzy Kochanowskiego* – „... słuchaczów próżen gra za płotem, || Przedrzeżniając się świerszczom które nad łąkami || Ciepłe lato witają wdzięcznymi głosami”¹³⁴. Cytat ten jest parafrazą dzieła renesansowego humanisty, którego pełna wersja brzmi: „A poeta, słuchaczów próżny, gra za płotem, || Przeciwiąjąc się świerzom, które nad łąkami || Ciepłe lato witają głosami pieśniami”¹³⁵. W zestawieniu tych dwóch cytatów uderza pominięcie przez samotnika znad Arno słowa „poeta”, które wydaje się kluczowe. Być może lirnik mazowiecki liczył na domysł czytelnika, chcąc przede wszystkim zwrócić uwagę na akt tworzenia w zgodzie z naturą. Ta osobliwa sytuacja pełniła funkcję autokreacyjną – podkreślała bowiem status wędrownego lirnika; i programową – poeta miał niezwyklej dar pisania o naturze, a temat ten

¹³³ T. Lenartowicz, *Mały światek*, w: *idem, Poezje. Wybór*, op. cit., s. 155.

¹³⁴ T. Lenartowicz, *Lirenka*, Poznań 1855.

¹³⁵ J. Kochanowski, *Muza*, w: *idem, Poematy*, oprac. A. Brückner, Warszawa 1924, s. 67.

często powracał w jego twórczości¹³⁶. Argumentem przemawiającym na korzyść takiej interpretacji jest układ tematyczny całego tomu, w którym utwory związane z refleksją nad pejzażem dominują względem liryków poświęconych innej tematyce. Na marginesie warto zaznaczyć, że w tym samym tomiku pojawia się jeszcze jedno motto z poezji Kochanowskiego, z *Trenu II*: „I z drugim nieważne niańkom pieśń pisał”, będące parafrazą oryginalnych słów czarnoleskiego poety: „I z drugimi nieważne mamkom pieśni pisał”¹³⁷. Cytat ten patronuje wierszowi *Życie sen* i nawiązuje do jego treści, wyrażającej krótkość i ulotność życia.

Mottem z dzieł Kochanowskiego posłużył się też romantyczny poeta w jednym ze swoich najbardziej znanych poematów: *Gladiatorowie* z 1857 roku. Utwór zapowiadają słowa z monologu Kasandry z *Odprawy posłów greckich*:

„Po co mnie próżno srogi Apollo trapisz,
który wieszczego ducha dawszy, nie dałeś
wagi w słowach, ale me wszystkie pieśni na
wiatry idą, nie mając u ludzi więcej wiary
nad baśni próżne i sny znikome”¹³⁸.

Parafraza¹³⁹ dokonana przez Lenartowicza ma charakter kreacji odautorskiej. Swego czasu krytycznie potraktował ją Julian Klaczko:

Z ręką na sercu! – p. Lenartowicz do podobnych żalów (związanych z brakiem docenienia własnej twórczości – dodał A.K.) nie ma najmniejszego prawa; autor *Błogosławionej* na obojętność i oziębłość ludzi uskarżać się zaprawdę nie powinien! Wziętość jego w kraju jest wielka i powszechna, uznania i hołdy zewsząd go otaczają, a krytyka nawet ma dotąd same dla niego poklaski. Porównywanie zaś siebie do Kasandry jest czymś, czego nazwać nie chcemy, bo nie możemy naprędce znaleźć stosownego a zarazem łagodnego wyrazu. P. Lenartowicz jeszcze żadnej życiowej prawdy nie objawił narodowi, „żadnych nie przeczuwał zdarzeń, żadnych ran ludzkości

¹³⁶ Warto byłoby w przyszłości skonfrontować dwa wizerunki przyrody, jakie pojawiają się w twórczości Lenartowicza, polski i włoski.

¹³⁷ J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie. Treny*, op. cit., s. 53.

¹³⁸ T. Lenartowicz, *Gladiatorowie*, w: *Poezje. Wybór*, op. cit., s. 974 – komentarz do tekstu.

¹³⁹ Oryginalny ustęp z utworu Kochanowskiego brzmi:

„Po co mię prozno, srogi Apollo, trapisz,
Której wieszczego ducha dawszy, nie dałeś
Wagi w słowach, ale me wszytki prorocstwa
Na wiatr idą, nie mając u ludzi więcej
Wiary nad baśni prozne i sny znikome?”

(J. Kochanowski, *Odprawa posłów greckich*, oprac. T. Ulewicz, wyd. XII, przejrane i uzupełnione, Wrocław 1974, s. 50-51).

nie wziął w swoją pierś magnetycznie – on sobie tylko wciąż piał idyllicznie”¹⁴⁰.

Krytyk odniósł się do nieszczerzego – jego zdaniem – wyznania poety, uskarżającego się na brak zainteresowania jego twórczością. Jeszcze silniej jednak zaakcentował Klaczko dostrzeżone porównanie Lenartowicza z Kasandrą, co uznał za absolutne kuriozum, oceniając dotychczasową tematykę wierszy samotnika znad Arno za bardzo odległą od profetycznego tonu. Nie można jednak wykluczyć, że poeta, zmagając się z ważnym tematem – ideą zjednoczonej Słowiańszczyzny – w motcie wyraził obawy dotyczące własnych przeczuć i doświadczanego problemu trafnego doboru poetyckich słów w procesie poetyckiego wyrażania eksplorowanych zagadnień. Chęć bycia zrozumianym powodowała, że Lenartowicz nie miał zamiaru pisać tylko o wymaginowanej wsi i jej życiu, pragnął podejmować tematy poważniejsze, a wersy z *Odprawy posłów greckich*, którymi się posłużył, wyrażały właśnie obawę o właściwy odbiór jego poezji.

Z kolei w *Brance* z 1867 roku lirnik mazowiecki wykorzystał fragment *Psalterza Dawidowego*, a konkretnie *Psalmu CXXVI*, w którym padają następujące słowa: „Kto siał w płaczu, żnie w radości || Nasza siew była w gorzkości...”¹⁴¹. Motto to określa trafnie tematykę dzieła poety, które dotyczy historii tragicznej miłości Jaśka i Hanki. Jednak zwrot „nasza” wykorzystany przez Lenartowicza został uwspółcześniony, bowiem historia zakochanych rozgrywa się w czasach zaborów, kiedy to Moskale doprowadzają do śmierci obojga zakochanych. Los dwojga kochanków staje się symbolem polskiej tragedii, nie tylko z racji uniwersalizacji historii, ale także poprzez fakt, że żadnemu z Polaków nie było obce brutalne jarzmo carskiego berła.

Do czarnoleskiego twórcy odwołał się samotnik znad Arno w rocznicowym wierszu zatytułowanym *O Satyrze albo Leśnym Mężu, Jana Kochanowskiego powierniku* z 1884 roku, w którym jako motto poeta wykorzystał fragment *Pieśni V z Ksiąg pierwszych*: „Ten pan, zdaniem moim, || Kto przestał na swoim”¹⁴². Treść motto z jednej strony postuluje radość z życia codziennego, z drugiej zaś podkreśla, że nieważne są dobra doczesne, a to, co duchowe, moralne, związane ze światem wartości. Fragment przywołany przez poetę bezpośrednio dotyczy tematu wiersza, a więc historii z czasów Kochanowskiego oraz wyznawanych przez czarnoleskiego twórcę ideałów. Wykorzystanemu cytatowi przyświeca jednak także cel

¹⁴⁰ J. Klaczko, „*Gladiatorowie*” przez p. T. Lenartowicza, w: *Głosy o Lenartowiczu 1852-1940*, wybrał, notami, przypisami i wstępem opatrzył P. Hertz, Kraków 1976, s. 56.

¹⁴¹ T. Lenartowicz, *Branka*, przed. Z. Dębicki, Warszawa 1916, s. 7.

¹⁴² T. Lenartowicz, *O Satyrze albo Leśnym Mężu, Jana Kochanowskiego powierniku*, w: *idem, Poezje. Wybór*, op. cit., s. 867.

odmienny, który wiąże się z programem poetyckim Lenartowicza oraz z autokreacyjną rolą poezji. Etos lirnika mazowieckiego składał się z podstawowych i fundamentalnych wartości, a jego rodowód, wedle poety, miały odległe, renesansowe źródła. Poetycka wizyta w Czarnolesie pozwoliła zaakcentować tę kwestię, a zarazem uświadomić czytelnikowi, że wartości należy szukać w tym dokładnie miejscu, w którym uczynił to sam poeta. Odwołanie do Kochanowskiego podkreśla w tym wypadku trwałość poglądów, wysoki autorytet i nieomylność wzorca, a także aktualność dawnych postaw w dziewiętnastowiecznym świecie.

Motta przywołujące twórczość czarnoleskiego poety miały wpłynąć na zbudowanie lepszego porozumienia pomiędzy Lenartowiczem a jego czytelnikiem. Katalizatorem sprzyjającym lepszej komunikacji metapoetyckiej stał się Kochanowski. Lirnik mazowiecki poprzez przywołane wyżej cytaty i ich parafrazy wyrażał swoją poetycką tożsamość, podkreślał świadomość dokonywanych wyborów. Fragmenty z poezji Jana z Czarnego Lasu pieczętowały niejako utwory autora *Kaliny*, stawiały im poetycki znak jakości, gruntowały poziom artystyczny i wyznawane wartości.

„Wieniec laurowy” ku czci poety. Literackie formy pamięci o Janie z Czarnego Lasu

Przyglądając się bliżej wierszom Lenartowicza poświęconym Kochanowskiemu zauważyć można, iż zasadniczo powstawały one w latach 40. i 50. XIX wieku, wyjątek stanowią cztery utwory: *Dzwon Zygmunta* (1869), *Jan z Czarnolesia* (1870), *Torkwatowi Tasso. Na San Onofrio* (1870?) i *O satyrze, albo Leśnym Mężu, Jana Kochanowskiego powierniku* (1884). Lenartowicz interesował się zatem Kochanowskim głównie we wczesnym okresie swojej twórczości poetyckiej i około 1870 roku. Sposoby upamiętnienia renesansowego mistrza przez romantycznego poetę ulokować można na pograniczu pamięci jednostkowej i zbiorowej, tego, co wyobrażone, a będące doświadczeniem empirycznym, między tęsknotą emigranta za utraconą ojczyzną a patriotyzmem wyrażanym poprzez kult wielkich Polaków. W kontekście podejmowanych rozważań istotnym – ze względu na rolę pamięci w refleksji samych romantyków¹⁴³ – pozostaje pytanie o sposoby i treść konstruowanych form pamięci o Kochanowskim przez Lenartowicza i przyjaciół z jego kręgu. Głównie dotyczyły one tworzenia mitu o czarnoleskim twórcy, operowały szeregiem stereotypów na temat odrodzeniowego humanisty i Czarnolasu. Renesansowy poeta przez

¹⁴³ Zob. m. in. K. Trybuś, *Pamięć romantyzmu. Studia nie tylko z przeszłości*, Poznań 2011.

późnych romantyków przedstawiany był zazwyczaj jako głowa rodziny i główny reprezentant swojej epoki, a pamięć o nim wyrażała się poprzez potrzebę pielgrzymowania do miejsc, w których przebywał. Ostatnia z praktykowanych przez entuzjastów autora *Trenów* form pamięci polegała na odwoływaniu się do utworów czarnoleskiego mistrza i miała charakter metaliteracki.

W poetyckich uwagach formułowanych przez samotnika znad Arno o Janie z Czarnego Lasu pojawia się szereg cech mityzujących humanistę. Składają się one na stały repertuar przymiotów przypisywanych przez poetę Kochanowskiemu. Na przykład w utworze zaczynającym się od słów [*Gdzież ta lipa ukochana...*] Lenartowicz akcentuje czystość duchową i moralną w świecie wielu trudów i wyzwań. Poeta doceniał także świadomość życiowych wyborów czarnoleskiego twórcy, podkreślając, że mógł on być rycerzem i walczyć za Rzeczpospolitą, a wybrał jednak drogę poetycką. Orężem Kochanowskiego stało się słowo, które kształtowało morale polskiego narodu w XVI wieku. Motyw życiowych wyborów czarnoleskiego twórcy podjął również lirnik w wierszu *Jan Kochanowski*. Z kolei w *Szopce*, w której Lenartowicz zapisał wyobrażony dialog między Kochanowskim a Mikołajem Rejem, droga poetycka autora *Trenów* została niemal pobłogosławiona przez autora *Lirenki*. Wynikało to z głębokiej pobożności i pokory renesansowego poety oddającego się w służbę Bogu. To w zwoleńskim kościele, poprzez kontemplację słowa i modlitwę, powstać mógł tak ważny dla narodu polskiego przekład *Psalmów*. Warto dodać, że *Psalterz Dawidowy* doceniał także Norwid, czemu dał wyraz w swoim utworze zatytułowanym *Tęcza*. Motyw dialogu, który pojawił się już w *Szopce* odnaleźć można również w Lenartowiczowym fragmencie poematu dramatycznego *Jan z Czarnolesia*. „Apollinowy syn”, jak nazywa go poeta, prowadzi poetycką rozmowę ze Stanisławem Pszonką i Piotrem Kaszowskim. W utworze tym Kochanowski to poeta świetnie władający polskim językiem, ale zarazem autor nawiązujący do inwentarza kultury śródziemnomorskiej. Ów fragment *Jana z Czarnolesia* stanowi jeden z nielicznych poetyckich komentarzy lirnika do klasycznego wykształcenia humanisty. Ponadto Kochanowskiego cechuje gościnność, wyrażająca się we wspólnym z gośćmi biesiadowaniem przy stole, ale i skłonność do refleksji, szczególnie gdy humanista myśli o Rzeczpospolitej, uznanej przez niego za najwyższe dobro. Autor *Trenów*, w myśl uwag Lenartowicza, doceniał swój mały azyl w postaci rodowej siedziby we dworcu, bliskości ukochanej córki i inspirującej lipy, pod którą zwykł tworzyć. Lirnik podkreślił te związki z ziemią nie tylko w treści wiersza, ale także w jego tytule, akcentując więc Kochanowskiego z rodzinną wsią i rodzimą naturą, co podobnie

wyeksponował w *Szajne-Katarynce* Wincenty Pol. Innego typu mityzacji Lenartowicz poddał postać renesansowego poety w utworze *O Satyrze albo Leśnym Mężu, Jana Kochanowskiego powierniku*. Z literackiej rozmowy prowadzonej z satyrem zamieszkującym czarnoleskie lasy, podmiot liryczny mógł dowiedzieć się o kolejach życia „ojca polskiej poezji”. Antyczny stwór z wiersza romantycznego poety podkreślał świadomość wyborów Kochanowskiego, tym razem związanych z decyzją powrotu do kraju. Jako człowiek, który poznał świat, nie zapomniał o pisaniu o ludziach prostych, głównie o swojej małżonce. Czarnoleski bard słowa stawał się w oczach Lenartowicza następcą wielkich poetów, propagował piękno świata, pozostając przy tym szczęśliwym i zrealizowanym człowiekiem. Umiał prowadzić zrównoważony tryb życia, balansując między obowiązkami, poetycką karierą, rodziną i przyjaciółmi, będąc jednocześnie zawsze życzliwym i pełnym humoru.

Z kolei Wincenty Pol w wierszu *Obrazek* postawił większy akcent nie na cechy odrodzeniowego pisarza, a na jego dokonania. Podkreślał pierwszeństwo artysty w „polskiej mowie”, oddziaływanie na innych poetów, wieloaspektowość jego twórczości, powszechne uwielbienie, hołdowanie polskiej tradycji. Wielkość dokonań Kochanowskiego konfrontował z rządami królów i hetmanów, przyznając pierwszeństwo mistrzowi słowa. W innym ze swoich wierszy, zatytułowanym *Na założenie węgielnego kamienia do pomnika Janowi Kochanowskiemu w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie* poeta zwracał uwagę na rolę pamięci o czarnoleskim mistrzu. Sakralizując jego postać pisał o pochodzeniu z „ojców ziemi” oraz o powszechnej miłości narodu, jaką XVI-wieczny humanista był obdarzony. Słowiczy ton liry Kochanowskiego współgrał z kapłańskim namaszczeniem, jakie otrzymał, a szczerą wiara z umiłowaniem narodu. Wedle Pola czystość, dzielność, natchnienie, to tylko niektóre z cech pozwalających pamiętać o dokonaniach „praszczura polskiej pieśni”. Nagrodą za te uczynki miał być pomnik i wieniec wykonany z liści dębu, ponieważ polskie lasy były bliskie autorowi *Szachów*. O pomyśle wieńca, jako nagrody i lauru poetyckiego, wspominał także Lenartowicz w wierszu rozpoczynającym się od słów [*Gdzież ta lipa ukochana...*]. Pol w swoim utworze mityzował Kochanowskiego poprzez selektywny opis jego cech wiążący się z uznaniem ich za konstytutywne dla polskiej tożsamości. Czarnoleski mistrz był zatem, wedle romantycznego poety, strażnikiem polskiej tradycji, jej fundamentem, a zarazem gwarantem przyszłego trwania. Pamięć o nim ocalała to, co minione, ale pozwalała też budować to, co przyszłe. Powodzenie „ojcowi polskiej pieśni” zapewniały czasy, w których żył, a więc epoka „złotego wieku”, o czym Pol pisał w wierszu *Do Jana Kochanowskiego*. Wnioski te prowadziły poetę do podsumowania, iż ranga oddziaływania renesansowego poety

na swoich odbiorców była ogromna, jego dzieła skupiały cały naród, a słowo poetyckie uznane zostało za „perłę narodową”, bo pieśń poety siała miłość.

Dla Lucjana Siemieńskiego czarnoleski bard był niekwestionowanym mistrzem sztuki poetyckiej, który czerpał natchnienie wprost z nieba. Marta Kasprzak przypuszczała, że wyższość poezji Kochanowskiego nad sztuką, pojmowaną jako wiedza i praca, polegała na wartościującym przeciwstawieniu rzemiosła i natchnienia¹⁴⁴. Sprzyjała temu postawa samego renesansowego mistrza będącego zarazem ojcem, obywatelem i mężem oraz realizującym się poetycko twórcą, co Siemieński podkreślił w krótkim i okolicznościowym wierszyku *Jan Kochanowski*, a co dostrzegał także Lenartowicz.

Seweryna Duchńska w utworze poświęconym Sebastianowi Klonowicowi zaakcentowała pewną ambiwalencję dotyczącą charakteru autora *Proporca albo hołdu pruskiego*¹⁴⁵. Pisała o tajemnicy twórczej, zwracając uwagę na płonący w oku mistrza „ogień tajemny”. To w nim miałyby się skrywać inspiracja i natchnienie poetyckie Kochanowskiego, przymioty te nie były jednak w pełni poznawalne (co zdaje się wykluczał Lenartowicz, pisząc o roli otoczenia, w jakim żył XVI-wieczny poeta). „Polski Horacy”, jak nazywa go autorka wiersza, poważany był przez wszystkich, zarówno królów (tu wspomniany zostaje Batory), jak i tych, którzy nie znali poety:

A choć kto piewcy nie widział w oczy,

Któż nie zna jego pieśni uroczej?¹⁴⁶

Zatem to dzieła poetyckie zapewniły poecie pamięć wraz z uznaniem. Powstać one mogły w „zacnym sercu”, które łączyło skromność i pokorę z wielką myślą. Wydarzenia z życia przeplatane radościami i smutkiem sprawiły, że Kochanowski pisał w tak różny sposób, docierając do wielu odbiorców. Poddany mitologizacji wizerunek „rzymskiego Cycero” Duchńska podkreśliła poprzez opis heroicznej śmierci poety. Autor *Zgody*, rażony atakiem apopleksji, umarł broniąc honoru zabitego przez Turków szwagra. Otaczał go cały dwór, zarówno „strwożony Batory”, „prymas z modlitwą”, jak i nadworni lekarze królewscy – Wojciech Oczko i Mikołaj Bucella. Kochanowski, jak zaznaczyła Marta Kasprzak,

¹⁴⁴ M. Kasprzak, *Jan z Czarnolasu jako bohater w XIX w...*, op. cit., s. 455.

¹⁴⁵ Utwór ten nosi tytuł *Pieśń pierwsza z poematu: Sebastian Klonowicz. Wianek lub Zgon Jana Kochanowskiego* i wraz z utworem *Jan z Czarnolasu* wszedł w skład *Wianek na cześć Jana z Czarnolasu. Z powodu trzechsetnej rocznicy jego zgonu*.

¹⁴⁶ S. Duchńska, *Sebastian Klonowicz*, w: *Jan Kochanowski w poezji polskiej od XVI do XX wieku. Antologia*, wybór, wstęp, opracowanie R. Montusiewicz, Lublin 2003, s. 153.

umiera na rękach Sebastiana Klonowica, z którym łączy go wspólnota poezji i któremu w ten sposób przekazuje swe artystyczne dziedzictwo (to zapewne odpowiedź Duchieńskiej na pojawiające się od połowy wieku tendencje do obniżania wartości poezji czarnoleskiej i przekładania nad nią m.in. właśnie twórczości Klonowica)¹⁴⁷.

Pomimo tego faktu pamięć o Kochanowskim towarzyszyć będzie „nadwiślanemu krajowi” na wieki. Poetka w innych częściach swego utworu, który wszedł w skład *Wianka na cześć Jana z Czarnolasu (Z powodu trzechsetnej rocznicy jego zgonu)*, pisała o sile oddziaływania pieśni Kochanowskiego zarówno na prostego oracza, możnego rycerza, jak i na wędrownego śpiewaka. XVI-wieczny, natchniony twórca miał władać słowem, a tym samym wpływać na naród. Duchieńska w swoim wierszu mityzowała postać „polskiego Horacego” poprzez specyfikę ukazania kolei jego losu. Umiejętności poetyckie Kochanowskiego konfrontowała ze stanem poezji w Rzeczypospolitej, jaki zastał on po powrocie do kraju z Włoch. Czarnolas jako miejsce stałego pobytu pozwolił poecie na prowadzenie statecznego, uświęconego pracą życia, co także podkreślał Lenartowicz. Wedle Duchieńskiej na śladach pozostawionych przez Kochanowskiego wyrastać miały róże i lilie. Poetka uważała, że czarnoleski twórca głosił pochwałę zdrowia, pracy, życia w pobożności i w otoczeniu dobrych ludzi, mieszkania w rodzinnym kraju, przyrody. Wyobrażenia te wpisują się w pewien ogólny rys życia i twórczości autora *Satyra albo Dzikiego męża*, jaki wykreowali późni romantycy. Odebrane nauki za granicą, wybory życiowe „ojca polskiej pieśni”, umiejętność stworzenia domowego klimatu pozwalały na powstawanie różnych tematycznie dzieł. Poeta nazwany został lirnikiem, co podkreślać miało jego umiłowanie wsi, wrażliwość na to, co lokalne, plastyczną umiejętność zmiany repertuaru wierszy, bliskość z gawiedzią, przebywanie w otoczeniu natury¹⁴⁸. Duchieńska wykorzystała w wierszu motyw ptaka, podkreślając, że natchnienie Kochanowskiego pozwoliło mu się wzbicć ponad przeszłość i przyszłość, zobaczyć Rzeczypospolitą na tle europejskich wydarzeń. Czarnoleski mistrz potrafił jednak opanować swój dar:

Lecz orłom w chmurach nie szybować długo,

Lirnik swej pieśni panem, a nie sługą,

¹⁴⁷ M. M. Kacprzak, *Jan Kochanowski jako bohater poezji w XIX w.*, op. cit., s. 464. Na marginesie zaznaczyć można, że kwestia dziedzica „czarnoleskiej tradycji” w twórczości poetyckiej późnych romantyków wcale nie była taka jednoznaczna. Poza małymi wyjątkami, brak wskazania na konkretnego twórcę pozwala zakładać, że to właśnie romantycy z kręgu Lenartowicza mogliby przejąć lutnię Kochanowskiego. Pozwoliłoby im to na zdystansowanie się wobec dokonań wielkich wieszczów, a zarazem na wyrażenie swojego własnego głosu jako pokolenia. W tym wypadku różne wiersze o Kochanowskim stanowiłyby próbę przejęcia poetyckiej schedy po wielkim humaniście.

¹⁴⁸ Być może poetka dostrzegła pewną zbieżność między renesansowym twórcą a Lenartowiczem, kreując w ten sposób tego drugiego na następcę czarnoleskiego mistrza.

Wie jak do ładu sporządź myśl w rozterce,
Umie z brak strzasnąć twarde zwątpień brzemie
I trosk ciężarem uderzyć o ziemię¹⁴⁹.

Lenartowicz pisząc o Kochanowskim korzystał z całego repertuaru stereotypów, jakie narosły wokół postaci wielkiego pisarza. Jednym z nich był Czarnolas – jako miejsce symboliczne, uwypuklające cechy jego właściciela. Lirnik mazowiecki w utworze zaczynającym się od słów [*Gdzież ta lipa ukochana...*] z jednej strony doceniał gościnę renesansowego humanisty, jednak wspominał także o tym, że Kochanowski nie chciał przyjąć kasztelana w odwiedziny, ceniąc spokój swojego życia. Wśród innych cech poety wymieniał Lenartowicz poczciwość, prostotę, cnotę i prawosć przejawiającą się w gościnności, hołdowanie staropolskim zwyczajom, szczególnie przy biesiadnym stole. Wątek ten powracał w uwagach lirnika także w *Janie Kochanowskim*, *Szopce* czy *O Satyrze albo Leśnym Mężu, Jana Kochanowskiego powierniku*. Czarnolas stał się miejscem wyrażającym to, co najlepsze, w renesansowej Rzeczypospolitej, poeta potraktował dwór humanisty i jego osobę jako „serce epoki”. Kochanowski wypowiadał się w jednym z wierszy poety poprzez słowa określające rolę siedziby i czasów, w których przyszło mu żyć:

A prostota, miłość, wiara,
Bogdaj żyła Polska stara¹⁵⁰.

Nieodzownym atrybutem odrodzeniowego poety stała się „lutnia złotodźwięczna” i „lipa ukochana”. Samotnik znad Arno dostrzegał w Kochanowskim śpiewaka narodowego słowa, ceniąc muzyczność i meliczność jego języka, czego jednak nie rozwijał szerzej w swoich poetyckich komentarzach czy uniwersyteckich uwagach formułowanych z bolońskiej katedry¹⁵¹.

¹⁴⁹ S. Duchńska, *Wianek na część Jana z Czarnolasu (Z powodu trzechsetnej rocznicy jego zgonu)*, w: *Jan Kochanowski w poezji polskiej od XVI do XX wieku. Antologia*, op. cit., s. 212.

¹⁵⁰ T. Lenartowicz, *Szopka*, Wrocław 1849, s. 51.

¹⁵¹ Do kwestii języka Jana Kochanowskiego odmiennie podchodził Norwid, który w wierszu *Rzecz o wolności słowa* pisał:

Gminny, sielski, uczony, kmiący i królewski –
Ten kasztelański Jana język Czarnoleski.

(C. K. Norwid, *Rzecz o wolności słowa*, w: *idem, PWsz, op. cit.*, t. III, s. 610). Poeta akcentował zatem szerokie umiejętności autora *Trenów*, związane z posługiwaniem się polszczyzną w jej wielu wymiarach. Norwid podkreślił tym samym źródła polskiej poezji.

Lipa w refleksji lirnika mazowieckiego symbolizowała miejsce tworzenia, poetyckie schronienie, a jej personalizacja w utworach romantycznego poety prowadziła wręcz do uczynienia z drzewa przyjaciela Kochanowskiego. Odrodzeniowy mistrz wyjawiał jej swoje myśli, przedstawiał utwory poetyckie, zawierał różne tajemnice.

Zielona lipo moja, w której cieniu
Siadam i słonecznemu kryję się promieniu;
Jakże to wiele z tobą rozmawiałem,
Jakże to różne myśli wyśpiewałem,
Za każdą – złotą struną potrącając;
A że przegrałem życie, wdzięcznie grając¹⁵².

Drzewo to pozostaje symbolem tęsknoty za siłą twórczą, bowiem nie dotrwało ono do czasów Lenartowicza¹⁵³. Czarnoleska lipa to także mityczne miejsce pokrzepienia, inspiracji, natchnienia dla odwiedzających ją niegdyś poetów i artystów. Do znaczenia tego symbolu Lenartowicz powrócił w *Szopce*, w poetyckiej rozmowie Kochanowskiego i Reja prowadzonej z perspektywy XIX wieku. Poeci renesansowi mają świadomość, że lipa została usunięta, podkreślają jednak, że nieważne jest samo drzewo, a miejsce, jego okolica, otoczenie, które stymuluje do poetyckiego działania. Ważna ta przesłanka opisana w utworze Lenartowicza podkreśla rolę miejsca, akcentując tym samym nieprzemijającą motywację twórczą wpisaną niejako w okolice Czarnolasu.

¹⁵² T. Lenartowicz, *Jan Kochanowski*, w: *idem, Wybór poezji*, oprac. J. Nowakowski, wyd. IV popr., Kraków 1972, s. 20.

¹⁵³ Z przekazów wiadomo, że czarnoleska lipa została ścięta w 1770 roku. Powody tego czynu pozostają jednak zagadkowe. Klementyna z Tańskich Hoffmanowa pisała: „Mylnem podaniem urosła wieść jakoby ją w końcu zeszłego wieku świętokradzka ręka ścięła. Jest jeszcze dziś w Czarnolesie, a przynajmniej był w 1826 roku, stary gospodarz nazwiskiem Pierzchała, który pamiętał jakoby się wyróciła sama spróchniawszy zupełnie. Miejsce, gdzie stała, mieszkańcom Czarnolasu dotąd jest wiadome” (K. z Tańskich Hoffmanowa, *Jan Kochanowski w Czarnolesie. Obraz z końca XVI wieku*, t. I, Lipsk 1842, s. 309). Faktycznie miejsce to zostało upamiętnione w formie obelisku. Inną relację dotyczącą usunięcia lipy podaje Kazimierz Władysław Wójcicki pisząc: „gdym zwiedzał Czarnolas i zbierał troskliwie podania miejscowe, dowiedziałem się, że ekonom zarządzający Czarnolasem, gdy mu na podwórzu zdała się zawadzać owa stara lipa, bo zasłaniała widok z okna na zabudowania dworskie, kazał ją ściąć i przez zimę całą miał z niej dosyć paliwa. Z wiosną i pień ogromny wykopał, ażeby żadnego po niej śladu nie pozostało” (K. W. Wójcicki, *Szczątki domu Jana Kochanowskiego w Czarnym Lesie*, „Tygodnik Ilustrowany 1869, s. 444). Sam Lenartowicz zdaje się znał wersję Wójcickiego, gdyż w utworze *O Satyrze, albo Leśnym Mężu Jana Kochanowskiego powierniku* wspominał: „Drzewo, które pociągało serca ku tym stronom, Lipę twoją, pijanica wyrąbał ekonom”.

O motywie lipy pisał także Norwid we fragmencie wiersza *Do Nikodema Biernackiego* poświęconego sztuce i losowi artysty:

...A Ty skąd wzięłeś na te skrzypce deski,

Jeśli nie z lipy bogdaj czarnoleskiej – ¹⁵⁴

Uwaga poety nabiera szczególnego znaczenia i kontekstu, jeśli pomyślimy, że Biernacki był nie tylko świetnym wirtuozem, ale zajmował się amatorsko ludwisarstwem¹⁵⁵. Wskazanie na budulec instrumentu, czyli czarnoleską lipę, odnosiło się w konsekwencji do symbolicznego znaku tożsamości polskiej poezji. Norwid pytał tym samym o istotne źródła twórcze dla artysty. Poprzez wskazanie na lipę z Czarnolasu poeta stwierdzał, że tożsamość artysty związana jest z tożsamością narodu. Muzyka grana przez skrzypka to owoc polskiej tradycji, tak jak twórczość Kochanowskiego, a ich wspólne początki biorą się z „poezji ludu”. Wirtuozeria muzyka winna zatem odpowiadać mistrzowskiemu instrumentowi. Skojarzenie muzyki z poezją, poprzez przywołanie lipy, stawia te dwie ze sztuk na równi, traktując je jak „sztuki siostrzane”, których misja jest podobna, a dotyczy wyrażania prawdy i miłości¹⁵⁶.

Do innych miejsc stereotypowo kojarzonych z Kochanowskim należał jego dworek położony w malowniczej i urokliwej okolicy. Lirnik mazowiecki, chcąc podkreślić arkadyjski wymiar rodzinnego gniazda Kochanowskich, w swoich różnych wierszach wspominał o sadzie, gołębniku, klekocie bociana, wsi, pasterzach, zbożu, domach pod strzechą, lesie, łące, ciemnych borach, uprawianych polach, cykających świerszczach. Te wybrane elementy pejzażu wsi i jej okolicy mieszczą się w schemacie wyobrażenia samotnika znad Arno o ideale wiejskim. Polegał on na połączeniu przyrody z pracą ludzkich rąk, wzajemnej symbiozie, samowystarczalnym mikroklimacie. Tym samym ten wiejski ekosystem stymulował wyobraźnię samego Kochanowskiego oraz poetów odwiedzających Czarnolas w późniejszym czasie.

Duchińska, jako jedna z nielicznych, nie tylko wspominała dworek należący do Kochanowskiego, jego okolicę, lipę i lirę, ale także opisywała wygląd samego mistrza słowa. W fragmencie utworu poświęconym Sebastianowi Klonowicowi podkreślała charakterystyczną i postawną sylwetkę renesansowego poety, którego dojrzały wiek zdradzała

¹⁵⁴ C. K. Norwid, *Do Nikodema Biernackiego*, w: *PWsz*, op. cit., t. I, s. 268.

¹⁵⁵ W. Stróżewski, *Wstęp do: Cyprian Norwid o muzyce*, oprac. W. Stróżewski, Kraków 1997, s. 16.

¹⁵⁶ Opieram się na interpretacji Bartłomieja Łuczaka. Zob. B. Łuczak, *Motyw lipy czarnoleskiej w pismach Cypriana Norwida – w kontekście norwidowskiego myślenia o sztuce*, „Colloquia Litteraria” 2016, nr 1, s. 100-103.

„czaszka półnaga”, sumiasty wąs, przygarbiona postać, siwy włos i bruzdy na czole. Jak na szlachcica przystało, Kochanowski był ubrany w ciemny żupan, przepasany tureckim pasem. Ten wizerunek czarnoleskiego twórcy odpowiadał zatem, w pewnej części, dziewiętnastowiecznym wyobrażeniom malarskim poety. Duchńska poprzez taką prezentację cech fizycznych i stroju zdawała się podkreślać sarmackie korzenie odrodzeniowego twórcy, zespalając tradycję czarnoleską ze „szlachecką tożsamością”.

Szczególnie interesującym utworem, w których „książę polskich poetów” pełnił rolę jednego z najważniejszych reprezentantów swojej epoki, jest *Szopka* Lenartowicza. Romantyczny poeta w wierszu tym projektuje dialog dwóch wybitnych literatów – Kochanowskiego i Reja. Pod piórem Lenartowicza renesansowi pisarze opisują swoją epokę z perspektywy XIX wieku. Poeta nie akcentuje jednak w swoim liryku współzawodnictwa literackiego, Rej prowadzi dialog z czarnoleskim twórcą, uznając go za znanego poetę. Takie przedstawienie relacji względem Kochanowskiego miało swoje uzasadnienie zarówno w literackiej legendzie, jak i realnej pochwie zasług autora *Trenów*, wyrażonej przez Reja w utworze *Żwierzyniec*¹⁵⁷. Protoplaści polskiej poezji rozmawiają także o religijności i Bogu, nie wchodząc w spory teologiczne i doktrynalne, jako reprezentanci dwóch różnych religii – katolicyzmu i protestantyzmu. Łączy ich wspólne biesiadowanie pod czarnoleską lipą w otoczeniu przyrody. Ten sielski wizerunek pozwolił lirnikowi nie tylko podtrzymać poglądy dotyczące staropolskiej gościnności i humoru Kochanowskiego, ale także ukazać humanistę jako troskliwego ojca. Urszulka została przedstawiona w utworze jako dziecię stale towarzyszące swojemu tacie. Lenartowicz nie położył jednak większego nacisku na opis wzajemnych relacji tych dwojga, skupiając się na wyglądzie córki poety i sprowadzając jej rolę w wierszu do pewnego rodzaju symbolu kojarzonego z odrodzeniowym mistrzem. Rozmowa, jaka wywiązuje się między renesansowymi poetami w utworze Lenartowicza, początkowo skoncentrowana na opisie domostwa, przechodzi stopniowo do wspomnień o XVI-wiecznym Krakowie, a szczególnie jego ówczesnych mieszkańcach. Jedną z pierwszych postaci wymienionych w poetyckim dialogu był Valentin Bakfark, nadworny kompozytor i lutnista będący zawsze blisko króla, umiłujący mu muzyką codzienne obowiązki. W kręgu bliskich osób wokół władcy znajdował się także Stańczyk. Wspomniany został także król Zygmunt August, który „lubił trochę miękkie życie”, co wedle uwag lirnika wynikało z

¹⁵⁷ Legenda przejawiać by się miała w pochwie, którą Rej wygłosił na jednym ze zgromadzeń szlachty tuż po odczytaniu rękopisu *Czego chcesz od nas Panie...*. Faktyczna zaś pochwała Kochanowskiego wyrażona została w utworze zatytułowanym *Żwierzyniec*. Zob. więcej: W. Weintraub, *Fama Kochanowskiego*, w: *idem, Nowe studia o Janie Kochanowskim*, posłowie T. Ulewicz, Kraków 1991, s. 204-205.

wychowania przez Bonę i „noszenia się” na modłę włoską. Kochanowski i Rej w literackiej rozmowie w wierszu Lenartowicza podkreślali, że spotkali króla między innymi w Babinie, stąd też wymieniony zostaje Piotr Kaszowski, trefniś i humorysta, współzałożyciel Rzeczypospolitej Babińskiej. Przypomnienie odrodzeniowych postaci posłużyło Lenartowiczowi do podkreślenia roli, jaką renesansowi poeci pełnili w państwie Jagiellonów. Krakowski dwór został także wykreowany na miejsce kultury, gdzie spotykali się muzycy, błażni czy poeci. Przy dużej jednak afirmacji tego środowiska kulturalnego lirnik nie mógł pogodzić się z włoską modą panującą na dworze. W jego ocenie nie sprzyjała ona wychowaniu męznego i silnego władcy. Pomimo ważności tego ośrodka dla polskiej i europejskiej polityki samotnik znad Arno zawsze znajdował w nim jakieś ciemne strony, które podkreślały jego zdystansowanie wobec bogactwa i wystawnego życia.

Symbolem epoki pozostawały dla Lenartowicza rządy Jagiellonów i dzwon umieszczony na Wawelu. W wierszu *Dzwon Zygmunta* lirnik utożsamiał jego dźwięk z dumą, wiarą, pokojem, pamięcią o minionych czasach, miłością do ziemi, potęgą narodowego ducha, polskimi obyczajami. Ludwisarskie dzieło przypominało poecie epokę złotego wieku i Kochanowskiego. Dla samotnika znad Arno czarnoleski bard był świadkiem swoich czasów, rozwoju i potęgi, która skonfrontowana została z sytuacją w XIX wieku. Wzniesiona nadzieja na poetyckie spotkanie na kartach dzieł z czasem się spełni w wierszu *Torkwatowi Tasso. Na San Onofrio*, w którym Lenartowicz w sposób interesujący opisał czarnoleski dwór. Pod wpływem odwiedzin we włoskim klasztorze i tęsknoty za utraconą ojczyzną lirnik mazowiecki stworzył w swojej pamięci obraz dworku, Kochanowskiego i przyjaciół z jego kręgu. Autor *Zgody* wyobrażony został jako pełen powagi, nawet nie kasztelan, a poetycki król. Obok mistrza z lutnią wspomniana została mała Urszulka, Rej siedzący przy dzbanie ze Stanisławem Pszonką oraz hetman Jan Zamoyski z biskupem Piotrem Myszkowskim. Rodzajowa scena zarysowana przez Lenartowicza rozplynęła się w cień, wywołując tęsknotę i ból. W ten sposób autor *Fraszek* stał się kolejny raz symbolem epoki, „jej sercem”, odzwierciedleniem cech i zachowań, wzorem postaw. Czarnolas z kolei jawił się jako miejsce kulturotwórcze, w którym spotykała się elita literacka, religijna i polityczna. Ten wyimaginowany dwór w refleksji samotnika znad Arno okazał się miejscem scalającym polską kulturę, niwelował różnice stanowe i religijne, tworzył otoczenie przyjazne do dyskusji o świecie i poezji.

We fragmencie dramatycznym *Jan z Czarnolesia* Lenartowicz podkreślił nadzwyczajną zdolność Kochanowskiego do obserwacji rzeczywistości i wyciągania ważkich

wniosków dla przyszłości Rzeczypospolitej. Zresztą uwagom czarnoleskiego mistrza wtórują współuczestnicy prowadzonego w utworze dialogu – Pszonka i Kaszowski. Co ciekawe, grupą, która uległa pokusie materialności, byli husarze. Bogato ubrani, ze złotem przy pasie, z końmi dziwnie umaszczonymi, rycerze – jak dalej nazywa ich poeta – skłonni byli do konfliktów, wywyższania się i kłamstwa. Postawa wojowników wzbudziła niepokój wśród rozmówców, a zarazem zwiastowała bliżej nieopisane zagrożenie. Ich wizerunek skonfrontowany został w dyskusji przedstawicieli renesansu z wizją dawnej Rzeczypospolitej, krainy sprawiedliwości i dostatku, która wiodła prym wśród innych narodów, chociażby Niemiec składających jej hołd lenny. Zestawienie tych dwóch scen – związanych z niebezpieczeństwem i dobrobytem państwa – skończyło się zaskakująco, bo niezdecydowaną konkluzją dotyczącą przyszłości kraju i wzniesieniem toastu za „iście święty kraj Zygmunta”.

Intymny portret rodzinny Kochanowskiego nakreślił Lenartowicz w utworze *O Satyrze albo Leśnym Mężu, Jana Kochanowskiego powierniku* przywołując dawne obrazy czarnoleskiego życia, które bezpowrotnie zostały utracone. Żona poety – Dorota to prosta, religijna i pracowita kobieta, zajmująca się domem, sprawująca opiekę nad dziećmi i pozostająca w cieniu męża. Była powierniczką twórczości czarnoleskiego poety, strzegła jego rękopisów przed oddaniem do druku. Z kolei Urszulka, wedle uwag lirnika, to mała i uroczą dziecina lubiąca się bawić, przy tym dobrze wychowana i roztropna, będąca oczkiem w głowie swoich rodziców. Kochanowski w opinii samotnika znad Arno to kochający mąż i ojciec, doceniający swoich bliskich, oddający im swój wolny czas, dbający o status rodziny. Nie wstydził się on pochodzenia żony z niższych warstw społecznych, co wydedukować mógł Lenartowicz z fraszek czarnoleskiego twórcy. Samotnik znad Arno, kreśląc w swoim wierszu poetycki konterfekt Kochanowskiego, kreował go na podstawie ogólnie dostępnych wiadomości o życiu poety, które następnie transponował na język literacki. Towarzyszył przy tym autorowi *Lirenki* ton refleksji i smutku:

Myśl pocziwa dawne czasy z dzisiejszymi sprzęga;

A kiedy się złożyć uda jaką taką całość,

Jak zobaczy swoją przeszłość, porywa ją żałość¹⁵⁸.

¹⁵⁸ T. Lenartowicz, *O Satyrze albo Leśnym Mężu, Jana Kochanowskiego powierniku*, w: *idem, Poezje. Wybór*, op. cit., s. 869.

Uczucie przygnębienia wynikało nie tylko z faktu, że czasy „złotego wieku” przeminęły, ale także z ambiwalentnego ich odczytania. Renesansowy dwór królewski w Krakowie w refleksji romantycznego poety był miejscem rywalizacji o władzę. Samotnik znad Arno bardziej doceniał to, co naturalne, proste i związane z bliskością przyrody niż to, co elitarne, a także związane z akademickim pierwiastkiem twórczości Kochanowskiego i jego klasyczną erudycją. Oczywiście należy wspomnieć, że opisywane przez romantycznego poetę uczucia wynikały z przymusowej emigracji i wyrażały tęsknotę za krajem lat dziecińczych. Wedle Lenartowicza spoglądanie w przyszłość nabiera cech spokoju i pewności, gdy ludzie „jako zbroją opatrzeni czarnoleskim śpiewem”. Protekcję i bezpieczeństwo zapewniają zatem rymy z epoki zygmunto-wskiej.

Romantynom, w tym i autorowi *Małego światka*, towarzyszyła nieodłączna skłonność do podróżowania, wyrażająca się między innymi w chęci poznania miejsc zamieszkałych niegdyś przez wybitne postaci. Zainteresowanie budziło dosłownie wszystko, co wiązało się z dawnymi czasami. Od zabytków architektury i sztuki, przedmiotów codziennego użytku należących do znanych ludzi, po miejsca kojarzone z opowieściami na ich temat, a nawet wszelkiego rodzaju historie o życiu uznanych osobistości, będące często wymysłem lokalnych społeczności. Do Czarnolasu, jak już wspomniano, Lenartowicz udał się kilkakrotnie w latach 40. XIX wieku. Śladem tych peregrynacji są krótkie utwory zapisane w księdze pamiątkowej. O jednej z takich wizyt tak pisał romantyczny poeta:

Ni śpiewaka, ni gościny,

Ani szabli, ani miodu,

Ani domu, ni lipiny,

Ani pieśni, ani chłodu.

A jednakże coś tak nęci

Na te pola, gdzieś przybywał;

Twój to wielki duch pamięci,

Żeś tu pierwszy, Janie, śpiewał.

Twoja lipa obalona,

Ale sława, co cię strzeże,
Śród wieczności skamieniona,
Po wiek wszelki cześć swą bierze¹⁵⁹.

Podróżujący do czarnoleskiego dworku poeta akcentował zatem upływ czasu, zmianę okolicy i zderzenie wyobrazonego miejsca z zastaną rzeczywistością. Imaginacyjne obrazy związane z dawnym życiem we dworze sprzyjały refleksji nad przestrzenią tak silnie kojarzoną z Kochanowskim. Lenartowicz podkreślał szczególnie duchowy patronat renesansowego humanisty nad odwiedzaną okolicą.

Odwiedziny w Czarnolesie mają także swoje inne, bardziej doniosłe znaczenie. Lirnik w czasie jednej z podróży złożył poetycki laur Kochanowskiemu, uznając go za wzór i autorytet do naśladowania. Swoją stosunek do odrodzeniowego humanisty wyraził w wierszu zaczynającym się od słów [*Och i któż jak on zawoła...*]:

Idę ja po Twojej drodze,
Śpiewam ziemi mej niebodze.
Kiedy miłych braci żał mi,
Wtedy smętny śpiewam psalmy.
A gdy kiedyś znikną smutki,
Brzęknę struną na sobótki¹⁶⁰.

O wyimaginowanym obrazie dworku i jego okolicy, stworzonym najprawdopodobniej poprzez odniesienie do domostwa Kochanowskiego, pisał poeta w *Małym światku*. Z sielskim wizerunkiem domu powiazał lirnik określone cechy charakteru jego gospodarza i ludzi, także, jak się wydaje, przejęte z literatury renesansu. Jako jedyny poeta w wierszu wymieniony zostaje właśnie Kochanowski, którego konterfekt znajduje się nad łóżkiem, a jego rymami samotnik znad Arno „zasila głowę” tworząc swój mały światek. W procesie przyswajania dorobku mistrza oraz przy powstawaniu własnej twórczości poetyckiej niezbędne okazuje się błogosławieństwo odrodzeniowego poety:

¹⁵⁹ T. Lenartowicz, [*Gdzież ta lipa ukochana...*], w: *Jan Kochanowski w poezji polskiej od XVI do XX wieku. Antologia*, op. cit., s. 134.

¹⁶⁰ T. Lenartowicz, [*Och i któż jak on zawoła*], w: *Jan Kochanowski w poezji polskiej od XVI do XX wieku. Antologia*, op. cit., s. 144.

Zda mi się, że widzę oto
Czarnoleski dworzec dawny,
A pod lipą śpiewak sławny,
Stoi z lutnią szczerozłotą
I krzyż na powietrze kryśli,
I pierzchają smutne myśli,
Nie kto inny on to prawie,
Poznałem go po postawie,
Z dala spod tej lipy swojej
Błogosławi drodze mojej¹⁶¹.

Miejsce odwiedzin Czarnolasu potwierdziło tylko poetycką drogę Lenartowicza, a literackie namaszczenie, jakie w swej wyobraźni otrzymał od Kochanowskiego, zrodziło nadzieję na zrozumienie wśród rodaków. Zresztą po latach, w utworze *Tarkawtowi Tasso. Na San Onofrio*, lirnik wracać będzie pamięcią do odwiedzin Czarnolasu, które wywołane zostaną tęsknotą i stworzą kolejny już raz imaginacyjny obraz dworu i kręgu bliskich autora *Trenów*. To „miłość pieśni” wpływała na pokrewieństwo między romantycznym poetą a renesansowym wieszczem. Podczas poetyckiego spotkania w wierszu Lenartowicza otrzymał on od Kochanowskiego – po raz kolejny lirnik posługuje się tym samym motywem – symboliczne błogosławieństwo:

I ku mnie także z spojrzeniem łaskawem
Mistrz polskiej pieśni wejrzał z dworca środka,
I ręką także z jedwabnym rękawem
Potoczył, jako gdy wzrok swego spotka¹⁶².

Odmienne do „tradycji czarnoleskiej” odnosił się Norwid, daleki od jej stereotypizacji i mityzacji. W miarę rozwoju swojej drogi literackiej dostrzegał on coraz to nowe strony

¹⁶¹ *Ibidem*, s. 144.

¹⁶² T. Lenartowicz, *Torkawtowi Tasso. Na San Onofrio*, w: *idem, Poezje. Wybór*, op. cit., s. 606.

pisarstwa Kochanowskiego, a w procesie przyswajania sobie „rzeczy czarnoleskiej” przyjmował wobec renesansowego humanizmu ambiwalentne postawy. Postawa duchowa Jana Kochanowskiego, jak zauważa Zofia Szmydtowa, przejawiająca się w życiowej rozwadze i ufności w Boże miłosierdzie, obecna była także w zaczerpniętych z poezji czarnoleskiego poety mottach Norwidowskich utworów¹⁶³. Bywało jednak i tak, że autor *Białych kwiatów* w niejednoznaczny sposób przedstawiał status i rolę tego dziedzictwa we własnej twórczości. W wierszu *Moja piosnka (I)* czytamy:

Lecz, nie kwiląc jak dziecię,

Raz wywalczę się przecie;

Złotostrunna nie opuści mię, lutni!

Czarnoleskiej ja rzeczy

Chcę – ta serca uleczy!

I zagrałem...

... i jeszcze mi smutniej¹⁶⁴.

Dla Norwida jednym z środków zaradczych na smutki była prawdziwa poezja, a więc twórczość Kochanowskiego. Jednak ostatnie dwa wersy w tym kontekście brzmią szczególnie zagadkowo. Zofia Trojanowiczowa podkreślała, że „bezradność mówiącego zdaje się być bezradnością młodego poety wobec zastanej sytuacji literackiej, wobec rodzimej tradycji, której wielkość i świetność skazuje go niejako na obracanie się w kręgach cudzych ról poetyckich, utrudnia i komplikuje jego własną drogę do czytelnika. Chyba nie co innego, a właśnie uznanie owej wielkości i świetności jest źródłem wahań w ocenie własnego położenia”¹⁶⁵. Norwid tym samym próbował wyzwolić się spod wpływu wielkich poetów, miał świadomość trudności swojego położenia, a „rzecz czarnoleska” nie stała się również antidotum na rozterki miłosne. Także w wierszu *Tęcza* odniósł się jego autor do ważkiej kwestii własnej odmienności twórczej, do odwrotu od romantycznej i renesansowej koncepcji

¹⁶³ Z. Szmydtowa, *Norwid wobec tradycji literackiej*, w: *Sprawozdanie Gimnazjum Żeńskiego imienia Cecylii Plater-Zyberkówny*, Warszawa 1925, s. 77.

¹⁶⁴ C. K. Norwid, *Moja piosnka (I)*, w: *PWsz, op. cit.*, t. I, s. 66.

¹⁶⁵ Z. Trojanowiczowa, „*Moje piosnki*”. *Próba nowej lektury*, w: *eadem, Romantyzm. Od poetyki do polityki. Interpretacje i materiały*, wybór i red. A. Artwińska, J. Borowczyk, P. Śniedziewski, Kraków 2010, s. 80.

poezji. Norwid doceniał jednak mieszkającego w Czarnolesie artystę za „pierwiastki kulturotwórcze”¹⁶⁶ jego dzieł, stworzenie podstaw pod narodową literaturę.

W wierszach Lenartowicza poświęconych Kochanowskiemu pojawiają się zarówno swobodne parafrazy o charakterze pastiszu¹⁶⁷, jak i odniesienia do konkretnych gatunków i treści utworów, które mają charakter metaliteracki. Michał Zięba, pisząc o stylizacji w wierszach lirnika, podkreślał, że na jej źródła składały się: „talent i osobowość autora, ideologia, jakiej hołdował, oraz własny stosunek do tradycji literackiej [podkreślenie A.K.]”¹⁶⁸. W tym kontekście interesującym jest także fakt, że późni romantycy pisząc o gatunkach uprawianych przez czarnoleskiego mistrza sami raczej nie nawiązywali do nich w swojej twórczości. Stosunkowo mało odnaleźć można odniesień do struktury wierszy Kochanowskiego, a więcej powiązań dostrzegalnych jest „w materiale frazeologicznym, w zasobie słownictwa poetyckiego, z którego poeci mniejszego lotu przejmowali całe wyrażenia i frazy stylistyczne”¹⁶⁹. Sytuacja ta może zaskakiwać, gdy weźmiemy pod uwagę, że znajomość dzieł Kochanowskiego była powszechna, o czym pisał Pol:

Boć twa sława i twe słowo

dziś już perlą narodową!

Boć twym czarem my czarujem,

Boć twym sercem my już czujem¹⁷⁰.

Znane zawołanie: „Wsi spokojna, wsi wesola”, pochodzące z *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*, pojawiło się chociażby w Lenartowiczowym wierszu zaczynającym się od słów [*Och i któż jak on zawoła...*]¹⁷¹. Wers z Kochanowskiego zapowiadał treść utworu – obraz

¹⁶⁶ A. Niewolak-Krzywda, *W kręgu rzeczy czarnoleskiej*, op. cit., s. 40.

¹⁶⁷ J. Nowakowski, *Pod urokiem Czarnolasu...*, op. cit., s. 243.

¹⁶⁸ M. Zięba, *Liryka Teofila Lenartowicza wobec pieśni ludowej (Z zagadnień stylizacji ludowej)*, Kraków 1983, s. 6. Badacz w kontekście wpływu poezji renesansowej na twórczość samotnika znad Arno nie rozwinął szerzej ostatniej z cytowanych myśli. Wspominał tylko o próbach „naśladowania stylu utworów innych polskich poetów (Kochanowski, Słowacki, Norwid i in.)” oraz o wpływie stylizacji „w dążeniu do niemal renesansowej prostoty stylu poetyckiego, opiewaniu zwykłych uczuć, choć wzniosłych: miłości ojczyzny, poświęcenia dla innych, dobroci, tęsknoty itp.” (*ibidem*, s. 125-126).

¹⁶⁹ Z. Libera, *Dziedzictwo poezji Jana Kochanowskiego*, op. cit., s. 187.

¹⁷⁰ W. Pol, *Do Jana Kochanowskiego*, w: *Poeci polscy o Kochanowskim*, Kielce 1931, s. 14.

¹⁷¹ Inną strategię pisarską przyjął lirnik mazowiecki we fragmencie poematu dramatycznego *Jan z Czarnolesia*, nie rozpoczął go od motta, ale zakończył swój utwór streszczeniem *Proporca albo hołdu pruskiego* Kochanowskiego. Opowieść o wydarzeniu historycznym podkreślała nie tylko rangę i prestiż potęgi Jagiellonów, Lenartowicz akcentował głównie rolę „czarnoleskiej pieśni” jako utrwalającej „pocziwe czyny”. W myśl tej koncepcji poeta reagował na dziejące się w kraju wydarzenia oraz kreował pamięć o historii, wpływając na nastroje społeczne, co bliskie było romantycznej koncepcji artysty.

renesansowej wsi – ale także refleksję o wsi dziewiętnastowiecznej widzianej oczyma lirnika. Ten niezmacony niczym wizerunek wsi tworzą ludzie żyjący w zgodzie z naturą, zachowujący cykliczny model życia, co pozwala uniknąć im wszelkich trosk i prowadzić dostatnie życie. Do wiejskiego kodeksu życia i obyczajowości, który powstawał w oparciu o literacką wizję Kochanowskiego, będzie powracał Lenartowicz w całej swej twórczości konfrontując go z obrazem wsi dziewiętnastowiecznej poznanej podczas pierwszych wędrówek, chociażby po Mazowszu. Do tego samego motywu odniósł się Norwid w wierszu *Wspomnienie wioski*, w którym na zasadzie kontrastu pisał negatywnie o mieście. Subiektywnemu i dynamicznemu opisowi miejsca zamieszkałego przez sporą grupę ludzi towarzyszyła chęć powrotu do wiejskiego świata:

Więc na wieś wrócę – o wsi wesola!
Ty mię powitasz, kwiatku anioła.

Tak – na wieś wrócę, do swoich wrócę,
Sterczące kości napotkam w roli,
I dla tych kości piosnkę zanucę¹⁷².

Parafraza słów Kochanowskiego ma zatem na celu podkreślenie tego, co autentyczne i prawdziwe, oraz związane ze śmiercią i pamięcią o tych, którzy odeszli. Poeta opowiadał się za tym, co tworzy organiczną całość, a za taką uznawał wieś, w której wszystko toczy się w naturalnym porządku. Z kolei w wierszu *Wieś* Norwid demitologizacji poddał, tak ceniony przez Kochanowskiego i Lenartowicza, motyw „wsi spokojnej, wsi wesolej”. Autor wiersza podkreślał, że losy wsi zależne są w dużej mierze od praw natury i lokalnej społeczności.

W Lenartowiczowym utworze zaczynającym się od słów [*Gdzież ta lipa ukochana...*] fraszka skojarzona została z gościnnością czarnoleskiego twórcy przy biesiadnym stole. Poeta podkreślił w ten sposób ulotność chwili, swobodną i żartobliwą atmosferę, odkrywając przed czytelnikiem nieznany potencjał miejsca, w którym takie utwory mogły powstawać. Z kolei Pol w wierszu *Nie fraszki, lecz ptaszki* pisał o fraszce jako zabawie poetyckiej, której dowcipny, oparty na błahych konfliktach i intrygach temat, przedstawiony był przez Kochanowskiego zarówno po polsku, jak i po łacinie. Autor *Mohorta* uskarżał się jednak, że współczesne fraszki zamieniły się na ptaszki, co przypominało o sytuacjach więzionych Polaków.

¹⁷² C. K. Norwid, *Wspomnienie wioski*, w: *PWsz*, op. cit., t. I, Warszawa 1971, s. 13.

Ciekawe odwołanie do twórczości czarnoleskiego pisarza pojawiło się w *Szopce*, a dotyczyło one odwołania do dwóch gałęzi twórczości „księcia polskiej poezji”. Lenartowicz doceniał wymiar religijny i świecki spuścizny Kochanowskiego poprzez przywołanie przekładu *Psalmów* i *Fraszek*. W ocenie lirnika także miejsce pracy stymulowało wyobraźnię czarnoleskiego twórcy. Samotnik znad Arno podkreślił w ten sposób proteuszowość i różnorodność poezji renesansowego humanisty, co wynikało z Boskiej protekcji, miłości do ojczyzny, pobudzającej do pisania przyrody i kontakcie z wiejską gawiedzią, o czym poeta pisał w utworze zatytułowanym *O Satyrze albo Leśnym Mężu, Jana Kochanowskiego powierniku*.

Wincenty Pol w wierszu *Na założenie węgielnego kamienia do pomnika Janowi Kochanowskiemu*.... zwrócił uwagę na kawałek czarnoleskiej lipy, traktowanej jak relikwia, która wskrzesza pamięć o dziełach mistrza, a zarazem ją kultuwuje. Poeta podkreślał inspiratorską rolę lipy oddziaływającą na geniusz Kochanowskiego:

Pod którą wieszcz piał –
Której szum mu myśl kołysał,
Z której kwiatu miód wysysał
Co w swe pieśni lał!¹⁷³

Pod nią ocierać miał się satyr i powiewać proporzec – motywy te kojarzyć można z takimi utworami humanisty, jak *Satyr albo Dziki Mąż* oraz *Proporzec albo hołd pruski*. Przywołane w dość osobliwy sposób dzieła Kochanowskiego, wedle Pola, stworzone musiały być pod wpływem inspiratorskiej roli drzewa, z którego z czasem zostało już tylko wspomnienie i towarzyszący mu duch sobótki – to aluzja do *Pieśni Świętojańskiej o Sobótcie*. Uwagi skoncentrowane wokół roli czarnoleskiego drzewa skupione zostały na przemijalności życia, co pozwoliło przypomnieć *Psalm*y i *Treny*. Pol, podobnie jak Lenartowicz, dokonał swego wyboru z twórczości Kochanowskiego. Skupił się na tematyce patriotycznej, ludowej, religijnej i związanej z odejściem córki. Autor *Mohorta* zaakcentował tym samym różnorodność tematyczną i formalną dzieł renesansowego poety, co pozwoliło w utworze

¹⁷³ W. Pol, *Na założenie węgielnego kamienia do pomnika Janowi Kochanowskiemu w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie*, w: *Jan Kochanowski w poezji polskiej od XVI do XX wieku. Antologia*, op. cit., s. 130.

wyłożyć przyczyny potrzeby budowy pomnika, podkreślającego wielkość i pamięć o czarnoleskim twórcy.

W kontekście metaliterackich nawiązań do twórczości odrodzeniowego humanisty warto przypomnieć wiersz Lenartowicza zatytułowany *Jan Kochanowski*, który został w dużej mierze utkany z parafraz i cytatów zaczerpniętych ze skarbnicy renesansowej poezji mistrza¹⁷⁴. Pojawił się w nim szereg nawiązań do fraszek: *Na lipę*, *Do gór i lasów*, *Do gościa* oraz *Pieśni I*. Jak zauważa Marta Kacprzak: „Kochanowski jako podmiot liryczny mówi więc językiem «przełomu» XVI i XIX w. o przemijaniu i śmierci oraz wyborach życiowych»¹⁷⁵. Zatem to akt komunikacji językowej uznać można za kluczowy. Stylizacyjny zabieg dokonany przez Lenartowicza wzmocnić ma przekaz wiersza – naukę moralną i pochwałę życia Kochanowskiego. Wiersz ten uznać można za interesującą próbkę zmierzenia się z renesansowym językiem przez romantycznego poetę, któremu praktyka stylizacji nie była obca.

Najbardziej liczne odwołania do twórczości „polskiego Horacego” pojawiły się w utworze Stefana Gillera zatytułowanym *Jan Kochanowski z Czarnolesia*. Poeta przytaczał fragmenty fraszki *Do gór i lasów*, dedykacji z *Psalterza Dawidów*, *Pieśni X*, których treść posłużyła mu do stworzenia literackiego wizerunku Kochanowskiego. Ustępy z utworów czarnoleskiego mistrza pozwalały Gillerowi podkreślić rozwój i talent poetycki autora *Trenów*. Kacprzak zauważyła, że śródtytuły-objaśnienia umieszczone na marginaliach wiersza dokonują podziału poezji Kochanowskiego na tę uplasowaną „na szczycie” oraz pozostającą na „na padole”. Do pierwszej grupy zaliczają się „Psalmy i pieśni religijne”, a do drugiej *Proporzec*, poemat o Warnie, *Satyr albo Dziki mąż*. Osobne miejsce w tym podziale zajmuje *Muza* jako utwór będący świadectwem zdystansowania się humanisty wobec zła w świecie. Z kolei *Pieśń świętojańska o Sobótce* miałyby być wyrazem dawnych zwyczajów. Za interesującą uznać można uwagę jakoby *Fraszki*, tak jak i *Treny*, były przepełnione uczuciami cierpienia i powagi¹⁷⁶.

Także Duchńska poprzez wykorzystanie cytatów i parafraz przedstawiała literacki wizerunek czarnoleskiego mistrza w wierszu *Wianek na cześć Jana...*. Przytaczała ona fragmenty chociażby *Muzy*, *Pieśni XXV*, *Pieśń XIX z Ksiąg Wtórych*. W utworze poetki

¹⁷⁴ Podobny zabieg stosował w niektórych swoich wierszach Norwid, np. w utworze „*Olówkiem*” na książeczce o *Tunce*, w którym znaleźć można odwołania choćby do *Trenów* Kochanowskiego.

¹⁷⁵ M. M. Kacprzak, *Jan z Czarnolasu jako bohater XIX w....*, op. cit., s. 460.

¹⁷⁶ *Ibidem*, s. 465-466.

odnaleźć można liczne aluzje do: *Psalmów*, *Pieśni o spustoszeniu Podola*, *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*, *O śmierci Jana Tarnowskiego*, *Proporca albo hołd pruskiego*, *Pieśni XIII z Ksiąg Wtórych*, *Trenów*. Duchinińskiej nie tylko przyświecały podobne cele jak Lenartowiczowi i Gillerowi. Narracja o utworach Kochanowskiego była w rzeczywistości opowieścią o samym poecie i narodzie, o postawach wobec życia, otoczenia, polityki państwa czy spraw ostatecznych. Poetka stawiała też ważne pytanie, co stało się z dziedzictwem czarnoleskiego twórcy i czasami Jagiellonów? Dokonania Kochanowskiego były mitycznym symbolem dawnej wielkości, wyrazem tęsknoty za „złotym wiekiem”, miały pobudzać do działania, otrząsnąć z letargu, scalać naród. Wedle poetki jedną z największych zasług autora *Trenów* było jednak jego przecucie związane z groźbą ataku ze Wschodu, które nękać będzie Rzeczpospolitą. Duchinińska poddała zatem aktualizacji twórczość renesansowego poety, gdyż Rosja zarówno w XVI, jak i XIX wieku, była postrzegana jako zagrożenie, a walka z nią stała się walką o naród, tożsamość, trwanie i kulturę. Problem ten rozumiał i wcześniej sygnalizował właśnie Kochanowski.

Dla Lenartowicza i przyjaciół z jego kręgu „tradycja czarnoleska” stanowiła nie tylko poetycki wzór, ale była symbolem ciągłości polskiej kultury, a nade wszystko jej początkiem. Kochanowski pozwolił romantykom to, co dotychczas pozostawało elementem dyskusji, a więc źródło polskiej poezji. Mit wybitnego literata w twórczości polskich romantyków budował poczucie literackiej wspólnoty, utwierdzając ich we własnych poetyckich wyborach. Jednocześnie był alternatywą względem tradycji sarmackiej i romantycznej. „Rzecz czarnoleska” stanowiła zatem szansę wykreowania własnego głosu późnych romantyków względem ich poprzedników. Była próbą wyznaczenia „innej drogi” względem twórczości Mickiewicza, Słowackiego czy Krasińskiego. Jej idealizowany wzór pozostawał nieskażony. Lenartowicza i jego przyjaciół nie interesowała kwestia obcych studiów polskiego humanisty, korzystanie z form klasycznych, łacińska twórczość poety, nieznanie niektórych faktów z życia Kochanowskiego. Zamiast komplikować obraz autora *Trenów*, zadawać pytania, poddawać pod dyskusję niektóre z wątków jego życia i dokonań, skupiano się na budowaniu i utrwaleniu mitu. Tego rodzaju strategia pisarska wiązała się z manifestowaniem tęsknoty za wartościami trwałymi. Późni romantycy, czyniąc obecnym to, co odeszło w przeszłość, kultywowali polską tożsamość narodową wśród rodaków pozbawionych własnego kraju. Rekonstrukcja i reinterpretacja życia i dorobku „ojca polskiej poezji” pozwalała romantykom z kręgu Lenartowicza na kreowanie własnych postaw wobec rzeczywistości, określanie wartości konstytutywnych dla ich dalszego rozwoju,

wskazywanie na autorytet i jego cechy. Pamięć o Kochanowskim była zatem elementem wyobraźni, zakładała aktywną postawę twórcy, wyrażała tęsknotę za tym, co nieosiągalne. Jak się wydaje, to właśnie Lenartowicza – ze względu na skalę tych odwołań i sposoby ich konstruowania – powinno uznać się za tego, który tradycji czarnoleskiej był najwierniejszy, aspirując przy tym do miana następcy Kochanowskiego, a także do jednego z najważniejszych poetyckich głosów swojego pokolenia.

Rozdział 2. W blasku florenckiego renesansu. Rzeźba i rysunek Lenartowicza

Błogosławiona zdolność zajęcia palców (...)
bo ona daje wypoczynek duszy¹⁷⁷

Lirnik mazowiecki w Polsce znany jest bardziej jako poeta, a tylko wąskie grono badaczy zajmowało się jego twórczością plastyczną¹⁷⁸. Rzeźbiarski dorobek mieszkającego we Florencji sztukmistrza odzwierciedlał w dużej mierze tendencje charakterystyczne dla epoki XIX wieku przejawiające się w stylistycznym eklektyzmie. Na tle dokonujących się zmian w sztuce, związanych z pojawieniem się estetyki romantycznej, sytuacja rzeźby pozostawała osobiwa, bowiem rzeźbiarzom najtrudniej było wypracować nowy i odrębny od poprzedniego styl¹⁷⁹. Okoliczności związane z pewnym zastojem rzeźby względem innych sztuk doprowadziły do sytuacji, iż rodzimi rzeźbiarze poszukiwali różnych źródeł inspiracji, czy to poprzez kontynuacje modelu klasycystycznego, czy akcentowanie weryzmu przedstawień zmierzającego w stronę realizmu, czy poprzez odwołania do epok dawnych wyrażane w duchu historyzmu. Dopiero w drugiej połowie XIX wieku dokonały się istotne zmiany w rzeźbie (nowy materiał, sposób opracowania, ikonografia), co w kontekście Lenartowicza było o tyle ważne, że pracował on jako rzeźbiarz do roku 1893. Postępujące wówczas przemiany tak komentują historycy sztuki:

¹⁷⁷ *Spotkania nad Arnem. Konopnicka o Lenartowiczu*, wstęp i przypisy J. Nowakowski, posłowie S. Szwalbe, Warszawa 1970, s. 26

¹⁷⁸ Zob. m. in. L. Wilkowa, *Wielkopolskie rzeźby Teofila Lenartowicza*, „Studia Muzealne” 15, 1992, s. 139-152; A. Melbechowska-Luty, *Teofil Lenartowicz*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 rokiem)*, pod red. J. Derwojeda, tom V, Le-M, Warszawa 1993, s. 27-32; *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz. Katalog wystawy monograficznej Muzeum Narodowe w Krakowie, listopad 1993 – styczeń 1994*, oprac. A. Król, Kraków 1993; A. Król, *Teofil Lenartowicz i rzeźbiarze florency drugiej połowy wieku XIX*, „Ikonothea. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego”, Tom 11, 1996, s. 89-109; K. Ochniak, „*Madonna*” *Teofila Lenartowicza w Wieliczce*, „Modus. Prace z Historii Sztuki” 2002, nr III, s. 27-34; J. Kowalski, *Złote wrota Cieszkowskich i Lenartowicza w Wierzenicy*, w: *idem, Podróż do dawnych drewnianych kościołków*, Murowana Goślina 2008, s. 227-240; 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. Ciarkowski, K. Stefański, Łódź 2016, s. 127-144 – kilka z opisanych w artykule wątków pojawia się w tym rozdziale, zostały one jednak rozbudowane i znacząco przeredagowane; W. Przybyszewski, *Polak umierający na Syberii*, „Spotkania z Zabytkami” lipiec-sierpień 2017, nr 7-8, s. 46-50.

¹⁷⁹ O rzeźbie romantycznej zob. m. in. T. Dobrowolski, *Rzeźba neoklasyczna i romantyczna w Polsce*, Wrocław 1974; K. Mikocka-Rachubowa, *Canova jego krąg i Polacy*, t. I, II, Indeksy, Warszawa 2001; K. Mikocka-Rachubowa, *Rzeźba włoska w Polsce około 1770-1830*, t. I, Katalog, Warszawa 2016; *Thorvaldsen w Polsce. Katalog wystawy 17 października 1994 – 22 stycznia 1995*, red. naukowa I. Zatorska-Antonowicz, Warszawa 1994.

(...) od lat pięćdziesiątych do końca osiemdziesiątych, ulegały modyfikacji dawne zasady i nawyki. Był to okres samodzielnych poszukiwań i „wybuchu” talentów; wartość utworu artystycznego wyznaczały uzdolnienia i osobowość twórców, ich pomysłowość, odwaga, pasja i fantazja, i na takie cechy zwracała nierzadko uwagę krytyka. Nie wierzono już bowiem w jednorodne piękno¹⁸⁰.

To właśnie na pograniczu historyzmu i „samodzielnych poszukiwań” artystów można lokować dziewiętnastowieczne zainteresowanie renesansem obecnym w sztuce. Oczywiście zjawisko recepcji odrodzenia w tym czasie miało swoje szersze tło i stanowiło proces bardziej złożony, przejawiający się w różnych artystycznych nurtach, na przykład w: „malarstwie trubadurowym”, w inspiracjach malarstwem weneckim we francuskiej Akademii, działalności Bractwa Św. Łukasza, późniejszych Nazareńczyków, w nurcie rzeźby neoflorenckiej, włoskim puryzmie, twórczości Prerafealitów, czy w architekturze neorenesansowej. Metody przyswajania dorobku renesansu były różne w zależności od rodzaju sztuki, tradycji, do jakiej się odwoływano, czy indywidualnych preferencji artystów. Echa nawiązań do odrodzenia obecne były także w polskiej sztuce i także cechowały się dużą różnorodnością. Wojciech Bałus, podsumowując wpływ dorobku „złotego wieku” na sztukę dziewiętnastego i dwudziestego, zauważał:

Pomimo (...) nawiązań do Rafaela, włoskich „prymitywistów” czy „pędzla Tycjana”, a także podejmowania rodzajowych i historycznych tematów renesansowych (w typie „Siesty włoskiej” Aleksandra Gierymskiego), trudno byłoby znaleźć w XIX wieku jasno sprecyzowaną szkołę neorenesansową¹⁸¹.

Sytuacja ta dotyczyła nie tylko malarstwa, ale i rzeźby. Paradoksalnie jednak brak jasno zdefiniowanego i określonego sposobu korzystania z dorobku odrodzenia pozwalał na indywidualne modele recepcji, jak właśnie w przypadku prac rzeźbiarskich Lenartowicza. Odrębność osiągnięć lirnika na polu rzeźbiarstwa względem prac wykształconych w akademiach polskich artystów wynikała z faktu, iż poeta uczył się rzeźbić podpatrując prace w warsztatach swoich przyjaciół, interesował się twórczością kilku renesansowych mistrzów, a także posiadał ograniczoną znajomość tajników warsztatu rzeźbiarskiego. Oryginalność rzeźby samotnika znad Arno wiązała się też z literacko-plastyczną fantazją poety,

¹⁸⁰ *Posągi i ludzie. Antologia tekstów o rzeźbie 1815-1889*, wstęp, oprac. i wprowadzeniem opatrzyli A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, t. I, cz. 1, Warszawa 1993, s. 52.

¹⁸¹ W. Bałus, *Renesans w wieku XIX i XX: fascynacja i sprzeciw*, w: *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Łódź, listopad 2002*, pod red. M. Wróblewskiej Małkiewicz, Łódź 2003, s. 21.

subiektywnym poglądem na sztukę¹⁸², kontaktami z włoskimi artystami, stałym pobytem we Florencji, dającym możliwość zapoznania się z odmiennymi wzorami niż te propagowane w Rzymie, który w tym okresie był chętniej wybierany przez polskich artystów. Na tle tak wielu potencjalnych impulsów artystycznych, jakich dostarczała Lenartowiczowi Italia, jego twórczość łączyła w sobie dwie tradycje, odwoływała się bowiem do epoki odrodzenia i dziewiętnastowiecznego realizmu. Artysta czerpał głównie ze znanych sobie z wzorów sztuki włoskiej, a szczególnie toskańskiego i umbryjskiego renesansu. Jednak wskazane wyżej europejskie konteksty recepcji renesansu w sztukach plastycznych prowokują do postawienia ważkiego pytania: na ile wpływ dorobku odrodzenia zauważalny w sztuce Lenartowicza wiązał się programowym anachronizmem, a na ile był to dialog świadomie poprowadzony z przeszłością otwarty na nowoczesność?

Rzeźba jako przedmiot zainteresowania poetyckiego

Istotne miejsce w twórczości literackiej samotnika znad Arno zajmują odwołania do sztuki¹⁸³. Anna Król, omawiając artystyczne pasje poety-rzeźbiarza, podkreśla, iż:

już najwcześniejsze utwory Lenartowicza świadczą o jego fascynacji rzeźbą: w wielu wierszach z lat 1844-1860 rzeźba i rzeźbiarz pojawiają się w najrozmaitszych kontekstach – tak jakby poeta w swoich dziełach lirycznych antycypował swoją przyszłą drogę twórczą i tak zasadniczą zmianę środka artystycznego wyrazu¹⁸⁴.

Utworem powszechnie kojarzonym z twórczością literacką lirnika mazowieckiego jest *Złoty kubek* z 1853 roku, w którym jeden z naczelnych tematów stanowi małe dzieło sztuki i proces jego powstawania (il. 10). W wierszu tym za artystę uznany został nie tylko sam rzeźbiarz, ale także tytułowy przedmiot, który poprzez swoje przedstawienie kreuje obraz świata¹⁸⁵. Spojrzawszy na całą literacką spuściznę Lenartowicza można zauważyć, że istnieje pewna stała obecność wątków rzeźbiarskich w jego pisarstwie. Już u początku swej poetyckiej twórczości, w scenie dramatycznej zatytułowanej *Rzeźbiarz* z 1844 roku, samotnik znad Arno wykreował rozmowę mistrza z uczniem, z której dowiedzieć się można było o Boskiej mocy tworzenia, jaką, wedle poety, posiadać miał rzeźbiarz. Prace wykonywane przez artystę

¹⁸² Zob. rozdziały *Polski Vasari? „Listy o sztuce włoskiej”*, *Między nazarenizmem a gustem epoki. Wiersze o artystach*.

¹⁸³ Świadczą o tym utwory literackie poety, nawiązujące także do malarstwa: *Nad morzem. Na widok obrazu w Galerii Luksemburskiej, Stabat Mater, W Geniu w pałacu Dożów*.

¹⁸⁴ *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz. Katalog wystawy...*, op. cit., s. 8.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

plastyka z Lenartowiczowego utworu miały przypominać dzieła stworzone przez Stwórcę, który został uznany za archetypiczny wzorzec Mistrza¹⁸⁶. Lirnik wskazywał zatem na nieograniczone możliwości sztuki rzeźbiarskiej, jej rangę oraz wzory, z jakich winna ona czerpać. O tyle, o ile we wspomnianych uprzednio utworach samotnik znad Arno przedstawiał pewną teoretyczną wykładnię myśli związanej z postrzeganiem rzeźby, to już w utworze *Improwizacja. Do polskich artystów* pochodzącym z 1859 roku interesował go praktyczny wymiar rzeźbiarstwa. Autor *Lirenki* wymieniał bowiem osoby, którym warto byłoby postawić pomnik, ale, co istotniejsze, pisał także o samym usytuowaniu i wyglądzie poszczególnych podobizn polskich poetów, muzyków i patriotów. Rzeźba w tym poetyckim ujęciu pełniłaby zatem funkcję skarbnicy narodowych pamiątek, pozostając przy tym swoistym elementarzem historii i patriotyzmu¹⁸⁷ (il. 11).

W bogatej spuściźnie literackiej lirnika znajduje się także sporo wierszy powstałych pod wrażeniem, jakie zostało wywołane poprzez ogląd konkretnej rzeźby lub takich utworów, w których tego rodzaju dzieło sztuki stanowi komponent literackiego obrazu świata. Zajmujący opis ołtarza z rzeźbą Neptuna przytaczał poeta w utworze *Laokoon* z 1844 roku. Antyczne bóstwo przedstawione zostało na rydwanie, a w rękę dzierżyło trójząb, co oczywiście nawiązywało do tradycyjnej ikonografii władcy mórz. Jednak u stóp rzymskiego bożka znajdowały się wyrzeźbione nimfy, trytony i delfiny, które utożsamiały, na zasadzie *pars pro toto*, wodny świat (il. 12). Tytułowy Laokoon-kapłan składał ofiarę Neptunowi i był świadkiem sceny, kiedy to posąg w cudowny sposób poruszył się, przestrzegając mieszkańców przed niebezpieczeństwem. W wierszu poświęconym tragedii Trojan rzeźba stanowiła jedną z ciekawszych scen, z kolei posąg Napoleona umieszczony na paryskiej kolumnie stał się głównym przyczynkiem do refleksji związanej z oceną życia i dokonań Małego Kaprała w literackim fragmencie zatytułowanym *Na Kolumnę Wandomską w Paryżu* z 1854 roku¹⁸⁸. W odmienny sposób znaczenie rzeźby wykorzystał poeta w kontekście tematyki związanej ze swoście pojmowanym przez Lenartowicza pokojem wśród narodów słowiańskich, o którym pisał w finałowych scenach *Gladiatorów* z roku 1857. Odwołał się przy tym do wizerunku określanego przez romantyków *Umierającym gladiatorem*, który

¹⁸⁶ *Ibidem*. Badaczka wymienia ponadto inne wiersze, w których pojawia się motyw rzeźbiarstwa w twórczości Lenartowicza.

¹⁸⁷ L. Krzemieniecki, *Reliefowe odczyty w poezji Lenartowicza. Studium romantycznej correspondance des arts*, „Litteraria” 1988, nr XX, s.72. Badacz wskazywał także na związki ideowe z wydaną w Dreźnie odezwą *Do artystów polskich* z 1871 roku.

¹⁸⁸ Zob. A. Krawczyk, *Gdy materia zostaje ożywiona... Napoleon w recepcji Teofila Lenartowicza*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne”(2/2016), nr 13, s. 85-100.

wchodzi w skład tak zwanej *Grupy Galów*¹⁸⁹, będącej dla dziewiętnastowiecznych symbolem heroicznej postawy i nadziei na odmianę tragicznej sytuacji politycznej. Antyczne dzieła sztuki przywołane zostały także w wierszu powstałym rok później zatytułowanym *Sala Kapitołińska*, w którym lirnik opisywał popiersia rzymskich cesarzy, dopatrując się w ich wyglądzie konkretnych cech charakteru dawnych władców¹⁹⁰. Z kolei w utworze *Petersburg w ogniu* z 1862 roku, na zasadzie konfrontacji sytuacji uciskanych obywateli i ich ciemniejszego cara, wymieniony zostanie pomnik Spartakusa i Piotra I wykonany przez rzeźbiarza Étienne'a Maurice'a Falconeta. Kilka różnych odniesień do rzeźby zawiera także *Album włoskie* z 1870 roku. Dla przykładu w liryku *Łuk Tytusa* poeta podziwiał reliefy przedstawione na zabytku, które ożywił dzięki własnej imaginacji, co pozwalało usłyszeć podróżnikowi o tragedii narodu żydowskiego. Podobnemu zabiegowi animizacji uległa rzeźba autora *Boskiej Komedii* w wierszu *Na posąg Danta*. Samotnik znad Arno pisał o cieniu włoskiego poety, który po wiekach wyłaniał się z pomnika, aby ogłosić przyszłą ideę wolności Włochów i Polaków¹⁹¹.

Król, podsumowując nawiązania do rzeźby pojawiające się w twórczości Lenartowicza, podkreślała:

Na gruncie polskiej poezji romantycznej już sama taka teoretyczna postawa ma charakter wyjątkowy, to jednak najbardziej niezwykle było realne przyjęcie jej konsekwencji i rozpoczęcie przez poetę faktycznej działalności rzeźbiarskiej. Ze sfery liryki, gdzie romantyczni twórcy dość łatwo rozporządzali światem idei i przedmiotów, Lenartowicz zszedł na grunt „zawodu” wymagającego wyjątkowo konkretnych i praktycznych umiejętności¹⁹².

Wymienione przykłady odwołań do rzeźbiarstwa wskazują, w jak wielu kontekstach ono funkcjonowało – teoretycznym, praktycznym i refleksyjnym. Gust samotnika znad Arno był zmienny, nie interesowała go bowiem w twórczości literackiej warstwa stylistyczna i czasowa dzieł, co potwierdzają wspomniane w wierszach rzeźby powstałe w różnych wiekach.

¹⁸⁹ *Grupa Galów* to pomnik wystawiony ok. 228 p.n.e. przez Attalosa I w Pergamonie dla uczczenia zwycięstwa nad Galatami. Oryginalny monument miał postać zespołu rzeźb umieszczonych na pergamońskim akropolu. Całość odlano finalnie w brązie, a obecnie znamy jedynie fragmentarycznie kilka kopii rzymskich wykonanych w marmurze. Niezwykłość jego twórczej koncepcji polegała na tym, że w ogóle nie uwzględniono postaci zwycięzców. Reprodukcję rzeźby przedstawiającej *Umierającego Gala* przechowywał także Lenartowicz w swoim albumie *Umarli żywi* (il. 13).

¹⁹⁰ A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz...*, op. cit., s. 9.

¹⁹¹ Posąg odsłonięto w 1865 roku, a stworzył go Enrico Pazzi, bliski przyjaciel lirnika i jeden z jego nauczycieli rzeźbiarstwa. Zdjęcie pomnika przechowywał poeta w swoim albumie *Umarli żywi* (il. 14).

¹⁹² A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz...*, op. cit., s. 9.

Nadrzędna była refleksja o człowieku, jego czynie i epoce, w jakiej żył. W przedstawieniach z kamienia czy brązu odnajdywał poeta głębokie przesłanie dla ludzkości. Rzeźba, podobnie jak malarstwo omawiane w *Listach o sztuce włoskiej*, pozwalała zrozumieć i opisać świat. W hierarchii sztuk Lenartowicza malarstwo i rzeźba rywalizowały o prym. Wydaje się, że lirnik żadnej ze wspomnianych sztuk nie uznawał za mniej istotną, wskazując na ich ważką rolę w dziejach ludzkości i podkreślając tym samym szereg różnych, szczególnie zaś duchowo-refleksyjnych znaczeń, jakie z sobą niosły. Poprzez swoje zainteresowania objawiające się w liryce, autor *Kaliny* odsłaniał poszczególne sensy wybranych dzieł, nadając im wymiar uniwersalny, wpisując je w porządek świata. Rzeźba w refleksji polskiego artysty pozostawała także zapisem itinerarium człowieka, który większość swojego życia spędził na wygnaniu. W podróżach i licznych przystankach pomiędzy Dreznem – Brukselą – Paryżem – Rzymem i Florencją sztuka pełniła w jakieś części rolę terapii dla wygnańca niemogącego na stałe powrócić do kraju.

Per aspera ad astra

Pierwsze prace rzeźbiarskie Lenartowicza powstały około roku 1860. Jednak okres artystycznego debiutu był dla lirnika czasem pełnym smutku i bólu. Wraz z latami 40. i 50. przeminęła największa sława poety, a u progu lat 60. artysta czuł się opuszczony i zapomniany przez własnych rodaków i przyjaciół¹⁹³. Początkującemu rzeźbiarzowi, będącemu wówczas po czterdziestym roku życia, doskwierały liczne dolegliwości zdrowotne, na które tak często utyskiwał w listach, co finalnie doprowadziło do zabronienia mu „pracy umysłowej”, związanej głównie z twórczością literacką. We Florencji małżeństwo Lenartowiczów zamieszkiwało w skromnym, dwupokojowym mieszkaniu przy via Montebello 24 i stale doskwierała im bieda. W jednym z listów do Tekli Zmorskiej poeta pisał, że zaczął rzeźbić, bo jako literat pozostawał „skazany na głodową śmierć”¹⁹⁴. Kryzys pogłębił się, gdy domostwo Lenartowiczów okryło się żałobą po śmierci jedyne go synka Jana. Splot bolesnych przeżyć sprawił, iż samotnik znad Arno zaczął poszukiwać nowej drogi artystycznego wyrazu. W liście do Ludwika Boucharda pisał: „rzeźbiarstwa chwyciłem się dlatego, żeby tymi hieroglifami ze światem o tym, co na sercu ciąży, pogadać i dla możliwości

¹⁹³ J. Leo, *Twórczość rzeźbiarska Lenartowicza w świetle opinii prasy krajowej i wypowiedzi poety*, druk powielony z okazji sesji naukowej w 150-lecie Teofila Lenartowicza, Kraków 1973, s. 2.

¹⁹⁴ *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej 1861-1893*, z autografu wydała, wstępem i przypisami opatrzyła J. Rudnicka, posłowie S. Szwalbe, Warszawa 1978, s. 64.

wykończenia pism, sztuką wywalczywszy sobie życie niepodległe...”¹⁹⁵. Twórczość plastyczna stała się dla polskiego artysty jedną z form wypowiedzi artystycznej, uzupełniała tym samym treści pojawiające się w poezji sztukmistrza, koegzystowała z literaturą, bowiem poeta niektóre prace rzeźbiarskie opatrywał wierszem. Przyznawał także sztuce ważne miejsce w procesie kreowania narodowej tożsamości, a zarazem krzewieniu idei niepodległościowych. Nie można zatem wykluczyć, że Lenartowicz poszukiwał odpowiedniego języka, pozwalającego mu dotrzeć do nowego, postromantycznego odbiorcy o odmiennym niż dotychczas światopoglądzie i gustach. Maria Konopnicka w studium poświęconym pamięci lirnika wskazywała, że poprzez rzeźbę poeta stworzył odmienny język do wysłowienia swoich uczuć i myśli, wyrażający nowe pokłady jego sił życia i duszy¹⁹⁶.

Informacje o rzeźbach i rzeźbieniu pojawiają się na wielu kartach obfitej korespondencji autora *Kropielnicy piastowskiej*. Jednym z lepiej poinformowanych przyjaciół Lenartowicza o kolejach jego życia i twórczości był Kraszewski. Na podstawie pozyskanych wiadomości prozaik napisał także krótki artykuł, w którym omawiał początki artystycznej kariery samotnika znad Arno, przytaczając wypowiedź samego rzeźbiarza:

Lat temu cztery już, jak się dla rozgrywki wziął do lepienia z gliny; choroba dotkliwa nie dawała mu się ruszyć z domu, ani też pisanem zajmować. Była to zrazu tylko rozrywka, bo ilekroć do pióra mógł powrócić, rzucał glinę, po kilka miesięcy nie biorąc się do niej. Gdy jednak od dwóch lat coraz bardziej na zdrowiu zapadać zaczął, a lekarze pracy umysłowej zakazywali, wrócił znowu do rzeźby i zaczął się nią coraz więcej zajmować. Pierwsze próby poszły tak szczęśliwie, iż mógł, znajdując zachętę zewsząd, pomyśleć o oddaniu się sztuce z nadzieją osiągnięcia na tej drodze rezultatów, o których z początku nie marzył. Naówczas opuszczony, dość osamotniony, stęskniony, a zmuszony też myśleć o chlebie powszednim, rzekł sobie, iż może ta praca duszę nakarmi i ciało podsyć. Dla lepszego zapoznania się z techniką rzeźby zabrał znajomość z kilku głośniejszymi we Florencji rzeźbiarzami, jak Duprez, Costoli i Pazzi, a uczęszczając do najbliższej od Borgo Ognissanti pracowni ostatniego, modelował tam przez dłuższy czas według dobrych wzorów i tymi próbami zadziwił młodych współpracowników. Jednocześnie rysował po galeriach według starych mistrzów „di cinquecento”, studiując głównie Donatella, Ghilbert[i]ego i Giovani di Bologna, którzy najlepiej jego usposobieniu odpowiadali. Wziął się potem do modelowania z natury i zrobił wielką ilość medalionów, chwytając bardzo szczęśliwie charakter twórczy. Zachęcony przez włoskich swych nauczycieli, zwrócił się już do płaskorzeźby i kompozycji. Tu dopiero ukazał się prawdziwie wyjątkowy talent jego, bo ledwie przez lat dwa przerywane studia przygotowały go dostatecznie do modelowania całych figur, zarazem poprawnych w rysunku i pełnych życia i charakteru¹⁹⁷.

¹⁹⁵ J. Leo, *Twórczość rzeźbiarska Lenartowicza...*, op. cit., s. 3.

¹⁹⁶ *Spotkania nad Arnem. Konopnicka o Lenartowiczu*, op. cit., s. 66.

¹⁹⁷ J. I. Kraszewski, *Teofil Lenartowicz*, w: *Głosy o Lenartowiczu 1852-1940*, wybrał, notami, przypisami i wstępem opatrzył P. Hertz, Kraków 1976, s. 94-95.

Zatem początkowe próby w glinie traktować mógł Lenartowicz jako rodzaj odprężenia, ćwiczenia manualnej sprawności czy absorbującej rozrywki. Efekty zaskoczyły samego poetę, co zachęciło go do dalszych prac. Swoją przygodę ze sztuką zaczynał od wykonywania medalionów, by następnie tworzyć reliefy, a w konsekwencji i drobne rzeźby wolnostojące. Rozwój plastycznych umiejętności kompozycyjnych odzwierciedlał bogactwo stosowanych form. Kwestia ta jest tym ciekawsza, iż twórczość lirnika nie była skrzepowana więzami szkolnictwa akademickiego, już od samego początku rzeźbiarz był samoukiem, doszkalającym się w pracowniach swoich przyjaciół. Tym samym na rzeźbie Lenartowicza nie odcisnął swojego piętna aż tak bardzo ideał sztuki antycznej, który propagował we Włoszech Joachim Winckelmann, a w nurcie rzeźby neoklasycystycznej reprezentowali Antonio Canova i Bertel Thorvaldsen.

W procesie nauki rzeźby istotną rolę odegrali bliscy i przyjaciele poety, którzy na różnych etapach pomagali lirnikowi w stawianiu pierwszych artystycznych kroków. Nie jest jednak zupełnie jasne, czego od znajomych artystów nauczył się Lenartowicz oraz w jakim czasie i jak długo przebywał w poszczególnych pracowniach. Leon Krzemieniecki nie wykluczał możliwości, że już brat Teofila – Marcin, który był nauczycielem matematyki i rysunku, mógł wpłynąć na artystyczne zamiłowania samotnika znad Arno. Badacz nie przekreślał także możliwości inspiracji sztycharskimi robotami Joachima Lelewela, u którego mieszkał autor *Lirenki* w czasie swojego pobytu w Brukseli. Być może sam Norwid zachęcił poetę do rzeźbienia, na co nie ma jednak pewnych dowodów. Te trzy potencjalne możliwości pozostają jednak w sferze przypuszczeń i domysłów. Lenartowicz swoje pierwsze rzeźbiarskie kroki stawiał pod okiem polskich i włoskich artystów. Najprawdopodobniej początki nauki rzeźby datować trzeba około 1860 roku, kiedy to poeta kopiował trupa głowę w pracowni Henryka Stattlera¹⁹⁸ (il. 15), syna Wojciecha Kornelego Stattlera¹⁹⁹. Pogłębionej refleksji nad tworzeniem rzeźb, już w latach 60. i później, sprzyjali także Giovanni Dupré, Aristidimo Costole²⁰⁰, Enrico Pazzi, Giovanni Battista Tassera, Etorreto Ximenes²⁰¹ (il. 16),

¹⁹⁸ *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli...*, op. cit., s. 133. Hasło: *Stattler Henryk Antoni*, oprac. J. Polanowska, w: *Polski Słownik Biograficzny. Stanisław ks. Mazowiecki – Stawiański Seweryn*, t. XLII, Warszawa-Kraków 2003-2004, s. 580-581. W latach 1852-1860 Stattler przebywał w Rzymie, z kolei Lenartowicz mieszkał nad Tybrem w latach 1855-1860. Zob. B. Biliński, *Lirnik mazowiecki nad Tybrem*, druk powielony z okazji sesji naukowej w 150-lecie Teofila Lenartowicza, Kraków 1973, s. 1-48.

¹⁹⁹ Lirnik mazowiecki w swojej twórczości plastycznej nie odwoływał się w sposób bezpośredni do wzorców nazareńskich, które były mu znane. Zob. rozdział *Między nazarenizmem a gustem epoki. Wiersze o artystach*.

²⁰⁰ A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz...*, op. cit., s. 10.

²⁰¹ A. Król, *Teofil Lenartowicz i rzeźbiarze florency drugiej połowy wieku XIX*, op. cit., s. 102.

choć nie należy wykluczać sytuacji, że o problemach artystycznych związanych ze sposobem rzeźbienia, materiałem, techniką czy tematem dyskutował także lirnik z Wiktorem Polearschem Brodzkim²⁰², Marcelim Guyskim, Teodorem Rygierem czy Oskarem Sosnowskim²⁰³. Nie miały wpływu na zainteresowania plastyczne początkującego rzeźbiarza miała jego żona, Zofia z Szymanowskich, która była malarką²⁰⁴. Przypuszczalnie to ona uczyła rysunku swojego męża²⁰⁵ (il. 17), a być może zachęciła go także do pierwszych prac w glinie, jeśli nie uczynili tego wcześniej inni rzeźbiarze. Lirnik zaczynał zatem od rysunku i kopiowania, by następnie spróbować swoich sił w rzeźbie. Horyzontalne myślenie sztukmistrza wskazuje, że w początkowym etapie nauki brał pod uwagę nawet możliwość rzeźby w drewnie, co jednak wymagało odmiennych umiejętności niż praca w glinie.

Krytyka artystyczna wobec dorobku rzeźbiarskiego Lenartowicza

Rzeźba samotnika znad Arno była komentowana zarówno w prasie włoskiej jak i polskiej. Specyfika uwag o dziełach lirnika polegała na operowaniu porównaniami czy odniesieniami do sztuki renesansu z kręgu Półwyspu Apenińskiego. Najprawdopodobniej to Włosi jako pierwsi skojarzyli prace plastyczne polskiego rzeźbiarza z dorobkiem tokańskiego odrodzenia, co z czasem pochwycili polscy redaktorzy. Jednocześnie sam poeta informował o swoich artystycznych juveniliach w wielu listach akcentując nawiązywanie do tradycji sztuki włoskiej poprzez przywołanie nazwisk dawnych mistrzów. Pierwszym polskim komentatorem dzieł artysty stał się przypuszczalnie Kraszewski, jako jeden z korespondentów lirnika mazowieckiego, podkreślając w swoich recenzjach Lenartowiczowskie inspiracje sztuką XV i XVI wieku.

Poeta, informując przyjaciół o swoich nowopowstałych dziełach, posługiwał się rodzajem specyficznych określeń kojarzonych z artystami renesansu, które miały charakteryzować jego własne rzeźby. Wzmiankował zatem, że tworzy: „à la Cellini”, „na sposób Celliniego”, „alla Verrocchio”, czy wręcz „benewentuje”²⁰⁶. Swoje prace wykonywał

²⁰² *Spotkania nad Arnem. Konopnicka o Lenartowiczu*, op. cit., s. 66.

²⁰³ L. Lameński, *Tomasz Oskar Sosnowski 1810-1886. Rzeźbiarz polski w Rzymie*, Lublin 1997, s. 50. Ponadto rozdział w tejże książce *Rzeźbiarze polscy w XIX-wiecznym Rzymie*, s. 23-71.

²⁰⁴ Zob. A. Krawczyk, *Nieznane prace Zofii z Szymanowskich Lenartowiczowej z albumu „Umarli żywi” Teofila Lenartowicza* [w druku].

²⁰⁵ H. Biegeleisen, *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła w świetle nieznannej korespondencji poety*, Kraków 1913, s. 61.

²⁰⁶ A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz...*, op. cit., s. 18.

także „alla Luca della Robbia”²⁰⁷, a w kontekście jednego z planowanych dzieł lirnik wspominał o artystycznych źródłach, pisząc: „gdybym miał zdrowie choćby na trzy lata, zrobiłbym drzwi *à la Sansovino, a la non so chi*, bo jak Ghiberti powiedzieć byłoby zarozumieniem”²⁰⁸. Ta autocharakterystyka wyrażona poprzez metaforykę pozwalała zrozumieć innym prace Lenartowicza, gdyż na taki sposób opisu tworzonych dzieł pozwalał sobie polski rzeźbiarz głównie w korespondencji, zwłaszcza z Kraszewskim. Wydaje się, że lirnik na bieżąco informował prozaika o własnych dokonaniach kojarząc je z dorobkiem odrodzenia, miał bowiem świadomość wagi recenzji pisanych przez autora *Ulany* mogących wpłynąć na potencjalne zamówienia płynące z rodzinnego kraju.

Wśród artystów, do których nawiązywał Lenartowicz, najczęściej wymieniany był przez poetę Benvenuto Cellini. Wpływ na zainteresowanie twórczością urodzonego we Florencji mistrza mogły mieć nie tyle jego dzieła, co biografia i traktaty, które po około trzystu latach od śmierci Celliniego zostały odnalezione przez Francesca Tassiego w Bibliotece św. Marka w Wenecji. *Traktaty* i autobiografię włoskiego artysty opracował i wydał w 1857 roku Carlo Milanese. Zresztą życiorys mistrza został szybko, bo już w roku 1868, przełożony na język polski przez Hieronima Feldmanowskiego i wydany w Poznaniu²⁰⁹. Lenartowicz znał najprawdopodobniej żywot artysty, wspominał chociażby o jednym z jego sonetów w liście do Kraszewskiego²¹⁰. Dorobek włoskiego rzeźbiarza i złotnika łączył lirnik z problematyką wykonania i wykończenia dzieła. Prace Celliniego przywoływane były przez samotnika znad Arno ze względu na trudność wykonania, precyzyjność ujęcia, drobiazgowość detalu, wielość wątków. Dzieło poprzez wiele mozolnie opracowanych części miało wywoływać wrażenie spójnej całości, a tym samym było przeznaczone do oglądu z bliska i z dystansu, co pozwalało śledzić każdy element. Umożliwiała kontemplację dzięki studiowaniu faktury pracy, jej załamań i wypukłości. Mozolne i dokładne opracowywanie kompozycji przez pozostającego na usługach francuskiego dworu złotnika było charakterystyczne zarówno dla drobnych dzieł, jak i monumentalnych rzeźb stojących w przestrzeni miasta.

W twórczości Lenartowicza dobrym przykładem wytężonej i skomplikowanej pracy nad dziełem był kielich z pateną (1877) ofiarowany przez polską delegację Piusowi IX.

²⁰⁷ Teofil Lenartowicz – Julia Jabłonowska. *Korespondencja*, opracował i do druku podał J. Fert, Lublin 2003, s. 244.

²⁰⁸ Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz. *Korespondencja*, do druku przygotował i komentarzem opatrzył W. Danek, Wrocław 1963, s. 130.

²⁰⁹ J. A. Rochacki, *Traktat o sztuce złotniczej Benvenuta Celliniego*, Warszawa 2013, s. 9-10.

²¹⁰ Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz..., op. cit., s. 104-106.

Ksiądz Wincenty Smoczyński, który odtworzył w swojej książce przebieg wizyty u papieża, tak opisywał owo niezwykle dzieło sztuki:

Kielich ten wykonany jest w smaku odrodzenia (styl renesansowy), a zrobiony ze srebra grubo pozłacanego. Czasza kielicha jest bez połysku, pokryta gwiazdeczkami błyszczącymi; na niej strony, obrazek Matki Boskiej Częstochowskiej, rznęty w srebrze; z drugiej, obrazek Unii brzeskiej, przedstawionej w postaci dwóch biskupów obu obrządków, jednego w infule a drugiego w mitrze, podających sobie ręce. Na podstawie stoi czterech męczenników, patronów polskich: św. Wojciech, św. Stanisław, biskup, bł. Jędrzej Bobola i św. Józefat Kuncewicz, trzymających tyarę papieską, oplecioną wieńcem cierniowym. Poniżej cztery obrazeczki koliste, przedstawiające patronki polskie: św. Kunegundę, św. Jadwigę, św. Salomeę i św. Bronisławę. Podstawę ozdabiają herby Polski, Litwy, Rusi i miasta Lwowa. Trochę niżej umieszczone w płaskorzeźbach podobizny wyznawców polskich, świętych: Jacka, Kazimierza, Jana Kantego i Stanisława Kostki. A dalej obrazy czterech sławnych bitew polskich: pod Ligicą [sic!], Orszą, Warną i Wiedniem. Kielich ten bardzo się podobał Piusowi IX, a złotnicy florenccy ocenili samą robotę na dziesięć tysięcy franków²¹¹.

Opis ten, jak trafnie zauważył ksiądz Janusz Stanisław Pasierb, wymaga kilku uzupełnień i sprostowań. Na krawędzi stopy znajduje się sygnatura wykonawcy: MARCHESINI FIRENZE. Kielich wykonano z pozłacanego srebra, a figury, sceny i herby wraz z krawędzią stopy odlano w srebrze. Jego forma nie jest neorenesansowa, ale eklektyczna, przy czym stopa nawiązuje do gotyku, powtarzając plan czteroliścia wpisanego w kwadrat, znany dobrze z tak podziwianych przez Lenartowicza kwater pierwszych i drugich drzwi do florenckiego baptysterium. Ten sam motyw pojawia się w charakterze obramienia dwóch przedstawień grawerowanych na czaszy: Matki Boskiej Częstochowskiej i Unii Brzeskiej. Sceny wieńczą półplastyczne pary aniołów trzymające koronę, a pod nimi orły w koronach. Srebrne postaci czterech wymienionych męczenników, trzymające w podniesionych rękach tiarę papieską, stanowią nodus kielicha. Cokół tego nodusu ozdobiony jest popiersiami czterech świętych niewiast. Nie są to jednak „obrazeczki koliste” ale figury półplastyczne ujęte w ramy z motywem trójliścia wpisanego w równoboczny trójkąt²¹². W dekoracji stopy, pomiędzy wizerunkami świętych wyznawców, przedstawił rzeźbiarz wspomniane wyżej herby w ozdobnych kartuszach. Pod nimi znajdują się cztery owalne sceny z podpisami bitew ukazanych przez artystę. U dołu postawy, wokół krawędzi biegnie łaciński napis dedykacyjny: PATRI SANCTISSIMO PIO PP IX ANNO AB EIUS EPICOPATU

²¹¹ W. Smoczyński, *Rzym, jego kościoły i pomniki*, Kraków 1877, s. 467, przypis 2. Cyt. za: J. S. Pasierb, M. Janocha, *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, [Warszawa 2000], s. 269-270.

²¹² S. Pasierb, M. Janocha, *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, op. cit., s. 270.

QUINQUAGESIMO LEOPOLITANI IN POLONAE FIDEI FIRMITATIS ARGUMENTUM (Ojcu Świętemu Piusowi IX w pięćdziesiątym roku jego biskupstwa Lwowianie na znak wierności Polaków). Z kolei pod spodem stopy umieszczono napis: GRATA POLONIA/ Cura/ Eduadi Podolski sacerdotis. Do kielicha dołączona była patena, przedstawiająca od spodu anioła zmartwychwstałego siedzącego na grobie, wokół którego znajduje się cytat: QUIS REVOLVET NOBIS LAPIDEM/ MARC CAP XVI (Któż nam kamień odwali). Fragment ten miał charakter aluzji do ówczesnej sytuacji politycznej Polski, dodatkowo jeszcze podkreślonej przez dołączony do dzieła sztuki wiersz Lenartowicza²¹³.

Polski rzeźbiarz kojarzyć mógł także dorobek Celliniego ze swoiście pojmowanymi, określonymi formami. W twórczości lirnika, obok reliefu, pojawiają się takie formy jak antepedium, cyborium, epitafium, kropielnica, medalion, aż po pomysły na kielich mszalny, pomnik wolnostojący, statuetkę, drzwi nagrobne, a nawet tarczę²¹⁴ (il. 18). Poeta-rzeźbiarz rozumiał przytoczone tu przykłady jako określone formuły rzeźbiarskie, które zazwyczaj wypełniał treścią religijną lub nawiązującą do historii Polski. Niemniej jednak część z tych form kojarzył zapewne ze sztuką renesansową, a być może i z twórczością samego Celliniego. Prace nad wspomnianymi dziełami wymagały wielu godzin skupienia nad odpowiednim uformowaniem modelu, sporej precyzji w oddaniu detalu, misternej i zmuudnej pracy cyzelatorskiej. W większości rzeźb lirnika przeważają drobne formy, pozwalające na poetycką narrację, a zarazem wymagające określonej zręczności rzeźbiarskiej w sposobie ujęcia tematu.

Obok Celliniego samotnik znad Arno wymieniał także nazwiska innych artystów. Z dorobkiem Andrei del Verrocchio powiązał lirnik „drobne obrazki”, które sam tworzył w stylu medalionu z wizerunkiem Ludwika Plater-Zyberka (1874, il. 19)²¹⁵. Jeśli wzmianka poety dotyczyła portretu, to polski rzeźbiarz kojarzyć mógł popiersia włoskiego mistrza, które

²¹³ *Ibidem*, s. 270.

Załączony do kielicha wiersz brzmi:

Kielich ten mieści w sobie twe dzieje
Ojczyzna moja, a w sobie Krew Bożą;
Dla Krwi, co spadła i co wciąż się leje
Bramy niebieskie Anieli otworzą.
Odkąd ofiara odprawia się cicha,
Nie podniesiono takiego kielicha.

Ibidem, s. 268.

²¹⁴ Wszystkie wymienione w tym fragmencie rozdziału dzieła – wykonane lub planowane – wspominał poeta w korespondencji z Kraszewskim. *Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz. Korespondencja, op. cit.*

²¹⁵ Wymienionych w tym akapicie przykładów rzeźb Lenartowicza, które mogły stanowić nawiązanie do renesansu, nie należy traktować jako pewnego tropu, ale jeden z kilku możliwych sposobów interpretowania jego twórczości plastycznej.

przepełnione są weryzmem ukazywanych postaci, ale oczywiście nie była to cecha charakterystyczna tylko dla renesansowego artysty. Lenartowicz zresztą nie stronił od pomysłów wiernego przedstawienia swoich bohaterów, szczególnie jeśli portretował znaną sobie osobę. Z kolei rzeźbę Lucci della Robbia skojarzył polski artysta z małym ołtarzykiem, który stworzył dla kościoła w Signi²¹⁶. Nie jest sprawą do końca zrozumiałą, czy chodziło o podobne opracowanie tematu ikonograficznego – wizerunek Madonny na tle architektoniczno-floralnej dekoracji, czy o sposób tworzenia – być może praca wykonana była w terakocie, jak zwykł to robić włoski rzeźbiarz. Z kolei działalność Jacopa Sansovina wymieniona została w kontekście „drzwi raju” florenckiego baptysterium. Zmarły w Wenecji artysta był autorem grupy przedstawiającej scenę Zwiastowania, znajdującej się nad drzwiami prowadzącymi do chrzcielnicy, współtworząc w ten sposób z reliefową dekoracją portalu program ikonograficzny od północnej strony budynku²¹⁷. Lirnik, przywołując nazwisko renesansowego rzeźbiarza, być może myślał o wzajemnym powiązaniu i dopełnianiu drzwi zdobionych figuralną dekoracją i rzeźby wieńczącej całość. W nagrobku Zofii z Kickich Cieszkowskiej (1870-72) nad wykonanymi drzwiami znajduje się popiersie z wizerunkiem zmarłej (il. 20). Podobnie skomponował rzeźbiarz także wierzenicki nagrobek Augusta Cieszkowskiego z kościoła św. Mikołaja (1870-72) przypominający dzieło z bazyliki Santa Croce²¹⁸. Być może pomysł zestawienia z sobą reliefu i rzeźby mógł ewoluować w twórczości samotnika znad Arno do takich form jak *Głowa św. Jana na misie* (1870-73, il. 18) czy *Głowa konającego Polaka* (1877, il. 21), w których doszło do połączenia tych dwóch sposobów przedstawienia. Ponadto nie można wykluczyć, że poeta znał drzwi Sansovina wykonane do zakrystii w bazylice św. Marka w Wenecji, opracowane jednak znacznie skromniej niż drzwi Lorenza Ghibertiego. W tym wypadku na zasadzie porównania dwóch realizacji, Lenartowicz wskazywałby na lepsze wykonanie, a zarazem podkreślał swój niedościgniony wzór mistrza rzeźbiarskiego. Król pisała, że polski rzeźbiarz przejął od Lorenza di Bartolo sposób komponowania wielopostaciowych scen, zasadę ulokowania ich w krajobrazie lub na tle architektury, a także metodę prowadzenia narracji, w której „na pierwszym planie umieszczona jest wypukle modelowana scena, będąca konsekwencją zdarzeń

²¹⁶ Nie udało się ustalić, co to za rzeźba.

²¹⁷ Warto nadmienić, że od strony południowej również znajdują się bogato zdobione drzwi ze scenami życia św. Jana Chrzciciela i alegoriami cnót, które wykonał Andrea Pisano. Pierwotne były to główne, wschodnie drzwi prowadzące do baptysterium, ale musiały ustąpić pierwszeństwa „bramie raju”. Nad portalem również znajduje się zespół rzeźbiarski przedstawiający ścięcie Jana Chrzciciela autorstwa Vicenza Danatiego.

²¹⁸ Oba nagrobki różniącą się szczegółami, na przykład we florenckim nagrobku brakuje jednej ze scen w środkowym pasie ilustrującym modlitwę *Ojcze nasz*.

przedstawionych w płaskim reliefie na drugim i trzecim planie”²¹⁹, jak chociażby w drzwiach nagrobnych Zofii z Kickich Ciszewskiej (1870-72).

Analizując informację o dokonaniach mieszkającego we Florencji rzeźbiarza, warto zwrócić uwagę na wzorce, z jakich mógł czerpać Lenartowicz, i o których pisali dziewiętnastowieczni krytycy. Wśród licznych nazwisk wymieniano: Giovanniego di Bologne, Donatella ²²⁰, Benozza Gozzoliego²²¹, Ghibertiego²²², Verrocchia²²³. Tropami wyznaczonymi przez krytykę dziewiętnastowieczną, najpierw włoską, a później polską, podążali późniejsi, dwudziestowieczni badacze twórczości rzeźbiarskiej lirnika²²⁴.

²¹⁹ A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz...*, op. cit., s. 17.

²²⁰ J. I. Kraszewski, *Teofil Lenartowicz*, w: *Głosy o Lenartowiczu 1852-1940*, op. cit., s. 95.

²²¹ J. Leo, *Twórczość rzeźbiarska Lenartowicza...*, op. cit., s. 5.

²²² C. Godebski, *Listy o sztuce*, oprac., wstęp i kom. M. Masłowski, Kraków 1970, s. 82.

²²³ T. J. Stecki, [Twórczość rzeźbiarska Teofila Lenartowicza]. 1871, w: *Posągi i ludzie...*, op. cit., s. 15.

²²⁴ Z kolei na powiązania pomiędzy literacką twórczością lirnika a malarstwem renesansowym, Nazareńczykami jako pierwszy zauważył bodaj Kraszewski w swoich krytycznych artykułach o poecie. Pisał on m. in. w kontekście *Starych Zbroic*: „W tych obrazach przeszłości przypomina on [tj. Lenartowicz – dodał A.K.] florenckich mistrzów, których naśladował dłutem, ale czasem i Fra Angelica, a czasem Overbecka lub jednego ze starych szkoły pierwotnej chrześcijańskich malarzy” (J. I. Kraszewski, *Nowe Książki*, w: *Głosy o Lenartowiczu...*, op. cit., s. 107). Zresztą w podobnym tonie o twórczości Józefa Bohdana Zaleskiego i Wincentego Pola wypowiadał się Józef Kremer (zob. O. Kryszewski, *Józef Kremer i polscy romantycy*, w: *Józef Kremer (1806-1875)*, pod red. J. Maj, Kraków 2007, s. 251-252). Ten rodzaj krytycznej metafory odnoszącej się do porównywania twórczości literackiej z dawnymi mistrzami, stosowanej nie tylko w stosunku do pisarstwa lirnika, upoważnia do tego, aby z ostrożnością przyglądać się tym uwagom. Są to być może zabiegi retoryczne lub jedna z cech specyfiki języka krytycznego romantyków. Także w późniejszych badaniach nad twórczością literacką Lenartowicza dostrzegano pewne podobieństwa do malarstwa renesansowego, o czym pisał chociażby Jan Kasprowicz i Henryk Biegeleisen. Młodopolski pisarz podkreślał, że lirnik w swoich utworach – *Zachwycenie, Błogosławiona, Dzieci nazareńskie, Święta praca* – nie tworzył „obrazków etnograficznych na tle wierzeń ludowych”, ale ujawniał w nich własne nastroje psychiczne, stan własnej duszy. Stąd też: „Pod tym względem Lenartowicz wydaje mi się bardziej podobnym do owych głęboko religijnych malarzy szkoły staroniemieckiej, którzy sceny z życia Chrystusa przenosili w świat sobie współczesny, nadawali im koloryt swojej ojczyzny, zapelniali je tłumem, nie tylko odzianym w stroje staro-niemieckie, ale będącym w charakterze swoim odbiciem ludzi nie Chrystusowi, lecz malarzowi współczesnych” (J. Kasprowicz, *Liryka Teofila Lenartowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1905, nr 4/1/4, s. 185). Poeta przełomu wieków pisał zatem o specyficznej technice pisarskiej Lenartowicza, który miałby wykorzystywać odpowiednio skonstruowaną tematykę i przenosić ją w realia dziewiętnastowieczne. Ponadto Kasprowicz w wierszach „spod strzechy” o religijnym charakterze dostrzegał, iż „historyk sztuki doszukiwałby się w wielu analogii z <<prymitywami>> bizantyńców, Giotto, Fra-Angelików, Lorenzettich, mistrzów staro-niemieckich etc.” (J. Kasprowicz, *Liryka Teofila Lenartowicza*, op. cit., s. 188). Autor *Dies irae* nie ograniczył się jednak do dość mgliście zarysowanej paraleli między dawnym malarstwem wyrażonym w kilku wymienionych szkołach twórczych czy nazwiska a twórczością lirnika. Być może szło tu o przedstawienie treści religijnych, często zresztą skomplikowanych, w prosty, jasny sposób. O czym miało to świadczyć, czy o archaizacji języka lirnika? Czy o podobnie budowanych obrazach poetyckich na wzór wspomnianych wyżej artystów? Czy o sposobie przekazywania idei? Tego nie można stwierdzić powołując się na przytoczony cytat. Młodopolanin zestawiał także sceny z *Dzieci nazareńskich* z dziełami Sandra Botticello (J. Kasprowicz, *Liryka Teofila Lenartowicza*, op. cit., s. 189). Pomysł ten, niezwykle interesujący, wskazujący na świetną pamięć Lenartowicza i umiejętności transpozycji pewnych motywów obrazowych do twórczości literackiej, potraktować trzeba z rezerwą. Samotnik znad Arno w żadnym ze znanych mi listów, ani w swojej twórczości nie wspominał o tym malarzu. Również w twórczości plastycznej artysta ten był przez sztukmistrza pomijany. Botticelli pojawiać się mógł w pracy Kasprowicza z racji swojej popularności w II połowie XIX wieku, za sprawą odkrywania wciąż to nowych horyzontów renesansu, sztuki prerafaelitów, a także poszerzenia repertuaru kopii wykonywanych w akademiach (Zob. R. i M. Okulicz-Kozarynowie, *A la Botticelli. Jeszcze o prerafaelityzmie w literaturze Młodej Polski*, w katalogu: *Śladami prerafaelitów. Artyści polscy i sztuka brytyjska na przełomie XIX i XX wieku. Katalog wystawy w Muzeum*

Jan Nowakowski, wzmiankując o przejawach fascynacji włoskim renesansem, akcentował rolę, jaką w procesie kształcenia Lenartowicza odegrała sztuka toskańska i dorobek artystyczny Ghibertiego, pisząc o rzeźbiarzu i złotniku:

[jego – dodał A. K.] drzwi do baptysterium San Giovanni przy florenckiej katedrze (Madonna del Fiore) (...) był to przedmiot czystej kontemplacji przybysza z Polski; stawał Lenartowicz przed nimi i wnikając w dzieło arcymistrza podpatrywał jego sztukę – tajemnicę kompozycji i wykonania. (...) w tym rodzaju, wywodzącym się z nauki Ghibertiego, realizował Lenartowicz chętnie i często swoje pomysły plastyczne²²⁵.

Z kolei autorka katalogu wystawy retrospektywnej zbierającej dorobek artystyczny samotnika znad Arno (głównie rzeźba i rysunki) kontynuowała, a zarazem precyzowała opinie dziewiętnastowiecznej krytyki. Badaczka także wskazywała na czerpanie z dorobku artystów *quattrocenta* i *cinquecenta*, zwracając ponadto uwagę na proces kopiowania dawnych mistrzów, opisując przy tym inspiracje sztuką Ghibertiego²²⁶. Piotr Szubert zaś, pisząc o repertuarze potencjalnych wzorców, z jakich czerpać mógł poeta-rzeźbiarz, podkreślał, że to właśnie:

Mistrzowie renesansu, ale i włoscy manieryści w głównej mierze inspirowali twórczość rzeźbiarską (...) Lenartowicza (...) ucznia Henryka Stattlera i Enrico Pazziego, a przede wszystkim samouka. Rozmiłowany w sztuce Donatella, Andrea del Verrocchia, Lorenzo Ghibertiego oraz Celliniego i Jacopo Sansovina tworzył dzieła o treści religijnej i narodowej²²⁷.

Problematyka pokrewieństwa stylistycznego dzieł lirnika i mistrzów włoskiego odrodzenia prowadziła badaczy do konstatacji, iż rzeźby polskiego artysty zbliżają się do tzw. „nurtu

Pałacu w Wilanowie, red. D. Walawender-Musz, Warszawa 2006). Sam Lenartowicz komentując dzieła literackie także posługiwał się odniesieniami do sztuki. W liście do Kraszewskiego pisał: „posyłam te kilka słów mojego uwielbienia dla Autora *Potrzeby grunwaldzkiej*, która oby jak najdłużej się ciągnęła. Rysunek króla, spotkanie z księżną mazowiecką, bitwy, Brochockiego-Dynhajma wybornie prowadzone będzie w odpowiednim reliewie, bo Mistrz taki wie, jak grupować swoich bohaterów, tylko trzeba czekać końca, słowem, że jest to jeden z tych obrazów historycznych, pod którymi Benozzo Gozzoli czy Masaccio mógłby z dumą podpisać: *fecit*” (Józef Ignacy Kraszewski – *Teofil Lenartowicz...*, *op. cit.*, s. 268).

²²⁵ J. Nowakowski, *A ślad po mnie – pieśń złota. Teofil Lenartowicz*, Warszawa 1973, s. 260.

²²⁶ A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz...*, *op. cit.*, s. 17.

²²⁷ P. Szubert, *Rzeźba polska przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1995, s. 28.

neoflorenckiego”²²⁸, który nawiązywał do dorobku rzeźbiarzy florenckiego odrodzenia. Król, podsumowując dokonania autora *Listów o Adamie Mickiewiczu*, pisała, że Lenartowicz:

stworzył własny język form i indywidualny styl, ukształtowany w oparciu o rzeźbę włoską wczesnego renesansu, podporządkowany poetyckiej, literackiej wyobraźni, a służący najczęściej ilustracji tematów (pojawiających się w lirykach, Biblii, czy odwołujących się do historii lub sytuacji Polski w czasach poecie współczesnych – dodał A.K.)²²⁹.

W dyskursie badań nad rzeźbiarską twórczością samotnika znad Arno literaturoznawcy i historycy sztuki zwracali głównie uwagę na nazwiska mistrzów, do których nawiązywać miał Lenartowicz w swoich dziełach. Jeśli już pisano o konkretnych realizacjach artystycznych mających wpływ na rzeźbę lirnika, to wymieniano drzwi baptysterium San Giovanni we Florencji. Zależność powstałych rzeźb polskiego artysty od wzorców tokańskiego renesansu ujmowano przede wszystkim w perspektywie pojęcia stylu²³⁰. Jednak, uwzględniając uwagi samotnika znad Arno poświęcone własnej twórczości, dojść można do przekonania, że lirnik pisał o pewnej biegłości warsztatowej w umiejętności przedstawiania detali, co tym samym otwiera nowe pole do formułowania uwag o rzeźbie artysty. W perspektywie badań nad Lenartowiczowską rzeźbą warto uwzględnić zatem nie tylko stylistyczne analogie, ale także rzeźbiarskie umiejętności. Zapytać zatem można, czy istnieją również inne pola możliwych porównań między rzeźbą Polaka a dziełami mistrzów włoskich? Myślę tu o procesie powstawania rzeźby, stosowanych narzędziach i technikach rzeźbiarskich czy ikonografii związanej z treścią dzieła, którym poświęcę odrębne miejsce w dalszej analizie twórczości plastycznej lirnika.

Dorobek sztuki włoskiej czasów odrodzenia był jednym z głównych źródeł inspiracji Lenartowicza i wiązał się z problemem szerokiego rozumienia granic czasowych epoki. Stąd też zarówno w uwagach poety-rzeźbiarza jak i badaczy pojawiało się kilka nazwisk z różnych okresów. W kontekście przywoływanych artystów interesującym jest fakt, że Lenartowicz dokonywał dosyć wyraźnego podziału na włoskich mistrzów, z których czerpał inspiracje w

²²⁸ *Posęgi i ludzie...*, op. cit., s. 64.

²²⁹ A. Król, *Rzeźba polska XIX wieku z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie*, Legnica-Szczecin 2004, s. 99.

²³⁰ Przez pojęcie stylu rozumiem zespół cech formalnych charakterystycznych dla w tym wypadku dla danego artysty. A. Melbechowska-Luty i P. Szubert postulowali odrzucenie „nadmiernego mnożenia prądów i tendencji” na rzecz „rozumienia postawy artysty, jego stosunku do tradycji i prądów współczesnych”, co staram się zaprezentować w tym rozdziale (*Posęgi i ludzie*, op. cit., s. 85).

sztuce, i artystów odrodzenia pojawiających się w pisarskim dyskursie lub wierszach autora *Listach o sztuce włoskiej*. Do tych pierwszych należą głównie: Cellini, Verrocchio, Ghiberti, a do tych drugich: Fra Angelico, Rafael, Michał Anioł, Domenichino, Luca i Andrea della Robbia. Oczywiście imię Lucci pojawiało się także w kontekście twórczości plastycznej rzeźbiarza. Dokonany przez samotnika znad Arno podział powodowany był głównie odrębnością rzeźby (praktyka artystyczna) i malarstwa (refleksje historyczne i poetyckie) oraz etyczną oceną życia i twórczości renesansowych artystów²³¹. Z tej umownej próby szkicowego zakreszenia podziału na artystów inspirujących sztukmistrza w praktyce artystycznej i takich, którzy pojawiali się w jego twórczości pisarskiej, wyłamują się dokonania Buonarrotiego, pozostającego głównie rzeźbiarzem. Lirnik nie dostrzegł w nim wzoru pracy twórczej, krytycznie oceniał jego usposobienie, które odzwierciedlać się miało w dziełach autora zdumiewających piet. Poeta pisząc o twórczości plastycznej przywoływał raczej konkretne nazwiska, kojarząc z nimi określone cechy twórczości. Tym samym Lenartowicz nakładał na osiągnięcia sztuki renesansu swoje własne pogłądowe filtry, dokonywał reinterpretacji dorobku poszczególnych artystów, preparując z całej twórczości wybrane aspekty sztuki uznane za wartościowe.

Duchową wartość sztuki renesansu uznawał samotnik znad Arno za jedną z fundamentalnych cech twórczości artystycznej człowieka, o czym pisał w *Listach o sztuce włoskiej*. W kontekście publikowanej w prasie epistolografii warto się zastanowić, czy poeta własnym rzeźbom nie chciał przypisać podobnego charakteru, jakiego upatrywał w dokonaniach renesansowych mistrzów. Interesująca wydaje się tu zwłaszcza kwestia potencjalnego podobieństwa w warstwie symboliczno-znaczeniowej dzieł Polaka i odrodzeniowych artystów Toskanii. Wiele z prac lirnika o tematyce nawiązującej do Pisma Świętego mogłoby spełniać ten warunek. Warto jednak zwrócić uwagę na przykłady mniej oczywiste, mianowicie na statuetkę przedstawiającą Adama Mickiewicza (1886) i na *Dantego w wieńcu laurowym* (1889, il. 22). Rzeźby przedstawiające twórców literackich bywały kojarzone przez romantyków z tym, co transcendentne i związane ze światem idei. Lenartowicz przedstawił poetów w pozycji stojącej, dbając o dopracowanie szczegółów anatomicznych i indywidualnych rysów oraz podniesionej, dumnej i pełnej patosu twarzy. Ich ubiór, dosyć charakterystyczny dla myślenia o dziewiętnastowiecznym historyzmie, w oddaniu szczegółów z epoki współgra z gestykulacją wyrażającą natchnienie, geniusz, a także czynnością samego improwizowania, czemu zdają się poddawać obaj poeci. Ten zwięzły opis rzeźb samotnika znad Arno potwierdza, że podobnie jak w *Listach o sztuce włoskiej*, polski

²³¹ Zob. rozdziały Polski Vasari? „Listy o sztuce włoskiej”, *Między nazarenizmem a gustem epoki. Wiersze o artystach*.

artysta doceniał czytelność i jasność przekazu dzieł sztuki, która w wypadku prac plastycznych lirnika ogniskowała się na wyjątkowości przedstawionych postaci, ich roli w historii i wielkości poetyckich dokonań. Posążki wybranych przez Lenartowicza poetów stały się wyrazem wiary we własne ideały, podkreślały wzór etosu życia artysty-człowieka, przypominały także o geniuszu i roli natchnienia jako czynników stymulujących twórczość. W postawie, geście, spojrzeniu dojrzyć można człowieka, jego charakter, a także tajemne pokłady duchowej siły wyrażanej poprzez sztukę. Poeci romantyzmu i renesansu, których ukazał lirnik, reprezentują określone prawdy moralne, czemu dawali wyraz w swoich utworach literackich, stąd też zostali oni uznani przez Lenartowicza za wzór.

W pracowni sztukmistrza

Rekonstrukcja warsztatu artystycznego lirnika mazowieckiego nie należy do zadań łatwych. Polski rzeźbiarz nie pozostawił po sobie zbyt wielu informacji o tym, jak wyglądało jego mieszkanie-*atelier*, jakimi narzędziami posługiwał się przy poszczególnych etapach pracy, gdzie odlewał swoje dzieła w brązie lub kto wykuwał je w marmurze. Opisanie na podstawie informacji z listów tego, co ogólnie chciałbym określić mianem pracowni sztukmistrza, a więc miejsca pracy, ale i warsztatu, tym bardziej kłopotliwe, że nie znamy w pełni całego dorobku rzeźbiarskiego Lenartowicza. Zebrane wiadomości potraktować należy za przyczynek do dalszych badań, które powinny zostać oparte przede wszystkim na spuściźnie epistolograficznej poety-rzeźbiarza rozproszonej w różnych archiwach i czekającej na opracowanie.

W początkowych etapach nauki rzeźbiarstwa, a przypomnijmy, że Lenartowicz nie miał wykształcenia akademickiego, zaś swoją praktykę artystyczną odbywał w różnych warsztatach, kopiował on dzieła dostępne na co dzień we Florencji. Do tego rodzaju nauki poprzez obcowanie ze sztuką namówić poetę mogła jego żona Zofia, która także kopiowała dawnych mistrzów²³² (il.23). Zresztą sam proces kopiowania jako nauki rysunku, właściwych proporcji, światłocienia, kompozycji, mimetycznego przedstawienia był charakterystyczny dla szkolnictwa akademickiego w zakresie rzeźby na pierwszych latach studiów. Jednakże, jeśli oglądamy rysunki pozostawione przez lirnika, to trzeba je uznać za schematyczne, artysta dążył raczej co najwyżej do oddania właściwej perspektywy i starał się nadać ukazywanym postaciom i wnętrzą prawidłowe proporcje (il. 24). Sam poeta był świadomy

²³² Zob. A. Krawczyk, *Nieznane prace Zofii z Szymanowskich Lenartowiczowej z albumu „Umarli żywi” Teofila Lenartowicza* [w druku].

swoich słabości, gdyż jako początkujący artysta-amator pisał: „Jako rysownik daleki jeszcze jestem od doskonałości, zacząłem późno, nie miałem wprawy, cierpiący rzuciłem się do roboty wymagającej sił fizycznych, stąd braki, zmartwienia, których nie opisywać”²³³. Stopniowo, wraz z postępem nauki, rysunki służyły za zarys czy wzór przyszłej rzeźby, choć oczywiście nie zawsze lirnik wykonywał szkice do swoich dzieł, o czym sam wzmiankował: „rysunków nie przygotowywałem (...) ale jakby improwizuję w glinie. Z techniczną stroną obzajomilem się, jak mogłem. Trochę logiki planów, perspektywy, trochę uwagi, jak to idą linie architektoniczne – otóż i cała moja nauka. Rysunek kolumn, łuków, linii niksających, zdaje się, że rozumiem”²³⁴. Zatem nauka kopiowania była lekcją patrzenia, przenoszenia tego, co widział Lenartowicz, na kartkę papieru. Nie było to wierne odwzorowywanie każdego detalu, ale raczej myśl o poprawnym uchwyceniu całości. Król w katalogu wystawy poświęconej rzeźbie lirnika przypisała mu sporządzenie kilku różnych kopii²³⁵. Najprawdopodobniej jednak nie zostały one wszystkie wykonane przez polskiego artystę, co wynika z faktu odmiennego przedstawienia detali, dokładności odwzorowania, światłocienia lub jego braku i, co najważniejsze, autor *Głowy konającego Polaka* nie posiadał aż takiej biegłości w szkicowaniu, jaką dostrzec można na przypisywanych mu pracach z katalogu. Dla przykładu przywołajmy akwarelowy szkic wzorowany na Madonnach z kręgu Rafaela²³⁶. Po pierwsze, jest on malowany, co z dużą dozą prawdopodobieństwa pozwala wykluczyć autorstwo Lenartowicza. Po wtóre, w kręgu lirnika kilka osób zajmowało się kopiowaniem podobnych wizerunków. Na przykład w liście do Kraszewskiego poeta pisał o kopii *Madonny Sykstyńskiej*²³⁷, ponadto wzmiankował także o głowie Madonny Fra Angelica, wykonanej przez Kazimierza Solca²³⁸.

Obok zdystansowanych wypowiedzi samotnika znad Arno dotyczących własnej twórczości rysunkowej pojawiają się także uwagi entuzjastyczne. Świadczą one o dokonywanych postępach, niemniej jednak nie można na podstawie znanych rysunków uznać ich za znaczne. O rozwijaniu swoich kompetencji na polu artystycznym pisał lirnik do Zmorskiej:

²³³ Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej, *op. cit.*, s. 95.

²³⁴ Cyt. za: J. Nowakowski, „A ślad po mnie – pień złota...”, *op. cit.*, s. 326.

²³⁵ Na podstawie katalogu odwołuję się do następujących rysunków i akwarel *Bachus z czarą* nr 14, il. II/41, *Ścięcie głowy Jana Chrzciciela* nr 15, il. II/42 i *Madonna z Dzieciątkiem* nr 13, i. II/40 (il. 25).

²³⁶ Badaczka przypisywała artyście trzy akwarele, jednak każda z nich jest odmiennie wykonana, co potwierdza tezę, że nie wyszły one spod ręki Lenartowicza. Gdyby tak było, należałoby zweryfikować dotychczasową wiedzę o jego artystycznej działalności i zastanowić się, czy tworzył on – prócz akwarel – może również obrazy.

²³⁷ Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz..., *op. cit.*, s. 133.

²³⁸ *Ibidem*, s. 223, 236.

Trzeba Ci bowiem wiedzieć, że w ostatnich czasach, mając sobie zabronioną pracę umysłową, a nie mogąc siedzieć beczynnie, wziąłem się do rysunku, łąziłem po akademiach, kopiowałem sztychy, gipsy i rysowałem z modeli, następnie wziąłem się do lepienia gliny, widząc, że mi się jakoś powodzi, szedłem dalej i dziś tak dalece posunąłem moje roboty, że już mnie ośmielają do rzeźbiarstwa, i – kto wie – jeżeli zdrowie posłuży, czy jeszcze się na snycerza nie wykieruję. Dałby Bóg, żebym miał sposób do życia w rękę, żebym się nie troszczył, co jutro w gębę włożę²³⁹.

W tym interesującym fragmencie korespondencji Lenartowicz pisał o nauce rysunku poprzez sztychy, gipsy, naukę z modelu (żywego?), co nosi w sobie ślady procesu edukacji akademickiej. Wśród tych prac, których dziś praktycznie nie znamy, niemałą rolę odgrywały dzieła renesansowe, czego poświadczeniem są pierwsze ujęcia perspektywy na znanych pracach artysty (*Wjazd Joanny d'Arc do Orleanu*, 1866-67) i tematyka powzięta z ikonografii odrodzenia (*Męczeństwo św. Sebastiana*, ok. 1868, il. 26). W kontekście przytoczonych uwag istotniejszym jest fakt, iż poeta zainteresował się bardzo wcześnie pracą w glinie, która stanowić będzie z czasem główny materiał rzeźb początkującego plastyka. Artystyczne juwenalia wskazują, że lirniki nie miał z góry obranej dalszej drogi twórczej. Wspominał on o możliwości tworzenia rzeźb w drewnie i kości słoniowej: „uczę się robić sztukaterie w drzewie i kości słoniowej”²⁴⁰, które traktował raczej jako pewną próbę własnych możliwości: „jakieś towarzystwo książki, lub drewnienko, któremu niekształtne wyrabiam figurki, a pióro służy dla własnej ulgi sercu”²⁴¹. Zresztą nauka pracy w glinie i drewnie była charakterystyczna dla pierwszych lat studiów rzeźby także w Akademii. Jednak, co istotniejsze, poeta dostrzegał swoje ograniczone zdolności jako rzeźbiarza, bowiem praca w drewnie wymagała większych umiejętności technicznych. Wybór gliny jako ulubionego materiału wiązał się ze stosunkowo łatwą obróbką, ograniczeniem wykorzystywanych do pracy narzędzi, z poznaniem praktyki rzeźbiarskiej u innych artystów, a być może i uznaniem dla twórczości Ghibertiego oraz rodziny della Robbiów²⁴² (il. 27).

²³⁹ *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej 1861-1893, op. cit., s. 42.*

²⁴⁰ *Ibidem, s. 47.*

²⁴¹ P. Bryła, *Teofil Lenartowicz. Szkic biograficzny na podstawie jego własnoręcznych listów*, Odb. ze Sprawozdania gimn. w Stanisławowie za r. 1892/93, Stanisławów 1893, s. 35.

²⁴² Mając na uwadze znajomość twórczości della Robbiów zaskakuje fakt, że poeta nie polichromował swoich rzeźb. Nawet jeśli nie znał dokładnie wszystkich dzieł powstałych w rodzinnym warsztacie, to przecież oglądał prace innych, np. Niccoli dell'Arca, Mattea Civitaliego, czy Guida Mazzoniego. Przytaczając te nazwiska nie mam na myśli konkretnych atrybucji dokonywanych przez lirnika, a raczej chciałbym zwrócić uwagę na skalę i powszechność zjawiska polichromowania. Zresztą w XIX wieku toczyła się szeroko zakrojona dyskusja o roli koloru w antycznej rzeźbie. Do końca XVIII wieku za sprawą Winckelmanna deprecjonowano status polichromowanych dzieł, uznając je za barbarzyńskie i prymitywne. Autor *Dziejów sztuki starożytnej* uważał, że

Sam proces tworzenia nowej rzeźby składał się z kilku etapów, które miały swoje źródło w twórczości renesansowych mistrzów. Poeta swoje artystyczne koncepty przenosił na papier w formie rysunków, a dodatkowo mógł przy tym korzystać ze szkicownika. Do dziś zachował się *Album Zofii z Szymanowskich Lenartowiczowej*, który w późniejszym czasie został wtórnie wykorzystany przez autora *Lirenki* jako notes do sporządzania rysunków²⁴³ (il. 28). Swoimi pomysłami dzielił się z Kraszewskim, pisząc w kontekście jednej z prac: „moja płaskorzeźba wykończona, a inne już w głowie i w rysunkach”²⁴⁴, wskazując tym samym na własne postępowanie w procesie tworzenia nowego dzieła. Choć początkowe pomysły poety potraktować można jako zapis myśli, punkt wyjścia do dalszych poszukiwań oraz pewną wariantywność konceptów i form ukazaną w różnych szkicach, to finalnie wybierał on najciekawsze z nich, czyniąc to wspólnie z zamawiającym lub indywidualnie. Na tego rodzaju postępowanie wskazuje fragment listu Lenartowicza skierowanego do Księży Zmartwychwstańców, w którym, w kontekście rzeźby Zmartwychwstałego Chrystusa, pisał: „rysunek nieco w robocie zmodyfikuję, charakter wszakże ten sam pozostanie, jak na naszym projekcie”²⁴⁵. Przy zamówieniach na poszczególne rzeźby artysta uzgadniał tematykę, ale pozostawiał sobie pole do modyfikacji i ingerencji w fazie realizacji projektu, które wynikały nie tylko ze zmiany koncepcji, ale także warsztatowych umiejętności lirnika.

Samo modelowanie było procesem nader czasochłonnym, do którego oprócz gliny artysta wykorzystywał воск, szczególnie w pracach wymagających większej dokładności i precyzji. Dotyczyło to zwłaszcza drobniejszych form rzeźbiarskich, bowiem woskowy model służył sztukmistrzowi za wzór do przyszłego *modello in grande*, jakie z czasem mogło być odlane. Lenartowicz, jak się zdaje, nie uwzględniał w procesie powstawania rzeźby różnicy pomiędzy *bozzetto*, będącym przestrzennym szkicem przyszłego dzieła, które nie oddaje w pełni jego szczegółów, a *modello in grande*, a więc trójwymiarowym odwzorowaniem dzieła w skali 1:1 wraz zachowaniem potencjalnych szczegółów. W swoich glinianych rzeźbach tworzonych na podstawie rysunku dążył do przełożenia szkicu na *modello in grande*, co pozwalało zobaczyć potencjalne dzieło. Gлина, jako plastyczny materiał, umożliwiała przy

starożytna rzeźba winna być percypowana poprzez zmysły, które afirmują piękno, a także rozum umożliwiający poznanie. Warto jednak pamiętać, że koncepcja niemieckiego historyka sztuki opierała się na uwagach dotyczących kopii rzymskich, a nie greckich oryginałów. Niemniej jednak to badania między innymi fryzów i metop z British Museum czy posągu *Venus Medici* pozwoliły odkryć na nowo kolor w antycznej rzeźbie, co znalazło swoje odzwierciedlenie nie tylko w stanie wiedzy o sztuce greckiej, ale także praktyce artystycznej XIX-wiecznych rzeźbiarzy – na przykład Canova podmalowywał swoje rzeźby, a także różnicował ich fakturę.

²⁴³ Zob. *Album Zofii z Szymanowskich Lenartowiczowej*, zbiory Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, sygn. 3658/I.

²⁴⁴ Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz, *op. cit.*, s. 120.

²⁴⁵ S. Piekut, *Listy T. Lenartowicza do oo. Zmartwychwstańców*, „Twórczość” 1955, s. 127.

tym wprowadzenie poprawek, uzupełnień i zmian. Lenartowicz w swojej praktyce rzeźbiarskiej nie wykorzystywał także najprawdopodobniej *modella*, które podobne było do *modello in grande*, z tą różnicą, że powstały wzór rzeźby był wykonany w mniejszej skali, a dopiero w procesie odlewu lub odkuwania modelu należało go odpowiednio powiększyć. Oczywiście w *oeuvre* Lenartowicza odnaleźć można rzeźby, które mogłyby stanowić większe, pomnikowe realizacje, jak chociażby *Parnas polski* (1881) czy postument z przedstawieniem Kazimierza Brodzińskiego (1882, il. 29). Tworząc swoje prace rzeźbiarz myślał zresztą o ich finalnym odlaniu lub utrwaleniu w kamieniu. W jednym z listów do Ojców Zmartwychstańców pisał: „obecnie siedzę nad figurką Danta, którą cyzeluję w wosku do odlewu w brązie – na wystawę londyńską, trzeba sztukować jak można, kosztuje to, ale może się opłaci”²⁴⁶. Lenartowicz dostrzegał potencjał sztuki rzeźby, który zależał od możliwie najlepiej przedstawionego tematu, wykończenia dzieła i utrwalającego go materiału, który mógł zapewnić artyście uznanie.

O czasie, jaki lirnik poświęcał swoim pracom, donosił między innymi Zmorskiej, do której w kontekście pracy nad cyborium do kościoła św. Józefa w Kaliszu pisał:

pieniądze odebrałem i natychmiast wziąłem się do roboty, pracowałem przez dni piętnaście od siódmej z rana do 3-4 po południu i wykończyłem zupełnie model w wosku, kazałem odlać w gipsie i wyretuszowałem. Teraz świeży gips schnąć musi kilkanaście dni, nim będzie można odlewać z niego formę do brązu. W każdym razie w ciągu miesiąca wyprawię odlew brązowy pozłacany na Wasze, Droga Przyjaciółko, ręce²⁴⁷.

Utyskiwał też w liście do Kraszewskiego: „ja pracuję od dnia do nocy, te 14 stacji to straszna robota, szkic rzucić mała rzecz, ale wykończyć...”²⁴⁸. Lenartowicz podkreślał zatem, że czas spędzony nad uformowaniem rzeźby, nadaniem jej właściwego kształtu, prawidłowym ukazaniem detali przy jednoczesnej kontroli nad wyglądem całości kompozycji, był w jego mniemaniu kluczowy. Proces właściwego przedstawienia powziętego na warsztat tematu wiązał się ze znaczeniem, jakie poeta przypisywał dziełu sztuki²⁴⁹. Samo modelowanie pierwszych kształtów, będące zarysem całości, zwane *bozzetto*, nie sprawiało artyście większych problemów. Nie uznawał on jednak *bozzetta* za jeden z etapów powstawania dzieła, był to element procesu od pomysłu/rysunku po *modello in grande*. Na podstawie

²⁴⁶ *Ibidem*, s. 126.

²⁴⁷ *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej...*, op. cit., s. 138.

²⁴⁸ *Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz...*, op. cit., s. 228.

²⁴⁹ Zob. rozdziały *Polski Vasari? „Listy o sztuce włoskiej”*, *Między nazarenizmem a gustem epoki. Wiersze o artystach*.

przytoczonych fragmentów korespondencji wysnuć można wniosek, że samotnik znad Arno kilkakrotnie retuszował i wykańczał swoje dzieła przed ich odlaniem lub wyrzeźbieniem, zarówno gdy był to model powstały w miękkim materiale – wosku, glinie, jak i bardziej trwałym – gipsie. Czasami lirnik poprzestawał tylko na wypaleniu modelu i terakocie, którą również uznawał za gotowe dzieło, jak chociażby wspomnianą w liście do Heleny Mickiewiczówny figurkę z wizerunkiem Bohdana Zaleskiego²⁵⁰.

Swoje prace lirnik mazowiecki wykańczał w pracowniach florenckich artystów, gdzie w dalszym procesie powstawania dzieła były one odlewane przez włoskich ludwisarzy. Konopnicka przytaczała fragment własnej korespondencji z Lenartowiczem:

wyprawiam do Warszawy (...) dwie małe moje figurki brązowe, które cyzelując, opasany fartuchem, ręce mam oliwą pomazane. Mali moi koledzy (chłopaki z brązowni) kręcili się koło mnie, i to mi przyjemność sprawia. Wszystko ma swój rytm: i obracanie koła, i stukanie młotków, a fabryka to także lutnia, i to serio gadająca o poezji pracy. *Eviva Dio!*...²⁵¹.

Podobną wzmiankę znajdujemy w korespondencji z Kraszewskim: „w oficynie odlewów brązowych, tu we Florencji, odlewam mojego Adama i Bohdana figurki, zamówione przez mojego kuzyna Leszczyńskiego. Siedzę obecnie i piłuję, cyzeluję sam, bo artystów tu cyzelatorów nie ma”²⁵². Zatem odlewem zajmował się artysta lub firma, której Lenartowicz zlecał wykonanie rzeźby na podstawie stworzonego modelu, najczęściej w galwanoplastyce pozwalającej przedstawić wiele szczegółów lub w odlewie piaskowym, który jednak nie był tak dokładny i wymagał poprawek. Stąd też samotnik znad Arno, gdy tylko mógł, starał się kontrolować pracę nad nowo powstającymi rzeźbami. Pozostawił sobie także prawo do ostatecznych poprawek, co gwarantowało możliwie pełną kontrolę nad dziełem i zachowanie oryginalnego pomysłu. Proces wykończenia dzieła wiązał się ponadto z wykorzystaniem odpowiednich materiałów podkreślających status rzeźby, jej temat, a zarazem wartość. Do Julii Jabłonowskiej pisał artysta: „Obraz (tj. rzeźbę – dodał A. K.) trzeba posrebrzyć, a Leszka pozłocić (*a pila*) (galwanicznie – dodał A. K.), co będzie tanio bardzo kosztować”²⁵³. Oprócz tej metody patynował swoje dzieła, co pozwalało z jednej strony zatuszować niedoskonałości

²⁵⁰ Teofil Lenartowicz – Helena Mickiewiczówna. *Korespondencja*, opracował i do druku podał J. Fert, Lublin 1997, s. 47.

²⁵¹ *Spotkania nad Arnem. Konopnicka o Lenartowiczu*, op. cit., s. 67.

²⁵² Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz..., op. cit., s. 459.

²⁵³ Teofil Lenartowicz – Julia Jabłonowska. *Korespondencja*, oprac. i do druku podał J. Fert, Lublin 2003, s. 145.

gipsowych odlewów, z drugiej zaś – rzeźby te nabierały pozorów trwałości i imitowały te odlane w brązie²⁵⁴.

Samotnik znad Arno zlecał także odkuwanie swoich prac w marmurze na podstawie gipsowego modelu, co wiązało się często z konkretnym zamówieniem. Krąg osób, z jakimi artysta mógł współpracować, przytaczała Król wymieniając: Tadeusza Barącz, Tadeusza Błotnickiego, Teofila Godeckiego, Teodora Gundelacha, Teodora Rygiera i Mieczysława Leona Zawiejskiego²⁵⁵.

Glina jako materiał pracy twórczej sprawiała jednak kłopoty artyście, o czym wspominał w liście do Jabłonowskiej:

W glinie ulepiłem bardzo piękną pannę, która obecnie schnie, a potem się ją na próbę ogniową poda, z której obawiam się, czy wyjdzie całą, gdy już teraz tu i ówdzie, schnąc, popękała – ot i to bieda: siedź, męcz oczy, pracuj, a to wszystko może pójść na nic i cała twoja robota w proch się rozsypać²⁵⁶.

Lenartowicz nie znał zatem wszystkich właściwości materiału, w jakim pracował. Słowa dotyczące nowopowstałej rzeźby wskazują na brak dużego doświadczenia, odpowiedniego wykształcenia, ale także wiedzy o tym, jakie warunki są optymalne dla przechowywania gliny.

Zrekonstruowany tu proces rzeźbiarski, w ramach którego lirniki początkowo tworzył rysunek, następnie przedstawiał rzeźbę w przestrzennej formie *modella in grande*, by wreszcie przeznaczyć dzieło do odlania lub odkucia w kamieniu, wywodził się z praktyki artystycznej renesansowych mistrzów. Oczywiście poszczególne etapy tworzenia dzieła na przestrzeni wieków się zmieniały. W dużej mierze uzależnione one były od wielkości pracowni, zatrudnionych w niej pomocników, indywidualnych preferencji twórczych artysty i materiału, w jakim powstawało dzieło. Niemniej jednak, w przypadku Lenartowicza mamy do czynienia z sytuacją interesującą. Otóż zasadniczo tworzył on głównie gliniane modele przeznaczone do dalszego utrwalenia, którym to procesem już się nie zajmował, kontrolował tylko odlew i dokonywał poprawek.

Stosowanie przez artystę metod pracy, które cieszyły się sporym zainteresowaniem w renesansie, było także charakterystyczne dla innych dziewiętnastowiecznych rzeźbiarzy. Na

²⁵⁴ A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz...*, op. cit., s. 16.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Teofil Lenartowicz – Julia Jabłonowska...*, op. cit., s. 49.

przykład Katarzyna Mikocka-Rachubowa, powołując się na badania Hugh'a Hounoura, wskazywała, iż także model pracy Canovy kojarzył się

z praktyką rzeźbiarską ustaloną w epoce Renesansu i opisywaną przez Albertiego, Vasari'ego i Celliniego. Proces ten dzielił się na pięć oddzielnych faz: wykonywanie małych szkiców kompozycji, sporządzanie glinianego modelko w pełnej skali, z której robiony był gipsowy odlew, obrabianie marmuru za pomocą przyrządu punktującego, „wykańczanie” marmuru oraz finalne polerowanie²⁵⁷.

Wzór ten traktować jednak trzeba umownie, bowiem badaczka w dalszej części wywodu zwraca uwagę na różne niuanse, które czyniły sposób pracy Canovy bardziej skomplikowanym²⁵⁸. Abstrahując jednak od szczegółowości modelu pracy warto zwrócić uwagę na fakt, że nie ulegał on w czasie aż tak znaczącym przemianom jak malarstwo. Niemniej jednak, w praktyce artystycznej Lenartowicza dostrzec można wyraźne predylekcje ku wykorzystywaniu określonych form – rysunku i modelu, stanowiących o specyfice jego warsztatu, podobnej do praktykowanych w innych pracowniach tego czasu. Aleksandra Melbechowska-Luty i Piotr Szubert w swoich badaniach nad rzeźbą XIX wieku podkreślali, że:

proces tworzenia dzieła rozpoczynał się (...) od rysunkowych szkiców i kończył właściwie w momencie uformowania glinianego modelu, który następnie już w sposób niemal mechaniczny podlegał zabiegom odlewania, powiększenia przez punktowanie oraz ponownego odlewania w odpowiedniej skali. Jeśli artysta chciał utrwalić swój model w marmurze, wykończenie tej pracy powierzał na ogół mistrzom kamieniarskim²⁵⁹.

Na tym tle praktyka artystyczna Lenartowicza jawiła się jako jedna z wielu stosowanych w tamtym czasie. Polski artysta korzystał w sposób wybiórczy z modelu związanego z etapami powstawania dzieła, który upowszechnił się w renesansie. Sposób podejścia samotnika znad Arno do rzeźby wynikał z materiału, jaki wybierał, umiejętności i znanych sobie metod pracy w glinie. W przypadku warsztatu artystycznego nie można raczej mówić o świadomym recypowaniu dziedzictwa renesansu, a raczej o powtarzalnych procesach związanych z powstawaniem rzeźby, jakie cieszyły się sporym zainteresowaniem artystów na przestrzeni wieków. O amatorskim zacięciu lirnika do rzeźby świadczy także jego nieznajomość

²⁵⁷ *Posągi i ludzie...*, op. cit., s. 42.

²⁵⁸ K. Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy*, op. cit., t. I, s. 43.

²⁵⁹ *Posągi i ludzie...*, op. cit., s. 87.

podręcznika-traktatu Francesca Carradoriego *Instruzione elementare per gli studiosi della scultura* wydanego we Florencji w 1802 roku (il. 30). W publikacji tej Carradori omówił poszczególne etapy powstawania rzeźby, a do edycji książkowej załączono także ryciny przedstawiające artystów podczas pracy przy nowopowstającym dziele. Nasuwa się zatem pytanie, jak poeta-rzeźbiarz rozumiał rzeźbiarstwo i czy jego prace pozwalają na skojarzenie ich z renesansem?

Tadeusz Żuchowski, skupiając się na wątkach terminologicznych związanych ze sposobem rozumienia we włoskim odrodzeniu rzeźbiarstwa i osoby zajmującej się tą profesją, podkreślał:

do XV wieku istniał w świadomości piszących wyraźny podział na plastykę i rzeźbę, której początki sięgają *Fizyki* Arystotelesa. Ta pierwsza, którą definiowano wedle podziału spopularyzowanego przez Pliniusza jako działalność w masach elastycznych, glinie, gipsie, i odlewach, była widziana jako samodzielna działalność człowieka. Uzasadniono jej ważność ze względu na tradycję biblijną, zgodnie z którą pierwszym plastykiem był sam Bóg. Wyjaśnia to popularność, niemająca kontynuacji w czasach baroku, technik terakotowych w sztuce renesansowej²⁶⁰.

Historyk sztuki wskazywał również, w jak wielu różnych ujęciach funkcjonował ten termin. Na przykład Alberti propagował następujący podział pracujących w sztukach rzeźbiarskich: *fictores*, a więc działający przez dodawanie lub odejmowanie materiału w pracy w wosku lub glinie, *sculptores*, czyli artyści tylko zabierający materię, jaką jest marmur, oraz *argentarii*, czyli osoby pracujące wyłącznie poprzez dodawanie materiału, co wiązało się z finezyjną i żmudną pracą w srebrze i metalach, aby nadać im odpowiedni kształt²⁶¹. Najbardziej uznani renesansowi twórcy, tacy jak wspomniany Alberti, Leonardo da Vinci, Giorgio Vasari, Benvenuto Cellini i Michał Anioł rozumieli przez czynność rzeźbiarstwa głównie odkuwanie tego, co zbędne²⁶². Z kolei Lorenzo Ghiberti w swych *I Commentari (Wspomnienia)* wykreował mit rzeźbiarza-naukowca, który tworząc nowe prace kierował się wiedzą matematyczną. Jak zauważał Żuchowski:

²⁶⁰ T. Żuchowski, *Poskromienie materii. Nowożytnie zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2011, s. 40.

²⁶¹ *Ibidem*, s. 41.

²⁶² *Ibidem*, s. 11.

Według Ghibertiego praca w glinie służy do budowania modeli w rzeźbie właściwej, a tą jest odlew w brązie. Wynika z tego, że prace w masach plastycznych, takich jak glina czy воск, były często uznawane za wstępne dla rzeźby w ogóle, a ich znaczenie polegało na przygotowaniu modelu²⁶³.

Renesansowa refleksja o rzeźbie nie stworzyła zatem jednomyślnej definicji, co należałoby rozumieć pod terminami rzeźbiarstwo i rzeźbiarz. Sprawa była bardziej złożona ze względu na wykorzystywane w pracy materiały, wielkość warsztatu czy umiejętności. W jakiejś części dyskusja o statusie rzeźby mogła być znana polskiemu poecie, który wspominał: „brak wykładów akademickich starałem się zastąpić czytaniem dzieł o sztuce, takich jak Leonarda da Vinci i innych; co do architektury, Alberti wiele mnie nauczył”²⁶⁴. Na podstawie swoich indywidualnych preferencji artystycznych Lenartowicz reprezentowałby grupę, którą Alberti określał mianem *fictores*. Z racji swojej wąskiej specjalizacji niewłaściwe byłoby zaliczenie do grupy *sculptores* czy *argentarii*. Mając w pamięci uwagi poety o własnej edukacji, podkreślić warto, że mógł się on natknąć na albertiański system pomiaru proporcji, ale raczej unikał matematycznych obliczeń w procesie tworzenia, kierując się własną ręką i okiem. O ile znał poglądy Ghibertiego, wedle których powstała w glinie figura była jednym z etapów tworzenia, to odnosił się do nich ambiwalentnie. Dla polskiego artysty opracowanie tego materiału stanowiło gotowe dzieło, które wypalał lub uznawał za model przeznaczony do odlania.

Wybór gliny jako wiodącego surowca dla własnych rzeźb oraz fakt, że samotnik znad Arno sam nie odlewał swoich dzieł i nie odkuwał ich w marmurze, wpłynął na charakter jego pracowni. Konopnicka, odwiedzając kilkakrotnie poetę we Florencji, tak po latach charakteryzowała jego domostwo:

Florenckie mieszkanie Lenartowicza skromne było i niemal ubogie; mówiło wszakże raczej o prostocie gustów poety niżeli o braku. Stanowiły to mieszkanie dwa pokoje, odsadzone od siebie na całą szerokość dużego domu, tak że jeden miał okna od ulicy, drugi przeciwległe im, na podwórze, pokoje te połączone były korytarzem niezbyt jasnym, który przechodząc, słyszałeś świergot trzymanego tu w klatce szczyglika. Pierwszy był sypialnią, pracownią i salonem, drugi – rzeźbiarskim warsztatem²⁶⁵.

²⁶³ *Ibidem*, s. 42.

²⁶⁴ Cyt. za: J. Nowakowski, „A ślad po mnie – pień złota...”, *op. cit.*, s. 326.

²⁶⁵ *Spotkania nad Arnem. Konopnicka o Lenartowiczu*, *op. cit.*, s. 24-25.

Do 1870 roku to malutkie mieszkanko dzielił poeta z Zofią, która najwidoczniej godziła się na to, by prawie pół skromnego lokum przeznaczone było na miejsce pracy męża. Piszząc o pracowni artysty warto podkreślić, że najprawdopodobniej nie zachowało się żadne zdjęcie czy rysunek przedstawiający jej wnętrze. Na podstawie wzmianek z listów o rzeźbach będących w różnym stadium gotowości wyobrazić sobie można, że w domu artysty znajdowało się wiele rysunków, sterty mokrej gliny, a także różne *modella in grande*, gipsy, odlane figurki w brązie, co świadczyło o praktyce artystycznej lirnika i potencjalnych zamówieniach. Tego rodzaju dzieła zapewne były obecne w pracowni polskiego artysty, który wspominał o rzeźbach pozostawionych w formie modeli gotowych do odlewu, jak na przykład *Zmartwychwstanie Pańskie*, *Wieczerna w Emaus*, *Chrystus i Tomasz dotykający rany*²⁶⁶. W związku z ograniczonym miejscem do pracy i wyborem jednego materiału o *atelier* samotnika znad Arno nie można było przeczytać w przewodnikach, a jego pracownia odwiedzana było głównie przez lokalną Polonię, Włochów i goszczących u poety przyjaciół. Wybór jednego materiału wpływał także na fakt, że Lenartowicz nie miał pomocników w swojej pracowni. Ograniczając swoją działalność na polu rzeźbiarstwa do modelowania, artysta używał własnych dłoni, choć najprawdopodobniej w jego pracowni mogły znajdować się „noże, szpatułki z drewna i metalu oraz przypominające wykałaczki długie zaostrome patyki”²⁶⁷. Zresztą zestaw narzędzi w warsztacie rzeźbiarza od czasów renesansu aż do dwudziestolecia międzywojennego pozostał właściwie niezmieniony²⁶⁸.

Glina nie była także droгим materiałem, o czym lirnik często wspominał w swojej epistolografii. Przy posyłaniu szkicu rzeźby Zbawiciela do Waleriana Przewockiego podkreślał, że całe dzieło „będzie kosztować (...): glina do 15 franków co najmniej, studium – 30, modele – kilka franków, wypalanie do 25-30, zapakowanie i ekspedycja do 12 fr., a robotę to już Panu Jezusowi ofiaruję za moje przestępstwa i niegodziwości – darmo”²⁶⁹. To krótkie wyliczenie pozwoli w przybliżeniu zorientować się, ile kosztować mogła wykonywana przez artystę rzeźba. Frank francuski w XIX wieku był walutą o międzynarodowym znaczeniu, a wiele z państw próbowało oprzeć na nim swój system monetarny. W 1873 roku, a więc w zbliżonym czasie, kiedy powstał cytowany list, parytet franka francuskiego do złota wynosił około 0,29 grama. Dziś 1 gram złota to około 140 zł, stąd też w czasach poety 0,29 grama warte było około 41 zł. Zatem glina mogła kosztować, odpowiednio po przeliczeniu, 615 zł, studium – 1230 zł, modele około 120 zł, wypalanie

²⁶⁶ *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej...*, op. cit., s. 129.

²⁶⁷ T. Żuchowski, *Poskromienie materii...*, op. cit., s. 29.

²⁶⁸ *Ibidem*, s. 95.

²⁶⁹ S. Piekut, *Listy T. Lenartowicza do oo. Zmartwychwstańców...*, op. cit., s. 126.

1025-1230 zł, zapakowanie i ekspedycja 492 zł, co łącznie daje niemałą sumę 3687 zł bez robocizny, którą Lenartowicz ofiarował za dramo. Oczywiście przeliczenie to traktować należy umownie, nie znamy bowiem szczegółów i wielkości dzieła, co wpływać mogło na cenę, niemniej jednak kupno rzeźby nie należało do wydatków najtańszych.

W świecie inspiracji rzeźbiarskich artysty-amatora

„W rzeczy sztuki znam tylko wielkość starej szkoły dominikanów i Rafaelów, a mianowicie w malarstwie religijnym, przedmiot to nie dla wszystkich”²⁷⁰, tak o fascynacji sztuką włoskiego renesansu pisał Lenartowicz, akcentując jednocześnie nadrzędną rolę we własnym procesie poznawczym odrodzenia malarstwa religijnego. W praktyce artystycznej lirnika recepcja włoskiej sztuki XV i XVI wieku nie opierała się tylko na sztuce sakralnej. Meandry percypowania dziedzictwa Italii w *oeuvre* poety-rzeźbiarza to proces złożony. Jego elementy dostrzegalne są nie tylko w autorefleksyjnych wypowiedziach poety o własnej rzeźbie, w języku krytyki artystycznej czy warsztacie sztukmistrza, ale także w procesie poznawania przeszłości poprzez styl dawnych dzieł, do których Lenartowicz się odwoływał (kompozycja, kostium historyczny, ikonografia), ich twórczym przetworzeniu (parafraza artystycznych pomysłów) oraz w dialogu z tradycją (wykorzystanie formy reliefu charakterystycznej dla sztuki renesansu i specyficznej tematyki związanej z szeroko pojętym historyzmem). Nakreślony wyżej proces adaptacji i przyswojenia dorobku włoskiego odrodzenia pozwala przypisać samotnikowi znad Arno odrębne miejsce na tle polskiej dziewiętnastowiecznej praktyki rzeźbiarskiej.

W rzeźbach Lenartowicza można dostrzec ślady nauki stylu dawnych mistrzów, o czym pisał Kraszewski analizując płaskorzeźbę *Powrót Izraelitów do Ziemi Obiecanej* (il. 31): „ugrupowanie (figur – dodał A.K.) bardzo szczęśliwe, wdzięk pojedynczych postaci, urok poetyczny tego obrazu, przypominającego istotnie cinquecentistów, zalecają tą znakomitą pracę Lenartowicza, która z fotografii wykonanych poznać można, nim, da Bóg, odlew ją upowszechni”²⁷¹. W podobnym tonie pisał anonimowy krytyk o płaskorzeźbie przedstawiającej proroka Samuela (il. 32): „układ kompozycji całej, ugrupowanie figur, draperie, ubiory, aż do architektury, przypominają epokę stanowiącą chwałę naszą na drodze

²⁷⁰ Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej..., *op. cit.*, s. 137.

²⁷¹ J. I. Kraszewski, *Teofil Lenartowicz, w: Głosy o Lenartowiczu 1852-1940, op. cit.*, s. 96.

sztuki”²⁷². Te dwa przytoczone fragmenty recenzji niech zatem posłużą za punkt wyjścia do wnikliwszej analizy.

W układzie kompozycyjnym prac lirnika mazowieckiego postaci wysunięte są na pierwszy plan, podobnie jak w dziełach renesansowych artystów działających w Toskanii. Zasadniczo jednak całe ujęcie sceny różni się podstawową kwestią, czyli sposobem właściwego przedstawienia perspektywy. Lenartowicz nie rezygnował z próby prawidłowego oddania trójwymiarowych obiektów i przestrzeni na płaszczyźnie na wzór mistrzów, jego dzieła są zapisem stopniowego procesu nauki tego zabiegu. Ze sposobem zakomponowania i ukazania właściwych proporcji samotnik znad Arno mierzył się w większości swoich płaskorzeźb, co potwierdza na przykład relief ukazujący *Chrystusa Odrzuconego* (1871-1872, il. 33), na którym to architektura i postaci wyraźnie wyznaczają podziały całej sceny, jednak miejscami zachowanie właściwych proporcji budzi wątpliwości, jak choćby układ filarów wyznaczający głębię planu w środkowej partii pracy czy wielkość poszczególnych postaci. Z podobnymi problemami związanymi z właściwym oddaniem proporcji borykał się artysta podczas pracy nad drzwiczkami do cyborium z przedstawieniem *Chrystusa w Emaus* (1874, il. 34) przeznaczonymi do kaliskiego kościoła pod wezwaniem św. Józefa. Polski rzeźbiarz ukazał na nich schematycznie zarysowane pomieszczenie, z zaznaczoną posadzką i dwoma półkolumnami tworzącymi arkadę. Wymienione elementy wywołują co prawda poczucie głębi, jednak ułożenie posadzki w stosunku do pomieszczenia i potraktowanie postaci w sposób linearny, zakłócają właściwe ukazanie proporcji. W plastyce Lenartowicza architektura i przyroda współstanowiła razem z przedstawionymi postaciami scenerię poszczególnych planów. Linearyzm stosowany w mniejszych pracach przez artystę wzmacniał efekt iluzji i głębi o dość wyraźnych podziałach. W dziełach o większym formacie rezultat ten uzyskiwał poeta poprzez wypukłość reliefu, który potęgował wrażenie rozwarstwienia. Renesansowa perspektywa potraktowana została przez lirnika w sposób uproszczony, nie była oparta na matematycznych wyliczeniach, ale na wciąż ćwiczącej się ręce i wnikliwie obserwującemu oku artysty. Próby te potraktować można jako rodzaj samokształcenia, czasami zredukowanego do uproszczonych schematów, czego przykładem mogą być reliefy *Pochód na Sybir* (1877, il. 35) czy *Narada w kapitulacji* (1878-1879), lub dającego efekty wnikliwszego opracowania, jak w przypadku epitafium Stanisłao Bechiego (1881-1882, il. 36)²⁷³.

²⁷² [Autor anonimowy], „Prorok Samuel”. *Płaskorzeźba Teofila Lenartowicza. 1870, w: Posągi i ludzie..., op. cit.*, s. 12.

²⁷³ Replika tej płyty znajduje się we Włocławku na placu Powstania Styczniowego.

We fragmentach przytoczonych uprzednio recenzji wymieniony został kostium historyczny, na który składały się długie, sprawiające wrażenie masywnych szat, rodem z odległej epoki, oraz indywidualne, teatralne potraktowanie gestu i mimiki kilku postaci. Podobne zabiegi w swoich dziełach stosował między innymi Ghiberti, jak chociażby w *Porta del Paradiso* z Baptysterium San Giovanni czy w Casa di San Zenobio (il. 37). Na związki z renesansowym dziełem z Florencji wskazuje chociażby główna postać z pracy Lenartowicza przedstawiającej proroka Samuela z charakterystycznym gestem uniesionej dłoni. Gest ów przypomina układ ręki Abrahama z kwatery drzwi baptysterium ukazującej ofiarę Izaaka. Na marginesie dodać można, iż zobrazony przez lirnika starotestamentowy profeta został w podobny sposób zakomponowany w całości dzieła, jak w jednej z kwater zrobił to Ghiberti, na co wpłynąć mógł fakt, iż „tendencje do podkreślania centrum Lenartowicz przejął z symetrycznych układów rzeźb na płycinach drzwi do florenckiego baptysterium”²⁷⁴. Przestrzegający gest proroka – uniesiona dłoń i poważna postawa, jego górująca sylwetka nad całym tłumem, a zarazem osamotnienie na tle architektury oraz wyraźnie usytuowanie postaci wokół nóg biblijnego kapłana – wszystko to wskazuje na nawiązanie do sceny przedstawionej na „drzwiach raju”.

Z kolei architektura dostrzegalna na reliefie przypomina bardziej sztukę włoską XV i XVI wieku, niż budzi skojarzenia z dziedzictwem Bliskiego Wschodu. Brak na niej jakiegoś budynku, który byłby charakterystyczny dla tamtejszej kultury, czy detali świadczących dobitnie o wschodnim pochodzeniu, czego poeta-rzeźbiarz poskapił i w drugim z analizowanych reliefów, ukazującym Izrealitów powracających do Ziemi Obiecanej. Elementy pejzażu architektonicznego w postaci arkad, kopuł, wież, oculusów przywodzą na myśl dzieło Ghibertiego z kwatery przedstawiającej scenę zabicia Goliata przez Dawida, czy chociażby freski autorstwa Masolina da Panicale z kaplicy Brancaccich z Santa Maria del Carmine we Florencji²⁷⁵. Na podstawie przywołanych tu dzieł pokusić się można o konstatację, że wymienione uprzednio detale uległy wzbogaceniu w porównaniu do swoich wzorców, stanowią ich kumulację, a zarazem uzupełnienie. Architektura na reliefie Lenartowicza także za względu na kompozycję i formę uległa wyraźnemu podziałowi. Wyznacza ona niejako główny plac miasta, podkreślając miejsce pierwszoplanowej akcji, a tym samym towarzyszy jej bohaterom. Dzięki linearyzmowi poszczególnych budowli, który

²⁷⁴ L. Wilkowa, *Wielkopolskie rzeźby Teofila Lenartowicza*, op. cit., s. 140.

²⁷⁵ Za tę uwagę dziękuję Panu dr hab. Michałowi Haake z Instytutu Historii Sztuki w Poznaniu.

skonfrontowany został z wyraźną haptycznością postaci, architektura zyskuje na smukłości, a zarazem przestrzenności, stanowiąc tło kompozycji.

We wczesnym dorobku artystycznym lirnika z lat 60. i 70. XIX wieku zauważyć można zainteresowanie tematami ikonograficznymi, które były charakterystyczne dla epoki renesansu. Pasja artystyczna poety objawiała się w kopiowaniu dzieł dawnych mistrzów, o czym informował rzeźbiarz w swoich listach. Badacze jednak nie wskazywali na jakąkolwiek pracę lirnika, która potwierdzałaby jego własne uwagi. Wnikliwsza analiza katalogu rzeźb artysty pozwala zidentyfikować pewne przedstawienia, które uznać można za kopie. Dla przykładu przywołajmy relief powstały około 1867 roku, w którym Lenartowicz wykorzystał temat piety, wzorując się na dziele o tym samym tytule autorstwa Jacoba Corneliusa Cobaerta z roku 1569 (il. 38 – 39). Jeśli nawet polski artysta nie znał oryginału, to kopie tego reliefu, wykonane jeszcze w renesansie, znane były we Włoszech i poza jej granicami²⁷⁶. Lirnik skoncentrował się na głównej scenie, w której Maria podtrzymuje ciało martwego Jezusa. Autor *Ducha sieroty* wypracował dwie postaci z miejsko-górskiego pejzażu dostrzegalnego w dziele Cobaerta, skupiając się na plastycznym oddaniu sceny i sposobie pofałdowania szat Matki Chrystusa. O tym, że ikonografia tokańskiego renesansu pozostawała znana poecie-rzeźbiarzowi, świadczą ponadto takie reliefy jak: *Św. Franciszek* (1866), *Ścięcie św. Jana Chrzciciela* (1866-67) i *Męczeństwo św. Sebastiana* (1868, il. 26). Tematy na nich przedstawione nie były aż tak powszechne w sztuce XIX wieku, stąd też, w moim przekonaniu, powstały one w oparciu o prywatną ikonosferę ich autora, na którą w tym okresie silnie oddziaływało dziedzictwo florenckiego *quattrocenta* i *cinquecenta*. Na podstawie przywołanych tu prac, o nie zawsze znanych nam dziś przedstawieniach, zauważyć można, że poeta nie tylko studiował dzieła dawnych mistrzów, ale jednocześnie przetwarzał je, nadawał im nową wartość, większą dynamikę, wykorzystywał *horror vacui*, rozwijając przy tym ikonograficzne motywy na zasadzie interpolacji²⁷⁷, co wpływało na wymowę jego prac, jak chociażby w *Męczeństwie św. Sebastiana*.

Próby twórczego podejścia poety do ikonografii i form charakterystycznych dla renesansu mogły być o wiele bardziej wyszukane. Przykładem może tu być jedno ze

²⁷⁶ M. Riddick, *A Renowed Pieta by Jacob Cornelis Cobaert*, <<https://renbronze.com/2017/07/16/a-renowned-pieta-by-jacob-cornelis-cobaert/>>, dostęp: 14.03.2018.

²⁷⁷ Interpolacja jest terminem odsyłającym do takiej praktyki artystycznej, w której do pewnego ustalonego schematu ikonograficznego dodaje się elementy uprzednio w nim nieobecne, przez co dziełu nadaje się nową jakość. Tym samym interpolacja akcentuje i wydobywa te aspekty twórczości, które w kontekście określonych schematów ikonograficznych wnoszą nowe treści.

szczytowych osiągnięć rzeźbiarskich Lenartowicza, jakim są drzwi nagrobne Zofii z Kickich Cieszkowskiej (1870-72, il. 40) znajdujące się w kościele Santa Croce we Florencji. Włoski nagrobek odwołuje się do idei palingenezy, jednak nie ma charakteru ilustrującego literacki utwór *Ojciec nasz* Cieszkowskiego, ale przedstawia proces ciągłego odradzania się, śmierci i zmartwychwstania każdego człowieka. Na prawym skrzydle dojrzeć można unaocznienie schyłku życia, a na lewym perspektywę życia wiecznego. Jeden z etapów przejścia, związany z odejściem z tego świata, symbolicznie zamyka Anioł Grobów, znajdujący się w dolnej partii drzwi, a drugi otwiera Anioł Zmartwychwstania, usadowiony wyżej w stosunku do pierwszego.

Opisane drzwi przywodzą na myśl wspomnianą już „bramę raju” jako jedno z potencjalnych źródeł inspiracji. Na pewne ogólne zbieżności – niesprecyzowane – wskazywała dziewiętnastowieczna krytyka włoska. Pojawiły się we włoskiej prasie takie głosy o samotniku znad Arno, jak ten z „La Civiltà Cattolica” podkreślający, że rzeźbiarz:

przybył do Florencji [...] i odtąd Ghiberti oświadczył jego duszę, a bez przesady wyrzec możemy, że Lenartowicz godnym jest jego spadkobiercą. Artysta polski czerpie natchnienie w dziełach swojego poprzednika florenckiego, ale go nie naśladuje, a tym mniej kopiuje. Tworzy samodzielnie, a wyobraźnia poetycka szczęśliwie go w tym zasila²⁷⁸.

Na zasadzie szeroko rozumianej parafrazy²⁷⁹ lirnik mazowiecki wykorzystuje i przetwarza znany sobie motyw drzwi. Dzieło Ghibertiego stanowiło zatem punkt wyjścia dla pomysłu autora *Lirenki*, który posłużył się formą renesansowych drzwi i sposobem budowania narracji nadając swojej pracy nowe treści związane z symboliką sepulkralną. Także pomysł samotnika znad Arno, aby do dzieła dodać ozdobny fragment w formie pasu z kompozycją figuratywną, wskazywać może na inspirację drzwiami florenckiego złotnika. Tyle, że w dziele renesansowego mistrza pas ten przyjmuje kształt bordiury. Treściowo wiąże się z przedstawieniami w kwaternionach, gdzie sceny ze Starego Testamentu umieszczone zostały w towarzystwie postaci biblijnych i artystów z czasów twórcy reliefu. Podobnie postąpił Lenartowicz, łącząc znaczeniowo główne przedstawienie z pasem kompozycji w centralnej

²⁷⁸ Cyt. za J. Nowakowski, „*A ślad po mnie – pień złota...*”, *op. cit.*, s. 262-263.

²⁷⁹ Parafraza to pojęcie odnoszące się do przetworzenia znanej ikonografii. Jest ona tu rozumiana jako rodzaj swobodnego odwołania do innego, znanego dzieła przy zastosowaniu zmiany. Polega na przekształceniu, modyfikacji, przemianie wybranego przez artystę dzieła sztuki z zachowaniem czytelnego źródła odwołania. Zazwyczaj termin ten odnosi się do zmian, które zastosowane zostały w całym dziele.

części, akcentując tym samym związek pomiędzy dążeniem ku wieczności a modlitwą, która pomóc ma w tej wędrówce.

Jednak w obrębie drzwi nagrobnych Cieszkowskiej znajdują się ponadto takie elementy tego dzieła, które mogą świadczyć o ikonograficznej grze prowadzonej przez sztukmistrza na zasadzie nie tylko parafrazy, ale i synekdochy²⁸⁰. Takim przykładem byłoby wykorzystanie motywu ofiary Abrahama (il. 41-42). U florenckiego złotnika scena ta znajduje się w drugiej kwaterze od góry po prawej stronie, z kolei u lirnika mazowieckiego została ona przedstawiona w ozdobnym pasie kompozycyjnym w centralnej części, który ilustrował modlitwę *Ojcze nasz*. W słowach „przyjdź Królestwo Twoje” nawiązał poeta do ofiary Abrahama, poprzez ukazanie podobnie zbudowanej sceny – zbliżone gesty i pozy postaci. W kwaterze Ghibertiego prorok ma uniesioną dłoń, nieznacznie pochylając się nad synem, który klęczy. Podobne elementy wykorzystał i przeniósł do swojego dzieła Lenartowicz. Pozbawił jednak całej sceny dramatyzmu, bowiem gest anioła dostrzegalnego w jednym z fragmentów pasa kompozycji pozostał znakiem błogosławieństwa, postaci dodatkowo utrzymując z sobą relację wzrokową, klęczący syn hebrajskiego patriarchy spogląda na niebiańskiego wysłannika. Tym samym nie jest to już scena poniesionej przez Abrahama ofiary, jego syn Izaak zapowiadać ma w dziele lirnika przyjście Chrystusa, zgodnie ze słowami modlitwy. Zatem ten element kompozycji Lenartowicza potraktować można jako wizualne dopowiedzenie – niepozbawione literackiej poetyckości oraz hołd złożony swemu mistrzowi. Na marginesie zadać można pytanie, czy autor wiersza *Petersburg w ogniu* wiedział, że do konkursu Ghiberti zgłosił się właśnie z tą sceną, i to dzięki niej wygrał i pokonał Filippa Brunelleschiego?

Do sztuki renesansu nawiązał Lenartowicz w dziele przedstawiającym *Śmierć Chrystusa* z 1872-1873 (il. 43). Rzeźba, o której mowa, uznawana jest obecnie za zaginioną i pozostaje znana tylko z reprodukcji. Artysta w centralnej partii dzieła przedstawił Chrystusa na krzyżu, który otoczony został siedmioma scenami nawiązującymi do męki i zmartwychwstania. Jedna z prostokątnych płycin wypełnionych reliefem znajduje się nad głową Zbawiciela, a pozostałe sześć, po trzy z każdej strony, wzdłuż ciała Jezusa, zostały ułożone w pionowe linie. Król w plastycznej kompozycji lirnika dostrzegła inspirację włoską

²⁸⁰ Synekdocha (*pars pro toto*), odmiana metonimii, polega na wskazaniu na dane dzieło sztuki poprzez wykorzystanie elementów dla niego charakterystycznych na zasadzie dokonania pewnego wyboru z dzieła, z którego się czerpie. Tego rodzaju relacja ma charakter węższy względem pierwowzoru, nabiera ona tym samym znaczenia bardziej ogólnego.

tradycją *croce dipinta* z XII-XIV wieku²⁸¹ (il. 44). Dzieła wykorzystujące tego rodzaju pomysł ikonograficzno-kopizycyjny polegały na tym, że ukazywano na nich postać ukrzyżowanego Chrystusa, a na zakończeniach *patibulum* i *stipesu*, a więc nad głową i pod stopami Boga, a także na przedłużeniu rozłożonych rąk oraz w dwóch pasach wzdłuż ciała Jezusa, przedstawiano sceny z męki i zmartwychwstania. Uwzględniając hipotezę badaczki, nie można wykluczyć, iż Lenartowicz znał prace Mistrza Figline, Cimabuego czy Giotto di Bondone o tej tematyce. Najbliższe jednak schematowi wykorzystanemu przez dziesiętnastowiecznego rzeźbiarza, ze względu na kompozycję, pozostają krucyfiksy autorstwa Bernardo Daddiego czy Mistrza Bizantyjskiego, jakie znajdowały się na terenie Florencji. W kontekście inspiracji sztukmistrza nie są jednak istotne genetyczne powiązania. Interesujący staje się proces recypowania dorobku artystycznego Włoch. Lirnik przetwarza tradycję, przekładając koncept malarski na rzeźbiarski, inaczej rozkładając akcenty. Nad głową Chrystusa przedstawił Zmartwychwstanie, a po obu bokach ciała Jezusa ukazał kolejne sześć scen, na których zobaczyć można między innymi Chrystusa przed Kajfaszem czy *Ecce Homo*. Lenartowiczowskie sceny mają też większą skłonność do narracyjności, nie przedstawiają jednostkowych postaci, istotna staje się opowieść podkreślająca dramat Zbawiciela, osnuta wokół centralnej figury Ukrzyżowanego. Ten sposób budowania artystycznego obrazu w sztuce bliski jest literaturze, w której narracja pełni jedną z kluczowych ról. Wiedział o tym zapewne sam lirnik, będący rzeźbiarzem, ale głównie jednak poetą. Wykorzystywał on poetycki sposób budowy dzieła literackiego w reliefie, który pozwalał na tego rodzaju zabiegi.

Myśląc o sposobach adaptacji tradycji sztuki renesansowej przez samotnika znad Arno warto wskazać jeszcze na jeden intrygujący przykład, a mianowicie na rzeźbę *Głowy św. Jana na misie* (1870-1873, il. 18). Dzieło wykonane techniką reliefu w centralnej partii przedstawia niezwykle obrazowo ukazaną głowę syna św. Elżbiety, która wydaje się wręcz pełnoplastyczna. Spoczywa ona na misie zdobionej pasami niczym bordiura, na których dostrzec można płaskorzeźby tworzące obramowanie dla głowy, a także stanowiące rodzaj narracji i dopowiedzenia do centralnego wizerunku świętego. Nie można wykluczyć, iż Lenartowicz inspirować się mógł w tym wypadku renesansową tarczą paradną (il. 45-46). W centralnej części tego typu dzieł znajdowało się główne przedstawienie, często o charakterze alegorycznym lub tematyce militarnej i było ono proporcjonalnie większe niż obramowanie tarczy przedstawiane w formie fryzu o zróżnicowanej tematyce. Lirnik mazowiecki,

²⁸¹ A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz...*, op. cit., s. 60.

nawiązując być może do myślenia o wypukłości reliefu, uniezależnił ukazaną scenę od materiału bardziej, niż ma to miejsce w renesansowym wzorze – podkreślił centralną część dzieła poprzez nadanie jej efektu haptyczności i trójwymiarowości. Całą swoją pracę zdecydował się wykonać w jednej technice – galwanoplastyce. Podobnie postępowano we Włoszech w czasach odrodzenia, niemniej jednak zdarzały się sytuacje, kiedy łączono z sobą kilka technik, wzbogacając tym samym efekt wizualny. Także w warstwie przedstawieniowej, związanej z ikonografią, dokonywał się proces laicyzacji, bowiem motyw charakterystyczny dla sztuki chrześcijańskiej lirnik przełożył na wzór tarczy bojowej.

Lenartowicz zastosował także podobne warianty kompozycyjne w rzeźbie *Ave Maria* (1876, il. 47). W centralnej partii dzieła ukazał artysta młodą Marię stojącą na chmurze, trzymającą na rękach Jezusa, u której stóp, zza chmur wyłaniają się dwie anielskie główki. Całą scenę obiega pas ilustrujący w formie drobnego reliefu modlitwę *Zdrowaś Maryjo*. Dzieło poprzez swoją ikonografię nawiązuje do wizerunków renesansowych Madonn, zarówno tych malarskich, jak chociażby *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela (il. 48), czy rzeźbiarskich z warsztatu Andrei Pisano bądź Mattea Civitaliego, które nawiązywały jeszcze do średniowiecznej tradycji Pięknych Madonn (il. 49). Ciekawszym jednak stał się sposób ujmowania całości dzieła, budzący skojarzenia z pracami Andrei della Robbia, a konkretniej z formami ołtarzowymi i zdobieniami portali przez niego wykonywanymi, jak chociażby w sanktuarium stygmatów św. Franciszka na górze La Verna koło Arezzo (il. 50). Samotnik znad Arno zmodyfikował jednak schemat wykorzystywany przez della Robbię, zamieniając architekturę lub floralne ornamenty na ilustrację słów modlitwy. Bliskie w sposobie nawiązywania do prac włoskiego artysty pozostawało poecie-rzeźbiarzowi myślenie o artystycznym wykończeniu, podkreśleniu centralnego przedstawienia, a zarazem malarskości wykorzystanego schematu, w którym pas okalający przejmuje rolę ramy obrazu. W wypadku dzieł Włocha i Polaka obramowanie nie ograniczało się tylko do funkcji dekoracyjnej, ale uzupełniało treść dzieła.

Na stosowanie podobnych jak w pracach odrodzeniowych artystów schematów kompozycyjnych wskazuje grupa figuralna zatytułowana *Wszystko porywa czas* (niedatowana, którą jednak ze względu na obrany wzór i postępy lirnika w technice rzeźbiarskiej sytuować należy gdzieś w latach 70. XIX wieku, il. 51). Lenartowicz przedstawił alegorię czasu w postaci dojrzałego mężczyzny porywającego młodą kobietę, a całej scenie przygląda się postać dziecka, być może amorka, konotując w ten sposób także miłosne znaczenie uprowadzenia. Polski artysta odwołać się mógł do różnych prac o

podobnym układzie zakomponowania nawiązujących do figury *serpentinata*, poczynawszy od rzeźby Vicenza de'Rossini ukazującej *Porwanie Prozerpiny* po wirtuozerskie dzieło Giambologny *Porwanie Sabine* (il. 52). Samotnik znad Arno, odwołując się do prywatnej ikono sfery, stworzył własne dzieło nadając mu nowy, alegoryczny wymiar. Niwelował w ten sposób mitologiczny temat, poszukując dla niego świeżej jakości i zmieniając przy tym układ kompozycji inspirowany dziełami włoskich mistrzów.

Na podstawie analizowanych w tym rozdziale dzieł wysnuć można wniosek, że Lenartowicz darzył specjalną predylekcją relief. Sięgnięcie po tę technikę doprowadziło do nadania jej rangi jednego z kluczowych elementów całego dzieła. Korzyści wynikające z reliefu docenił lirnik zapewne poprzez wpływy włoskich mistrzów, takich jak Bartolomeo Bellano, Vincenzo Danti, Ghiberti, Guglielmo della Porta, Andrea Riccio (il. 53). Jako swojego inspiratora wspominał Ghibertiego, nie można jednak wykluczyć, że znał dzieła innych mistrzów, tak jak w przypadku Coaberta czy Portaty kopiującego ten sam temat piety, którym inspirował się Lenartowicz. Generalnie rzecz ujmując relief, a raczej jego wypukłość, pozwalał samotnikowi znad Arno na plastyczne podejście do tworzonych dzieł, co przekładało się na jakości kompozycyjne i znaczeniowe powstałych prac. Haptyka reliefu stymulowała podziały kompozycyjne, warunkowała sposób oglądania, podkreślała niektóre z elementów przedstawienia, pozwalała na sporą szczegółowość i tworzenie dzieł o różnym przeznaczeniu, wiązała się z łatwością pracy w glinie, w której rzeźbiarz modelował przyszłe odlewy. Wypukłość reliefu współorganizowała – obok pomysłu artysty – przestrzeń całej kompozycji. W skrajnych wypadkach ukazywane przez rzeźbiarza postaci wychodzą niejako z kadru, optycznie powiększając dzieło, pozostając przy tym swobodnie wkomponowanymi na tle architektury i pejzażu. Wzmacnia to efekt przestrzenności i wypukłości dzieła, czyniąc je rozbudowanym i bardziej absorbującym. W mniejszych pracach lirnik uzyskiwał z kolei efekt linearyzmu poprzez płaskie zakomponowanie całej sceny, co pozwalało na stosunkowo małej powierzchni przedstawić kilka opracowanych możliwie dokładnie różnych elementów.

Wykorzystanie reliefu, a więc techniki, którą lirnik wiązał z renesansem, miało swoje przełożenie na określoną tematykę. Poprzez swoją poetycką wyobraźnię samotnik znad Arno przedstawiał polskich poetów, narodowych bohaterów, wielkich królów i sceny religijne. To „widoczne w rzeźbach Lenartowicza pragnienie ukazania «łańcucha dziejów» wywodziło się z silnej potrzeby obrazowania historii ludzkości, jaka nurtowała artystów XIX wieku”²⁸². Tworzona przez poetę-rzeźbiarza sztuka miała swój wymiar patriotyczny i dydaktyczny.

²⁸² *Posągi i ludzie...*, op. cit., s. 64.

Sztukmistrz pragnął wykorzystać relief i zastosować go do niektórych dzieł znajdujących się w Polsce. O próbie przełożenia dokonań włoskiego odrodzenia na rodzimy grunt pisał do Platana Kosteckiego:

– czyż takie Sukiennice np. nie mogłyby ozdobione być na wzór baptysterium florenckiego drzwiami pokrytymi płaskorzeźbami, przedstawiającymi dzieje nie tylko Kazimierzowe, ale całej Polski? Ileż by tu sposobności ofiarowano twórczości artystycznej. Czyż także drzwi do Skarbca na Wawelu nie zostałyby jako wieczna pamiątka epoki dzisiejszej, bogatej w talenty rzeźbiarskie i malarskie? Wszakże moglibyśmy to zrobić i bez wielkich kosztów (do kościoła w drzewie, do Sukiennic w żelazie), gdyby się znaleźli szlachetni lutownicy sztuki i miłośnicy narodowych pamiątek²⁸³.

Nie tylko krakowskie Sukiennice pozostawały w sferze marzeń do zrealizowania. Podobnie było z realizacją pomnika Jana Kochanowskiego, o którym poeta wspomina w liście do Kraszewskiego²⁸⁴. Biorąc pod uwagę fakt, że jednym z największych autorytetów dla Lenartowicza był właśnie czarnoleski twórca, może zaskakiwać, iż nie znamy żadnego szkicu czy szerzej opisywanego pomysłu figurki autora *Odprawy posłów greckich*. Dzieło to zapewne wykonane byłoby w duchu historyzmu²⁸⁵ jak statuetka Dantego²⁸⁶, projekt pomnika Savonaroli²⁸⁷ czy domniemany wizerunek Kopernika²⁸⁸ przeznaczony najprawdopodobniej do muzeum astronoma w Rzymie. Samotnik znad Arno nie wykonywał jednak pomników wolnostojących. Podobizny wielkich Polaków przedstawiał w formie reliefu lub małych figurek. Wśród nich zabrakło wielu renesansowych polskich humanistów: Kochanowskiego, Reja, jak i artystów włoskiego odrodzenia, takich jak Fra Angelico, Michał Anioł czy Rafael, którzy pojawiali się w jego twórczości pisarskiej. Stosunek Lenartowicza do plastycznej tradycji renesansu był wybiórczy, nie interesowała go na przykład problematyka rzeźby i jej kontekstu architektonicznego, fantastyczny bestiariusz odrodzeniowych stworzeń, czy alegoryzowanie dzieł w myśl zasad wypracowanych w XV i XVI stuleciu.

²⁸³ T. Lenartowicz, *List do Platona Kosteckiego, Florencja, 22 lipca 1882. [O Tadeuszu Błotnickim]*, w: *Posągi i ludzie...*, op. cit., s. 79.

²⁸⁴ Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz..., op. cit., s. 64.

²⁸⁵ Choć historyzm artysty przybierał w jego dziełach osobliwe formy, jak w reliefie ukazującym Zygmunta Starego, Zygmunta Augusta i Tadeusza Kościuszkę (niedatowane).

²⁸⁶ Lirnik wykonał najprawdopodobniej także płaskorzeźbę przedstawiającą Dantego w piekle, do której rysunek znajduje się *Albumie Zofii z Szymanowskich Lenartowiczowej*, sygn. 3658/I, zbiory Biblioteki Narodowej im. Ossolińskich we Wrocławiu (il. 55).

²⁸⁷ Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz..., op. cit., s. 141, 373, 375, 398-399, 404.

²⁸⁸ *Ibidem*, s. 335. Być może za szkic do rzeźby posłużyć miał rysunek ze Zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, sygn. JR 1544, t. 22 – jak sugeruje Król. A. Król, *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz...*, op. cit., s. 124.

Anachronizm czy twórcze przetworzenie?

Jerzy Malinowski, pisząc o rzeźbiarskim dorobku lirnika mazowieckiego, wskazywał, że poprzez nawiązania do renesansu Lenartowicz chciał stworzyć styl narodowy²⁸⁹. Ta wyrażenie zarysowana teza wydaje się być dyskusyjna z kilku względów. Recypowanie tradycji XV i XVI-wiecznej sztuki włoskiej dostrzec można głównie w pierwszych latach twórczości autora *Kaliny*, kiedy to zajął się on rzeźbą, a więc po roku 1860. Z upływem czasu, stopniowo, inspiracja sztuką tokańskiego odrodzenia zaczęła zanikać na rzecz wypracowania własnego stylu, w którym tematyka narodowa uznana została przez lirnika za nadrzędną. W późniejszych rzeźbach dostrzec można wpływy sztuki dziewiętnastowiecznej, znanej samotnikowi znad Arno poprzez kontakty ze współczesnymi sobie rzeźbiarzami włoskimi (il. 54)²⁹⁰. Ponadto, artystyczne zapędy poety do pracy w glinie przede wszystkim przynieść miały określone zarobki, a nie wiązały się z próbą stworzenia stylu narodowego na polu sztuki. Oczywiście w kraju pojawiały się recenzje twórczości rzeźbiarskiej Lenartowicza podkreślające inspiracje dziełami włoskich mistrzów, jednak plastyczna propozycja artysty nie odbiła się szerszym echem zarówno wśród potencjalnych kupców, jak i polskich rzeźbiarzy. Zaszczepienie obcych wzorców na rodzimym gruncie i uznanie ich za narodowe byłoby zresztą trudne, pomimo edukacyjnego i moralizatorskiego wymiaru sztuki, jaką propagował autor *Lirenki*. Nawiązywanie do tradycji renesansu w twórczości lirnika mazowieckiego pozostawało zatem próbą stworzenia alternatywnego świata dla własnych wyobrażeń, było także antidotum na różne bolączki poety (rodzinne, zdrowotne i finansowe), ponadto wiązało się z poszukiwaniem inspiracji, mierzeniem się z nową materią, było wreszcie i sprawdzianem własnych możliwości poety, którego epoka już się skończyła.

Mysząc o twórczości rzeźbiarskiej Lenartowicza warto wrócić do zasygnalizowanej we wstępie tego rozdziału kwestii, czyli pytania, na ile artystyczne dokonania rzeźbiarza nawiązujące do renesansu były przejawem anachronizmu, a na ile twórczym przetworzeniem italskiego wzoru? Problem ogniskuje się w kwestii pojmowania dziewiętnastowiecznego historyzmu. W badaniach poświęconych tej tematyce ścierały się z sobą dwa sposoby interpretacji. Jedna z propozycji oceniała samo zjawisko pejoratywnie, nie dostrzegając w nim potencjału do wnikliwszej analizy i za zbytęcną uznała refleksję o neostylach obecnych w sztuce XIX wieku. Wedle tego modelu interpretacji zjawiska historyzmu:

²⁸⁹ J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003, s. 21.

²⁹⁰ A. Król, *Teofil Lenartowicz i rzeźbiarze florency drugiej połowy wieku XIX*, op. cit., s.10.

o sięgnięciu do stylów epok minionych decydował pewien *kryzys języka* sztuki tego okresu. Michał Głowiński pisał, że nawiązanie do stylu historycznego następuje wtedy, kiedy epoce *brak jakby słów, by zwerbalizować dane problemy, nie ma ona po temu środków, cierpi na językową niemożność. W takim układzie styl historyczny wypełnia jakby puste miejsca*. W XIX-wiecznym pomniku wspomniane przez Głowińskiego *puste miejsca* wypełniane były przez *neoarchitekturę* – pompatycznie, a zarazem nic nie mówiące kolumny, belkowania, architrawy²⁹¹.

Uwagę tę, odnoszącą się do dziewiętnastowiecznych pomników, można potraktować bardziej generalnie i odnieść ją również do malarstwa i architektury. To właśnie przewartościowanie oceny tej ostatniej ze sztuk pozwoliło na nowo odkryć nieznane osiągnięcia sztuki budownictwa w XIX wieku. W refleksji badawczej nie liczyła się już tylko idea postępu i nowości, ale stosunek ówczesnych artystów do tradycji.

Odmienny punkt widzenia, głównie w kontekście architektury, prezentują Wojciech Bałus, Zofia Ostrowska-Kęmbłowska, Jan Skuratowicz, Zdzisława Tołoczko oraz Marek Zgórniak dostrzegający potencjał tkwiący w sztuce XIX wieku nawiązującej do stylistyki minionych epok. Podobne głosy, dotyczące już nie samego historyzmu, co twórczości Lenartowicza, mogą utwierdzać w tym aprobatywnym sposobie myślenia o neostylach. Na przykład w „Journal de Florence” pojawiła się taka informacja oceniająca dokonania plastyczne lirnika:

artysta polski czerpie natchnienie w dziełach swego poprzednika florenckiego /mowa o Ghibertim/, ale go nie naśladuje, a tym mniej kopiuje. Tworzy on samodzielnie, a wyobraźnia poetycka szczęśliwie go w tym zasila: prawdziwi artyści są zawsze poetami, bez względu czy piszą wiernie, czy nie. Lenartowicz pisze je, ale to rzeźbiarskiemu jego talentowi żadnego nie przynosi uszczerbku. W płaskorzeźbie jego przebija smak wytworny; każda postać jest tam liryczną, każda uwydatnia właściwy swój charakter, a całość utworu jest jakby poematem historycznym...²⁹².

Ta trafna charakterystyka twórczości plastycznej lirnika mazowieckiego opisuje jego sposób recepcji tradycji renesansowej. Czerpanie z bogatego potencjału epoki odrodzenia w przypadku polskiego artysty było w dużej mierze wynikiem obserwacji, samouctwa, poszukiwania inspiracji, tworzenia opartego na intuicji czy skojarzeniach. Dorobek renesansu został przefiltrowany przez poetę-rzeźbiarza przez jego wiedzę o tej epoce i własnej ewolucji twórczej. W świetle analizowanych przykładów rzeźb nie można jednoznacznie stwierdzić, na

²⁹¹ *Posągi i ludzie...*, *op. cit.*, s. 90.

²⁹² Cyt. za: J. Leo, *Twórczość rzeźbiarska Lenartowicza...*, *op. cit.*, s. 5.

ile percepcja tradycji odrodzeniowej była zabiegiem w pełni świadomym, a na ile działaniem intuicyjnym. Recepcja wzorców sztuki XV i XVI wieku z kręgu włoskiego dotyczyła pewnego wyobrażenia o tej sztuce, zawieszonego w czasie. Lenartowicz nie precyzował dokładnie granic chronologicznych epoki, stąd też nawiązania, między innymi, do tradycji *croce dipinta*, kojarzonej dziś już raczej ze średniowieczem, czy figury *serpentinaty*, rodem z włoskiego manieryzmu. Niepełna świadomość stylistyczna, amatorskie zacięcie i brak wykształcenia akademickiego zadecydowały o odrębnym miejscu samotnika znad Arno w historii polskiej rzeźby XIX wieku. Z całą pewnością Lenartowiczowski dialog z tradycją nosił znamiona twórczego przetworzenia wzoru. Obcowanie ze sztuką odrodzenia stymulowało plastyczną wyobraźnię poety-rzeźbiarza. Myślenie o pragmatycznych umiejętnościach rzeźbiarskich wyznaczało także osobny dukt percepcji dziedzictwa odrodzenia poprzez sztukę, który zasadniczo różnił się od skojarzeń literackich Lenartowicza.

Rozdział 3. Polski Vasari? Listy o sztuce włoskiej

by myślom ich i sercu na chwilę odsłonić niebios²⁹³

Dopełnieniem zainteresowań Lenartowicza związanych ze sztuką włoskiego renesansu, a zarazem jej teoretycznym zapleczem, są tzw. *Listy o literaturze i sztuce włoskiej*²⁹⁴, które badaczom twórczości poety pozostają prawie nieznane²⁹⁵. Niewielki, składający się z dziesięciu listów zbiór, publikowany był na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” w latach 1867-1868 i dotyczy uwag o sztuce włoskiego renesansu (załącznik nr 1).

Polska historiografia sztuki przed Lenartowiczem nie była mocno rozwinięta i miała bardzo zróżnicowany charakter. Zarysowując tylko jej wycinek, wskazać można, że na terenach dawnej Rzeczypospolitej wśród luminarzy sztuki działających w XIX wieku znaleźli się: Izabela Czartoryska, Ambroży Grabowski, Michał Grabowski, Kajetan Koźmian, Mikołaj Malinowski, Julian Ursyn Niemcewicz, Wojciech Korneli Stattler, czy Jan Paweł Woronicz. Przywołane tu osoby reprezentują – jako piszący o sztuce – nie tylko pewną tradycję literacką, raczej nieznaną Lenartowiczowi, ale także wskazują na zainteresowanie sztuką polską lub tą, która znajduje się w narodowych zbiorach. Twórczość tego pozaborowego

²⁹³ T. Lenartowicz, [Rafaël Santi cz. II], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 4, s. 45. Każdemu z listów ze względu na brak tytułu i w celu uporządkowania nadałem tytuł odpowiadający jego treści oraz zmodernizowałem pisownię.

²⁹⁴ Za takie uznać można teksty publikowane głównie na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” w latach 1867-1868. Podobne zagadnienia dotyczące sztuki i literatury włoskiej pojawiały się m. in. w „Tygodniku Politycznym, Naukowym, Literackim i Artystycznym” nr 1 i 19 z 1870 roku, czy w „Bibliotece Warszawskiej” w 1871 roku. Listy pisane przez poetę dotyczyły różnych wątków i publikowane były, nie tylko w wymienionych uprzednio czasopismach, ale także w „Gazecie Codziennej”, „Haśle” i „Tygodniku Politycznym, Naukowym, Literackim i Artystycznym” z przerwami w latach 1861 – 1871. Pojawiająca się w literaturze przedmiotu nazwa bywała stosowana w kontekście wszystkich listów ogłaszanych przez poetę w prasie. Za jej tytuł, jak się domyślam, posłużył nagłówek listów ogłaszanych w „Tygodniku Ilustrowanym”. Biorąc pod uwagę szeroką tematykę wszystkich artykułów, związaną nie tylko z literaturą i sztuką, co sugeruje nazwa, ale także z szeroko rozumianą kulturą, obyczajowością, sprawami społecznymi, a także politycznymi, proponuję, aby zasób tych tekstów ograniczyć do miana *Listów włoskich*. W ich obrębie dopiero mówić można o *Listach o sztuce włoskiej* jako tych, które publikowane były na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” i dotyczyły zasadniczo sztuki włoskiego odrodzenia – nr 426 z roku 1867, ale także nr 3, 4, 9, 10, 11, 17, 28, 36, 37 z 1868 roku. Rękopisy tych listów znajdują się w Bibliotece Miasta Stołecznego Warszawy, sygnatura 19 II i 20 II. Z ich oglądu wynika, że listy publikowane w prasie były pisane zarówno ręką poety, jak i jego żony Zofii z Szymanowskich Lenartowiczowej, znajdują się w nich także fragmenty sugerujące poprawki korektorskie, a ich treść w niektórych fragmentach różni się od tego, co zostało ogłoszone w prasie.

²⁹⁵ Badaczom, zarówno literaturoznawcom jak i historykom sztuki, *Listy o literaturze i sztuce włoskiej* są mało znane. Nawet tak wytrawny znawca twórczości samotnika znad Arno jak Jan Nowakowski w swojej głównej pracy o poecie pomija całkowicie ten aspekt (J. Nowakowski, *Teofil Lenartowicz, A ślad po mnie-pieśń złota*, Warszawa 1973). W opublikowanych dotychczas rozprawach tylko artykuły Moniki Bojko, całkowicie poświęcone zagadnieniom estetycznym artysty, a także włoskiemu malarstwu opierały się m. in. na *Listach...* (1998, 2000). Wcześniej wspominali je w swoich badaniach Henryk Biegeleisen (1913), Julia Dicksteintówna (1918), Jacek Kolbuszewski (1972), Wiesław Olkusz (1984). Szczegółowe dane bibliograficzne umieszczone zostały w spisie bibliograficznym na końcu pracy.

środowiska związana była z załążkiem ruchu protonaukowego²⁹⁶, który to termin, zaproponowany w odniesieniu do refleksji o sztuce w dobie międzypowstaniowej, można – jak sądzę – rozszerzyć i na czasy wcześniejsze.

Listy o sztuce włoskiej łączą w sobie tradycję *grand tour* i historiografii sztuki²⁹⁷ w ujęciu europejskim, co wpływa na ich anegdotyczny ton oraz na próby systematyki twórczości wybranych malarzy i czasów, w jakich tworzyli. Zbiór epistolografii autora *Lirenki* dotyczy jednak głównie sztuki włoskiego odrodzenia, co jest znaczące, ponieważ na terenach dawnej Rzeczypospolitej interesowano się tzw. starożytnościami związanymi z polską kulturą. Warto podkreślić, że dla samotnika znad Arno orężem umożliwiającym propagowanie własnych idei stała się forma listu. To właśnie dziewiętnastowieczna epistolografia publikowana w prasie stanowiła namiastkę ruchu naukowego, w ramach którego często zajmowano się także zagadnieniami sztuki wywołującymi liczne dyskusje i polemiki.

Uwagi Lenartowicza poświęcone były opisom sztuki zagranicznej, której znaczenie zostało zogniskowane wokół kilku naczelných problemów. Wśród polskich romantyków zbliżony model pisania, wynikający z podobnych doświadczeń, reprezentował Anastazy Raczyński podejmujący zagadnienia związane ze sztuką niemiecką i portugalską, Julian Klaczko olśniony sztuką włoskiego renesansu²⁹⁸ oraz Kazimierz Jaksa Komornicki periodyzujący dzieje sztuki²⁹⁹. Kilkuczęściowy zbiór korespondencji Lenartowicza adresowany był, w zamyśle poety, do prostego odbiorcy. W liście do Kraszewskiego samotnik znad Arno pisał: „Do «Tygodnika Ilustrowanego» przesłałem najmniej na 5 arkuszy druku o malarzach włoskich, elementarnie, dla publiczności, niestety nie oświeconej, rzecz wykładając”³⁰⁰. Wzmianka poety o podstawowym wymiarze poznawczym jego listów nie zaskakuje, biorąc pod uwagę niewielką liczbę przedstawionych artystów oraz lapidarność omówionych dzieł, często tylko wspomnianych, bez poszerzonej ich analizy.

Mimo ograniczonej liczby twórców omówionych przez Lenartowicza można na

²⁹⁶ J. Polanowska, *Historiografia sztuki polskiej w latach 1832-1863 na ziemiach centralnych i wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*: F.M. Sobieszczański, J.I. Kraszewski, E. Rastawiecki, A. Przedziecki, Warszawa 1995, s. 12.

²⁹⁷ Przez termin historiografia sztuki rozumiem tutaj za Tadeuszem Mańkowskim „wszelkie pisma i wydawnictwa dotyczące bądź samych dzieł sztuki czy ich twórców, jej dziejów i tła, na którym dzieje te rozwijały się”. Zob. T. Mańkowski, *Ze studiów nad historiografią sztuki w Polsce (I)*, „Muzealnictwo” 1963, nr 11, s. 17.

²⁹⁸ Zob. H. Börsch-Supan, *Die „Geschichte der neueren deutschen Kunst” von Athanasius Graf Raczyński*, w: *Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von W. Schadendorf, München 1975, s. 15-26; M. Danielewicz-Zielińska, *Anastazy Raczyński jako historyk sztuki portugalskiej*, w: *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, pod red. N. Cieślińska, P. Rudziński, Warszawa 1990, s. 444-450; D. Molińska, *Anastazy Raczyński w Portugalii. Podróżowanie w warsztacie pracy XIX-wiecznego badacza historii sztuki*, w: *Wyjazdy „za sztuką”. Nadzieje, zyski i straty artystów XIX i XX wieku*, pod red. D. Kudelskiej, E. Kuryłek, Lublin 2015, s. 157-168.

²⁹⁹ Zob. K. J. Komornicki, m.in. *Krótki rys dziejów malarstwa. Okres Iszy*, „Athenaeum” 1841, t. 6, s. 217-240, *Sztuki. Krótki rys dziejów malarstwa. Okres II*, „Athenaeum” 1843, t. 6, s. 55-95, *Sztuki. Krótki rys dziejów malarstwa. Okres II. Ciąg dalszy*, „Athenaeum” 1844, t. 1, s. 176-221, *Przegląd dziejów malarstwa. Okres IIIci*, „Athenaeum” 1851, t. 1., s. 96-115, *Przegląd dziejów malarstwa. Okres IIIci (Dokończenie)*, „Athenaeum” 1851, t. 2., s. 65-122.

³⁰⁰ *Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz. Korespondencja*, do druku przygotował i komentarzem opatrzył W. Danek, Wrocław 1963, s. 120.

podstawie analizy *Listów*... opisać poglądy estetyczne poety: jego pojmowanie sztuki, roli Boga w akcie tworzenia, problematyki życia i twórczości artysty, sposoby rozumienia pojęcia geniuszu i natchnienia. Wskazane tu problemy, pojawiają się wcześniej w pismach wielu europejskich romantyków. Poeta, pisząc o odrodzeniowych mistrzach, wyraźnie wykorzystywał ukształtowany w romantyzmie system pojęć związanych ze sztuką. Z kolei przejawy „renesansowości” dostrzegalne są w płaszczyźnie fabularnej tekstu, układzie biografii, a także w określonych postawach światopoglądowych, gdyż Lenartowicz nawiązywał też nieskrywanie do *Żywotów najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* Giorgia Vasario (wyd. I: 1550, II: 1568). Lirnik mazowiecki pisał zatem o renesansie nie tylko korzystając ze źródeł powstałych w samej epoce odrodzenia, ale sięgał również do repertuaru pojęć estetycznych ukształtowanych w romantyzmie oraz do prac o artystach odrodzeniowych powstałych w XIX wieku. Na tej podstawie dojrzeć można paralelność pewnych zjawisk związanych z renesansową i romantyczną biografistyką. Wizja renesansowej sztuki w przypadku pism Lenartowicza stała się także głosem w sporze o charakter polskiej sztuki narodowej, choć głosem niewyrażonym *explicite*. Uwagi o odrodzeniu, notowane na marginesie rozważań o sztuce, pojawiają się także w innych literackich dziełach samotnika znad Arno, i w ten sposób twórcza strategia pisania o renesansie okazuje się ważnym traktem myślowym poety. Myśli dotyczące tworzenia i życia poszczególnych artystów stanowią zespół poglądów teoretycznych, wedle których Lenartowicz tworzył niektóre ze swoich rzeźb. W twórczości artystyczno-poetyckiej poety-rzeźbiarza *Listy*... stanowią także zapowiedź późniejszych *Wykładów bolońskich*, w których poeta rozwijać będzie m. in. polsko-włoską wizję renesansu. Wątki pojawiające się na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” znajdują swoją kontynuację również w kilku wierszach poety poświęconych artystom.

Rozproszona całość

Publikowana na łamach prasy korespondencja Lenartowicza dotyczy takich twórców jak: Raffaello Santi, Michał Anioł, Fra Angelico, Luca i Andrea della Robbia, Domenichino. W wymienionych w kolejności opublikowania biografiach zastanawiający jest układ chronologiczny zastosowany przez poetę. Rozpoczyna on od omówienia życia i twórczości dwóch najznamienitszych w ocenie romantyków twórców – Rafaela i Michała Anioła³⁰¹. Z tej dwójki pierwszeństwo dla Lenartowicza miał Santi jako ten, który doprowadził, wedle lirnika, sztukę na wyżyny jej możliwości:

sztuka malarska, do szczytu doskonałości wyniesiona, jest odbiciem świętego uczucia wiary i w tej to sferze czystej, szczerzej a głębiej wiary, ukazuje się Rafael jako anioł Boży, zesłany by uwidocznić ludziom te blaski

³⁰¹ Zob. rozdział *Między nazarenizmem a gustem epoki. Wiersze o artystach*.

pozaziemskie, by myślom ich i sercu na chwilę odsłonić niebios³⁰².

Z tego krótkiego cytatu wyłania się obraz malarza jako przekaziciela Boskiej idei dostrzegalnej w sztuce, którą tworzy. W zakończeniu tego samego listu poświęconego Rafaelowi, Lenartowicz konkludował, że ten wielki artysta miał tłumaczyć samego Boga całej ludzkości³⁰³. Zdaniem poety urodzony w Urbino malarz wiódł prym przed Buonarrotim z racji zbyt dużej porywczowości tego drugiego i jego wielkiego indywidualizmu twórczego, do którego lirnik odnosił się z dystansem. Uwaga ta jest o tyle ciekawa, że tym charakterologicznym rysem Michał Anioł wpisywał się w model artysty bliski romantykowi. W całym cyklu bardziej zaskakująca jest jednak inna kwestia – dobór kolejnych nazwisk. Zdaniem Lenartowicza obecność Fra Angelica tłumaczyć można wymiarem religijnym jego sztuki, choć warsztat artystyczny malarza nie był wolny od błędów, jednak malowane przez niego postaci, ich gesty i wyraz twarzy przekonywały „o rzeczywistości bytu dusz świętych na ziemi”³⁰⁴. W podobnym tonie utrzymane są uwagi o Luce i Andrei della Robbia. W opisie dorobku rzeźbiarzy istotny akcent położony został na relacje twórca – społeczeństwo, a ściślej rzecz ujmując, na taki sposób propagowania sztuki, który trafia do wszystkich odbiorców, nawet tych najuboższych. Wśród wybranych przez Lenartowicza artystów najbardziej niespodziewana jest obecność Domenichina, męczennika miłości prawdy w sztuce³⁰⁵ – jak określał go poeta, a więc barokowego mistrza pędzla. Dla lirnika każdy z przywołanych artystów ma odmienne przymioty jako człowiek i twórca. W tej artystycznej mozaice najwyżej oceniony został Fra Angelico i Rafael, dalej dopiero Michał Anioł, zresztą zasygnalizowana tu hierarchia znalazła swoje odbicie w wierszach o tych artystach, ogłoszonych przez poetę w latach 70. i 90. XIX wieku.

Zastanawiające jest, jak lirnik rozumiał pojęcie renesansu, którym w *Listach...* w ogóle się nie posłużył. W tekście nie znajdziemy bezpośredniej informacji, że samotnika znad Arno interesują wyłącznie odrodzeniowi artyści. To z układu i logiki wyvodu domyślać się można, iż Domenichino należy – według Lenartowicza – do tej grupy. Wynika to głównie z racji kontekstu epoki, jaki zarysowany został w listach i nazwania malarza „późnym kwiatem”. Niemniej jednak w epistolografii poety brak miejsca dla twórców reprezentujących renesans krajów Północy, z wyjątkiem wzmiankowanego Wita Stwosza. Z tego względu wśród późnych romantyków pozostawał lirnik osamotniony w swoich poglądach. Cyprian Godebski na przykład w epistolografii publikowanej na łamach „Gazety Polskiej” doceniał także Donatella, Benvenuto Celliniego, ale i Hansa Holbeina (nie jest jasne, czy miał na myśli ojca czy syna), Albrechta Dürera. Z kolei Kraszewski w *Kartkach z podróży* pisał, notując wrażenia z wojaży przez Niemcy, Francję i Włochy, nie tylko o wszystkich wyżej wymienionych artystach, ale sporo miejsca poświęcił również weneckiej szkole malarskiej, na

³⁰² T. Lenartowicz, [Rafael Santi cz. II], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 4, s. 45.

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ T. Lenartowicz, [Fra Angelico], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 17, s. 201.

³⁰⁵ T. Lenartowicz, [Domenichino cz. I], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 36, s. 115.

czele z Tycjanem, Giovannim Bellinim i Paolo Veronesem. Obok twórczości tych malarzy opisane zostają również dzieła Cimabuego i jego ucznia Giotto di Bondone. Kraszewski podkreślał także działalność mecenatu Zygmunta I, który sprowadził włoskich artystów do Polski³⁰⁶. Najbardziej jednak wnikliwą ocenę mistrzów renesansu na gruncie polskiego romantyzmu przyniosła książka Klaczki *Juliusz II*, którą uznać można za *summę* dziewiętnastowiecznego postrzegania twórczości poszczególnych artystów. Skupiając się na pontyfikacie wielkiego papieża, mecenasa sztuki, wytrawnego polityka, Klaczko opisywał głównie artystyczne dokonania Michała Anioła. W jego cieniu pozostają inni: Rafael i Donato Bramante, ale także Leonardo da Vinci, Andrea Sansovino czy Masaccio. To krótkie wyliczenie pozwala zauważyć, że artyści doby odrodzenia pochodzący z północnych regionów Europy nie mieli jeszcze stałego miejsca w polskiej dziewiętnastowiecznej refleksji dotyczącej sztuki. Romantyczni pisarze i publicyści przy doborze opisywanych malarzy, rzeźbiarzy i architektów kierowali się własnymi preferencjami, gustem epoki, stanem ówczesnej wiedzy i doświadczeniami wyniesionymi z licznych podróży. Niepodważany kult Rafaela w czasie literackiej aktywności późnych romantyków dobiegał końca. Artysta ten ustąpił miejsca innym, głównie Michałowi Aniołowi. Charakterystyczną cechą pisarską drugiej połowy stulecia okazały się coraz wnikliwsze badania nad epoką XV i XVI wieku. Zmiana metod opisu i rozwijające się myśli o sztuce potraktować można jako przykłady stylu protonaukowego.

Lenartowicz wyraźnie hierarchizował poszczególnych artystów, co potwierdza fragment jego korespondencji dotyczący „wielkich nieobecnych”:

Na Dominichinie kończąc na teraz korespondencje moje o artystach włoskich, winieniem wytłumaczyć się czemu o tak wielkich mistrzach jak Leonardo da Vinci, Tycjan, Guido Reni, Correggio i tylu innych, zamilczałem: oto że nie miałem bynajmniej zamiaru pisania w całej rozciągłości o sztuce włoskiej, ale o kilku tylko ludziach genialnych, na których promień Bożego natchnienia wyraźniej się objawił³⁰⁷.

Wymienieni przez Lenartowicza artyści działali w XV, XVI i XVII wieku. Perspektywa związana z podziałem stylistycznym i czasowym była jednak traktowana przez poetę bardzo swobodnie. Lirnik mazowiecki w swojej koncepcji prezentacji biografii artystów renesansowych nie dostrzegał subtelnych przejść, momentu przeorientowania, skierowania się nowej estetyki od odrodzenia przez manieryzm ku barokowi. Nadrzędne dla autora listów okazało się kryterium filozoficzno-etyczne, zwłaszcza zaś etyka chrześcijańska.

Dokonany przez Lenartowicza wybór podyktowany był w dużej mierze specyfiką sztuki, jaką się interesował. Sięgając po *Żywoty...* Vasariego, jak również inne prace, poeta uczynił swój wywód bardziej erudycyjnym, a tym samym odwołał się do znanego od czasów nowożytnych sposobu pisania o artyście, polegającym na połączeniu jego twórczości i życia.

³⁰⁶ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858-1864*, przyp. i posłowiem opatrzył P. Hertz, t. II, Warszawa 1977, s. 282.

³⁰⁷ T. Lenartowicz, [Domenichino cz. II], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 37, s. 131.

Biorąc pod uwagę dzieła i eksponaty znajdujące się we Florencji i północno-środkowych Włoszech, Lenartowicz mógł percypować sztukę w całym jej przekroju od antyku do współczesności. Spośród sposobów pisania o sztuce praktykowanych wówczas w Europie, miał kilka możliwości wyboru.

W dziejach historiografii sztuki za najważniejsze propozycje metodologiczne do około 1870 r. uważa się dzieła Giorgia Vasario (1511-1674), Johanna Joachima Winckelmann (1717-1768) oraz Karla Friedricha von Rumohra (1785-1843). Prace ich wyznaczyły okresy zdominowane kolejno przez: biografistykę artystyczną (niemieckie *Kunstlergeschichte*), pierwsze opracowania poświęcone dziejom sztuki jako autonomicznej sfery wyodrębnionej z ogólnej wiedzy o antyku (*Kunstgeschichte*), oraz badania nad dziejami sztuki, szczególnie średniowiecza i nowożytności (*Kunstgeschichtsforschung*)³⁰⁸.

Lenartowicza zainteresowała propozycja Vasario, co podyktowane było przede wszystkim podobieństwem myśli odrodzeniowego biografa i romantycznego poety, opartym na przekonaniu, iż podstawą twórczej hierarchii artystycznej jest religijny charakter życia i twórczości renesansowych mistrzów. Należy mieć przy tym w pamięci, że wiele z życiorysów odrodzeniowych artystów osadzonych było w warstwie anegdotycznej, która przenikała do ich spisywanych biografii, mityzując poszczególne żywoty, co wpływało na to, iż problemy biograficzne były stale obecne w dyskursie dotyczącym sztuki. Kompendium Vasario, renesansowego malarza-teoretyka, do połowy XIX wieku stanowiło najważniejszą *summę* życiorysów renesansowych artystów. Praca ta ceniona była nie tylko ze względu na obszerność materiału, ale także z racji, że powstała w czasie, kiedy niektórzy z tych artystów jeszcze żyli, a ich dzieła i zapiski były zachowane. Żywotność tego modelu biografistyki przetrwała na Starym Kontynencie, głównie we Francji i Anglii, nawet jeszcze w XVIII i XIX wieku, by wymienić dla przykładu chociażby *Anecdotes of Painting in England* Horacego Walpole'a (1762-1771)³⁰⁹. Otwarcie Lenartowicza na europejski model pisania o sztuce renesansu przez pryzmat biografii twórcy jest znaczące. Na tle polskich romantyków autor *Listów...* był jednym z nielicznych, który świadomie korzystał z tej możliwości i często odwoływał się do Vasario, wyraźnie to zaznaczając³¹⁰. Fakt ten nie powinien zaskakiwać, zwłaszcza, że aż dziesięć wydań *Żywotów...* ukazało się w Włoszech do połowy XIX wieku³¹¹. Być może ostatnie z nich, opublikowane we Florencji pod redakcją Giovanniego Masselliego w latach 1832-1838 (w dwóch tomach liczących razem 1500 stron) posiadał i sam poeta. Wiek XIX przyniósł z sobą również pierwsze pełne tłumaczenie dzieła Vasario na różne języki. Jedną z takich prac był przekład dokonany przez przyjaciela Friedricha

³⁰⁸ J. Polanowska, *op. cit.*, s. 26.

³⁰⁹ K. Estraicher, *Wstęp* [do:] G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, wybrał, przetł., wstępem i objaśnieniami opatrzył K. Estraicher, Warszawa 1989, s. XXI.

³¹⁰ Pewne elementy Vasariowskich *Żywotów...* pojawiają się także w pracach Stanisława Kostki Potockiego, zob. M. Poprzeczka, «*Wazary polski*» Stanisława Kostki Potockiego, w: *Myśl o sztuce. Materiały sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1974, Warszawa 1976, s. 29-47.

³¹¹ *Ibidem*.

Schellinga – profesora Johanna Karla Schorna (1832-1837), a także późniejsze prace: przekład angielski Jonathana Fostera (1850-1852) oraz rosyjski Michaiła (?) Żelaznowa (1864-1865)³¹². Warto zwrócić uwagę, iż u schyłku XIX wieku nastąpiła ostateczna parcelacja wieloaspektowego pierwowzoru włoskiej biografistyki na różne niezależne typy piśmiennictwa, zajmujące się wyłącznie bądź to historią stylu (ujęcie generalne), bądź analizą poszczególnych indywidualności twórczych (ujęcie szczegółowe)³¹³. Kres Vasariowskiego paradygmatu wskazuje, że Lenartowicz był jednym z ostatnich, którzy odwołali się do tego modelu, domykając tym samym to, co można by nazwać nowożytną historiografią sztuki. Niemalże równolegle na horyzoncie pojawi się odmienny styl pisarstwa o renesansie, zapoczątkowany przez Jacoba Burchardta i jego *Kulturę Odrodzenia we Włoszech* (1860), w którym naczelną perspektywą będzie historia stylu i kulturowy duch epoki. Choć warto pamiętać, że uwag o sztuce jest tam o wiele mniej niż w *Cicerone* (1855) – swoistym przewodniku po sztuce włoskiej.

Wracając jednak do kwestii związanych z problematyką chronologii epoki renesansu i powiązań *Listów...* Lenartowicza z dziełem Vasariego można wysnuć teorię, że dla obydwu artystów sztuka XVI wieku jawiła się jako jedno z głównych osiągnięć cywilizacji, uzyskanych na drodze postępu. Autor odrodzeniowego traktatu za punkt kulminacyjny w opisywanej przez siebie epoce uznał twórczość Michała Anioła. Lenartowicz przeniósł ten punkt ciężkości na artystyczne dokonania Rafaela i czasy jemu współczesne:

Epoka Rafaelowska, wiek szesnasty, był zenitem malarstwa włoskiego; do tej doszedłszy wysokości, sztuka malarska dalej pójść nie mogła, tylko zapatrując się na zostawione arcydzieła, późniejsi artyści usiłowali jakiś czas iść w ślady za mistrzem. Niektórzy po Rafaelu żyjący malarze wysoko jeszcze doszli, trzymając się tradycji piękna i szlachetności w kompozycjach swoich³¹⁴.

Przyjęta przez lirnika perspektywa otwiera się także na czasy po wielkim mistrzu, lecz obejmuje ona, jak można wnioskować z listów, tylko nielicznych. Jednym z wybranych był Domenichino. Autor *Dzwonu Zygmunta* podkreśla, że w procesie właściwego zrozumienia przez Zamperiego istoty sztuki pomocne były wcześniejsze osiągnięcia odrodzeniowych mistrzów, ale także kultywowanie ich określonych idei.

Lenartowicz kontynuował tym samym model diachroniczny zaproponowany przez Vasariego, który u polskiego poety zakrojony był na znacznie mniejszą skalę, choć wzbogacony o twórczość barokowego artysty. Apogeum rozwoju sztuki renesansu upatrywał nie w twórczości Michała Anioła, którego tak cenił XVI-wieczny biograf, lecz Rafaela i Fra Angelica, uznając ich za najważniejszych. Autor *Lirenki*, tak jak Vasari, dostrzegał również procesualność sztuki, konfrontując ją z czasami, w których żył:

³¹² Z. Ważbiński, *Vasari i nowożytna historiografia sztuki*, Wrocław 1975, s. 12.

³¹³ *Ibidem*, s. 15.

³¹⁴ T. Lenartowicz, [O poczuciu piękna i kultu sztuki we Włoszech], „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 426, s. 249.

Smutną bardzo epoką w dziejach ludzkich jest fatalny upadek, po osiągnięciu najwyższego szczytu sławy czy doskonałości na jakimkolwiek polu, a w dziedzinie sztuki tym smutniejszą, że z wysokich sfer, kędy natchnienie myśl ludzką uniosło, sprowadza do poziomych pojęć, do duchowego bezwstydu, do rozpasania się na rozpustę myśli³¹⁵.

Ta negatywna ocena współczesności dotyczyła głównie zaniku duchowości w sztuce, której brak destrukcyjnie wpływał na społeczeństwo, noszące już znamiona konsumpcyjnego. Podążając tym tropem wskazać można, że Lenartowicz z dezaprobatą wyrażał się o manieryzmie utożsamianym z barokiem, czemu dał jasny wyraz nie tylko we własnej twórczości literackiej, charakteryzującej się brakiem świadomych odwołań do sztuki tego okresu, ale i w wygłaszanych opiniach w *Listach*...:

Wpływ Buonarrotiego na rzeźbiarską sztukę nie był szczęśliwy, od niego bowiem rozpoczyna się tak zwane *barocco*, maniera naturalizmu w sztuce. (...) Muza Buonarrotiego nie śpiewała głosem usypiającej syreny, ale rykiem lwa pogrzmiwała z przepaści; trzeba było być nim, być nieugiętym, dumnym, pełnym wiedzy swojej sztuki, mieć pierś tak szeroko oddychającą (...) Naśladowcy jego, rozumiejąc że wszystko to zastąpi anatomia, rzucili się do wyłamywania kości, wyprężania mięśni, i stało się że zamiast Nemrodów i Anteuszów, zostawili nam szpital biedaków, na których nagość patrząc litość bierze³¹⁶.

Główne zarzuty Lenartowicza względem sztuki barokowej odnosiły się do sposobu przedstawienia sylwetki ludzkiego ciała, ale także nadmiernej teatralizacji gestów, które zdominowały rzeźbę. XVII-wieczne społeczeństwo było już na tyle – zdaniem polskiego poety – zdemoralizowane, że doprowadziło to do światopoglądowego i moralnego samobójstwa. Jedynie Zampieri i Galileusz jawili się Lenartowiczowi jako pozytywne postaci we włoskim życiu artystyczno-naukowym w tym okresie, jednak prześladowanie, jakiego doświadczyli, wpłynęło na niewłaściwą ich ocenę³¹⁷. Negatywne sądy o baroku nie były jednak formułowane wyłącznie przez Lenartowicza. Monika Bojko stwierdza, że podobne myśli odnaleźć można w pismach Winckelmanna, a także Karola Kremiera, Klaczki i Cypriana Norwida³¹⁸. Jednak w przypadku Klaczki wypada zachować pewną ostrożność. Wyśmienity ten krytyk pisał bowiem wprost: „Buonarroti był ojcem baroku”³¹⁹, ale na przykład o Berninim wypowiadał się z dezaprobatą. Godebski w swoich *Listach o sztuce* (1875-1876) dowartościowywał zarówno renesans jak i barok powołując się na znamienitych reprezentantów tych epok. Rafael był dla niego „najwyższym objawem słodczy, doskonałości linii, wielkości stylu”³²⁰. Jemu to początkujący wówczas artysta-krytyk

³¹⁵ T. Lenartowicz, [Domenichino cz. I], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 36, s. 114.

³¹⁶ T. Lenartowicz, [Michał Anioł cz. III], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 11, s. 142.

³¹⁷ T. Lenartowicz, [Domenichino cz. II], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 37, s. 131.

³¹⁸ M. Bojko, *Korespondencje Teofila Lenartowicza o malarstwie włoskim*, w: *Sztuka pisania. O liście polskim w XIX wieku*, pod red. J. Sztachelskiej, E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 248.

³¹⁹ J. Klaczko, *Wieczory florenckie, Juliusz II*, z posłowiami M. Brahmera, J. Białostockiego, Warszawa 1965, s. 299.

³²⁰ C. Godebski, *Listy o sztuce*, oprac., wstęp i kom. M. Masłowski, Kraków 1970, s. 4.

przeciwstawiał Rembrandta, „tego mistrza kolorytu, który czarem pędzla swego dosięga”³²¹. Pogląd ten był nie tylko odbiciem refleksji krytycznej końca XIX wieku, ale miał również swoje renesansowe źródła. Wtedy to bowiem przeciwstawiano sobie szkołę rzymską, której wyrazem była kompozycja i rysunek, oraz wenecką, utożsamianą z kolorem. Z czasem spór ten zmieniał tylko swoich reprezentantów, w okresie dojrzałej nowożytności byli to na przykład Poussin i Rubens. Wracając jednak do Lenartowicza stwierdzić można, że krytyczne sądy poety motywowane były faktem odrzucenia dorobku renesansu przez intelektualistów baroku:

W wieku XVII-XVIII nikt o Dancie nie mówił. Voltaire dał o nim wiadomość następującą „Włochy nazywają go boskim, boskość ta wszakże bardzo jest wątpliwa. Mało kto rozumieć jego wyrodzenie, a jego pomysł Komedii pozostanie wielkim na zawsze, bo go nikt nie czyta. O Buonarottim również w epoce wielkiego Puget’a niewiele mówiono; dziś dopiero, wszystko co żyje krzyczy: „Dant! Buonarotti!”. Stan taki umysłów jest przejściowym, jak wszystko, i przyjdzie chwila, kiedy wywoływać będą imiona Rafaela, Fra Angelico i słodkie hymny Petrarki³²².

Myśli dotyczące XVII i XVIII wieku poeta domykał diagnozą przyszłości, dotyczącą rehabilitacji renesansowych mistrzów, nie podając jednak konkretnych informacji związanych z jej okolicznościami i czasem. W innych swoich uwagach autor *Złotego kubka* ze sceptycyzmem odnosił się do klasycyzmu, na co wskazują sporadyczne wzmianki o Antonio Canovie i Bertelrze Thorvaldsenie, tak cenionych na przełomie XVIII i XIX wieku. Także o szkolnictwie akademickim tego okresu Lenartowicz nie wypowiadał się przychylnie: „Uczniowie akademii florenckiej rysują z antyków, lecz nikt nie studiuje Łukasza [della Robbia – dodał A. K.], a jednak na ścianach tej samej akademii, jak szata godność oznaczająca, rzeźby Łukasza się świecą”³²³. Polski poeta dostrzegał zatem potencjał tkwiący w renesansowych dziełach, które zresztą sam kopiował na własną rękę, a nie w ramach szkolnictwa akademickiego³²⁴. Rola rzeźb Luci della Robbia nie ograniczała się tylko, według Lenartowicza, do edukacji, dzieła te obrazują bogatą historię sztuki włoskiej, są jej pomnikowym dorobkiem, przypominającym, jak winna wyglądać wielka twórczość. Zostały one jednak po części zamknięte w murach akademii, co nie pozwala wyczerpać ich potencjału. Rekonstruując poglądy poety na sztukę inną niż renesansowa wskazać można, iż pomimo dystansu lirnika do sztuki XIX wieku, z czasem, pod wpływem nowych prądów artystycznych, jego oceny nie były już aż tak jednoznaczne. Znane są wypowiedzi poety – oficjalne i prywatne – w których to tonem aprobatywnym wypowiadał się o niektórych dziewiętnastowiecznych artystach włoskich i polskich. Zazwyczaj są to jednak osoby znane poecie lub takie, które w swojej twórczości poruszają głównie polską tematykę historyczną.

³²¹ *Ibidem*.

³²² T. Lenartowicz, [Michał Anioł cz. III], 1868, nr 11, s. 142.

³²³ T. Lenartowicz, [Luca i Andrea della Robbia], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 28, s. 18.

³²⁴ Zob. rozdział *W blasku florenckiego renesansu. Rzeźba i rysunek Lenartowicza*.

W numerze 37 „Gazety Codziennej” z 1861 roku znaleźć można taką wzmiankę o Giovannim Duprè:

Z dzieł Duprego Safo siedząca z lutnią tylko co z rąk wypuszcza, śmiało może być przeniesiona do Watykanu, i nikt nie rozróżni tej nowoczesnej pracy od starożytnych arcydzieł; kamień ten żyje, oddycha, i aż się pragnie zakląć ją słowem Buonarottiego „Mów!”³²⁵.

Ten krótki fragment wskazuje nie tylko na wielkość rzeźbiarza, którego znał Lenartowicz, ale także na klasycyzujący charakter jego dzieła, na miejsce przeznaczenia, a zarazem skalę porównania, jaką dla poety stanowi renesansowa sztuka Michała Anioła. Tendencja do afirmowania współczesnych dzieł sztuki poprzez przytaczanie, zestawianie czy konfrontowanie ich z dorobkiem artystów odrodzenia była jedną ze strategii pisarskich autora *Lirenki*, w efekcie pozwalającą na dość oczywistą konkluzję – jakiego rodzaju sztuka była przez niego doceniona. Lirnik posługiwał się strategią konfrontacji pisząc także o sztuce rodzimej, uwagi te miały jednak mniej aprobatywny ton, niż pojawiające się w prasie myśli o włoskich twórcach. W jednym z fragmentów listu do Kraszewskiego dotyczącym Henryka Rodakowskiego i Jana Matejki pisał:

[P.S.] Jest tu na zimę Rodakowski malarz, prawdziwy artysta. A – *propos* malarstwa, to kompozycja *Unia* nie podobała mi się, nic nie mówi do serca, figury są dobrze rysowane, ale też i nic więcej, a nadto co dostrzegam, to monotonię pozycji i wyrazów. Porównać *Skargę z Unią*, a znajdzie i kobiety na ławach tak samo pousadzone, i prawie jednakowe, i dygnitarzy tych samych, przeszli się tylko z miejsca na miejsce jak aktorzy do reprezentacji drugiej sztuki. Ten chłopak z mieczem, ta niby przyszłość to także powtórzenie, bo już to było w *Rejtanie*. Rodakowski tworzy nie tak prędko, ale wedle mego głupiego rozumu poważniejszy to artysta i jego obrazy będą miały kiedyś większą od Matejki wartość. Ale to niechaj pomiędzy nami zostanie³²⁶.

Abstrahując od złożonej oceny *oeuvre* Matejki, a poprzestając na komentarzu odnoszącym się do kwestii Lenartowiczowego doboru artystów w listach i sądów poety o sztuce w ogóle, dostrzec można, że renesans był dla lirnika najbardziej atrakcyjny poznawczo spośród wszystkich epok, zarówno pod względem artystycznym, jak i światopoglądowym.

Próbując nadać pewien porządek „żywotom” Lenartowicza wyróżnić można dwa stosowane przezeń modele konstrukcji biografii, oba wskazujące na dobrą znajomość dzieł Vasariego. Pierwszy z nich stosunkowo wiernie wykorzystuje Vasariowski układ opisu życia i twórczości artysty i zaprezentowany został w listach o Rafaelu i Michale Aniele. U obydwu historiografów sztuki – renesansowego i dziewiętnastowiecznego – biografie tych właśnie artystów były najbardziej rozwinięte, co znalazło swoje odzwierciedlenie w ich złożonej kompozycji. Układ tych biografii w korespondencji Lenartowicza bardzo przypomina

³²⁵ T. Lenartowicz, *Listy T. L. Z Florencji*, „Gazeta Codzienna” 1861, nr 37, s. 1.

³²⁶ Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz..., *op. cit.*, s. 197. Więcej na temat sądów o współczesnym Lenartowiczowi malarstwie zob. H. Biegeleisen, *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieło*, Kraków 1913, s. 248-249.

schemat zastosowanego przez Vasarięgo, zwłaszcza w opisie biografii Michała Anioła, na który składał się: wstęp zawierający tezę moralną, filozoficzną lub polityczną oraz dane biograficzne (imiona, zawód rodziców, data i miejsce urodzenia, okoliczności przyjścia na świat, opis dzieciństwa i wychowania, młodości i nauki), informacje o karierze rozumiane jako przegląd najważniejszych wydarzeń z życia zawodowego oraz opis dzieł. W konsekwencji pojawiła się także charakterystyka osoby malarza wraz z jego etyczną oceną, a także przytoczenie wypowiedzi artysty, opis ostatnich chwil i śmierci. Obecne były sądy współczesnych o artyście, informacje o jego uczniach, a zarazem epitafia pisane przez samego Vasarięgo lub jego towarzyszy ku pamięci prezentowanych postaci oraz konkluzje też zarysowanych we wstępie³²⁷. Ten schemat biogramu w dużej części został przejęty przez samego Lenartowicza³²⁸, choć w toku konstruowania i prowadzenia wywodu dochodziło też do pojedynczych przesunięć. Czasami poeta pomijał kwestie związane z uczniami, opiniami innych, selektywnie traktował też dobór omawianych dzieł. W toku uwag Lenartowicza pojawiały się też krótkie opisy śmierci oraz napisy z tablic epitafijnych. Niektóre z epitafiów napisanych przez Vasarięgo Lenartowicz zastąpił podkreśleniem wzajemnych związków między życiem a twórczością danego artysty, wynikających z Boskiego posłannictwa.

Zagadkowa jest natomiast kwestia dzieł pomijanych przez autora *Lirenki*. W przypadku Rafaela Lenartowicz nie wspominał np. *Zaślubin Marii z Józefem* (1504, il. 57). Dzieło to wymieniane było przez Vasarięgo jako istotne dla twórczości młodego malarza uczącego się u Pietra Perugina. Obraz ten uznać trzeba za kluczowy dla rozwoju artystycznego młodego Rafaela, który – wzorując się na swoim mistrzu – prowadził z nim w dialog, malując odmienną wersję zaślubin, i co istotne, przewyższając Perugina. Polski poeta ograniczył się do opisu relacji mistrz-uczeń między artystami. Warto w tym miejscu dodać, że sporo uwagi nauczycielowi Santiago poświęcają na przykład Kraszewski i Klaczko, akcentując jego duży wpływ na Rafaela. W przypadku biografii Michała Anioła zaskakuje natomiast to, że Lenartowicz nie odnotował choćby *Piety watykańskiej* (1497-1500, il. 58) oraz innych dzieł pochodzących z Florencji, które zapewne znał. Jak się wydaje, *Pieta* nie była doceniana i przez polskich romantyków, skoro w ich pisarstwie nie pojawiała się wcale lub była tylko zdawkowo odnotowana, jak u Kraszewskiego. Zresztą oba ze wspomnianych tu arcydzieł Rafaela i Michała Anioła opisane zostały przez Vasarięgo ze wskazaniem na ich istotną rolę w twórczości artystów. Fakt ten pozwala na sformułowanie konkluzji, iż *Listy...* mogły być pisane pośpiesznie, a wizję sztuki Vasarięgo Lenartowicz traktował jedynie jako punkt wyjścia, traktując ją swobodnie, wyłuskując z niej to, co było istotne dla niego samego,

³²⁷ Z. Ważbiński, *Vasari i jego dzieje...*, op. cit., 72-73. Warto mieć jednak w pamięci, że w drugim wydaniu książki z 1568 roku struktura biograficzna uległa znacznej modyfikacji. Zob. G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych...*, op. cit., s. XVIII; Z. Ważbiński, *Vasari i jego dzieje „sztuki rysunku”*. Uwagi nad genezą nowożytniej biografii artystycznej, Toruń 1972, s. 35-67.

³²⁸ W przypadku Rafaela pojawiła się: teza filozoficzna, informacje dotyczące życia i twórczości (wypełniałyby one miejsca w schemacie Vasarięgo), są także elementy oceniające, opis śmierci artysty i przytaczanie epitafium poświęconego jego pamięci, wskazanie ucznia. Zmieniając po trosze kolejność, Lenartowicz zachowuje jednak renesansowy model pisarstwa o artystach.

i co dotyczyło oceny etycznej poszczególnych artystów.

Vasari zastosował w *Żywotach...* także inny model opisu biografii artystycznej, bardziej zredukowany, w ramach którego nie pojawiała się rozbudowana teza dotycząca twórczości danego artysty czy epitafium. Ten drugi model także został wykorzystany przez Lenartowicza. W życiorysach Fra Angelica, rodziny della Robbia, Domenichina dostrzec można coraz wyraźniejsze rozprężenie kompozycyjne, które wynikało zapewne z ograniczenia dostępności materiału, co sugerował sam Lenartowicz³²⁹, oraz z chęci mocniejszego podkreślenia przyjętej perspektywy opisu.

Niejednorodność kompozycyjna – od układów rozwiniętych i wieloaspektowych po bardziej zredukowane – wynikać mogła z przeznaczenia tekstów, prawdopodobnie pisanych głównie dla zarobku. Poeta raczej nie cenił swoich *Listów...* wysoko, a może nawet się ich wstydził. Pisał o tym w kontekście włoskich artykułów wysyłanych do „Tygodnia Literackiego, Artystycznego, Naukowego i Społecznego” publikowanych w zbliżonym czasie:

Pod moimi korespondencjami proszę, aby kładziono tylko jaki znaczek, a nie litery. Rzemieślnik potrzebuje roboty, inaczej zdechłbym z głodu, a gdybym się z jakim zdaniem za ostrym wyrwał, co być może, toby mi do reszty szanownych robaków [!] zniechęciło³³⁰.

Wzmianka ta wskazuje wyraźnie na aspekt powstania cyklu listów wynikający z czynników natury ekonomicznej. Lenartowicz najprawdopodobniej chciał dorobić, ponieważ dotychczasowe źródła jego utrzymania, takie jak rzeźba i teksty literackie nie miały swojego stałego rynku zbytu czy miejsca wydania. W tym celu kontaktował się ze swoim szwagrem Janem Nepomucenem Leszczyńskim i dzięki niemu nawiązywał kontakty z „Tygodnikiem Ilustrowanym” i „Biblioteką Warszawską”. Tak pisał w roku 1864: „W powrocie do Warszawy dowiedz się Drogi Bracie czy mógłbym przesłać na Twoje ręce albo wprost do redaktora «Biblioteki Warszawskiej» rodzaj sprawozdań z bieżącej literatury włoskiej i co by mi za arkusz druku płacono?”³³¹. Zadanie to, jak się okazało, nie należało do najłatwiejszych. W liście do Tekli Zmorskiej poeta notował gorączkowo:

Obecnie dla chleba bazgrzę do kroniki „Bibl[ioteki] Warsz[awskiej]” i narażam się na korekty podobne w liczbach jak Kraszewskiego. Ze szkiców robią mi tygle, z gorączkowości – gorącą krwawość, a z imion własnych co za dziwy. Ale cóż robić, kiedy jeść trzeba pokąd się żyje, a poezja ani skultura chleba nie dają³³².

W kontaktach tych pomocny był także Kraszewski, jako literacki korespondent, redaktor, ale i

³²⁹ Zob. m. in. T. Lenartowicz, [Luca i Andrea della Robbia], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 28, s. 19.

³³⁰ Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz..., op. cit., s. 155.

³³¹ List do Jana Nepomucena i Anieli Leszczyńskich [b.d. - prawdopodobnie 1864], Muzeum Literatury rkps sygn. 240, k. 20-21.

³³² Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej 1861-1893, z autografu wydała, wstępem i przypisami opatrzyła J. Rudnicka, posłowie S. Szwabie, Warszawa 1978, s. 88.

wydawca takich czasopism jak „Biblioteka Warszawska”, „Hasło”, „Tydzień Polityczny, Naukowy, Literacki i Artystyczny”³³³, czego ślady odnaleźć można w korespondencji między pisarzami³³⁴.

Podjęmowaną przez siebie perspektywę opisu renesansu Lenartowicz sygnalizował bardzo wyraźnie: „wybierzemy tych tylko, których uważać możemy za arcymistrzów, będących niejako uosobieniem idei pewnych, propagatorami czci dla piękna i prawdy wiecznej”³³⁵. W podobnym tonie pisał także o Fra Angelico do Zmorskiej, że znajdzie ona w jego twórczości „rozwinęte pojęcie sztuki plastycznej chrześcijańskiej”³³⁶. Sztuka, obok literatury, była dla samotnika znad Arno najwyższym rodzajem poznania. Nakreślony problem związków między kulturą a sztuką ma tutaj swoje szersze tło. Już przynajmniej od czasów oświecenia

usiłowano udzielić odpowiedzi na pytanie o najbardziej sprzyjającą sztuce formę religijności. O ile jednak Lessing czy inni oświeceniowi teoretycy dążyli do pogodzenia pięknej formy i wymogów religii, przeprowadzając swoistą apologię harmonijnego związku piękna i humanizującej religijności Greków, o tyle romantycznych myślicieli nurtował problem relacji pomiędzy duchowością a zmysłowością formy, pomiędzy pragnieniem uchwycenia nieskończoności Absolutu i skończonością ludzkiej siły artystycznej, relacji widzianej bardziej w kontekście Prawdy i Piękna³³⁷.

Szczególnie dwie pierwsze z opcji zaproponowanych tu przez Ryszarda Kasperowicza nurtowały autora *Lirenki*. Problematyka duchowości i umysłowości sztuki w kontekście pojęcia piękna oraz religii nie tylko wyrastała z romantycznej antropologii, ale także z próby stworzenia diagnozy czasów współczesnych poecie. Lirnik podkreślał, że jego cykl *Listów...* był reakcją na dominujący w świecie wieku dziewiętnastego materializm³³⁸. Wedle jego uwag niszczył on piękno i prawdę, zakorzenione w duszy, które powinno pozostać nietknięte przez „ ducha czasu”.

Żyjąc w społeczeństwie dzisiejszym, potępiać niepodobna tego, co ogół przyjmuje jako zasadę życia społecznego; prąd chwilowych wyobrażeń i tendencji, co się zowie duchem czasu, porywa wszystkich, zmuszając iść w jednym mniej więcej kierunku. Ależ wszystko na świecie Bożym ma cel i przyczynę bytu, równie w fizycznej jak i moralnej sferze³³⁹.

³³³ Zob. m. in. W. Danek, *Publicystyka Józefa Ignacego Kraszewskiego w latach 1859-1872*, Wrocław 1957; S. Dziński, *Józef Ignacy Kraszewski – prasoznawca*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 2010, t. XIII, z. 1-2 (25-26), s. 40-55; A. Kowalczykowa, *Kraszewski w Warszawie*, w: *Zdziwienia Kraszewskim*, pod red. M. Zielińskiej, Wrocław 1990, s. 65-78.

³³⁴ Zob. *Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz...*, op. cit.

³³⁵ T. Lenartowicz, [Rafał Santi cz. I], „Tygodnik Ilustrowany” 1868 nr 3, s. 35.

³³⁶ *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej...*, op. cit., s. 59.

³³⁷ R. Kasperowicz, *Wprowadzenie* [do:] J. Kremer, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór, oprac. R. Kasperowicz, Kraków 2001, s. XI.

³³⁸ Jacek Kolbuszewski dostrzega w tym jednak nadmiernie wybujałą ocenę aktualnego stanu społeczeństwa w XIX wieku. Zob. J. Kolbuszewski, *Kult sztuki w twórczości Lenartowicza*, druk powielony z okazji sesji naukowej w 150-lecie Teofila Lenartowicza, Kraków 1973, s. 19, przypis 16.

³³⁹ T. Lenartowicz, [O poczuciu piękna i kultu sztuki we Włoszech], „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 42, s. 248.

Pisał zatem Lenartowicz o dwóch porządkach świata: doczesnym, związanym z tym, co fizyczne, materialne, ale i konsumpcyjne, oraz o porządku duchowym, kształtującym wnętrze człowieka, jego poglądy religijne i kulturowe. Czas dziewiętnastego wieku w myśl samotnika znad Arno to okres ścierania się tych dwóch antagonistycznych sił, wpływających na ludzką tożsamość i kreujących jej kształty. Problem ten znalazł w refleksji poetów szerszy oddźwięk i dotyczył kwestii podstawowych mieszczących się w pytaniu: czy cywilizacja nowożytna, która wyznaczona została przez postęp przemysłowy, będzie rozwijać się w duchu wartości chrześcijańskich, czy wedle scjentyzmu? Zarówno Lenartowicz, jak i Kraszewski, Norwid i Klaczko postrzegali sztukę jako remedium na zgubne czasy, w jakich przyszło im żyć. Sztuka objawiała im się jako enklawa schronienia, świat wartości, czyste piękno, z którym się obcuje.

Geniusz jako fundament kreacji sztuki

Wybrany model opisu życia i twórczości włoskich artystów wpłynął na kształt pojęć kluczowych dla Lenartowiczowskiej doktryny sztuki, takich jak: geniusz, natchnienie, Bóg, artysta, nieustannie i nierozzerwalnie przeplatających się w jego refleksji. Pierwsze z tych pojęć, czyli geniusz³⁴⁰, obok innych wyżej wymienionych, pojawiało się już w refleksji Vasariego. Właśnie w czasach odrodzenia wykształciło się pojmowanie geniuszu – przejęte później przez romantyków, związane także z dzisiejszym znaczeniem – jako uosobienia indywidualnych sił twórczych. „Niewątpliwie analogię do renesansu stanowi wyekspozowanie geniusza i spotęgowanie indywidualizmu. W epoce Odrodzenia, twierdzi Burckhardt, człowiek przestał bać się odróżniać od innych ludzi”³⁴¹. Oczywiście w wyniku przemian kulturowych – między innymi nadania twórcy odmiennego statusu społecznego i istotniejszej roli jego twórczości – samo pojęcie ulegało modyfikacjom, jednak w romantyzmie zyskało ono szczególnie na znaczeniu. Krzysztof Kozłowski o dziewiętnastowiecznej estetyce geniuszu pisał:

Estetyka geniuszu od dawna już cieszyła się uznaniem wielu artystów. (...) Brak wyraźnych reguł, według których oceniano w przeszłości poszczególne dzieła sztuki (potęga wzorca), wielość stylów i postaw artystycznych sprawiły, że panowanie tej estetyki stawało się nieograniczone. (...) Nowością [w XIX wieku – dodał A.K.] była nie tyle sama estetyka geniuszu, ile częstotliwość, z jaką się na nią powoływano³⁴².

Badacz przytacza w swojej rozprawie myśl Hansa-Georga Gadamera, który podkreślał, że

³⁴⁰ Swoje uwagi opieram na: J. Kamionkova, *Portret geniusza*, w: *Problemy polskiego romantyzmu. Seria druga*, praca zbiorowa pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974, s. 101-155; Hasło: *Geniusz*, oprac. S. Traugutt, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachorza, A. Kowalczykowej, wydanie IV bez zmian, Wrocław 2009, s. 318-321.

³⁴¹ J. Kamionkova, *Portret geniusza*, op. cit., s. 150.

³⁴² K. Kozłowski, *Geniusz i opera. Richarda Wagnera pisma z teorii opery i dramatu muzycznego*, w: *idem, Opera i dramat muzyczny. Szkice*, Poznań 2006, s. 107.

„istota biografii, zwłaszcza istota dziewiętnastowiecznej biografii artysty lub poety polega przecież na tym, by na podstawie życia zrozumieć dzieło”³⁴³. Literaturoznawca postrzega zatem geniusz w perspektywie kulturowej, a polscy romantycy poddawali się na ogół temu modelowi. W odniesieniu do sztuki stosowali pojęcie geniuszu w różnych kontekstach, wiążąc je z wielorakimi cechami. Łączyli geniusz z romantyczną wiarą w kreacyjną wolę, opierającą się na życiu według określonych norm, wyższych ponad rozum. Wola ta pozwalała na pojmowanie natury duchowej jako zdolnej do głębokich zmian, a tym samym umożliwiała przekroczenie własnych granic. Poeci i artyści pierwszej połowy dziewiętnastego wieku poszukiwali różnych ideałów geniuszu, a zarazem jego kolejnych wcieleń. W kontekście refleksji o artyście zastanawiali się oni głównie nad źródłami twórczości i inspiracji, zdolnością inwencji, rodzajem i pochodzeniem natchnienia, tajemnicą artystycznego poznania, tego, co niedostępne zwykłym ludziom. Na przykład dla Godebskiego jako autora uwag o Michale Aniele, geniusz ujawniał się w umiejętności pracy w różnych materiałach – głównie rzeźbie i malarstwie, odrzuceniu dotychczasowych ram sztuki skodyfikowanej, oddziaływaniu na wyobraźnię, a także – paradoksalnie – w popełnianych przez rzeźbiarza błędach (być może autor miał tu na myśli kwestię *non finto*³⁴⁴). Ten zespół przymiotów artysty miał stać się wyrazem jego wielkości i siły. Również Kraszewski wielokrotnie posługiwał się terminem geniuszu. W odniesieniu do artystów renesansu pojęcie to wykorzystywał pisząc o przetworzeniu, za każdym razem w odmienny sposób, jednego schematu ikonograficznego. Pozwalało to określić idiomatyczne właściwości stylu malarza, tym samym rozpoznać pojawiające się w jego twórczości motywy, sposób malowania czy określić przynależność do danej szkoły artystycznej. Dla autora *Kartek z podróży* geniusz to także swoboda i niezależność twórcza, podparta jednak obieraniem wzorów z Rafaela czy Michała Anioła, które wywołać mają uczucie chęci zrównania mistrzom³⁴⁵. Najbardziej złożoną definicję geniuszu zaproponował jednak Klaczko. Nie ograniczył jej tylko do Michała Anioła, ale opisał w tym kontekście innych artystów renesansu, jak: Bramante, Leonardo da Vinci, Fra Filippo Lippi czy Masaccio³⁴⁶. Geniuszem nazywał krytyk artystę, niezależnie od jego pochodzenia i statusu majątkowego, mając na uwadze głównie jego dokonania. Jednak tajemnica umiejętności artysty nie zawsze była poznawalna dla autora *Wieczorów florenckich*. Definiował on ją jako rodzaj tajemniczej, intuicyjnej, wewnętrznej siły ujawniającej się w różnych momentach, np. w kontakcie z inną sztuką czy poprzez współdziałanie z Boskim technieniem. Nie jest to jednak – wedle Klaczki – całkiem swobodna siła, bo kieruje nią przeznaczenie i sztuka, która przemawia do twórcy. Wiadomo, że artysta powinien cechować się wszechstronnymi umiejętnościami, znać dokonania poprzedników, ale może przy tym zachować cały swój buntowniczy i pełen pychy charakter, jak Buonarroti.

³⁴³ H. G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 87. Za: K. Kozłowski, *Geniusz i opera...*, op. cit., s. 107.

³⁴⁴ C. Godebski, *Listy o sztuce*, op. cit., s. 159.

³⁴⁵ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858-1864*, op. cit., t. II, zob. m. in. s. 113, 114, 281, 330.

³⁴⁶ J. Klaczko, *Wieczory florenckie, Juliusz II*, op. cit., s. 173, 179, 189, 233.

Ważne, aby jego dzieła nosiły znamiona oryginalności i nowatorstwa. Michał Anioł był dla Klaczki szczytem i upadkiem już nie tylko odrodzenia, ale i całej nowożytnej sztuki³⁴⁷.

Aby zrozumieć jednak pojęcie geniuszu w listach Lenartowicza, należy wyjść od definicji pojęcia sztuki wedle poety. W korespondencji poświęconej poczuciu piękna we Włoszech lirnik notował:

Zbyt małą byłaby rzeczą sztuka, gdyby miała być tylko odbiciem uczucia jednostek; jest ona sama miłością, z najczystszej, najświętszej źródła idącą, jest odbiciem zaświatowego piękna, twórczym natchnieniem, jest od Boga darem dla wybranych, którzy naprzeciw materializmu ziemskiego, powołani są stawiać ideał ku wyższym sferom porywający. Jednak tak wysokie zadanie spełniają tylko geniusze, a geniusze podobne wydała w społeczeństwie chrześcijańskim tylko ziemia włoska³⁴⁸.

Źródło sztuki było zatem, wedle Lenartowicza, pozaziemskie, dane bezpośrednio od Boga, przekazane w miłości, a objawione w sztuce poprzez intuicję artysty, natchnienie i piękno. Sztuka miała być reakcją na postępującego „ducha czasu”, objawiającego się brakiem wartości i materializmem. Ów dar tworzenia znaczących dla ludzkości dzieł mieli jednak tylko nieliczni. Lenartowicz uzależnia jego występowanie od czasu i regionu geograficznego, dostrzegając szczególne jego natężenie na terenach Italii w okresie renesansu. W ocenie poety akt tworzenia to rodzaj pewnej intuicji, impulsu twórczego, Boskiej iskry. W innym z fragmentów swoich listów pisał o „świecie serca”, który ma swoją własną filozofię³⁴⁹. Opierał się on na etosie chrześcijańskim otwierającym na zrozumienie tego, co duchowe, niematerialne. Tego rodzaju droga uznana została za właściwą dla wybitnych artystów tworzących pod wpływem natchnienia, dlatego poeta nie wyrażał się z aprobatą o teoriach naukowych i wynikających z ich studiowania umiejętnościach warsztatowych. Podstawowym problemem dla Lenartowicza była niezrozumiałość sztuki w świetle naukowej teorii. Rozum skonfrontowany został z natchnieniem związanym z miłością do świata i ludzi. Zestawienie to jasno wskazuje na odrzucenie tego, co poznawalne przez pryzmat wiedzy, na rzecz tego, co określić można mianem duchowości. Aby osiągnąć ideał poznania duchowego sztuka winna być traktowana jako rodzaj misji do spełnienia, która nie realizuje się tylko w twórczości, ale i życiu artysty. Odślaniać ma ona to, co niedostępne zwykłym ludziom, transcendentne, dane od Boga, ale i zmierzające ku Niemu. Najpełniej ten rodzaj praw realizuje się właśnie w koncepcji sztuki religijnej jako tej, która odślania drogę ku świętości. Nieprzypadkowo olbrzymią rolę w projekcie Lenartowicza odgrywa Opatrzność, która:

harmonijnie rozdziela dary, podobnie jak harmonijnie rozdzielane bywają głosy w chórach, ażeby przykrego unikając unisono, wielką otrzymać harmonią. Obok wiecznie pogodnego Rafaela, burzliwy Buonarrotti, obok nich zaś a raczej duchem wyżej od wszystkich, Beato Angelico, a wszyscy oni jeden hymn śpiewają, jednej są

³⁴⁷ *Ibidem*, zob. m. in. s. 155, 186, 191, 240, 242, 289, 326-327.

³⁴⁸ T. Lenartowicz, [*O poczuciu piękna i kultu sztuki we Włoszech*], „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 42, s. 249.

³⁴⁹ T. Lenartowicz, [*Michał Anioł cz. III*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 11, s. 142.

strunami harfy³⁵⁰.

To Bóg, według Lenartowicza, powołał do życia świat, a w nim i artystów. Stwórca skomponował ten artystyczny wielogłos, świadomie go różnicując, aby każdy z osobnych głosów współtworzył zgodną całość. Dla Lenartowicza harmonia ta objawiała się w charakterze i usposobieniu człowieka, pozostając w ścisłym związku z tym, co duchowe. Sztuka stanowiła scenę uobecniania się Boga, nie tylko w samym dziele czy życiu artysty, ale i w historii.

Odbiciem tej relacji było piękno wyrażone dzięki geniuszowi i natchnieniu. Lenartowiczowska definicja piękna nie została w *Listach...* przedstawiona *explicite*. Należy zatem najpierw określić, co poeta rozumiał przez dwa pozostałe pojęcia, by w konsekwencji doprecyzować znaczenie kategorii piękna. Przypomnijmy, że autor *Głowy konającego Polaka* stwierdzał, iż „wysokie zadanie spełniają tylko geniusze, a geniusze podobne wydała w społeczeństwie chrześcijańskim tylko ziemia włoska”³⁵¹. Siła i artystyczny potencjał tkwi nie tylko w samym artyście, ale i w wyborze dokonany przez Boga w odpowiednim czasie:

W wiekach odrętwienia swojego Italia została jakby wybraną przez Opatrzność na wyśpiewanie cudów Bożych; ten rajski ogród wzgórz tokańskich, te czarowne gaje Kampanii rzymskiej, te płaszczyzny niebieskiego morza kołysały rzesze śpiewające i malujące rzeczy Boże i rzeczy ludzkie, a działo się to, jak wszystko co wypływa z natchnienia, bez rozmysłu, bez systemu poprzednio ułożonego³⁵².

Poeta nawiązuje tu do biblijnej koncepcji Edenu, lokując rajski ogród na powrót na ziemi. Jego przestrzeń stworzyła środowisko dla narodzin wybitnej sztuki, kiedy po latach stagnacji i zastoju Italię tchnęła Boska iskra. Panoramiczność i mnogość pejzaży nie tylko pobudzała artystów do tworzenia własnych kompozycji, jak zrobił, według Lenartowicza, na przykład Fra Angelico, ale była też rodzajem swoistego inkubatora pozwalającego wzrastać i rozwijać się malarzom i rzeźbiarzom. Siła ich twórczości brała się właśnie z natchnienia, ukrytego w duszy, a nie z wyuczonych schematów. Akcentowanie natchnienia jako jednej z metod pozwalającej na stworzenie nowego dzieła sztuki zyskało szczególną rolę w estetycznej koncepcji lirnika:

Niektórzy po Rafaelu żyjący malarze wysoko jeszcze doszli, trzymając się tradycji piękna i szlachetności w kompozycjach swoich; nie dosyć to jednak myśla i intencją naśladować genialnych mistrzów, boć zresztą geniusz naśladować się nie da. Natchnienia nie nabyć, jak nauki, człowiekowi, a co wypływem jest mozolnych studiów i rozmyślań, zostaje rzeczą martwą w dziedzinie sztuki i chybia celu, kiedy zadaniem sztuki jest dusze ludzkie, w apatii życia materialnego pogrążone, rozgrzewać ku poczuciu piękna i prawd moralnych³⁵³.

³⁵⁰ T. Lenartowicz, [Michał Anioł cz. I], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 9, s. 112.

³⁵¹ T. Lenartowicz, [O poczuciu piękna i kultu sztuki we Włoszech], „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 426, s. 249.

³⁵² T. Lenartowicz, [Michał Anioł cz. I], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 9, s. 112.

³⁵³ T. Lenartowicz, [O poczuciu piękna i kultu sztuki we Włoszech], „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 426, s. 249.

W przytoczonej wypowiedzi Lenartowicz podtrzymywał wyrażone uprzednio sądy o prymacie natchnienia nad studiowaniem teorii sztuki, wskazując tym samym na ważkość wpływu twórczego ożywienia w procesie kreacji, a tym samym w procesie przedstawiania piękna i prawdy moralnej. Pojęcia te są w koncepcji poety-rzeźbiarza silnie z sobą związane. Sztuka czerpiąca z geniuszu i natchnienia, aby być piękna, winna ewokować szlachetne idee w spojrzeniach i gestach prezentowanych postaci, a więc uosabiać pierwiastek duchowy i kontakt z Najwyższym. W ocenie poety ma silnie oddawać prawdę moralną związaną z postępowaniem człowieka. Zarazem zaś to, co ziemskie, poznawalne, a jednocześnie szczere i prawdziwe, a oddane przez artystę na obrazie, objawiać się także ma w kontakcie z drugim człowiekiem, stanowiąc tym samym istotny komponent moralności człowieka.

Lenartowicz podnosił też w swojej koncepcji sztuki kwestię czasową. W kontekście Luci della Robbia zaznaczał, że „Łukasz, jak wszyscy wielcy rzeźbiarze i malarze włoscy, należy także do tak zwanych cinque-centistów XV stulecia”³⁵⁴. Sam termin „renesans” znany był już w dziewiętnastowiecznej refleksji teoretycznej, chociażby dzięki Vasariemu, który jako pierwszy używa słowa *rinascimento* w odniesieniu do epoki³⁵⁵. W *Listach...* jednak, jak się zdaje, czas pełnił dla Lenartowicza funkcję mityczną, wiązał się z wyobrażeniem o sztuce, której charakter jest chrześcijański, a nie pogański. Podobne uwagi w tym okresie pojawiały się w refleksji o architekturze. Stąd też do pewnego czasu formy klasycyzujące i neogotyki cieszył się takim powodzeniem³⁵⁶. Szereg anegdot przywoływanych przez poetę nadaje tym czasom aurę niezwykłości, czegoś odległego, nieco już zapomnianego. Sztuka renesansowa stała się wyrazem tęsknoty za pewnym modelem twórczości, a kwestia ram chronologicznych była w tym wypadku rzeczą wtórną. Wykorzystanie terminu renesans na szerszą skalę nastąpi w *Wykładach bolońskich*, gdzie użyty on zostanie w kontekście opisu literatury. Stąd też wniosek, że lirnik precyzyjniej definiował odrodzenie, gdy pisał o polskich poetach i ich dziełach pochodzących z XVI wieku.

Etos sztuki – etos życia. Powołanie artysty – powołanie człowieka

„Dla zrozumienia wysokiego zadania sztuki włoskiej (...) należy rozpatrzyć się w historii ich życia, gdzie pokazuje się w całym świetle tak zasługa osobista człowieka, jak i wielkość a nawet świętość jego powołania”³⁵⁷. W tych słowach Lenartowicz zawarł myśl o wielkiej wadze życia człowieka obdarzonego geniuszem i Boskim natchnieniem. Problem

³⁵⁴ T. Lenartowicz, [Luca i Andrea della Robbia], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 28, s. 18.

³⁵⁵ Zob. *Wstęp*, szczególnie fragment zatytułowany *U źródeł terminu renesans*.

³⁵⁶ Zob. W. Bałus, *Renesans w wieku XIX i XX: fascynacja i sprzeciw*, w: *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 2002*, pod red. M. Wróblewskiej-Markiewicz, Łódź 2003, s. 11-33.

³⁵⁷ T. Lenartowicz, [Rafaël Santi cz. I], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 3, s. 35.

wybitnych umiejętności artystów rozwijał poeta dwutorowo. Pisał on, że geniusz może być wrodzony, jak chociażby u Rafaela:

Imię Rafael dali mu rodzice, dla dobrej, jak mówili wróżby. Jakoż od pierwszych już lat dziecko to anielską dobroć okazywało. Zamiłowanie do malarstwa wrodzone mu było, kiedy w ósmym roku życia już się przy pracującym ojcu do malowania przykładął; znał więc Rafael początki malowania w wieku, w którym inne dzieci zaledwie się czytać i pisać uczą³⁵⁸.

W tradycji chrześcijańskiej imię Rafael oznacza „Bóg uzdrowia”, a także silnie związane jest z postacią jednego z archaniołów. Być może w tym kontekście miało ono przynieść szczęście przedstawionemu przez Lenartowicza artyście oraz zwiastować jego wpływ na dzieje malarstwa. Wyjątkowość malarza w tym wypadku podkreślona została już od najmłodszych lat. Zdarzają się jednak przypadki, kiedy wybitne umiejętności twórcze odkryte zostają z czasem, czego przykładem jest postać Luci della Robbia:

Znać że w początku, zanim wszedł na drogę swego przeznaczenia, zamierzał przechodzić zwykłą kolej rzeźbiarzy, kuć w marmurze i pod protekcją panów i książąt prowadzić swój zawód. Czasu w którym zerwał z urzędową że tak powiem sztuką, nie oznaczają dokładnie jego biografowie; ale musiało to nastąpić wtedy, kiedy uczuł największą siłę swoją i kiedy mu jego dobry geniusz odrębną wytyczył drogę³⁵⁹.

Indywidualna droga wytyczona przez autora kantorii umieszczonej w zakrystii florenckiej katedry, a kontynuowana przez innych członków rodziny, była w pierwszej kolejności – zdaniem poety – efektem ciężkiej pracy. Z przytoczonego fragmentu korespondencji Lenartowicza dowiadujemy się, że ze sztuką oficjalną związany był mecenat rodzin książęcych, finansujących powstanie zamówionych dzieł. Jednak Lenartowiczowska uwaga o twórczości rzeźbiarza ma charakter szczególny także z tego względu, że poeta skupił się tu również na kwestii materiału. W przypadku zastosowania mniej szlachetnego surowca niż marmur lub brąz, o wysokiej wartości dzieła zdecydować może geniusz artysty, niezależny od jakości użytego w procesie rzeźbienia materiału. W tym samym liście pisząc o Łukaszu della Robbia poeta wskazywał:

Tego ostatniego nie wszyscy krytycy zaliczają do pierwszorzędných artystów, dla materiału jakoby nieszlachetnego, którego do rzeźby używał; ale ktokolwiek wie że wartość dzieła nie w materiale się zawiera, lecz w duchu i piękności jakie mistrz wlewa w to dzieło, ten zgodzi się iż postacie boskie, anielskie i święte przedstawione z natchnienia i miłości, będą dla nas świętymi i wielkimi, chociaż z gliny, a nie z marmuru ani drogiego metalu wyrobione³⁶⁰.

Zatem wartość artystyczna dzieła sztuki oraz talent rzeźbiarza nie są uzależnione od materiału, który pełni jedynie rolę medium. Surowiec w myśl przekonań lirnika był

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ T. Lenartowicz, [Luca i Andrea della Robbia], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 28, s. 18.

³⁶⁰ T. Lenartowicz, [Rafael Santi cz. I], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 3, s. 35.

przekaznikiem i odzwierciedleniem określonych idei. Kluczowy był wypływający z niego przekaz w kontekście wartości dzieła. Dodać można, że glina nie była wcale łatwym materiałem do pracy według poświęcającego tej kwestii uwagę Kraszewskiego: „A niełatwo też z gliny modelować – pisał w *Kartkach z podróży* – aby potem polewa, choćby najposłuszniesza, odjęła rzeźbie całą jej delikatność, pokrywając szklistą skorupą. Przecież della Robbia wykonał tym sposobem rzeczy niezmiernej delikatności i wdzięku”³⁶¹. Pisarz miał tu na myśli technikę barwnej glazury stosowaną w przypadku wypalanych rzeźb z gliny.

Zasadniczo jednak Lenartowicz koncentrował się na przypadkach nadzwyczajnych zdolności artysty objawianych już od urodzenia. Poeta pisał na przykład o Domenichinie, iż przyszły mistrz „okazywał (...) od dziecka niezwykle przymioty serca, słodycz i dobroć do pokory największej dochodzącą, z zamiłowania do sztuki i pracowitością nad wiek”³⁶². Kreowany w ten sposób mit artysty prezentuje wartości etosu chrześcijańskiego, zwłaszcza poświęcenia w imię realizacji powziętych planów. Tego rodzaju przymioty serca i umysłu przynoszą bowiem pożądany efekt i później, w trakcie dalszego rozwoju, co podkreślał lirnik w kontekście Rafaela:

właściwą geniuszom bystrość i doraźność pojęcia była w tym jedyną Rafaela mistrzynią. Przysłuchując się rozprawom teologów-filozofów, zachowywał wyryte w myśli te wielkie pojęcia i niezmierzone horyzonty, jakie filozofia chrześcijańska czystym duszom otwiera, a które on sam w kilka lat później pędzlem tłumaczył w stanzach Watykanu, by dalszym je wiekom przechować³⁶³.

Przywołany tu fragment w perspektywie rozważań nad prymatem serca i uczucia nad wiedzą i artystyczną doktryną może zaskakiwać. Jak się wydaje, w myśl uwag poety wiedza traktowana była przez niego intuicyjnie i wybiórczo. Zmysł geniuszu pozwalał bowiem Rafaelowi na selektywny wybór tego, co mogło być przydatne do tworzenia wiekopomnych dzieł, na przykład stanz watykańskich. Wiedza była tylko punktem wyjścia, otwarciem na to, co niezmierzone, niepoznane i transcendentne. Dopiero tam, gdzie się ona kończy, zaczyna się, wedle uwag Lenartowicza, sztuka. Tylko geniusz przekroczyć może tę granicę dzięki przymiotom serca, odsłaniając tym samym nieznane. Warto podkreślić, że pomimo znalezienia się po tej „drugiej stronie” artysta zawsze pozostaje sobą: „Młodzieniec, nade wszystko sztukę miłujący, nie dał się obalać wczesnymi tryumfami i usilnie pracował, coraz więcej i szybciej się doskonalił”³⁶⁴. Na obranej drodze przynoszącej rozgłos i uznanie początkujący twórca szybko mógłby się zgubić, zaślepiłaby go próżność, chęć bogactwa, renomy i wielkich tytułów. Autor wiersza *Paryż 1855* wskazywał na odwrotność tego procesu w przypadku Rafaela, co jednocześnie uświadamia, jak rozpoznać wielkiego artystę. Praca jest kluczem do osiągnięcia coraz to lepszych efektów. Pozostaje także istotnym komponentem

³⁶¹ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858-1864*, op. cit., t. I, s. 291.

³⁶² T. Lenartowicz, [*Domenichino cz. I*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 36, s. 115.

³⁶³ T. Lenartowicz, [*Rafael Santi cz. I*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 3, s. 35.

³⁶⁴ T. Lenartowicz, [*Michał Anioł cz. I*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 9, s. 112.

bycia ponadprzeciętnym artystą. Poeta dodawał, iż nie wystarczy tylko otrzymać dar od Boga, trzeba jeszcze go wykorzystywać i rozwijać, w myśl przypowieści o biblijnych talentach, a także dzielić się nim z innymi.

Wartość cierpliwej, mozolnej pracy w życiu artysty podkreślał Lenartowicz nie tylko w biografii Rafaela, ale także Domenichina:

Nie dosyć mu było malować wspólnie z uczniami przez godziny wyznaczone, nie opuszczał pracowni nawet w czasie ogólnego wypoczynku, a gdy pomimo tak usilnej pracy dłuższego potrzebował od innych czasu, zwłaszcza do kompozycji, współuczniowie przezywali go wołem. Podsluchawszy to, maestro Carracci wyrzekł: „Wół ten uprawia bujną rolę, która sztukę malarską wielce wzbogaci”³⁶⁵.

Fascynował zatem poetę nie tylko etos pracy, ale i ludzka precyzyjność, cierpliwość, niezrażanie się opiniami innych, które pojawiają w toku rozwoju artystycznego wielkiego twórcy. Relacja poety ogniskowała się w tym miejscu również wokół problematyki: mistrz – uczeń. W liście Lenartowicza mistrz Domenichina został przedstawiony jako ten, który doskonale poznaje się na talentach, szybko dopuszcza swojego podopiecznego do coraz to bardziej zaawansowanych prac, będąc świadomym jego potencjału. Otwiera mu w ten sposób drogę autonomicznej kariery artystycznej, doceniając tym samym zdolności młodego adepta malarstwa. O relacji mistrz – uczeń pisali także Kraszewski i Klaczko, ale w kontekście usamodzielniania się artysty i przewycięzania wpływu mistrza. Zacytowane powyżej słowa Lenartowicza dotyczą także problemów kompozycyjnych, a więc tej części warsztatu należącej do koncepcji artystycznej i pierwszych szkiców, która nie musi wcale nosić znamion przyszłego geniuszu. Daje on się poznać dopiero w całości dzieła, w jego głównym przekazie, ujawnionym poprzez poszczególnych bohaterów dzieła. Boski dar, talent, nauka, wiedza stanowią wypadkową dzieła sztuki.

Jednak nie tylko rozwój posiadanego talentu był istotny, ale także dzielenie się nim z innymi, co autor *Złotego kubka* podnosił w kilku miejscach. W sztuce na takie możliwości prezentacji pozwala umieszczenie dzieła w przestrzeni muzealnej, kościelnej czy miejskiej, dostępnej szerszej publiczności. Ów społeczny i utylitarny charakter sztuki stanowił dla Lenartowicza rzecz niezmiernie istotną:

Aż do Robbiów rzeźbiarskie arcydzieła własnością były jedynie wielkich muzeów i wielkich panów (...) Łukasz ze swoją rodziną postanowili w glinie palonej, za tanie pieniądze, rozpowszechniać między ludem rzeźby i w ten sposób wpływać na wyrobienie wyobrażeń o piękności w swoim narodzie³⁶⁶.

Ze społecznym wymiarem sztuki łączył autor *Listów...* kilka refleksji. Pierwsza z nich dotyczyła obcowania zwykłych ludzi ze sztuką przez nabywanie prac artystów. Dzięki ich posiadaniu zarówno możni jak i prości obywatele wyrabiali sobie artystyczny gust. Druga

³⁶⁵ T. Lenartowicz, [*Domenichino cz. I*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 36, s. 115.

³⁶⁶ T. Lenartowicz, [*Luca i Andrea della Robbia*], „Tygodnik Ilustrowany” 1869, nr 28, s. 18.

refleksja koncentrowała się na powszechnej, w myśl poety, dystrybucji dzieł i dotyczyła prezentowania sztuki na otwartej przestrzeni miejskiej, będącej zarazem swoistym muzeum, co pozwalało każdemu na obcowanie z artystycznymi pracami na co dzień. Kwestie te poruszał także Kraszewski, akcentując, że „najbogatsze muzea Europy nie uczą tyle, co jedna po mieście nieśmiertelnym przechadzka, jedna podróż po Włoszech”³⁶⁷. Wedle Lenartowicza w dużej mierze to intuicja artysty odpowiadała za to, aby sztuka docierała do szerszego odbiorcy. Problem drogiego materiału mógł zostać rozwiązany poprzez użycie tańszego surowca. Według wiedzy Lenartowicza odnaleźć można ubogich Włochów, którzy, świadomi wartości posiadanych rzeźb, jakie wyszły spod rąk Luci i Andrei della Robbia, nie chcą ich sprzedawać z racji bezcennej ich wagi. W tym miejscu pokusić się można o konkluzję natury ogólnej, że zarówno sztuka wielkiego Rafaela, ale i mniej znanej w XIX wieku rodziny della Robbia nie była uzależniona od reguł, ale właśnie od możliwości kreacyjnych artysty obdarzonego talentem. Być może właśnie dlatego Lenartowicz wskazywał dwie różne drogi rozwoju artystycznego, w których nauka ustępuje miejsca geniuszowi zapewniającemu powstanie znaczących dzieł.

Poeta żywił przekonanie, że wyjątkowość artysty objawia się nie tylko w jego pracy i koncepcjach, ale i wyglądzie. Samotnik znad Arno notował na przykład, że odbiciem wnętrza staje się ludzkie zewnątrz, a zwłaszcza fizjonomia. Doskonałym przykładem tej zależności była dla poety postać Rafaela:

Wszystkie też jego zalety duszy wyjątkowej, odbijały się w jego powierzchowności; postać Rafaela nosiła cechę wyższości i szlachetności wrodzonej, objawiającej się w każdym ruchu; piękne rysy twarzy jaśniały wyrazem genialnej inteligencji, obok słodczy niezwykle w rysach męskich³⁶⁸.

Przytoczony w tym fragmencie opis przypomina bardziej sylwetki postaci z obrazów, o których wspomina poeta w *Listach*.... Nie idzie tu jednak tylko o fizjonomię, ale o przymioty człowieka i ich uzewnętrznienie. Cechy charakteru, w myśl tej propozycji, mogą być wyczytane z twarzy, a – co więcej – dodatkowo odkrywane są w gestach artysty, co tylko utwierdzić ma jego wielkość. Lenartowicz skupił się w tym fragmencie na dwóch szczegółach dotyczących Rafaela. Ograniczają się one do dość pobieżnych stwierdzeń o pięknych i męskich rysach. Na marginesie można dodać, że w znanej ikonografii przedstawień Rafaela raczej dominują jego androgeniczne rysy. Zaś, co ważniejsze, Santiago cechuje wyższość, szlachetność, genialna inteligencja, niezwykle słodczy połączona z pewnością siebie, która pozwala wyobrazić sobie człowieka nad wyraz interesującego, mającego w sobie coś przyciągającego. Opis ten warto skonfrontować z uwagami Klaczki o Michale Aniele. Pozwoli to zarysować kształt batalii o artystyczny ideał wyrażony w opisach dwóch skrajnych osobowości twórczych. Krytyk pisał o Buonarottim: „był niski, krępy i wąty, choć

³⁶⁷ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858-1864*, op. cit., t. I, s. 514.

³⁶⁸ T. Lenartowicz, [Rafael Santi cz. I], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 3, s. 35.

wytrzymały; używał ręki lewej zamiast prawej, głowę miał ogromną, brodę długą, włosy obfite i falujące lekko, kości policzkowe wystające. Nos miał spłaszczony (...) co nadawało jego twarzy wyraz szczególny, trochę szorstki, czoło piękne, a spojrzenie pełne melancholii głębokiej i przykuwającej”³⁶⁹. To wizerunek słynnego rzeźbiarza po trzydziestce, w okresie pracy nad Kaplicą Sykstyńską za pontyfikatu Juliusza II. Nie oblicze artysty jest tu jednak najważniejsze, podobnie jak w przypadku Lenartowiczowskiego opisu postaci Rafaela, liczy się wnętrze. Jakże jest ono odmienne od mistrza z Urbino. Arogancki, zadufany, drażliwy, nerwowy, a także smutny, posępny, wstrzemięźliwy, ale i skrupulatny, szalony, działający intuicyjnie – to niektóre z cech mistrza dłuta³⁷⁰. Michał Anioł w ujęciu Klaczki to artysta wielu antynomii. Sprzeczności te tworzą jednak harmonijną całość. Pozornie niepasujące do siebie cechy są spójne, co więcej, pozwalają one artyście, wedle pisarza, przejść do historii, wyznaczyć rozwojowy bieg dziejów sztuki na najbliższe wieki.

Wracając jednak do Lenartowiczowskiej biografii Rafaela, duchowa wielkość i atrakcyjność sprzyjała, wedle autora *Listów...*, rozwojowi miłości względem drugiej osoby, która wpływała także na rozwój geniuszu i natchnienia.

W Italii tak nieodłączną jest miłość od imienia wielkiego człowieka, jak gdyby sława i nieśmiertelność nie do jednostki, ale zawsze do dwojga, do rodziny należeć powinny, a nie tylko kochankowie w zwyczajnym tego słowa rozumieniu, ale nawet święci nie mogą wnieść do nieba bez takiej u boku towarzyszy³⁷¹.

W perspektywie tego cytatu miłość uznać można za uczucie stymulujące i pobudzające nie tylko geniusz, ale i natchnienie. Istotą tej relacji był jednak platonizm, pozbawiony cielesnej bliskości. To we wzajemnej więzi dwóch dusz ukryty został potencjał twórczy. Poeta akcentował ten wymiar uczucia pisząc chociażby o miłości Rafaela do Fornariny: „więcej niżeli kochankę i niżeli żonę; ideały myśli swojej odnajdywał w myślach swej Margerity, a w tych rysach, w ciemnym, pełnym głębokiego uczucia oku, odbijała się ognista i kochająca dusza”³⁷². Język uczuć Lenartowicza znalazł swoje odbicie w echem popularnych w renesansie idei neoplatonickich, które – chyba raczej nieświadomie – powielał i romantyczny poeta.

Uczucie miłości w opinii Lenartowicza miało różne zabarwienia i nie ograniczało się tylko do ukochanej, ale związane było także, w myśl uwag poety, z więzami rodzinnymi, co szczególnie zostało podkreślone przez lirnika w życiorysie Rafaela. Poeta przytaczał historię, kiedy to młody malarz, dowiedziawszy się o śmierci ojca, pozostawił swoje obowiązki i pospieszył z pomocą swojej macosze i przyrodniej siostrze, jako, że „geniusz nie uwalnia od obowiązków człowieka”³⁷³. Słowa te padają w wymownym kontekście – Santi był już sławny i rozpoznawalny we Włoszech. Znalezienie odpowiedniego balansu w swoim życiu, a

³⁶⁹ J. Klaczko, *Wieczory florenckie, Juliusz II, op. cit.*, s. 186.

³⁷⁰ *Ibidem*, s. 187-188.

³⁷¹ T. Lenartowicz, [*Michał Anioł cz. III*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 11, s. 141.

³⁷² T. Lenartowicz, [*Rafaël Santi cz. I*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 3, s. 35.

³⁷³ *Ibidem*.

zarazem pamięć o bliskich i przeszłości wydają się być kluczowe w tej historii. Siła geniuszu polega zatem na równowadze – przejawia się nie tylko w sposobie tworzenia epokowych dzieł, ale i w relacjach międzyludzkich. W tym wymiarze geniusz wpływa na pamięć o rodzinie, a z kolei bliscy stymulują artystę do dalszych artystycznych poszukiwań.

W myśl uwag lirnika znajduje to potwierdzenie w kontaktach międzyludzkich, które stanowiły istotny wkład w rozwój artysty. Autor *W Pałacu Dożów* pisał o Rafaelu:

zapał piękna w sztuce był w jego życiu przewodnikiem; ideały myśli świetnością swoją przygaszające wszystkie piękności i przepychy świata zewnętrznego, były mu tarczą przeciw pokusom tego świata i niskim uczuciom, od jakich większość artystów nie jest wolna. Rafael nie znał zazdrości ani pychy; żył z malarzami podrzędnymi jak z braćmi, nie skąpiąc ani rad swoich, ani pomocy wszelkiego rodzaju³⁷⁴.

Kierując się pięknem, rozumianym tutaj jako zespół wartości etycznych i moralnych, da się przezwyciężyć pokusy codziennego świata, związane z materializmem i karierą. Wyznawany etos chrześcijański objawiał się w zwykłych relacjach między artystami. Geniusz, wybitna jednostka, wytrawny artysta, pomagał innym nie tylko na polu sztuki w zmaganiach z tematem i formą, ale także w innych sytuacjach życiowych. Korzyści, jak się wydaje, są obopólne, nie tylko dla mniej rozpoznawalnych artystów, ale i tych ponadprzeciętnych. Lenartowicz akcentował, że to w świecie wartości tkwiła siła napędowa geniuszu wielkiego twórcy. Ona to pozwalała utrzymać, a zarazem rozwijać jego talent, co objawiało się poprzez charakter. Zespół cech, jakie posiadał wybitny artysta, współtworzył etos piękna w sztuce i kontaktach międzyludzkich. Pisał Lenartowicz o wyjątkowości Fra Angelica:

Fra di Fiesole od jego czasów aż do naszych dni nikt naśladować nie potrafił, a tajemnica tej trudności spoczywa nie w wysokich zdolnościach braciszka, ale w sercu wolnym od obłudy, przebaczącym, prostaczo-religijnym, bez sentymentalizmu i w swobodzie duszy, która osobiście nic do życzenia nie miała, ani chwały, ani bogactwa, ani towarzystwa, nie, oprócz chęci opowiadania cudów Bożych³⁷⁵.

Lirnik wykraczał poza obręb twórczości duchowej dominikanina, mając na uwadze bardziej kwestie uniwersalne. Wedle poety sekret geniuszu tkwił w prostocie, a zarazem w czystości, posłuszeństwie, ubóstwie. Cechy te przywołują na myśl śluby zakonne, co wydaje się być uzasadnione w perspektywie pełnionej posługi Jana z Fiesole. Duchowa doktryna sztuki związana była z religijnym kultem nadanym sztuce, postrzeganej nie tylko w wymiarze twórczości o szeroko rozumianej tematyce sakralnej, ale też w modelu życia w myśl zasad chrześcijańskich. Naczelną jej ideą było zbliżenie się do Boga poprzez opowieść o Nim i Jego cudach. Podobny model propagowali Nazareńczycy czerpiący z dziedzictwa *quattrocenta*, szczególnie zaś z tematyki religijnej. Byli oni rozpoznawalni dzięki charakterystycznemu sposobowi życia, który manifestowali poprzez noszenie długich płaszczy, zapuszczanie brody

³⁷⁴ *Ibidem*.

³⁷⁵ T. Lenartowicz, [*Fra Angelico*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 17, s. 201.

czy prowadzenie klasztornej tryby życia. Lenartowicz, opowiadając się za tego rodzaju wartościami – sztuką czerpiącą inspiracje z renesansu i kojarzoną z określonym repertuarem wartości – kreuje własną osobowość, wskazując na możliwy sposób rozumienia swojej wczesnej twórczości rzeźbiarskiej tworzonej w duchu tokańsko-umbryjsko-rzymskich mistrzów renesansu³⁷⁶.

Wśród uwag poety pojawiła się myśl, że niektórzy artyści starali się w pełni realizować posłanniczą rolę sztuki, czego przykład stanowi postawa Domenichina, który:

był zaiste jednym z owych cichych a poważnych pracowników, artystów prawdziwych, czujących wielkość swego powołania i wbrew przemagającemu wpływowi złej ludzkiej natury, stawiających przed oczy społeczeństwa swego typu prawdziwe cnót wyższych³⁷⁷.

Charakterystyczna dla tego malarza świadomość własnego geniuszu, a zarazem chęć jego kontroli, pozwalała mu utrzymać, rozwijać i propagować wyznawany świat wartości. Artysta zdawał sobie sprawę z tego, co i jak tworzy, ale pozostawał nadal człowiekiem pokornego serca, starając się być blisko Boga. W ocenie poety stał się on nie tylko wzorem dla innych malarzy, ale i dla zwykłych ludzi. Renesansowi mistrzowie, w myśl uwag autora *Lirenki*, nie dążyli do kłótni i sporów – może z wyjątkiem Michała Anioła – a raczej pozostawali bierni i ufnie we własny geniusz. Przykładem takiego sposobu postępowania może być opisany przez Lenartowicza atak Jusepe de Ribery na Zampieriego, który pracował nad freskami w kaplicy del Tesoro. Spagnoletto – jak nazywa go poeta (właściwy przydomek Lo Spagnoletto – mały Hiszpan, nadany mu ze względu na niski wzrost) – wykorzystując swe wpływy na dworze, zmusił Domenichina do poprawek malowidła, nad którym pracował, na co ten drugi, choć niechętnie, musiał przystać.

Lirnik jako warty naśladowania podawał wizerunek artysty, który do ostatnich sił wierzył w wyznawane przez siebie idee. O jednym z takich właśnie twórców – Michale Aniele – pisał:

Do końca życia starzec 90-letni, już prawie oślepy, prowadził budowę kościoła św. Piotra, bez żadnego dla siebie wynagrodzenia, lecz jedynie, jak się wyrażał, dla chwały Bożej, i do końca widziano tę zgrzybiałą, z przyćmionym wzrokiem postać, snującą się wśród muzeów rzeźb, kędy chadzał dotykać się kartagińskiego torsu³⁷⁸.

W tym jednym zdaniu polski poeta podsumował biografię niezwykłego artysty. Buonarroti to jeden z wielu wybitnych twórców renesansu, ale dla autora *Ordona* pozostawał jednak głównie człowiekiem idei, uparcie w nie wierzącym, wyznającym je do ostatka sił, nawet w perspektywie rychłego końca. W przytoczonym opisie skonfrontowana została szlachetność i

³⁷⁶ Zob. rozdział *W blasku florenckiego renesansu. Rzeźba i rysunek Lenartowicza*.

³⁷⁷ T. Lenartowicz, [*Domenichino cz. II*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 37, s. 130.

³⁷⁸ T. Lenartowicz, [*Michał Anioł cz. III*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 11, s. 142.

piękno wnętrza, któremu towarzyszy zewnętrzna brzydota. Mistrz dłuta nawet w podeszłym wieku bronił się swoją twórczością i postawą moralną, a nie wyglądem zewnętrznym. Mając w pamięci fakt, że Lenartowicz podkreślał zewnętrzne piękno postaci Rafaela, można uznać, że w pewnym stopniu uległ mitom o artystach kreując ich wizerunki. Michał Anioł zazwyczaj przedstawiany był jako starzec z racji swojego sędziwego wieku, do którego dożył, z kolei umbryjski malarz ukazywany był jako młodzieniec, zmarł bowiem w młodości. Jednak to nie wiek decyduje o randzie. Mistrz umiera, ale zostaje jego idea, wspomnienie życia i wartości zamknięte w poszczególnych dziełach. Buonarrottiemu do ostatnich chwil towarzyszyła rzeźba, którą bardzo cenił, a mianowicie torso belwederskie. Ponownie na tak wielką skalę zachwyci się nim dopiero Winckelmann, czego odzwierciedleniem będzie opis zawarty w *Myśli nad naśladownictwem dzieł greckich w malarstwie i rzeźbie* (1755).

Kraszewski, pisząc o malowidłach znajdujących się w Kaplicy Sykstyńskiej, skupił się nie na sztuce, a na charakterze artysty. „Buonarotti jest tylko sobą, olbrzymem samoistnym, odosobnionym, silnym i niezłomnym. Od pierwszej bryły marmuru, którą wyrzeźbił, ściany, którą wznosił, fresku, który stworzył, do ostatniej poezji swej i obrazu Michał Anioł jest jeden. Wielka i piękna dusza, osmutniała, ale szlachetna. (...) Miłość jego jest tak surową jak posągi, tak czystą jak obrazy, tak poważną jak jego gmachy”³⁷⁹. Opis ten to romantyczna pochwała samotnego twórcy, którego dzieło tłumaczy życie, a życie wyjaśnia dzieło, stąd akcent położony na kwestię usposobienia artysty. Słowa Kraszewskiego śmiało mogłyby posłużyć za interpretację dekoracji kaplicy. Dochodzi bowiem tu do zespolenia sztuk – malarstwa, rzeźby i architektury. Poprzez biografię Buonarottiego Kraszewski stara się ogarnąć wizualną całość Sykstyny, której hipotetyczna interpretacja mogłaby stanowić odrębny rozdział w jego książce.

Wedle Lenartowicza u kresu życia wielkich mistrzów również włoski lud wykazywał się nadzwyczajną świadomością i rozpoznaniem geniuszu artystów. Wynikało to z więzi łączącej twórcę i lud oraz z artystycznego posłannictwa tego pierwszego. W listach autora *Kaliny* o umarłym Rafaelu odnaleźć można następującą wzmiankę: „Boski ten malarz był chlubą wieku swojego, kochankiem wielkich i małych, bogaczów i ubogich; gdy umarł w sile wieku lat 37 licząc, Rzym cały pogrążony był w żałobie, lud prosty odzywał się płaczem na ulicach”³⁸⁰. Geniusz objawiał się nie tylko w osobie, ale istniał też w wyobrażeniu społecznej świadomości, we wszystkich jej warstwach. Tym samym artysta wpisany został w wielką narrację dziejów kojarząc się z konkretnymi dokonaniem i określoną epoką.

Zarysowany wyżej zespół wartości i postaw determinujących etos artysty pozwalał się formułować w perspektywie ponadczasowej, ale i jednostkowej. Pomimo silnych korelacji między życiem a twórczością artysty prawdziwy mistrz nie zatracił indywidualnych przymiotów swojego charakteru. Nie rozwijając szerzej tego wątku, a próbując zróżnicować i

³⁷⁹ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858-1864*, op. cit., t. I, s. 455.

³⁸⁰ T. Lenartowicz, *[O poczuciu piękna i kulcie sztuki we Włoszech]*, „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 426, s. 249.

wyłonić – podążając za myślą poety – najbardziej charakterystyczne cechy dla poszczególnych artystów, zauważyć można, że autor *Listów...* dokonuje własnych wartościowań. W tym kontekście okazuje się, że Rafael potrafił nie tylko zrzeszać wokół siebie ludzi, pomagać innym, ale był także bezinteresowny w tych kontaktach. Odmienne postawę wykazywał Buonarroti jako mizantrop o impulsywnej osobowości, cechujący się jednak dalekowzroczną wizyjnością. Z kolei Fra Angelico odznaczał się skromnością, prostotą i pokorą, co odróżniało go od rodziny della Robbia, która w dzisiejszym słowa tego znaczeniu byłaby „społecznikowska”, pomysłowa i przedsiębiorcza. Ostatni z artystów – Domenichino przejawiał skłonności do samotniczego, cichego, ale zarazem emocjonalnego trybu życia.

Przytoczone wyżej cechy nie tylko wskazują na odmienność charakterów twórców, która dostrzegalna jest w sposobie opisu poszczególnych ich żywotów, ale świadczą o dokonanej przez Lenartowicza konfrontacji artystów oraz ich hierarchizacji. W podobny sposób postępował także Vasari. „Z trzech najwyższych artystów włoskich, – zaznaczał Lenartowicz – malarzem Jehowy, siły, potęgi, jest Michał Anioł, piękności i miłości Zbawicielowej Rafael, a już Ducha Świętego Fra Angelico”³⁸¹. Myśl ta, oparta na Boskim wzorze Trójcy Świętej, pojawiała się w *Listach...* niejednokrotnie:

Buonarroti siłą najwyższą w postaciach fresku kaplicy Sykstyńskiej, w postaciach Mojżesza i Dawida; Rafael w piękności syna człowieczego, i wielkości jego posłannictwa; Fra Angelico w czystości Maryi, Najświętszej dziewicy. Michał Buonarroti był malarzem potęgi przedwiecznej i pierwszego dnia stworzenia; Rafael odrodzenia świata przez syna Bożego; Fra Angelico, jak na początku powiedziałem, malarzem ducha i czystości nieziemskiej³⁸².

Przytoczone tu dwa cytaty opisują trójkę najważniejszych dla Lenartowicza artystów³⁸³. Poeta przypisywał im konkretne umiejętności i dokonania na polu sztuki. Pierwszy z cytatów odwołuje się do jedności Boga w Trójcy Świętej, która przeniesiona została na poszczególnych artystów specjalizujących się w określonych motywach ikonograficznych. W myśl da się po części rozpoznać poszczególne dzieła sztuki. Transparentność pewnych rozwiązań artystycznych skojarzonych z konkretnymi rozwiązaniami malarskimi przywołuje na myśl fresk z przedstawieniem Sądu Ostatecznego z Kaplicy Sykstyńskiej – oto Jehowa (il. 59), zaś Rafaelowska *Trasfiguracja* – to Zbawiciel (il. 60). Problematyczny staje się ten koncept w kontekście ostatniego artysty, choć być może Lenartowiczowi chodziło o często podejmowany przez malarza temat zwiastowania – oto Duch Święty (il. 61). Drugi z fragmentów przedstawia dodatkowo relację między samymi artystami. Siła Michała Anioła, bliska mocy Ojca jako kreatora świata, wyrażona była poprzez sposób opracowania ciała w

³⁸¹ T. Lenartowicz, [*Fra Angelico*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 17, s. 201.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ Lirnik przyrównując włoskich artystów do Trójcy Świętej mógł wykorzystać elementy koncepcji filozoficznej Augusta Cieszkowskiego, której podłoże wyłożył autor w *Ojciec nasz*. Zob. *August Cieszkowski in memoriam 1814-2014*, pod red. K. Meller, Poznań 2015.

interesujących Lenartowicza freskach i rzeźbach. U Rafaela lirnik dostrzegł wiążący malarza z osobą Syna Bożego potencjał artystycznego odrodzenia, nowego początku. Fra Angelico natomiast potrafił, w ocenie poety, nie tylko wyartykułować to, co związane z aurą duchową, ale posiadał dodatkowo mistrzowską umiejętność przełożenia na język malarski przymiotów Marii. Stąd też w hierarchii autora *Listów...* na czele stanie Fra Angelico jako ten, który oddaje w pełni to, co nierzeczywiste, związane z wiarą. Wysoko poeta będzie cenił Rafaela, głównie za naczelną myśl, jaka wypływa z jego dzieł. Trójkę domyka Michał Anioł, którego sztuka zawiera pierwiastek duchowy, ale w ocenie lirnika jest on zdominowany przez cielesność.

Artystów hierarchizował także Kraszewski, stosując podobną technikę wzajemnej ich konfrontacji. Wzmianki tego rodzaju pojawiają się głównie w *Kartkach z podróży* po opisach różnych dzieł. Michał Anioł uznany został przez powieściopisarza za „mistrza siły i odwagi”, a Rafael „był mistrzem wdzięku”³⁸⁴. Różnice w charakterze i twórczości przywołanych tu artystów wpływały, wedle autora *Latarni czarnoksiężskiej*, na odbiór ich dokonań:

Są to dwie natury równie wielkie, a w niczym do siebie nie podobne, instynktowo czujące ku sobie odrazę dwóch pierwiastków odmiennych. Rafaela, w związku z całym światem ma wielbicieli we wszystkich, Michała Anioła aby pojąć, trzeba się podnieść do niego; pierwszego geniusz spływa promieniem jasnym na świat, drugiego wzlatuje w niebo. Jeśli ci Bóg dał skrzydła, goń za nim, abyś go poścignął³⁸⁵.

Każdy z tych artystów zachowuje swoją indywidualność mimo obopólnej konkurencji. Wydaje się, że dla Kraszewskiego wiodącym artystą był Michał Anioł, a Rafael Santi stale pozostawał w jego cieniu. W refleksji autora *Kartek z podróży...* brak znaczącego miejsca dla Jana z Fiesole, większą estymą darzył prozaik innych malarzy, choćby weneckich kolorystów. W kontekście obrazu Andrei del Sarto pada uwaga, że dzieło „nie ma (...) powagi Madonn Rafaelowskich ani anielskiej niewinności i czystości Fra Angelica”³⁸⁶. Kraszewski komentował namalowaną scenę del Sarto poprzez pryzmat wyobrażenia idealnego dzieła religijnego, które łączyć w sobie miało cechy twórczości Santiiego i Fra Angelica.

Najciekawsze uwagi o hierarchii artystów zanotował jednak Klaczko. Metody hierarchizacji nie stosował tak często jak Lenartowicz i Kraszewski. Skupiał się bardziej na walorach artystycznych dzieła, przymiotach artysty jako twórcy, niż indywidualnych cechach jego charakteru, choć i o tych można przeczytać:

Boski Santi – obecnie wszyscy godzą się z tym – nie dorównuje Michałowi Aniołowi potęgą rysunku, nie posiada też sztuki czarodziejskiego modelowania Leonarda, a gdy mówimy o jego kolorystyce musimy zapomnieć o Tycjanie. Dodajmy też, że Rafael nie posiada siły dramatycznej Giotta, ani patetycznej głębi Buonarottiego, ani też wzruszającego mistycyzmu Fra Angelico; nie widzimy go też nigdy w zapasach z przyrodą, by wydrzeć jej tajemnicę, jak to czynił autor Giocondy. Posiada natomiast nieporównywalne poczucie piękna i dar

³⁸⁴ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858-1864*, op. cit., t. I, s. 258.

³⁸⁵ *Ibidem*, s. 455-456.

³⁸⁶ *Ibidem*, s. 323.

kompozycji, jakich nie posiadał żaden z malarzy Odrodzenia³⁸⁷.

Tymi słowami Klaczko obnaża, a zarazem podsumowuje artystyczne preferencje dziewiętnastowiecznych krytyków sztuki. W przytoczonym fragmencie podważa on romantyczną legendę o Rafaelu, którego wielkość zostaje obalona poprzez skonfrontowanie z innymi artystami. Wymienienie najlepszych cech ich twórczości wskazać ma na szereg uchybień w malarstwie Santiego. Niedostatecznie dużo w sztuce Rafaela miało być w opinii autora *Wieczorów florenckich* siły rysunku, jakości modelunku, mistycznego, wiążącego się z religią charakteru dzieła, czy potęgi oddziaływania pejzażu. Klaczko przyznawał mistrzowi z Urbino pierwszeństwo w poczuciu piękna i kompozycji, uznając malarza za jednego z najlepszych, jednak nie sytuując go na samym szczycie hierarchii artystów, jak często czynili romantycy.

Wartościowanie zdolności i umiejętności włoskich mistrzów nie wynikało tylko z gustów epoki i indywidualnych preferencji, ale wiązało się także z ekspozycją samych dzieł w muzeach. Około połowy wieku XIX prezentowano eksponaty wedle szkół narodowych, poświęcano też odrębne sale niektórym artystom, dbano o to, aby obrazy powstałe w podobnym czasie (pojęcie to rozumiano jednak znacznie szerzej niż dziś) wisiały w sąsiedztwie. Kraszewski notował, że „u dołu naprzeciw Rafaela jest dość wielki obraz Michała Anioła – *Familia Święta*”³⁸⁸. Zatem zestawiano dwa dzieła – Buonarottiego *Doni Tondo* z pracą Santiego (z kontekstu jasno nie wynika, czy idzie o *Juliusza II* czy *Madonnę del Cardellino*). Niemniej jednak i w samym zamyśle ekspozycji próbowano dokonać konfrontacji, aby potencjalny odbiorca łatwiej mógł zauważyć charakterystyczne dla twórczości danych artystów cechy i poddać refleksji ich swoistość.

Od renesansu do romantyzmu. Lenartowicza model pisania o artyście

Lenartowicz w *Listach sztuce włoskiej* podkreślał nadzwyczajne wypadki w biografiach przedstawianych artystów, uwzględniając okoliczności o zabarwieniu anegdotycznym, który to concept miał swoje źródło w dziele Vasariego. W kontekście literackich wzorców pisania biografii wybitnych jednostek warto jednak dodać, że dla romantyków jednym z podstawowych odniesień nie było dzieło włoskiego historiografa, a *Żywoty sławnych mężów* Plutarcha z Cheronei, z których jednak Lenartowicz, konstruując schematy pisania o artystach, nie skorzystał. Fakt ten wynikać może nie tylko z odmiennej treści dzieła Plutarcha i Vasariego, ale z istotnej zmiany, jaka zaszła w sposobie pisania o wybitnych jednostkach w czasie odrodzenia. W renesansie pojawiło się wiele różnych dzieł zawierających opisy wielkich ludzi i ich dokonań, począwszy od prac autorstwa Giovanniego

³⁸⁷ J. Klaczko, *Wieczory florenckie, Juliusz II*, op. cit., s. 230.

³⁸⁸ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858-1864*, op. cit., t. I, s. 287.

Villaniego przez dzieła Petrarke, Boccaccia, Piusa II, a kończąc na fundamentalnych opracowaniach Vasariego i Machiavellego. Różne sposoby podejścia do tej problematyki sprawiły, że w dobie renesansu zaszedł istotny proces zmiany postrzegania biografii, który związany był z ideą szlachetności. Pojęcie to uległo niejako poszerzeniu, zatracając swój egalitarny charakter. Zaczęto odchodzić „od koncepcji szlachectwa z urodzenia ku idei szlachectwa wynikającego z charakteru i posiadanej wiedzy”³⁸⁹. Innymi słowy „szlachetność” nie musiała już być cechą tylko utożsamianą z osobą wywodzącą się z wyższej warstwy społeczeństwa, a jednocześnie wynikać z pochodzenia, ale mogła być cechą każdego. W ten sposób wykształciła się nowoczesna forma biografistyki. Otwierała się ona nie tylko na nowych „bohaterów” poszczególnych biografii, ale pozwalała także rozwinąć szersze konteksty kulturowe, historyczne czy społeczne. Z tego renesansowego sposobu patrzenia na dokonania poszczególnych jednostek, związanego ze sposobem pisanie o artystach wykorzystanym przez Vasariego, wyrasta między innymi praktyka pisarska Lenartowicza. Za autorem *Żywotów...* przytaczał na przykład polski poeta historię o Michale Aniele, który to na dworze Medyceuszy:

Zachęcony i żądny większego tryumfu, wziął kawał marmuru i pierwszy raz mając w ręku dłuto, wyrzeźbił w krótkim czasie głowę Fauna, podług podobnej z kamienia, poobtłukiwanej starej rzeźby, w kącie ogrodu porzuconej. Książę, zobaczywszy tę nową robotę, mocno się zdziwił, i żartując wskazał Buonarrotiemu jako błąd, iż w otwartych ustach starego Fauna, powinno być przynajmniej jednego zęba brakować, gdy tymczasem wszystkie zęby ma zdrowe. Michał, przyjąwszy tę uwagę w prostocie serca, za odejściem księcia wybił zręcznie jeden z przednich zębów Faunowi, obrobiwszy działko tak, jakby było naturalne od wypadłego zęba przecięte³⁹⁰.

Ta humorystyczna anegdota wskazuje, że natchnienie ujawnia się podczas pracy. Od Michała Anioła, inaczej niż w przypadkach pozostałych twórców (np. Rafael, Andrea della Robbia), kreacja nie zawsze wymagała postaw naukowych, gdyż czasem natchnienie objawiało się samoistnie w akcie twórczym. Ważną umiejętnością była zatem elastyczność, gotowość do zmiany, by w momencie pierwszego kontaktu rzeźbiarza z tak trudnym do obróbki materiałem, jakim jest marmur, szybko i zręcznie wykonać nowy detal.

W innej anegdocie Lenartowicz odkrył zdolność Michała Anioła do wywiązywania się z zaskakujących nawet zadań:

pisze Vasari, że jednej z zim rzadkich we Włoszech, kiedy wielka ilość śniegu znalazła się na dziedzińcu pałacu, książę kazał Buonarrotiemu sformować posąg z owego śniegu, z czego artysta wywiązał się z pośpiechem i według naocznych świadków postać śniegowa miała być arcydziełem. Niegodne to było ręki Michała, ale też Piotr Medyceusz na takiej tylko trwałości posąg zasługiwał³⁹¹.

³⁸⁹ J. Czernik, *Między indywidualizmem a kolektywizmem. Jednostka a zbiorowość w literaturze romantycznej Studium z historii idei*, Kraków 2014, s. 139.

³⁹⁰ T. Lenartowicz, [Michał Anioł cz. I], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 9, s. 112.

³⁹¹ *Ibidem*.

W tym wypadku to nieoczekiwany kaprys mecenasu spowodował powstanie dzieła. Natchnienie stanowiło zatem akt nieograniczający się czy to do wymogów związanych z tematem, czy do zmagania z konkretną materią, ale było zakorzenione głęboko w geniuszu artysty. Surowiec – marmur, śnieg, glina – nie odgrywał tu roli pierwszorzędnej:

Pierwsze rzeźby della Robbia widziałem w Arezzo, a był to jeden z moich najpiękniejszych dni. (...) pobiegłem na wzgórze, gdzie się znajduje katedra, a obok niej dom w którym urodził się Francesco Petrarca, śpiewak miłości platonicznej. (...) W kościele (...) [podziwiałem – A.K.] razem z towarzyszami podróży Madonnę della Robbia, na której widok doświadczyłem uczucia, jakiego nigdy nie zapomnę. Wszystko com sobie wyobrażał od młodych lat moich o Matce Bożej znalazłem w tej rzeźbie. Oczy moje nie mogły oderwać się od tej gliny pomalowanej i przyszło mi na myśl, że chyba święty Łukasz za malarza podawany i rzeczywiście w opisie życia Zbawiciela największy malarz, pomagać musiał temu Łukaszowi z Robbii; (...) I znowu myślę – co jak prawda promieniem lecąc z wysoka, świeci w słowie mędrców religijnych, huczy, grzmi w muzyce, tęczy się w obrazach, ścina w marmurze i krystalizuje się w pomnikach architektury³⁹².

Lenartowicz zachwycony był pięknem samej rzeźby autorstwa Luci della Robbia, która spełniła wyobrażenie poety o znaczeniu sztuki z lat młodości. Dla lirnika był to rodzaj natchnienia danego od Boga, który ujawniał się także w innych sztukach, takich jak literatura, muzyka czy architektura. Rola materiału wykorzystanego do stworzenia wizerunku Madonny, jakim była glina i kolor, stała się dla lirnika aspektem drugoplanowym. Autor *Lirenki* dojrzał jednak potencjał tkwiący w glinie, skoro materiał ten stał się jego ulubionym tworzywem. Nie odkrył on jednak wartości artystycznych, jakie niesie z sobą polichromia, bowiem nie tylko nie poświęcał uwagi na szersze omówienie problemu barwy w rzeźbie, ale sam także nie wykorzystywał koloru do ozdoby swoich prac.

Samotnik znad Arno w kontekście współpracy Rafaela z innymi artystami pisał: „Nierzadko się zdarzało, iż podczas ważnej roboty, proszony o zdanie co do obrazu znajomego czy nieznanego sobie malarza, opuszczał własną pracę, by tamtemu nie tylko radzić, ale ręki do jego obrazu przyłożyć”³⁹³. Przejawem skodyfikowanej etyki chrześcijańskiej była sytuacja dotycząca Fra Angelica, o którym można przeczytać:

Pewnego razu, nakłaniany przez papieża ażeby przyjął pokarm mięsny, odpowiedział w prostocie serca, że tego uczynić nie może, bez pozwolenia przełożonego. Było to zapomnienie o władzy papieskiej, dowiódł że nie myślał o hierarchiach duchownych. Do ludzi on schodził tylko, złoto im zarobione niosąc lub błogosławieństwo, albo im odsłaniając cuda swojego malarstwa³⁹⁴.

Te dwa cytaty charakteryzujące Rafaela i Fra Angelica, dotyczące postawy wobec innych ludzi, ujawniają, jak ważna w opinii poety była pomoc drugiemu człowiekowi. Wspomniani malarze problemy innych przekładali ponad własne dążenia. Poświęcali nie tylko swój czas,

³⁹² T. Lenartowicz, [Luca i Andrea della Robbia], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 28, s.18-19.

³⁹³ T. Lenartowicz, [Rafael Santi], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 3, s. 35.

³⁹⁴ T. Lenartowicz, [Fra Angelico], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 17, s. 201.

często odchodząc od własnej pracy na rzecz niesienia pomocy innym artystom, jak w przypadku Santiago, ale także dbali o ubogich, rezygnując z własnych wygod, jak uczynił to w relacji poety zakonnik z Fiesole.

Wyraźne afirmowanie przez Lenartowicza poszczególnych artystów, tworzenie własnego kanonu piękna opartego na etyce chrześcijańskiej, a wyrażonego w subiektywnych opisach życia i twórczości renesansowych mistrzów bazujących na legendzie artystycznej, pozwala na skojarzenie tego modelu pisania o artystach z romantyczną biografistyką. Słusznie zauważa badaczka twórczości Lenartowicza, że „punktem łączącym jest niewątpliwie koncentracja na problemach osobowości artysty, jako źródle nowego języka form, swoisty zwrot ku psychologii, zapoczątkowany w renesansie, «powtórzony i pogłębiony w romantyzmie»”³⁹⁵. Oba modele biografistyki – renesansowy i romantyczny opierały się na procesie mityzacji konkretnego życiorysu, na który składały się anegdoty podkreślające geniusz i wybitność jednostki oraz niezwykłość jej życia i dokonań. W ten sposób stworzona została legenda, a najciekawsze z jej elementów były później powielane, a także ulegały modyfikacjom za pośrednictwem kolejnych autorów. Romantyczny sposób prezentacji renesansowych artystów polegał na strategii łączenia przeciwieństw. Obok geniuszu akcentowano prostotę, wielkość nie wykluczała zrozumienia, indywidualizm artysty nie przekreślał możliwości kontaktów ze społecznością, duchowość współistniała z dbałością o materię i zmysłowość.

Samotnik znad Arno, przytaczając różne opinie Vasariego, czynił to najczęściej w sposób bezpośredni – poprzez przywołanie nazwiska czy przypis. Pewne wzmianki pojawiały się jednak także w sposób ukryty, bez sygnalizacji źródła. Przykładem zacytowania już w tej pracy historia młodego Michała Anioła, który na dworze Medyceusza rzeźbił głowę Fauna. W kontekście tego wydarzenia lirnik wspominał też o sporze artysty z papieżem, który to spór zaczął się od nieopłacenia przez hierarchę pokładów marmuru, z własnej kieszeni opłacone później przez rzeźbiarza³⁹⁶. Najczęściej odwołania do „życiopisarza artystów włoskich” pojawiały się właśnie przy okazji Michała Anioła, co wynika z obszerności jego życiorysu pomieszczonego w *Żywotach...*, ale także z uznania, jakim darzył go sam Vasari, przypisując mu kluczową rolę w rozwoju sztuki.

Ślady recepcji Vasariego odnajdujemy i w innych tekstach polskich romantyków. Raczej nie wynikają one ze znajomości dzieła renesansowego malarza, ale ogólnego stanu wiedzy. Niektóre z przytoczonych w tym rozdziale anegdot powieli na przykład Kraszewski, wysoko oceniając dokonania sztuki renesansowej. Także Godebski pisał, że sztuka była „u szczytu potęgi” właśnie w czasach Michała Anioła, choć zarazem twórczość mistrza dłuta zwiastowała jej upadek³⁹⁷. Pokrewne opinie przytaczał autor *Zygmuntowskich czasów*.

³⁹⁵ M. Bojko, *Z zagadnień Lenartowiczowskiej koncepcji sztuk*, „Młoda Polonistyka. Pismo studentów polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego poświęcone ich pracy naukowej oraz życiu wydziału” MCMXCVIII, nr 2, r. II, s. 19.

³⁹⁶ T. Lenartowicz, [*Michał Anioł cz. II*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 10, s. 123.

³⁹⁷ C. Godebski, *Listy o sztuce*, op. cit., s. 159.

Powieści z roku 1572. Wedle jego oceny sztuka w „XVI wieku dosiłszy najwyższego szczytu powoli potem (...) upadać zaczęła, dawszy się raz prześcignąć, nie miała sił, aby się dźwignąć na nowo. Odrętwienie, jak zwykle, poprzedziło upadek”³⁹⁸. W przekonaniu tym pozostał także Klaczko pisząc o pontyfikacie Juliusza II, w trakcie którego sztuka przeplatała się z polityką. Opinie te wynikały, jak zdiagnozował to lirnik mazowiecki, z poczucia kryzysu kultury w XIX wieku. Jedną z postaci *Wieczorów florenckich* nazywa siebie i swoich interlokutorów „utopistami przeszłości”. Utopistami pozostają zatem także Lenartowicz, Kraszewski i Klaczko szukający w przeszłości remedium na teraźniejszość.

Oczywiście autorytet Vasariego nie był dla romantyków niepodważalny.

Zresztą któż tu mówi o nieomyślności Vasariego? – pisał w kontekście Rafaelowskich stanz Klaczko – Zapewne, zdarzają mu się liczne przeoczenia, omyłki, niedokładności, należy więc prostować go w przypadkach, gdy prawda oczywista czy też autentyczne dokumenty świadczą przeciwko niemu. Lecz mimo to pamiętać muszę, że malarz-historyk z Arezzo był świadkiem naocznym XV wieku, gorliwym i inteligentnym, i że ostatecznie jemu zawdzięczamy to wszystko, co wiemy o dawnych mistrzach; na nieszczęście zapominają o tym nowatorzy, którzy w kilka wieków po nim budują mgliste hipotezy, mają fantastyczne pomysły³⁹⁹.

Dziewiętnastowieczni twórcy mieli świadomość Vasariowskiego paradygmatu determinującego sposób pisanie o sztuce, a nawet występowali w jego obronie, jak Klaczko. Dla poetów zakorzenionych mocno w romantycznej estetyce Vasari pozostawał jedynym, który pisał o odległych, na pół historycznych, na pół mistycznych czasach. Poznać sztukę renesansową to znać dorobek autora *Żywotów...*, świadomie czy nieświadomie, bezpośrednio czy pośrednio, historycznie czy legendarnie. W pisarstwie o sztuce doby odrodzenia fakty splatają się z anegdotą. Zrozumieć renesans to znaczy poczuć ducha czasu, przeniknąć do odległej historii, rozwikłać zagadkę dziejów. Wskazywał na to autor *Pism polskich*, który notował w kontekście oglądania sztuki: „Zaglądał pan często do naszej Segnatyry i staraj się patrzeć na nią oczyma człowieka cinquecenta”⁴⁰⁰.

Lenartowicz zawdzięczał inspiracji renesansową tradycją nie tylko skłonność do mityzacji żywotów artystów, przez co skojarzyć je można z romantyczną biografistyką. Zwróćmy uwagę na fakt, że obaj historiozofowie sztuki – renesansowy i dziewiętnastowieczny – myślą w kategoriach procesu historycznego⁴⁰¹. U pierwszego z nich był to jednak projekt zakrojony na nieporównywalnie większą skalę i roztaczający rozleglejsze perspektywy. Lenartowicz dokonał natomiast pewnego wyboru, najprawdopodobniej korzystając bezpośrednio z propozycji Vasariego i dodając do subiektywnie ułożonego zestawu żywotów sylwetkę Domenichina. Biografia potraktowana została w tym wypadku jako dowód rozwoju sztuki, w którym dziejopisarzy interesuje

³⁹⁸ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858-1864*, op. cit., t. I, s. 140.

³⁹⁹ J. Klaczko, *Wieczory florenckie, Juliusz II*, op. cit., s. 236.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, s. 256.

⁴⁰¹ Z. Waźbiński, *Vasari i jego dzieje...*, op. cit., s. 69.

„przede wszystkim współzależność między osobowością artysty i jego twórczością”⁴⁰². Vasari pomysł ten zaczerpnął „od wielkiego biografy greckiego Viperano” i „przyjął zasadę, że biografia nie jest pełną historią życia człowieka, ale wyborem elementów najbardziej charakterystycznych, obrazujących najpełniej jego »charakter«”⁴⁰³. Podobny proces selekcji wyraźnie dostrzegalny jest u Lenartowicza, który nie tylko stanął przed problemem, o jakich artystach pisać, ale także, z jakich prac skorzystać przy pisaniu *Listów*.... Nowożytny model biografistyki artystycznej skonstruowany był na zasadzie przejrzystego schematu, w ramach którego „charakter artysty objawiał się a/ w wyglądzie zewnętrznym, b/ w postępowaniu, c/ w wypowiedziach, d/ w twórczości”⁴⁰⁴, co znalazło swoje przełożenie w korespondencji Lenartowicza. Układ ten nie był jednak tak konsekwentnie realizowany jak u Vasariego, choć polski poeta także go wykorzystywał, opisując na przykład fizjonomię Rafaela, postępowanie Domenichina w sporze z Jusepe de Ribera, ponadto przytaczając wypowiedzi Buonarrotiego, a także omawiając twórczość rodziny della Robbia czy Fra Angelica. Nawet jeśli realizacja nowożytnego modelu historiografii sztuki w przypadku Lenartowicza była dość swobodna, to zapewne obaj artyści – i Vasari, i lirnik mazowiecki – wierzyli „że czyny artystów, ich życie i dzieła mają być wzorem postępowania. „[Dodatkowo – dodał A. K.] Vasari chwalił umiejętności artystycznego tworzenia, pierwszy zwrócił uwagę na rolę talentu w sztuce, bez którego nie może być wielkiej twórczości, na konieczność poświęcenia się dla sztuki”⁴⁰⁵. W powyższym zdaniu zawiera się jasne przesłanie o posłanniczym charakterze sztuki, które obaj propagowali. Jedną z przyjętych przez włoskiego artystę perspektyw ściśle wiązała się z wartościami chrześcijańskimi oraz przekonaniem, że talent jest dany od Boga i związany z poświęceniem się sztuce.

„Vasari uważa, że piękno to przywołanie idei, stosowanie harmonii, proporcji, perspektywy, zawsze zgodnie z modelem i w zgodzie z ideologią chrześcijaństwa”⁴⁰⁶. Warto tej myśli poświęcić więcej uwagi, bo to właśnie tutaj rozchodzą się drogi Lenartowicza i autora *Żywotów*.... Vasari kładł spory nacisk na umiejętności warsztatowe, „dodatkowo uzależniał je od dobrego rysunku, kopiowania dzieł, wdzięku i harmonii”⁴⁰⁷. Podnosił zatem kwestie związane z szkolnictwem artystycznym, nie tylko tym zinstytucjonalizowanym, akademickim, ale miał na uwadze również relacje mistrz – uczeń. Renesansowy historiograf pisał także o samodoskonaleniu, związanym z wyczuciem wdzięku i harmonii, co przekładało się nie tylko na zabiegi kompozycyjne i do pewnego stopnia charakterologiczne w sposobie oddania cech postaci, ale dotyczyło kategorii mimesis jako próby odzwierciedlenia świata. Dla niego aspekty warsztatowe i techniczne były bardzo istotne. „Szczególne znaczenie przywiązywał do rysunku ponieważ tam – jego zdaniem – idea artysty przejawiała się w

⁴⁰² *Ibidem*, s. 73.

⁴⁰³ *Ibidem*, s. 76.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, s. 79.

⁴⁰⁵ K. Estraicher, *Wstęp* [do:] G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych...*, op. cit., s. XXVI.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, s. XXV.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, s. XXVI.

formie najbardziej bezpośredniej i najłatwiej było odróżnić style /maniere/ poszczególnych mistrzów⁴⁰⁸. W *disegno* kryła się indywidualna i unikatowa właściwość warsztatu artystycznego. Rysunek tworzony ręką pozwalał poznać idiomatyczne właściwości kreski artysty. Te znaczące dla Vasariego aspekty zostały prawie pominięte przez Lenartowicza, którego bardziej interesowała sztuka w rozumieniu duchowym, co zdaje się łączyć poetę z dziewiętnastowieczną koncepcją „religii sztuki”.

W swoim założeniu dążyła ona do „obiektywizacji w przeżyciu wewnętrznej, naturalnej harmonii i jedności z Bogiem. Jeżeli sztuka miała stać się katalizatorem tego procesu poszukiwania jedności, to nie może nas zaskakiwać jej wyjątkowy, absolutny status⁴⁰⁹. Proces ten miał odbywać się poprzez doświadczenie estetyczne⁴¹⁰, w którym to naczelnym problem ogniskował się wokół kwestii samodzielnych możliwości twórczych jednostki skonfrontowanych z autonomią formy artystycznej⁴¹¹. W rezultacie „religia sztuki” dzięki drzemającej w niej energii twórczej i potencjale wyobraźni artystycznej stała się próbą wykreowania nowego świata, nadania mu piękna i całościowego sensu⁴¹². Przejmowała jednocześnie repertuar pewnych wyobrażeń i pragnień dotychczas kojarzonych tylko z religią, stając się remedium na współczesność, a zarazem nadzieją na wyzwolenie⁴¹³. Lenartowicz dokonuje jednak wyraźnego przesunięcia akcentów w obrębie własnej teorii „religii sztuki”. Tradycja była dla niego punktem odwołania i projektowania przyszłości, a dla propagatorów „religii sztuki” stanowiła tylko załączek refleksji, nie zaś podstawowe źródło wyłaniające się z tradycyjnej religijności. Polski poeta, podobnie jak niektórzy popularyzatorzy „religii sztuki”, potępiałby zapewne „pogańską zmysłowość Tycjana”, a chwalił „duchową czystość Perugina”⁴¹⁴. Innymi słowy, refleksja lirnika poświęcona była duchowemu wymiarowi sztuki renesansu, co wiązało się z rolą estetycznego doświadczenia, ważnego również dla orędowników „religii sztuki”. Sztuka winna zbliżać do jedności z Bogiem, czemu pomóc ma duchowy styl życia. Pojęcia „energii twórczej” i „wyobraźni artystycznej”, u poety kryjące się pod tym, co określić można mianem natchnienia i geniuszu, przybliżały również jego myśl do tego traktu refleksji związanej z „religią sztuki”, która dotyczyła odkrycia „totalnego sensu”. Lirnik dostrzegał, iż nie ma takiej możliwości, żeby artyści, którzy czerpią inspirację na przykład z Fra Angelica, nie przejmowali części jego duchowości. Dla autora *Zachwycenia* pozostał on wyraźnym wzorem, źródłem inspiracji, dzięki której można było tworzyć sztukę zbliżającą do Boga i nie odczytywać jej jako przeżartej historyzmem. Perspektywa ta przysłała inne liczne osiągnięcia epoki, dotyczyła nie tylko problemu zmysłowości, związanego z nagością i nadmiernym korzystaniem z uciech tego świata, ale także zjawisk o

⁴⁰⁸ Z. Ważbiński, *Vasari i jego dzieje...*, op. cit., s. 86.

⁴⁰⁹ R. Kasperowicz, *Figury zbawienia? Idea „religii sztuki” w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia*, Lublin 2010, s. 14.

⁴¹⁰ *Ibidem*, s. 18.

⁴¹¹ *Ibidem*, s. 16.

⁴¹² *Ibidem*, s. 21.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ *Ibidem*, s. 17.

szerszym polu oddziaływania, jak obecność tradycji antycznej czy działalność północnych ruchów reformacyjnych.

Jak zostało już podkreślone, na perspektywę opisu żywotów przyjętą w *Listach sztuce włoskiej*, wpływał dobór źródeł wykorzystanych przez ich autora. Najważniejszym z nich było oczywiście dzieło Vasariego, ale Lenartowicz korzystał także z innych prac wywodzących się z renesansu. Autor *Wykładów bolońskich* powoływał się na przykład Muratoriego Guicciardiniego (właśc. Francesco Guicciardini), autora *Storie fiorentine* (1509, 1528-31) oraz *Storia d'Italia* (1537-1540), wskazując nazwisko tego autora we fragmencie dotyczącym papieża Aleksandra Borgi. Wykorzystał również pracę Ascania Condiviego *Vita di Michelagnolo Buonarroti* (1553), z której poeta zaczerpnął część wiadomości biograficznych o rzeźbiarzu. Spomiędzy dzieł powstałych pomiędzy renesansem a XVIII i XIX wiekiem inspirowała Lenartowicza praca Leodrista Cribelliego, znanego pod łacińskim imieniem i nazwiskiem Leodrisiusa Cribelliusa. Był on autorem *De Vita et rebus gestis Francisci Sfortiae Vicecomitis Ducis Mediolani* (1731), która to rozprawa jako XIX tom weszła w skład *Rerum Italicarum Scriptores* (1723-51). Z publikacji tej skorzystał Lenartowicz konstruując legendę biograficzną Muzia Attendola Sforzy. Wspomnieć należy także o pracach Alexisa-Françoisa Rio *Michael-Ange et Raphael* (1857) oraz *L'art chrétien* (1861-70). Ostatnia z tych prac, pomimo sugestywnego tytułu, dotyczyła przekrojowego opisu sztuki od Cimabuego do Rafaela. Wykorzystując informacje tam zawarte Lenartowicz pisał m. in. o wpływie Girolama Savonaroli na poglądy Michała Anioła⁴¹⁵, a także cytował opis i znaczenie fresku z Kaplicy Sykstyńskiej z *Sqdem Ostatecznym*⁴¹⁶. Lirnik czytał też książkę Johanna Davida Passavanta o znaczącym tytule *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* (1839-58, tłumaczenie francuskie Paryż 1860), w kontekście której poeta opisywał miłość Rafaela do Margarity Luti⁴¹⁷. Warto zwrócić uwagę, że w pracach powstałych w XIX wieku nadal wykorzystywano model zaproponowany przez Vasariego, jednak w różnym stopniu. Wśród renesansowych źródeł odmienna w tym względzie wydać się może praca Condiviego. Jednak zaznaczyć trzeba, że i sam Vasari wykorzystał wiele informacji w niej zawartych w II wydaniu swoich *Żywotów...*, uzupełniając życiorys Michała Anioła i polemizując z niektórymi tezami autora. Niemniej, wspomniane tu książki, szczególnie Rio i Passavanta, były w XIX stuleciu bardzo popularne. Większość z tych publikacji wykorzystywał Lenartowicz raczej przypadkowo – znał je być może dzięki żonie – malarce lub swoim przyjaciółom artystom. W *Listach...* nie powołuje się na inne znane w tym okresie publikacje, jak choćby *Histoire de la peinture en Italie* (Paryż, 1849) Johna Coindeta, *Italianische Forschungen* (Berlin, 1827, 1831, tomy 1-3) Carla Friedricha von Rumohra, *Leben Michelangelos* (Hannover 1860-63, t. I i II) Hermana Grimma, czy *S. Marco, convento dei Padri Predicatori in Firenze, illustrato e inciso principalmente nei dipinti del b. Giovanni*

⁴¹⁵ T. Lenartowicz, [Michał Anioł cz. II], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 10, s. 124.

⁴¹⁶ T. Lenartowicz, [Michał Anioł cz. III], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 11, s. 141.

⁴¹⁷ T. Lenartowicz, [Rafael Santi cz. I], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 3, s. 35.

Angelico con la vita dello stesso pittore, e un sunto storico del convento medesimo (Florencja, 1853) autorstwa Marchesa Vincenza Fortunata.

Wit Stwosz – w poszukiwaniu polskiego ideału?

Jednym z głównym problemów polskiej historiografii doby romantyzmu był brak wielkiego artysty pochodzącego z Rzeczypospolitej tworzącego w renesansie. Problem ten trafnie scharakteryzował Kraszewski, pisząc o włoskich i niemieckich artystach. „Trzeba jednak pamiętać, iż Rafael miał za nauczyciela Perugina, za wzory antyki, za współzawodnika Michała Anioła, a Holbein czerpał prawie sam z siebie i siłą własną dźwigać się musiał do tych wyżyn, na których stanął”⁴¹⁸. Powieściopisarz zwracał uwagę na brak odpowiednich wzorców, nauczycieli, atmosfery współzawodnictwa w przypadku, gdy tylko własna praca pozwalała stać się artystą.

Z mroków historii wyłania się tylko jedna postać znanego artysty, który w opinii polskich romantyków mógłby reprezentować polską sztukę renesansu. Był nią Wit Stwosz. Z wielu jednak przyczyn zaadoptowanie tego artysty do rodzimych realiów sprawiło dziewiętnastowiecznym sporo trudności. Wciąż obowiązywał bowiem nowożytny model pisarstwa o artystach w wydaniu Vasariego, który sporadycznie wspominał o twórcach Północy, a o Stwoszu milczał. U progu XIX wieku wiadomości o norymberskim mistrzu ograniczały się do garstki informacji historycznych i narosłego wokół artysty mitu. Nie dla wszystkich też było oczywiste, do jakiej epoki przynależy dorobek niemieckiego rzeźbiarza. Pewne rozstrzygnięcia podejmowali Sobieszczański, Rastawiecki i Przeździecki⁴¹⁹, z kolei romantyczny wizerunek Stwosza wyrósł zasadniczo z tekstów Wincentego Pola – *Wit Stwosz, Poemat z pomników historycznych XV wieku* (1854, omówienie życia i twórczości) oraz Norwida – *Wita-Stosa pamięci estetycznych zarysów siedem* (1856, nakreślenie poglądów estetycznych)⁴²⁰, choć oczywiście powstało ich w XIX wieku znacznie więcej⁴²¹.

Lenartowicz o Stwoszu wspomina tylko raz, w kontekście twórczości Andrei della Robbia. Nazywał obu artystów „grodowymi”, z racji miejsca prowadzenia przez nich działalności, przyznając przy tym pierwszeństwo Andrzejowi za jego biegłość w oddawaniu prawdy za pomocą „gestów i wyrazu twarzy”⁴²². Sam zatem dostrzegał pewne różnice w sposobie przedstawienia. Nie można jednak z całą pewnością stwierdzić, czy wynikały one z odmiennej stylistyki dwóch różnych rzeźbiarzy, lub epok, w których działali, czy z

⁴¹⁸ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858-1864*, op. cit., t. II, s. 395.

⁴¹⁹ Z. Kruszelnicki, *Postać Wita Stwosza w literaturze i plastyce polskiej XIX i pierwszej połowy XX wieku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, XXXI, Toruń 200, s. 121.

⁴²⁰ Zob. W. Pol, *Wit Stwosz, Poemat z pomników historycznych XV wieku*, w: *Dzieła poetyckie Wincentego Pola*, t. IV, Lwów 1921, s. 9-140; C. Norwid, *Wita-Stosa pamięci estetycznych zarysów siedem*, w: *idem, Dzieła wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. 3, Warszawa 1971, s. 522-534.

⁴²¹ Z. Kruszelnicki, *Postać Wita Stwosza*, op. cit., s. 119-137.

⁴²² T. Lenartowicz, [Luca i Andrea della Robbia], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 28, s.19.

popularnego podziału na kulturę Południa i Północy. To interesujące porównanie nie zostało jednak bardziej rozwinięte. Próba wykreowania artysty polskiego renesansu została zaprzepaszczone, zabrakło jej rozwinięcia i dowodów, co wynikało zapewne z nikłego stanu wiedzy lirnika na temat zmarłego w Norymbergii artysty. Dodatkowo poeta miał niewielkie rozeznanie w cezurze czasowej dzielącej poszczególne epoki, stąd nietrudno było mu pokusić się o takie zestawienie. Zwróćmy w tym miejscu uwagę na sam schemat myślenia o poszukiwaniu artysty polskiego odrodzenia, który obrazuje proces zmiany w myśleniu o koncepcji artystycznego ideału w XIX wieku. „Romantycy dokonali w ocenie dzieła sztuki prawdziwej rewolucji, odrzucając ideę jednej, uniwersalnej normy artystycznej – mianowicie doskonałości, którą stworzyli starożytni, a Włosi odnowili w dobie Renesansu”⁴²³. Zakwestionowanie sztuki uznanej za wzorcową, związanej z dorobkiem antyku i odrodzenia, doprowadziło do próby poszukiwania innych, bliższych rodzimym terenom, krajowych artystów, których twórczość uznać można za wartą naśladowania, a jednocześnie powstałą w odległych dla romantyków czasach. Tego rodzaju przewartościowanie w sposobie myślenia o ideale i rdzennej sztuce dokonywało się na fali pism Vico i Herdera, którzy ukazali całe spektrum indywidualnych cech narodu. W efekcie pojawiających się refleksji o charakterze poszczególnych narodów, kreujących ich tożsamość, starano się poszukiwać wzorców osobowych utożsamiających cechy poszczególnych nacji, tworząc w ten sposób panteon narodowych bohaterów.

Opisywany przypadek porównania dwóch artystów reprezentujących kulturę Południa i Północy nie był jedyny. Na przykład Godebski w jednym ze swoich listów wspominał o samotniku znad Arno jako artyście rzeźbiarzu. Pisząc o wielu jego różnych inspiracjach, głównie sztuką renesansową, czyli południową, wskazywał i na Stwosza, który pochodził z Północy, jak Lenartowicz. „Sławny kadłub grecki w Watykanie pozostawił go może zimnym i obojętnym, gdy natomiast dzieło Wita Stwosza w uniesienie i zachwyt go wprawi. Słowem, rzeźba jest dlań środkiem, nie celem; uczucie i myśl są czynnikami, forma plastycznym sposobem”⁴²⁴. To północny charakter miałyby stymulować do działania polskiego poetę. Stwosz, którego wymienił Godebski, pojawił się wśród liczego gremium renesansowych artystów. W ten sposób ramy stylistyczne i czasowe zostały zatarte, aby silniej podkreślić wzorzec inspirujący geniusza.

Nie jest pewne, za jakiego artystę uchodził niemiecki rzeźbiarz w oczach Lenartowicza, choć być może w opinii lirnika Stwosz mógłby być polskim Dürerem. Z podobnym problemem borykali się i niemieccy romantycy. Poszukiwanie własnej narodowej tożsamości było jednym z naczelných problemów epoki. Jan Białostocki pisząc o dwóch niemieckich ideałach – Rafaelu i Dürerze, wskazywał, że jednym z powodów krytyki tego drugiego była jego nieobecność we Włoszech i studiowanie antycznej rzeźby, co

⁴²³ J. Białostocki, *Rafael i Dürer jako symbole dwóch ideałów artystycznych Romantyzmu*, w: idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1897, s. 172.

⁴²⁴ C. Godebski, *Listy o sztuce*, op. cit., s. 83-84.

przeszkadzało mu w rozwoju talentu⁴²⁵. Winny był temu i Vasari, który, czerpiąc informacje o artystach pochodzących z Północy, powtarzał informacje Lomberta Lombardiego o biograficznej legendzie niemieckiego malarza. U podłoża przekonania o gorszych umiejętnościach artystów pochodzących z Północy stała konstatacja, że „sztuka nie może osiągnąć doskonałości poza tradycją klasyczną i jej włoską kontynuacją”⁴²⁶. Romantycy, a wśród nich Lenartowicz, zaczęli kwestionować ten stan rzeczy. Wiadomości o polskiej sztuce nie pozwalały jednak odnaleźć i proklamować narodowego mistrza. Była to tylko sfera snów o artystycznej potędze.

Koncepcja deskrypcji dzieła sztuki

Autor wiersza *Jagoda* postrzegał artystę jako tego, który realizował się poprzez różne aktywności, nie tylko związane z pracami malarskimi i rzeźbiarskimi, ale także architektonicznymi jak w przypadku Michała Anioła sprawującego pieczę nad przebudową pałacu Watykańskiego oraz literackimi (casus Rafaela piszącego wiersze). Opisywani przez lirnika artyści sprawowali także szereg różnych funkcji, m. in. komisarza generalnego fortyfikacji miasta, naczelnego architekta, rzeźbiarza i malarza pałacu watykańskiego. Wartość posiadania wielu różnych umiejętności dostrzegali w kontekście tworzenia etosu artysty również Godebski, Klaczko, Kraszewski i Norwid, przy czym nie tylko doceniali wszechstronność talentów u innych, ale sami starali się realizować osobiste talenty w rozmaitych dziedzinach we własnym życiu. Model artysty – sztukmistrza aspirującego do miana polihistora, zgłębiającego wiele artystyczno-naukowych dyscyplin, powielał w swojej biografii także sam Lenartowicz. Dokonania dziewiętnastowiecznego poety to nie tylko literackie próby tworzenia w ramach różnych gatunków (wiersze, poematy, sceny dramatyczne, listy, wykłady), ale także twórczość plastyczna (głównie rzeźba, ale i rysunek, w mniejszym stopniu akwarele, a być może i sporadyczne próby malarskie olejem na płótnie). Praca na różnych polach artystycznych wymagała także od poety i rzeźbiarza wiedzy z odmiennych dyscyplin – historii literatury i sztuki, materiałoznawstwa, historii powszechnej i wielu innych. Korzystając zatem z dorobku opisywanych artystów sam staje się taki jak oni, łączy różne dyscypliny starając się przekazać wartości duchowe.

Biorąc pod uwagę sposób charakterystyki dzieła sztuki zaprezentowany w *Listach...* zauważyć można, iż autor *Ech Nadwiślańskich* skupia się głównie na opisie obrazu czy rzeźby, odsłaniając przede wszystkim znaczenie, a czasami oceniając także wartość artystyczną dzieła. Opisy te nie są jednorodne i dotyczą odmiennych kwestii. O stanzach watykańskich (il. 63) pisał na przykład:

⁴²⁵ Choć wiadomo dziś, że artysta odwiedził Włochy dwu- lub trzykrotnie.

⁴²⁶ J. Białostocki, *op. cit.*, s. 171.

szło tam o przedstawienie historii chrześcijaństwa, w połączeniu z dziejami świata, od najpierwszej tradycji poczynając. Szereg obrazów całe ściany pokrywających, miał niejako stanowić otwartą księgę historii ludzkości, a każdy pojedynczy obraz, przedstawiający jeden z najważniejszych dziejowych faktów, był niby kartą tej wielkiej księgi⁴²⁷.

W swojej artystycznej egzegezie Lenartowicz podkreślał zatem nie tylko rolę danego zabytku w historii sztuki, ale akcentował też nieodłączny spłot religii i życia ziemskiego. Dodatkowo zwracał uwagę na możliwość „czytania” dzieła sztuki, które polegało na umiejętności przenoszenia czytelniczych zdolności z książki na malowidło, tym samym poeta odczytywał stanze jako przykład malarskiej narracji o dziejach ludzkości. Zatem w poglądach lirnika ujawniały się nie tylko własne preferencje artystyczne i gusta epoki, ale także ówczesny stan wiedzy o renesansowych artystach i ich pracach. Nie tylko dla autora *Wandy* stanze stały się pretekstem do snucia refleksji o sensie dzieła, na przykład Kraszewski oprowadzany przez Lenartowicza po Rzymie dostrzegał odmienne aspekty dzieła Rafaela. Starał się wychwycić najważniejsze cechy poszczególnych malowideł. W *Kartkach z podróży* zanotował, że *Pożar w Borgio* jest dziełem, które najbardziej eksponuje nagość w twórczości Santiego. W *Dyspucie o Przenajświętszym Sakramencie* doszło – w myśl powieściopisarza – do połączenia świata ziemskiego i niebiańskiego. Według jego opinii w stanzach dostrzec można pomysły Juliusza II, z kolei przedstawianie postaci ze świata religii, sztuki i filozofii ma swój aluzyjny wydźwięk odnoszący się do konkretnych wydarzeń czy postaci⁴²⁸, o czym pisał też Vasari. Dla Godebskiego natomiast dzieło Rafaela było wyrazem obiegowych opinii dotyczących malarstwa mistrza z Urbino, jakie pojawiały się około połowy XIX wieku. Pisał on, że cechami charakterystycznymi Santiego miałyby być przede wszystkim „układ, rysunek i kształt nadany postaciom”⁴²⁹.

Wymienione walory malarstwa autora portretu La Fornariny odnoszą się, w myśl uwag krytyka, do malarstwa ściennego i iluzjonistycznego, w którego historii na uznanie, oprócz Santiego, zasłużył też Paolo Veronese⁴³⁰. Najobszerniejszą analizę dzieła Rafaela przedstawił jednak Klaczko, który skrupulatnie, w kilku różnych częściach swojej książki, pisał o stanzach – o ich powstaniu, przeznaczeniu, pomysle na koncepcję całości, źródłach artystycznych. Ponadto, poddał analizie poszczególne przedstawienia, wpisując je w historię sztuki renesansowej i twórczość Rafaela. Warto też pamiętać o licznych uwagach Klaczki na temat innych dzieł oraz o oryginalnych pomysłach interpretacyjnych, na przykład koncepcji ujęcia fresków jako całości. Wyższe pokoje pałacu watykańskiego cechuje w jego ocenie jedność myśli, klarowność przedstawienia, umiar, a nade wszystko ukazanie idei. „Przedstawił nam [Rafael – dodał A. K.] bogactwo myśli ludzkiej, jej dzieła wiekopomne w

⁴²⁷ T. Lenartowicz, [Rafael Santi cz. I], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 3, s. 35.

⁴²⁸ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858-1864*, op. cit., t. I, s. 451-454.

⁴²⁹ C. Godebski, *Listy o sztuce*, op. cit., s. 113.

⁴³⁰ *Ibidem*.

zakresie wiary, prawa, wiedzy i wyobraźni”⁴³¹. Autor *Juliusza II* podkreślał też „wzniosły ideał piękna chrześcijańskiego – śmiałybym powiedzieć harmonii wszechświatowej, obejmującej świat klasyczny, świat katolicki, religię i filozofię, Kościół i państwo, życie duchowe i życie pełne uciech...”⁴³². W twórczości Rafaela Klaczko doceniał najbardziej stanze, nie tylko ze względu na mistrzostwo przedstawienia, ale także ze względu na fakt, że w powstaniu tego dzieła miał swój udział papież, a po części i Michał Anioł, na którym wzorować miał się pochodzący z Urbino artysta (o czym pisał także Vasari).

Odkrywając przed czytelnikiem sensy różnych – pod względem tematycznym, materiałowym i lokalizacyjnym – dzieł sztuki, Lenartowicz nie stronił od opisu arcydzieł wielkich i przełomowych. Pojawiają się zatem obszerniejsze uwagi o dziełach sztuki najbardziej znanych, przede wszystkim autorstwa Rafaela i Michała Anioła, na ich kanwie poeta próbował wskazać znaczenie malarstwa i rzeźby. W tym kontekście o Kaplicy Sykstyńskiej (il. 60) pisał:

Fresk Sądu ostatecznego, ile go razy oglądał, robił na mnie wrażenie nie sądu, ale chaosu, oświeconego słońcem zgrozy Chrystusowej. Brak w tym obrazie powietrza. Całość ma linią koła podobnego do opisywanych przez Danta, w którym nagie duchy pod nogami sędziego wirują; niebo od ziemi nie dość oddzielone, święci w chwale niebieskiej zdają się drżeć o swoją całość, choć nie podlegają sądowi. Jest tam kilka wielkich, potężnych epizodów, jak np. grupa obłąkanych, którzy nie zadają się mieć jeszcze świadomości chwili, unoszących się jak mgły w górach, demony rozdzierające się o duszę pomiędzy sobą, rozpacz uderzonego przekleństwem, piece piekielne, z których wyglądają ohydni aniołowie złego, i ta część też jedynie pozostaje w pamięci⁴³³.

Poeta, próbując dopełnić swój opis Sykstyny, przytaczał też sądy innych o tym dziele. W przywołanym fragmencie zaskakiwał lirnika chaos kompozycyjny, niewyraźne rozdzielanie struktur poszczególnych planów na fresku, co powodowało, że Lenartowicz próbował uporządkować malowidło samodzielnie, wykorzystując dantejski motyw kręgów, co pozornie pozwalało mu zapanować nad opisem dzieła. Autor *Branki* oglądając freski potrafił nie tylko skupić się na opisie całości, ale także wybrał kilka detali, które poprzez wywołanie uczucia przerażenia i strachu pozostały mu w pamięci. Odmienne na dzieła Buonarottiego spoglądał Kraszewski. W swoim dzienniku z europejskiej podróży najpierw wspominał o kopii *Sądu Ostatecznego* w kościele Zwiastowania Najświętszej Marii Panny we Florencji (il. 63), gdzie Chrystus ukazany został „groźny i jowiszowski”, a Jego wygląd skonfrontował prozaik z pięknem Marii, która miałaby być „onieśmielona i wylękła”⁴³⁴, by następnie pisać o bogactwie Sykstyny. Nie przeszkadzało mu w tym nawet szerniało od dymu świec malowidło, pozorny chaos postaci czy wysiłek włożony w to, aby dojrzeć szczegóły. W pierwszym kontakcie uderzała Kraszewskiego innowacyjność Michała Anioła w sposobie realizacji tematu Sądu Ostatecznego, który potraktować można jako wyraz swoistego

⁴³¹ J. Klaczko, *Wieczory florenckie, Juliusz II*, op. cit., s. 242.

⁴³² *Ibidem*, s. 256.

⁴³³ T. Lenartowicz, [Michał Anioł cz. III], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 11, s. 141.

⁴³⁴ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858-1864*, op. cit., t. I, s. 324.

rozumienia Apokalipsy oraz dominująca nagość (wyjątek w tym względzie stanowi przedstawienie postaci Matki Boskiej). Warto w tym miejscu dodać, że podobne spostrzeżenia pojawiają się u Vasariego. Po krótkim opisie dzieła Kraszewski dochodził do wniosku, że całość składająca się z „tysiąca szczegółów” nie była możliwa do przedstawienia czytelnikowi. Urzeka go jednak historia jakoby Buonarroti miał czytywać Dantego – i o tym Vasari pisał – i nim się inspirować podczas pracy nad wystrojem kaplicy. Powieściopisarz wspominał także o kilku domniemanych inspiracjach i o jednym z mistrzów ceremonii Pawła III, który miał zostać namalowany na fresku. Swoje uwagi podsumowuje stwierdzeniem, że dzieło to „gaśnie przy suficie Michała Anioła”⁴³⁵. Sąd Ostateczny umieszczony jest na wprost od wejścia do Kaplicy Sykstyńskiej, a namalowany został w latach 1536-1541 za pontyfikatu Klemensa VII. Stąd też nie był on brany pod uwagę, gdy Klaczko pisał swoje dzieło poświęcone działalności jednego z najbardziej znanych w historii papieży, Juliuszowi II. W kręgu zainteresowania polskiego krytyka pozostawała tylko sztuka tworzona za czasów wspomnianego papieża. Także Godebski w swoich listach nie zdecydował poświęcić więcej uwagi temu malowidłu.

Jak już wspomniano, Sąd Ostateczny w Sykstynie wiąże się także z problemem nagości w sztuce, którego to problemu Lenartowicz w ogóle nie dostrzegał. Mistrz ceremonii papieskiej Biagio da Cesena zapytany, co sądzi o tym dziele, miał odrzec: „jest rzeczą niegodną, by w takim miejscu przedstawiano tyle nagości i że przystoi to bardziej do łaźni lub gospody niż do kaplicy papieskiej”⁴³⁶. Niektórzy z polskich romantyków znali tę historię i dostrzegali ten problem również w innych dziełach malarskich. Kraszewski, zwiedzając neapolskie muzeum, notował:

Ne znalazłszy wszakże słynnych arcydzieł, jak Danae Tycjana i kilka Wener, pozamykanych na klucze, wedle przyjętego tu zwyczaju, i dostępnych tylko z wielkimi formalnościami, o które starać się trudno. Pozorem do tego uwięzienia dzieł sztuki była zbytnia swoboda, z jaką je utworzyli artyści, mogąca zgorszyć niewinnych. (...) sztuka XVI i XVII [wieku], gdy się jej odejmie śmielsze arcydzieła, pojęta być nie może taką, jaką była w istocie. Madonna i Danae stanowią właśnie cechę jej; wskazują, jak się bezwzględnie ubiegała za plastycznym pięknem, gdziekolwiek je znaleźć mogła⁴³⁷.

Cytat ten wskazuje na dwa pierwiastki współtworzące kulturę renesansu dostrzegane przez romantyków, mianowicie chrześcijański i pogański wymiar sztuki (il. 64). Klaczko widzący w Michale Aniele artystę wyznaczającego „nowe drogi sztuki” pisał, że ze starożytnych rzeźb renesansowy sztukmistrz nauczył się ogromu, patetyczności, ale i przedstawiania nagości, a zasady te miałyby być dostrzegalne w jego twórczości.

Plastycznym i cechującym się szczegółowością opisem sztuki jest także Lenartowiczowa relacja o innym watykańskim dziele – figurze Mojżesza (il. 65):

⁴³⁵ *Ibidem*, s. 455-457.

⁴³⁶ G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych, op. cit.*, s. 484.

⁴³⁷ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858-1864, op. cit.*, t. II, s. 115.

Po nocy prawie gorączkowej, skoro świt, ruszyłem na wzgórze św. Piotra in Vinculis, Mojżesz Michała, o którym tyle słyszałem, zasnąć mi nie dozwalał, a chociażby nigdy nie byłem zadowolony z wielkości zapowiadanych, o których wyobraźnia jeszcze coś wyższego sobie wystawiła, tym razem więcej niż widok morza i widok św. Piotra, uderzył mnie potęgą swoją Mojżesz na grobie Juliusza II. W świątyni ogromnej, wiecznie pustej i tą pustką przypominającej pustynię Arabii, na której formował się w myślach ustawodawcy kościół Jehowy, zasiadł wódz ludu; ręka prawa oparta na tablicach, druga ku wnętrznościom zwrócona, jakby mówił „od wnętrza mego, od kości moich mówię do was” oko wyteżone czuwającego nad dziećmi lwa, nogi jak u pielgrzyma podpasane, w szatach zda się dyszeć wiatr pustyni. Kamień to który iście dziwi, że nie wydaje głosu⁴³⁸.

Oglądanie dzieła sztuki nie wiązało się w przypadku poety tylko ze zwykłym wjazdem w celu zobaczenia tego dzieła i jego poznania. To żywa chęć obcowania z nim, to emocje, stan wyczekiwania, a w konsekwencji próba zrozumienia i nadania dziełu własnego sensu. W tym wypadku lirnik konfrontował pustkę budowli z rzeźbą, jednakże, co ciekawe, nie wpisywał tej drugiej w strukturę architektoniczną nagrobka. To celowe artystyczne zestawienie wiąże się z sensem zamkniętym w symbolicznym geście. Budowla dla samotnika znad Arno była czymś martwym i tylko w człowieku odnaleźć można idee żywe, w które tak mocno on wierzył. Mojżesz okazał się być kimś żywym, przemawiającym do ludu, o czym świadczyć miało jego spojrzenie, przybrana poza oraz rozwiana szata. Oczywiście Lenartowicz nie był precyzyjny, bo już w warstwie samego opisu zorientować się można, że dłoń biblijnego przywódcy Izraelitów wsparta jest niejako na brzuchu i nogach, więc nie wskazuje bezpośrednio na wnętrze, jak chciał lirnik, który na podstawie tej uwagi pisał o znaczeniu rzeźby. Autor *Błogosławionej* pragnął niejako ożywić biblijnego proroka, tak jak uczynił to chociażby z Napoleonem w swoim wierszu *Na Kolumnę Wandomską w Paryżu*.

W *Listach...* zostały też wyeksponowane dzieła dla samego ich autora szczególnie, wyjątkowe, ulubione. Jednym z nich jest obraz Domenichina (il. 66), o którym pisał:

Święta Cecylia (...) całkiem utraciła cechę pogańskiej wielkości; przyjmując chrzest i uwierzywszy w Boga jednego i Chrystusa miłującego ubogich, stała się szczerze siostrą służebnic swoich. Nie zdarzyło mi się doznać większego wrażenia przed żadnym męczeństwem obrazem. (...) Mistrz, co tak wysokie sfery z taką prostotą a porywającą oddał prawdą, wierzył sam głęboko i tam szukał światła, skąd ono jedynie wypływa: w modlitwie cichej do Boga i w czystych prostaczych sercach⁴³⁹.

Istotna wartość tego dzieła dla poety polegała na jego czytelności i zrozumiałości. Autor skupił się na opisie świętej i kilku jej towarzyszek, pomijając resztę (dzieci, innych mężczyzn, aniołów, oprawę architektoniczną). Z uwag lirnika wynika, że główny sens dzieła dotyczy jego przekazu, a nie opisu struktury pola obrazowego. Obraz ten był dla Lenartowicza symbolem żywej wiary wyobrażonej w chwili śmierci świętej Cecylii, której towarzyszą

⁴³⁸ T. Lenartowicz, [*Michał Anioł cz. II*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 10, s. 124.

⁴³⁹ T. Lenartowicz, [*Domenichino cz. II*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 37, s. 130.

głównie kobiety, a ich gesty – jak pisze poeta – wyrażają miłość, modlitwę i pokorę. W twarzy świętej objawia się „harmonia niebieska”, a zarazem „martyrologia chrześcijańska”. Uchwycony w ten sposób został moment trwania i balansowania na granicy światów. Ewokowane tu sensy związane ze zrozumiałością, prawdą i chrześcijaństwem to główne cele sztuki dla poety-rzeźbiarza. Patrzy on na dzieło sztuki jako na pojedynczy artefakt, co pozwala mu lepiej je zrozumieć, ale i odkryć jego tajemnicę przed zwykłymi ludźmi. Sztuka w swoim głównym celu odsłania wzorce moralnego postępowania, a nie tylko trudne dogmaty, których ludzie nie rozumieją. W tym miejscu warto podkreślić, że siła oddziaływania listów Lenartowicza tkwi w ich prostocie, mimo gdzieś tam pobrzmiewającego intelektualnego tonu. Tym zasadniczo różni się poeta od Kraszewskiego i Klaczki, którzy podczas oglądania zabytków uruchamiali szeroki kontekst kulturowy i pisali o nich w sposób erudycyjny. Wszystkich jednak wymienionych tu pisarzy łączy myśl, że dzieło sztuki poświadcza istnienie uniwersalnych wartości i ideałów.

Ponadczasową wartość dzieła sztuki, dostrzegalną w jego znaczeniu, być może poeta zauważał w wizerunku św. Agnieszki z portretu Andrei del Sarto. Reprodukcję tego obrazu miał Lenartowicz w swojej teczce *Umarli żywi* (il. 56)⁴⁴⁰. Malarz na pierwszym planie przedstawił siedzącą świętą, której postać wypełnia centrum pola obrazowego. Lewą dłonią św. Agnieszka obejmuje baranka, a w prawej trzyma liść palmowy. Męczennica znajduje się w pomieszczeniu o renesansowym wystroju, dodatkowo zabudowanym, z jednym oknem, z którego na wysokości głowy św. Agnieszki roztacza się widok na zamek wraz pejzażem. Poetę najprawdopodobniej poruszyła twarz świętej, która skierowana jest ku górze. Ekstacyjny wyraz twarzy męczennicy obrazuje skalę doznań podczas spotkania z tym, co święte, otwierające na Boga. Życie ziemskie wydaje się być dla niej nieistotne, świadoma transcendentnego kontaktu kieruje swoje myśli ku Stwórcy, co świetnie uchwycił del Sarto i być może dostrzegł to również Lenartowicz.

Autor *Złotego kubka* znacznie mniej uwagi poświęca architekturze, która w *Listach...* przywołana zostaje bodaj jeden raz w odniesieniu do serca chrześcijańskiej Europy, a więc watykańskiej bazyliki:

Architektura kościoła św. Piotra przybyłym z północy nie robi wrażenia w pierwszej chwili; posępny mistycyzm gotycki, tak odpowiedni koncentrującemu się w sobie duchowi mieszkańców północy, w Italii nie mógł się przyswoić. Tamtym lasy dostarczały wzoru do łuków architektury gotyckiej, surowych jak ich mowa twarda i

⁴⁴⁰ Zob.: I. Chrzanowski, *Z albumu Lenartowicza*, „Sfinks” 1912, z. 12, s. 329-355; J. Maślanka, „*Umarli i żywi*” – *Album Teofila Lenartowicza*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie” 2007, R. LII, s. 279-296; *Materiały do katalogu rękopisów Biblioteki PAN w Krakowie. Korespondencja Teofila Lenartowicza*, oprac. A. Preissner, „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie”, 1 1955, [Wrocław 1957], s. 267-300. Kilka z dzieł reprodukowanych było w katalogu: *Seweryn Mielżyński 1804-1872*, red. K. Gieszczyńska-Nowacka, T. I. Grabski, M. P. Michałowski, A. Murawska, E. Siejkowska-Askutja, Poznań 2018. Prawidłowy tytuł zbioru listów, wierszy i prac plastycznych to *Umarli żywi*, taki bowiem został wyłoczony na oprawie albumu. Obecnie zbiór niegdyś należący do Lenartowicza przechowywany jest w Bibliotece Nauk Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, syg. 2029.

świszcząca, jak mgły jezior unoszące się w kształtach fantastycznych, jak zbroja rycerza średniowiecznego⁴⁴¹.

Z jednej strony fragment ten przywołuje na myśl rozróżnienie na sztukę Północy i Południa w formie zaproponowanej przez Madame de Staël. Pozwala także na wysnucie przypuszczenia, że architektura bardziej kojarzyła się Lenartowiczowi z Północą. Mieszkając we Włoszech pisał on głównie o obrazach i rzeźbach, choć na przykład w *Album włoskim* (1870) znajdziemy wiersz poświęcony architekturze – *W Pałacu Dożów*, który pozostaje jednym z wyjątków na tym tle. Poeta w przywołanym tu fragmencie *Listów...* posłużył się terminem architektury gotyckiej, nie przywołując jednak żadnej konkretnej realizacji. Wydaje się, że myślał on bardziej w kategoriach wartościujących, odnosząc się do srogiej surowości krajów Europy Północnej, w których to architektura średniowiecza była wyrazem między innymi ducha tamtejszych narodów. Owa surowość nie musiała jednak odnosić się wyłącznie do klimatu, ale również do religijnych uczuć, nadając im w ten sposób rys wyższej rangą szlachetności. Wynikać to mogło z dwóch przyczyn. Po pierwsze w romantyzmie gotyk był stylem, w którym silniej niż w innych stylach wyrażone zostały idee chrześcijańskie. Po drugie, Lenartowicz wiązał Północ głównie z Polską, dopiero w dalszej kolejności pisał o innych nacjach i krajach. W konkluzji wiersza *Co we Włoszech, a co w Polsce* podkreślał, że zabranie Włochom sztuki to jednocześnie pozbawienie ich świata wartości, co skonfrontował poeta z rodzimym krajem, nieposiadającym dzieł sztuki, w którym wspólnotę budują wartości międzyludzkie. Zatem na styku poglądów estetycznych i filozoficznych lokował lirnik mazowiecki swoje spostrzeżenia o wartościach architektury gotyckiej. Wracając jednak do rzeźbiarskiej postaci wyżej opisanego *Mojżesza*, chciałbym zwrócić uwagę, że w passusie poświęconym bazylice św. Piotra uderza także pustka wnętrza bazyliki – być może rozumiana jako strzelistość i wielkość budowli – konfrontowana z realizacją rzeźbiarską. Tak jakby stylowi narracji o Michale Aniele i jego działach został podporządkowany sposób pisanie o sztuce. Poeta zawęży perspektywę pisarską, wyraźnie wybiera o czym i jak chce pisać, eliminując tym samym sztukę będącą kontekstem opisywanych obrazów, malowideł i rzeźb.

Renesans włoski a charakter szkoły narodowej

W *Listach...* Lenartowicz pisał o odrodzeniu przede wszystkim przez pryzmat kluczowych dla epoki artystów oraz władców religijnych i świeckich. W budowanym wizerunku czasów włoskiego odrodzenia opisy „żywotów” poszczególnych artystów były konfrontowane z osiągnięciami cywilizacyjnymi Europy. Stąd też wniosek, że renesans nie dotyczył już tylko Włoch, ale otwierał się na perspektywę europejską poprzez próbę wpisania osiągnięć włoskich artystów w burzliwą historię czasów renesansu na Starym Kontynencie.

Poeta, opisując dokonania włoskich mistrzów, zwracał często uwagę na ich kontakty z

⁴⁴¹ T. Lenartowicz, [Michał Anioł cz. II], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 10, s. 124.

myślicielami, urzędnikami państwowymi, wpływową arystokracją, papieżami oraz innymi poetami i artystami. Przywołanie wybitnych postaci z epoki odrodzenia często miało charakter krótkiego wyliczenia. Omawiając na przykład postać Michała Anioła Lenartowicz pisał: „krótki ten przebieg życia wielkiego rzeźbiarza i architekta, który obok Brunelleschiego, Lorenzeta, Simona Cronaca, Rustiencci, Giotta, Michelozzi, Arnolfo i innych architektów włoskich świetnie zajmuje stanowisko”⁴⁴². Z kolei pisząc o della Robbia porównywał jego dokonania z innymi wskazując, iż „to snycerz mniejszej od Donatella, Ghibertego, Jana z Bolonii wartości”⁴⁴³. Pojawiały się także w *Listach...* postaci ze sztuką powiązane pośrednio, czyli na przykład arystokraci i papieże („Benedykt IX, Innocenty VII, Grzegorz XII, [którzy – dodał A.K.] spierają się o władzę”⁴⁴⁴) oraz bohaterowie reprezentujący różne warstwy włoskiego społeczeństwa, żywo reagującego na sztukę. Ten mozaikowo skonstruowany pejzaż epoki wydaje się wskazywać na pewną prawidłowość. Jego istotą jest fakt, że w ten sposób Lenartowicz zakreślał podświadomie artystyczny krąg mecenasów sztuki poprzez wymienienie papiestwa, arystokracji i ludu. Jednak wśród włoskiego społeczeństwa była też taka postać, której poeta poświęcił o wiele więcej miejsca, doceniając jej znaczącą rolę. Mowa o Savonaroli⁴⁴⁵, któremu zresztą lirnik planował zaprojektować pomnik⁴⁴⁶, a doceniając jego nauki uważał, że stworzona przez niego doktryna wpływała na twórczość renesansowych mistrzów:

Za życia i po śmierci Savonaroli głoszone o jego cudach; uczniowie jego, artyści malarze po największej części, i ubodzy Florencji opowiadali o uzdrowieniach cudownych, o widzeniach świętego męża. Wieści te mogą być wątpliwe albo prawdziwe, ale co żadnej nie popada wątpliwości, to, że dusze artystów wielki ten męczennik odnowił i podniósł i że jemu to zawdzięczać należy wychowanie moralne Rafaela, Michała, Andrzeja i tylu innych mistrzów sztuki, których dzieła dla naszej epoki, nic wyższego nie produkującej, są prawdziwymi, wciąż do serca mówiącymi cudami⁴⁴⁷.

W kontekście przytoczonego tu wątku dotyczącego działalności dominikanina pisał wcześniej poeta o jego sporze z Medyceuszem i braku sprawiedliwości we właściwym zrozumieniu tej sprawy, oczywiście na korzyść kaznodziei. Dostrzegł także skutki tego dramatycznego wydarzenia w postawach poszczególnych artystów. Jeden z artystów z rodziny della Robbia miał chodzić w stroju pokutnym, a Perugino odwrócić się od wiary i umrzeć w rozpacz. Nieprzypadkowo w przytoczonym fragmencie *Listów...* lirnik wspominał o Buonarrotim. To właśnie na podstawie korespondencji znamienitego rzeźbiarza pisał Lenartowicz, że artysta

⁴⁴² T. Lenartowicz, [*Michał Anioł cz. II*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 10, s. 124.

⁴⁴³ T. Lenartowicz, [*Luca i Andrea della Robbia*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 28, s. 18.

⁴⁴⁴ T. Lenartowicz, [*Fra Angelico*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 17, s. 201.

⁴⁴⁵ Warto zaznaczyć, że na przeciwnym biegunie są postaci przez lirnika oceniane negatywnie. „Między imionami wielkich autorów włoskich znajdują się takie ohydy, jak Aretino i Machiavelli. Czy gdzieś podobnych niemoralnych moralistów, krytyków bez wiary, pedagogów sztuki bez natchnienia łatwo znaleźć, niech na to odpowiedzą ci, co się specjalnie bawią wyciąganiem szmat z błota.” (T. Lenartowicz, [*Michał Anioł cz. III*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 11, s. 141).

⁴⁴⁶ L. Bernardini, *Polacy we Florencji. Podróżnicy i mieszkańcy*, Florencja 2005, s. 154.

⁴⁴⁷ T. Lenartowicz, [*Luca i Andrea della Robbia*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 28, s. 19.

był „wyznawcą doktryny” dominikanina. Z kolei Rafael, wymieniony zostaje, być może, ze względu na jego dzieło *Dysputa o Najświętszym Sakramencie*, na którym spalony na stosie reformator został odmalowany obok świętego Tomasza z Akwinu. W związku z przytaczanymi przez autora *Listów...* wiadomościami powstaje zasadne pytanie: jak życie Savonaroli wpłynęło na twórczość artystów tak wielkiej rangi i w czym się to objawiało? Na to pytanie Lenartowicz nie udziela bezpośredniej odpowiedzi. Z życiorysu florenckiego reformatora religijno-politycznego wynika, że atakował w swoich kazaniach chciwość, próżność, nadmierne bogactwo, fałsz, a sam żył skromnie propagując taki styl życia. Ataki te dotyczyły nie tylko ludzi świeckich, ale i kler wraz z papieżem, co finalnie doprowadziło Savonarolę do spalenia na stosie. Negatywnie pisał o nim i sam Vasari, który w życiorysie Fra Bartolomea wskazywał, jak bardzo zmieniły się czasy, kiedy do władzy doszedł dominikanin. „Brat Hieronim Savonarola co dzień z kazalnicy głosił, że lekkomyślne obrazy, instrumenty muzyczne i książki miłosne prowadzą dusze tylko do grzechu. I dlatego nie jest dobrze w domach, gdzie są dziewczęta, trzymać obrazy z nagimi postaciami mężczyzn i kobiet”⁴⁴⁸. Skutki tego pomysłu dostrzec można było podczas karnawału, gdy we Florencji stawiano budy z drzewa i chrustu, a następnie palono je w noc poprzedzającą rozpoczęcie Wielkiego Postu. Towarzyszył temu procederowi śpiew i miłosne tańce, które zostały zamienione na palenie obrazów i rzeźb, książek, lutni i śpiewników, jak podaje nowożytny kronikarz. Sam Baccio – tak określa Fra Bartolomea Vasari – miał w ten sposób zniszczyć swoje dzieła. Savonaroli poświęcono zresztą wiele różnych dzieł sztuki. Ponoć Sandro Botticelli, jak notował Vasari – „wydał wiele sztychów, ale lichy, bo były one źle robione. Najlepszy, jaki można widzieć, to triumf wiary brata Savonaroli z Ferrary, do którego sekty tak dalece przystał, iż rzucił malarstwo i nie zarabiając popadł w wielką biedę”⁴⁴⁹. Florencki duchowny był także uważany za fałszywego proroka, co Luca Signorelli przedstawił na jednym z obrazów cyklu Sądu Ostatecznego w kaplicy San Brizio w Orvieto⁴⁵⁰. *Nomen omen* Signorelli uważał się za artystycznego spadkobiercę Fra Angelica, co potwierdza jeden z fresków ze wspomnianej kaplicy, na którym artysta namalował obok swojego portretu wizerunek dominikanina z Fiesole. Pomimo ambiwalentnych postaw artystów samotnik znad Arno cenił wysoko postać Florentczyka za jego styl życia i otwartość poglądów, w tym również tych o charakterze antypapieskim, które wyznawał sam Polak, chociażby ze względu na stosunek papieża do zaborcy. Niektórzy z renesansowych artystów nie pozostali obojętni wobec próby zbudowania „nowej Jerozolimy” we Florencji, choćby Michał Anioł, o czym również pisał Vasari. Negatywnie do postaci Savonaroli odnosił się także Kraszewski⁴⁵¹. Z kolei wpływy dominikanina na innych artystów doceniał Klaczko. W jego opinii kazania Savonaroli miały być jedną z ulubionych lektur Buonarottiego, a wpływy te dojrzeć można w

⁴⁴⁸ G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, op. cit., t. IV, s. 75.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, t. III, s. 136.

⁴⁵⁰ A. S. Czyż, *Fra Angelico. Artysta i mistyk*, Ząbki 2005, s. 39.

⁴⁵¹ J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży 1858-1864*, op. cit., t. I, s. 289, 452.

wątkach starotestamentowych w Kaplicy Sykstyńskiej. Śmierć reformatora na stosie w imię wyznawanych poglądów, a także przybranie postawy proroka, miały w opinii Klaczki wpływ na powstanie watykańskiej *Piety*⁴⁵².

Lenartowicz, pisząc o włoskich artystach, sytuował ich dokonania na szerszym, europejskim tle. Fakt ten odzwierciedla się głównie w liście o Michale Aniele, w którym lirnik akcentował rolę artysty w wieku XV, stulecie to uznawszy za punkt zwrotny w dziejach: „Wiek, w którym urodził się Buonarroti obfitym był w wielkich ludzi i w wielkie wypadki, od roku 1400 zaszły zmiany stanowcze w świecie myśli i na przestrzeni ziemi”⁴⁵³. Pisząc te słowa polski poeta nie miał już tylko na myśli artystów, ale też wielkie umysły epoki – Johanna Gutenberga, Krzysztofa Kolumba, Mikołaja Kopernika – oni to odpowiedzialni byli za dokonujące się w tym czasie przemiany kulturowe. Lirnik podkreślał przy tym wagę wypadków historycznych w procesie rozwoju kulturowego:

A gdy to dzieje się w świecie umysłowym, w świecie politycznym nie mniejsze pojawiają się zjawiska. Trzydziestoletnia wojna, walka w Anglii dwóch róż niefortunnych, białej i czerwonej, Yorków i Lancasterów; Ferdynand z Aragonu i Izabela kastylska Maurów z Hiszpanii wypędzają; czyny godne wyśpiewanej w romansach epopei Cyda, gdyby ich nie zaciemniło okrucieństwo nad Izraelem, którego tłumy pędzone z Hiszpanii trupami zaścielają gościńce, a krzyk ich do serca Europy przypada, budząc może pierwszą myśl posągu Mojżesza w głowie młodego syna Etrurii. (...) Inkwizycja ze swoimi stosami i Luter z palącą się bullą papieską (...) Cień Karola V, wybladły po zwycięstwach nad protestantami (...) Bohaterowie jak Gustaw Waza i Soliman, zapędzają się po polach bitew (...) w Anglii, dla rozpusty niepowstrzymanej, zrywa się związek z Rzymem i głowy cnotliwego Tomasza Morusa, Anny Boleny i Joanny Grey tętnią, spadając na deski londyńskiego szafotu. Niezadługo wstąpi na tron córka Henryka VIII Elżbieta, i Cromwell już we drzwiach parlamentu⁴⁵⁴.

Wzmiankę dotyczącą historii renesansowej Europy traktować można jako próbę zarysu syntezy epoki. Bardziej szczegółowe informacje o czasach złotego wieku znajdują się w *Wykładach bolońskich*. Tam również literatura opisywana będzie na tle wydarzeń kulturowych i politycznych, a historia ukazana jako siła stymulująca rozwój i kształtowanie się sztuki.

Pisząc o charakterze renesansu europejskiego Lenartowicz wyraźnie wyodrębniał poszczególne „szkoły” narodowe (samym tym pojęciem nie operując, wymieniając jedynie nazwy krajów): włoską, francuską i niemiecką, choć pojawił się w jego *Listach*... także wątek hiszpański⁴⁵⁵. Trzy pierwsze z wymienionych narodów wiodły również wedle poety prym w literaturze, muzyce i sztukach plastycznych w romantyzmie. Prymat ten dodatkowo został przez lirnika ukazany na tle podziału kultury Północy i Południa. Wedle tego kryterium sztuka

⁴⁵² J. Klaczko, *Wieczory florenckie, Juliusz II, op. cit.*, zob. m.in. s. 190, 197, 245, 284, 314.

⁴⁵³ T. Lenartowicz, [*Michał Anioł cz. III*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 11, s. 141.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ Poeta pisał o sporze Domenichina z Ribera, co może zaskakiwać, biorąc pod uwagę wybitne obrazy tego drugiego z wymienionych malarzy o tematyce religijnej, tworzone w manierze Caravaggia oraz fakt, że studiował malarstwo Rafała. Zob. T. Lenartowicz, [*Domenichino cz. II*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 37, s. 131.

miałaby być zakorzeniona w kulturze Południa, a tym samym Południe uzyskiwałoby przewagę nad Północą. Przykładem takiego myślenia może być uwaga poety dotycząca kształtowania charakteru przez klimat:

Uznajmy tedy zasługi narodu włoskiego, który miłością piękna rozświeca i umila drogi zapracowanej ludzkości. Dla nas, ludzi chłodniejszych, niełatwo poznać się z charakterem południowców; mamy wprawdzie ogólne z książek wyobrażenie o ich ziemi i o ich historii (...) Trzeba pobyć we Włoszech, rozpatrzyć się w niezliczonych pomnikach dalszej i bliższej przeszłości, poznać obyczaje i zwyczaje ludu włoskiego⁴⁵⁶.

Symptomatyczne jest w tym wypadku przekonanie o prymacie sztuki Południa ze względu na określone warunki klimatyczne. Według autora *Listów...* piękno i klimat Włoch zdecydowało o najprężniejszym rozwoju sztuki:

Ach, bo też bywa czasem iż ziemia tak się Bogiem napoi, że zda się przeznaczoną na edeńską krainę, na wieków złotych pole, opiewane przez poetów starożytnych. A wtedy Florencja była najpiękniejszym punktem ziemi i chwała w jaką okrywała ją zgoda powszechna, piękniejszą ją czyniła pod kwiatami, które rozsypywały dziadki po ulicach, niż pod koronami zwycięzców⁴⁵⁷.

Poeta kreśli rajską wizję wskazując konkretne miasto we Włoszech – Florencję. Była ona dla Lenartowicza głównym ośrodkiem rozwijającej się sztuki, która promieniowała na cały Półwysep Apeniński. W listach zwraca uwagę fakt, że autor *Lirenki*, świadom roli Watykanu, pisząc choćby o rzymskich realizacjach Michała Anioła czy kontaktach artystów z papieżem, nie oddaje pierwszeństwa stolicy Piotrowej, tak jak robili to Kraszewski i Klaczko. Samotnik znad Arno podkreślał rolę innych miejscowości. Wymieniał takie miasta jak Neapol, Pistoia, Arezzo, Perugia, Asyż, Gubbio, Frosinone, Urbino, Rawenna, Bolonia⁴⁵⁸. Zasadniczo są to miejscowości położone w północnej lub centralnej Italii, znane Lenartowiczowi z jego licznych wojaży. Zatem miejsce największego rozwoju stanowiła dla poety ta właśnie część Włoch, to stąd sztuka w wyniku artystycznych kontaktów docierała do reszty kraju i w głąb kontynentu.

Warto zauważyć, że autor *Bitwy Racławickiej* ograniczał znaczenie dorobku starożytności w sztuce takich miast, jak Arezzo czy Rawenna, na rzecz sztuki chrześcijańskiej:

Świat zmysłowy wypowiedziała Italia artystyczna, jakby celem Włoch było, po upadku politycznym, to moralne prowadzenie świata. Poeci i artyści o których wspominam, często w niezgodzie z papieżami, lecz zawsze w zgodzie z instytucją chrześcijańską, prowadzą jej myśl od katakumb, od owych pierwszych chrześcijańskich cmentarzy. Wielkie słońce Piotrowej opoki przez ciąg pięciuset lat oświecało umysły artystów-Włochów i estetyczna cywilizacja łacińska utrzymywała na wysokości dusze społeczeństwa europejskiego, wskazując im

⁴⁵⁶ T. Lenartowicz, [O poczuciu piękna i kultu sztuki we Włoszech], „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 42, s. 249.

⁴⁵⁷ T. Lenartowicz, [Fra Angelico], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 17, s. 201.

⁴⁵⁸ T. Lenartowicz, [Luca i Andrea della Robbia], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 28, s. 19.

słowem i obrazem cel nad powszednie sprawy doskonalszy⁴⁵⁹.

To właśnie początki sztuki chrześcijańskiej we Włoszech stanowiły moralną i światopoglądową podstawę kulturowej i światopoglądowej zmiany. Nie jednak instytucja kościelna, a rzeczywista wiara prowadziła artystów. „Sztuka chrześcijańska przewyższała grecką także dzięki nadprzyrodzonemu źródłu twórczości, będącej wynikiem «bezpośredniego nieustającego stosunku ze Stwórcą»”⁴⁶⁰. Wizja sztuki wczesnochrześcijańskiej odczytana została przez Lenartowicza w duchu mistycyzmu, wedle którego perspektywa duchowego kontaktu ze Stwórcą i poznanie intuicyjne wiedzie prym nad rozumowym. Silna wiara pierwszych chrześcijan i ich wzmożona intuicja otwierały na relację z Bogiem. Dla Lenartowicza w pierwszych wiekach po śmierci Jezusa zaczęła się sztuka w rozumieniu duchowym. Poeta w swojej refleksji akcentował jednak nie tylko sztuki plastyczne, ale i inne osiągnięcia łacińskiej cywilizacji, otwierając tym samym perspektywę na historię literatury, który to temat pogłębił w *Wykładach bolońskich*.

Nie zgadzając się ze współczesnymi opiniami w duchu Winckelmanowskim, lirnik wyraźnie akcentował:

Dzisiejsi pisarze o sztuce przypisują wpływowi arcydzieł greckich, naukom i piękności miejsca, wyrobienie się duchowe malarzy, w czym zupełnie z nimi zgodzić niepodobna; bo jeśli Grecy zostawili nam wzory piękności, jeśli ich piękności figury harmonią wymiarów porywają wzrok, to poza nią i poza greckim patos ruchów nic więcej nie dopatry. Sztuka nowa, natchnienie artystów-chrześcijan musiało tedy w innym świecie szukać kształtów do swoich obrazów i rzeźb. Jakież to więc był świat? Oto tradycji katakumbowych, oto świat ubogich czystego serca, którzy Boga oglądają. Ewangelia, a nie etyka Arystotelesa oświecała ich umysły, prostota święta ich typów w cudne ruchy się układa, w ruchy dziecinne, które zawsze są piękne w niewinności swojej i które wtenczas się zatracają, kiedy dziecię przychodzące na świat na obraz Boży, zaczyna się formować na obraz towarzystwa⁴⁶¹.

Poeta nie uznawał piękna sztuki greckiej opartego na naukowych dociekaniach, w których istotne są proporcje i wiedza pochodząca z traktatów filozoficznych. To wszystko, w myśl uwag samotnika znad Arno, pozbawione było znaczenia i wyższej myśli. Dla autora *Listów o Adamie Mickiewiczu* to rodzaj patosu, nieodslaniający jednak tego, co winno stanowić istotę dzieła. Atrakcyjna wizualnie powierzchowność była niepełna bez wewnętrznej treści. Ta zaś wyjaśniała się w sposobie życia pierwszych chrześcijan, w prostocie ich serca, w czytaniu Pisma Świętego.

Doceniając istotną rolę sztuki chrześcijańskiej Lenartowicz podkreślał:

Owóz jakkolwiek piękność grecka ma swój urok, sztuka chrześcijańska, a mianowicie malarstwo, zostawiło ją daleko za sobą, sprowadzając przed oczy widza arcytyp człowieka, podniesionego do braterstwa z Bogiem,

⁴⁵⁹ T. Lenartowicz, [Michał Anioł cz. I], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 9, s. 112.

⁴⁶⁰ M. Bojko, *Z zagadnień Lenartowiczowskiej*, op. cit., s. 18.

⁴⁶¹ T. Lenartowicz, [Fra Angelico], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 17, s. 201.

pięknego wysokością prostoty, miłości i poświęcenia, a nie stworzonego do stąpania wedle dźwięków muzy Terpsychory, ale wedle owych skrzypców anielskich, których jedno pociągnięcie smyczka o mało, jak świadczy legenda, nie wyciągnęło duszy z ciała świętemu Wincentemu z Ferrary⁴⁶².

Akcentując rolę Włoch w kulturze europejskiej, a zarazem wskazując, że w jej obrębie sztuka chrześcijańska i antyczna mają swój znaczący rodowód, lirnik wyraźnie oddzielał dokonania włoskie od działalności innych narodów. „Gdy na Zachodzie, to jest we Francji i Niemczech, sztuka jest niejako odrębną gałęzią eksploatacji i służy głównie pysze bogatych, we Włoszech pozostała ona identyfikacją szlachetnych wyobrażeń, wyłącznie dziedzinę myśli za przedmiot mając. Tutaj ogół czuje sztukę”⁴⁶³. Atakując materializm, produkcyjizm, sztuczność sztuki, a więc to, co dla poety było przedmiotowością w sztuce Francji i Niemiec, przeciwstawiał im piękność gestu, rolę wyobraźni, znaczenie dzieła, czyli to, co podmiotowe i dostrzegalne w sztuce Włoch. W innym z fragmentów *Listów...* Lenartowicz, zawężając znaczenie malarstwa niemieckiego i francuskiego, nie mógł zrozumieć, dlaczego Niemcy malują tylko swoich rodaków, a Francuzi pucułowate twarze. Jednocześnie przyznawał, że tylko mieszkańcy Italii właściwie potrafią oddać swój wizerunek związany z miejscem ich pochodzenia. Zapewne w przypadku Włochów miało to związek z odpowiednim klimatem, obcowaniem ze sztuką, ale także z artystycznym wychowaniem. Potwierdzał to styl życia mieszkańców Italii, odwiedzanie cyrków, teatrów, nauczanie w szkołach wierszy poetów i zagadnień estetycznych, rozwijanie wiedzy pozwalającej na poznanie i zrozumienie autentyczności sztuki⁴⁶⁴:

Lud ten [włoski – dodał A. K.] (...) posiada jednak stronę, której brak najzupełniej Niemcom: pewne już nie starorzymskie, ale artystyczne bohaterstwo gestów, rzecz najzupełniej zatraconą w Europie, gdzie wojna zesłała do rzezi bez bohaterstwa, sztuka na wyroby galanteryjne, muzyka na tureckie charivari bębnow, kotłów i piszczałek. Owóż na obliczu Italii, dzięki artystom i cywilizacji starej, został jeszcze wyraz półbogów, i tego warto żeby się młoda uczyła Europa; pięknie bowiem naśladować gesty szlachetne, jak paryskie głupstwa. Stare obrazy i stare tradycje, uczą tu jeszcze starego bohaterstwa⁴⁶⁵.

Zagadkowe sformułowanie o artystycznym bohaterstwie gestów dotyczy, jak się zdaje, ogólnonarodowego kultu sztuki wśród Włochów, jej zrozumienia, a zarazem dbania o własne dziedzictwo. Spełnić się to mogło dzięki sztuce renesansu jako tej, która zapoczątkowała wielką tradycję, ale i kultywowała wartości charakterystyczne dla sztuki chrześcijańskiej. Z upadkiem sztuki skojarzona została kultura niemiecka, bardziej zorientowana na rozwój militarny i przemysłowy, deprecjonująca etyczne wartości sztuki. Sądy głoszone przez lirnika mazowieckiego nierzadko wyrażane bywały dosadnie: „Upadek sztuki dzisiejszej, jest także jednoczesny z upadkiem w literaturze; te same plamy dżumy moralnej widzieć się dają

⁴⁶² *Ibidem*.

⁴⁶³ T. Lenartowicz, [*O poczuciu piękna i kultu sztuki we Włoszech*], „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 426, s. 248.

⁴⁶⁴ T. Lenartowicz, [*Luca i Andrea della Robbia*], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 28, s. 19.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

wszędzie, to samo robactwo hipokryzji i poniżenia porusza się i dworuje, posługując się to cynizmem filozofów bezbożnych, to teologią teologów niehumanistycznych”⁴⁶⁶. Ów świat pozbawiony wartości był skazany na przegraną, a powrót do korzeni, odnowa w duchu religijnym, miały pomóc w zmianie myślenia. Lenartowiczowskie uwagi o artystach, epoce, w jakiej żyli, i cechach właściwym sztukom poszczególnych narodów wpisują się w sposób operowania pojęciem stylu charakterystycznym dla nowożytnej historiografii Vasariego. Jak zauważa Zygmunt Ważbiński, renesansowy biograf:

Pod pojęciem stylu rozumiał przynajmniej trzy rodzaje zjawisk: styl indywidualny /styl-charakter/, styl historyczny /lub narodowy: egipski, etruski, grecki, rzymski/ i styl nowoczesny /który obejmował niekiedy całą epokę nowożytną od Cimabuego począwszy, niekiedy wiek XVI, a czasami tylko jego ostatni epizod – styl jego pokolenia/⁴⁶⁷.

W podobny sposób rozumował samotnik znad Arno. Zakreślał on kilka wyraźnych kręgów tematycznych, pojawiających się na zasadzie ciągu powiązań i skojarzeń, próbując tym samym wpłynąć na kształt ówczesnej poezji teraźniejszości. Artysta – historia – dziewiętnastowieczna współczesność – to trzy filary, na jakich swoje koncepty budował poeta. Od podejścia Vasariego różniło Lenartowicza to, że stylu nowoczesnego nie utożsamiał ze sztuką czasów od Cimabuego. Mimo iż lirnik uznawał XIX wiek za martwy moralnie, czasami wymieniał nazwiska współczesnych artystów, których twórczość sobie cenił, jak na przykład Giovanni Duprè i Aristodemo Costoli⁴⁶⁸. W zakończeniu swojego dzieła Vasari napisał: „Io ho scritto come pittore et nella lingua che io parlo” – „pisałem jako malarz i tym językiem, jakim mówię”⁴⁶⁹. Lenartowicz mógłby zaś napisać: „pisałem jako poeta-artysta, człowiek prosty i uduchowiony, w języku zrozumiałym dla ludu”.

„Jak powiedziałem na początku, naród włoski posiada popęd ku piękności; zadowolenie oka artystyczne tak tu jest koniecznym, jak pożywienie. Owóz potrzeba takiego właśnie ludu, żeby sztuka stała się popularną; gdzie indziej nawet Robbia pozostałby nieznanym”⁴⁷⁰. Tak pisał poeta o idiomatycznej zdolności narodu włoskiego do rozumienia sztuki. Powstaje zatem pytanie, czy ten wzór był możliwy do zrealizowania i w Polsce? Do sformułowania tego rodzaju problemu zachęca uwaga Jacka Kolbuszewskiego: „Podziw dla wysokiej narodowej kultury włoskiej łączy się więc niejednokrotnie u poety z marzeniem, by z analogicznymi zjawiskami można się było spotkać w Polsce”⁴⁷¹. Badacz przywołuje w tym kontekście wiersz Tasso, w którym poeta sugeruje, by *Pan Tadeusz* był czytany przez lud nad Wisłą czy Wartą, tak jak dzieła Tassa były czytane przez pastuchów. Biorąc pod uwagę spostrzeżenie Kolbuszewskiego i myśląc o sztuce renesansu włoskiego oraz o

⁴⁶⁶ T. Lenartowicz, [Domenichino cz. II], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 37, s. 131.

⁴⁶⁷ Z. Ważbiński, *Vasari i jego dzieje...*, op. cit., 108.

⁴⁶⁸ Zob. m. in. T. Lenartowicz, [Domenichino cz. II], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 37, s. 131.

⁴⁶⁹ G. Vasari, *Żywot najslawniejszych...*, op. cit., s. XXIV.

⁴⁷⁰ T. Lenartowicz, [Luca i Andrea della Robbia], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 28, s. 18.

⁴⁷¹ J. Kolbuszewski, *Kult sztuki w twórczości Lenartowicza*, op. cit., s. 12.

Lenartowiczowej próbie jej implantacji na ziemi polskiej, warto przypomnieć fragment innego wiersza lirnika, *Co we Włoszech, a co w Polsce*:

Na co spojrzę, bliżej, dalej,
Wszystko piękne w tej Italii,
I tak sobie mówię raz:
„Wielka mnie ochota bierze,
Żeby wziąć tę Giotto wieżę
I do Polski przenieść całą,
Ową cudną wieżę białą,
Bo na taką nie stać nas.”

I znów bierze mnie ochota
Te brązowe przenieść wrota;
Cud że to bo dłuta, cud;
Cała tu historia święta
W pozłacany brąz zakłeta,
Od stworzenia świata dzieje,
Wszystko zda się żyje, śmieje,
U nas takich nie ma dłużej.

I znów spojrzę, kościół Pana,
Gdzieś w obłoki wieża wspaniała,
Najcudniejsza z świątyń wież;
Jeden tylko Brunelleski
Mógł ten stworzyć chram niebieski,
Z jego duszy się wysnuła
Podniebieszka ta kopuła,
Więc coś szepce: „Bierz to bierz.”⁴⁷².

Myśli zatem lirnik mazowiecki w kategoriach przekładalności pewnych zjawisk artystycznych na rodzimym gruncie. Nie poszukuje ich daleko, bowiem wszystkie z wymienionych tu dzieł znajdują się we Florencji. Są wizytówką tego miasta, stworzone zostały przez malarza, rzeźbiarza-złotnika oraz architekta. Przywołanie przez Lenartowicza w wierszu architektury i rzeźby może nie być przypadkowe. Trwałość budowli i artystycznie uformowany fragment kamienia przetrwa w rodzimym, surowym klimacie, co akcentował poeta w wierszu: „W mojej Polsce wieczna zima”. Wyobrażenie samotnika znad Arno na temat

⁴⁷² T. Lenartowicz, *Wybór poezji*, op. cit., s. 637-638.

stanu sztuki tworzonej przez Polaków można określić niewspółmiernym do rzeczywistego. Wiersz ten pochodzi z *Albumu włoskiego*, który drukowany był w 1870 roku, w czasie działalności takich artystów jak Grottger, Matejko, Rodakowski. Na marginesie dodać można, że w tomiku tym kilkakrotnie pojawiają się próby zestawienia osiągnięć kulturowych Polaków i Włochów, które zapowiadają przyszłe *Wykłady bolońskie*, o czym jeszcze będzie mowa.

Próbując ustosunkować się do wyżej postawionej kwestii, a zarazem chcąc ulokować włoskie korespondencje Lenartowicza w perspektywie dziewiętnastowiecznej, warto posłużyć się spostrzeżeniami Wiesława Olkusa. Wedle badacza polskie dyskusje artystyczne w drugiej połowie XIX wieku dotyczyły sporu „o rację bytu polskiej sztuki narodowej”, „batalii o nową sztukę”, jaka rozegrała się w Warszawie, oraz epizodu „impresjonizmu warszawskiego i ekspansji symbolizmu”⁴⁷³. Jak się wydaje, najbliższej *Listom...* – pod względem czasowym i tematycznym – do sporu o rację bytu sztuki narodowej. Autor *Lirenki*, choć nie stawia diagnozy, dlaczego sztuki w Polsce się nie rozwijały, wskazuje jednak konkretne wzory do naśladownictwa⁴⁷⁴.

Do wpisania Lenartowiczowskiej epistolografii w szerszy kontekst zachęca kilka faktów. W listach, choć marginalnie, ale pojawiają się wątki polskie. Najbardziej znaczący z nich dotyczy porównania artystycznej działalności Andrei della Robbia i Wita Stwosza, jako że obaj byli „grodowymi” artystami, choć ten pierwszy przewyższał drugiego, według Lenartowicza, prawdą gestu i wyrazu twarzy tworzonych przezeń postaci⁴⁷⁵. Być może należałoby wiązać ten brak umiejętności z faktem północnego charakteru Stwosza? Jednak samotnik znad Arno poprzez swoje liczne kontakty epistolograficzne – utrzymywane zresztą z różną częstotliwością – zapewne świadom był dyskusji, jaka rozgorzała wokół sztuki polskiej. Czytał zapewne rozprawy Juliana Klaczki (1858) i Cypriana Norwida (1858)⁴⁷⁶, które Zofia Trojanowiczowa trafnie określiła mianem ostatniego sporu romantycznego⁴⁷⁷. Oprócz tych dwóch kluczowych tekstów znał zapewne Lenartowicz także różne pisma Kraszewskiego, w których wątki te również były często poruszane. W tej perspektywie *Listy...* traktować można jako zapis doświadczenia wielkiej sztuki, która była udziałem nie tylko emigranta, ale artysty propagującego określony program artystyczny poprzez myśli zawarte w swojej epistolografii. We Włoszech już od dawna upatrywano kolebki sztuki i doceniano rolę włoskiego malarstwa i rzeźby w rozwoju plastyki w ogóle, a uwagi Lenartowicza nie były odosobnione w wielogłosie różnych frakcji wypowiadających się na temat możliwości rozwoju polskiej

⁴⁷³ W. Olkusz, *Z pozytywistycznych zbliżeń literatury i malarstwa. Studia i szkice*, Opole 1998, s. 12.

⁴⁷⁴ Interującym jest fakt, że tzw. „poetycka ludowość” Lenartowicza nie znalazła swojego wyraźnego odzwierciedlenia w programie estetycznym *Listów...*, zatem określenie go mianem lirnika mazowieckiego uznawać trzeba za umowne, nie można go bowiem odnieść do programu artystycznego poety – rzeźbiarza.

⁴⁷⁵ T. Lenartowicz, [Luca i Andrea della Robbia], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr, 28, s. 19.

⁴⁷⁶ *Dwa głosy o sztuce: Klaczko i Norwid*, wstęp E. Nowicka, K. Kuczyńska, oprac. tekstu i komentarze K. Kuczyńska, seria *Polemika krytycznoliteracka w Polsce*, pod red. S. Panek, Poznań 2009; Z. Trojanowiczowa, *Ostatni spór romantyczny Cyprian Norwid - Julian Klaczko*, Warszawa 1981.

⁴⁷⁷ Z. Trojanowiczowa, *Ostatni spór...*, op. cit.

sztuki⁴⁷⁸. Odczytywać je raczej można jako głos polemiczny względem sporu, który rozegrał się między Klaczką a Norwidem.

Zarysowując szkicowo najważniejsze tezy wyrażone przez tych dwóch oponentów łatwo się zorientować, że sztuka była wówczas postrzegana w służbie konkretnych wartości i celów. Irena Jakimowicz w kontekście Klaczki pisała o elitarnym charakterze jego wizji, która – owszem – zakładała Boskie źródła sztuki, odbicie nadrealnego świata przekazywanego tylko przez wybranych, ale służyła także innym celom. Sztuka dawała odpoczynek i rozrywkę, co w zamyśle autora *Wieczorów florenckich* prowadziło do zguby moralnej⁴⁷⁹. Wybitny krytyk miał także odmienną niż Lenartowicz i Norwid wizję renesansu. Gwałtowny rozwój malarstwa, rzeźby i architektury we Włoszech konfrontował ze słabym stanem sztuki w Polsce. Czasy odrodzenia były epoką szczytowych osiągnięć zarówno dla Lenartowicza jak i dla Klaczki, ale autor *Lirenki* doceniał najbardziej w *Listach...* sztukę włoską, z kolei krytyk pisał z entuzjazmem o polskiej literaturze doby odrodzenia. Lirnik mazowiecki świadomy był włoskiego potencjału artystycznego, zależnego od Boga, geniuszu, natchnienia. Wskazując na wzory pochodzące z Półwyspu Apenińskiego liczył, że zainteresuje tym polskich artystów. Najistotniejsze były dla niego wartości, jakie sztuka z sobą niesie, które mogą być rozwijane w różnych jej dziedzinach. Posłannicza rola sztuki, cel jej odnowy moralnej – oto fundament refleksji poety nad sztuką. Pomimo że podobnymi kategoriami posługiwał się także Klaczko, dostrzegał on potencjalne drogi rozwoju sztuki, w czasach, kiedy Rzeczpospolita była u szczytu sławy, głównie w poezji. Odwołując się do mitu złotego wieku jako okresu potęgi i chwały, wskazywał na odmienne od Włochów skłonności Polaków.

Po wszystkie niemal ducha ryzsztunki i narzędzia geniuszu śmiałą a nieraz bardzo złośliwą ręką sięgając, dłuto jednak i pędzel zostawiali na boku; a gdy dla swych natchnień i uczuć szukali wcielenia, znajdowali je tylko w tej muzyce i w tej poezji, które i dotąd jedynymi ich rodzimymi są sztukami i jedyną niezaprzeczną chlubą⁴⁸⁰.

Zaznaczał autor *Pism polskich*, że „naród, który w okresie największego rozkwitu politycznego nie zajmował się sztukami plastycznymi, stawiając sobie inne zadania, nie może tym bardziej zajmować się nimi w czasach upadku. Dzieła sztuki są przecież przedmiotem zbytku, wymagającym bogactwa i spokoju”⁴⁸¹. Paradoks skonfrontowanych tu wizji Lenartowicza i Klaczki polega na tym, że zainteresowania obu pisarzy po upływie kilku lat zmieniały kierunek – samotnik znad Arno napisze w *Wykładach bolońskich* o polskim renesansie, a na przełomie wieków autor *Sztuki polskiej* ogłosi *Wieczory florenckie, Rzym i*

⁴⁷⁸ Zob. *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, oprac. E. Grabska, S. Morawski, *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, t. I, Warszawa 1961; *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, oprac. I. Jakimowicz, A. Porębska, *Spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej (1857-1910)*. *Warszawska krytyka artystyczna (1875-1890)*, t. II, Warszawa 1961.

⁴⁷⁹ *Z dziejów polskiej...*, op. cit., t. II, s. 18.

⁴⁸⁰ *Dwa głosy o sztuce...*, op. cit., s. 46.

⁴⁸¹ *Z dziejów polskiej...*, op. cit., t. II, s. 20.

Odrodzenie oraz *Juliusza II*, w których to rozprawach roztaczać przed czytelnikiem będzie perspektywę sztuki renesansu włoskiego. O tyle, o ile pierwsze starcie tych dwóch wizji renesansu traktować można jako polemiczne ze względu na fakt pamiętnej i kąśliwej krytyki *Gladiatorów*, o tyle późniejszy dwugłos o epoce był raczej wynikiem indywidualnych zainteresowań, być może nawet wspólnych rozmów między artystą a krytykiem, ponieważ ich znajomość została u schyłku wieku odnowiona, o czym świadczy korespondencja Lenartowicza⁴⁸².

Interesującym jest fakt, że głos autora *Półwyspu krymskiego w poezji* kojarzy się z uwagami wygłaszanymi kilka lat wcześniej z Collège de France przez Mickiewicza – towiańczyka:

U Słowian nie masz sztuki pod formą plastyczną, ale typy utworzone przez naszych poetów gminnych i religijnych powinny by służyć za przedmiot do wypracowania rzeźbiarzom. (...) Te wspomnienia świata niewidzialnego, co inni przez obawę, aby nie zaginęły, wyciosują z kamienia, odlewają z brązu, rozpościerają na płótnie, Słowianie przechowują żywcem. (...) Lud słowiański całe życie opowiada, opiewa, co się dzieje pod ziemią, w powietrzu, na niebie⁴⁸³.

Odmiennego zdania był z kolei autor *Assunty*, który uderzył w wywody teoretyczne i estetyczne Klaczki. Z Lenartowiczem łączył natomiast Norwida światopogląd, obaj myśleli o sztuce jako medium pewnych sensów duchowych, choć w innych miejscach stawiali akcenty. Obaj artyści spoglądali na sztukę jako artystyczny wytwór człowieka. Norwid postrzegał ją dodatkowo jako związaną m. in. z wojskowością, medycyną, matematyką etc.⁴⁸⁴, który to pogląd miał swoje korzenie właśnie w renesansie. Lirnik mazowiecki poprzez swoje wybory nobilitował głównie sztukę sakralną i jej posłannictwo. Autor *Milczenia* podnosił, że sztuka jest ważną gałęzią życia publicznego, wpisaną ponadto w porządek natury, której prawa winna przestrzegać. Ponadto dostrzegał jej największy rozwój i apogeum właśnie między innymi w czasach Rafaela, Michała Anioła, Leonarda da Vinci, Albrechta Dürera, o czym pisał w artykule *Krytycy i artyści* (1849)⁴⁸⁵. Z kolei w swojej rozprawie o sztuce polskiej wyraźnie podkreślał, iż „sztuka ekwacją jest postępu – postępu nawet moralnego, o ile ten historii jest przedmiotem”⁴⁸⁶. Ten sposób myślenia bliski był także Lenartowiczowi, który zakładał wpływ sztuki na społeczeństwo i jej pozytywne oddziaływania. Norwid notował: „Jakoż wobec religii sztuka, samoistność swą tracąc, wstępuje już w porządek potęgi wyższej życia, gdzie o tyle tylko żywa jest sobie, o ile litery światłem staje się, o ile kona sobie, a najjaśniejszym – tajemnicom wiary objawionej, jako uwidomialające ciało, postać i forma,

⁴⁸² Zob. A. Krawczyk, *O sporze, którego nie było. Julian Klaczko jako krytyk „Gladiatorów” Teofila Lenartowicza*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, [w druku].

⁴⁸³ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska wykładana w Kolegium francuskim...*, Rok 1843-1844, tłum. F. Wrotnowski, Poznań 1865, t. IV, s. 50, 53.

⁴⁸⁴ *Dwa głosy o sztuce...*, op. cit., s. 92.

⁴⁸⁵ C.K. Norwid, *Krytycy i artyści*, w: *PWsz*, op. cit., t. VI, s. 596.

⁴⁸⁶ *Dwa głosy o sztuce...*, op. cit., s. 95.

posługuje⁴⁸⁷. Ten ostatni z przytoczonych fragmentów pozwala postrzegać Lenartowiczowską koncepcję sztuki jako bliską Norwidowej. Autor *Vade-mecum* dostrzega jej funkcję poddańczą wobec „prawd żywych” chrześcijaństwa. Sztuka wchodzi niejako w nowy, pozaziemski porządek, jest przedmiotem, a podmiotem staje się znaczenie. Pod postacią formalną można dostrzec zamknięte w niej sensy. Lirnik nie rozdzielał aż tak zdecydowanie formy i treści, wskazywał, że niejako z formy wyrasta treść, a najważniejszym odłamem sztuki była sztuka religijna otwierająca na Boga i cuda, które wedle Norwida nie są całkowicie poznawalne. Myśl Lenartowicza to jakby dalekie echo koncepcji zapisanej w Mickiewiczowskim tekście *O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim*, ogłoszonym w roku 1835 na łamach „Revue des Etats du Nord et principalement des Pays germaniques”. Choć wizja renesansu jako epoki w artykule autora *Pana Tadeusza* nie była optymistyczna, przekonywał on jednak, że najściślejszy splot religii i sztuki miał miejsce w średniowieczu i trwał aż do czasów Leona X i Rafaela, a po tym dopiero okresie sztuka zaczęła z różnych względów upadać⁴⁸⁸. Przytaczając tu Mickiewiczowską refleksję, nie mam na myśli genetycznych powiązań i świadomych inspiracji, ale dostrzegam pewne podobieństwo Lenartowiczowej propozycji odczytania sensów ewolucji w historii sztuki.

W kontekście toczącej się w Polsce dyskusji o sztuce narodowej, w której prócz przytaczanych tu autorów udział brali m. in. Antoni Oleszczyński, Józef Kening, Ludwik Buszard, Lucjan Siemieński czy Józef Łepkowski, głos Lenartowicza okazał się mało znaczący i niezrozumiały⁴⁸⁹. Zarysowany tu fragmentarycznie spór był jednak, sam w sobie, niezwykle ważny, bo na jego kanwie rozgrywała się batalia światopoglądowa i polityczna. Kreowana zaś przez lirnika perspektywa renesansu chrześcijańskiego była jedną z ostatnich na gruncie polskim, przed dziełem Jacoba Burckhardta (1860), który epokę renesansu sekularyzuje.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, s. 98.

⁴⁸⁸ Zob. m. in. J. Kleiner, *Związek rozprawy Mickiewicza „O nowoczesnym malarstwie religijnym Niemców” z francuskim odrodzeniem sztuki chrześcijańskiej*, „Roczniki Humanistyczne”, 5 (1954-1955), s. 73-77; D. Kudelska, *Jaki artysta być powinien – według Adam Mickiewicza. Na podstawie „O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim”*, w: *Wizerunek artysty. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1996, s. 25-55.

⁴⁸⁹ Poglądy dotyczące sztuki wywarły wpływ na Marię Konopnicką. Zob. W. Olkusz, *Wpływ koncepcji Johna Ruskina i Teofila Lenartowicza na zainteresowania estetyczne Marii Konopnickiej (1891-1910)*, w: *idem, Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach estetycznych Marii Konopnickiej*, Opole 1984, s. 32-74.

Rozdział 4. Próba dialogu. Wykłady bolońskie

Gdyby się udało wyrobić z tej naszej Akademii coś poważnego,
byłbym najszcześliwszym ofiarować pomoc moją darmo,
byleby to zrobiło wpływ jakiś, poruszyło choćby
kilka serc młodych dla naszej nieszczęśliwej sprawy...⁴⁹⁰

Accademia Adamo Mickiewicz di Storia e Letteratura Polacca e Slava

Poszczególne etapy powstawania i funkcjonowania Akademii im. Adama Mickiewicza w Bolonii nie zostały dotąd jasno opisane przez badaczy, a brak wyczerpującej kwerendy archiwalnej miał wpływ na fakt, że wielokrotnie powtarzano po sobie błędne informacje⁴⁹¹. Próbując uporządkować stan wiedzy na temat losów bolońskiej wszechnicy warto ustalić, jakie były ich koleje.

Najprawdopodobniej pierwsze myśli o stworzeniu w Italii instytucji badającej dzieje Słowiańszczyzny zrodziły się już w 1871 roku podczas V Międzynarodowego Kongresu Antropologii i Archeologii Prehistorycznej, na którym spotkali się naukowcy z różnych stron Europy. Byli wśród nich liczni Polacy, a także Domenico Santagata, późniejszy założyciel Akademii⁴⁹². To właśnie on, boloński profesor chemii organicznej, wraz z sześćdziesięcioma studentami zobowiązał się do powołania ośrodka wiedzy o Polsce 3 czerwca⁴⁹³ lub 8 czerwca⁴⁹⁴ 1878 roku. Kilka miesięcy później, 28 września⁴⁹⁵, podczas posiedzenia

⁴⁹⁰ Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz. *Korespondencja*, do druku przygotował i komentarzem opatrzył W. Danek, Wrocław 1963, s. 337.

⁴⁹¹ Pomimo faktu, że archiwum Akademii Adama Mickiewicza, wraz z biblioteką i sprzętami, zostało zniszczone w czasie bombardowania Bolonii 29 stycznia 1944 roku, można zbadać inne materiały (M. Bersano Begey, *Akademia A. Mickiewicza w Bolonii i Teofil Lenartowicz*, Warszawa 1956, przekład nieautoryzowany na prawach rękopisu, druk powielony, s. 1). W zweryfikowaniu różnych wiadomości pomóc z pewnością mogą archiwalia po Domenicu Santagacie, Arturze Wołyńskim i Teofilu Lenartowiczu. W tym kontekście warto uwzględnić zbiory m. in. Biblioteki Communale dell'Archiginnasio, Archivio Storico dell'Università di Bologna, Biblioteki Jagiellońskiej, Biblioteki Nauk Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, których ogląd stanowić mógłby przedmiot odrębnej, wnikliwej i rozbudowanej pracy.

⁴⁹² R. K. Lewański, *Polskie instytucje naukowe we Włoszech*, „Pamiętnik Literacki” 1990, t. 15, s. 10.

⁴⁹³ M. Bersano Begey, *Akademia A. Mickiewicza w Bolonii...*, *op. cit.*, s. 3.

⁴⁹⁴ J. Piskurewicz, *Z ziemi włoskiej do Polski. Artur Wołyński i jego działalność w Italii w drugiej połowie XIX wieku*, Warszawa 2012, s. 86.

⁴⁹⁵ J. Sęk, *Teofil Lenartowicz założyciel Akademii historii i literatury polskiej i słowiańskiej*, w: Z Mazowsza na obczyznę. XIV Międzynarodowe Sympozjum Biografistyki Polonijnej „Mazowszanie w świecie”, Warszawa 15-16 października 2016, pod red. J. Gmiturka, Z. Judyckiego, T. Skoczka, Warszawa 2016, s. 263. Lewański podaje taką samą datę. Choć już na przykład Anastazja Kasprzak za datę ukonstytuowania się Akademii uznała 1 grudnia 1879 roku, zob. A. Kasprzak, *Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii*, w: *Italia, Polonia, Europa: scritti in memoria di Andrzej Litwornia*, red. A. Ceccherelli, E. Jastrzębowska, L. Marinelli, Conferenze 120, Roma 2007, s. 199. Podobnie Jan Nowakowski, zob. J. Nowakowski, *Wstęp* [do:] *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, Warszawa 1978, s. 13. Henryk Biegieleisen podawał, że pierwszy wykład Lenartowicza miał się odbyć już 8 czerwca 1874 i dotyczyć twórczości Mickiewicza, co jednak nie mogło mieć miejsca, bo Akademia

statutowego w Bolonii powołano towarzystwo naukowe, mające zajmować się promowaniem spraw polskich i słowiańskich w Europie. Rok później, 11 maja⁴⁹⁶, oficjalnie doprowadzono do powstania Akademii im. Adama Mickiewicza, a wybór patrona, wedle uwag Jana Sęka, sugerować miał sam Lenartowicz⁴⁹⁷. Do tej informacji trzeba odnosić się jednak z rezerwą, bowiem poeta nie brał udziału w zakładaniu wszechnicy od samego początku. Symbolem placówki, działającej do około 1893 roku⁴⁹⁸, stał się Lew i motto *Fiat ius et iustitia erit* (Niech się stanie prawo i będzie sprawiedliwość)⁴⁹⁹.

Zasadnicze cele bolońskiej Akademii zostały przedstawione w jej programie i statucie, który na zebraniu 14 grudnia 1879 roku zreferował Santagata⁵⁰⁰. Do głównych założeń wymienionych przez Jana Piskurewicza, należało popularyzowanie oraz badanie historii i literatury słowiańskiej, a szczególnie polskiego dorobku. W tym celu miano prowadzić odczyty, publikować artykuły i książki, ułatwiać naukę języków słowiańskich, tłumaczyć teksty, przedrukowywać rodzime prace, ponadto zajmować się kwerendami w archiwach i bibliotekach, prowadzić bibliotekę o profilu słowiańskim. Akademia składała się z członków honorowych, miejscowych i czynnych korespondentów. Miała swojego prezesa, wiceprezesa, dwóch sekretarzy, skarbnika, bibliotekarza-archiwistę i zarząd orzekający w sprawach spornych oraz dotyczących majątku bolońskiej wszechnicy. Pierwszym prezesem został Santagata, a pozostałe funkcje objęli profesorowie Uniwersytetu Bolońskiego⁵⁰¹.

Na powstanie towarzystwa naukowego i późniejszej Akademii wpłynęło kilka okoliczności. Najistotniejszymi z nich były polonofilskie sympatie Włochów i działalność rodzimej emigracji. Jeszcze w latach 70. XIX wieku żywe pozostawały tradycje przemarszu przez uniwersyteckie miasto tak zwanego Legionu Mickiewicza z 1848 roku. Zresztą główny pomysłodawca Akademii – Santagata – był słuchaczem wykładów wieszcza prowadzonych w

jeszcze wtedy nie istniała, zob. H. Biegieleisen, *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieło w świetle nieznannej korespondencji*, Kraków 1913, s. 131.

⁴⁹⁶ J. Piskurewicz, *Z ziemi włoskiej do Polski...*, op. cit., s. 88.

⁴⁹⁷ J. Sęk, *Teofil Lenartowicz założyciel Akademii...*, op. cit., s. 263.

⁴⁹⁸ W roku tym umierają jej najprężniej działający członkowie: Wołyński, Lenartowicz, Malwina Ogonowska. W 1901 roku umiera Santagata, przekazał on całe archiwum Akademii hrabinie Michalinie Olszewskiej, która sprawowała nad nim pieczę wraz z synem Witoldem Olszewskim. Ten z kolei przekazał archiwum do Biblioteki Miejskiej Arcygyminazjum, gdzie spłonęło podczas bombardowań. Na marginesie warto dodać, że działalność polonijnego ośrodka była reaktywowana w roku 1973 przez profesora Ryszarda Kazimierza Lewańskiego i funkcjonowała do jego śmierci w 1996 roku. Z kolei w 2002 roku doktor Jan Sęk próbował wskrzesić idee włoskiej Akademii na zasadzie konfraterni, próby te jednak ustały po 2005 roku. Zob. R. K. Lewański, *Polskie instytucje naukowe...*, op. cit., s. 16-19. J. Sęk, *Teofil Lenartowicz założyciel Akademii historii i literatury polskiej i słowiańskiej*, op. cit., s. 266-267.

⁴⁹⁹ J. Sęk, *Teofil Lenartowicz założyciel Akademii...*, op. cit., s. 263.

⁵⁰⁰ J. Piskurewicz, *Z ziemi włoskiej do Polski...*, op. cit., s. 88. Zob. *Costituzione definitiva dell'Accademia A. Mickiewicz di Storia e Letteratura Polacca e Slava alli 14 dicembre 1879 in Bologna. Programma e statue*, Bologna 1879.

⁵⁰¹ J. Piskurewicz, *Z ziemi włoskiej do Polski...*, op. cit., s. 89-91.

Collège de France. Adama Mickiewicza znali i inni Włosi będący członkami Akademii, jak na przykład Giovanni Scovazzi utrzymujący korespondencję z poetą⁵⁰². Do czasów powstania Akademii brakowało także w Italii organów i instytucji naukowych o specjalności słowianoznawczej, a tym samym polonistycznej⁵⁰³.

Z Polaków w działalność bolońskiej placówki najbardziej zaangażowani byli doktor Artur Wołyński⁵⁰⁴ i Lenartowicz. Pierwszy z nich „działał już aktywnie na etapie przygotowania koncepcji organizowanej instytucji, wynajął i urządził lokum dla Akademii, ofiarował dużą część swojego księgozbioru dla biblioteki, prowadził przez pewien czas jej administrację, (...) ofiarował przetłumaczone przez siebie na włoski wiersze Mickiewicza, podobno miał wykłady z literatury słowiańskiej, a przede wszystkim zajął się propagowaniem idei Akademii”⁵⁰⁵. Losami nowopowstałej placówki w Bolonii interesowali się inni Polacy. Wiktor Brodzki ofiarował gipsowy odlew medalionu z przedstawieniem Mickiewicza, Władysław Kulczycki był pośrednikiem między interesami Akademii a włoskim światem polityki, Malwina Ogonowska była późniejszą lektorką polskiego na Uniwersytecie w Bolonii. Do biblioteki swoje książki przesyłali między innymi: Józef Ignacy Kraszewski⁵⁰⁶, Władysław Mickiewicz, Władysław Plater, Karol Przeździecki i Antoni Edward Odyńiec⁵⁰⁷. Do Akademii należeli także: Eliza Bośniacka, Józef Majer czy Henryk Siemiradzki. Z czasem dołączyli również inni rodacy: Stefan Buszczyński, August Cieszkowski, Seweryna Duchńska, Agaton Giller, Sobiesław Mieroszewski, Krystian Ostrowski⁵⁰⁸.

Samotnik znad Arno w murach bolońskiego uniwersytetu

W praktyce działalność Akademii skupiała się głównie na odczytach dotyczących Słowiańszczyzny, a szczególnie zaś historii i literatury polskiej, które przez dłuższy czas prowadził Lenartowicz. Inauguracyjne wystąpienie lirnika mazowieckiego miało mieć miejsce już w 1874 roku⁵⁰⁹, co jednak należy traktować z rezerwą, bowiem Akademia się jeszcze wtedy nie zawiązała. Swoją pierwszy wykład poeta wygłosił 8 czerwca 1879 roku, o

⁵⁰² *Ibidem*, s. 92.

⁵⁰³ J. Nowakowski, *Wstęp* [do:] *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, *op. cit.*, s. 13-14.

⁵⁰⁴ Wołyński był ponadto założycielem Muzeum Kopernika i Biblioteki Polskiej w Rzymie.

⁵⁰⁵ J. Piskurewicz, *Z ziemi włoskiej do Polski...*, *op. cit.*, s. 92.

⁵⁰⁶ R. K. Lewański, *Polskie instytucje naukowe we Włoszech*, *op. cit.*, s. 15.

⁵⁰⁷ J. Piskurewicz, *Z ziemi włoskiej do Polski...*, *op. cit.*, s. 93.

⁵⁰⁸ R. K. Lewański, *Polskie instytucje naukowe we Włoszech*, *op. cit.*, s. 11.

⁵⁰⁹ Historycy literatury przyjmowali bezkrytycznie datę podawaną przez Biegieleisena. Zob. m. in.: Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz. *Korespondencja*, do druku przygotował i komentarzem opatrzył W. Danek, Wrocław 1963, s. 338, *Głosy o Lenartowiczu 1852-1940*, wybrał, notami, przypisami i wstępem opatrzył P. Hertz, Kraków 1976, s. 154. J. Nowakowski *Wstęp* [do:] T. Lenartowicz, *Poezje*, Warszawa 1968, s. 34.

czym informował w liście do Tekli Zmorskiej⁵¹⁰.

Zresztą samotnik znad Arno miał już pewne doświadczenie jako wykładowca i nauczyciel. W 1848 roku wykładał w szkole wieczorowej na krakowskim Kazimierzu historię i literaturę polską. Monika Bojko przypomniała, że poeta udzielał także prywatnych lekcji literatury w Księstwie Poznańskim w 1851 roku i w latach 1855-56 w domu Hrabiego Trzińskiego z Ostrówka⁵¹¹, podobne zajęcia odbywały się w Rzymie w 1858 roku dla dzieci pani Malatestowej (?) i Husarzewskiej⁵¹². Lenartowicz miał nosić się z zamiarem objęcia posady profesora języka i literatury polskiej w szkole polskiej na Batignolles, którą proponował mu Seweryn Gałęzowski, do czego jednak nie doszło⁵¹³.

Prowadzone przez lirnika mazowieckiego wykłady inspirowane mogły być nie tylko działalnością Mickiewicza, ale także innych poetów i krytyków literackich znanych Lenartowiczowi. W 1858 roku w Paryżu cykl wykładów publicznych o autorze *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* przedstawił Julian Klaczko. Także w Paryżu w 1860 roku w Sali Czytelni Polskiej, swoje wykłady o Juliuszu Słowackim wygłosił Cyprian Norwid, które ukazały się drukiem pod tytułem *O dziełach i stanowisku poetyckim Juliusza Słowackiego. W sześciu publicznych posiedzeniach* (Paryż 1861)⁵¹⁴. Wincenty Pol prowadził odczyty o literaturze polskiej XIX wieku na posiedzeniach Zakładu im. Ossolińskich w latach 1863-1864, które opublikował w skróconej wersji jako *Pamiętnik do literatury polskiej XIX wieku* (1866)⁵¹⁵. W Dreźnie swoje prelekcje przedstawiał Kraszewski, który od 1865 mówił między innymi *O sztukach pięknych*. Warszawscy profesorowie Szkoły Głównej w tym samym roku organizowali odczyty, a w 1867 roku kilka prelekcji zatytułowanych *O poezji i jej stosunku do innych sztuk* wygłosił również autor *Latarni czarnoksiężskiej*. W tym samym roku prozaik miał także swoje odczyty we Lwowie poświęcone Dantemu Alighieri, które ogłosił Michał

⁵¹⁰ Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej 1861-1893, z autografu wydała, wstępem i przypisami opatrzyła J. Rudnicka, posłowie S. Szwalbe, Warszawa 1978, s. 257.

⁵¹¹ M. Bojko, *Literatura i sztuka w pismach Teofila Lenartowicza*, Warszawa 2003, s. 77. Praca pisana pod opieką prof. Zbigniewa Sudolskiego znajduje się w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, sygn. 785.

⁵¹² *Ibidem*, s. 78.

⁵¹³ *Ibidem*.

⁵¹⁴ Zob. m. in. M. Straszewska, *Norwid o Słowackim (na marginesie prelekcji paryskich)*, w: *Nowe studia o Norwidzie*, pod red. J. W. Gomułickiego, J. Z. Jakubowskiego, Warszawa 1961, s. 97-124; T. Żabski, *Z problematyki rozprawy Norwida „O Juliuszu Słowackim”*, „Prace Literackie”, Wrocław 1962, s. 99-120.

⁵¹⁵ W. Pol, *Pamiętnik do literatury polskiej XIX wieku w dwudziestu prelekcjach mianych w Radnej Sali miasta Lwowa stenografowanych pod dyktando L. Olewińskiego (Słowo wstępne S. Pilat)*, Lwów 1866. Zob. A. Ziółowicz, *Historia literatury, czyli depozyt życia. O Wincentego Pola budowaniu samowiedzy narodowej*, w: *eadem, Poszukiwanie wspólnoty. Estetyka dramatyczności a więź międzyludzka w literaturze polskiego romantyzmu (preliminaria)*, Kraków 2011, s. 247-260.

Frąckiewicz⁵¹⁶. W latach 80. XIX wieku prelekcje w Paryżu wygłaszała także Seweryna Duchńska, a dotyczyły one Jana Kochanowskiego (1884)⁵¹⁷ i Kazimierza Brodzińskiego (1885)⁵¹⁸. W perspektywie wymienionych tu wykładów istotnie jest nie tylko pokrewieństwo generacyjne ich twórców, ale i tematyka – poświęcona literaturze renesansowej, romantycznej i sztuce.

Pomimo faktu, iż to prelekcje lirnika uznać można za najbardziej doniosłe osiągnięcie Akademii w Bolonii, to czas ich trwania, układ i tematyka samych wykładów pozostaje najmniej przebadana⁵¹⁹. Historycy literatury nie są zgodni co do czasu, w którym odbywały się bolońskie wykłady. Ryszard Kazimierz Lewański wskazuje na okres 1879-1885⁵²⁰, Anastazja Kasprzak zakłada podobne jak Lewański lata, jednak bierze pod uwagę domniemaną absencję poety na mównicy w roku 1882⁵²¹, Marina Bersano Begey podaje lata 1880-1882⁵²², Piskurewicz z kolei 1880-1885⁵²³. O tym, że kwestia ta jest nader problematyczna, przekonują opinie uznanego badacza twórczości lirnika mazowieckiego – Jana Nowakowskiego. W wydaniu poezji Lenartowicza w ramach serii Biblioteki Narodowej wskazywał on, iż prelekcje prowadzone były w latach 1874, 1879, 1881 i 1883⁵²⁴, ale już we wstępie do polskiej edycji wykładów bolońskich pisał o latach 1879-1885, najprawdopodobniej z wykluczeniem 1882 roku⁵²⁵. Najbardziej wiarygodne są ustalenia Bojko opierające się na nieznanej szerzej korespondencji poety – badaczka wskazywała, że lirnik mazowiecki swoje odczyty prowadził w latach 1879-1881, 1883 i 1885⁵²⁶.

Problemów nastręcza także pierwotne odtworzenie układu odczytów. Sprawa jest tym bardziej skomplikowana, że na katedrze bolońskiej Lenartowicz pojawiał się nieregularnie, co wynikało z jego stanu zdrowia – prelegent miał prawie sześćdziesiąt lat w momencie, gdy zaczynał swoje wykłady. Rekonstrukcja pierwotnego układu jest tym bardziej kłopotliwa, iż cykl wystąpień nie miał charakteru chronologicznego. Wedle uwag Kasprzak samotnik znał

⁵¹⁶ Józef Ignacy Kraszewski w Krakowie i we Lwowie w r. 1867 i odczyty jego o Dancie. Wspomnienie z przeszłości w setną rocznicę urodzin, zebrał i ułożył M. Frąckiewicz, Kraków 1912.

⁵¹⁷ S. Duchńska, Jan Kochanowski. Odczyt wygłoszony w Paryżu 1 maja 1884, „Nowa Reforma” 1884, nr 123-133.

⁵¹⁸ S. Duchńska, Kazimierz Brodziński. Odczyty publiczne w Paryżu dnia 16 maja 1885 roku, Paryż 1885.

⁵¹⁹ Na marginesie moich zainteresowań pozostawiam kwestie źródeł, z których czerpał prelegent oraz recepcję wykładów.

⁵²⁰ R. K. Lewański, Polskie instytucje naukowe we Włoszech, op. cit., s. 12.

⁵²¹ A. Kasprzak, Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii, op. cit., s. 200.

⁵²² M. Bersano Begey, Akademia A. Mickiewicza w Bolonii..., op. cit., s. 10.

⁵²³ J. Piskurewicz, Z ziemi włoskiej do Polski..., op. cit., s. 100.

⁵²⁴ J. Nowakowski, Wstęp [do:] T. Lenartowicz, Wybór poezji, oprac. J. Nowakowski, wyd. IV popr., Wrocław 1972, s. LXXXIII-LXXXIV.

⁵²⁵ J. Nowakowski, Wstęp [do:] O charakterze poezji polsko-słowiańskiej, op. cit., s. 15.

⁵²⁶ M. Bojko, Literatura i sztuka w pismach Teofila Lenartowicza, op. cit., s. 77, 93, 94. Wedle badaczki przerwy spowodowane były chorobą, niepowodzeniem starań o utworzenie katedry uniwersyteckiej i samym przygotowaniem odczytów.

Arno „miał wątpliwości czy omawiać literatury narodowe jedną po drugiej, czy lepiej <<po ogólnym poglądzie literaturę polską, bo nie wiadomo ile nam życia zostało>>”⁵²⁷. Sytuację dodatkowo komplikował fakt, iż z czasem pojawiło się kilku nowych pretendentów do prowadzenia wykładów – Wołyński⁵²⁸, Buczyński⁵²⁹ i Malwina Ogonowska⁵³⁰. Skutkowało to tym, że Polacy, którzy odpowiedzialni byli za wyznaczenie prelegenta, wskutek „wojny pojazdowej i rozgrywek personalnych”⁵³¹, wpłynęli pośrednio na stopniowe wygaszanie działalności Akademii. Jeszcze w 1881 roku lirnik mazowiecki w korespondencji z Gillerem planował powołanie grupy prelegentów wygłaszających odczyty, które popularyzowałyby „polską sprawę”⁵³² w różnych krajach, zamiar ten nie został jednak zrealizowany. W roku 1883 poeta miał pomysł, aby przenieść wykłady do Florencji, czemu sprzeciwił się Santagata⁵³³.

Za swoją działalność samotnik znad Arno otrzymał najpierw stanowisko docenta w 1882 roku, które odrzucił z racji wieku⁵³⁴, a z czasem, wedle Biegieleisena, co potwierdzali i inni badacze⁵³⁵, Lenartowicz uhonorowany został orderem korony włoskiej i tytułem profesora w podzięk za jego akademicką działalność, ponadto ofiarowano mu specjalne wynagrodzenie⁵³⁶ oraz dyplom członka honorowego Akademii⁵³⁷. Najprawdopodobniej order i stanowisko miały odwrócić uwagę i osłodzić poczucie porażki w związku z nieziszczonej wizją powołania stałej katedry literatury słowiańskiej na bolońskim uniwersytecie.

Za najbardziej problematyczną do zrekonstruowania kwestię uznać należy jednak treść prowadzonych w Bolonii wykładów. Ze znanych zapisków samotnika znad Arno i opinii literaturoznawców uchwycić można tylko część całego projektu. W liście do Gillera pisał poeta: „Punkt wyjścia powinien być ludowy – prostota, miłość, wolność, a celem – walka

⁵²⁷ A. Kasprzak, *Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii*, op. cit., s. 204.

⁵²⁸ J. Piskurewicz, *Z ziemi włoskiej do Polski...*, op. cit., s. 101-102.

⁵²⁹ Buczyński miał dwa odczyty w 1884 roku. Zob. J. Sęk, *Teofil Lenartowicz założyciel Akademii...*, op. cit., s. 264., R. K. Lewański, *Polskie instytucje naukowe we Włoszech*, op. cit., s. 12; ogłoszone jako S. Buszczyński, *Słowiańska sprawa. Polska i prawa narodów. Odczyty miane na uniwersytecie Bolonii 1884 r. i mowa przy odsłonięciu pomnika poległym Polakom a Mestre*, Kraków 1884. Więcej o Buczyńskim zob. K. K. Daszyk, *Strażnik romantycznej tradycji. Rzecz o Stefanie Buszczyńskim*, Kraków 2001.

⁵³⁰ Według Anastazji Kasprzak Ogonowska włączyła się w rywalizację o stanowisko między Lenartowiczem, a Wołyńskim, czyli musiało to być około 1884 roku. A. Kasprzak, *Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii*, op. cit., s. 203. Więcej o Ogonowskiej zob. J. Sedlaczówna, *Malwina Ogonowska. Zasłużona Polka*, Lwów 1895.

⁵³¹ A. Kasprzak, *Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii*, op. cit., s. 200.

⁵³² M. Bojko, *Literatura i sztuka w pismach Teofila Lenartowicza*, op. cit., s. 90.

⁵³³ A. Kasprzak, *Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii*, op. cit., s. 201.

⁵³⁴ J. Nowakowski, *Wstęp* [do:] *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, op. cit., s. 21.

⁵³⁵ R. K. Lewański, *Polskie instytucje naukowe we Włoszech*, op. cit., s. 12.

⁵³⁶ H. Biegieleisen, op. cit., s. 134-135.

⁵³⁷ Dyplom członka honorowego z 4 kwietnia 1881 roku znajduje się w zbiorach Biblioteki Polskiej Akademii Nauk i Umiejętności w Krakowie sygn. 2102, k. 10.

ludów słowiańskich o własne państwa⁵³⁸. Kasprzak, bazując na Lenartowiczowym wstępie do prelekcji, pisała: „Cały materiał wykładów był podzielony na trzy części: 1) geografia Słowiańszczyzny; 2) szczegóły charakterystyczne pieśni ludowych; 3) procesy cywilizacyjne Słowian w oparciu o statusy prawne⁵³⁹. Jednak, już choćby na podstawie uwag samego Lenartowicza⁵⁴⁰, Bojko⁵⁴¹ i Piskurewicza⁵⁴² należałoby stwierdzić, iż problem układu i treści wykładów jest bardziej złożony, a zarazem dotychczas właściwie nierozpoznany⁵⁴³. Tym samym trzeba podkreślić, że w całości wykładów lirnika niejasne jest miejsce odczytów o renesansie. Biegieleisen wspominał o prelekcjach rozpiętych tematycznie pomiędzy *Żywotem człowieka pocziwego* Mikołaja Reja a *Farysem* Karola Balińskiego⁵⁴⁴. W opublikowanej wersji prelekcji mamy dwa wykłady o Mikołaju Koperniku i trzy o Janie Kochanowskim, które wedle ustaleń Bojko wygłoszone zostały dopiero w 1885 roku⁵⁴⁵. Były one najprawdopodobniej przewidziane od samego początku przez Lenartowicza, bowiem w liście dedykacyjnym do profesorów Aureliego Saffiego i Francesca Magniego oraz wykładzie inauguracyjnym poeta wspominał właśnie o Kochanowskim i Koperniku⁵⁴⁶. Czy to jednak wszystko, co wygłaszał z katedry o polskim, wschodnim i słowiańskim renesansie autor *Lirenki*? O recepcji kultury odrodzenia na przykładzie odczytów samotnika znad Arno

⁵³⁸ A. Kasprzak, *Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii*, op. cit., s. 204. Znacznie słabiej idea ta objawia się w drukowanych wykładach.

⁵³⁹ A. Kasprzak, *Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii*, op. cit., s. 205. Wykłady, s. 40.

⁵⁴⁰ W jednym z listów poeta pisał: „Prawilem o różnicy między *Statutem Duszana* a prawami feudalnymi, o misji cywilizacji rzymskiej, a mianowicie apostołstwie Cyryla i Metodego, o wojnach ze Wschodem i o opatrnościowym wystąpieniu Słowian wschodnich, o upadku równie Rzymu jak Bizancjum, których w walce tej zastąpić miały ludy nasze słowiańskie i zakończyć tragedię zaczęłą pod Troją i na Termopilach – zwycięstwem pod Wiedniem, o żywiołach wielkiej epopei europejskiej, w której córka Kublaja i córka Kantakuzena narysować by się mogły świetniej od Heleny i Andromachy. Mówilem o charakterze Słowian w ogóle i niezgodach wewnętrznych, przyczynę wskazując w warunkach tworzenia się wielkich ciał równie w sferze materialnej, jak moralnej”. To fragment listu do Kraszewskiego, a nie, jak podaje Kasprzak, do Gillera. Zob. *Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz. Korespondencja*, do druku przygotował i komentarzem opatrzył W. Danek, Wrocław 1963, s. 399-400. A. Kasprzak, *Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii*, op. cit., s. 205. Przypis 31.

⁵⁴¹ M. Bojko, *Literatura i sztuka w pismach Teofila Lenartowicza*, op. cit., s. 97.

⁵⁴² Wiadomo, że w kwietniu 1883 wygłasza dwanaście odczytów o literaturze dalmackiej, serbskiej, bułgarskiej, czeskiej i innych słowiańskich literaturach. J. Piskurewicz, *Z ziemi włoskiej do Polski...*, op. cit., s. 103.

⁵⁴³ Na podstawie tych kilku tematów stanowiących słabo zarysowane ogniwa poszczególnych odczytów dyskusyjna wydaje się opinia Danuty Dąbrowskiej, która ogłoszone przez poetę drukiem wykłady uznała za „reprezentatywną dla odtworzenia celów i sposobów interpretacji historii i kultury, dokonanych przez poetę” (D. Dąbrowska, *Wykłady bolońskie Teofila Lenartowicza*, „Ruch Literacki” maj-czerwiec 2000, z. 3 (240), s. 272). Przed takim zawłaszczeniem i uproszczeniem przestrzegał Nowakowski, pisząc: „nie można w książce odnaleźć kompozycji ani zawartości całego cyklu prelekcji wygłaszanych w Bolonii” (J. Nowakowski, *Wstęp* [do:] *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, op. cit., s. 25).

⁵⁴⁴ H. Biegieleisen, *Lirnik mazowiecki*, op. cit., s. 135.

⁵⁴⁵ M. Bojko, *Literatura i sztuka w pismach Teofila Lenartowicza*, op. cit., s. 94.

⁵⁴⁶ Zarówno list dedykacyjny jak i wstęp zostały ogłoszone najprawdopodobniej bez większych poprawek. Rysująca się w nich koncepcja nie odpowiada bowiem treści pozostałych wykładów, w których przyjęta w preliminarzach perspektywa opisu słowiańszczyzny rozmija się w pozostałej części na rzecz polskiej literatury i kultury.

dowiedzieć można się niewiele, wnikliwsze rozpoznania mogłaby przynieść kwerenda, która wymagałaby wyjazdów zagranicznych i zweryfikowania wielu dotychczas postawionych hipotez badawczych. Stąd w niniejszej pracy za punkt wyjścia analizy Lenartowiczowej refleksji o literaturze i historii XVI wieku posłuży treść ogłoszonych wykładów poety.

Sul carattere della poesia polono-slava. Uwagi o nowożytnym uczonej i czarnońskim mistrzu pióra

W stanie badań poświęconych dziejom Akademii w Bolonii podtrzymywane są informacje, że Lenartowicz ogłosił tylko osiem prelekcji z czterdziestu trzech⁵⁴⁷. Bojko podała tę kwestię w wątpliwość, pisząc, iż uwadze badaczy „uszy jednakże tłumaczenia fragmentów wykładów rozproszone na łamach dziewiętnastowiecznej prasy, odpyski prelekcji przesyłane w korespondencji prywatnej i wreszcie włoskie zapiski Lenartowicza, zatytułowane przezeń *Notatki do mojego opowiadania w Bolonii*”⁵⁴⁸. Wiadomo także, że autor planował wydanie kolejnego tomu swoich odczytów, a także informował o bezpowrotnym zaginięciu manuskryptów z omówieniami literatury raguzańskiej i dubrownickiej⁵⁴⁹. Jednak bez wnikliwej lektury zachowanego cyklu czterdziestu trzech wykładów, w skład których wchodzić mogły wspomniane przez badaczkę ustępy, nie można formułować tezy o istnieniu większej liczby prelekcji. Teksty odczytów ogłosił poeta w broszurze *Sul carattere della poesia polono-slava* (1886), a znajdujące się tam wykłady, wedle niektórych badaczy, zostały przeformułowane lub streszczane⁵⁵⁰.

Opinie historyków literatury o opublikowanych przez samotnika znad Arno odczytach są zróżnicowane. W dawnym stanie badań przeważają oceny negatywne. Julia Dickstein-Wieleżyńska pisała: „Gdyby postawić kwestię w ten sposób: czy w ogóle wykłady przyniosły jakieś nowe światło naszej wiedzy i naszym stacjom obserwacyjnym wobec własnych dziejów, odpowiedź padłaby ujemna. I taką miarę musimy przykładać: nie są to studia głębsze, jedynie wiadomości podane cudzoziemcom, zresztą we włoszczyźnie o szerokiej fali, chwilami nawet o silnym mosiężnym dźwięku. Dla tych, którzy słuchali, i tak wszystko było nowe”⁵⁵¹. W podobnym tonie swoje uwagi formułował Biegieleisen, podkreślając brak

⁵⁴⁷ Wszystkie wykłady Lenartowicza mają znajdować się archiwum Santagaty – wedle informacji jakie podała M. Bersano Begey, *Akademia A. Mickiewicza w Bolonii...*, op. cit., s. 9.

⁵⁴⁸ M. Bojko, *Literatura i sztuka w pismach Teofila Lenartowicza*, op. cit., s. 89.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, s. 90.

⁵⁵⁰ J. Piskurewicz, *Z ziemi włoskiej do Polski...*, op. cit., s. 109. Nie został na przykład z wydania włoskiego przetłumaczony wiersz Lenartowicza poświęcony Kopernikowi, którego pełen tytuł brzmi *Nicolao Copernico, Stat Sol! Canto di Teofilo Lenartowicz*.

⁵⁵¹ H. Dickstein-Wieleżyńska, *Lenartowicz jako krytyk artystyczny i profesor wszechznicy bolońskiej. Głosy o Lenartowiczu 1852-1940*, wybrał, notatami, przypisami i wstępem opatrzył P. Hertz, Kraków 1976, s. 540.

pogłębionej treści prelekcji, a nawet nieznajomość przedmiotu badań⁵⁵². W moim przekonaniu sądy te uznać trzeba za nieuprawomocnione, bowiem pozbawione są szerszego kontekstu. Zapominano o licznych problemach, przed którymi stawał polski prelegent: o barierze językowej, braku potrzebnych książek i opracowań, znikomym kontakcie ze źródłami rodzimej poezji, kłopotach ze sprofilowaniem i dopasowaniem poziomu treści do ogólnej znajomości literatury polskiej wśród Włochów, czy o potrzebie selekcji ogromu materiału do analizy. Świadomi wysiłku włożonego w wygłoszenie wykładów byli badacze współcześni, którzy w szerszym kontekście – różnie formułowanym – próbowali dokonać interpretacji treści ogłoszonych prelekcji. O wartości odczytów przekonująco pisze Bojko:

W warstwie dokumentacyjnej korzystał Lenartowicz z nielicznych dostępnych mu źródeł, zdobywanych za pośrednictwem znajomych, zdawał sobie więc sprawę z przypadkowości wyborów, podważających obiektywizm i kompletność dzieł literackich. Wartość wykładów tkwi jednak w czym innym: w prekursorstwie, roli popularyzatorskiej i edukacyjnej podjętej na gruncie włoskim. (...) Chociaż prelekcje pełne są zapożyczeń, stanowią oryginalną całość przedstawiającą subiektywną wizję rozwoju historii literatury słowiańskiej, niezależnie od „romantycznych” mankamentów pracy: brak dystansu krytycznego wobec źródeł, legendy przytaczane na prawach dokumentów, swobodne cytowanie, parafrazowanie tekstów⁵⁵³.

Często zapominano także, że *Sul carattere della poesia polono-slava* była pierwszą książką o polskiej poezji po włosku⁵⁵⁴, oraz o tym, iż wystąpienia starego lirnika stanowiły najprawdopodobniej ostatni głos romantyka wygłaszany z uniwersyteckiej katedry. Badacze zainteresowani wydaną w Bolonii broszurą poety pisali głównie o opublikowanych odczytach w kontekście Mickiewiczowskich wykładów w Collège de France⁵⁵⁵, wskazywano także na braki w Lenartowiczowych prelekcjach, które dotyczyły nieobecności pogłębionych studiów o poetach epoki przedrozbiorowej⁵⁵⁶, o Norwidzie⁵⁵⁷ czy pozytywistach⁵⁵⁸. Ponadto koncentrowano się na sądach samotnika znad Arno o współczesnym świecie i sytuacji politycznej, uwzględniając dopasowywanie treści odczytów do kompetencji włoskiego odbiorcy⁵⁵⁹. Trafnie prelekcje lirnika podsumowywał jeden z historyków: „Właściwie

⁵⁵² H. Biegieleisen, *Lirnik mazowiecki*, op. cit., s. 135.

⁵⁵³ M. Bojko, *Literatura i sztuka w pismach Teofila Lenartowicza*, op. cit., s. 105.

⁵⁵⁴ J. Nowakowski, *Wstęp* [do:] T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, op. cit., s. 5

⁵⁵⁵ M. Bojko, *Literatura i sztuka w pismach Teofila Lenartowicza*, op. cit., s. 94-95; A. Kasprzak, *Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii*, op. cit., s. 205; D. Dąbrowska, *Wykłady bolońskie Teofila Lenartowicza*, op. cit., s. 276.

⁵⁵⁶ J. Nowakowski, *Wstęp* [do:] T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, op. cit., s. 28.

⁵⁵⁷ A. Kasprzak, *Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii*, op. cit., s. 206.

⁵⁵⁸ J. Fert, *Teofil Lenartowicz – Julia Jabłonowska. Korespondencja*, oprac. i do druku podał J. Fert, Lublin 2003, s. 23.

⁵⁵⁹ D. Dąbrowska, *Wykłady bolońskie Teofila Lenartowicza*, op. cit., s. 276.

wszystkie wykłady miały charakter politycznie zaangażowany i publicystyczny. Lenartowicz traktuje w nich twórczość literacką jako oręż w walce o niepodległość Polski, dominuje tam wątek narodowy, patriotyczny, do którego autor ma stosunek bardzo emocjonalny⁵⁶⁰. I rzeczywiście – sam poeta informował o sposobie profilowania swoich wykładów w podobny sposób w liście do Zmorskiej⁵⁶¹.

W uwagach literaturoznawców odnoszących się do ogłoszonych wykładów bolońskich stosunkowo rzadko uwzględnia się głos samego poety. Lenartowicz w przemówieniu inauguracyjnym własny cykl prelekcji akcentował:

Będąc, pierwszym może, pierwszym Słowianinem, który pojawia się na tej akademickiej katedrze, nie jestem nikim innym jak muzykiem grającym na słowiańskiej lirze i potomkiem tych, którzy w epoce cesarza Maurycego opisani przez Teofilakta z Symokaty w 629 roku opowiedzieli mu o charakterze i duchu ras słowiańskich. Zważywszy na to, zechciejcie Panowie być dla mnie pobłażliwi, jeśli nie dane mi jest błyszczeć erudycją i popisywać się elokwencją; mogę tylko przedstawić wam prostą i suchą opowieść o morzu cierpień i o świecie niestety dotąd nie znanym⁵⁶².

Mieszkający we Florencji prelegent kreował swoją osobę właśnie na słowiańskiego lirnika, który przybliżyć chciał swoim włoskim przyjaciółom i ich rodakom literaturę słowiańską i polską. Prezentowany materiał nie był jednak przedstawiany w sposób naukowy, stanowił raczej rodzaj snutej z katedry opowieści. Lenartowicz zatem omawiał, opisywał i ogłaszał⁵⁶³ wybrane przez siebie życiorysy twórców polskiej kultury i ich dzieła, robiąc to w sposób świadomy i przemyślany. Swoją rolę postrzegał jako misję kształtowania postaw, a zarazem liczył na to, że głos emigranta zostanie usłyszany w Polsce i zmieni postawę społeczeństwa, co można uznać za postromantyczny utopizm. Jednak misja samotnika znad Arno traktowana była przez poetę poważnie i doniośle, próbował on walczyć o wyznawane ideały, propagując i wskrzeszając tyrtejski model literatury narodowej.

We wstępie do swej broszury Lenartowicz, pisząc o odrodzeniu, dostrzegał w tej epoce ideał postępu, co wiązało się w przekonaniu poety z działalnością Mikołaja Kopernika. Immamentną składową dziejów była wedle Lenartowicza cecha ciągłego rozwoju: „bowiem bez postępu, jaka by była nasz egzystencja społeczna? Wszystko musi się zmieniać – jak

⁵⁶⁰ J. Piskurewicz, *Z ziemi włoskiej do Polski...*, op. cit., s. 109-110.

⁵⁶¹ *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej 1861-1893*, z autografu wydała, wstępem i przypisami opatrzyła J. Rudnicka, posłowie S. Szwalbe, Warszawa 1978, s. 253.

⁵⁶² T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, op. cit., s. 38-39.

⁵⁶³ M. S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. III: M-O, wyd. drugie, poprawione i pomnożone, Lwów 1857, s. 571-572.

twierdzi Galileusz – nie podlegając żadnym zmianom”⁵⁶⁴. Dokonujące się w Rzeczypospolitej zmiany, związane z nieutrzymywaniem statusu prężnie rozwijającego się kraju, o szerokich wpływach, z silną dynastią i gronem wybitnych humanistów, wyniknęły, wedle poety, ze zmian geopolitycznych. To „żelazne zakazy nie pozwalały nieszczęśliwym Słowianom rozwinąć skrzydła geniuszu i odebrały im swobodę tworzenia prawodawstwa”⁵⁶⁵. Kultura polskiego odrodzenia w świetle Lenartowiczowych uwag o dziejach ujawnia dramat historii, tęsknotę za „złotym wiekiem”, wolnością, możliwością kreowania i tworzenia własnej tożsamości. W przesłaniu wykładów nie liczyły się bowiem drobne potknięcia, a wymowa całości, o czym sam Lenartowicz pisał: „Co do treści może i w tem znajdują się tu i owdzie jakaś mała pomyłka wynikająca z braku dzieł potrzebnych do tego rodzaju studiów, co do dążności jestem spokojny, chęci były najlepsze”⁵⁶⁶. Autor *Lirenki* jasno konkludował: „Mnie o Polskę idzie, nie o drobiazgi literackie. Niemców i Moskali pogryzłem – nie lud! – piśmienników i faryzeuszy”⁵⁶⁷. Te ogólnie nakreślone deklaracje ideowe bolońskiego profesora – na podstawie listów i wykładu wstępnego – opisują w dużej mierze cel prelekcji, akcentując istotne miejsce rodzimego renesansu w wizji dziejów Polski i Słowian.

Warto w tym miejscu podkreślić, że refleksja badawcza o wydanych prelekcjach Lenartowicza koncentrowała się głównie na poezji romantycznej. Tymczasem wybór epoki renesansu, jak zaznaczał Nowakowski, uzasadniony był przy tym najpewniej, i słusznie, możliwością najlepszego zrozumienia charakteru polskiego piśmiennictwa tego okresu właśnie we Włoszech i sposobnością podkreślenia związków kulturalnych w przeszłości obu krajów”⁵⁶⁸. Słusznie konkluduje znawca twórczości autora *Lirenki*, że:

Zyskane w ten sposób przybliżenie obcych słuchaczy do problemów polskiej kultury, jej tradycji, tendencji dominujących czas długi, charakteru humanistycznego, i rozbudzona tą drogą sympatia mogły Lenartowiczowi pomóc w innych prelekcjach rozwinąć takie momenty, które sprzyjały wywołaniu zrozumienia dla losów narodu, cierpiącego polityczną niewolę i – z drugiej strony – odsłonić i przybliżyć wartości literatury walczącej, podkreślić tyrteizm poezji polskiego romantyzmu. Stąd narzucało się również stosowne ujęcie przedmiotu, nie sprawozdawcze, rejestrujące i obiektywnie opisowe, lecz jakby publicystyczne i emocjonalne zarazem, mające na celu przekonanie i uczuciowe porwanie słuchacza – a był nim przecie zawsze skłonny do silnych wzruszeń słuchacz włoski⁵⁶⁹.

⁵⁶⁴ T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, op. cit., s. 36.

⁵⁶⁵ *Ibidem*, s. 42.

⁵⁶⁶ M. Bersano Begey, *Akademia A. Mickiewicza w Bolonii...*, op. cit., s. 22.

⁵⁶⁷ J. Nowakowski, *Wstęp* [do:] *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, op. cit., s. 32.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, s. 27.

⁵⁶⁹ J. Nowakowski, *A ślad po mnie – pieśń złota... Teofil Lenartowicz*, Warszawa 1973, s. 319.

Pomiędzy lirnikiem mazowieckim a Kopernikiem i Janem Kochanowskim rysowały się także pewne symboliczne związki. Być może Lenartowicz znał przytaczaną przez Kazimierza Władysława Wójcickiego legendę, jakoby podczas włoskich studiów Kopernika nazywano „Mazurem”⁵⁷⁰, co być może pozwalało dziewiętnastowiecznemu poecie dostrzec związek między nim a postacią astronoma – wspólne pochodzenie. Z kolei Kochanowski patronował Lenartowiczowi jako jeden z ideałów poetyckich, którego estetyczne poglądy stanowiły wzór dla autora *Zachwycenia*. Renesansowi humaniści uczyli się we Włoszech, a więc tam, dokąd emigrował romantyczny poeta, oni jednak wrócili i dlatego pozostawali symbolem tęsknot polskiego sztukmistrza za rodzimym krajem, a zarazem stanowili znak przekonania o ważnej roli Italii jako miejscu znacząco wpływającego na rozwój człowieka.

Historia literatury renesansowej opowiedziana przez lirnika mazowieckiego i opublikowana w formie kilku prelekcji silnie wiązała biografię autora i jego dzieło, a literatura pozostawała źródłem świadectwa i zaangażowania w życie kraju jej twórcy⁵⁷¹. Utwór literacki i ogłaszane własne badania uwypuklały postawy moralne i światopoglądowe piszącego, dzięki czemu odczytać było można tożsamość poety czy naukowca, przy czym wartość artystyczna dzieł schodziła na dalszy plan⁵⁷². Model pisania o epoce odrodzenia poprzez pryzmat kluczowych dla stulecia postaci kultury i nauki rozpięty był pomiędzy biografistyką a historią literatury, co zresztą uznać można za charakterystyczną cechę romantycznej krytyki literackiej. Ponadto Lenartowicz dokonania odrodzeniowych humanistów wpisywał w szerszy, epokowy kontekst, „koncentrując się głównie na ich zasługach, uzmysławiając słuchaczom dramatyczną sytuację narodu, który wydał na świat tak wielkie i światłe umysły”⁵⁷³. Poeta poszukiwał związku pomiędzy postaciami a wydarzeniami epoki, podkreślając w ten sposób porządek dziejów, podobnie jak w *Listach o sztuce włoskiej*. Punktem odniesienia dla uwag sztukmistrza stawał się nie tylko rodzimy kraj, ale także Włochy, Francja, Niemcy i Rosja. Samotnik znad Arno uwzględniał zatem w swoich uwagach podróże humanistów i geograficzne położenie Rzeczypospolitej. Akcentował w ten sposób rozwój kulturowy, ale dostrzegał także potencjalne zagrożenia, wskazując na ciągłość wspólnoty polsko-litewsko-ruskiej, mimo różnych wypadków dziejowych⁵⁷⁴ i nadawał tej więzi między narodami metafizyczny charakter walki dobra ze złem, czego uosobieniem były

⁵⁷⁰ K. W. Wójcicki, *Mikołaj Kopernik*, „Kłosy” 1873, t. 16, nr 399, s. 120.

⁵⁷¹ J. Nowakowski, *Pod urokiem Czarnolasu. Jan Kochanowski Teofila Lenartowicza*, „Rocznik Świętokrzyski Kieleckiego Towarzystwa Naukowego” 1981, t. IX, s. 252-254.

⁵⁷² H. Markiewicz, *Polska nauka o literaturze. Zarys rozwoju*, wyd. drugie, uzupełnione, Warszawa 1985, s. 73.

⁵⁷³ M. Woźniewska-Działak, „Widnokrąg sprawy polskiej” w *świecie wykładów bolońskich Teofila Lenartowicza i Stefana Buszczyńskiego*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2015, R. 8 (50), s. 401.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, s. 402.

kontakty Polski z Rosją⁵⁷⁵. Próba interpretacji dokonań Kopernika i Kochanowskiego została zapisana językiem pojęć romantycznej krytyki literackiej. Geniusz związany był z konkretnym miejscem, w którym w sprzyjających warunkach mógł się rozwijać, a wiek XVI uznawał Lenartowicz za kluczowy dla polskiej literatury i kultury. Cechy osobowościowo-umysłowe humanistów odzwierciedlały ducha narodu, ale także odkrywały kryteria narodowościowe. Bolońskiego profesora nie interesowały tajemnice i niezbadane wątki z życia humanistów, poeta koncentrował swoją uwagę na tym, co publiczne i powszechnie cenione. Spośród wielu różnych dokonań odrodzeniowego pisarza i astronoma wybierał on tylko te najbardziej doniosłe i w jego ocenie kluczowe dla dziejów historii, rozwoju myśli, nauki polskiej i europejskiej. Poeta był zatem w głównej mierze historiozofem, a także – w mniejszym stopniu – historykiem literatury i estetykiem, zaś jego ogłoszone drukiem prelekcje uznać można za bastion narodowej tożsamości, pozwalający uchwycić narodowy idiom polskości.

Mikołaj Kopernik jako naukowiec, humanista i ateista? Europejski wymiar działalności astronoma

Lenartowicz w sposób syntetyczny przedstawił wybrane informacje o życiu i twórczości Kopernika. Odrzucił kategorycznie jego niemieckie pochodzenie z racji wrogiego stosunku astronoma do Niemców oraz jego patriotycznej działalności na rzecz Polski. Życie urodzonego w Toruniu humanisty poeta rozpatrywał głównie przez pryzmat okresu edukacji, podkreślając wielość zainteresowań młodego Polaka, wskazując na nazwiska wybitnych nauczycieli oraz uznając włoski etap kształcenia za kluczowy dla rozwoju astronoma. W podobnym tonie o Koperniku pisali także inni późni romantycy⁵⁷⁶. Wedle samotnika znad Arno ciężka praca astronoma i uznanie jego zasług w kręgach europejskich humanistów miały wpływ na to, że V Sobór Laterański zwrócił się do Kopernika w sprawie reformy kalendarza. Badania XVI-wiecznego humanisty nie zostały jednak uznane, a za prawidłowe przyjęto obliczenia króla Alfonsa z Kastylii. Lenartowicz skwitował ten fakt zdaniem: „Dla nędzników władza zawsze ma pierwszeństwo przed wiedzą”⁵⁷⁷, wskazującym tym samym na postępowanie europejskich elit względem astronoma, które stopień mądrości i poprawności w działaniu naukowym uzależniały od pochodzenia i wpływów. Rozgoryczenie polskiego naukowca sprawiło, że skupił on się na wydaniu swojego kluczowego dzieła *De*

⁵⁷⁵ *Ibidem*, s. 403.

⁵⁷⁶ A. Zdanowicz, *Rys dziejów literatury polskiej*, oprac. L. Siemieński, t. I, Wilno 1874, s. 576-580; K. Wójcicki, *Mikołaj Kopernik*, op. cit., s. 120.

⁵⁷⁷ T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, op. cit., s. 57.

revolutionibus orbium coelestium, które jednak, po różnych perypetiach wydawniczych, ujrzeć mógł dopiero na łożu śmierci. Również ten fakt polski profesor w Bolonii przedstawił w sposób podniosły i bliski mityzacji. Odrzucenie naukowych autorytetów średniowiecza i nauk Kościoła sprawiło, iż stosunek Kopernika do religii chrześcijańskiej pozostawał zagadkowy i niejasny. Teoria heliocentryczna była niezgodna z teorią geocentryczną, która odwoływała się do Pisma Świętego i cieszyła się poparciem wśród autorytetów kościelnych. Lirnik mazowiecki nie rozwijał szerzej tematu duchowości astronoma, jakby celowo ją przemilczając, skupił się na recepcji założeń humanisty, a szczególnie na długotrwałym etapie odrzucenia zaproponowanych przez niego tez przez papieską inkwizycję i protestantów. Poeta przypominał, że polski naukowiec bronił swoich poglądów w liście do papieża Pawła III – zapewne boloński prelegent odwoływał się do przedmowy do dzieła *O obrotach sfer niebieskich* – wskazując na fałszywość i słabość dotychczasowych systemów, ale także odrębność dyscyplin, jakimi są matematyka i teologia, które wymagają odmiennych kompetencji. Lenartowicz stawiał nawet sprawę Kopernik – Kościół jeszcze bardziej dosadnie. Wyobrażał on sobie astronoma głoszącego takie słowa: „gotów jestem bronić, gotowy dać dowody, że wasze wyjaśnienie epizodu plemion izraelskich pozbawione jest podstaw i logiki, wykazać, że wasze sądy są błędne”⁵⁷⁸. W swoim postępowaniu renesansowy humanista kierował się siłą woli, koncentracją na określonych problemach, stanowczością wygłaszanych opinii. To właśnie fakt, że potrafił się przeciwstawić dotychczasowym osiągnięciom nauki i współczesnym sobie autorytetom, pozwolił mu, wedle uwag bolońskiego profesora, na stałe zapisać się na kartach historii. Jednocześnie samotnik znad Arno przekonywał, że żaden geniusz nie może być ateistą, bowiem siła tkwi w szczytnych ideach, a nie chwilowych chimerach, a zatem nie był nim także Kopernik⁵⁷⁹. Być może w ten sposób Lenartowicz próbował dokonać chrystianizacji poglądów astronoma, podobnie jak postąpił z Michałem Aniołem⁵⁸⁰.

Naczelną perspektywę opisu dokonań astronoma Lenartowicz formułował jasno: „Kopernik objawił swój geniusz w studiach nad niedostępną i tajemną harmonią poruszania się gwiazd i zbadał niezmiennie i stałe prawo, które nimi rządzi”⁵⁸¹. Interesowała zatem lirnika mazowieckiego działalność humanisty na polu naukowym, rola jego odkrycia, przełamanie dotychczasowych sądów. Swoje uwagi Lenartowicz formułował w oparciu o najważniejsze

⁵⁷⁸ *Ibidem*, s. 60.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, s. 65.

⁵⁸⁰ Zob. *Między nazarenizmem a gustem epoki. Wiersze o artystach*.

⁵⁸¹ T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, op. cit., s. 36. Obok naukowca wymieniony został Dante Alighieri, jako umysł równie niepospolity, kształtujący się w murach bolońskiego uniwersytetu podobnie jak Polak.

dzieło Kopernika – *De revolutionibus orbium coelestium*, choć poeta dostrzegał także twórczość literacką astronoma – *Septem sidera* i ekonomiczno-patriotyczną – *De Monetae cudendae ratio*⁵⁸².

Jednak omówienie przez lirnika trzech wyżej wskazanych tekstów wiązało się z podstawowym problemem: języka, w jakim pisał humanista. Dla samotnika znad Arno *lingua latina* była językiem renesansowej nauki, poprzez który przyswajano sobie dzieła astronoma w Europie. Łacina „objawiała się jako światło prawdziwej wiedzy, jako czynnik postępu cywilizacji, narodowego braterstwa, nie należy więc się dziwić, że najwybitniejsi Polscy w owych czasach mówili językiem ojczystym, a myśleli i pisali po łacinie”⁵⁸³. Stąd też astronom mógł zostać określony przez Lenartowicza łacinnikiem, czyli w rozumieniu poety naukowcem⁵⁸⁴. Renesansowy język nauki nie był narzucany Polakom, lecz stopniowo przejmowany, i świadczył o kulturowej tożsamości, rozwoju, przynależności do elity starego kontynentu. Łacina pozostawała wedle uwag poety egalitarna, zrozumiała dla wąskiej liczby polskich obywateli, sankcjonowała pozycję w hierarchii królewskiej, a jej użycie potwierdzało przynależność do określonej grupy społecznej – kościelnej, uniwersyteckiej czy dworskiej socjety. Sprzyjała także oddzieleniu prostego ludu od wyedukowanych humanistów. Lenartowicz podkreślał dodatkowo ułomność rodzącej się dopiero w średniowieczu polszczyzny. Na przykładzie Kopernika pisał o niemożności wykształcenia odpowiedniej terminologii w języku rodzimym, która byłaby tak klarowna i zrozumiała, jak łacińska. Poeta doceniał też formę języka renesansowych uniwersytetów i kościoła, pozwalała ona na syntetyczne i zwarte wyrażenie myśli. Zatem łacina stanowiła dla poety wzór dobrze rozwiniętego języka dysputy w życiu intelektualnym renesansowej Europy. Język chrześcijańskiego średniowiecza obecny był w świadomości XVI-wiecznych Polaków z racji braku dobrze ukształtowanego ojczystego języka, rozwiniętego dopiero przez Kochanowskiego.

Lenartowicz doceniał wagę dzieł Kopernika⁵⁸⁵, postrzegał je poprzez pryzmat ich roli w świecie nauki i poglądów astronoma. Poeta pisał: „To właśnie nauka niesie światło, które

⁵⁸² Lirnik napisał także wiersz poświęcony Kopernikowi zatytułowany *A Nicolao Copernico, Stat Sol! Canto di Teofilo Lenartowicz* (T. Lenartowicz, *Sul carattere della poesia polono-slava*, Florencja 1886, s. 35-42). Został on dołączony do włoskiego wydania wykładów, lecz nie ma go w wydaniu polskim. Widnieje pod nim data 1885, co potwierdza, że wykłady o renesansowych humanistach były jednymi z ostatnich, o ile nie ostatnimi.

⁵⁸³ T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, *op. cit.*, s. 47.

⁵⁸⁴ *Ibidem*, s. 47.

⁵⁸⁵ Na marginesie dodać można, że staraniem Duchieńskiej opublikowano w 1854 roku najważniejsze dzieło Kopernika po łacinie i po polsku, jego mniejsze teksty i życiorys, o czym donosił Wójcicki. Zob. K. W. Wójcicki, *Mikołaj Kopernik*, *op. cit.*, s. 124.

otwiera nowe horyzonty życia wolnych narodów”⁵⁸⁶. Tymi niepoznanymi dotychczas horyzontami był szacunek i zrozumienie dla nowoczesnych studiów naukowych, współzawodnictwo rodzące nowe wynalazki, zmniejszenie wagi pracy fizycznej na rzecz umysłowej. Dla samotnika znad Arno każde dzieło istniało w określonym kontekście. *De revolutionibus orbium coelestium* zostało przedstawione na tle rozwoju astronomii, od osiągnięć starożytnych, między innymi Talesa, Pitagorasa i Heraklita do Newtona, Lavoisiera i innych. Lirnik nie omawiał, w czym miałyby wyrażać się wzajemne powiązania między działalnością polskiego humanisty a tradycją badań astronomicznych, poeta chciał poprzez swoje wyliczenie podkreślić rangę osiągnięć Kopernika, zaakcentować jego miejsce na nowożytnej mapie nauki. Wybór dzieła polskiego naukowca wydaje się nieprzypadkowy, jeśli uwzględnimy fakt, że od roku 1616 książka, decyzją papieża Pawła V, widniała na indeksie ksiąg zakazanych, a dopiero w 1822 roku ojciec święty Pius VII oficjalnie zezwolił na jej ponowny druk. Profesor bolońskiej wszechnicy wskazywał, że eksperymentalno-teoretyczne uwagi astronoma znalazły swoje odzwierciedlenie w wyprawach Krzysztofa Kolumba⁵⁸⁷, który potwierdził założenia teorii heliocentrycznej, wykorzystując mapę nieba podczas swojej podróży w nieznane. Odwrotnie kwestię tę pojmował Wójcicki, podkreślając, że to Kolumb pomógł swoimi wyprawami udowodnić astronomowi, że ziemia jest okrągła⁵⁸⁸, co jednak, pomijając anachronizm, nie mogło mieć miejsca z racji braku udowodnionych w tym czasie związków między dwoma odkrywcami. Wójcicki skupił się bardziej na historii rękopisu, sposobach wydawania i miejscu przechowywania czołowego kopernikańskiego dzieła. Wedle autora *Zarysów domowych obserwacji nieba*, w oparciu o które powstało *O obrotach sfer niebieskich*, miały być prowadzone za pomocą lunety lub „oczu duszy”, co czyniło umiejętność Kopernika zarówno prostą, jak i niezwykłą⁵⁸⁹. Podobne problemy, o których pisał Wójcicki, dostrzegali Aleksander Zdanowicz i Lucjan Siemieński. Autorzy podręcznika historii literatury także zwracali większą uwagę na kwestie związane z wydaniem dzieła, układem treści, procesem recepcji, podkreślając szczególnie zakaz czytania i popularyzowania heliocentrycznej teorii w nowożytnej Europie⁵⁹⁰.

⁵⁸⁶ *Ibidem*, s. 49.

⁵⁸⁷ Zob. T. Lenartowicz, *Na uroczystość Kolumba w Genui, idem, Poezje. Wydanie pośmiertne*, Lwów 1985, s. 271-275. Poeta wymieniał postać Kolumba jako jednego z czołowych, renesansowych umysłów w *Listach sztuce włoskiej*. Zob. T. Lenartowicz, [Michał Anioł cz. III], „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 11, s. 141. Zdjęcie pomnika Kolumba w Genui przechowywał poeta w swoim albumie *Umarli żywi*. Jan Nepomucen Leszczyński, szwagier poety, wydał także w Warszawie w 1843 książkę zatytułowaną *Rozprawa historyczna o Kolumbie, czyli o źródłach jego głównej idei robienia nowych odkryć na zachodzie Europy*.

⁵⁸⁸ K. W. Wójcicki *Mikołaj Kopernik*, op. cit., s. 120.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, s. 121, 124.

⁵⁹⁰ A. Zdanowicz, *Rys dziejów literatury polskiej*, op. cit., s. 583-588.

Mniejszą uwagę poświęcił poeta poematowi *Siedem gwiazd*, który traktował jako utwór o charakterze alegoryczno-religijnym. Tytuł dzieła odpowiadać miał widocznej na mapie nieba konstelacji Wielkiego Wozu będącej drogowskazem dla żeglarzy i podróżujących. Lenartowicza nie interesowała jednak treść dziełka, ale rozległość zainteresowań astronoma oraz przyczyny, dla których ten zaczął zajmować się literaturą. To skłonność do piękna intelektualnego wykształcona w blasku włoskiego słońca, która w opinii lirnika wydaje się być kluczowa, pozwalała na szersze, poetyckie spojrzenie Kopernika na świat. W kontekście specjalnej, włoskiej aury, pisał lirnik, iż „mistyczną ideę siedmiu gwiazd” miał już głosić Dante, który w swoim najważniejszym dziele, w zakończeniu każdej z trzech części pisał o gwiazdach, analogii tej jednak szerzej poeta nie rozwijał. Skojarzenie z twórczością Alighieriego pozwalało Lenartowiczowi na przedstawienie gwiazdy w kontekście symbolicznym. Wedle poety piękno najdłużej świecącej nad ranem gwiazdy dostrzegł Platon i utożsamiał ją z Wenus. W czasach nowożytnych Gwiazdę Poranną, zwaną także Jutrzenką, utożsamiano z wyobrażeniem Matki Chrystusa, co w swoim dziele podkreślić miał także Kopernik. Na marginesie zaznaczyć warto, że poeta pominął fakt napisania poematu po łacinie. Utwór astronoma to już nie naukowe dzieło, a literatura. Czy Lenartowicz zatem, cytując jeden z fragmentów *Siedmiu gwiazd*, próbował tylko zaprezentować włoskiej publiczności próbkę poetyckich możliwości polskiego humanisty?

W wykładach samotnika znad Arno poświęconych astronomowi znajduje się ponadto krótka wzmianka dotycząca *Memoriału o monecie*. W traktacie tym przejawiać się miały, według poety, cechy charakteru astronoma, związane z jego „gorącym patriotyzmem i pragnieniem dobrobytu Polski”. Powołując się na opinie Geminiano Montanariego, Lenartowicz podkreślał innowacyjność myśli humanisty, pomysłowość, a także zakwestionowanie powszechnie przyjętych sądów dotyczących sytuacji ekonomicznej włączonych pod panowanie polskie terenów pruskich. Wedle samotnika znad Arno astronom w *De monetae cudendae ratione* przedstawił rozwiązanie dla konkretnej sytuacji geopolitycznej upadłych gospodarczo prowincji pruskich należących do Królestwa Polskiego. Na królewskim dworze w Krakowie miano uważać je za stracone, co wynikało z racji zniszczeń wojennych i braku rąk do pracy. Autor *Memoriału o monecie* zalecał jednak prosty cel: ożywienie gospodarki, która ustabilizuje walutę, a tym samym wydźwignie z kryzysu należące do Rzeczypospolitej terytoria. Zdanowicz i Siemieński dodatkowo uznawali to dzieło za wyraz postawy astronoma, która to postawa spotkała się z pruską dezaprobatą, a

jednocześnie miała podkreślać patriotyzm polskiego naukowca⁵⁹¹.

Z opisu dokonań Kopernika, o których pisał Lenartowicz, wynika, że wybierał on poszczególne fakty⁵⁹² z życia astronoma konstruując z nich spójną całość⁵⁹³. Lirnik mazowiecki jako jedyny spośród swoich przyjaciół literatów tak szeroko komentował działalność renesansowego humanisty. Tylko nieliczni z grona znajomych bolońskiego profesora doceniali Kopernika za jego przełomowe dzieło. Lenartowicz, próbując spojrzeć syntetycznie na dokonania astronoma, kreował model polihistora: „wolno mi przytoczyć tych kilka przykładów, wyrażając podziw dla Kopernika jako wielkiego biologa, głębokiego matematyka, uczonego w prawie, medycynie, wykształconego w poezji, a nawet w malarstwie”⁵⁹⁴. W innym miejscu poeta wspominał o jego zasługach jako: lekarza, hydraulika, budowniczego akweduktów we Fromborku, posła wrogiego Niemcom, a także pisarza politycznego, broniącego narodowej sprawy⁵⁹⁵. Te różne przejawy aktywności prowadziły lirnika do konkluzji, iż: „Wszystkie inne nauki były dla niego [Kopernika – dodał A.K.] tylko szlachetnym ornamentem dopełniającym jego istotę”⁵⁹⁶. To wiedza, nauka i praca objawiająca się w badawczych studiach, kontaktach z innymi humanistami, obserwacji nieba,

⁵⁹¹ A. Zdanowicz, *Rys dziejów literatury polskiej*, op. cit., s. 581.

⁵⁹² O autorze dzieła *O obrotach sfer niebieskich* pisano bardzo różnie. Zob. m. in.: Alfred Roch Brandowski, *O łacinie Mikołaja Kopernika*, Lwów 1878; Joachim Lelewel, *Kopernika tudzież innych astronomów polskich w jeografii zasługa*, „Przyroda i Przemysł” 1857, nr 9 s.70-72, nr 10 s.78-80; Jan Radwański, *Żywot Mikołaja Kopernika (gwiazdarsza)*, Kraków 1853.

⁵⁹³ Na swoją bogatą wiedzę o Koperniku wskazywał poeta w jednym z przypisów notując: „O życiu Kopernika pisało wielu autorów, jak Starowolski, Gassendi, Krzyżanowski, Schultz, Libelt, Polkowski, Cholewiński, Berti i wielu innych, lecz największe zasługi położył doktor Artur Wołyński”, T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, op. cit., s. 67. Na podstawie wymienionych przez poetę nazwisk pokusić się można o wskazanie kilku możliwych źródeł, z jakich korzystał Lenartowicz, zaczynając od głównego, a więc od prac Wołyńskiego. Zob. A. Wołyński, *Kopernik w Italii czyli dokumenta italskie do monografii Kopernika*, Poznań 1873; idem, *Kopernik o przygody systemu kopernikowego w Italii w drugiej połowie XVI i pierwszej XVII stulecia. Wedle pracy profesora Berti przełożył i dopełnił dr Artur Wołyński*, „Biblioteka Warszawska” 1878, t. III, s. 253-271; t. IV, s. 200-212, s. 353-381; idem, *Kopernik i Galileusz*, „Ateneum” 1876, t. IV, s. 55-85; idem, *Kopernik jako ekonomista*, „Tygodnik Ilustrowany” 1876, nr 38, s. 180-182; idem, *Mikołaj Kopernik i jego dzieło „De monetarum cudenda ratione” przez Augusta Montanari* 1876, nr 39, s. 204-205; idem, *Kopernik jako ekonomista* 1876, nr 40, s. 224 i nr 41, s. 232-234.

Wśród prac pozostałych badaczy, których wymieniał lirnik mazowiecki, warto wskazać choćby takie tytuły: P. Gassendi, *Copernico e le vicende del sistema copernicano in Italia nella seconda metà del sec. XVI e nella prima del XVII, con doc. inediti intorno a G. Bruno e G. Galilei*, Rzym 1876; W. Holewiński, *Zasługi Kopernika dla cywilizacji. Studium czytane w Warszawie na dochód Muzeum Kopernika*, Warszawa 1879; A. Krzyżanowski, *O rodzinach społecznych i zażyłych w Krakowie z Kopernikiem*, „Biblioteka Warszawska” 1841, t. III, s. 27-40; I. Polkowski, *Żywot Mikołaja Kopernika*, Gniezno 1873, był on także redaktorem prac zbiorowych: *Czterowiekowy jubileusz urodzin Mikołaja Kopernika*, Toruń 1873; *Kopernikjane czyli materiały do pism i życia Mikołaja Kopernika*, t. I-III, Gniezno 1873-1875 – tu między innymi artykuły Karola Libelta; Sz. Starowolski, *Scriptorum Polonicorum hekatontas seu Centum illustrium Poloniae scriptorum elogia et Vitae*, Wenecja 1627; D. Szulc, *Życie Mikołaja Kopernika*, Warszawa 1855.

Interesującym jest fakt, że poeta nie uwzględnił w tym spisie Buszczyńskiego, który miał swoje odczyty w Bolonii i był autorem broszury *Oświata w Polsce i u Niemców w czasach Kopernika i w dzisiejszych czasach*, Poznań 1873.

⁵⁹⁴ T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, op. cit., s. 50.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, s. 56.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, s. 63.

prowadzonych zapiskach, pozwalała na określenie autora *Memoriału o monecie* mianem polihistora.

Przełomowa rola odrodzeniowego myśliciela i naukowca wyrażała się w tym, że „dzięki swojemu wspaniałemu dziełu [*O obrotach sfer niebieskich* – dodał A.K.], pokazał, że naród polski wkracza na drogę cywilizacji z taką potęgą intelektualną, iż gotów jest współzawodniczyć z innymi narodami”⁵⁹⁷. Zatem działalność Kopernika pozwalała lirnikowi podkreślić ważność Polaków, akcentując tym samym ich obecność w europejskiej nauce i listę dokonań. Astronom jako wybitna jednostka nie tylko wykorzystał znaną sobie wiedzę, ale pokonywał cenione przez siebie autorytety – choćby Pitagorasa – przewyżając w ten sposób wpływ, a zarazem podkreślając, że miarą nauki jest postęp.

Stworzenie przez samotnika znad Arno modelu opisu postaci Kopernika – polihistora nie byłoby możliwe bez włoskiej edukacji Lenartowicza i kontaktów z tamtejszymi humanistami. Już w *Album włoskim* (1870) poeta przeplatał uwagi o bogactwie natury i sztuki Italii dygresjami, które dotyczyły Polski⁵⁹⁸. Myśli te, skierowane na wzajemne powinowactwa dwóch narodów, zostały pogłębione w wykładach. Włochy pozostały w refleksji wykładowcy miejscem edukacji astronoma, ale też areną docenienia jego dokonań. Na dobrą atmosferę do pracy humanisty w Rzeczypospolitej wpływ miała mieć ogólna sytuacja, jaka panowała na dworze królewskim, na którym przebywali Polacy i Włosi. Poeta porównywał też Kopernika do Dantego, który, podążając szlakiem Wergiliusza i Publiusza Papinusza Stacjusza⁵⁹⁹, wyprzedzał innych, górując nad nimi myślą i spostrzeżeniami. Stosując podobną strategię porównań, pisać będzie lirnik o Kochanowskim. Samotnik znad Arno doceniał Kraków i Padwę jako ośrodki, które wpłynęły na edukację młodego poety doby odrodzenia. To w Italii narodziła się przyjaźń między autorem *Trenów* a Francesco Robortello i Carlo Sigonim. Lenartowicz uważał nawet, że winniśmy jako naród wdzięczność Włochom, bo w murach bolońskiego i padewskiego uniwersytetu kształtowały się tak światłe, polskie umysły jak: Stefan Batory, Klemens Janicki, Kochanowski, Jan Sobieski, Jan Bogoria Skotnicki czy Jan (?) Zamoyski⁶⁰⁰.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, s. 48.

⁵⁹⁸ Kilukrotnie w różnych kontekstach pojawia się motyw tęsknoty za ojczyzną. Są także wzmiankowani Polacy: Jan i Piotr Kochanowski, Stanisław Pszonka, Mikołaj Rej, czy Stanisław Reszka.

⁵⁹⁹ Najprawdopodobniej Lenartowicz posłużył się skrótem i nazwał rzymskiego poetę Stacjem.

⁶⁰⁰ T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, op. cit., s. 70.

Jan Kochanowski – ideały poety wobec wyzwań epoki. Między intymistyką literacką a twórczością zaangażowaną w służbę Rzeczypospolitej

Lirnik przedstawiał urodzonego w Sycynie poetę i jego czasy głównie poprzez fragmenty fraszek, które przytaczał w różnych miejscach wykładów na zasadzie uzupełnienia głównych wątków. Te krótkie utwory czarnoleskiego mistrza opowiadały o życiu odrodzeniowego poety, w podobny sposób pisali o nich: Faleński⁶⁰¹, Kraszewski⁶⁰², Wójcicki⁶⁰³, Zdanowicz i Siemieński⁶⁰⁴. Bolońskiemu prelegentowi zależało na przedstawieniu Kochanowskiego jako wzorca moralnego, stąd też akcentował rolę jego katolicyzmu oraz fakt, że rodzina i państwo pozostawały dla niego najistotniejszymi wartościami⁶⁰⁵. Tym samym autora *Trenów* cechowała refleksyjność, krytycyzm wobec własnej współczesności, wiara w stałe wartości, o czym pisali także inni późni romantycy⁶⁰⁶. Z dzieł cytowanych, opisywanych i komentowanych przez lirnika wyłania się portret człowieka skromnego, przejawiającego skłonność do kontemplacyjnego stylu życia, ale

⁶⁰¹ Zob. F. Faleński, *Jan Kochanowski jako poeta liryczny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1864, nr 256-257, s. 314-316, 322-323; *idem*, *Treny Jana Kochanowskiego. Studyami i przypisami objaśnione przez Felicjana*, „Biblioteka Warszawska” 1866, t. I, s. 50-79, 329-388; *idem*, *Pogadanka o fraszkach Jana Kochanowskiego przez Felicjana*, „Biblioteka Warszawska” 1881, t. II, s. 157-182. Poeta, mając na uwadze innych późnych romantyków, poświęcił najwięcej miejsca refleksji nad fraszkami Kochanowskiego. Wskazywał na ich antyczne wzorce, opisywał sytuację narodowej literatury u progu renesansu, wpływy Ronsarda, Dantego, Petrarki, Tassa na odrodzeniowego pisarza, omawiał genezę i rozwój gatunku oraz cechy fraszek, porównywał twórczość autora *Satyry* z innymi polskimi literatami piszącymi w odrodzeniu, opisywał stosunek Kochanowskiego do własnych utworów. Feliński podkreślał, jak wiele różnych tematów i wątków pojawiało się we fraszkach – reformacja, narodowe przywary, diagnoza ówczesnej sytuacji w Rzeczypospolitej, przyjaźnie czarnoleskiego mistrza, opisywał także miłosne uczucia poety, jego światopogląd, życie rodzinne. Z wielowątkowej analizy Felińskiego wyłaniają się następujące wnioski: fraszki pozwalają zrekonstruować i opisać koleje losu i twórczość Kochanowskiego, ale także przedstawić wizerunek epoki. Te krótkie utwory podkreślają czołowe miejsce autora *Trenów* w polskiej poezji odrodzenia, wyznaczają mu miejsce w europejskiej recepcji poetów nowożytnych, wskazują na specyficzne cechy warsztatu poetyckiego, umiejętności warsztatowo-artystyczne, a zarazem określają stosunek Kochanowskiego do własnej twórczości. Zob. J. Duk, *Felicjan Faleński jako badacz Kochanowskiego*, „Rocznik Świętokrzyski Kieleckiego Towarzystwa Naukowego” 1981, t. IX, red. J. Paćłowski, T. Ulewicz, s. 225-239. Numer specjalny: *Janowi Kochanowskiemu ziemia rodzima. Księga referatów radomsko-kielecko-czarnoleskiej sesji naukowej 450-lecia urodzin poety (w dniach 29-31 maja 1980 r.)*.

⁶⁰² Zob. J. I. Kraszewski, *Nowe studia literackie*, Warszawa 1843; *idem*, *Jan Kochanowski przez J. I. Kraszewskiego*, „Kłosy” 1885, nr 1026, s. 130-134 – z bogatej twórczości prozaika tylko wymieniona wyżej książka i artykuł są przedmiotem analizy. Warto pamiętać, że Kraszewski w swoim dyskursie historycznoliterackim wiele razy i w różnych miejscach powracał do tematyki związanej z twórczością poetów XVI wieku i wizerunkiem renesansu, zob. m. in.: J. I. Kraszewski, *Studia literackie*, Wilno 1842; *idem*, *Odczyty o cywilizacji w Polsce*, Warszawa 1861. Problem recepcji tradycji odrodzenia w pisarstwie prozaika omawiają szerzej: H. Bursztyńska, *J. I. Kraszewski o poetach i poezji polskiej*, Katowice 1982; U. Kowalczyk, *Powinność czy przygoda. Pisarze polscy drugiej połowy XIX wieku wobec kultury renesansu*, Warszawa 2011, s. 267-219.

⁶⁰³ Zob. K. W. Wójcicki, *Historia literatury polskiej w zarysach*, wyd. drugie, poprawione, pomnożone, t. II, Warszawa 1859. O renesansie w różnych kontekstach kulturowych pisał historyk literatury wielokrotnie. Zob. m. in. K. W. Wójcicki, *Biblioteka starożytnych pisarzy polskich*, t. I, VI, Warszawa 1843, 1844; *idem*, *Obrazy starodawne*, t. II, Warszawa 1843.

⁶⁰⁴ A. Zdanowicz, *Rys dziejów literatury polskiej*, op. cit.

⁶⁰⁵ Podobnie sądzili Wójcicki i Zdanowicz.

⁶⁰⁶ Między innymi: Kraszewski, Wójcicki, Zdanowicz.

jednocześnie będącego, jak określił go prelegent, „kameleonową postacią” stosującą różne formy pisarskie o szerokim zakresie tematycznym⁶⁰⁷, z którym to sądem na ogół zgadzali się inni romantyczni pisarze z pokolenia Lenartowicza. Bolońskiego profesora nie interesowała obecność tradycji antycznej w twórczości mistrza, na którą zwracali uwagę Wójcicki⁶⁰⁸, Zdanowicz i Siemieński⁶⁰⁹. Kraszewski jednak wyraźnie przestrzegał: „On zawsze oryginalny sam sobą, nie naśladuje nigdy”⁶¹⁰. Dla Lenartowicza usposobienie odrodzeniowego poety było identyczne z charakterem całego narodu⁶¹¹, na co także wskazywał prozaik, który szczególnie podkreślić chciał „zespoleń indywidualnych i społecznych aspektów osobowości poety, przy czym dla jego przeżyć i osobistych refleksji komentarzem bywała często sytuacja społeczna”⁶¹².

Sama biografia Kochanowskiego schodziła na dalszy plan w rozważaniach starego lirnika. Samotnik znad Arno odniósł się tylko do kilku spraw. Chwalił cnoty żony Kochanowskiego i wymieniał jego liczne podróże po Włoszech i Francji. Ponadto boloński prelegent odrzucił pogląd, jakoby XVI-wieczny mistrz słowa miał przetłumaczyć *Psalm*y na życzenie protestantów. Na dalszym planie swoich uwag pozostawił Lenartowicz związki renesansowego wieszcza z twórczością Pierre’a de Ronsarda. Podkreślał zatem szczególnie polskie aspekty życia odrodzeniowego humanisty. Podobnie jak w przypadku Kopernika mityzował śmierć autora *Trenów*, podkreślając przy tym, że: „Poeta musi być osądzanym i ocenianym według poetyckich wyzyna, na które udało mu się wznieść w ciągu całego czynnego życia”⁶¹³. Stąd też, omawiając spuściznę literacką Kochanowskiego skupił się tylko na kilku kluczowych w jego ocenie utworach. Na marginesie dodać można, że jedynie Duchieńska dostrzegła historyczny związek między postaciami Kopernika i Kochanowskiego podkreślając zbieżność dat. To w roku 1530, kiedy urodził się pisarz, astronom miał skończyć pisać swoje wielkie dzieło *O obrotach sfer niebieskich*⁶¹⁴.

Pierwszeństwo Kochanowskiego względem innych polskich poetów w czasach renesansu związane było, według Lenartowicza, ze stworzeniem literackiego – „wykształconego”⁶¹⁵ – języka ojczystego, i tego, co określić można literaturą narodową⁶¹⁶.

⁶⁰⁷ Zmienność stylu i tematyki Kochanowskiego doceniali chociażby: Faleński, Kraszewski, Wójcicki, Zdanowicz.

⁶⁰⁸ K. W. Wójcicki, *Historia literatury polskiej w zarysach*, op. cit., s. 218.

⁶⁰⁹ A. Zdanowicz, *Rys dziejów literatury polskiej*, op. cit., 319.

⁶¹⁰ J. I. Kraszewski, *Nowe studia literackie*, op. cit., s. 63.

⁶¹¹ *Ibidem*, s. 76.

⁶¹² H. Bursztyńska, J. I. Kraszewski o poetach i poezji polskiej, op. cit., s. 36.

⁶¹³ T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, op. cit., s. 108.

⁶¹⁴ S. Duchieńska, *Jan Kochanowski*, „Nowa Reforma” 1884, nr 124, b.s.

⁶¹⁵ T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, op. cit., s. 68.

⁶¹⁶ *Ibidem*, s. 68.

Podobne opinie wygłaszali także Kraszewski i Duchńska⁶¹⁷. Ranga, dokonania i popularność czarnoleskiego mistrza i jego dzieł, sprawiły, że niektóre fragmenty stały się przysłowiami, co wedle dziewiętnastowiecznego prozaika wpłynęło na to, iż z czasem zapomniano o łacińskich utworach Kochanowskiego⁶¹⁸. Być może podobnego przekonania był boloński profesor, który, kreśląc wizerunek renesansowego humanisty, nie omawiał jego łacińskiej twórczości.

Istotną dla odbioru twórczości czarnoleskiego mistrza kwestię jego bilingwalności Lenartowicz przedstawiał odmiennie, niż w przypadku refleksji nad postacią Kopernika, gdzie podkreślał uniwersalną i zrozumiałą dla wszystkich Europejczyków rolę łaciny jako języka nauki. Samotnik znad Arno doceniał wagę literatury antycznej, która promieniowała u progu epoki nowożytnej na inne narody w Europie. Polski profesor w Bolonii pisał o osłepiającej wręcz sile oddziaływania autorytetów i wzorów nie tylko na poetów, ale także ludzi Kościoła. Pomimo uznania dla zasług kilku rodzimych twórców – Jana Dantyszka, Klemensa Janickiego, Andrzeja Krzyckiego – posługujących się dominującym wówczas w świecie literatury świeckiej i religijnej językiem, uważał, że pisanie po łacinie nie pozwalało na wyzyskanie lokalnego kolorytu. Radykalniej do kwestii pisarstwa w obcym języku podchodził Wójcicki, odmawiający tym twórcom miejsca w kanonie literatury ojczystej z powodu odmienności językowej⁶¹⁹. Lenartowicz, podkreślając proces naśladownictwa wskazywał jednocześnie na etap formowania się języka ojczystego od XV wieku⁶²⁰. Wedle uwag lirnika, Kochanowski wybrał jednak rodzimy język, odrzucając tym samym potencjalną karierę międzynarodową, co nie uszło uwadze także innym późnym romantykom piszącym o odrodzeniowym poecie. Znaczącą rolę odegrała w tym wypadku kultura włoska (której walory podkreślali również: Faleński, Kraszewski, Wójcicki), gdyż w opinii samotnika znad Arno, pozwoliła ona wykształcić swój własny język, co stanowiło model inspiracji dla rodzimych pisarzy. Boloński profesor nie brał pod uwagę francuskich inspiracji, związanych z dokonaniem Ronsarda⁶²¹. Wpływ ten dostrzegał natomiast Faleński, wedle którego Kochanowski wzorować się miał na postępowaniu Dantego zstępującego do ludu i przyjmującego język prostych ludzi jako własną formę wypowiedzi, do czego zachęcić go miał właśnie francuski przywódca Plejady. Tego rodzaju argumentacja pozwoliła autorowi

⁶¹⁷ J. I. Kraszewski, *Nowe studia literackie*, op. cit., s. 258; S. Duchńska, *Jan Kochanowski*, „Nowa Reforma” 1884, nr 123, 124, b.s.

⁶¹⁸ J. I. Kraszewski, *Nowe studia literackie*, op. cit., s. 104.

⁶¹⁹ K. W. Wójcicki, *Historia literatury polskiej w zarysach*, op. cit., t. I, s. 7-8.

⁶²⁰ T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, op. cit., s. 69.

⁶²¹ S. Duchńska, *Jan Kochanowski*, „Nowa Reforma” 1884, nr 124, b.s., A. Zdanowicz, *Rys dziejów literatury polskiej*, op. cit., s. 303.

Tańców śmierci odrzucić jakiekolwiek zarzuty związane z kopiowaniem dzieł antycznych⁶²².

Potencjał stworzonego przez Kochanowskiego języka narodowego, wedle Lenartowicza, tkwił w czerpaniu inspiracji z rodzimego otoczenia, szczególnie przyrody. Inspiracje te miały wpływać na zrozumiałość i jasność przekazu myśli odrodzeniowego poety zarówno wśród elit, jak i prostych ludzi, a owa chęć dotarcia do wszystkich warunkowała jednocześnie różnorodność poetycką⁶²³. Podobnie o poezji autora *Trenów* sądzili Zdanowicz i Siemieński, wskazując na ludowe korzenie jego twórczości i podkreślając także nadanie stałych zasad i form językowi, wkład włożony w rozwój słownictwa, ale i przesiąknięcie łaciną niektórych utworów oraz dostrzegalne w nich wpływy czesko-ruskie⁶²⁴. Dla Wójcickiego fenomen poetycki Kochanowskiego wyrażał się w harmonijnym wdzięku, melodyjności i zwartej jakości dzieła, w stworzeniu „skarbcza narodowej mowy” i w talencie poetyckim⁶²⁵.

W sądach historyków literatury przeważały opinie związane z różnymi koncepcjami języka, z kolei szerzej, bo na tle kulturowym, bliższym Lenartowiczowi, rozpatrywali sprawę znani lirnikowi poeci. Faleński pisał, że czarnoleski mistrz „był z przeczucia romantykiem”, bowiem odrodził on ducha tradycji drzemiącego w narodzie. Jednocześnie doceniał stworzone rymy, scalenie stylu, dźwięczność mowy⁶²⁶. Kraszewski natomiast dostrzegał opozycję pomiędzy poetami chcącymi „wyrazić myśl swoją, [przez co – dodał A. K.] naginają wyrazy, gwałcą często składnie”, a Kochanowskim, który „pewien siebie z cudownym instynktem, używa języka co tak przypadł do jego myśli, jakby do nich był skrojony”⁶²⁷. To geniusz poety pozwalał na lepsze zrozumienie przez renesansowe społeczeństwo jego twórczości. Ponadto powieściopisarz podkreślał, że sytuacja zrozumienia rodzimego piewcy słowa miała być obca Anglikom i Francuzom w XVI wieku, co czyniło pisarstwo Kochanowskiego wyjątkowym. Prowadziło to prozaika do konkluzji, że czarnoleski poeta poprzez dotarcie do narodu uchwycił i zrozumiał naturę języka⁶²⁸. Z kolei w rocznicowym artykule poświęconym autorowi fraszek rozpatrywał Kraszewski jego pisarstwo i rolę w ramach misji, posłannictwa, dziejowej konieczności, jaką realizował podobnie jak Dante⁶²⁹.

⁶²² F. M. Faleński, *Treny Jana Kochanowskiego, studiami i przypisami objaśnione*, „Biblioteka Warszawska” 1866, s. 315-316, 322.

⁶²³ T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, *op. cit.*, s. 76-77.

⁶²⁴ A. Zdanowicz, *Rys dziejów literatury polskiej*, *op. cit.*, s. 186-187. O wpływach ruskich pisała także Duchńska, zob. S. Duchńska, *Jan Kochanowski*, „Nowa Reforma” 1884, nr 123, 124, b.s.

⁶²⁵ K. W. Wójcicki, *Historia literatury polskiej w zarysach*, *op. cit.*, t. I, s. 4, 7.

⁶²⁶ F. M. Faleński, *Treny Jana Kochanowskiego, studiami i przypisami objaśnione*, *op. cit.*, s. 315.

⁶²⁷ J. I. Kraszewski, *Nowe studia literackie*, *op. cit.*, s. 21.

⁶²⁸ *Ibidem*, s. 23.

⁶²⁹ J. I. Kraszewski, *Jan Kochanowski*, „Kłosy” 1885, nr 1026, s. 139.

Duchińska zaś podkreślała rolę pieśni ludu i ich duchowej aury inspirującej poetę w Czarnolesie, pomimo że ich treść dopasowana została przez Kochanowskiego do form gatunkowych cenionych w odrodzeniu, a nie wywodzących się z Rzeczypospolitej. W zarysowanym schemacie inspiracji poetyckich pieśnią ludową wymieniała Duchińska Adama Mickiewicza, Józefa Bohdana Zaleskiego, Wincentego Pola i właśnie Lenartowicza jako duchowych spadkobierców Kochanowskiego. Jednak odwoływanie się romantyków do twórczości gminnej było bardziej bezpośrednie niż w czasach renesansu, wyrażało się bowiem nie tylko w tematyce, ale również w słownictwie i formie⁶³⁰.

Tłumaczenie psalmów Kochanowskiego powstało w specyficznym momencie dziejowym, kiedy to stary kontynent pogrążony był w przemianach religijno-ustrojowych. Tym bardziej Lenartowicz doceniał swobodę, z jaką czarnolesski poeta przełożył fragment biblijnego dzieła, a formę przetłumaczonych psalmów uznawał nawet za wspanialszą i piękniejszą niż oryginał. Renesansowy wieszcz nie pozostawał w opinii lirnika mazowieckiego naśladowcą, precyzyjnie korzystał z formy psalmów, jednak zachował swoją autonomiczność dzięki rodzimemu językowi, bogatemu zasobowi słownictwa i kompozycyjnemu kunsztowi. Wedle samotnika znad Arno przekładowi renesansowego poety nie dorównało do XIX wieku żadne inne tłumaczenie⁶³¹. Mistrzostwo przełożonych psalmów, co podkreślał autor *Lirenki*, objawiało się poprzez osobowość tłumacza, jego poczucie wolności twórczej, nieskrępowanie żadnym ziemskim zleceniem, a wiązało się z Boskim wręcz natchnieniem. Podobnie zresztą uważali Zdanowicz i Siemieński⁶³².

Autor wykładów bolońskich, opisując treść *Proporca*, zwracał uwagę na kontekst powstania tego utworu związany z wydarzeniami hołdu pruskiego, który Kochanowski przedstawił w swoim dziele w malarsko-poetycki sposób. Lenartowicz doceniał oddanie XVI-wiecznych realiów za pomocą uwag o modzie i obyczajach, dzięki kronikarskiemu wyliczeniu bohaterów wydarzenia, czy notom o wyglądzie sztandaru będącego symbolem aktu z 1525 roku. Ogólną wartość poematów „starożytnego wieszcz” podkreślał także Kraszewski z racji ich precyzji, doskonałości i sposobu wykończenia szczegółów⁶³³. Samotnik znad Arno akcentował jednocześnie wielkość unii Polski, Litwy i Prus zgodnie ze swoją utopijną koncepcją braterstwa słowiańskich narodów. Dostrzegał, poprzez słowa Kochanowskiego, w postawie Albrechta Hohenzollerna zapowiedź przyszłej zemsty. Ten ważny szczegół pozwolił Lenartowiczowi na konkluzję, że czarnolesski wieszcz zauważał

⁶³⁰ S. Duchińska, *Jan Kochanowski*, „Nowa Reforma” 1884, nr 131, b.s.

⁶³¹ T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, op. cit., s. 74.

⁶³² A. Zdanowicz, *Rys dziejów literatury polskiej*, op. cit., s. 306.

⁶³³ J. I. Kraszewski, *Nowe studia literackie*, op. cit., s. 93-95; idem, *Jan Kochanowski*, op. cit., s. 134.

rodzące się zagrożenia, a także potrafił zagrzewać rodaków do walki, jak chociażby w *Pieśni XIII*. Informacje o stanie państwa renesansowy mistrz miał czerpać nie z królewskich pałaców, ale z kontaktu z przyrodą, objawiającą prawdę i stymulującą myśl poety. Z kolei Zdanowicz i Siemieński dostrzegali w opisie hołdu pruskiego talent epiczny Kochanowskiego. Nie mógł on być jednak w pełni zrealizowany z racji zbyt małej religijności twórcy i nie dość silnie oddziałującego wydarzenia historycznego, którego kulminacją byłby silny wybuch patriotyzmu⁶³⁴.

Wedle uwag Lenartowicza okazją do skomentowania współczesnej odrodzeniowemu poecie sytuacji było wesele Jana Zamoyskiego i Katarzyny Radziwiłłówny. Powstał wtedy dramat alegoryczny zatytułowany *Odprawa posłów greckich*, który Kraszewski, a za nim Duchińska, nazwał pierwszym polskim dramatem⁶³⁵. W wątku historii o starożytnej Troi doszukiwał się samotnik znad Arno komentarza autora do losu współczesnego mu państwa, a podobnym szlakiem interpretacji podążali także inni romantycy⁶³⁶. To w znaczeniu moralnym skrywała się nadrzędna wartość dramatu, bo w swej technice scenicznej, wedle lirnika, utwór był niedoskonały, czego jednak szerzej Lenartowicz nie komentował. Podobnie odczytywał boloński prelegent poemat *Satyr* skupiając się na wypunktowaniu przywar, do których zaliczył głównie sposób życia szlachty i magnaterii, szczególnie zaś jej pijaństwo, awanturnictwo, łamanie prawa, oratorski i sztuczny sposób prezentacji, brak myślenia perspektywicznego, niedostrzeganie potencjalnych zagrożeń, rozwiązłość obyczajów, lekceważenie obrony granic Rzeczypospolitej. W podobnym tonie, jako katalog wad, swoje uwagi formułował Kraszewski⁶³⁷. Autor *Złotego kubka* podkreślał, że pomimo napominającego tonu głos lutni Kochanowskiego nie został zrozumiany. Tym samym spoglądał odmiennie na problematykę dramatu renesansowego poety niż Zdanowicz i Siemieński, którzy podkreślali odrzucenie rodzimych wzorców średniowiecznych misterii i brak związków z życiem narodowym⁶³⁸. W podobny sposób autorzy podręcznika pisali o *Satyrze* – wskazywali na obcą formę i rodzimą treść oraz wzory z Juwenalisa⁶³⁹. Z kolei bliżsi poglądom lirnika mazowieckiego pozostawali Duchińska i Wójcicki, którzy rozpatrywali narodowe przywary jako rady skierowane do króla i obywateli⁶⁴⁰. Faleński doceniał ponadto

⁶³⁴ A. Zdanowicz, *Rys dziejów literatury polskiej*, op. cit., s. 307.

⁶³⁵ J. I. Kraszewski, *Nowe studia literackie*, op. cit., s. 82, S. Duchińska, *Jan Kochanowski*, „Nowa Reforma” 1884, nr 124, b.s.

⁶³⁶ J. I. Kraszewski, *Nowe studia literackie*, op. cit., s. 90.

⁶³⁷ *Ibidem*, s. 74-82.

⁶³⁸ A. Zdanowicz, *Rys dziejów literatury polskiej*, op. cit., s. 309, 311.

⁶³⁹ *Ibidem*, s. 312.

⁶⁴⁰ S. Duchińska, *Jan Kochanowski*, „Nowa Reforma” 1884, nr 128, b.s., K. W. Wójcicki, *Historia literatury polskiej w zarysach*, op. cit., t. I, s. 509.

złośliwość i dowcip poety⁶⁴¹.

Według Lenartowicza *Treny* były jednymi z najbardziej intymnych wyznań poety odrodzenia, podobnie, powołując się na opinię Brodzińskiego, sądził Wójcicki⁶⁴². Boloński profesor, omawiając twórczość Kochanowskiego, analizował ten cykl jako ostatnie ogniwo jego twórczości, porównywalnie jak Duchńska i Faleński, uznawał go za łabędzi śpiew poety⁶⁴³. Samotnik znad Arno doceniał przede wszystkim konstrukcję dzieła jako cyklu, prostotę i zrozumiałość języka, naturalność myśli, uniwersalizm przesłania, „ideał tragicznej Prawdy” dosięgającej każdego. Przybliżając czytelnikom treść utworów lirnik akcentował odwołania do antyku, bólu ojca po stracie córki, który skojarzył z mękami Paola i Franceski z dzieła Dantego. Interpretując motyw snu z *Trenu XIX* dostrzegał ukojenie humanisty po utracie dziecka i stan błogosławieństwa wyrażający się w ufności o przyszłe losy. O *Trenach* pisał jako cyklu rozpacz, wątplenia, ale i pogodzenia się z utratą. Z kolei Faleński zwracał uwagę także na przemyślany układ całości, ale widział w tym analogię do niektórych biblijnych historii⁶⁴⁴. Dostrzegał w *Trenach* „przedziwną improwizację”, „cudowny nieład”, „naiwną bez wiedzę” powodowaną bólem ojca⁶⁴⁵. Potoczny język utworów sprawił, że w ocenie autora *Kwiatów i kolców* było to najważniejsze dzieło Kochanowskiego⁶⁴⁶. Podobnie cykl utworów mistrza z Czarnolasu oceniała Duchńska, podkreślając chaotyczną erupcję myśli ewokowaną bólem, która jednak sprzęgnięta była w określonej formie tworzącej zwarty układ⁶⁴⁷. Z kolei Kraszewski zaznaczał, iż *Treny* z racji swej wymowy najbardziej trafiają do serc ludzi⁶⁴⁸. Lenartowicz ponadto dostrzegał analogię historii przedstawionej w wierszach Kochanowskiego i czasów współczesnych, w których poeci opłakują grób ojczyzny. Problem cyklu i ewolucji uczyć dostrzegali też Zdanowicz i Siemieński, wskazując dodatkowo na źródła serbskiej i ukraińskiej pieśni ludowej o zmarłych⁶⁴⁹. O istotnym nawiązaniu do tradycji elegijnej wspominali chociażby Faleński⁶⁵⁰ i Wójcicki⁶⁵¹, którą to kwestię lirnik zdaje się pomijać.

⁶⁴¹ F. M. Faleński, *Treny Jana Kochanowskiego, studiami i przypisami objaśnione, op. cit.*, s. 322.

⁶⁴² K. W. Wójcicki, *Historia literatury polskiej w zarysach, op. cit.*, t. II, s. 218.

⁶⁴³ S. Duchńska, *Jan Kochanowski*, „Nowa Reforma” 1884, nr 133, b.s.; F. M. Faleński, *Treny Jana Kochanowskiego, studiami i przypisami objaśnione, op. cit.*, s. 52. Autor *Odgłosów z gór* najwięcej miejsca w swoim obszernym studium poświęcił recepcji i nawiązaniom do *Trenów* jakie dostrzegalne są w twórczości innych rodzimych poetów.

⁶⁴⁴ F. M. Faleński, *Treny Jana Kochanowskiego, studiami i przypisami objaśnione, op. cit.*, s. 361-363.

⁶⁴⁵ *Ibidem*, s. 358-359.

⁶⁴⁶ *Ibidem*, s. 384.

⁶⁴⁷ S. Duchńska, *Jan Kochanowski*, „Nowa Reforma” 1884, nr 133, b.s.

⁶⁴⁸ J. I. Kraszewski, *Nowe studia literackie, op. cit.*, s. 70.

⁶⁴⁹ A. Zdanowicz, *Rys dziejów literatury polskiej, op. cit.*, s. 315.

⁶⁵⁰ F. M. Faleński, *Treny Jana Kochanowskiego, studiami i przypisami objaśnione, op. cit.*, s. 354, 356.

⁶⁵¹ K. W. Wójcicki, *Historia literatury polskiej w zarysach, op. cit.*, t. I, s. 511-512.

W wykładach o Kochanowskim samotnik znad Arno współkreował jeden z najsilniejszych mitów późnego romantyzmu, a więc mit wielkiego wieszcza. Dla Lenartowicza filarami poezji czarnoleskiego twórcy pozostawały ojczyzna oraz bliscy i przyjaciele. Odmienne interpretował dorobek renesansowego poety Kraszewski, dostrzegając cesurę pomiędzy miłostkami, młodzieńczym szaleństwem, wesołością, swawolą, a późniejszym spokojem, religijnością, stałością w uczuciach⁶⁵². Dla lirnika autor przekładu *Psalmsów*, niczym sejsmograf, miał rejestrować zachodzące w kraju i poza nim zmiany. Opiewał Rzeczpospolitą w chwilach jej największego blasku, ale nie pozostawał obojętny na płynące z różnych stron zagrożenia. Samotnik znad Arno traktuje Kochanowskiego jako proroka, odrodzeniowego wieszcza⁶⁵³, a zarazem wyraziciela myśli słowiańskiej, który przestrzegał przed Rosją. Tylko zrozumienie XVI-wiecznego poety mogło ocalić Polaków i kraj, a także zatriumfować nad „azjatyckim barbarzyństwem”, jak nazywa wschodnich sąsiadów boloński prelegent. Autor *Odprawy posłów greckich* to dla wykładającego w Italii profesora poeta przeczuć i przeobrażeń. Bliska Lenartowiczowi w rozpatrywaniu twórczości Kochanowskiego pozostawała sprawa pisania o codzienności, tej indywidualnej – rodzinnej, przyjacielskiej, i tej państwowej – dotyczącej zmian w kraju, ważnych wydarzeń politycznych, czy przemiany na arenie międzynarodowej. Podobny, zlaicyzowany rys literatury powstałej w XVI wieku, dostrzegał Wójcicki⁶⁵⁴. Zarówno lirnik mazowiecki, jak i Kraszewski, sądzili, że pod piórem czarnoleskiego mistrza „wszystko się (...) przetacza i unaradawia”⁶⁵⁵. Z Faleńskim łączyło Lenartowicza przekonanie o istotnej roli Kochanowskiego jako poety przyszłości, a także wieloaspektowe rozpatrywanie spraw narodowych⁶⁵⁶.

Lenartowicz i inni późni romantycy musieli zmierzyć się z kilkoma problemami dotyczącymi twórczości odrodzeniowego mistrza. Ustalali oni kryteria narodowości wobec poezji Kochanowskiego⁶⁵⁷, a tym samym musieli dokonywać często radykalnych ocen jego łacińskiej twórczości. Podkreślali, że sylwetkę twórcy kształtuje cały zespół czynników, do których można zaliczyć: kontakty personalne z bliskimi, układy społeczno-polityczne, religię, kulturę, życie naukowe i literackie, stopień rozwoju języka narodowego⁶⁵⁸. Dowartościowali wizerunek autora *Proporca* poprzez bardziej szczegółowe interpretacje i szereg uruchamianych kontekstów, a niektóre z ich ustaleń, dotyczące chociażby cykliczności

⁶⁵² J. I. Kraszewski, *Nowe studia literackie*, op. cit., s. 20.

⁶⁵³ M. Woźniewska-Działak, „Rzecz czarnoleska” w recepcji trzeciego pokolenia romantyzmu. Na przykładzie Norwida i Lenartowicza, „Studia Norwidiana” 2016, nr 34, s. 69.

⁶⁵⁴ K. W. Wójcicki, *Historia literatury polskiej w zarysach*, op. cit., t. I, s. 304-305.

⁶⁵⁵ I. Kraszewski, *Jan Kochanowski*, op. cit., s. 134.

⁶⁵⁶ F. M. Faleński, *Treny Jana Kochanowskiego, studiami i przypisami objaśnione*, op. cit., s. 316.

⁶⁵⁷ H. Bursztyńska, *J. I. Kraszewski o poetach i poezji polskiej*, op. cit., s. 30.

⁶⁵⁸ *Ibidem*, s. 33.

Trenów czy alegorycznego wymiaru *Odprawy posłów greckich*, do dziś uznawane są za istotne. Ponadto dokonali oni przewartościowania niektórych z dotychczasowych ocen twórczości Kochanowskiego, podjęli próby zaadaptowania dokonań renesansowego pisarza na współczesny grunt ideowo-estetyczny, a tym samym wpisywali Kochanowskiego w poczet romantycznych autorytetów, co zaowocowało szeregiem poetyckich odwołań do jego spuścizny i osoby. Poprzez definiowanie tego, co „polskie” w twórczości poety konfrontowali jego dokonania z europejskim dorobkiem literackim, odwołując się do czołowych reprezentantów epoki odrodzenia. Poszukiwali korzeni polskiej literatury, które są uchwytnie poprzez dzieło, a zarazem w oparciu o dokonania Kochanowskiego wytyczali utopijną drogę rozwoju literatury. Przykładając cechy romantycznego pisarza do próby oceny dorobku XVI-wiecznego mistrza wskazywali, jak blisko pod względem wyznawanych ideałów są epoki odrodzenia i romantyzmu. Drogę ku takiemu myśleniu utorowali im Brodziński i Mickiewicz. Kochanowski był dla późnych romantyków osobowością pokonującą zagrożenia, co pozostawało szczególnie istotne w czasach, kiedy dochodziło do „przetestowania najważniejszych komponentów polskiej kultury”⁶⁵⁹.

Renesans jako epoka sprzeczności. Ku dynamice dziejów

Odrodzenie, bo tylko taką nazwą w wykładach bolońskich posługuje się Lenartowicz⁶⁶⁰, to w ujęciu lirnika epoka gwałtownych przemian cywilizacyjnych i niespotykanego dotąd rozwoju. Na panoramę odległego czasu składają się dwie konkurujące z sobą wizje dziejów – rys sakralny, przepełniony ideą dobra i piękna oraz ujęcie świeckie, przedstawiające wady i egoizm renesansowych ludzi. Samotnik znad Arno, mimo że dostrzegał obywatela bieguny rozwoju odrodzenia, skłaniał się ku białej legendzie XVI wieku, współtworząc tym samym mit epoki złotego wieku. Odrodzenie w opinii poety stało się uosobieniem mitycznego spokoju w Rzeczpospolitej, w państwie o silnej monarchii, w którym rodzą się wielkie umysły, powstają śmiałe koncepcje, dokonują się ważne sprawy. XVI wiek to czas przebudzenia Północy z wielowiekowego letargu i jej świadomego i istotnego wkładu w rozwój nowożytnej Europy, co pozwoliło na wykrystalizowanie się słowiańskiego typu kultury.

Boloński profesor tak ujmował rodzący się w czasach nowożytnych fenomen środkowo-europejskiego człowieka:

⁶⁵⁹ U. Kowalczyk, *Powinność czy przygoda...*, op. cit., s. 212.

⁶⁶⁰ T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, op. cit., s. 55. Nazwa ta pojawia się w wykładach kilkakrotnie.

widzimy prawdziwy typ słowiański: kompozycje elementów, które zdają się być różne, przeciwstawne, a przecież takimi nie są: bohaterstwo obok małoduszności, ambicja, a jednocześnie prostota biedaczka, dziecinna wesołość i tragiczna powaga, najczystszy entuzjazm i prozaiczny pozytywizm, kobieca lekkomyślność aż do zapomnienia o nieszczęściu, a jednocześnie łzy i ogień, fanatyzm religijny i żarty na modłę francuską, powierzchowny egoizm i gotowość do wielkich awanturniczych czynów, głębia myśli natchnionej nieoczekiwanym barokiem, wszelkie wady ludzkości zrównoważone głęboką dobrocią serca, bałwochwalczy i obrazoburczy, uparci w słowach, szybcy w czynach⁶⁶¹.

Poeta przewartościował dotychczasowe sądy na temat różnic kulturowych między Północą a Południem właśnie pod wpływem refleksji nad renesansowym modelem deskrypcji sztuki poszczególnych narodów. Pierwotności Słowian nie poszukiwał jak Maurycy Mochnacki w historii skandynawskich przodków, czy Joachim Lelewel i Zorian Dołęga-Chodakowski w przedchrześcijańskiej słowiańszczyźnie. Lirnik sięgał do polskiej historii, ale tej znanej, potwierdzonej kulturowo, bogatej w artefakty z epoki. Niepodważalny dowód istnienia, rodzimość miejsca, stopień rozwoju polityczno-kulturowego to czynniki tworzące podstawy słowiańskiej świadomości pod przewodnictwem Polski. Opisany przez lirnika słowiański typ zdaje się obejmować wszystkie warstwy społeczne, niezależnie od pochodzenia, choć dostrzec w nim można szereg stereotypów pojawiających i w dzisiejszych dyskusjach o Polakach. Kreowany przez Lenartowicza słowiański rys wyrażał głównie postawę aktywności, co wpisywało się w pewien ogólny projekt epoki odrodzenia, w której najważniejsi ludzie tamtych czasów działali poprzez czyn.

Rzeczpospolita pod berłem Jagiellonów była dla poety miejscem reform religijnych, ustrojowych i ekonomicznych. Autor wiersza *Słowik* doceniał szczególnie działalność dwóch królów: Zygmunta Augusta i Stefana Batorego. Pierwszemu z nich przypisywał zaszczerpienie obyczajów włoskich, dostrzegalne choćby w zamiłowaniu do sztuki. Jagiellończyk, oprócz przeprowadzania zmian w imię „narodowego dobra”, kierował się silnym uczuciem miłości do Barbary Radziwiłłówny. Władca ten był także spadkobiercą polityki dynastycznej Zygmunta Starego, odzwierciedlał w swoim panowaniu cechy polsko-włoskie, które nawiązywały do pochodzenia rodziców, co wedle Lenartowicza zapewnić mu miało „wspaniały rozwój”. Charakter i postępowanie Augusta wynikały z wartości, jakie wyznawał jego ojciec, ale i inni władcy, w tym rzymski cesarz Justynian, który, jak można domniemać, pozostawał duchowym przodkiem i wzorem dla polskiego króla. W opinii Lenartowicza ostatni reprezentant dynastii Jagiellonów wypowiedzieć miał znamienne zdanie: „Litwini

⁶⁶¹ *Ibidem*, s. 76.

będą związani z Polakami jak wolni z wolnymi, równi z równymi”⁶⁶², a stwierdzenie to cementować miało na wieki zażyłość dwóch krajów. Z kolei usposobienie Batorego było zgoła odmienne. Król posiadał w opinii poety zmysł taktyczny, talent wojskowy, był dobrym strategiem, potrafił współdziałać z innymi, jak na przykład z Janem Zamoyskim. Pochodzącemu z Węgier władcy zawdzięczamy także ugodę z Rosją w czasie wojen moskiewskich. Samotnik znad Arno doceniał wielkość postaci polskiego króla, jego patriotyzm i miłość do ojczyzny, mądrą organizację, ale i surowość w wymierzaniu kar winnym. Zatem poeta przedstawił dwa modele sprawowania władzy i wizerunku króla. Intelktualno-kulturowy rozmach ostatniego Jagiellona przeciwstawiony został polityce ekspansywnej Batorego, opartej na działaniach wojennych. O cnotach, ale i rozterkach Augusta pisał, podobnie jak lirnik, Siemieński, czyniąc relacje rodzinne oraz stosunek do państwa głównym tematem swoich uwag⁶⁶³. W rządach Batorego autor *Wieczorów pod lipą* również dostrzegł taktyczno-wojskowy zmysł króla, podkreślając ponadto nieatrakcyjność jego starszej o dziesięć lat małżonki, co jednak w polityce dynastycznej bywało rzeczą drugorzędną⁶⁶⁴. Siemieńskiego od Lenartowicza w sposobie pisania o historii renesansu odróżniała nie tylko większa panoramiczność ujęcia pewnych zjawisk, kreślenie bardziej zdecydowanych opinii i sądów, ale także przytaczanie faktów zaburzających wizerunek złotej epoki, jak chociażby: historii Michała Glińskiego, wojny kokoszej, niesubordynacji mieszczan gdańskich względem Rzeczypospolitej. Z kolei Faleński dopatrywał się wpływu panowania ostatniego Jagiellona i Batorego na twórczość Kochanowskiego, co było bliskie myśleniu lirnika mazowieckiego⁶⁶⁵. Duchieńska pisała nawet o duchowym porozumieniu władców i czarnoleskiego poety, co wynikało z faktu, że autor *Trenów* miał wspierać polskich królów swoją twórczością. Literatka doceniała szczególną rolę Zygmunta Augusta jako człowieka dążącego wytrwale do celu, w jego relacji z Barbarą dostrzegła nie tylko miłość, ale i związek królewski z potężnym, polskim rodem Radziwiłłów. Król w opinii pisarki miał przeczuwać zagrożenie płynące z zewnątrz, ale nie ze Wschodu, a ze strony otomańskiego imperium⁶⁶⁶, pogląd ten odróżniał ją od samotnika znad Arno. Dla lirnika osobą świadomą dokonujących się w Europie zmian był Kochanowski.

Silna pozycja władców na arenie międzynarodowej zapewniała specjalne miejsce

⁶⁶² *Ibidem*, s. 86.

⁶⁶³ L. Siemieński, *Wieczory pod lipą, czyli historia narodu polskiego opowiedziana przez Grzegorza z pod Racławic*, Poznań 1847, s. 165-178.

⁶⁶⁴ *Ibidem*, s. 210.

⁶⁶⁵ F. Faleński, *Jan Kochanowski jako poeta liryczny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1864, nr 256, s. 316.

⁶⁶⁶ S. Duchieńska, *Jan Kochanowski*, „Nowa Reforma” 1884, nr 126, 131, b.s. Poetka opiewała ostatniego Jagiellończyka i Batorego w swoich wierszach. Zob. S. Duchieńska, *Królowie polscy w obrazach i pieśniach*, Warszawa 2012, reprint wydania z 1893 roku.

Rzeczypospolitej na mapie nowożytnej Europy w XVI wieku. Lenartowicz, powołując się na Andrzeja Lubienieckiego, pisał:

W żadnym kraju nie widział się nigdy tylu ludzi wykształconych w zgodzie z polityką i stosunkami społecznymi, co w Polsce w krótkim okresie panowania Augusta; były tam kościoły katolickie i ormiańskie, szkoły żydowskie, meczety Tatarów i Turków. Arianie mieli wiele świątyń. Wśród arian Polska liczyła ludzi sławnych i możnych: i całe to społeczeństwo śmiało się, pracowało i kochało⁶⁶⁷.

Tylko w państwie dobrze zarządzanym, o wysokim stopniu rozwoju kulturalnego, a jednocześnie zachowującym standardy otwartości migracyjnej czuć się mogli bezpiecznie wyznawcy różnych religii. Poeta akcentował w swoich wykładach mozaikę religijno-etniczną dawnej Rzeczypospolitej, swoisty tygiel narodów. Konsekwencją przyjętej perspektywy opisu była wspólnota komunikowania, która stwarzała symboliczne pojęcie ojczyzny⁶⁶⁸. Inne kryteria, związane chociażby z wiarą czy pochodzeniem, schodziły na dalszy plan. Otwartość i rozwój kraju spowodował jednak agresje innych państw. Lenartowicz konkludował, iż Rzeczpospolita

w ciągu całego swego istnienia, była zawsze polem nieustannych wojen przeciwko najeźdźcom tatarskim, tureckim, niemieckim, moskiewskim (...). Polak, w chwilach wolnych od wojen, uprawiał ziemię, studiował starożytnych klasyków rzymskich lub spędzał czas w gronie swych towarzyszy broni (...). Dla narodu zmuszonego do ciągłej obrony ważniejszą sztuką było ujeżdżać konia, rozdawać ciosy mieczem niżli handlować towarami⁶⁶⁹.

Narastająca agresja, która wywołała konflikty wojenne, przerwała złotą passę rozwoju rodzimego kraju. Renesans w opinii poety pozostawał jedynym momentem dziejowym mogącym stać się wzorem dla polskiej tożsamości. XVI-wieczny kraj był wolny od jarzma tyranii i dlatego stanowił zagrożenie dla innych despotyzmów⁶⁷⁰. Lekcja polskiej wolności, będącej także słowiańską wolnością, nie została jednak w pełni zrozumiana przez Europę. Postawa moralna i kulturowa Polaków w czasach renesansu, jaką opisuje Lenartowicz, miała podkreślać do jak wspaniałych osiągnięć są zdolni rodacy i Słowianie, jeśli tylko są wolni. Budując europejską wspólnotę wnoszą oni wkład w rozwój nauk i kultury. „Prelekcje bolońskie są, między innymi, także takim właśnie wołaniem o danie Polsce i innym narodom

⁶⁶⁷ T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, op. cit., s. 51.

⁶⁶⁸ U. Kowalczyk, *Powinność czy przygoda...*, op. cit., s. 212.

⁶⁶⁹ T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, op. cit., s. 75.

⁶⁷⁰ D. Dąbrowska, *Wykłady bolońskie Teofila Lenartowicza*, op. cit., s. 282.

słowiańskim ich historycznej szansy”⁶⁷¹. Aby podkreślić fenomen rodzinnego kraju Lenartowicz zestawia obraz dobrze rozwijającej się Rzeczypospolitej z różnymi przejawami aktywności innych europejskich narodów.

Punktem odniesienia dla wizji rodzimego renesansu były dla samotnika znad Arno głównie Włochy. Czas, w którym przybywali tam Polacy, obfitowała w szereg ważkich wydarzeń. W Italii ścierały się poglądy reformacji z Kościołem katolickim, co doprowadziło finalnie do soboru trydenckiego. Sztuka włoska była u szczytu swoich osiągnięć, a lirnik mazowiecki podkreślał działalność Leonarda da Vinci, Ghirlandaia, Francesca Francii, Rafaela czy Michała Anioła, jako plejady artystów krzewiących wiarę poprzez swoją sztukę. Renesans włoski to także czas dyskusji nad obowiązkami obywateli i monarchy oraz aktywność wielkiego moralizatora Dantego Alighieriego i burzyciela ideału średniowiecznego Lodovica Ariosta.

Sporadycznie jednak przytaczał Lenartowicz subiektywnie wybrane wydarzenia z dziejów historii nowożytnej, na przykład krucjaty w Ziemi Świętej, problemy dynastyczne i rządy Henryka VIII w Anglii, ruchy reformatorskie i działalność Jana z Lejdy w Niemczech i Niderlandach, krwawe walki o tron Krystiana II w Danii i Norwegii. Wspólnym mianownikiem tych czasów były wojny i mordy wynikające z reformacji, skłanianie się narodów w stronę despotyzmów o różnym charakterze, działalność inkwizycji. Wedle uwag poety Stary Kontynent musiał dokonać wyboru między różnymi wariantami „rządów silnej ręki” a Rzeczpospolitą jako ustrojem. Samotnik znad Arno dostrzegał zatem wielowymiarowy obraz renesansu, różny od sztuki, jaka wtedy powstawała. „Epoka Odrodzenie miała więc odmienny kształt niż ten, który przybrała na obrazach Rafaela, Andrea Mantegni i innych. Pokój i miłość wygnane ze świata znalazły schronienie pod kolumnadami, na obrazach malarzy i pomnikach architektonicznych Michała Anioła, Bramata, Palladia”⁶⁷². Poeta opisywał sprzeczności tkwiące w ludzkim postępowaniu, uzależnione od motywacji i statusu społecznego. W sztuce włoskiej odnajdywał moralne i duchowe przesłanie. W podobny sposób pisał o tym w *Listach o sztuce włoskiej*. Wydaje się, że sprzyjał temu klimat Południa, bowiem na Północy obok Rzeczypospolitej szerzyło się inne, groźniejsze według Lenartowicza zło, które utożsamiane było głównie z Rosją pod rządami carów i z potężnymi Prusami.

W opinii samotnika znad Arno odpowiedzialny za utratę autonomii Słowian był Iwan Groźny. Wielkie Księstwo Moskiewskie pod berłem despoty znacznie się rozrosło, poeta wspominał Jermaka, który podbił w 1580 roku północną Syberię i przyłączył ją do

⁶⁷¹ *Ibidem*, s. 284.

⁶⁷² T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, op. cit., s. 71.

Wszechrusi. Moment ten był szczególnie akcentowany przez lirnika, pozwalał przypomnieć o polskich zesłańcach trafiających na tę ziemię niecałe trzysta lat później. Przedstawiciel dynastii Rurykowiczów pozostawał dla Lenartowicza uosobieniem zła. Boloński profesor, powołując się na opinię księcia Trubeckiego, Rosjanina, wymieniał straszliwe fakty z życia wielkiego księcia moskiewskiego: zamordowanie matki, syna, synowej, kuzyna, ciotki, siostrzeńca. W efekcie, pod pretekstem zdrady, dokonywał on nie tylko rodzinobójstwa, ale pozbywał się wszystkich obywateli wysokiego stanu i doradców państwowych. Przeróżające były nie tylko jego czyny, ale także sposoby zadawania katuszy polegające na paleniu czy gotowaniu ludzi. W szerzącej się fali mordów pomagała mu specjalna grupa siepaczy, zwanych *oprycznikami*. Dla polskiego emigranta Iwan IV Groźny „nie był człowiekiem, był kataklizmem”, który umarł w bogactwie, ale w samotności.

Podobny wizerunek cara, choć jeszcze bardziej zdemonizowany, przedstawiał Siemieński. Poeta wyeksponował na pierwszy plan okrucieństwo władcy i dokonywanie licznych mordów. Sporo miejsca poświęcił opisowi sposobów uśmiercania carskich przeciwników, wskazywał, podobnie jak Lenartowicz, na działalność pomagającej mu grupy terroryzującej państwo. Dla Rosjan car – w opinii autora *Wieczorów pod lipą* – został zrównany z Bogiem, a przed wizerunkami Iwana zdejmowano czapki, jak przed ikonami. Każdy obywatel stał się jego niewolnikiem, a nawet nie potrafił żyć bez jarzma prześladowania. Autor *Trąby w Dnieprze* w swoich opiniach posunął się nawet dalej, nazywając Moskali „bydlętami”, a Polaków „narodem oświeconym, zamożnym i potężnym”⁶⁷³. Siemieński przytaczał także historię, jakoby Iwan Groźny zamienił zamek w klasztor, w którym miał być głównym opatem, a jednocześnie pokutować za grzechy razem ze trzystoma innymi złoczyńcami, co jednak doprowadziło do tego, że pod płaszczem nawrócenia car nasyczał swe oczy czynami ludzi totalnie zdegenerowanych⁶⁷⁴.

Dla Lenartowicza pretekstem do ataku na Rzeczpospolitą stała się odmowa Iwanowi ręki siostry Zygmunta Augusta – Anny Jagiellonki, co w konsekwencji zaowocowało kilkoma wojnami. Polski prelegent w Bolonii nie omawiał jednak wszystkich czterech wojen moskiewskich, a skupiał się tylko na wybranych wątkach. Pisał na przykład o tym, że w sytuację polsko-rosyjską próbował włączyć się wysłannik papieski, mający być gwarantem szybko zawartego pokoju. Jednak jezuita omamiony obietnicami chrystianizacji Cesarstwa Rosyjskiego poparł cara, co doprowadziło do zawarcia niekorzystnej dla Polaków ugody. Dla Lenartowicza moment wojen moskiewskich był przełomowy w dziejach Rzeczpospolitej,

⁶⁷³ L. Siemieński, *Wieczory pod lipą ...*, op. cit., s. 187.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, s. 186.

bowiem zwiastował jej upadek.

Analiza sytuacji politycznej pozwoliła bolońskiemu profesorowi na wskazanie przyczyn upadku Jagiellońskiej potęgi. Zależność od magnatów, wrodzona skłonność do rebelii, prawo *veta*, zagrożenia ekspansji terytorialnej pojawiające się ze Wszechrusi i Prus, skargi płynące do polskiego króla ze strony nadmorskich miast, czy stworzenie w Europie obozu politycznego popierającego Iwana Groźnego – to niektóre z nich. Proces zaczął nabierać tempa po śmierci Batorego, kiedy nastąpiło rozprężenie społeczne, a większość obywateli była skupiona na własnym interesie. Wedle poety grupami odpowiedzialnymi za ten proces były magnateria i bogata szlachta, które poprzez zatracenie pierwotnych, słowiańskich wartości wpłynęły destrukcyjnie na losy Rzeczypospolitej.

Pod XVI-wiecznym wizerunkiem rodzinnego kraju przedstawionym przez lirnika mazowieckiego, podobnie jak w pismach innych romantyków, kryło się zawołane pytanie o szansę i niebezpieczeństwa wynikające z położenia między Wschodem a Zachodem⁶⁷⁵. Wizja renesansu jako epoki wielkich przemian, straconego potencjału, zaprzepaszczonej ideałów stanowiła część Lenartowiczowego projektu dotyczącego braterskiej wizji wielkiej słowiańszczyzny pod przewodnictwem Polski⁶⁷⁶. Dla samotnika znad Arno Mickiewiczowska idea „słowa i czynu” pozostawała wciąż żywa, autor *Kaliny* wierzył w moc literatury oddziałującej na społeczeństwo. Poeta w swojej koncepcji formułowanej w opublikowanych wykładach, która swoje źródła miała już w poemacie *Gladiatorowie* (1857), a propagowana była także i w utworach późniejszych, powstałych w podobnym czasie jak wykłady, na przykład w *Chorągwi Słowiańskiej* (1881), proklamował ideę irenizmu w jego świeckiej odmianie. Źródła tej koncepcji sięgają wyobrażeń o gminnej wspólnotcie i jej ludowym duchu jedności. Według opinii Lenartowicza gwarantem pokoju miała być najprawdopodobniej wspólna „federacja słowiańskich plemion”⁶⁷⁷, dla której punktem odniesienia, a może i wzorem, był unia personalna Polski i Litwy. Lirnik mazowiecki poprzez Słowian rozumiał między innymi: Polaków, Bośniaków, Bułgarów, Chorwatów, Czarnogórczy, Czechów, Dalmatyńczyków, Litwinów, mieszkańców Łużyc, Serbów i Węgrów. Wszystkich mieszkańców tych terenów jednoczył problem niepodległości i utrzymania własnej niezależności. Stosunek poety do Rosjan był pełen wahań, na co wpływ miała postawa cara wobec rodzimego narodu i swoich sąsiadów, a być może także różne

⁶⁷⁵ U. Kowalczyk, *Powinność czy przygoda...*, op. cit., s. 208.

⁶⁷⁶ Wizja przyszłości Polski propagowana przez Lenartowicza wymaga jednak szerszego zarysowania uwzględniającego twórczość poety z okresu nie tylko włoskiego, ale i francuskiego, tu szczególnie ciekawe wydaje się skonfrontowanie poglądów lirnika z postawami Wielkiej Emigracji.

⁶⁷⁷ J. Nowakowski, *Wstęp*, [do:] T. Lenartowicz, *Wybór poezji*, oprac. J. Nowakowski, wyd. czwarte, poprawione, s. XCIV.

opinie o pozaeuropejskim pochodzeniu obywateli Cesarstwa Rosyjskiego. Na problem oceny przez Lenartowicza przynależności Rosji do narodów słowiańskich wpływ mogły mieć koncepcje Mickiewicza, Buczyńskiego i Franciszka Henryka Duchyńskiego⁶⁷⁸. Niemniej jednak lirnik mazowiecki wypowiadał się także z aprobatą o rosyjskich słowianofilach, takich jak: Aleksy Chomiakow, Piotr Czaadajew, Mikołaj Czernyszewski, Aleksander Hercen czy Jurij Samarina, tłumaczył Michaiła Lermontowa, wysoko cenił Nikołaja Gogola⁶⁷⁹. Koncepcja słowiańszczyzny wiązała się z problemem rozwoju, przewodnictwa jednego narodu, zbilansowanych szans. Autor *Lirenki* „dostrzega niższość cywilizacyjną Słowian, ich zapóźnienie w stosunku do Europy Zachodniej, ale wiąże to z burzliwą historią tych ludów i wpływem na nią usytuowania geograficznego jej ziem”⁶⁸⁰. Tylko w zjednoczeniu zauważał potencjał odrodzenia, co zresztą prognozował w pozostałych wykładach poświęconych literaturze XIX wieku. Zatem próbą dialogu były nie tylko polsko-włoskie paralele podkreślające wzajemne podobieństwa, ale także propagowanie projektu wspólnej przyszłości Słowian, w którym zjednoczone narody miałyby liczący się głos na arenie międzynarodowej. Zaznaczona wyraźnie we wstępie do wykładów idea słowiańszczyzny, nie miała aż takiego przełożenia w opublikowanych prelekcjach. Została ona opisana właśnie poprzez wizerunek epoki renesansu. Nie były to jednak jedyne próby dialogu podjęte przez poetę. Samotnik znad Arno chciał stworzyć podstawę do porozumienia Słowian z Europą poprzez określenie wagi dokonań tych pierwszych, wyznaczając tym samym znaczący punkt odniesienia między Zachodem a słowiańskim Wschodem. Słowianofilskim pomysłem lirnika mazowieckiego towarzyszyła myśl o uznaniu zapomnianego dorobku Słowian, zrozumieniu ich sytuacji geopolitycznej, docenieniu i dbaniu o ich dziedzictwo, które zapewnić miało prawidłowy rozwój Europy. Wreszcie próbą dialogu stała się polemika o koncepcję słowiańszczyzny między pogrobowcem romantyzmu, jakim był Lenartowicz, a wielkim wieszczem – Mickiewiczem.

Program utopijnego projektu lirnika powstał w oparciu o mit polskiego odrodzenia. Powtórmy, wizja zjednoczonej słowiańszczyzny zakładała: życie w zgodzie z innymi narodami, otwartość wyznaniową, rozwój w wielu różnych dziedzinach, sprawne i mądre zarządzanie, wyrównanie deficytów kulturowych między Zachodem a Wschodem, służbę idei

⁶⁷⁸ M. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie. Wybór*, tłum. i komentarze L. Płoszewski, wybór, wstęp i oprac. M. Piwińska, t. I, II, Kraków 1997; S. Buszczyński, *Słowiańska sprawa. Polska i prawa narodów. Odczyty miane na uniwersytecie Bolonii 1884 r. i mowa przy odsłonięciu pomnika poległym Polakom a Mestre*, Kraków 1884; F. H. Duchyński, *Zasady dziejów Słowian i Moskali*, t. I-III, Paryż 1858-1861.

⁶⁷⁹ A. Bezwiński, *Teofil Lenartowicz o literaturze i pisarzach rosyjskich*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne” 1981, z. 11, s. 32-33, 37-38.

⁶⁸⁰ D. Dąbrowska, *Wykłady bolońskie Teofila Lenartowicza*, op. cit., s. 279.

wzajemnego poszanowania i rozwoju w zależności od posiadanych umiejętności. Gwarantem jedności pozostawał nie tylko władca, ale i poeta, którego łączy nierozzerwalna więź z narodem. Lenartowicz w wykładach bolońskich odrzucał zatem sarmacką tradycję, jej zamknięty i egalitarny rys, kultywowany także w romantyzmie, choćby w pisarstwie Walerego Rzewuskiego czy Ignacego Chodźki na rzecz większej, międzynarodowej jedności⁶⁸¹.

⁶⁸¹ Problematyka stosunku Lenartowicza do tradycji sarmackiej wymaga wnikliwszych badań, mając na uwadze chociażby stosunek poety do Jana III Sobieskiego.

Rozdział 5. Wyczytane z gwiazd. Romantyczna biografia Mikołaja Kopernika

Leć Mikołaju gwiazdzistymi szlaki⁶⁸²

Pierwsze ślady zainteresowania Lenartowicza dokonaniem Mikołaja Kopernika pojawiają się niemal równolegle w wykładach bolońskich i w twórczości poetyckiej. W tym rozdziale chciałbym zwrócić uwagę na nieznane polskiemu odbiorcy wiersze poświęcone renesansowemu naukowcowi, które znajdują się w Bibliotece Nauk Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie. Ich pełne odczytanie nastrecza wielu problemów natury edytorskiej i translatorskiej⁶⁸³, a w sposób satysfakcjonujący udało się odczytać jedynie dwa utwory: *Mikołaj Kopernik. Oda* i *Kopernik przy otwartym oknie składając teleskop*. Oba powstały w latach 80. XIX wieku⁶⁸⁴.

Między literaturą, nauką a obrazem. Dziewiętnastowieczny konterfekt astronoma

Zainteresowanie Kopernikiem w twórczości późnych romantyków z kręgu przyjaciół Lenartowicza ograniczało się głównie do pisania wierszy okolicznościowych, choć nie tylko⁶⁸⁵. Fakt ten wynikał z tego, że postać astronoma traktowano jako jedną w wielu ikon historii, której należy się pamięć i szacunek. Bliżej romantikom drugiego pokolenia było do wielkich postaci literatów ze względu na podobieństwo profesji i pełnionej przez nich roli w kulturze. Lenartowicz, jak można przypuszczać, wiedział więcej o dokonaniach astronoma niż wielu spośród jego przyjaciół. Było to możliwe dzięki kontaktom z Arturem Wołyńskim, badaczem twórczości autora *De revolutionibus orbium coelestium*, a także założycielem Muzeum Mikołaja Kopernika i biblioteki przy Uniwersytecie Rzymskim. Lirnik mazowiecki

⁶⁸² T. Lenartowicz, *Kopernik. Przy otwartym oknie składając teleskop*, zbiory Biblioteki Polskiej Akademii Nauk i Polskiej Akademii Umiejętności, rkps. sygn. 2086, k.192 verso.

⁶⁸³ Mam tu na myśli: sposób i format zapisu utrudniający pełne odczytanie wierszy, uszkodzenia papieru, wyblakły zapis niektórych wersów, kilka różnych wersji poszczególnych tekstów różniących się między sobą poszczególnymi wyrazami, ale i większymi partiami tekstu.

⁶⁸⁴ Z racji, że dotychczas teksty te nie były znane polskiemu odbiorcy, należy wspomnieć o datowaniu tych utworów. Pierwszy z nich jest najprawdopodobniej wersją ody, która zamieszczona była we włoskim wydaniu wykładów bolońskich, a na której przetłumaczenie nie zdecydował się edytor i tłumacz polskiego wydania. Zatem utwór należy datować na 1886 rok. Drugi z wierszy opatrzony został przez poetę datą 29.12.1884.

⁶⁸⁵ Dla przykładu można wspomnieć Norwida, który w 1842 roku zwiedzał zabytkowe obserwatorium Tycho Brahe. Poeta pisał w jednym z listów o kilku kawałkach drewna, które posłużyły astronomowi za narzędzia do pracy. W innym miejscu wspominał Norwid o pokorze Kopernika wystrzegającego się durności i pychy (Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, przy współudziale J. Czarnomorskiej, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I: 1821-1860, Poznań 2007, s. 123, 488). Norwid w *Album Orbis* miał portret Kopernika pochodzący z „L'Univers illustré” 1873, nr 976, s. 781. (A. Borowiec, „Album Orbis” Cypriana Norwida jako księga sztukmistrza, Gdańsk 2016, s. 340).

nie tylko znał osobiście Wołyńskiego, ale prowadził z nim obszerną korespondencję. W perspektywie zainteresowań astronomią i Kopernikiem interesujące wydają się być domniemane prace Lenartowicza znajdujące się początkowo w Bibliotece Polskiej w Rapperswilu, a w 1927 roku przekazane Bibliotece Narodowej w Warszawie, gdzie zostały zniszczone podczas II wojny światowej⁶⁸⁶. Oto ich lista:

I. Zestawienie poglądów na przeszłość Ziemi i Ludzkości ziemskiej, ułożone ze stanowiska nauki

II. Rozprawy treści astronomicznej i astrologicznej

III. Zestawienie... przepowiedni dotyczących losu Polski...

IV. Objawienie św. Jana Apostoła⁶⁸⁷.

Zapiski te pochodzą z papierów Wołyńskiego i to on opatrzył uwagi te notą: „hallucynacje spirytystyczne jako curiosum otrzymałem od T. Lenartowicza w 1874 r.”⁶⁸⁸. Nie wiadomo też, czy pierwsze dwa tytuły miały jakiś związek z pozostałymi. Na podstawie tych kilku informacji można domniemywać, że na refleksji o dokonaniach astronoma w pracach autora *Małego światka* zaważyły własne badania, a także próba budowania „kulturowych pomostów” między Włochami a Polską i kontakty z emigracją włoską.

Inni dziewiętnastowieczni pamiętali o Koperniku szczególnie podczas uroczystości rocznicowych, odsłaniając pomniki, odlewając symboliczne medale, pisząc odezwy do narodu, publikując artykuły i książki pamiątkowe, ogłaszając okolicznościowe wydania gazet i czasopism poświęcone życiu i twórczości astronoma. Pisząc o różnych sposobach upamiętnienia dokonań wybitnego Polaka skupię się na przedstawieniach malarskich, co pozwoli, jak w przypadku uprzednio sformułowanych uwag o Kochanowskim, uzupełnić w jakiś sposób brak rzeźbiarskich wizerunków astronoma opracowanych przez lirnika oraz omówić pobieżnie ówczesne malarskie konterfekty Kopernika. Warto jednak pamiętać, że istnieje rysunek postaci astronoma wykonany przez Lenartowicza, który znajduje się z zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej⁶⁸⁹ (il. 67). Stanowił on ilustrację do wiersza *Kopernik przy otwartym oknie składając teleskop*, co sugeruje podpis pod pracą, będący parafrazą utworu: „A gdybym ja dłoń wyciągnął na niebo || I cugle chwycił i krzyknął: stój Febo!”. Lirnik przedstawił w centralnym miejscu rysunku Apolla promieniującego blaskiem, który powozi

⁶⁸⁶ Informacje te zawdzięczam Panu Radosławowi Pawłowskiemu, pracownikowi Muzeum Polskiego w Rapperswilu.

⁶⁸⁷ *Katalog Rękopisów Biblioteki Narodowej Józefa Piłsudskiego*, tom II, cz. 1, *Zbiory Biblioteki Rapperswilskiej, rękopisy nr 1315-2299*, oprac. A. Lewak, H. Więckowska, Warszawa 1939, s. 309. Numer inwentarzowy 1919.

⁶⁸⁸ *Ibidem*.

⁶⁸⁹ Biblioteka Jagiellońska, sygn. T. 22 II, JR. 1543.

rydwan zaprzężony w dwa konie. Antyczny bóg miał tu zapewne stanowić symbol przede wszystkim światła i prawdy, co zdaje się potwierdzać zwrócona do widza tyłem postać astronoma, łapiącego za uprzęż jednego z konia i wskazującego najprawdopodobniej na ziemię i księżyc oraz sama treść utworu poety. Lenartowicz podkreślił tym samym dokonania Kopernika, jego dalekowzroczność, odwagę, ciągle naukowe dążenie do prawdy. W wieku XIX powstało wiele podobizn renesansowego humanisty wzorowanych na wizerunkach pochodzących z czasów naukowca. Wśród autorów licznych prac można wymienić: Jana Krystiana Gładysza, Marię Herman, Ludwika Horwart, Jana Ligber, Antoniego Oleszczyńskiego, Aleksandra Regulskiego, Teofila Żychowicza (il. 68-70). Jednym z najbardziej znanych wizerunków badacza nieba jest obraz Jana Matejki *Astronom Kopernik, czyli rozmowa z Bogiem* (il. 71). Dzieło to stanowi egzemplifikację cech astronoma, apoteozuje jego postać, a zarazem, poprzez narracyjny charakter, niejako opowiada o losach naukowca. Próbuując jednak wysnuć pewne wnioski ogólne z analizy konterfektów Kopernika powstałych w XIX wieku, trzeba zaznaczyć, że do licznych atrybutów portretowanego astronoma należały: lilia, cyrkiel, globus, mapa, księga, notatnik, krzyż, zwój papieru, znaki zodiaku, luneta, zegar słoneczny. Atrybuty te z jednej strony odzwierciedlały wielość pełnionych przez Kopernika profesji, ale sprzyjały też niejednoznacznej wymowie przedstawienia jego postaci. Wymienieni tu artyści przedstawiali głowę Kopernika, jego półpostać lub całą sylwetkę. Do stałego repertuaru cech wyglądu humanisty należały: średni wiek portretowanego, dłuższe włosy, ciemne oczy, wyraźnie zarysowany nos, szczupła sylwetka oraz wspomniane towarzyszące mu atrybuty, które odpowiadały renesansowej ikonografii z wizerunkami mistrza. Z czasem tło stawało się bardziej rozbudowane, choć głównie ograniczało się do pracowni astronoma. Wiązało się to z faktem, że Kopernika kojarzono z pracą, a jego postać uosabiała trudy wyrzeczeń towarzyszących licznym obserwacjom nieba i prowadzonym badaniom.

O tym, jak ważna była potrzeba zbierania pamiątek po naukowcu oraz chęć posiadania jego wizerunku, świadczy chociażby obraz, który znajdował się w kolekcji Izabeli Czartoryskiej z Działyńskich w Gołuchowie. Na prostokątnym polu przedstawiono *en face* zagadkową postać mężczyzny spoglądającego przed siebie. Bohater dzieła ubrany jest w czerwoną szatę z guzikami o bogato zdobionych rękawach w formie wici roślinnej. Popiersiowe ujęcie namalowano na ciemnym tle, a wzdłuż górnej ramy obrazu znajdował się łaciński napis *Nicolaus Copernicus*, ułatwiający atrybucję obrazu. Jednak ostatnie badania nad dziełem wykazały, że portret został sfalszowany w XIX wieku poprzez dodanie napisu i

guzików na szacie mających sugerować strój kanonika. W rzeczywistości obraz przedstawia samego Medyceusza – Wawrzyńca Wspaniałego, protektora takich artystów jak Sandro Botticelli czy Michał Anioł. Domalowane na portrecie elementy mogły powstać na skutek chęci sprzedaży renesansowego obrazu Czartoryskiej, a pokusie zakupu uległa jedna z najbardziej obeznanych ze sztuką Polek⁶⁹⁰. Domniemany portret Kopernika obrazuje rzecz charakterystyczną dla romantyków, związaną z posiadaniem i kultem pamiątek po wielkich Polakach. Tego rodzaju zbieractwo i kolekcjonerstwo traktowano jako wyraz patriotycznego obowiązku, kultywowanie tradycji, przekazywanie „śladów przeszłości” potomnym. Ta filantropijna w przypadku Czartoryskiej działalność sprzyjała ratowaniu i marzeniu o własnej tożsamości narodowej.

Rocznicowe obchody ku czci astronoma spełniały niezwykle ważną rolę w kształtowaniu jego społecznego wizerunku. Starły się bowiem obalić mit związany z pruskim pochodzeniem Kopernika, ustalić jego stosunek do Krzyżaków, zebrać i przekazać potomnym pamiątki po wybitnym naukowcu, określały stosunek Kościoła katolickiego do Kopernikowskich poglądów, a także dokonywały rehabilitacji osoby i dokonań autora teorii heliocentrycznej w oczach współczesnych. Problemy te nie były obojętne także Lenartowiczowi, który wiele z wyżej wskazanych kwestii poruszać będzie we własnych utworach.

Kopernik jako wzór etycznego i intelektualnego modelu naukowca

W utworze zatytułowanym *Mikołaj Kopernik. Oda* szczególnie interesował Lenartowicza fenomen wielkiego człowieka – jak się nim zostaje, jakie miejsce w procesie tym zajmuje myśl, Bóg, model życia – refleksje te mają charakter poznawczo-badawczy. Z kolei w wierszu *Kopernik. Przy otwartym oknie składając teleskop* samotnik znad Arno skoncentrował się na życiu samego astronoma i kolejach jego losu, wypowiedzi poety są zatem bardziej opisowo-narracyjne. Lirnik mazowiecki w swojej refleksji połączył w ten sposób to, co uniwersalne i to, co jednostkowe.

Lenartowicz doceniał rolę myśli Kopernika pozwalającej mu w odmienny sposób spojrzeć na świat, o czym pisał w odzie poświęconej astronomowi. Poeta uzależniał możliwość dziejowych przeobrażeń od kreacyjnej postawy człowieka. Zatem działalność

⁶⁹⁰ Wzmiankuje o tym katalog wystawy poświęconej Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej, która odbyła się w Muzeum Narodowym w Poznaniu w dniach 27 maja – 19 sierpnia 2008 roku. Zob. *Życie sztuką. Gołuchów Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej*, red. I. Głuszek, Poznań 2018, s. 263.

ludzi stanowiłaby o ciągłym ruchu historii wyrażającym się poprzez pracę. W ten sposób to, co zagadkowe i nieodkryte, może zostać opisane i poznane. U podstaw tego procesu leżeć musi odpowiednia motywacja człowieka wiążąca się z dążeniem do prawdy i piękna. Samotnik znad Arno szczególnie pochwalał dokładność badań Kopernika i etyczne podejście do pracy naukowej, które nie było obarczone chęcią zysku, sławy, dobrobytu czy zmiany historii dziejów. Poeta opisywał w ten sposób wieczne prawo postępu zakładając, że najpełniej realizuje się ono poprzez żmudną pracę i odpowiednie nastawienie. Dostrzegał także ciemne strony myśli, u których podstaw znajdować się miała fantazja i wyobraźnia sprowadzająca człowieka na manowce. Nie pisał jednak więcej o zgubnych źródłach myśli i o sposobach ich realizowania. Niemniej jednak zauważał ambiwalentność pobudek przyświecających ludziom, co przekładało się na ich postawy oraz wykorzystywanie własnych i cudzych pomysłów. Autor *Lirenki* zakładał, że w samej myśli skrywa się zagadkowy pierwiastek ciągłego dążenia badacza, zmiany jego własnego życia i postaw, przełamywania barier i stereotypów. Poznanie w pełni jej twórczego potencjału pozostaje jednak niewykonalne. Tym samym Lenartowicz dokonywał wręcz apologii myśli z racji jej potencjału i nie do końca poznawalnych źródeł pochodzenia oraz sposobu oddziaływania. Jej ogromna siła porównana została przez poetę do bezkresów wód oceanu, a szybkość działania do uderzenia pioruna. To realizacja wykrystalizowanych myśli była odpowiedzialna, wedle lirnika, za opis nieba, gwiazd, słońca i planet. Przyjęła ona zatem formę wszechświata, w którym zapisane są – jak w gwiazdach – przyszłe losy świata. W wierszu *Kopernik. Przy otwartym oknie składając teleskop* poeta powracał do refleksji nad tą kwestią. Wskazywał, że prawa rządzące ziemią powstały w oparciu o nowe pomysły ludzkości. Działalność człowieka uznawał w tym aspekcie za chwilową, podkreślając tym samym dynamiczny proces zmian i ciągle dążenie ku bardziej precyzyjnemu poznaniu świata.

Lirnik mazowiecki zauważał, że górnolotna i dalekosiężna myśl może być poznana przez najlepszego kreatora, za jakiego uznawał Boga. To czystość intencji zapewniała, wedle Lenartowicza, Bożą protekcję rozpraszającą mroki przed ludzkością. W procesie tym przypadek nie odgrywał żadnej roli, bowiem zmagać się z materią i czasem mogli tylko ludzie szlachetni, co wynikało z ich życiowej postawy. Samotnik znad Arno pisał w odzie poświęconej Kopernikowi, że ten darzył specjalnym kultem Matkę Boską, która była dla ludzi gwarantem prawdy i spokoju, a swoim wyznawcom pozwalała odkryć nieznane prawa rządzące światem. Poeta nie rozwijał szerzej tego wątku, jednak być może skojarzył on wizerunek Maryi w typie *Immaculaty* z niebem. W tym charakterystycznym przedstawieniu

Matki Jezusa warto zwrócić uwagę na fakt, że Boża Rodzicielka ukazana jest z księżycem i/lub kulą ziemską u stóp na tle świetlistego obłoku lub w glorii promienistej złożonej z gwiazd. Wizerunek ten, charakterystyczny szczególnie dla sztuki baroku i rokoka, cieszył się sporą popularnością między innymi we Włoszech. Nie dziwiłby zatem fakt, że w utworze poety to Niepokalana odkrywa przed astronomem tajniki niebieskich przestworzy. *Notabene* w wierszu *Kopernik. Przy otwartym oknie składając teleskop* Lenartowicz wspominał Gwiazdę Porankową, zwaną też Jutrzenką lub Zaranną. Była to jedyna planeta, która, obok Ziemi, pojawiała się w dwóch omawianych tu utworach lirnika. Wymienione wyżej określenia *Wenus* stały się także imionami Maryi o bogatym sensie symbolicznym wywiedzionym z Biblii i patrystyki. Tematyką tą interesowali się także dziewiętnastowieczni, na przykład Józef Szermentowski, autor obrazu *Gwiazda zaranna* (il. 72), który opierał się właśnie na religijnym wyobrażeniu. W dużym uproszczeniu – symbolika kosmogoniczna, którą wykorzystywał poeta, odnosi się do Matki Jezusa rozpraszającej mroki ciemności i grzechu oraz odsłaniającej prawdę związaną z przyjściem Chrystusa na świat. Kierowanie się cnotą, dążenie do prawdy i postępu w imię wyższych wartości nie było obojętne i samemu Kopernikowi. W wierszu lirnika moment zniknięcia *Wenus* z nieboskłonu to dla astronoma początek pracy i zapisu własnych obserwacji.

Lucjan Siemieński w utworze *Wizerunek Kopernika. Wiersz czytany d. 18 lutego na posiedzeniu Akademii Umiejętności* również akcentował twórczą rolę myśli, jej życiodajny i kreacyjny aspekt, ponadto, podobnie jak lirnik mazowiecki, wiązał myśl z pracą i Boską łaską. Poeta pisał, że astronom uczył łączyć „naukę z Bogiem i sumieniem”⁶⁹¹. Według Siemieńskiego Stwórca nierówno rozdziela obowiązki ludziom na ziemskim padole. Jednak praca uznana zostaje za właściwą, gdy wykonywana jest zgodnie z Bożą wolą. Oddanie sprawie, której przyświecają dobre i szlachetne intencje sprzyja wewnętrznej przemianie osobowości oraz jednoczesnemu odrzuceniu swawoli i pychy.

Rolę myśli i Boską protekcję doceniał także Agaton Giller w utworze *Kopernik, żeglarz słonecznych szkarłatów....* Autor wiersza w samej myśli dostrzegał wielki potencjał twórczy i możliwość kreowania rzeczywistości, a zarazem wybiecie się ponad schematy i dotychczasową wiedzę, co łączyło jego poglądy z refleksją Lenartowicza. Odwiedziny w „pracowni światów” pozwoliły astronomowi – według Gillera – na kontakt z Bogiem jako Stwórcą. To duchowe spotkanie pozwoliło zrozumieć jeden z fundamentów świata. Autor

⁶⁹¹ L. Siemieński, *Wizerunek Kopernika. Wiersz czytany d. 18 lutego na posiedzeniu Akademii Umiejętności*, w: *Dwa pierwsze publiczne posiedzenia Akademii Umiejętności w Krakowie*, Kraków 1873, s. 38.

wiersza podkreślał, iż kopernikańskie odkrycie to drugi akt stworzenia, w którym na nowo „stało się światło”. Kreatorska moc myśli ma charakter poznawczy, a osiągnięcia astronoma miałyby być gwarantem, że słońce już nigdy zgaśnie.

Z kolei Jadwiga Łuszczewska w swoim wierszu *Słoneczna kantata* mniejszy nacisk położyła na rolę myśli i kontakt z Bogiem, a większy na alegoryczną figurę Prawdy objawiającą się młodemu astronomowi we śnie, gdy ten spoglądał w gwiazdy. Jej poznanie dostąpić mógł Kopernik dzięki praworządному życiu, jakie prowadził. Postać Prawdy pojawia się w utworze jako strumień światła i pozwala dostąpić naukowcowi poznania tego, co nieznane. Zrozumienie prawideł świata polegało na tym, że astronom zobaczył świat nie takim, jak opisują go ludzie, ale takim, jaki jest w rzeczywistości. Pozwoliło to na poznanie kreatorskiej siły Bożej myśli. Kopernika kierował się zatem nieustanną tęsknotą spotkania z prawdą. Jednak alegoryczny byt przestrzega go, że wszystko ma swoją cenę, także poszukiwanie prawdy, które okupione jest cierpieniem. Wyrzeczenie się wszystkiego i wytrwanie w tym postanowieniu staje się warunkiem koniecznym ponownego spotkania z tajemniczą siłą. Jednak Prawda odsłania swe oblicze tylko raz w życiu, dopiero po śmierci, wtedy to nie ona jednak odwiedza człowieka, ale sam człowiek dąży na ponowne z nią spotkanie w świecie nadprzyrodzonym.

W odzie poświęconej astronomowi Lenartowicz wspominał o obserwacjach nieba, które przeprowadzał urodzony w Toruniu humanista. Poeta podkreślał szczególną rolę Słońca jako kluczowej gwiazdy w procesie licznych badań. Samotnik znad Arno wyobrażał sobie Słońce jako niezmierzony ogrom płomieni, a zarazem atom stanowiący znikomą cząstkę czegoś znacznie większego i bardziej rozbudowanego. Krążące blisko Słońca planety, wedle uwag lirnika mazowieckiego, zachowywać się miały jak émy zbliżające się do światła, które nieustannie krążą wokół źródła blasku. Lenartowicz proces krążenia planet wokół Słońca uważał za wielowiekowy, a jego kres zwiastować by miało zbyt bliskie zbliżenie się ciał niebieskich do świecącej gwiazdy, co mogło spowodować ich spalanie. Poeta rozważał także sytuację odwrotną, w której planety nadmiernie by się od Słońca oddaliły. Proces ten mógłby skutkować zamarznięciem i totalną zagładą. Autor wiersza w sposób literacki opisał fundamentalne założenia teorii heliocentrycznej, uznanej za największe osiągnięcie Kopernika. Naukową wiedzę o niebie próbował przetransponować na poetyckie wersy. W utworze *Kopernik. Przy otwartym oknie składając teleskop* podkreślił rangę osiągnięć astronoma dostrzegalną w procesie przełożenia jego teorii na praktykę. Heliocentryzm

pozwoił, w myśl uwag Lenartowicza, doprecyzować kalendarz, a także pomógł w nawigacji w morskiej żegludze.

Lirnik mazowiecki nie był odosobniony w swoim pomyśle poetyckiego przedstawienia założeń kopernikańskiej teorii. Siemieński w wierszu poświęconym Kopernikowi pisał:

On rozwał mgłę pozorów, wskazał prawa Boże
Obrotu gwiazd i planet na niebieskim dworze!
On porwał ziemską kulę, jak piłką nią rzucił
Słońce w środku zatrzymał, a ziemię obrócił
I kazał jej dwoistym wkoło słońca ruchem
Obracać się i krążyć, harmonii łańcuchem
Powiązał wszystkie gwiazdy co tam krążą w górze,
Jednym słowem myśl Bożą wykradł on naturze⁶⁹²

Poeta położył wyraźny akcent na zrewidowanie dotychczasowego stanu wiedzy o kosmosie i na temat fundamentalnych, Boskich praw. Prawidłowości opisane przez Kopernika wynikają z wnikliwej obserwacji układu planet, a Siemieński podkreślił doniosłą i spektakularną rolę odkrycia. Z kolei Deotyma w *Słonecznej kantacie* sprowadziła kopernikańskie obserwacje do prostego stwierdzenia, aby obraz dostrzeżony na niebie opisać za pomocą liczb, dzięki czemu można przedstawić główne założenia teorii heliocentrycznej.

Astronomia w utworach poetyckich Lenartowicza jawi się jako dyscyplina niezwykle trudna, wymagająca szerokiej wiedzy i umiejętności, ale także intrygująca ze względu na mało poznany dotychczas wszechświat. Badania nad niebem pociągały wielu myślicieli, ale zarazem wyznaczały im twarde ograniczenia. Uosobieniem ciężkiej pracy była wykreowana przez poetę alegoryczna postać astronomii z globem i cyrklem w ręku. Podkreślała ona ogrom obowiązków naukowca, a zarazem potrzebę precyzji w skomplikowanych wyliczeniach oraz elementarnych dla poznania świata wniosków. Wedle lirnika duchowym patronem badań Kopernika był Pitagoras. Obydwaj działali bowiem nie dla własnej sławy, ale dla rozwoju

⁶⁹² *Ibidem*, s. 35.

nauki. Obydwaj byli także ludźmi wierzącymi, z tą różnicą, że grecki myśliciel zapatrzony był w mitologiczne bóstwa, a polski astronom czcił poprzez modlitwę Matkę Boską. Poeta zatem bronił szczerej wiary humanisty, przedstawiał jego duchowość odmiennie niż w wykładach bolońskich. Warto dodać, że Siemieński, również podkreślający w swoim wierszu aspekt religijności polskiego badacza kosmosu, pisał o błędach innych badaczy nieba i odrzuceniu przez Kopernika poglądów Pitagorasa i Klaudiusza Ptolemeusza, w podobnym tonie swoje uwagi formułowała Deotyma w *Słonecznej Kantacie*, traktując teorie Chaldeów i Ptolemeusza jako zawile i niezrozumiałe.

Wedle Lenartowicz inspirujące myśli o niebie, które przepełnione były Bożym błogosławieństwem, mogły zostać poznane tylko przez jednostki wybitne i etyczne w swoim postępowaniu, w tym także przez Kopernika. To astronom, w myśl uwag lirnika, odkrył prawa rządzące światem, określając wzajemny wpływ ciał niebieskich, i oszacował względną wielkość Układu Słonecznego, w którym znajduje się Ziemia. Astronom poprzez obliczenia opisał przestrzeń poznawaną dotychczas głównie w ramach mitologii, dawnych wierzeń i nieśmiałych jedynie prób badań naukowych. Narzędzia badawcze Kopernika opierały się na wiedzy mu współczesnej, wnikliwej obserwacji i niezmaconym wcześniejszymi przekonaniem podejściem do problematyki relacji Słońca i planet. Sformułowanie teorii heliocentrycznej zapewniło Kopernikowi stałe miejsce w panteonie naukowców, a Lenartowicza skłoniło do nazwania humanisty Prometeuszem, który odkrył jeden z największych sekretów wszechświata związany z pierwowzorem jego układu. Astronom dokonał niemożliwego, bowiem za pomocą słowa i teorii opisał to, co tak ogromne i niepoznane. Wedla lirnika waga badań kopernikańskich była tym większa, że Słońce wpływa na porządek Ziemi, warunkuje ludzkie aktywności, życie zwierząt i pory roku. Poeta poszukiwał tym samym przełożenia naukowych dywagacji na to, co było mu bliskie, a więc na życie prostych ludzi.

W wierszu *Kopernik. Przy otwartym oknie składając teleskop* Lenartowicz udzielił głosu samemu astronomowi, budując w ten sposób literacką legendę renesansowego humanisty, ale także obalając mity krążące w świadomości romantycznych czytelników. Poeta poprzez swój utwór przenosił odbiorcę w czasy Kopernika. Astronom – w myśl słów lirnika – był człowiekiem niezwykle pracowitym, który znalazł się w obcym otoczeniu, wśród Krzyżaków. Lenartowicz opisywał członków zakonu, utożsamionych z Niemcami, jako drapieżne ptactwo będące militarną potęgą, opierające swe rządy na agresji i walkach, co w konsekwencji prowadziło do licznych utarczek z Polakami. Lirnik mazowiecki pisząc o

Koperniku zwracał uwagę na jego wieloaspektową działalność, która nie ograniczała się tylko do astronomii, ale obejmowała też medycynę wykorzystującą wiedzę na temat kwiatów i ziół oraz posługę duszpasterską. Poetę interesowała również moralna strona osobowości astronoma, szczególnie pomoc słabszym, pocieszanie uboższych, głoszenie prawdy. Zwrócenie uwagi na różne przejawy aktywności renesansowego humanisty, a także zaakcentowanie cech jego charakteru, pozwoliło Lenartowiczowi sformułować pytania natury epistemologicznej, które mógł stawiać sobie sam Kopernik. Dotyczyły one kwestii przyrodniczych, dziejów ludzkości i poznania świata. Odpowiedzi na powyższe zagadnienia – wedle poety – były niemożliwe, ale sam fakt refleksji nad tym, co fundamentalne, pomógł astronomowi lepiej zrozumieć Ziemię, a zarazem poznać kosmos. Odtworzenie XVI-wiecznych realiów oraz opis postępowania i cech Kopernika nie tylko uwypukliło trud pracy humanisty, ale także określało kodeks etyczny postępowania astronoma i przyczyniło się do mityzacji renesansowej postaci. Lenartowicz głosił pochwałę różnych aktywności odrodzeniowego humanisty, akcentował jego wrogie nastawienie do Krzyżaków i polskie pochodzenie. Innymi słowy zadbał o kształt legendy astronoma, mającej stanowić wzór do naśladowania. Dla lirnika cechy odrodzeniowego humanisty, autora uznanej w świecie teorii heliocentrycznej, charakteryzować mogły każdego Polaka, przy założeniu, że postępowałby on podobnie jak astronom. Poeta dokonał jednak selekcji wydarzeń z życia Kopernika, bazował na pewnych i znanych powszechnie faktach.

Bardziej wnikliwy portret odrodzeniowego humanisty zaproponowali bez wątpienia Deotyma i Siemieński. Wiersz Łuszczewskiej zatytułowany *Słoneczna kantata na czterechsetletni jubileusz urodzin Kopernika 19 lutego r. 1473 – r. 1873* składa się z relacji o kolejach życia astronoma, przeplatanej pieśniami chóru światów opiewającymi wielkość Polaka. Poetka opowiada historię renesansowego humanisty już od jego najmłodszych lat, nadając mu znamiona żywota świętego. Kopernik, przedstawiony jako wzór do naśladowania, daleki miał być od ulegania pokusom świata, cichy i skromny do tego stopnia, że inni go praktycznie nie zauważali. Astronoma spotkała za to nagroda, kiedy to podczas sennego widzenia objawiła mu się postać Prawdy pod postacią światła. Wedle poetki wizja ta całkowicie odmieniła jego życie:

Odtąd na życie spojrzął jako na czas próby.

Przywdział szaty duchowne, i nie tylko szaty;

Żył jak duch. Młodość swoją skuł twardemi śluby.

Świat nie wabi takiego co ogarnął Świat!⁶⁹³

Dążenie do celu stało się kluczowym zadaniem młodego naukowca. Swoje życie zawierzył on Bogu, miał bowiem świadomość, jak wiele zależy od życia w pokorze. Łuszczewska, podobnie jak lirnik mazowiecki, podkreślała, że oprócz funkcji kapłana, odrodzeniowy humanista pełnił także funkcje lekarza i astronoma. Utwór *Deotymy*, w którym przedstawiła żywot Kopernika, posiada cechy pisarstwa hagiograficznego. Cnotliwa postawa astronoma odzwierciedlała się w tym, że pod jego stopami wyrastały lilie. Utrzymywał on kontakty z prostymi ludźmi, kontemplował Boga w milczeniu, chciał służyć innym, a jego liczne zdolności spowodowały, że lgnęły do niego tłumy. Pełniona przez niego służba uzdrawiała zarówno ciała jak i dusze. Żył w osamotnieniu nad brzegiem morza, z trzech stron otoczony przez bezkres wód. Jego zalety i cnoty w kontekście pełnienia ojczyźnianych obowiązków tak podkreślała poetka:

Obecny, gdy żądano rady albo czynu,

Znikał, gdy rozdawano dostojne nagrody.⁶⁹⁴

Chęć spotkania z prawdą determinowała życie Kopernika, a zarazem wpływała na fakt, że pomagał on wszystkim, którzy znaleźli się w jego otoczeniu. W myśl uwag poetki odkrycie teorii heliocentrycznej miało w sobie coś z aktu stworzenia, opisany został bowiem jeden z fundamentów ludzkiego istnienia, jeden z biblijnych cudów narodzin świata. Ważką rolę w przyswojeniu i rozpowszechnieniu poglądów astronoma pełniło jego najważniejsze dzieło, które światło dzienne ujrzało w momencie śmierci badacza nieba. Kopernik zdążył pobłogosławić swoją pracę i skonał. Jednak duch jego osoby był wciąż obecny w czasach *Deotymy*, a nieśmiertelność zapewnił mu geniusz i cnota, uznane za dwa najważniejsze przymioty charakteru.

Jeszcze silniej mitologizował Kopernika swoim w wierszu Lucjan Siemieński, opisując jego zasługi i charakter, osadzając działalność humanisty w renesansowych realiach, wzmiankując o jego głównym dziele i heroicznej śmierci. Poeta w fizjonomii astronoma dostrzegał odzwierciedlenie cech jego charakteru. Porównanie Kopernika do greckiego posągu nasuwa skojarzenia z kalokagatią, oznaczającą tożsamość dobra i piękna, która miała się przejawiać w szlachetnym i etycznym postępowaniu. Według uwag Siemieńskiego

⁶⁹³ S. Duchńska, *Stonieczna kantata na czterechsetletni jubileusz urodzin Kopernika 19 lutego r. 1473 – r. 1873*, Gniezno 1873, s. IV.

⁶⁹⁴ *Ibidem*, s. V.

wyglądowi i usposobieniu odpowiadała także dusza astronoma, którą można było dostrzec w jego oczach. Autor *Dumek* podkreślał ciche, skromne, cierpliwe i spokojne uosobienie naukowca, jego małomówność, a zarazem precyzję w formułowaniu myśli, gościnność, dzielenie się wiedzą z innymi. Siemieński, podobnie jak Lenartowicz, pisał o wrogim nastawieniu do Krzyżaków, podkreślając przy tym polskie pochodzenie Kopernika. XVI-wieczna Rzeczpospolita – w wyobrażeniu poety – pozostawała krajem zamożnym i dobrze władanym przez Zygmunta Augusta, do którego astronom zawsze chętnie powracał, czego wyrazem stał się przyjazd po ukończeniu studiów we Włoszech i pamięć o swoich mistrzach, Wojciechu z Brudzewa i Marcinie z Olkusza. Odwaga i dalekowzroczność też Kopernika została wyrażona przez poetę we wzmiance o długim okresie niezrozumienia jego postulatów, a początkowo nawet ich całkowitego odrzucenia, zarówno przez autorytety, jak i zwykłych ludzi. Odrzucenie i wykluczenie, jak pisał Siemieński, dotyczyło ludzi postrzegających rzeczywistość znacznie głębiej. Astronom ukrywał swoje badania nie tylko ze względu na niechęć, jaką napotkał ze strony innych, ale także z uwagi na fakt, że w czasach renesansu teorie naukowe były wykorzystywane instrumentalnie, stanowiły oręż w dyskusjach teologicznych katolików i reformatorów. Siemieński wspominał, że dopiero namowy przyjaciół skłoniły Kopernika do opublikowania swojej pracy, zadedykowanej papieżowi. Ofiarowanie *opus vitae* biskupowi Rzymu miało zapobiec uznaniu humanisty za innowiercę czy osobę głoszącą poglądy sprzeczne z nauką Kościoła. Poeta opisywał ostatnie chwile Kopernika spędzone w nadmorskim Frauenburgu, podczas których humanista spoczywał na łóżku blisko otwartego okna, symbolicznie żegnając się z gwiazdami, a zarazem wypatrując miejsca na nieboskłonie, dokąd po śmierci powędruje jego dusza. Nagłe pojawienie się przyjaciela astronoma – Retoryka z egzemplarzem książki *O obrotach ciał niebieskich* – pozwoliło autorowi teorii heliocentrycznej odejść spokojnie. Scenę śmierci Kopernika skojarzył Siemieński z postacią Stefana Czarneckiego żegnającego się z koniem. Zarówno astronom jak i kasztelan kijowski łączyło pełne oddanie polskiej sprawie. Wedle autora *Dumek* Kopernik odchodził błogosławiąc swe dzieło, które było protestem wobec zacofania i ciemnoty. Mitologizacja życia i zasług astronoma pozwoliła poecie określić go mianem świętego, docenionego dopiero po czterystu latach przez romantyków.

Literacki wizerunek Kopernika i jego dokonań podlegał w twórczości późnych romantyków różnym modyfikacjom. Dla Lenartowicza postać astronoma stanowiła wzór polskich cech charakteru i postępowania, a zarazem była fenomenem poznawczym pozwalającym określić cechy geniuszu. Łuszczewska i Siemieński korzystali obficie z

różnych wydarzeń z życiorysu Kopernika przedstawiając je w ramach określonych konwencji pisarskich, zwłaszcza hagiograficznej.

Na obraz Kopernika przedstawionego przez wskazanych tu poetów, czyli Lenartowicza, Deotymę i Siemieńskiego, złożyły się: splot życia i twórczości, etos pracy i wiary, polskie pochodzenie, rozległa wiedza, aktywność na różnych polach religijno-naukowych. Zaznaczyć należy, że dla poetki i autora *Trąby w Dnieprze* pomnikowość postaci Kopernika wynikała z największego jego dzieła i obrazu symbolicznej, ale nie tragicznej, śmierci. Ogólnikowe wiadomości o astronomie pojawiały się ponadto w dwóch innych, mniej znanych wierszach: Łuszczewskiej i Agatona Gillera. W wierszu Deotymy *Nasze gwiazdy* Kopernik występuje obok Mickiewicza, Chopina, Śniadeckiego, Witellona (Erazma Ciołka). Postać astronoma widniała na niebie „wiedzy i natchnienia”, pozostając najjaśniejszą z gwiazd utożsamioną ze Słońcem. Agaton Giller zaś, w utworze *Kopernik, żeglarz słonecznych szkarłatów...*, budował legendę humanisty podkreślając jego inspiratorską rolę w procesach naukowych, dalekosiężne spojrzenie i prekursorstwo zasług. Autor wiersza nazywa odkrywcę prawideł rządzących ruchem Słońca i planet „Kolumbem niebios!”. Oba utwory – Łuszczewskiej i Gillera – mają charakter literackich drobiazgów, śladów pamięci o wielkim Polaku i wpisują się ogólną dziewiętnastowieczną tendencję pisania o Koperniku.

Rozdział 6. Między nazarenizmem a gustem epoki. Wiesze o artystach

Jako wygnaniec po górach Italów,
Raz u aniołów trzech spoczął gościńą,
I zasluchany swych zapomniał żalów
W Maria Nuova, w Rzymie i w Urbino⁶⁹⁵

Renesansowy artysta jako wytwór romantycznej kultury

Alina Kowalczykowa pisząc o wielkich inspiratorach romantyków wskazywała, iż „Homer, Dante, Szekspir – to wielka trójca patronująca romantycznej literaturze. Gdyby dołączyć do niej imię malarza – czwartym najwyżej cenionym przez romantyków artystą okazałby się Rafael”⁶⁹⁶. Przywołane za badaczką postaci poetów i artystów potwierdzają niewątpliwie, że twórczość renesansowych mistrzów cieszyła się sporym zainteresowaniem w romantyzmie. Istotniejszym jest jednak fakt, iż spośród wszystkich malarzy żyjących przed XIX wiekiem Kowalczykowa uznaje właśnie Santiego za jednego z najbardziej poważanych autorytetów. Mając na uwadze innych cenionych przez romantyków artystów, uwzględnić warto również Michała Anioła, którego postać, idee, sztuka i poezja, jak podkreślał Jan Białostocki, „dopiero od czasów romantyzmu (...) stały się w Polsce bardziej popularne i cenione”⁶⁹⁷. Wedle uwag ikonologa twórcy *Piety watykańskiej* został nawet uznany w omawianym okresie za prototyp „nowożytnego geniusza”⁶⁹⁸. Z przytoczonych opinii literaturoznawcy i historyka sztuki wynika, iż dokonania Santiego i Buonarottiego cieszyły się niezwykle dużym zainteresowaniem romantyków⁶⁹⁹. Źródła tego zamięłowania tkwią nie tylko w popularności tych dwóch artystów, ale są także odzwierciedleniem odmiennych charakterów twórczych obydwu włoskich mistrzów, co przekładało się na częste konfrontowanie ich życia i dorobku. Swoimi naturami i dokonaniem na polu sztuki fascynowali oni nie tylko poetów i krytyków romantyzmu, ale także późniejszych badaczy.

U schyłku XIX wieku Ferdynand Hössick, próbując wyróżnić dwie grupy znacząco

⁶⁹⁵ T. Lenartowicz, *Argument*, w: *Album włoskie*, Lwów 1870, s. 139.

⁶⁹⁶ A. Kowalczykowa, *Rafael, czyli o stylu romantycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1982, nr 73/1/2, s. 199.

⁶⁹⁷ *Michał Anioł Buonarroti*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 9.

⁶⁹⁸ *Ibidem*, s. 10.

⁶⁹⁹ Na uboczu pozostawiam kwestie zainteresowania twórczością Fra Angelica, którego charakter i prace zajmowały Lenartowicza. Postać dominikanina-artysty nie była jednak tak popularna jak życie i dzieła Santiego czy Buonarottiego. Świadomy braku postaci błogosławionego artysty we wstępnych rozważaniach, w dalszych fragmentach rozdziału tłumaczę możliwy sposób zainteresowania się lirnika dokonaniem Fra Angelica.

różniących się od siebie artystów, a zarazem poddając się literacko-artystycznym mitom kultywowanym przez romantyków, pisał o odmiennych rodzajach geniuszu. Jednym z nich był typ prometeicznego tytana, do którego to wzorca zaliczył: Ajschylosa, Dantego, Michała Anioła, Beethovena, Corneille'a, Mickiewicza i Matejkę. Drugą grupę, o „niższej potędze”, ale „wyższym wdzięku”, stanowią wedle badacza: Sofokles, Petrarka, Rafael, Racine, Mozart, Chopin, Słowacki, Grottger⁷⁰⁰. Wymienieni artyści, w myśl postulatów historyka literatury, reprezentowali w ramach poszczególnych typów podobny sposób podchodzenia do pracy twórczej, wyznawali pokrewny życiowy etos, ale także znajdowali swoje odpowiedniki pośród artystów drugiego „rodzaju”. Wśród odrodzeniowych twórców zestawieni zostali Dante i Petrarka oraz Michał Anioł i Rafael. Jak się wydaje, tę opinię dziewiętnastowiecznego historyka literatury uznać można za wynik kulturowych uwarunkowań i lekturowe świadectwo epoki⁷⁰¹.

Moda na artystów renesansu w czasach romantyzmu ukonstytuowała się wraz napływaniem kulturowych prądów z Francji, Niemiec i Włoch. Wynikała ona ze szkolnictwa artystycznego, w tym roli Rzymu jako ośrodka artystycznego, docenianego przez paryską Akademię, co miało swoje odzwierciedlenie na przykład w przyznawanym stypendium na wyjazd do Wiecznego Miasta. Istotną rolę w procesie upowszechniania wiadomości o artystach odegrały także trasy *grand tour*, podboje Napoleona i związane z nimi grabieże dzieł sztuki oraz pisma teoretyczne wczesnych romantyków. Ograniczając się tylko do zasygnalizowania kilku sposobów recypowania w okresie romantyzmu dziedzictwa odrodzenia, chciałbym zwrócić uwagę na objawy tych fascynacji w sztuce XIX wieku w postaci nurtów historyzujących, takich jak: „malarstwo trubadurowe” oraz inspiracje malarstwem weneckim we francuskiej Akademii⁷⁰², działalność bractwa Św. Łukasza, czyli późniejszych Nazareńczyków, nurt rzeźby neoflorenckiej wraz z włoskim puryzmem czy

⁷⁰⁰ F. Hössick, *Rafael i Fornarina w życiu Słowackiego*, „Kraj” 1896, nr 10, s. 6.

⁷⁰¹ Na marginesie warto zaznaczyć, że w uwagach Hössicka piszącego o geniuszach zabrakło miejsca dla innych artystów obecnych w refleksji romantyków, którzy utożsamiani byli z czasami renesansu. Mam tu na myśli Fra Angelica, Correggia, Dürera, Holbeina, Perugina, Jacopa Tintoretta, Tycjana, Paola Veronesego, Leonarda da Vinci czy Guida Reniego. Sygnalizując obecność tych postaci w refleksji pisarzy początku XIX wieku chciałbym podkreślić, że dopełniają oni odrodzeniowego obrazu artysty w oczach romantyka. Ponadto cechują się odmiennymi przymiotami twórczymi, niż geniusze wymieniani przez badacza. Poza tym, obecność mniej znanych mistrzów w refleksji romantycznej sprawia, iż stali się oni wyrazicielami różnych gustów estetycznych samych poetów.

⁷⁰² Zob. M. Zgórniak, *Pędzel Tycjana. Francuscy malarze i krytycy XIX wieku wobec weneckiego Cinquecenta*, Kraków 1995. Autor interesująco pisał o wpływie szkoły weneckiej na neoklasyków i romantyków – głównie Delacroix i Gericault, dziewiętnastowieczny akademizm i *juste milieu* (z franc. złoty środek). Zgórniak dostarcza wpływ ten w kopiowaniu dawnych mistrzów, zabiegach kolorystycznych i kompozycyjnych, wykorzystywaniu sztafażu renesansowego, zastosowaniu podobnych technik malarskich, wskazując tym samym na proces odejścia od programowego anachronizmu na rzecz dialogu z przeszłością, otwartego na nowoczesność.

twórczość Prerafealitów. Wymienione nurty artystyczne dotyczyły głównie malarstwa i rzeźbiarzy, jednak miały także swoje przełożenie na literaturę. Artystyczne inspiracje pojawiające się w piśmiennictwie tego czasu potraktować można jako owoc znajomości poetów z artystami, a także uznać za efekt licznych podróży wielu literatów i objaw ich indywidualnych gustów.

Obok artystycznych kontaktów i własnych preferencji, odmiennym elementem przyswajania dorobku renesansu była możliwość poznania różnego rodzaju kopii dzieł dawnych mistrzów. Samo zjawisko potwierdza nie tylko zainteresowanie renesansem, ale pozwala uchwycić meandry recepcji dorobku odrodzeniowych artystów. W procesie kopiowania odzwierciedlały się takie problemy jak: wierność oryginałowi a chęć wypracowania/zachowania własnego stylu, malowanie z pierwowzoru a malowanie z innej kopii, różne sposoby przechowywania, eksponowania i konserwacji dzieła, stosunek do warstwy przedstawienia i znaczenia obiektu kopiowanego, indywidualne poglądy na malarstwo i danego artystę, zapotrzebowanie na rynku sztuki, panujące ówczesne mody na konkretnego mistrza. W tej bogatej problematyce dostrzec można różnoraki stan wiedzy i podejścia do samego artysty renesansu i jego epoki. W tym kontekście o wizerunku Marii, wzorowanym na odrodzeniowej ikonografii, pisał młody Wojciech Korneli Stattler, stawiający swoje pierwsze kroki w Rzymie:

Miałem sen, iż Bóg ukazał mi się w niebiosach w swoim blasku, skinął na mnie klęczącego i przemówił: Uspokój się, będziesz i ty dobrym malarzem. Obudziwszy się, modliłem się znowu i znowu zasnąłem. Widziałem wtedy we śnie obrazy Perugina, nauczyciela Rafaela, ale tak piękne i doskonałe, jakich nigdzie nie było. Miały to być wzory dla mnie. Najświętsza Panna na myśli mi stanęła i tak jak byłem – na klęczkach – odmalować ją przyrzekłem. Raniuchno wziąłem płótno i na nim z pamięci nakreśliłem Madonnę jakby z natchnienia. Przedstawiłem ją modlącą się według prostej myśli: Módl się za nas grzesznych teraz i w godzinę śmierci naszej – Amen⁷⁰³.

W relacji tej, będącej rodzajem romantycznej wizji objawiającej się we śnie, artysta poruszał dwie kwestie, skupiając się na znaczeniu dzieła i na sposobie przedstawienia wizerunku Marii. Tego rodzaju połączenie, wedle opinii malarza, stanowi o udanej kopii lub – szerzej – o autorskim przetworzeniu wzoru. Stattler zresztą rzeczywiście kopiował obrazy włoskich mistrzów, m.in. *Złożenie do grobu* Rafaela oraz dzieło o tym samym tytule autorstwa Andrei Mantegni. Polski malarz miał też odtworzyć jeden z portretów Giorgiona.

⁷⁰³ W. K. Stattler, *Pamiętniki*, za: M. Masłowski, *Studia malarzkie Wojciecha Kornelego Stattlera*. Kraków – Rzym, Wrocław 1964, s. 52.

Swoją uwagę zatem koncentrował na malarstwie religijnym, choć także portret uważał za ważne osiągnięcie renesansu. Zachwytowi nad dziełami sztuki odrodzenia ulegali także najwięksi władcy. Krzysztof Pomian przypomniał swego czasu historię carycy Katarzyny II, która oglądając czarno-białe (!) reprodukcje loggii Rafaela nakazała odmalować takie same w swojej petersburskiej rezydencji, co ostatecznie uczyniono w 1792 roku⁷⁰⁴. Zresztą przetrwały one do dziś i zdobią wnętrza Ermitażu. Fascynacja wielkimi dziełami, a zarazem chęć posiadania ich kopii, była szczególnie popularna w rodzącym się w Polsce ruchu kolekcjonerskim. Wzorowane na dawnych mistrzach obrazy, często uznawane za oryginały, znajdowały się na przykład w zbiorach Aleksandra Chodkiewicza (*Przemienienie Pańskie według Rafaela*) i Józefa Ossolińskiego (*Historia miedzianego węża według Michała Anioła*). Ten drugi miał posiadać aż siedem kopii mistrza z Urbino, w tym ponoć jeden obraz, który wyszedł spod jego własnego pędzla – *Świętą Rodzinę*. Z kolei Ksawery Branicki był właścicielem *Przejęcia przez Morze Czerwone* tego samego mistrza⁷⁰⁵, a sama księżna Czartoryska mogła pochwalić się obrazem wzorowanym na *Sądzie Ostatecznym* Michała Anioła⁷⁰⁶ czy terakotową figurką Mojżesza autorstwa Samuela Josepha⁷⁰⁷.

Andrzej Ryszkiewicz, autor monografii *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, dostrzegł jednak, jak złudne bywały to atrybucje, często podające tylko temat dzieła, nazwisko w różnych wersjach, nie wspominając o wymiarach, technice czy czasie powstania. Chętnie za to operowano nie nazwiskami autora, ale zastępczymi określeniami, kojarzonymi z wielkimi malarzami np. „Rafael niderlandzki”, „Szkola Michała Anioła”, „ładna kopia Tintoretta z Tycjana”. Ponadto obrazy opatrywano w mało „znaczące epitety w rodzaju «dobra kopia», «drobiazgowo wykonany», «bardzo stary obraz»”⁷⁰⁸, co traktować trzeba jako nieprecyzyjne informacje, dające powierzchowne wyobrażenie o obrazach. Anonimowy krytyk opisany monogramem „J.K.” już w 1829 roku na łamach „Dziennika Wileńskiego” alarmował:

⁷⁰⁴ K. Pomian, *Kolekcjonerstwo imperialne. Katarzyna II*, wykład w ramach *Oświeceniowej republiki władców*, 12 listopada 2015, Teatr Królewski w Starej Oranżerii, <<https://www.youtube.com/watch?v=_4kj9vKC5Is>>, dostęp: 12.03.2018.

⁷⁰⁵ A. Ryszkiewicz, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981, s. 42, 67, 92, 141. Ostatni z wymienionych kolekcjonerów miał zresztą także prace Lenartowicza, zob. A. Krawczyk, *O sztuce i dla sztuki. Kilka uwag o jednym komentarzu z „Album włoskiego” Teofila Lenartowicza*, w: *Oddźwięki–Odbicia–Odcienie. Wiek XIX wobec sztuk* (w druku).

⁷⁰⁶ D. Dec, *Ten trzeci, Michelangelo. Katalog wystawy w Arsenale Muzeum Książąt Czartoryskich – Oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie, lipiec – październik 2005*, red. J. Popielska, współpraca A. Fryz-Więcek, B. Leszczyńska-Cyganik, Kraków 2005, s. 14.

⁷⁰⁷ *Ibidem*, s. 19.

⁷⁰⁸ A. Ryszkiewicz, *op. cit.*, s. 66-67.

zbyt łatwy przystęp uczniom oraz niebronna wolność dotykania i częściowego odwilżania obrazów, stały się przyczyną, że najcenniejsze z nich, najmocniej uszkodzonymi zostały. Odnawiający zaś, nie zgłębiając sposobów malowania dawnych obrazów, używali często materii gryzących i ulatniających olejów, a zamiast powleczenia czystym, powlekali lakierem uświecniającym kolory⁷⁰⁹.

Korespondent zauważał, jak wielkie szkody niesie z sobą niekontrolowane kopiowanie. Prowadzi to do destrukcji samego obrazu poprzez nieodpowiednie się z nim obchodzenie, a wtórna konserwacja w oparciu o znane ówczesnym techniki malarskie i rodzaje farb sprzyjała raczej niszczeniu dzieła, niż naprawie. Finalnie obrazy pozostawały zatem obłupane, posiadały liczne pęknięcia i ubytki, czerniały wskutek starzenia się werniksu oraz błędnych metod konserwacji.

Z kolei Kraszewski w *Wieczorach drezdeńskich* ubolewał nad poziomem rysunków, sztychów i litografii odtwarzających słynną *Madonnę Sykstyńską* Rafaela. Wedle prozaika kopiści skupiali się bowiem na możliwie wiernym przedstawieniu, a nie na oddaniu znaczenia dzieła⁷¹⁰. Powieściopisarz w korespondencji „Kłósów” z 1865 roku tak pisał o kopiach:

Można powiedzieć, że w Galerii i Galerii [Drezdeńską – dodał A.K.] żyją prawie wyłącznie wszystkie artystyczne handle i większa część artystów. W lecie, gdy kopiować wolno, przed kilku zwłaszcza obrazkami uprzywilejowanymi, oklepanymi rzekłbym, jest ścisk kopistów, powtarzających je wprost na handel i w dosyć niesumienny sposób. Kopie mają w prawdzie *un faux air* prototypów, ale są ich karykaturą niezręczną⁷¹¹.

Gorzej jeszcze miała się rzecz z bardziej popularnymi dziełami, które „przemazują się bez ustanku we wszelkich możliwych formatach i na wszelki sposób [...] ale z tych tysięcy powtórzeń, setne nawet, wymagań sztuki najskromniejszej nie zaspokajają”⁷¹². W podobny, zdystansowany sposób, temat kopii poruszył już w dwudziestym wieku Wojciech Weiss na swoim drzeworycie zatytułowanym *Kopista przed tronem Madonny Rafaela w Galerii Pitti we Florencji*. Wpatrzony w powstającą kopię malarz zupełnie zdaje się nie dostrzegać oryginału, mimo że to przed nim pracuje. Pochylony nad powstającym dziełem zapomina o piękności Rafaelowskiego obrazu. Tymczasem Madonna z płótna mistrza spogląda poza

⁷⁰⁹ J. K., *Królewska galeria obrazów w Dreźnie*, „Dziennik Wileński” 1829, t. IV, *Nowiny naukowe*, s. 15-18. Cyt. za: M. V. Alpatov, *Galeria Drezdeńska*, tłum. z ros. M. Michałowski, z niem. przeł. A. Linke, wyd. IV, Warszawa 1988, s. 352. Tym samym monogramem podpisywane były recenzje wystaw warszawskich z lat 1821, 1823, 1825, 1828, a ich autorstwo przypisuje się Ignacemu Kochanowskiemu, malarzowi-dyltantowi, uczniowi Casanovy i Duviviera.

⁷¹⁰ J. I. Kraszewski, *Wieczory drezdeńskie*, Lwów 1866, s. 56-57. Cyt. za: M. V. Alpatov, *op. cit.*, s. 357.

⁷¹¹ J. I. Kraszewski, [Korespondencja z Dreżna z 22 XI 1865 r.], „Kłósy” 1865, t. I, s. 262. Cyt. za: M. V. Alpatov, *op. cit.*, s. 358.

⁷¹² *Ibidem*. Cyt. za: M. V. Alpatov, *op. cit.*, s. 358.

obraz, wydaje się, że na oglądającego, uśmiechając się, co potęguje tylko wrażenie pozorności i nieudolności kopii.

W dwóch wyżej nakreślonych stosunkach do procesu kopiowania – „pozytywnym”, praktykowanym i wskazywanym przez Stattlera oraz dobrze sytuowane rodziny, który związany był z chęcią posiadania kopii, oraz „negatywnym”, sygnalizowanym przez korespondenta „Dziennika Wileńskiego” i Kraszewskiego, którzy wskazywali na niszczenie oryginałów i na brak wartości duchowych dzieła – odbijała się romantyczna wiedza na temat renesansu. Balansowała ona pomiędzy właściwą oceną dorobku odrodzenia a złudnym wyobrażeniem, faktem a zbiorem ogólnikowych informacji, znawstwem a powierzchownym zainteresowaniem. Problematykę mnogości potencjalnych wzorów trafnie podsumował Stattler: „Z własnego przekonania się doświadczenia, że wszelkie kopiowanie rycin, rysunków i obrazów nie jest czym innym, jak przepisywaniem, czyli uczeniem się pisania”. Przekonywał on dalej, iż należy: „czytać (...) wzory, ale nie przepisywać (...), i to czytać wzory dobre”⁷¹³. Z kolei notując uwagi o sztuce oglądanej w Rzymie, pytał: „Jak tu z tego chaosu wydobyć naukę? Jak tu otrzymać stałe źródła wiedzy, aby w nim każdy zaczerpnąć coś umiał?”⁷¹⁴. Kopie, tak jak szereg różnorodnych reprodukcji, książek, artykułów, powieści i wierszy, stanowiły rodzaj wiedzy o renesansie, jednak wewnętrznie bardzo zróżnicowanej. Materiałem do wartościowania nie był jednak sposób przedstawienia czy konstrukcji tekstu, ale samo wykonanie i znaczenie, o czym pisał Słowacki w liście do matki analizując poezję Józefa Bohdana Zaleskiego: „spojrzawszy na dwa małe obrazki Rafaela, nie wiedząc, że były przez niego malowane, myślałbym, że je jakieś dziecko nabazgrało; trzeba znać się na nich, żeby rysunek ocenić”⁷¹⁵. Relacje między dziełem sztuki a oglądającym je romantykiem – literatem podsumowała Kowalczykowa, pisząc, iż poeci „interesowali się naprawdę nie obrazem, lecz własnymi przeżyciami. Myślą i wrażeniem, które im obraz nasunął”⁷¹⁶.

Romantyczną refleksję nad renesansem uznać można za przełomową. Lokuje się ona między nowożytnym „wyobrażeniem” dawnej epoki a nowoczesną „naukową” próbą opisu dorobku minionych czasów. Sytuację tę obrazuje jeden z najważniejszych romantycznych sporów o sztukę, dotyczył on oryginalności dzieła, a zarazem wyznaczył suwerenność dyscypliny, jaką jest historia sztuki. Myślę tu o sporze o obraz *Madonna burmistrza Meyera*

⁷¹³ W. K. Stattler, *op. cit.*, s. 61.

⁷¹⁴ *Ibidem*, s. 54.

⁷¹⁵ Zob. O. Krykowski, *Słowacki wobec malarstwa europejskiego – pragmatyczne aspekty myślenia o sztuce*, w: *Juliusz Słowacki w kontekstach kulturowych dawnych i współczesnych*, pod red. E. Dąbrowskiej, I. Jokiela, Opole 2012, s. 9-22.

⁷¹⁶ A. Kowalczykowa, *op. cit.*, s. 222.

Hansa Holbeina Młodsze (il.73)⁷¹⁷. Na rynku antykwarycznym dzieło to przechodziło z rąk do rąk, aż, będąc w posiadaniu francuskiego marszanda Le Blona w XVII wieku, zostało sprzedane i jednocześnie skopiowane pod nazwą *Holbein Marii Medycejskiej*. Odtąd dwa obrazy o tym samym tytule krążyły po europejskich kolekcjach. W XIX wieku oryginał stał się własnością księcia Wilhelma I, a kopia, uznana także za autentyk, została nabyta przez Fryderyka Augusta II Wettyna, jako domniemane, spalone dzieło Holbeina. Wówczas to zorientowano się, że istnieją dwa niemal identyczne dzieła: *Madonna Darmsztadzka* i *Drezdeńska* (nazwy od miejsc przechowywania). W wyniku długotrwałych sporów, a zarazem wystawy, która odbyła się w Dreźnie, gdzie dzieła prezentowane były obok siebie, podjęto decyzję w 1871 roku, że *Madonna Drezdeńska* jest o blisko sto lat młodszą kopią namalowaną przez Bartholomäusa Sarburgha w latach 1635-1637 (atrybucja dwudziestowieczna). Ten ważki spór odzwierciedlał istotny zwrot w ówczesnych badaniach o sztuce. Cechował się on odejściem od subiektywnych i intuicyjnych pokus atrybucji, jakie często zdarzały się we wcześniejszej refleksji, na rzecz krytyki stylu oraz porównywania wartości formalnych obrazu. Konflikt ten uznać można za jeden z momentów nowego sposobu badania sztuki, w którym punktem wyjściowym do refleksji stało się renesansowe dzieło. Zanim jednak doszło do tych wydarzeń, zachwyt nad obrazami Rafaela, a obok niego nad pracami Michała Anioła, trwał w najlepsze, co dobrze ilustruje polski przypadek.

Nieporadności stylistyczne romantyków w zakresie określenia tego, co można dziś nazwać co najwyżej „szkołą” danego malarza a oryginałem, jaki wyszedł spod pędzla mistrza, były znaczące. Na taką sytuację składało się kilka przyczyn. Prezentacja dzieł w muzeach odbywała się w oparciu o określone reguły. Zazwyczaj obrazy eksponowano wedle szkół narodowych, akcentując najważniejsze nazwiska.

Pojęcie szkoły początkowo rozumiano dwojako: wyróżniano szkoły malarskie pod względem geograficznym, a więc terenu, na którym działali ich przedstawiciele, bądź szkoły mistrzów, a więc na podstawie relacji „nauczyciel-uczeń”. Od XVIII wieku szkoły utożsamiano już wyłącznie z pojęciem „szkoły narodowej”⁷¹⁸.

W tym czasie pojęcie „szkoły malarskiej” wiązano z narodem, sztuka miałaby zatem uosabiać jego geniusz. W podobny sposób myśleli romantycy, którzy często grupowali i przedstawiali obrazy mając na uwadze osobę autora, tematykę, kolorystykę, a nawet wielkość

⁷¹⁷ Innym przykładem, także dotyczącym renesansowych artystów, był spór o obraz *Apollo i Marsjasz*. Dzieło to początkowo przypisywane był Andrei Mantegni, z czasem Rafaelowi, a ostatecznie Parmigianinowi. Zob. K. Kłudkiewicz, *Wybór i konieczność. Kolekcje polskiej arystokracji w Wielkopolsce na przełomie XIX i XX wieku*, Poznań 2017, s. 222.

⁷¹⁸ K. Kłudkiewicz, *Wybór i konieczność...*, op. cit., s. 127.

działa. Tym samym na jednej muzealnej ścianie wisieć mogło kilkadziesiąt różnych płócien, co zresztą nie było nowością w paryskich Salonach otwieranych cyklicznie od 1667 roku, które wyznaczały pewien styl w sposobie prezentacji dzieła sztuki. Na tychże wystawach grupy obrazów podzielone były tematycznie, zgodnie z hierarchią malarstwa akademickiego. Jednak wiek XIX przyniósł z sobą istotne zmiany w sposobie prezentacji dzieła sztuki. Ekspozycja muzealna tworzona była subiektywnie z uwzględnieniem gustów estetycznych (największe obrazy lokowano w centrum, mniejsze na obrzeżach) i dekoracyjności (sposób prezentacji uzależniony był od miejsca, w którym pokazywano przedmioty sztuki), by z czasem, w drugiej połowie stulecia, popularny stał się inny rodzaj prezentacji – ekspozycja obiektywna, uwarunkowana naukowymi badaniami (rolę artystów sprawujących pieczę nad kolekcjami, zaczęli zastępować uczeni)⁷¹⁹. W romantycznym sposobie myślenia o sztuce dominował subiektywizm, a zatem na wystawach obok dzieł Santiego i Buonarottiego pojawić się mogły nie tylko kopie ich obrazów, ale również szereg rysunków, obrazów i rzeźb błędnie im przypisanych. W powszechnym obiegu znacznie spłycało to wartość artystycznych dokonań malarza i rzeźbiarza, a utrzymywało określone style odbioru związane z domniemanym *oeuvre* artysty. Mylne atrybucje zdawały się irytować wielu pisarzy, o czym kilkakrotnie w *Kartkach z podróży* pisał Kraszewski. Magii subiektywnych prezentacji ulegali także znawcy sztuki, chociażby Norwid, który oczarowany był domniemanym obrazem *Śmierć świętego Józefa* Rafaela (il. 74), choć w rzeczywistości było to dzieło Carla Marattiego⁷²⁰.

W powszechnym obiegu oprócz niezmierzonej ilości kopii istniały także dzieła przypisywane mistrzom. Norwid próbował sprzedać domniemany rysunek Rafaela mający być częścią studium do *Transfiguracji*, księżna Izabella z Flemingów Czartoryska miała w swoich zbiorach *Portret młodzieńca* uznany za dzieło Rafaela, Stanisław Kostka Potocki był ponoć właścicielem *bozzetta* do posągu Mojżesza, by wspomnieć tylko o kilku najciekawszych domniemanych dziełach z czasów odrodzenia znajdujących się w polskich rękach. Spora ilość dzieł krążyła wówczas po dawnych terenach Rzeczypospolitej, ile z nich pochodziło faktycznie z epoki renesansu, a które były tylko falsyfikatami? Odpowiedzi na to pytanie nie poznamy. Nieostre kryteria oceny poszczególnych prac artystów wynikały z metod poznawania dorobku mistrzów odrodzenia. O kopiach i muzeach już wspomniano, obok nich warto uwzględnić sztychy, litografie, albumy, jak chociażby album stalorytów z Galerii Drezdeńskiej z 1850 roku z tekstem Konstantego Pathie, a także publikacje opisujące

⁷¹⁹ *Ibidem*, s. 221.

⁷²⁰ Zob. J. Zieliński, *Obraz pogodnej śmierci. Norwid, Rafael, Maratti i „Śmierć świętego Józefa”*, Lublin 2010.

życie i dzieło renesansowych mistrzów⁷²¹. Przyczynkiem do pisania o artystach odrodzenia były zarówno ich dokonania, ale także wszelkiego rodzaju sprawozdania z wystaw, podróży czy okolicznościowe artykuły rocznicowe (obchody ku czci Rafaela 1820-1883, Michała Anioła 1864-1875). Z kolei artyści plastycy podejmowali na różne sposoby renesansowe wątki we własnych dziełach. Przykładem może być rzeźba Marcelego Marka Guyskiego przedstawiająca Michała Anioła palącego swoje rysunki do polichromii Kaplicy Sykstyńskiej, uznawana dziś za zaginioną⁷²².

Zróżnicowana wiedza o artystach renesansu przekładała się na sądy o epoce. Karol Milkuszyc pisał o złotym wieku renesansu, który w jego opinii zespolił to, co wydawało się niemożliwe do połączenia:

idee świata chrześcijańskiego, nie mogą przyjąć bezwarunkowo dawnych form klasycznych, lecz godzą z nimi swoje pojęcia, i tym sposobem wytwarza się sztuka nowoczesna. Niełatwo było uczynić zadość jej wymaganiom, i potrzeba było całej siły geniuszu, by podolać mogła wszystkim warunkom, jakie nowe pojęcia stawiały. Pod dłutem wszakże i pędzlem dwóch znakomitych mężów (tj. Buonarrotiego i Rafaela – dodał A.K.), (...) nikną wszelkie trudności i sztuka występuje w całym swoim blasku⁷²³.

Wspomniany Stattler w swoim sprawozdaniu dotyczącym pobytu w Rzymie pisał, że za wzór stawiał sobie Rafaela i Leonarda, „jedynych dwóch książąt sztuki malarskiej”. Podziwiał ich „doskonały, pewny i czysty rysunek”, chwalił koloryt i „sposób malowania, za pomocą którego trwale, bez zmiany i w doskonałej świeżości prace ich zachowują się”, podkreślając tym samym, że dąży do „naśladowania (...) tych zalet, które wspomnianym mistrzom imię nieśmiertelne nadały”⁷²⁴.

Na temat odrodzenia pojawiały się także opinie negatywne, choć zastrzec trzeba, że były one sporadyczne. Łukasz Niewczas, analizując wiersze Norwida i Siemieńskiego zatytułowane *Italiam! Italiam!*, zwracał uwagę na rozczarowanie, jakie, wedle uwag drugiego z poetów, przynosiła wizyta we Włoszech. „Poeta Siemieńskiego nie oszczędza nawet wielkich twórców kultury włoskiej: Rafaela i Tassa. Przyznając im artystyczne mistrzostwo zwraca jednocześnie uwagę – jak można sądzić – na pewne przesubtelnienie ich sztuki. Zarzuca im także zapoznanie heroiczych początków Rzymu Romulusa, brak pamięci o

⁷²¹ Zobacz rozdział *Polski Vasari? Listy o sztuce włoskiej*, tam fragment zatytułowany: *Od renesansu do romantyzmu. Lenartowicza model pisania o artyście*.

⁷²² Hasło: Guyski Marcelego Marek, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, pod red. J. Maurin Białostockiej, t. 2: D-G, Wrocław 1975, s. 527.

⁷²³ K. Milkuszyc, *Rafaël i Michał Anioł*, „Opiekun Domowy” 1871, nr 25, s. 193.

⁷²⁴ M. Masłowski, *Studia malarskie...*, op. cit., s. 73.

legendzie”⁷²⁵. W wysoką wartość twórczości Santiego powątpiewali też January Suchodolski i Kazimierz Chłędowski, ten drugi zanotował w swoim pamiętniku, że „obrazy mistrza zdawały mi się chłodne, akademickie i nie przemawiały... ani do serca, ani do imaginacji”⁷²⁶.

Dorobek artystyczny Rafaela i Michała Anioła kojarzony był z określonymi cechami. Waldemar Okoń, analizując przejawy obecności Williama Hogartha, flamandyzmu⁷²⁷ i Santiego w literaturze XIX wieku, pisał o tym ostatnim jako artyście wyrażającym świat ducha, odsłaniającym boskość, ukazującym prawdę, malującym świat ideału zaklęty w sferze alegoryczności. Znaczenie dzieła wyrażone było poprzez biegłość techniczną linii, konturu i koloru. Środki te odkrywały przed widzem świat religii i filozofii mistrza. Etosowi pracy towarzyszył etos życia, przejawiający się w charakterze, wyglądzie fizycznym czy pracowitości⁷²⁸. Z kolei romantyczne postrzeganie Michała Anioła koncentrowało się na jego umiejętnościach odkrywania potęgi człowieka, przekraczania granic, odsłaniania tajemnic Pisma Świętego, mimo wielu kontrowersji z tym związanych. Buonarrotti wyrażał także romantyczne tęsknoty za wzorem artysty sztukmistrza. Natomiast technikę jego pracy kojarzono z niewykończeniem, chropowatością materiału, ludzką muskulaturą, bryłą odsłaniającą zaklętą w kamieniu formę. Model pracy rzutował na charakter mistrza. Surowość, twardość, samotność, nieugiętość, melancholiczne usposobienie – to tylko niektóre z podkreślanych przez romantyków cech artysty. Michał Anioł miotany był nieustannie poprzez różne uczucia, co wywoływało w nim poczucie nieszczęścia. Ten ciągle poszukujący artysta o dużej sile ducha pozostawał aktywny do końca swojej ziemskiej wędrówki. W zderzeniu tych dwóch postaw wobec dzieła i życia poznawczo atrakcyjniejszy dla romantyków był Rafael, choć literackim bohaterem doby romantyzmu bliżej z całą pewnością do postawy Buonarottiego.

Twórcy odrodzenia w korespondencji i liryce Lenartowicza

Zróznicowany sposób odbioru dzieł włoskich mistrzów stanowił dla romantyków załączek tworzenia się artystyczno-literackiego mitu dającego się prześledzić w literaturze tego czasu. Sposoby powoływania do „poetyckiego życia” renesansowych artystów były

⁷²⁵ Ł. Niewczas, *Pokusa i epifania. Obraz Włoch w „Italiam! Italiam!” Lucjana Siemieńskiego i Cypriana Norwida*, w: *Polak we Włoszech, Włoch w Polsce: sztuka i historia*, red. A. Bender, M. Wrześniak. Warszawa 2015, 181-182.

⁷²⁶ K. Chłędowski, *Pamiętniki. Galicja 1843-1880*, Kraków 1957, s. 288. Cyt. za: W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992, s. 213.

⁷²⁷ Rozumianego jako pewien sposób przedstawiania rzeczywistości, ale i odesłanie do twórczości Petera Paula Rubensa czy chociażby Antoon van Dycka.

⁷²⁸ W. Okoń, *Sztuki siostrzane*, op. cit., s. 187-216.

zróźnicowane. Moim celem nie jest jednak nakreślenie całej panoramy odrodzeniowych inspiracji w literaturze i sztuce romantyków, ale uchwycenie sposobów pisania o odrodzeniowych twórcach. Romantyczny sposób ujmowania wiadomości o Santim i Buonarottim polegał na ulokowaniu tych artystów w ramach kultury popularnej. Wiedza na temat malarza i rzeźbiarza była efektem specyficznej kompilacji powszechnych informacji i erudycyjnych studiów, co przekładało się na zawiłą problematykę przyswojenia oraz sprobmatyzowania dorobku renesansowych mistrzów. W tym kontekście trafne pozostaje spostrzeżenie Kowalczykowej, że Rafael, a także inni włoscy artyści, zostali wchłonięci i przetworzeni przez kulturę romantyzmu⁷²⁹. Proces ten jednak nie dotyczył wszystkich zjawisk kulturowych tego okresu. Istniał bowiem, jak zauważa badaczka, na przykład artystyczny rozdzźwięk pomiędzy malowanymi przez polskich artystów obrazami na wzór szkoły flamandzkiej a zachwytem nad Rafaelem i Michałem Aniołem, których dzieła w mniejszym stopniu stanowiły źródło inspiracji⁷³⁰. Twórczość obu mistrzów często przywoływana była przez romantyków tylko poprzez wspomnienie życia lub dzieła, co nawiązywało do wielowiekowej tradycji toposu artysty i jego dorobku, zawężając w ten sposób znaczenie artystycznych dokonań malarza i rzeźbiarza. Jak w tym świetle ocenić poetyckie próby opisu mistrzów i ich twórczości? Gdzie istnieje granica pomiędzy wytworem kultury popularnej a próbami naukowego podejścia do twórczości samych artystów? Jak pisać o micie rafaelowskim, który był tak różnorodnie konstruowany, a poza tym częstokroć stanowił punkt odniesienia dla mityzowanego dorobku Michała Anioła? Z jakiego przeświadczenia wyrastają negatywne sądy o włoskich mistrzach, skoro kultura renesansu była niezwykle ceniona, a także bywała remedium na współczesne Lenartowiczowi czasy? To tylko niektóre z problemów, które dotyczą recypowania życia i twórczości artystów renesansu w kulturze literackiej czasów romantyzmu. Moim zadaniem nie jest jednak udzielenie jednoznacznej odpowiedzi na powyższe pytania, a jedynie nakreślenie kilku kwestii dotyczących problematyki romantycznej literackiej refleksji o renesansowych twórcach.

W procesie przyswajania dorobku odrodzeniowych mistrzów polskich romantyków interesował przede wszystkim splot życia i twórczości artysty. Dzieło stawało się drugorzędne w procesie odbioru, stanowiąc pretekst do wyrażenia własnych przeżyć, myśli i wrażeń. Olaf Krykowski, pisząc o Słowackim, wskazywał, że wiedza o malarstwie europejskim lub poglądy na jego temat wykorzystywane były przez poetę jako element figury retorycznej, krytycznej metafory, lub wzorca objaśniania idei prawd genezyjskich. Ponadto znajomość

⁷²⁹ A. Kowalczykowa, *Rafael...*, *op. cit.*, s. 204.

⁷³⁰ *Ibidem*, s. 203.

sztuki była środkiem służącym do przeprowadzenia dowodu krytycznego, prezentacji koncepcji myślowej, idei, opisu różnych życiowych sytuacji, uczuć i zjawisk literackich, czy wręcz sposobem codziennego porozumiewania się⁷³¹. Wiele z tych sposobów odwołań do malarstwa praktykowanych przez Słowackiego uznać można za charakterystyczne dla innych polskich romantyków. Obok wskazanych tu literackich zabiegów upodmiotowienia malarstwa, warto zwrócić uwagę na inny rodzaj literackiej refleksji o sztuce, w której większą autonomią cieszyło się samo dzieło sztuki. Próbując uogólnić ten aspekt recepcji podkreślić można, iż romantycy zwracali uwagę na wielkość talentu i biegłość techniczną danego artysty, nad nią jednak przekładali znaczenie duchowe i wzniosłość moralną sztuki. Gest, mimika, ekspresja, zrozumienie tradycji przedstawieniowej – to tylko niektóre z aspektów docenianych przez literatów tego okresu. W swoich uwagach o sztuce dążyli oni do syntezy pozwalającej uchwycić myśl przewodnią dzieła. Obiekt sztuki z czasem zaczął funkcjonować także w określonym kontekście, stąd zwracano uwagę na atrybucję i stan zachowania, sporadycznie natomiast pojawiają się spostrzeżenia o tym, jak i z czego wykonano daną pracę. W literackich opisach dzieła sztuki brak jednak na ogół porządku deskrypcji. Ponad nim sytuuje się ocena estetyczna oraz wartościowanie malarstwa i rzeźby. Opisane wyżej sposoby recypowania odrodzeniowego dziedzictwa poprzez nawiązania do sztuki to tylko kilka cech skomplikowanego modelu recepcji, który można by dalej rozwijać⁷³².

Refleksję nad sztuką odrodzenia odnajdziemy także w korespondencji i poezji Teofila Lenartowicza. Niezwykle bogata epistolografia lirnika, na którą składają się nawet trzy tysiące listów do około czterystu adresatów⁷³³, zawiera szereg różnych informacji świadczących o zainteresowaniu sztuką renesansową. W listach poetów korespondujących z Lenartowiczem kilkakrotnie pojawiają się na przykład wzmianki o przesłaniu reprodukcji włoskich dzieł sztuki doby odrodzenia. Norwid prosił autora *Branki* o odbitkę głowy

⁷³¹ O. Krykowski, *Słowacki wobec malarstwa europejskiego*, op. cit., s. 9-22.

⁷³² Na temat związków literatury i sztuki w dziewiętnastym wieku zob. m. in. A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994; O. Krykowski, *Słońce ogromnych kręgi... Malarskie inspiracje Słowackiego*, Warszawa 2002; D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997. Z kolei na temat związków dziewiętnastowiecznej literatury ze sztuką renesansu zob. m. in. W. Olkusz, „*Madonna Sykstyńska*” *Rafaella i jej reminiscencje w literaturze pozytywistycznej*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich w Opolu” 1979, Filologia Polska XVII, Seria A, s. 5-18; W. Olkusz, *Pozytywistyczny trójgłos (L. Sowiński, Z. Sarnecki, M. Konopnicka) o Michale Aniele Buonarrotim*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich w Opolu” 1985, Filologia Polska XXIV, s. 17-31; W. Olkusz, *Z pozytywistycznych zbliżeń literatury i malarstwa. Studia i szkice*, Opole 1998.

⁷³³ J. Fert, *Norwid na „Parnasie polskim” Lenartowicza?*, „Studia Norwidiana” 2004, nr 22, s. 97. Nadmienić można, iż spuścizna epistolograficzna Lenartowicza wciąż czeka na gruntowne przebadanie, pomimo pojawiających się ostatnio edycji korespondencji poety. Zob. z nowszych prac m. in.: A. Bujnowska, *Życie codzienne pogrobowców romantyzmu (Teofil Lenartowicz i jego korespondenci)*, Pułtusk 2006; *Teofil Lenartowicz, Julia Jabłonowska. Korespondencja*, oprac. i do druku podał J. Fert, Lublin 2003; Z. Sudolski, *Ujejski – Lenartowicz. Zapomniane karty przyjaźni*, „Rocznik Przemyski” 2003, t. XXXIX, z. 1: Literatura i Język, s. 65-89. Czekać również na wydanie listy pisane do Leszczyńskich – rodziny poety czy Agatona Gillera.

„Zbawiciela Michała Anioła”⁷³⁴, wyrażając jednocześnie tęsknotę za sztuką Italii: „Pozdrów w imię moje, kochany Teofilu, Dzwonnice Giotta i nagiego Dawida przed Starym Zamkiem: pozdrowisz wszystko, co oryginalne w Erze – a co oryginalne? to jedynie pracowite i czujne”⁷³⁵. Kraszewski otrzymał od Lenartowicza fotografię Sykstyny⁷³⁶, a ponadto sam prosił o kopię *Madonny Fra Angelica*⁷³⁷. Ponoć był nawet gotów zapłacić za malarską lub rzeźbiarską kopię tego obrazu⁷³⁸. Te drobiny przytoczonych informacji z listów świadczą nie tylko o indywidualnych gustach literatów, ale także o pewnych wspólnych zainteresowaniach przyjaciół Lenartowicza, które on sam rozwinie w wierszach poświęconych dawnym mistrzom.

W kręgu samotnika znad Arno pojawiały się także osoby, które porównywały jego twórczość z osiągnięciami Buonarottiego. W jednym z listów Aleksander Jełowiecki, w kontekście ofiarowanego papieżowi Piusowi IX kielicha, pisał do lirnika: „Szczęść Boże co tej pracy i we wszystkich naszego historyka, poety, a w końcu Michała Anioła, a po polsku Teofila Lenartowicza”⁷³⁹. W podobnym tonie wypowiadał się Kornel Ujejski: „W górę serce i czoło! Mój złoty pieśniarzu, serce Twoje czyste, czoło bez skazy, a w sercu anioł, a nad czołem gwiazda. Co teraz pieśnią rzeźbisz? Co rzeźbą pieśnisz? Donieś mi, polski Michale Aniele”⁷⁴⁰. Te dwa rodzaje listownego błogosławieństwa, a zarazem porównania z wybitnym artystą renesansu, wskazują nie na podobny charakter Buonarottiego i lirnika, ale na atrakcyjny model artysty sztukmistrza realizowany przez polskiego poetę⁷⁴¹.

Sprawę dziedzictwa włoskiego renesansu traktowano także poważniej. Norwid w liście do Lenartowicza z 1856 roku wskazywał na duchowych przodków romantyków, wymieniając wśród nich obok Kolumba, Kopernika czy Dantego, Michała Anioła. Wedle

⁷³⁴ Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, przy współudziale J. Czarnomorskiej, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I: 1821-1860, Poznań 2007, s. 733.

⁷³⁵ C. Norwid, *Dzieła wszystkie. Proza*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. VI, Warszawa 1971, 67.

⁷³⁶ Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz. *Korespondencja*, do druku przygotował i komentarzem opatrzył W. Danek, Wrocław 1963, s. 133, 298.

⁷³⁷ *Ibidem*, s. 78.

⁷³⁸ L. Krzemieniecki, *Reliefowe odczyty w poezji Lenartowicza. Studium romantycznej correspondance des arts*, „Litteraria” 1988, nr XX, s. 78.

⁷³⁹ *Korespondencja Teofila Lenartowicza*, t. 3, Biblioteka Nauk Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, sygn. 2028, k. 139.

⁷⁴⁰ Z. Sudolski, *Ujejski – Lenartowicz. Zapomniane karty przyjaźni*, op. cit., s. 75.

⁷⁴¹ Anna Bujnowska, analizując późną korespondencję poety, zauważała, że ten często wykorzystywał i parafrazował wiersz Buonarottiego *I' sto rinchiuso come la midolla...* dotyczący starości i ciała ujmowanego jako grób. Badaczka wskazuje, że „odraza do własnej brzydoty i słabości, ale i sarkazm, z jakim mówi o tym artysta [Michał Anioł – dodał A.K.], stały się formą przyjętą przez Lenartowicza piszącego o sobie” (A. Bujnowska, *Życie codzienne pogrobowców romantyzmu*, op. cit., s. 273). Uwagę tę traktować można z pewnym dystansem, bowiem poeta wielokrotnie uskarżał się różnego rodzaju bólaczki zdrowotne, losowe, czy związane z zapomnieniem i samotnością.

autora *Assunty* „stanowią (oni – dodał A. K.) poczet familijny nasz demokratyczny w Rzeczypospolitej, o których ojcach mówią, że podobno pochodzili tam skądciś, a o matkach, że pono się tak nazywały – *homo-quidam, homo novus* – a jak Tertulian Ś[wię]ty pisze, «z nieba spadły »”⁷⁴². Ten sposób ujmowania dziedzictwa tradycji mógł być atrakcyjny dla samego Lenartowicza. Jednak nie wykorzystał on w pełni jego potencjału. W różnych uwagach o artystach lirnik mazowiecki zachowywał pewien dystans, spowodowany niepolskim pochodzeniem renesansowych artystów, o których tu mowa. Odmienne rzecz miała się z Kochanowskim, z którym poeta odczuwał duchowe pokrewieństwo⁷⁴³.

Włoski renesans stanowił jednak niezmiernie ważny punkt zainteresowań autora wiersza *Na liść kalinowy*. W zbiorach Biblioteki Nauk Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie znajduje się mało znany szerszemu gronu literaturoznawców i historyków sztuki album *Umarli żywi*. Poeta przechowywał w nim różnorakie pamiątki związane z bliskimi mu osobami, miejscami czy postaciami historycznymi, w tym rękopisy wierszy, listów, a także prace plastyczne. Wśród tych interesujących materiałów odnaleźć można kilka rysunków wykonywanych najprawdopodobniej przez Zofię z Szymanowskich Lenartowiczową, które są kopiami odrodzeniowych dzieł. W albumie widnieje odrys z pracy Leonarda da Vinci i Filippina Lippiego *Wizji św. Bernarda*, przedstawiającej Marię w otoczeniu aniołów (il. 23, 75), ponadto aniołki uczące dzieci tańczyć przypisywane błędnie Rafaelowi, kopiowane najprawdopodobniej z ryciny Marcontoniego Raimondiego (il. 76-77). W zbiorach lirnika znajduje się też grafika z przedstawieniem *Dawida Michała Anioła* (il. 78-79)⁷⁴⁴ oraz reprodukcje obrazu z wizerunkiem św. Agnieszki i św. Jakuba pędzla del Sarto (il. 56, 80-81).

Nie tylko kontakty z przyjaciółmi i kult prywatnych pamiątek stanowią trwałe zapis zainteresowania poety kulturą renesansu. Lenartowicz pojawił się w Rzymie u progu lat 50. XIX wieku i był on świadkiem popularności Nazareńczyków⁷⁴⁵, których dzieła mógł poznawać przy różnych okazjach – bezpośrednio, na przykład odwiedzając Kraszewskiego w jego rzymskim apartamencie dekorowanym przez artystów z niemieckiego bractwa malarskiego, o czym prozaik wspominał w *Kartkach z podróży*⁷⁴⁶, lub pośrednio, poprzez

⁷⁴² C. Norwid, *Dzieła wszystkie. Listy 1839-1861*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki, t. VIII, Warszawa 1971, s. 253.

⁷⁴³ Zob. rozdział: *W starej ojcow szkole. Mit życia i twórczości Jana Kochanowskiego*.

⁷⁴⁴ Nie można jednakowoż wykluczyć, że rysunek ten mógłby przedstawiać głowę młodego Mickiewicza.

⁷⁴⁵ Choć już w pierwszej połowie lat 40. XIX wieku wszyscy Nazareńczycy pracowali już na terenie Niemiec, z wyjątkiem Overbecka, który nadal tworzył w Rzymie.

⁷⁴⁶ Zob. J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży*, przypisami i posłowiem opatrzył P. Hertz, t. I, Warszawa 1977, s. 379. O bezpośredniej znajomości dorobku Nazareńczyków poświadcza jeden z listów Kraszewskiego, w którym powieściopisarz prosi o przesłanie podobizny Overbecka.

kontakty artystyczne z malarzami z kręgu Nazareńczyków. We wspomnianym albumie *Umarli żywi* znajdują się prace Leopolda Nowotnego (*Nawiedzenie św. Elżbiety*)⁷⁴⁷ i Romana Postępskiego (*Przenajświętsza rodzina*)⁷⁴⁸ (il. 82-83), artystów, którzy nawiązywali do dorobku bractwa osiadłego w klasztorze św. Izydora. Nowotny był jednym z uczniów niemieckich malarzy. Znał go także Norwid, który ambiwalentnie wypowiadał się o malarstwie Overbecka. Poeta doceniał warstwę przedstawieniową i znaczeniową dzieł malarza, ale jego sposób malowania i technika nie spełniała już wymagań sztukmistrza⁷⁴⁹. Dariusz Pniewski, przytaczając różne opinie Norwida o niemieckim artyście, pisał o rozbieżności pomiędzy chrześcijańską koncepcją sztuki Nazareńczyków a stylistyką jego dzieł oraz o akcentowaniu przez artystę germańskiego pochodzenia sztuki⁷⁵⁰. Warto na marginesie dodać, iż praca Postępskiego, znajdująca się w albumie Lenartowicza, pośrednio także czerpiąca z osiągnięć dziewiętnastowiecznej sztuki, wyraźnie nawiązuje do tematu i pomysłów kompozycyjnych wywodzących się z renesansu⁷⁵¹.

Jak się wydaje, odmienny od Norwidowego stosunek do Nazareńczyków miała Zofia Lenartowiczowa pobierająca nauki między innymi u Adolfa Erharda, ucznia Friedricha Wilhelma von Schadowa⁷⁵². O śladach jej zainteresowania nazarenizmem poświadcza chociażby znakomity portret niemieckiego nauczyciela z 1849 roku (il. 84). Jednak zainteresowanie Szymanowskiej renesansem nie przejawiało się tylko w nawiązywaniu do dorobku malarstwa niemieckiego pierwszej połowy XIX wieku. Lenartowiczowa sporo uwagi poświęcała kopiowaniu włoskich artystów, w literaturze przedmiotu wzmiankowane są takie prace jak: głowa Chrystusa z Gaudia Reniego, postać Dantego z fresku Giotto w pałacu Bergello we Florencji, czy *Widzenie Ezechiela* z Rafaela⁷⁵³.

Lenartowicz zapoznać się mógł z dorobkiem Nazareńczyków nie tylko dzięki pobycie w Rzymie, przyjaźniom z Kraszewskim i Norwidem oraz żonie, wpływ na to mógł mieć również przyjaciel i nauczyciel lirnika – Wojciech Korneli Stattler. Artysta ten korzystał z

⁷⁴⁷ Zob. hasło: Nowotny Leopold, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, pod red. K. Mikockiej-Rachubowej, M. Biernackiej, t. IV: N-Pc, Warszawa 1998, s. 189-192.

⁷⁴⁸ Zob. hasło: Postępski Roman, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, pod red. U. Makowskiej, t. VII: Pe-Po, Warszawa 2003, s. 423-427.

⁷⁴⁹ Zob. A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001, s. 52; D. Pniewski, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005, s. 49-50.

⁷⁵⁰ D. Pniewski, *op. cit.*, s. 50.

⁷⁵¹ Ponadto w albumie odnaleźć można rysunki o zagadkowej proveniencji. Jeden z nich przedstawia odpoczywającą Marię obejmującą siedzącego na jej kolanach Jezusa. W szkicu tym sam pomysł kompozycyjny odsyła do ikonografii włoskiego odrodzenia, tak atrakcyjnej dla Nazareńczyków.

⁷⁵² Zob. hasło: Lenartowiczowa Zofia, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, pod red. J. Derwojeda, tom V: Le-M, Warszawa 1993, s. 33-35.

⁷⁵³ Zob. H. Biegeleisen, *Żona poety*, Warszawa 1933.

wzorców wypracowanych przez niemieckich malarzy, choćby w najbardziej znanym jego obrazie zatytułowanym *Machabeusze*⁷⁵⁴ (il. 85). Ponadto we Florencji poeta bywał gościem w salonie Rogera Raczyńskiego, syna sławnego kolekcjonera⁷⁵⁵ Edwarda Raczyńskiego, który w związku z groźbą popowstaniowego aresztowania pomieszkiwał przez krótki okres we Włoszech⁷⁵⁶. W kontekście bliżej nieznanych kontaktów z Raczyńskimi nie wiadomo jednak, czy samotnik znad Arno znał książkę Atanazego Raczyńskiego *Geschichte der neueren deutschen Kunst* (t. I-III, Berlin, 1836, 1840, 1841), która dotyczyła także malarstwa bractwa osiadłego w rzymskim zakonie św. Izydora.

Biorąc pod uwagę fakt, że Lenartowicz znał twórczość grupy niemieckich malarzy, a także uwzględniając przypuszczalne inspiracje poetyckie malarstwem powstałym w kręgu Nazareńczyków, powstaje pytanie, czy istnieją uchwytne związki pomiędzy twórczością lirnika a tymi artystami? Na wstępie wykluczyć trzeba domniemane bodźce płynące z obszaru sztuki, mam tu na myśli inspiracje dostrzegalne w rzeźbie samotnika znad Arno⁷⁵⁷. Bliższe samemu Lenartowiczowi mogły być poglądy głoszone w bractwie, choć i te najprawdopodobniej nie były mu dobrze znane, a raczej zasłyszane od różnych znajomych. Poeta nie stosował również w swoich dziełach literackich „nazareńskiej poetyki” wyrażającej się w stylistyce odwołującej się do renesansu. Współcześnie przez termin nazarenizm określa się rezerwuar cech formalnych obrazów, a zarazem zespół poglądów na sztukę „chrześcijańską” i tworzącego ją artystę, choć wypada zastrzec, że Nazareńczycy nie wypracowali jednolitej teorii w tym zakresie⁷⁵⁸. Niemniej jednak poetyckie wybory Lenartowicza dotyczące artystów pojawiających się w jego wierszach mogły wynikać z inspiracji płynących z kręgu malarzy z klasztoru św. Izydora i ogniskowały się one właśnie wokół poglądów na sztukę „chrześcijańską”. Nawet jeśli nie były one czerpane bezpośrednio, to podyktowane były modą na Nazareńczyków, którzy w czasie pobytu Lenartowicza w Rzymie, a później we Florencji, cieszyli się ogólnym zainteresowaniem. Pojawiające się najczęściej w wierszach lirnika odwołania do twórczości Rafaela, Michała Anioła i Fra Angelica, tworzą zakres motywów, które były także częstą inspiracją dla niemieckich malarzy

⁷⁵⁴ Zob. D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, op. cit., s. 175-191.

⁷⁵⁵ Raczyński kolekcjonował między innymi obrazy z kręgu Nazareńczyków. Zob. *Edward i Atanazy Raczyńscy. Dzieła-osobowości-wybory-epoka*, pod red. A. Labuda, M. Mencfel, W. Suchocki, Poznań 2010; K. Kłudkiewicz, op. cit..

⁷⁵⁶ M. z Przeździeckich Walewska, *Kilka słów o Lenartowiczu*, w: *Głosy o Lenartowiczu...*, op. cit., s. 636.

⁷⁵⁷ Choć pewne przesłanki mogłyby na to wskazywać, między innymi fakt, że twórczość literacka lirnika była konfrontowana z dorobkiem artystów zamieszkujących klasztor św. Izydora. Zob. rozdział *W blasku florenckiego renesansu. Rzeźba i rysunek Lenartowicza*.

⁷⁵⁸ J. Lubos-Kozieł, *Wiarę tchnące obrazy. Studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku*, Wrocław 2004, s. 70-71. Zapleczem teoretycznym dla malarzy z kręgu Nazareńczyków były pisma: Wilhelma Heinricha Wackenrodera, Friedricha Schlegla i Overbecka.

tworzących w Wiecznym Mieście. Oczywiście wybór polskiego poety tłumaczyć można też popularnością tych artystów, ale wyłącznie wtedy, gdy myślimy o Santim i Buonarottim, sytuacja komplikuje się w przypadku Fra Angelica, który nie cieszył się tak wielkim zainteresowaniem. Wybory Lenartowicza uzależnione były także od miejsca zamieszkania, a więc Florencji, w której to na co dzień obcował poeta z bogactwem włoskiej sztuki, choć wybór potencjalnych inspiracji był szeroki.

Artystyczny wielogłos wybitnych twórców doby renesansu przedstawił Overbeck w dziele zatytułowanym *Triumpf religii w sztuce* (il. 86). Ten monumentalnej wielkości obraz lirnik mógł znać z broszury, o której w liście z 1852 roku do Michaliny Dziekońskiej wspominał Norwid⁷⁵⁹. Niemiecki artysta ukazał na płótnie całą plejadę odrodzeniowych mistrzów pochodzących nie tylko z „Południa”, ale i „Północy”. Obok tych najbardziej znanych, takich jak: Correggio, Tycjan, Rafael, Michał Anioł, Holbein, Dürer, pojawiają się i mniej znani, jak np. Simon Memmi, Francesco Francia, Andrea Pissano, Peter Vischer, czy Hans Memling⁷⁶⁰. Na Lenartowiczowskim literackim parnasia znalazło się trzech mistrzów: Rafael, Michał Anioł i Fra Angelico. Zatem, nieco odmiennie niż w *Listach o sztuce włoskiej*, brak w wierszach lirnika tematów poświęconych rodzinie della Robbiów czy Domenichinowi. Również i na nazareńskim parnasia znalazła się wymieniona wyżej trójka artystów. W jednym z wczesnych rysunków Franza Pforra datowanym na rok 1810 (il. 87), dostrzec można tych trzech mistrzów stojących na chmurze unoszącej się nad Rzymem, na co wskazuje kopuła św. Piotra symbolicznie reprezentująca miasto na tle innych budowli. W przestrzeni nieba, na obłoku od lewej strony, dostrzec można postać Rafaela subtelnie dotykającego dłonią klatki piersiowej, co podkreśla jego powab i delikatną naturę. W środku partii niebios umieścił artysta postać Fra Angelica w stroju dominikanina ze złożonymi rękoma akcentującymi tym samym duchowość jego natury i sztuki. Po prawej stronie znajduje się siedzący Michał Anioł, podpierający ręką twarz. Przybrana poza artysty i jego gest podkreślają melancholijną i samotniczą naturę mistrza. Lenartowicz oczywiście nie musiał znać tego rysunku, jednak nie chodzi w tym wypadku o swoiście rozumianą „intertekstualność”, ale o pewne pokrewieństwo inspiracji, które okazać się mogło pomocne w dokonywaniu poetyckich wyborów. Zresztą lirnik, podkreślając swoje twórcze inspiracje podczas pracy nad rzeźbą *Ave*

⁷⁵⁹ Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, przy współudziale J. Czarnomorskiej, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I: 1821-1860, *op. cit.*, s. 504.

⁷⁶⁰ J. Assel, G. Jäger, *Friedrich Overbeck: Der Triumph der Religion in den Künsten. Kommentar und Kritik – eine Dokumentation, Teil I*, <<http://www.goethezeitportal.de/digitale-bibliothek/forschungsbeitraege/autoren-kuenstler-denker/overbeck-friedrich/jutta-assel-und-georg-jaeger-friedrich-overbeck-der-triumpf-der-religion-in-den-kuensten-teil-i.html>>, dostęp: 09.09.2017.

Maria, wskazywał, że inspirował się dokonaniem Josepha von Führicha⁷⁶¹, jednego z głównych przedstawicieli drugiej generacji artystów z grupy malarzkiej nawiązującej do renesansu. Nazareńczyków poznać mógł zatem lirnik poprzez bliskich i znajomych, sprzyjał temu także czas przybycia poety do Rzymu, w którym malarstwo z kręgu bractwa cieszyło się sporym zainteresowaniem. Poglądy artystów rezydujących w klasztorze św. Izzydora były bliskie Lenartowiczowi z racji jego głębokiej religijności, a także ze względu na podobieństwo wymogów etycznych stawianych sztuce i z racji akceptowanych wzorów.

Glosy dotyczące sztuki włoskiego renesansu pojawiały się w innych utworach Lenartowicza publikowanych na łamach prasy lub w ramach różnych edycji jego poezji⁷⁶². O

⁷⁶¹ Józef Ignacy Kraszewski – *Teofil Lenartowicz. Korespondencja*, op. cit., s. 316.

⁷⁶² W swoich analizach skupiam się na wizerunkach artystów i ich dokonaniach opisanych w utworach Lenartowicza, których głównymi bohaterów są Fra Angelico, Rafael czy Michał Anioł. Poza moim zainteresowaniem pozostawiam wiersze poświęcone innym artystom włoskim, których lirnik uznawał za odrodzeniowych, jak np. Giotto, o którym pisał w utworze *Błogosławieństwo (Na widok fresku Giotta)* oraz autorski komentarz lirnika do wiersza *Argument* ogłoszonego w *Album włoskie*. Zob. A. Krawczyk, *O sztuce i dla sztuki. Kilka uwag o jednym komentarzu z „Album włoskiego” Teofila Lenartowicza*, op. cit. – w druku. Lenartowicz doceniał także autorów sobie nieznanych, jeśli uznawał ich za propagatorów prawdy w sztuce, o czym pisał w wierszu *Tarkwatowi Tasso. Na San Onofrio*:

I tak my zaszli w te klasztorne ściany,
W one świętego Onufrego mury,
Którego żywot pięknie malowany
Malarz zostawił tam, lecz nie wiem który:
Jak był święty od lwów pochowany,
Co mu grób swymi grzebały pazury,
Jako się włosy okrywał i brodą
Przed skwarem słońca i przed niepogodą.

To wszystko – oraz innych rzeczy wiele –
Groby niebieskie, a krzyż nad strumykiem,
Ona rogóżka, którą sobie ściele,
On kruk lecący co dzień z podłomykiem;
Jak go znajdują potem przyjaciele,
Jako nad świętym płacząc pustelnikiem:

tym, że te poetyckie uwagi stanowiły dopełnienie poglądów dotyczących sztuki⁷⁶³, informował lirnik w jednym z fragmentów listu do Tekli Zmorskiej: „Do Tyg[odnika] Ilustr[owanego] pisuję. Czytaj dobra przyjaciółko o Michale Buonar. i o Fiesoli, a spotkasz tam wiele myśli, które Ci moje wiersze wyjaśnią”⁷⁶⁴. Jednocześnie poeta uważał, że pozostanie niezrozumiały w rodzinnym kraju, co wyraził w słowach skierowanych do Julii Jabłonowskiej:

Przysła korekta „Michałka Aniołka”, zrobiłem, odesłałem, proszę więc czytać w „Świecie”, a donieść mi, jak się to w druku wydaje. Amatorów żeby wielu znalazło *ne dubbito* [z wł. – o tym wątpię – dodał A. K.]. Dla naszych czytelników trzeba, aby przedmiot był albo chłopski, albo szlachecki, albo żydowski (z części narodu składowych), inaczej nie rozumieją.⁷⁶⁵

Uwagi te, pisane w różnym czasie (1868 i 1889 rok) odnoszą się zarówno do utworów powstałych wcześniej, jak na przykład *Przesyłając przekład sonetu Michała Anioła Buonarrotti. Wiersz do...* (1861) oraz poetyckich ustępów ogłaszanych po 1869 roku, które

Wszystko to malarz oddał jak najmyślniej,

A tak to jasne, że się chyba przyśni.

T. Lenartowicz, *Tarkwatowi Tasso. Na San Onofrio*, w: *Poezje. Wybór, op. cit.*, s. 603. Zob. także J. Kolbuszewski, *Kult sztuki w twórczości Lenartowicza*, druk powielony z okazji sesji naukowej w 150-lecie Teofila Lenartowicza, Kraków 1973, s. 7. Warto dodać, że być może polski poeta miał na myśli rzymską świątynię pod wezwaniem św. Onufrego, która połączona jest z dawnym klasztorem Hieronimitów. W kompleksie tym znajdują się freski przedstawiające sceny z życia św. Onufrego autorstwa Cavaliere d'Arpino (właśc. Giuseppe Cesariego).

⁷⁶³ Za próbę zrozumienia i przygotowania do tematyki podjętej w utworach poświęconych Fra Angelico, Rafaelowi i Michałowi Aniołowi potraktować można nie tylko uwagi Lenartowicza zawarte w *Listach o sztuce włoskiej*, ale także tłumaczenia włoskich poezji, szczególnie Buonarottiego. Aspekt ten pozostawał raczej na uboczu literaturoznawczych rozważań o lirniku. Tymczasem, jak się wydaje, czasy romantyzmu określić można epoką tłumaczeń, nie tylko z włoskiego, ale także z łaciny i greki. Najbardziej znane tłumaczenie poezji Michała Anioła dokonane przez polskich romantyków przyniosły przekłady Lucjana Siemieńskiego z 1861 roku. Lenartowicz także ogłaszał pojedyncze wiersze renesansowego mistrza. W roku 1842 na łamach „Ateneum” publikuje sonet *Giunto è già 'l corso della vita mia*, w 1859 roku w „Czasie. Dodatku Miesięcznym”, ogłasza *Michał Anioł Buonarroti. Bieg mego życia...*. Zob. H. Bernhardt-Kralowa, *Michał Anioł Buonarroti w przekładach polskich*, „Przegląd Humanistyczny” 1994, t. I, s. 127-139. Lenartowicz przekładał także Dantego, fragmenty *Piekiła*, *Pieśni XXV* ogłosił w „Gazecie Warszawskiej” w 1856 roku w numerze 113 i „Czasie. Dodatku Miesięcznym” w 1857 roku w tomie V, a *Sonet z Vita Nuova* w „Kronice Rodzinnej” z 1886 roku w numerze 2. O tłumaczeniach tekstów renesansowych twórców w czasach romantyzmu zob. A. Kuciak, *Dante romantyków. Recepcja „Boskiej Komedii” u Mickiewicza, Słowackiego i Norwida*, Poznań 2003, s. 189-211, 234-250; A. Kuciak, *Norwid tłumaczy Celliniego, czyli król Midas i złotnik*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 1997, Seria Literacka, nr IV (XXIV), s. 153-162; W. Preisner, *Dante i jego dzieła w Polsce. Bibliografia krytyczna z historycznym wstępem*, Toruń 1957; W. Wasylenko, *Polskie losy Dantego w wieku XIX. Prolegomena do „zaginionego” tłumaczenia „Boskiej komedii” dokonanego przez J. I. Kraszewskiego*, Poznań 1993; J. Rudnicka, *Norwid jako tłumacz Boskiej komedii*, „Studia Norwidiana” 1991-1992, nr 9-10, s. 113-123.

⁷⁶⁴ *Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej...*, op. cit., Warszawa 1978, s. 57.

⁷⁶⁵ *Teofil Lenartowicz, Julia Jabłonowska. Korespondencja*, op. cit., s. 261.

stanowiły nie tyle wyjaśnienie *Listów o sztuce włoskiej*, co ich wzajemne dopełnienie. Część z nich została zawarta w tomiku *Album włoskie* (1870), między innymi poetycki *Argument*, a inne z utworów były publikowane w prasie⁷⁶⁶, z czasem zaś weszły w skład pośmiertnego, dwutomowego *Wyboru poezji* (1895).

Uwagi lirnika o sztuce dotyczyły konstruowania utopii retrospektywnej, ustalenia logiki nowożytnych dziejów i poszukiwania prefiguracji nowoczesnego artysty, tym samym wpisywały się w szerszą refleksję tego okresu⁷⁶⁷. Autor *Ducha sieroty* poszukiwał zależności między projektem estetycznym (kim winien być artysta) a kanonem chrześcijańskim, który uznawał za dominujący w sztuce włoskiego odrodzenia. Jednocześnie w wierszach o Santim i Buonarrotim starał się pogodzić antyczne i chrześcijańskie dziedzictwo, pozostając świadomym, jaką rolę twórczość włoskich mistrzów odgrywała w sztuce. W tym kontekście niedocenionym wzorem dla poety pozostała działalność Fra Angelica. Wiersze Lenartowicza o sztuce włoskiego renesansu nawiązują poprzez poruszane wątki do tradycji literatury poświęconej „podróżom włoskim”. Joanna Ugniewska wśród cech prozy opisującej całe bogactwo ziemi włoskiej wymieniała, między innymi: połączenie przestrzeni artystyczno-historycznej z miejscami zamieszkаныmi przez żywych ludzi, refleksję nad życiem i przemijaniem wywołana sztuką, zainteresowanie dziedzictwem starożytności, ale i średniowieczem oraz renesansem, etnograficzne zacięcie, pozwalające odtworzyć narodowe cechy Włochów, refleksje nad pejzażem i klimatem, a także idealizację Włoch⁷⁶⁸. Lenartowicz jako poeta wykorzystywał w swoich utworach cechy podróżopisarstwa pisząc o odrodzeniowych mistrzach. Wiersze o artystach stanowiły także próbę ujarzmienia i oswojenia Italii, która to jednak próba nie zawsze się udawała. W wielu wypadkach samotnik

⁷⁶⁶ Późne wiersze Lenartowicza o artystach stanowią wyzwanie dla młodego edytora, bowiem fragmenty zatytułowane: *Rafael Sanzio. Fragmenta z poematu »Senna podróż do Rzymu«* i *Fragmenta z poematu »Fra Angelico di Fiesole «* drukowane były w „Kłosach” w 1889 roku (numery: 1237 i 1278). Z kolei *Wstęp do poematu »Michał Anioł Buonaroti «* został ogłoszony w 12 numerze czasopisma „Świat” z 1893 roku. Wiersze o Rafaelu, Fra Angelico i Michale Aniele opublikowano także w tomiku pośmiertnym z 1895 roku w tomie pierwszym (zmieniła się znacznie ich długość, niektóre z fraz zostały usunięte, inne sparafrazowane, dodano nowe fragmenty, zmieniono tytuły). W rozdziale tym opieram się na pierwodrukach, z wyjątkiem fragmentu poświęconego Michałowi Aniołowi, który odnalazłem w papierach po Lenartowiczu (Biblioteka Naukowej PAU i PAN w Krakowie sygn. 2101, k. 20-23). Nie był to jednak rękopis, a wydrukowany odpis jednej z wersji utworu, którą potraktować można za rozwinięcie pierwodruku, niedorównujące jednak ostatecznej edycji z tomiku pośmiertnego. Na wykorzystanie wersji „pośredniej” zdecydowałem się ze względu na ciągłość myśli samego poety, która dotyczyła nie tylko samego Buonarottiego, ale także postaci Dantego i Vittorii Colony. Rękopisy wszystkich trzech fragmentów poświęconych włoskim artystom znajdują się w Bibliotece Naukowej PAU i PAN w Krakowie sygn. 2086.

⁷⁶⁷ U. Kowalczyk, *Est/etyka Michała Anioła w refleksji autorów drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, w: *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863-1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*, pod red. E. Ihnatowicz i E. Paczoskiej, Warszawa 2006, s. 331.

⁷⁶⁸ J. Ugniewska, *Podróż do Włoch Józefa Kremera*, w: *Józef Kremer (1806-1875)*, pod red. J. Maja, Kraków 2007, s. 182. Cyt. za: O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800-1850)*, Kraków 2003, s. 135-141.

nad Arno przywołuje różne obrazy ojczyzny osadzone w jego pamięci, akcentując swoją bezradność jako emigrant.

Poetyckie spotkania z mistrzami

Gdy myśli ulatują ku Bogu. W pracowni Fra Angelica

W wierszowanym *Argumencie*, w którym lirnik przedstawia pracownię Fra Angelica oraz Rafaela i Michała Anioła, poeta wykorzystuje konwencję marzenia, która umożliwia podmiotowi lirycznemu przeniesienie się w odległe czasy. Każda z wizyt w poszczególnych miejscach – Maria Nuova, Urbino i Rzym – przebiega odmiennie, co ma związek zarówno z charakterem spotkanego mistrza, jak i z jego twórczością. Te literackie „odwiedziny” stały się dla samotnika znad Arno chwilowym antidotum na tęsknotę za rodzinnym domem i unaocznily kojący, terapeutyczny wymiar sztuki:

Jako wygnaniec po górach Italów,
Raz u aniołów trzech spoczął gościną
I zasluchanych swych zapomniał żalów⁷⁶⁹

Artyści w wierszu poety przyrównani zostali do aniołów, niosących chwilowe ukojenie myśli zbłąkanego wygnańca, ale także odsłaniających ludziom prawdziwą sztukę i przekazujących im duchowe wartości. Sprawują oni opiekę nad samym Lenartowiczem, dając mu odpowiednie wskazówki, czym jest sztuka i jak należy żyć. Poeta zaś oceni ich artystyczne dokonania bardzo wysoko, akcentując związek ich sztuki z sacrum, prawdą i wielkością:

Fra Angelico niebieską pogodą,
Nad dusz zbawionych rozwieszoną światem,
Rafael prawdy wzrok przemywał wodą,
Michał utwierdzał sztuki majestatem.⁷⁷⁰

Tak jak w *Listach o sztuce włoskiej*, najwyżej poeta-rzeźbiarz cenił twórczość dominikanina,

⁷⁶⁹T. Lenartowicz, *Album włoskie*, op. cit., s. 139.

⁷⁷⁰*Ibidem*.

którego dzieła, jak się wydaje na podstawie przytoczonego fragmentu, towarzyszą wszystkim zbawionym. Z kolei malarz z Urbino poprzez swoje obrazy odsłaniał to, co zakryte, być może Lenartowicz miał na myśli prawdę tożsamą z duchowym wymiarem sztuki. Ostatni z artystów – rzeźbiarz z Caprese miał poprzez swoje dzieła określać rangę sztuki. To literackie preludium zapowiadało właściwą część utworu, która eksponuje moment tęsknoty za rodzinnym domem, kiedy to obok polskiego emigranta zjawia się postać Fra Angelica.

Malarz zaprasza poetę do swojej celi-*atelier*, w której lirnik dostępuje zaszczytu poznania tajników warsztatu dominikanina podczas pracy nad obrazem. W krótkim opisie pracowni intryguje fakt, że pomieszczenie, ze względu na sposób usytuowania malowidła na trzech ścianach, przypomina w swojej strukturze rodzaj otwartej kaplicy dewocyjnej, przeznaczonej do prywatnego kultu, z dwoma obrazami po bokach i głównym na centralnej ścianie. *Atelier* było zatem sporej wielkości, co zaskakuje, biorąc pod uwagę, że w czasach malarza cele zakonne były mniejsze i skromniej dekorowane, choć niepozbawione obrazu służącemu prywatnemu kultowi. Współcześnie znanych jest kilka cel, w których zachowała się dekoracja ścienna, np. w San Marco we Florencji – w tym celi błogosławionego Jana z Fiesole, zwierająca malowidło przedstawiające scenę Zwiastowania. Warto w tym kontekście nadmienić, że to właśnie Fra Giovanni odpowiedzialny był za dekoracje ścian kruzganków, kapitułarza, biblioteki, refektarza, dormitorium a także innych pomieszczeń we florenckim klasztorze. Czterdzieści cztery cele zakonników – jak noruje Anna Czyż – przemienił w „małe oratoria. W każdej, na ścianie na przeciw wejścia, tuż przy niewielkim oknie znajduje się malowidło. W ten sposób staje się ono jakby drugim oknem, tyle że nie na wirydarz klasztorny, a na wizję świętej historii. Funkcja obrazu była oczywista – miały pomóc w prywatnej modlitwie i medytacji”⁷⁷¹. Podobne znaczenie zdają się właśnie pełnić literackie malowidła we wnętrzu opisanego przez Lenartowicza *atelier* Fra Angelica. Być może poeta inspirował się tym, co znał ze swoich licznych wędrówek odbywanych po mieście położonym nad rzeką Arno. W poetyckiej wizji nie przedstawił jednak obrazu z celi świętego, ale skonstruował z trzech różnych wariantów ikonograficznych. Na centralnej ścianie od wejścia zobaczyć można pokłon Trzech Króli. Poeta opisywał Rodzicielkę, która wraz z Dzieciną pochyla się nad królami, a całej scenie towarzyszą także dostrzeżeni przez lirnika: Murzyn, wielbłąd oraz malarz znajdujący się po jednej ze stron dzieła. W *oeuvre* artysty nie odnajdujemy obrazu o takiej tematyce, ale jeśli założyć, że to pewien wybór motywów, to pewne elementy wspólne pojawiają się w tondzie stworzonym przez Fra Angelica wespół z

⁷⁷¹ A. S. Czyż, *Artysta i mistyk. Rzecz o bł. Fra Angelico*, Ząbki 2005, s. 81-82.

Filippem Lippim (il. 88). Kolejne z dzieł przedstawia zapewne moment koronacji Marii, której towarzyszy intronizujący Ją Chrystus, grający aniołowie, a także święci ubrani w kapy, oranty, koszule, kaptury, co budzi skojarzenia z jedną z wersji *Koronacji Marii* z Florencji lub Paryża (il. 89). Zresztą opis tego dzieła skonstruowany został w myśl kompozycji obrazu Fra Angelica i Lippiego podzielonego na poszczególne pasma i sfery. Jednak najprawdopodobniej to zabieg przypadkowy, co potwierdza opis pozostałych dzieł sztuki niepodporządkowany układom kompozycyjnym obrazów. Warto nadmienić w kontekście tego dzieła, iż motyw koronacji Marii obok ukrzyżowanego Chrystusa i scen z życia św. Dominika był najczęściej przedstawiany w celach dominikańskich zakonów⁷⁷². Za najbardziej zagadkową uznać można trzecią z kolei wizję, którą być może poeta zamierzył jako multiplikację kilku scen: apokaliptycznej wizji tronu Chrystusa, Jerozolimy o dwunastu bramach, chrztu i triumfu Baranka Bożego. W opisie Lenartowicza istotną stała się brama skonstruowana z kamieni szlachetnych, którym przypisane zostały poszczególne kolory, tak jak w jednym z fragmentów Apokalipsy św. Jana⁷⁷³. Najprawdopodobniej całe wyobrażenie przedstawia Sąd

⁷⁷² *Ibidem*, s. 82.

⁷⁷³ Fragment Apokalipsy (Ap 21,12-22), do którego nawiązał poeta:

12 Miało ono mur wielki a wysoki,
miało dwanaście bram,
a na bramach – dwunastu aniołów
i wypisane imiona,
które są imionami dwunastu pokoleń synów Izraela.
13 Od wschodu trzy bramy
i od północy trzy bramy,
i od południa trzy bramy,
i od zachodu trzy bramy.
14 A mur Miasta ma dwanaście warstw fundamentu,
a na nich dwanaście imion dwunastu Apostołów Baranka.
15 A ten, który mówił ze mną, miał złotą trzcinę jako miarę,
by zmierzyć Miasto i jego bramy, i jego mur.
16 A Miasto układa się w czworobok
i długość jego tak wielka jest, jak i szerokość.
I zmierzył Miasto trzciną poprzez dwanaście tysięcy stadiów:
długość, szerokość i wysokość jego są równe.
17 I zmierzył jego mur – sto czterdzieści cztery łokcie:
miara, którą ma anioł, jest miarą człowieka.
18 A mur jego jest zbudowany z jaspisu,
a Miasto – to czyste złoto do szkła czystego podobne.
19 A warstwy fundamentu pod murem Miasta
zdobne są wszelakim drogim kamieniem.
Warstwa pierwsza – jaspis,
druga – szafir,
trzecia – chalcedon,
czwarta – szmaragd,
20 piąta – sardoniks,
szósta – krwawnik,
siódma – chryzolit,
ósma – beryl,

Ostateczny, który jako temat obrazu pojawiał się w twórczości Fra Angelica, jednak malarz akcentował odmienne wątki zaczerpnięte z Pisma Świętego. Lirnik mógł mieć na myśli inny obraz/obrazy przypisywane malarzowi lub dokonał pewnej kompilacji i poetyckiej kreacji. Nie rozstrzygając sprawy jednoznacznie, można wyciągnąć wniosek, że pracownia artysty, w której znalazł się podmiot liryczny, była swoistym laboratorium ikonograficznych tematów, w którym artysta odmalowywał różne wizje objawione mu przez Boga. Jednak nie tylko tematyka, ale i atmosfera umieszczonych w celi dzieł pomagała Fra Angelico wzrastać duchowo w otoczeniu tworzonych przez siebie prac.

Podczas oglądu pracowni polski poeta doświadczał różnych stanów: od wzruszenia i nadziei na zbawienie po pobożność i chęć modlitwy. Dostrzegając emocje gościa zwracał się do niego sam artysta podkreślając, iż w jego dziełach nie ma nic z ziemskiej krainy, akcentując tym samym, że „kolor w niebie się rozlata”, a to, co zostało namalowane, powstało pod wpływem niebiańskich inspiracji. Lirnik nie zgadzał się z malarzem, o czym jednak go nie informował, skupiając się na próbie określenia, na czym polega fenomen artystycznych zdolności dominikanina. Poeta, przeciwnie niż sam malarz, wskazywał, iż w obrazach mistrza można dostrzec pewne elementy mające swoje źródło w tym, co ziemskie. Za takowe uznał kolor jeziora, który w rzeczywistości przypomina barwę nieba, z kolei anielskie skrzydła korespondować miały z bielą chmur, a twarze świętych inspirowane były ludzkimi, spotkanymi na ziemi, jeszcze za życia artysty. Zatem Lenartowicz w swojej koncepcji sztuki połączył elementy mimetyzmu rozumianego jako wierne odwzorowanie świata, który przetworzony został przez geniusz i Boskie natchnienie, co finalnie pozwoliło oddać treści duchowe, wypływające z religii chrześcijańskiej. Za istotę dzieła uznał jego odpowiednią kompozycję i sposób przedstawienia, tak, aby w swoim znaczeniu zawierało treści moralne i duchowe. Było to możliwe dzięki Boskiej inspiracji i głębokiej wierze Fra Angelica, ponadto stanowiło wynikową piękna Włoch i poziomu artystycznego, co poeta ujął w słowach:

dziewiąta – topaz,
dziesiąta – chryzopraz,
jedenasta – hiacynt,
dwunasta – ametyst.
21 A dwanaście bram – to dwanaście pereł:
każda z bram była z jednej perły.
I rynek Miasta – to czyste złoto, jak szkło przezroczyste.
22 A świątyni w nim nie dojrzałem:
bo jego świątynią jest Pan Bóg wszechmogący
oraz Baranek.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów tyńskich, wyd. V, Poznań 2000, s. 1627-1628.

Że z natchnienia boża chwała,
Lecz Italia kolor dała,
I że z zlewu dwóch miłości
Stał się taki cud piękności.⁷⁷⁴

W modlitwie, wewnętrznym wyciszeniu, życiu we wspólnocie, w oderwaniu od spraw doczesnego świata lirnik odnajdywał życiową ostoję, ład, a zarazem nadzieję. Propagowany w ten sposób model życia, rozumiany jako *vita contemplativa* urastał do rangi marzenia, jednak niespełnionego, na co wpływ miały wypowiedziane przez Fra Angelica słowa będące proroctwem dotyczącym samotnika znad Arno. Przepowiednia malarza zwiastowała Polakowi doświadczenie licznych trosk i zawodów, a nawet zdrady. W konsekwencji celem tego przeżycia miała być zmiana przyszłości poety-wędrowca, nie jest jednak zupełnie jasne, o jakich wydarzeniach konkretnie była mowa. Wiadomo tylko tyle, że to pamięć o przeszłości doprowadzi lirnika na ten skraj załamania:

Piękność zgasłych gwiazd pamięci
Jeszcze ptaku ciebie nęci...⁷⁷⁵

Kim czy czym są owe „gwiazdy pamięci” – to kwestia nie dająca się w pełni rozstrzygnąć. Z tą lakoniczną i enigmatyczną informacją o przyszłości Fra Angelico wysyła lirnika w dalszą podróż, do innego mistrza, do Rafaela, aby ten zobaczył „skąd mistrz wtóry || Bierze, kształty i kolory...”.

Lenartowicz do tematyki poświęconej życiu i twórczości dominikanina powrócił w utworze zatytułowanym *Fragmenta z poematu »Fra Angelico di Fiesole«* (1889). Podobnie jak ustęp z *Argumentu*, rozpoczynał się wiersz krótkim opisem pracowni. Tym razem podmiot liryczny, jako przybysz, opisuje swe doznania znajdując się już w samym wnętrzu pracowni. Kubiczna i masywna cela wywołała w odwiedzającym poczucie chłodu. W powietrzu unosiła się woń: kadzidła, mieszająca się z innymi zapachami wawrzynu, bukszpanu, wosku i mirry, które znajdowały się we wnętrzu ograniczonym przez szare, grube mury, uwalniające tylko wzlatującą, szlachetną myśl malarza. Ową myśl można potraktować jako miejsce narodzin sztuki objawiającej się w akcie tworzenia artysty, a wymienione przedmioty znajdujące się w celi, oddziałujące w sposób sensualistyczny na poetę, stanowiły o wyjątkowości pracowni

⁷⁷⁴ T. Lenartowicz, *Album włoskie, op. cit.*, s. 143.

⁷⁷⁵ *Ibidem*, s. 146.

dominikanina, miały też swoje głębokie znaczenie w symbolice chrześcijańskiej. Wawrzyn przypominał o perspektywie nieśmiertelności duszy i zwycięstwa nad grzechem. Bukszan kojarzony bywał ze stałością i trwałością życia ludzkiego, a także wyrażał nadzieję zbawienia. Te dwie z roślin zdobiących wnętrze *atelier* Fra Angelica przypominały artyście, jak krucha jest ziemską wędrówkę i jaki cel winien na niej obrać wierzący katolik. Znajdujący się w celi воск warto skojarzyć ze świecą, której wielorakie znaczenie konotuje na przykład: prawdę, wiarę, modlitwę, ofiarę. Smak mirry symbolizował ludzkie trudy, a posmarowanie nią traktowano jako rodzaj namaszczenia (Wj 30, 23, 25). Z kolei zapach kadzidła wyrażał modlitwy skierowane do Boga i ofiary Mu składane. Przestrzeń pracowni tworzyła zatem atmosferę religijnego skupienia, sprzyjała pogłębionej modlitwie i refleksji nad życiem, stała się wnętrzem otwartym na Boga, kontakt z Nim, stąd też poeta pisał, „że aż czuć lecące skrzydła”. Nasycenie celi istotnymi symbolami religii chrześcijańskiej programowało kod obioru przez samotnika znad Arno sztuki dominikanina. Lenartowicz nie opisywał jednak żadnego z dzieł Fra Angelica, na którym mogły pojawić się wymienione symboliczne rośliny, lecz koncentrował się na ubogim wnętrzu celi.

Skromnie przedstawiona przez poetę cela, będąca zarazem *atelier*, wyposażona była w „przybory” pozwalające tworzyć malarzowi. Wśród nich znaleźć można „olej czysty i kolory”, być może lirnik miał na myśli naturalnie wytwarzane przez Fra Angelica pigmenty pod późniejsze prace malarskie. Oprócz tego we wnętrzu celi znajdowała się czaszka i brewiarz symbolizujące fakt, iż codzienna modlitwa staje się źródłem łaski oświecającej artystę, dającej mu natchnienie. Czaszka i księga to także przymioty św. Hieronima, a więc jednego z Ojców Kościoła. Lenartowicz celowo zestawiał duchową aurę wnętrza i malarskie środki, powiązał je z natchnieniem, podnosząc w ten sposób rangę i znaczenie malarstwa Jana z Fiesole. Brewiarz w opinii poety stawał się nie tylko źródłem modlitwy, ale także mocy twórczej, rodzaju myśli, która odkrywa to, co nieznane, i inspiruje do powstania nowych dzieł. Poza tym ta księga modlitw pozostawała wyrazem nieskalanego życia malarza i jego drogi do świętości, a jej pożółkłe karty dostrzeżone przez lirnika sugerowały codzienne korzystanie z brewiarza, szczególnie rankiem, o czym wspominał poeta. Modlitwy te odprawiane były, wedle słów Lenartowicza, przed krucyfiksem, wiszącym najprawdopodobniej w pracowni świętego. Z kolei wieczorną kontemplację wieńczył różaniec zanoszony do Matki Boskiej, tak często pojawiającej się na obrazach malarza. Życie włoskiego dominikanina poddane zostało cykliczności, opartej na tworzeniu dzieł sztuki i prywatnej dewocji. Tego rodzaju model egzystencji, zbliżony do religijnej medytacji, otwierał bytowanie artysty na dwie perspektywy: ziemską i niebiańską, a zarazem na miłość do

współbraci i Boga. W tym kontekście ziemski byt malarza postrzegał poeta jako ciągłą posługę Bogu i bliźniemu, za co nagrodą miał być raj.

Podmiot liryczny *Argumentu* zastanawiał się nad źródłem potencjału twórczego artysty. W monologu, jaki wygłaszał w liryku Lenartowicza Fra Angelico, malarz określił siebie mianem niebieskiego wysłannika, który dzierży w dłoni lilię, symbol Marii, będący w tym wypadku także symbolem łaski tworzenia, skoro kwiatem tym tknięty został artysta. Anioł, który go nawiedza i błogosławi, staje się zarazem orędownikiem sztuki. Scena ta przypomina Zwiastowanie, jednak jej owocem będzie dzieło sztuki, a nie narodziny Jezusa. Dominikanin objawia się zatem jako pośrednik pomiędzy ludźmi a Bogiem. Niczym starotestamentowy prorok przekazuje Boską myśl, nie w słowie, ale w sztuce. W liryku Lenartowicza mowa wręcz o cudzie tworzenia i wierze prostego człowieka w zbawienną moc przekazu obrazów. Słowa lirnika potraktować można jako rodzaj apologii sztuki i wiary, dzięki której artysta może powiedzieć: „Niebo ze mną i ja z niebem”. Potencjalne warianty pomysłów na nowe dzieło sztuki, niczym duchy, zbiegają się z różnych stron świata, objawiając się przy tym artyście. Malarz wizualizował i wyrażał je, odwołując się do otoczenia sobie znanego od dzieciństwa. Wyrazem tych możliwości stała się w utworze brama Prato (m. in. tej w miejscowości tworzył Fra Angelico), która nie miała wymiaru dantejskiego, niszczącego, tak bliskiego romantykom, a elizejski, odkupujący grzechy człowieka. Twórczość malarską rozumie zatem poeta jako powołanie ku wieczności, stopniowe wyzbywanie się tego, co cielesne, na rzecz przymiotów ducha. Lenartowicz pozostaje wierny swojej koncepcji opisującej źródła natchnienia twórczości dominikanina, o której pisał w poetyckim *Argumencie*.

W tych swobodnie komponowanych uwagach poety dotyczących artysty i jego pracy pojawia się także interesujący *passus* poświęcony wynagrodzeniu za pracę malarza. Lirnik podkreśla, iż Fra Angelico otrzymywał wygroźdzenie w zależności od kaprysu i zadowolenia zleceniodawcy, tym samym nie narzucał z góry ceny. Ponadto Lenartowicz akcentuje, że pieniądze zarobione ze sprzedaży własnych dzieł malarz oddawał potrzebującym. Przekazywanie zapracowanych zarobków uboższym, związane było z wyznawanymi przez świętego zakonnika wartościami. Włoski mistrz, w opinii autora *Italii*, dostrzegał bowiem Boga w drugim człowieku, czuł Boską protekcję, a także wiedział, że dobre uczynki przybliżają go do Przedwiecznego. Fra Angelico w oczach poety, poprzez swoje życie i postępowanie, dawał przykład innym, przez co obdarzeni pomocą artyście ludzie zmieniali się, głosząc orędzie o łasce Bożej, jakiej doświadczyli dzięki dobroci malarza. Ten pełen prostoty i pokory ludzki gest o wymiernych efektach, bo przecież związanych z nawróceniem,

zdumiewał samego Lenartowicza. Umacniał w postawie służby, ale i odsłaniał tajemnice jednej ze ścieżek na drodze do zbawienia. Wielki malarz z Fiesole stawał się wzorem, który skonfrontował poeta z własną, pełną uniżenia postawą:

Ja, proch marny, nędzne zielsko,
Słyszę imię: *Angelico!*
Przez to imię ogniem płonę,
Co oświeca, a nie pali.⁷⁷⁶

Poglądy dominikanina inspirowały samotnika znad Arno. Moralna nauka, jak żyć i postępować w myśl czynów Fra Angelica, była lekcją braterstwa i pomocy innym. To właśnie w obliczu dokonań tego artysty lirnik uświadamiał sobie kruchość własnej egzystencji, której symbolem stała się czaszka w pracowni mistrza. Literacka wizyta w celi duchownego-malarza wyznaczała właściwą drogę postępowania poety. Ogień nie tylko oświecał przyszłość dostrzegalną przez podmiot liryczny wiersza, ale wskazywał także, jak należy żyć, aby Bóg i ludzie nie zapomnieli o człowieku, który odszedł, a pozostawił po sobie dzieło, uznane przez Lenartowicza za jedno z najważniejszych dokonań ludzkości.

Podobny zachwyt nad dziełami i twórczością dominikanina wyrażał Leonard Sowiński w wierszu *Przed obrazami Fra – Angelico di Fiesole*⁷⁷⁷. Dostrzegał on etyczną rolę malarstwa artysty, a dzieła dominikanina prowokowały go do formułowania własnych odczuć i przemyśleń. Sztuka stworzona przez błogosławionego Jana z Fiesole stała się dla poety symbolem wiary chrześcijańskiej, a zarazem przywoływała wspomnienia o duchowości z czasów, kiedy Sowiński był dzieckiem. Takie podejście do dzieła włoskiego artysty opierało się na intuicyjnym interpretowaniu rzeczywistości⁷⁷⁸ oraz na przekonaniu, że świat idealny odzwierciedla sztukę⁷⁷⁹. Dokonując interpretacji malarstwa dominikanina Sowiński odwoływał się do jego twórczości poprzez przywołanie kluczowych postaci pojawiających się na pracach artysty – Jezusa, Marii, aniołów i świętych. Powstanie obrazów mistrza było

⁷⁷⁶ T. Lenartowicz, *Fragmenta z poematu »Fra Angelico di Fiesole«*, „Kłosa” 1889, nr 1278, s. 407.

⁷⁷⁷ Według uwag Wiesława Olkusa zainteresowanie autora poematu *Petro* dziełami uduchowionego malarza wynikało z natury włoskiego artysty, poglądów Schlegla i Lenartowicza (s. 34). Informacje o wpływie samotnika znad Arno traktować trzeba jednak z rezerwą, bowiem wiersz Sowińskiego powstał w 1857 roku we Florencji. Lirnik mazowiecki w tym czasie mieszkał w Rzymie, a jego pierwszy znany szerzej wiersz o artystach pochodzi z *Album włoskiego* (1870). Wykluczyć także trzeba sytuację odwrotną, w której autor *Kaliny* inspirował się twórczością Sowińskiego, do której podchodził z dystansem, o czym świadczą wzmianki w listach Lenartowicza.

⁷⁷⁸ W. Olkusz, *Dzieła sztuki renesansowej jako przedmiot poetyckiego opisu w twórczości literackiej Leonarda Sowińskiego*, w: *idem, Z pozytywistycznych zbliżeń literatury i malarstwa. Studia i szkice*, Opole 1998, s. 38.

⁷⁷⁹ *Ibidem*, s. 36.

możliwe, wedle poety, poprzez odwiedziny w niebie lub wizytę świętych w pracowni artysty. Śladem tej niebiańskiej inspiracji były dla autora *Widziadeł* nie tylko postaci, ale również kolory, takie jak złoto i purpura. Jak napisał Wiesław Olkusz: „Akt twórczy nie jest tu więc procesem intelektualnym; pobożna ekstaza stanowi raczej rodzaj dialogu między artystą a Bogiem i dokumentuje wyższość poznania intuicyjnego”⁷⁸⁰.

Odwiedziny podmiotu lirycznego w pracowni Fra Angelica zostają brutalnie przerwane przez pojawiające się chmury i przeobrażający się w nowe realia świat. Zmiana scenerii przeniosła literackiego wędrowca w nową rzeczywistość, nie pojmowaną już parahistorycznie, jako wizerunek wyimaginowanej, renesansowej krainy, ale w czasy poecie współczesne. To w XIX wieku lirnik miał żyć tak, jak objawiło mu się w poetyckiej wizji życie patrona artystów.

Na traktach wyobraźni. Malarskie tradycje Rafaela

Kolejnym *atelier*, które w poetyckim *Argumencie* odwiedzał podmiot liryczny, była pracownia Rafaela. Poeta zastał artystę pochylonego nad sztalugą, malującego dzieło przypominające *Triumf Galatei* (il. 90). Rzeczywiste dzieło Rafaela przedstawiające morską boginię to jednak nie obraz, a fresk wykonany w willi Farnesina. Z kolei sztalugę umieszczoną w poetyckiej pracowni artysty potraktować można jako rodzaj szkicu przygotowującego do całej kompozycji. W literackim opisie dzieła nie zgadzają się także pewne szczegóły dotyczące samego przedstawienia, jak na przykład postać rybaka. Być może, podobnie jak w przypadku dzieł Fra Angelica, Lenartowicz dokonał kompilacji, łącząc elementy autentycznego dzieła sztuki z tym, co wyobrażone. Romantyczna poetyka marzenia, na kanwie której powstał wiersz, umożliwiała takie właśnie perspektywy. W efekcie polski przybysz balansuje między światem rzeczywistym, zakorzenionym w historii, a wyobrażonym, wytworzonym przez imaginację poety. Poprzez „poetyckie domalowywanie” niektórych scen i postaci samotnik znad Arno sam stawał się malarzem. Współtworzył w literacko wykreowanym świecie dzieło sztuki wspólnie z renesansowym mistrzem.

Wedle uwag lirnika inspiracja objawiająca się podczas aktu tworzenia czerpana była z Biblii. Historie zamieszczone w Starym i Nowym Testamencie miały w myśl poety być obecne i w życiu zwykłych ludzi współczesnych artyście. To na tle włoskiego pejzażu, w codziennej pracy zwykłych ludzi, dostrzegał polski wygnaniec losy Lota, Melchizedeka, Abrahama i innych. Podmiot liryczny wskazywał także odmienne, ważne źródło

⁷⁸⁰ *Ibidem*.

artystycznych natchnień, jakim miałyby być mitologia. Opowieści o bogach i herosach odczytywane z kolei były z nieboskłonu, ale nie z gwiazdozbiorów, a z poetyckich kształtów chmur będących rodzajem ciągle przewijających się historii mitologicznych. W tym szeroko kreślonym repertuarze potencjalnych malarskich pomysłów znajdowało się ponadto miejsce dla pasterzy, królewiczów i rycerzy, a więc dla wielkich średniowiecznych historii. Inspiracją dla Santiago, wedle słów Lenartowicza, pozostawała również Fornarina jako ukochana, a zarazem modelka artysty. To bogate zaplecze źródeł twórczych objawiające się w akcie natchnienia uznać można za zaskakujące, bowiem ma ono charakter wszechstronny i ujmuje prawie całe znane Rafaelowi dziedzictwo – od antycznego świata, poprzez tradycję judeo-chrześcijańską, renesansowy pejzaż oraz dorobek wieków średnich. Lirnik próbował przypisać Rafaelowi wszystkie możliwe znane mu inspiracje, co znalazło swoje odzwierciedlenie w całym utworze. Autor *Złotego kubka* chciał pogodzić z sobą tradycję antyczną, biblijną i „średniowieczno-renesansową” (myślę tu o postaciach rycerzy i o wizerunkach władców) obecną w dziełach mistrza z Urbino. Czy zatem kłopot z nawarstwiającym się dziedzictwem to skutek bogatej twórczości artysty? Wymienić można bez trudu co najmniej kilka prac Rafaela, w których napięcie między różnymi tematami, sposobami przedstawień oraz tradycjami ikonograficznymi staje się dostrzegalne nawet dla amatora dzieł sztuki. Myślę tu choćby o: *Trzech Gracjach* (il. 91), *Św. Jerzym walczącym ze smokiem* (il. 92) czy jednej z watykańskich stanz obrazującej *Wypędzenie Heliodora ze świątyni* (il. 62). W kontekście tych dzieł sztuki nie chodzi jednak o to, czy Lenartowicz je znał, ale o mieszanie się różnych tradycji w warstwie przedstawieniowej. Dorobek Rafaela w tym przypadku ilustrowałby jedną z cech epoki. Lirnik, opisując w *Listach o sztuce włoskiej* etos życia i pracy, poszukiwał odpowiedzi na pytanie, jak poprzez różne przedstawienia namalowanych przez jednego malarza, którego tak bardzo cenił, interpretować dzieło, podporządkowując je zarazem własnemu światopoglądowi. Próba zaadaptowania wielowymiarowej tradycji przedstawieniowej w sztuce artysty stwarzała napięcie między nawiązaniami do pogańskiego antyku i chrześcijańskiego renesansu, które poeta próbował zrozumieć poprzez chrystianizowanie dziedzictwa starożytności.

Problematyka oceny twórczości Rafaela pojawiła się także w Norwidowskiej *Rozmowie umarłych*. Kowalczykowa, zwracając uwagę na niezwykłość utworu sztukmistrza, pisała:

Ze wszystkich znanych mi opowieści wyłania się wizerunek Rafaela znakomicie wpasowanego w życie społeczne, artysty, dla którego powszechna akceptacja jego sztuki i osoby stała się źródłem siły i radości życia.

Zdumiewające więc, że w *Rozmowie umarłych* pojawia się on jako bohater o zupełnie innej psychice i nastawieniu do świata, pełen wzdrygi dla ludzi i pełen gorzkości. Inny Rafael⁷⁸¹.

Zastanawiająca jest jednak sytuacja, w której malarz z Urbino w wierszu Norwida przejmując część romantycznych cech charakteru Buonarrotiego. Wiązało się to być może z odrębną względem twórczości poetów pierwszej połowy XIX wieku interpretacją dorobku Michała Anioła. W prowadzonym dialogu pomiędzy Rafaeliem a Byronem kluczowym stał się sens rozmowy toczony przez artystów, a nie otoczenie, w jakim rozgrywała się scena. Dotyczył on kwestii fundamentalnych dla dziewiętnastowiecznego poety, a więc braku uznania i zrozumienia prawdziwej wielkości twórcy. Główny wątek dialogu nawiązywał także do motta całego utworu, będącego zarazem *credo* Santiago, ale i w jakiejś części samego Norwida, które brzmiało: „Sztuka nie ma za cel przedstawianie rzeczy, jak natura je tworzy, ale raczej, jak ona je tworzyć by powinna”. Istotą sporu był zatem idealizm Rafaela konfrontowany z przyziemnym realizmem wyznawanym przez jemu współczesnych. Malarz odrzucał myśli o naśladowaniu świata widzialnego na rzecz przedstawienia tego, co doskonałe⁷⁸². Przez cały utwór to Santi pozostaje mentorem dla autora *Giaura*, wysłuchując skarg Byrona i odkrywając przed brytyjskim twórcą zasadnicze motywacje jego działania. Artysta swoje uwagi opierał na wyjaśnieniu, na czym polega istota miłości, która w utworze Norwida rozumiana by była dwojako. Z jednej strony określała bliskość wobec Boga, a z drugiej wiązała się z drogą prowadzącą do celu i prawdy⁷⁸³. Zaskakujący był jednak finał prowadzonej między malarzem a poetą rozmowy, w której artysta, chcąc uwiarygodnić swoje słowa, podkreślał nierozumienie własnej twórczości i poczucie osamotnienia przy jednoczesnym pozostawaniu wiernym służbie miłości, uznanej za podstawowe posłannictwo. Odmienność natury Rafaela objawić się mogła właśnie dlatego, że ten wypowiada się jako umarły, swe dokonania ocenia z perspektywy czasu oraz wieczności. Obrazoburczy i całkowicie inaczej skonstruowany niż w tradycji literackiej polskiego romantyzmu charakter artysty w tym utworze wynikał także z przekonania autora *Assunty* o niezrozumieniu wielkich talentów przez współczesnych, dopiero „życie pośmiertne”, związany z recepcją życia i dzieła, odkrywał potencjał mistrzów. Poznanie artysty wiązało się z Norwidowską perspektywą drogi wiodącej ku prawdzie, która zawsze pozostawała trudna i była okupiona

⁷⁸¹ A. Kowalczykova, *Rafael, czyli o stylu romantycznym*, op. cit., s. 219.

⁷⁸² A. Kadyjewska, *Norwidowskie rozmowy umarłych – dialog postaci i epok*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, pod red. P. Chlebowskiego, W. Torunia, Lublin 2003, s. 295.

⁷⁸³ G. Halkiewicz-Sojak, *Byron w twórczości Norwida*, Toruń 1994, s. 93.

cierpieniem⁷⁸⁴.

Polski poeta, opowiadając się za poglądami włoskiego artysty, przez słowa Byrona wskazywał na koegzystencję w malarskich dziełach Santiego poezji, historii i plastycznej urody, co wpływało na ich jedność i harmonię, a także możliwość ukazania w sztuce rzeczywistości, marzenia, czasu i wieczności bez poczucia tragicznego rozdarcia. Doświadczenie całości odczuwane przez poetę wiązało się także z symbiozą antycznego piękna i chrześcijańskiej duchowości⁷⁸⁵. Grażyna Halkiewicz-Sojak podkreślała, że „Norwid jako malarz i rzeźbiarz był urzeczony i plastyczną urodą dzieł Rafaela, i kunsztem rzemiosła, natomiast jako poeta cenił przede wszystkim symboliczne walory tych obrazów. Uważał znalezienie materialnego, zmysłowo wyrazistego kształtu korespondującego ze wzniosłością chrześcijańskich ideałów za główny tytuł Rafaela do sławy”⁷⁸⁶.

W zrozumieniu poetyckiej kreacji wielkiego artysty pomagał sam Norwid, który w jednym z dwóch przypisów do utworu zwracał uwagę na sprawę tzw. czaszki Rafaela. W jej kontekście badaczy interesowała bardziej dyskusja nad kształtem czaszki malarza, niż nad twórczością artysty. Norwid dostrzegał zatem mitotwórczy aspekt opowieści o artyście, który trzeba weryfikować w poszukiwaniu prawdy:

Nie trzeba ufać pewnym anegdotom historycznym, lub mając zaufać onym, dobrze jest pierwiej do bezpośrednich źródeł zstąpić. Historia jako umiejętność jest to jeszcze młodziuteckie dziecko, wieku prawie jednego nie licząc, i lubi się bawić różnymi wokabulami, jak na przykład następujące wokabuły: Rafael, Fornarina, Beatrice, magnetyzm, jezuityzm etc⁷⁸⁷.

Przestrzegał zatem poeta przed etykietowaniem i stereotypowym myśleniem. Sam jednak stwarzał kilka wymiarów czasu, w jakich pojawiali się jego bohaterowie. Oprócz czasu historycznego i eschatologicznego istnieli Norwidowscy bohaterowie w „psychologicznym czasie ludzkiego indywiduum oraz w czasie społecznym: zbiorowej pamięci, legendy o nich samych i niekończącego się łańcucha interpretacji i ich czynów, do którego, w pełni świadom swego działania, Norwid dopisuje interpretację własną”⁷⁸⁸.

Odmiennego zdania niż Norwid i Lenartowicz była Deotyma, która w wierszu *Dwie*

⁷⁸⁴ *Ibidem*, s. 91.

⁷⁸⁵ *Ibidem*, s. 88-89.

⁷⁸⁶ *Ibidem*, s. 90.

⁷⁸⁷ Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, przy współudziale J. Czarnomorskiej, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I: 1821-1860, *op. cit.*, s. 281.

⁷⁸⁸ A. Ziółowicz, *Romantycy na Polach Elizejskich. Z dziejów rozmowy zmarłych*, w: *eadem*, *Poszukiwanie wspólnoty. Estetyka dramatyczna a więź międzyludzka w literaturze polskiego romantyzmu (preliminaria)*, Kraków 2011, s. 214.

siły w sztuce malarskiej pisała o geniuszu i świętości jako przymiotach artysty. Geniusz pozwalał zdobyć sławę, uznanie, zachwycił ludzkość, stwarzał arcydzieła i wyrastał z natury. Z kolei świętość była rodzajem natchnienia danego tylko wybranym, wywoływała ona cuda przez przedstawianie tego, co duchowe, i swój początek brała z pomysłu objawionego przez Stwórcę. Geniusz dostrzec można, wedle improwizatorki, w twórczości Zeuksisa z Heraklei, którego iluzjonistyczne malarstwo oszukiwało nawet ptaki próbujące zjeść namalowane winogrona. Świętość objawiała się w twórczości Rafaela w umiejętności przedstawienia niematerialnego dorobku ludzkości, jak ukazał to artysta w *Szkole ateńskiej*. Deotyma dostrzegła zatem dwa odmienne sposoby ujmowania rzeczywistości wyrastające z tradycji odrębnych epok. Autorka *Dwóch sił w sztuce malarskiej* nie próbowała ich łączyć, pisała raczej o pewnej ewolucji w sztuce, bo to biegłość w sposobie przedstawiania świata realnego stała się punktem wyjścia do ukazania wartości duchowych, na co pozwoliła dopiero sztuka chrześcijańska.

Doświadczenie spotkania z Rafaelem umożliwia lirnikowi poznać i przeniknąć tajemnice artystyczno-moralnego świata renesansu. Ponadto malarz w swoich dziełach pozwalał polskiemu artyście dojrzeć bogactwo przyrody Włoch, mógł on zobaczyć kolor, usłyszeć dźwięki, a nawet poczuć zapach. Rafaelowski pejzaż oddziaływał sensualistycznie, dopełniając niejako znaczenie głównej sceny, podkreślając jej znaczenie, akcentując nadrzędny watek przedstawienia. Interesującym jest fakt, że Lenartowicz pisząc o Fornarinie nie dostrzegł erotyzmu jej przedstawień i problemu nagości w sztuce, jak choćby w obrazie ukazującym kochankę malarza (il. 93). Zdaje się, że taki wizerunek nie pasowałby do nadrzędnej perspektywy opisu artysty i jego dzieła. Uduchowiony Rafael nie mógł przecież w opinii lirnika zachwycić się pięknem nagiej kobiety.

We fragmencie opisu antycznego świata z wiersza poświęconego renesansowym artystom tkwi pewna tajemnica związana ze sposobem wskrzeszenia dawnego świata. Odsłania ją przed poetą sam malarz podczas aktu tworzenia:

A mistrz ni to przed obrazem,
Niby pędzel dzierżąc w dłoni,
Niby mówi, niby dzwoni,
Niby mówi, dzwoni razem,
Niby szumem ciemnej piny,

Niby dzwonkiem tam z doliny.⁷⁸⁹

W oczach mistrza, które „ogniem drżały”, przedstawił Lenartowicz iskrę natchnienia. Na realnym, pamiętanym z czasów Rafaela Rzymie, wyrastał niejako ten starożytny. Procesowi temu towarzyszyły emocjonalne stany malarza i poety, którzy doświadczali tej przestrzeni wraz z anielskimi wysłannikami. Poprzez plastyczną zmianę otoczenia w wierszu pojawić się mogły zagadkowe postaci dwóch aniołów – życia i śmierci. Być może wyrażają oni natchnienie, wyobraźnię i siłę tworzenia, która powołuje w akcie kreacji nowe dzieła, ale i niszczy niektóre z obrazów pojawiających się w wyobraźni artysty. Ich obecność toruje drogę tajemniczemu głosowi, który w kontekście dawnej wielkości Rzymu głosił:

Nie powstanie to co w grobie,
Sam Bóg strącił gmach ten w rummy.⁷⁹⁰

Poeta pisał zatem o niemożności poznania całego dawnego Rzymu. Czy odnosił się także do granic wyobraźni twórczej? Raczej jednak akcentował, iż upadek Romy spowodowany był Boską karą. W perspektywie całego utworu okazuje się, że tylko moc twórcza i pędzel artysty mogą przypomnieć i utrwalić w obrazie, ale i w ludzkiej pamięci to, co minione.

Pewny swoich sił twórczych Rafael odbywał spacer z podmiotem lirycznym po wyimaginowanym Rzymie. Poetę zdumiewała sytuacja, w której antyczni mieszkańcy kłaniali się mistrzowi z Urbino, dodatkowo schodząc mu z drogi. Jednak paradoks wykreowanego wizerunku miasta polegał także na wyrażnie zarysowanych granicach widoczności, wyznaczonej poprzez nagromadzone obłoki, stanowiące zarazem magiczny limes wyobraźni. W trakcie wędrówki tajemnicza mgiełka odkrywała przed spacerującymi coraz to nowe kształty miasta. Lirnik zadziwiony był nie tylko wyobrażeniem dawnego Rzymu, ale i interakcją, jaka nastąpiła między malarzem a mieszkańcami miasta, stąd zapytywał artystę – czy ten zna kogoś z tam obecnych? Rafael opowiadał twierdząc przez przywołanie wzoru do *Szkoły Ateńskiej* i innych malowideł wchodzących w skład watykańskich stanz. Inspirację powziął artysta od anioła podpowiadającego mu, jak namalować te dzieła. Jednak wedle sugestii poety także ludzie mieli wpływ na światopogląd i twórczość Santiago. W tym kontekście artysta przypominał swojego mecenasa Leona X i humanistę, który wywarł na niego wpływ, a więc Pietra Bembo. Istotniejszym stawał się jednak fakt, że, w myśl poglądów

⁷⁸⁹ T. Lenartowicz, *Album włoskie, op. cit.*, s. 153.

⁷⁹⁰ *Ibidem*, s. 154.

Lenartowicza, połączenie kultury cesarskiego antyku i renesansowego chrześcijaństwa było możliwe właśnie dzięki głębokiej wierze. Poeta jednak zastanawiał się nad związkiem tych dwóch tradycji dostrzeżonym w twórczości Rafaela, a nie nad znaczeniem samego malarstwa, jakie z tej relacji wynika. Wydaje się, że dla samotnika znad Arno istniał pewien związek pomiędzy tajemnicą aktu tworzenia, która pozostaje niepoznawalna, stąd też nie istniałaby możliwość objaśnienia wszystkich wątków pojawiających się w malarstwie, a zrozumieniem zarówno tajemnicy tworzenia, jak i sensu samego dzieła.

Lucjan Siemieński w wierszu *Italiam! Italiam!* poddawał poetyckiej ironizacji znany dziewiętnastowiecznym wizerunek Włoch, ale także pisał o braku pamięci o tradycji starożytnej:

Piękne mi niebo, piękny cud Madony!
Dziwni umnicy: Rafał i Tarkwato,
Co swoim pędzlem, swoimi barony
Ubogacili ziemię tak bogatą,
Dziatwę jej karmiąc dziewięciu muz mlekiem.
O wy niebaczni! Śród takich pamiątek
Zabyć Wam było Roluma początek,
I wilczych wnuków nie nakarmić szpikiem?
Krew bohaterów byłaby w nich wciekła
Na wykupienie z Dantowego piekła.⁷⁹¹

O Rafaelu i Tassie, którzy wywarli poprzez sztukę i literaturę olbrzymi wpływ na kulturę Italii, pamiętają wszyscy, jednak mityczny początek Rzymu ulegał, w myśl uwag Siemieńskiego, zapomnieniu. Proces ten wynikać by miał z odmienności dwóch epok, wyrażonej w tym fragmencie w twórczości malarza i pisarza. Tradycja początków założenia Romy wydawała się poecie równie ważna, skoro krew Romulusa i Remusa pozwalałaby na powrót z dantejskiego piekła. Tym samym autor *Dumek* stawiał ważne pytanie o dziedzictwo Wiecznego Miasta, akcentując różne tradycje, a tym samym dostrzegając palimpsestowy wizerunek Rzymu.

Lirnik, jako jeden z bohaterów własnego wiersza, zastawiał się nad tym, skąd wpływała możliwość doświadczenia ogromu wielkości dawnej stolicy cesarstwa. Powołał

⁷⁹¹ L. Siemieński, *Italiam! Italiam!*, w: *idem, Poezye*, Poznań 1844, s. 139.

się w tym kontekście na anielskiego wysłannika towarzyszącego Rafaelowi:

I mój anioł, seraf sztuki,
Jak stał jasny po te łuki,
Ramię moje dotknie zgięte
Rzekąc: Znasz co świeckie, święte,
Filozofów mądrość starą,
I tę co się zowie wiarą;⁷⁹²

Wedle poety za natchnienie odpowiedzialna była postać anioła sztuki, który stał się kimś w rodzaju anioła stróża malarza, jego towarzysza i orędownika po świecie już nieistniejącym. Dar niebiańskiego wysłannika pozwalał poznać i zrozumieć mistrzowi z Urbino wielką historię, jej wymiar duchowy i świecki. Ludzka mądrość potraktowana została przez lirnika jako rodzaj cudu będącego darem od Boga, który przechowywany był w pamięci. Zgromadzona wiedza była nie tylko skarbnicą informacji historycznych, konkretnych biografii artystów i malarskich dzieł, ale w konsekwencji – poprzez dzieło – kreowała ludzkie postawy, uczyła ich świadomości i życia w myśl wiary, kodeksu moralnego i etycznego. Poeta nie koncentrował się, jak w *Listach o sztuce włoskiej* czy uwagach dotyczących Fra Angelica, na dziełach religijnych, ale dostrzegał wartość historii w myśl cycerońskiej maksymy *historia magistra vitae est*. Odnajdywał zatem osoby i wydarzenia z dawnych dziejów w twórczości mistrza z Urbino. Zakładał jednak, iż inspiracja dana była od Boga, stąd pojawiające się, co jakiś czas, postaci anielskie towarzyszące dwóm wędrowcom.

Figurę anioła występującą w kontekście sztuki renesansowej odnaleźć można w wierszu Łuszczewskiej zatytułowanym *Michał Anioł i Rafael* (sic!), w którym poetka pisała jakoby Boscy archaniołowie wcielili się w dwóch dawnych mistrzów sztuki, poszukując odpowiedzi na pytanie: kiedy człowiek byłby lepszy, czy wówczas, gdy niweluje zło, czy gdy pomnaża dobro? Niebiańskie cechy archaniołów – Michał przedstawiony został w pancerzu ze „skrzącymi oczyma”, a łagodny Rafael miał modrookie oczy – odpowiadały charakterom posłańców Boskich i typizowanym wizerunkom ziemskich artystów. Człowiek winien, wedle słów Michała, tylko odrzucać zło, z kolei Rafael dostrzegł wśród cierpienia drogę prowadzącą do bliskości z Przedwiecznym. Archaniołowie, nie potrafiąc znaleźć odpowiedzi na nurtującą ich kwestię, udali się na ziemię, przybierając ludzką postać i stając się artystami. W ten

⁷⁹² T. Lenartowicz, *Album włoskie, op. cit.*, s. 157.

sposób powstać mogły wielkie dzieła. Jedną z takich prac był *Sąd Ostateczny* (il. 59), który pobudzał zagubionych dzięki swej wizyjności i autentyczności sceny katuszy, jakich doznają umarli. Drugim arcydziełem było przedstawienie Boga i aniołów, być może pod postacią *Madonny Sykstyńskiej* (il. 48) – choć autorka wiersza tego nie precyzuje, a wizerunek ten pokrzepiać miał ducha i prowadzić duszę ku Stwórcy. Jednak archaniołowie nie znaleźli odpowiedzi na fundamentalne pytanie, dlatego że ludzie uznali ich obydwu za równie ważnych geniuszy, co prowadziło Deotymę do konkluzji:

– I tak więc geniusz jest to cień anioła,
Co przeszedł między ludzkością i Bogiem!⁷⁹³

Lenartowicz powracający wielokrotnie do określonych tematów, w utworze zatytułowanym *Rafael Sanzio. Fragmenta z poematu »Senna podróż do Rzymu«* (1892), kolejny raz przenosi się w czasy renesansowych mistrzów. Już sugestywny podtytuł wiersza odnosi się do sfery marzeń sennych i świata pogranicza, balansu pomiędzy tym, co rzeczywiste i wyobrażone, podobnie jak w *Argumencie*. To dzięki wyobraźni scharakteryzowanej w utworze jako „prządka złota” lirnik mógł kolejny raz spotkać się z Rafaelem. Otwarcie na perspektywę wyobraźni pozwoliło, wedle uwag poety, na skonstruowanie świata dającego poczucie bezpieczeństwa, będącego ucieczką od przygnębiającej rzeczywistości w rejony wartości odnajdowane w twórczości poetyckiej. Samotnik znad Arno podkreślał, że w owej krainie, do której się przeniósł, „wszystko czyste, || Żadnej złości, żadnej waśni”. Poetycką moc sprawczą miała nie tylko wyobraźnia, ale i „nuta (...) przedgrobowa”, której dźwięki kierują autora *Ducha sieroty* w odległe przestrzenie. Podniebny lot odbywający się w trakcie snu początkowo wywołuje uczucie zagubienia, zdezorientowany lirnik nie wie, gdzie się znajduje. Niczym mitologiczny Ikar podróżuje nad morzem, wzbijając się coraz wyżej i błędząc we mgle przeplatającej się z oślepiającym słońcem, aż wreszcie dostrzega różowawe wzgórza. Zjawisko atmosferyczne okazuje się być oniryczną bramą, granicą przejścia, do tego, co odległe, ale jednak znajome. Podróżnik bowiem rozpoznaje krainę, w jakiej się znajduje – to Włochy, okolice Urbino, w niedalekim sąsiedztwie Rzymu.

Widziana oczyma przybysza Italia, mimo podobieństwa do znanego mu pejzażu ze świata rzeczywistego, pozostaje jednak odmienna. Czasy, w jakich znalazł się podmiot

⁷⁹³ J. Łuszczewska, *Michał Anioł i Rafael*, w: eadem, *Improwizacje i poezje*, Warszawa 1858, s. 62.

liryczny, to przełom XV i XVI wieku, co wprawia śniącego w zdumienie.

U nas wszystko nie takowe.
Coś jak z bajki, coś jak z książki:
Wieże, bramy, **Włochy istne** [pogrubienie A. K.].
A pałace, a posąжки,
A wawrzyny ciemnolistne,
A kościoły, a marmury!⁷⁹⁴

Wyimaginowany obraz, będący reminiscencją znanych lirnikowi okolic, był dla niego samego urzekający. Senna kraina łączyła w sobie to, co legendarne, mityczne, baśniowe i bajeczne z tym, co udokumentowane, zbadane, znane z historii i książek. To w pejzażu i sztuce polski artysta odnajduje tożsamość Włoch. W tym kontekście warto zauważyć, że charakterystyczną cechą opisu dawnej Italii był pejzaż. Poeta wyczulony na piękno natury dał temu wyraz najpełniej w *Album włoskim*, gdzie refleksji o bogactwie kulturowym Italii i życiu tamtejszych ludzi towarzyszy oczarowaniu urokami krajobrazu⁷⁹⁵. W utworze poświęconym Rafaelowi samotnik znad Arno skupił się na jednym szczególe, na drzewie, które podobne było do tych, jakie pojawiają się na płótnach Santiago. Lenartowicz, wrażliwy na piękno przyrody, zwrócił tym samym uwagę na problem pejzażu w sztuce renesansowej, a raczej jego fragmentu. Odrodzenie to czas wyodrębniania się pejzażu jako samodzielnego gatunku malarskiego. W dziełach Rafaela, szczególnie w wizerunkach Madonny z Jezusem i św. Janem Chrzcicielem, jak na przykład w *Madonnie ze szczygłem* (il. 94), dominantą w krajobrazie są właśnie drzewa. To one wyłaniają się z całego bogactwa otoczenia, w jakim znajdują się postaci, a zarazem wzbogacają kompozycyjny układ obrazów mistrza. Poeta, myśląc o pracach artysty, przywołał nie miasto, nie wzgórze, nie kwiaty, nie rzeki dostrzegalne na renesansowych płótnach, a drzewo. Myśl o bogactwie pejzażu rozwijał lirnik konstruując malowniczy krajobraz Urbino, być może także pod wpływem obrazów, które oglądał. W swoim utworze przywołał on bowiem budowle tamtych czasów, na przykład

⁷⁹⁴ T. Lenartowicz, *Rafael Sanzio. Fragmenta z poematu »Senna podróż do Rzymu«*, „Kłosy” 1889, nr 1237, t. XLVIII, s. 171.

⁷⁹⁵ Zob. m. in.: M. Laskowska, *Lirnik mazowiecki jako poeta kultury. O „Album włoskim” Teofila Lenartowicza*, „Prace Polonistyczne” 1998, seria LIII, s. 84-103; J. Nowakowski, „A ślad po mnie – pień złota...”. *Teofil Lenartowicz*, Warszawa 1973; A. Senczkowska-Soroka, „Tyle tu słońca, tyle zieleni” – włoski pejzaż oczami Teofila Lenartowicza, w: *Romantyzm krajowy – profil lokalny i oswajanie Europy*, pod red. M. Łoboz, przy współ. A. Kuniczuk-Trzciniowicz, Wrocław 2016, s. 77-87.

Palazzo Ducale należące w tym czasie do rodziny de Rovere⁷⁹⁶, będące także miejsce akcji słynnego *Dworzanina* Baldassarego Castiglione. Lenartowicz korzystał zatem nie tylko z prywatnej ikonosfery⁷⁹⁷, ale dokonywał poetyckiego zabiegu polegającego na wyborze rozpoznawalnego dzieła sztuki lub budynku architektonicznego, który uznawał za charakterystyczny dla topografii danego miasta. Podobnie postąpił choćby w wierszu *Na Kolumnę Wandomską*, przywołując obelisk z wizerunkiem Napoleona czy w utworze *Petersburg w ogniu*, przypominając o pomniku Piotra I na koniu⁷⁹⁸. Dzieła sztuki i architektury odsyłały zatem do konkretnych miejsc, ale i ludzi, którzy tam żyli. Z kolei Sowiński w swoich opisach Rafaelowskich Madonn, akcentował odmienną rolę pejzażu. Autor cyklu sonetów *Widziadła* dostrzegał jej funkcję profetyczną, według której krajobraz byłby zapowiedzią męki Chrystusowej⁷⁹⁹. Zarówno Norwid jak i Deotyma w wierszach poświęconych sztuce Rafaela pomijają ten aspekt przedstawienia. W Lenartowiczowskim zaś liryku o Rafaelu renesansowy dziedziniec zamku tętni życiem, przybywają tam od stron Marino⁸⁰⁰ i Ankony⁸⁰¹ dworskie panny, rycerze, sokolnicy⁸⁰². Sytuacja ta wywołuje w podróżnym zaskoczenie, podobnie jak podczas spaceru z Rafaelem po Rzymie w poetyckim *Argumencie*. Obudzone w poecie poczucie nieznanomości pozornie znanej ziemi sprawia, że jego chwilowym przewodnikiem stało się dziecko wiodące wędrowca przed oblicze malarza.

Najprawdopodobniej podmiot liryczny doprowadzony został do pracowni artysty. Jednak nie skupił się on na opisie *atelier* autora *Parnasu*, jak w przypadku wizyty u Fra Angelica, swoje zainteresowanie skoncentrował na postaci Santiago, jego pracy, a zarazem na dziele, które właśnie tworzy. Podczas bezpośredniego spotkania z malarzem duże wrażenie na lirniku wywarła fizjonomia twarzy mistrza i rysująca się na niej dobroć. Artysta, malując, staje się on niemal świętym, łącznikiem między tym, co ziemskie, a tym, co duchowe. W przeciwieństwie do opisu fizjonomii Rafaela zamieszczonej przez Lenartowicza w *Listach o sztuce włoskiej*, w omawianym liryku poeta podkreślał androgeniczne rysy malarza. Być może znał już wówczas autoportret artysty (il. 96), który wpłynął na późniejszą ikonografię

⁷⁹⁶ Rovere to włoska rodzina arystokratyczna, panująca w księstwie Urbino w latach 1508-1631. Twórcami potęgi rodziny byli Franciszek i Julian della Rovere, którzy kolejno w latach 1471-1484 i 1503-1513 panowali jako papieże Sykstus IV i Juliusz II. *Nomen omen Portret Juliusza II* namalował sam Rafael.

⁷⁹⁷ Pojęcie zaproponowane przez Mieczysława Porębskiego w książce *Ikonosfera*, Warszawa 1972.

⁷⁹⁸ Zob. A. Krawczyk, *Gdy materia zostaje ożywiona... Napoleon w recepcji Teofila Lenartowicza*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne”(2/2016), nr 13, s. 90.

⁷⁹⁹ W. Olkusz, *Dzieła sztuki renesansowej...*, op. cit., s. 30.

⁸⁰⁰ Marino to dzisiejsza miejscowość i gmina położona we Włoszech, w regionie Lacjum, w prowincji Rzym.

⁸⁰¹ Ankona to miasto i gmina znajdująca się w środkowych Włoszech nad Adriatykiem.

⁸⁰² Wynika to z faktu, że Urbino wraz z okolicznymi ziemiami w latach 1213–1443 było księstwem, a do 1625 hrabstwem zaanektowanym przez Państwo Kościelne. Urbino pełniło istotną funkcję administracyjną stolicy księstwa i późniejszego hrabstwa w latach 1443-1523.

twórcy. Lirnik zwrócił uwagę na szczupłą, drobną sylwetkę Rafaela, delikatne i łagodne rysy jego twarzy oraz dłonie – gładkie i subtelne, przypominające dziewczęce. Zaakcentował przy tym malarskość wizerunku artysty, który sam przypominał postaci „jak na obrazie”. Lenartowicz wymienił tym samym najbardziej charakterystyczne elementy, jakie uwieczniano w portrecie renesansowym. Twarz, dłonie i zarys części sylwetki zaliczyć można do rozpowszechnionej w odrodzeniu pewnej konwencji portretowej. Jednak dla poety-rzeźbiarza ręce stały się zarazem symbolem artysty podczas pracy. Ich gładkość i subtelność odpowiadała lekkości i delikatności płócien Rafaelowskich. Powracał zatem lirnik do myśli, wedle której w wyglądzie artysty odbija się jego uosobienie i styl pracy. Przytoczona wyżej scena to pierwszy poetycki opis Rafaela tworzącego, będącego zarazem przedmiotem obserwacji Lenartowicza. W ten sposób malarz przedstawiony w trakcie pracy nad obrazem sam stawał się obiektem portretowanym za pomocą poetyckiego słowa. Opisowi fizjonomii artysty towarzyszyły uwagi na temat związków jego wyglądu z utrwalałymi w tradycji ikonograficznej atrybutami. Autor *Damy z jednorożcem* skojarzony został z paziem, jednak nie książęcym, jak retorycznie o jego status pytał poeta, ale ze sługą Matki Boskiej. Boża Rodzicielka, pozwalając na potrząsanie białą lilią – w tym wypadku to już nie tylko atrybut Marii, ale i symbol natchnienia, rodzaj „duchowego pędzla” – uwalniała moc twórczą mającą podobną siłę sprawczą do pieśni śpiewanej przez św. Cecylię.

Scena zachwytu fizjonomią mistrza z Urbino zostaje przerwana echem tajemniczego, kobiecego głosu wydobywającego się z ust Małgorzaty, czyli Margherity Luti, zwanej La Fornariną. Ukochana Rafaela pozowała mu do portretu, na którym widnieje siedząca postać, najprawdopodobniej z dwojgiem dzieci, choć kwestii tej lirnik nie precyzuje. Być może są to pociechy samych zakochanych, które tylko bawią się w pracowni, ale założyć też można, iż pozowały one razem z Małgorzatą. Wtedy dzieło to mogłoby nawiązywać do układów kompozycyjnych przedstawiających Marię, Jezusa i św. Jana Chrzciciela. Ułożenie grupy postaci odsyłać mogło do tego właśnie wzoru ikonograficznego, ale malarz mógł też ukazać świecką tematykę w formie rozbudowanego portretu, czego jeszcze w sztuce renesansu nie realizowano z taką świadomością jak w późniejszych epokach⁸⁰³. Wyobrazić można sobie również taką sytuację, w której przedstawienie ograniczyć się mogło do odmalowania samych modeli twarzy, jak na obrazie *Madonny Sykstyńskiej* (il. 48). W znanych portretach oficjeli arystokracji włoskiej, które wyszły spod pędzla Rafaela, nie ma jednak dzieł z wizerunkiem

⁸⁰³ J. Białostocki, *Ikonaografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych*, w: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1963, Warszawa 1967, s. 57-85.

kobiety z dwojgiem dzieci. Uwagę natomiast przykuwa fakt, że muza malarza spoczywa na siedzisku ozdobionym kamieniami, złotem i srebrem. Ubrana jest w piękną szatę obramowaną złotymi, modrymi i krasnymi liśćmi – być może mowa tu o niciach tworzących takie wzory, a na głowie ma „perski zwój” – choć skojarzenie to uznać chyba warto za dość przypadkowe, biorąc pod uwagę portrety powstające w okolicach Rzymu, Urbino i Florencji w renesansie⁸⁰⁴. Ten krótki opis wyglądu i miejsca, na którym spoczywa postać, przywołuje w pamięci różne dzieła Rafaela, np. *Portret kobiety czy Madonnę na krześle* (il. 97). Być może część orientalnego ubioru odwoływała się do tradycji portretu weneckiego, na przykład do obrazu powstałego w kręgu Tycjana zatytułowanego *La Sultana Rossa* (il. 98). Zatem w późnym wierszu o mistrzu z Urbino lirnik nie komentował tylko dzieł religijnych, jak w *Listach o sztuce włoskiej*, dostrzegał odmienne zjawiska w *oeuvre* artysty, jak pejzaż i portret. W efekcie pozwoliło to polskiemu poecie na bycie artystą, który „namalował” w dziele literackim portret Santiego, ale zarazem opisywał, jak on tworzył.

Dla Sowińskiego Santi był przede wszystkim malarzem przedstawiającym Matkę Jezusa, czego dowód stanowi cykl *Madonny Rafaelowe*. Zainteresowanie poety tematyką dzieł mistrza z Urbino było zgodne z akademicką hierarchią tematów, w której najwyżej sytułowano motywy historyczne i religijne. Swoje uwagi autor cyklu przesunął z opisowości dzieła sztuki na interpretację doświadczaną poprzez synestezję⁸⁰⁵. Rafael jako artysta był rewelatorem ukrytych prawd, co Sowiński podkreślał odwołując się do ikonografii dzieł mistrza – zwiastowania oraz wizerunków Marii i Jezusa. Akcentując wybrane z całego obrazu fragmenty przedstawienia nadawał im szczególne znaczenie. W *Dziewicy* poprzez gest i oblicze Marii oraz Boży promień pisał o tajemnicy wcielenia. W drugiej części tryptyku, zatytułowanej *Matka*, w oczach Marii i symbolicznym dotyku Jezusa dostrzegał cud męki i zmartwychwstania. Z kolei w drezdeńskim dziele poety, akcentując swe własne przeżycia i zwracając uwagę na wizerunki Matki i Syna oraz anielskie główki, odsłaniał przed czytelnikiem fenomen chrześcijaństwa wyrażony w akcie ofiary, poświęcenia, ale i miłosierdzia i zbawienia. W ten sposób sztuka uzyskiwała walor kojący zarówno ciało, jak i duszę⁸⁰⁶.

W liryku Lenartowicza wędrowiec w pracowni Rafaela stawał się świadkiem powstawania samego obrazu, opisując elementy niedostrzegane przez potencjalnego odbiorcę

⁸⁰⁴ Inaczej rzecz ma się m. in. z Wenecją, która poprzez swoje interesy handlowe miała kontakt ze Wschodem, co przekładało się na sztukę. Tematyce tej poświęcona była wystawa w krakowskim Muzeum Narodowym zatytułowana *Ottomania. Osmański orient w sztuce renesansu*. Zob. *Ottomania. Osmański Orient w sztuce renesansu – katalog*, pod red. R. Borna, M. Dziewulskiego, G. Messling, Kraków 2015.

⁸⁰⁵ W. Olkusz, *Dzieła sztuki renesansowej...*, op. cit., s. 31.

⁸⁰⁶ *Ibidem*, s. 28.

gotowego dzieła sztuki, a więc scenerię, w jakiej znajdowała się portretowana osoba. Zgodnie z renesansową konwencją portretu zazwyczaj bohaterowie obrazu ukazywani byli *en face* jako półpostać. W poemacie lirnika zaprezentowana została nie tylko cała malowana sylwetka, ale i sam malarz przy pracy. Było to możliwe poprzez przywołanie i konfrontowanie różnych poetyckich obrazów, co zarazem określało i warunkowało dynamikę samego procesu twórczego opisanego przez lirnika. Scenę w pracowni Rafaela oglądamy oczyma poety, będącego także artystą-rzeźbiarzem. Stąd też jego wzrok nie zatrzymywał się tylko na tworzącym malarzu, ale i na sylwetce portretowanej dziewczyny, której pięknem samotnik znad Arno był urzeczony. W swoim onirycznym marzeniu dostrzegał on kobiecą postać odpoczywającą pomiędzy malarskimi sesjami zakończonymi przez Santiago. Pełna wdzięku ukochana mistrza, o czarującym spojrzeniu, ubrana w kolorową, inkrustowaną drogimi kamieniami suknię, porównana zostaje do róży:

Taki dziwny wdzięk niewieści,
Że gdyby mniej lat trzydzieści,
To już by tu było po mnie.⁸⁰⁷

Czy przytoczone słowa oznaczają, że wyobrażenie kobiety z renesansowego portretu, spotkanej podczas onirycznej wędrówki, uznać można za ideał romantycznej kochanki? Otóż, jak się wydaje, nie. Atrakcyjnej urodzie Małgorzaty towarzyszą cechy, które Lenartowicz niezwykle cenił w ludziach. Poeta dostrzegał w różnych osobach konkretne cechy usposobienia. Tym razem lirnik odwołał się do mitu Fornariny utrwalonego w tradycji. Wedle przekazów miała być ona córką piekarza noszącą wodę ze studni i pomagającą ojcu w codziennych pracach. Autor *Lirenki* zauważył przemianę ukochanej malarza wyrażoną poprzez bogactwo jej stroju, która to przemiana wywołała w nim obawę, czy ten materialny zbytek nie wpłynie na charakter dziewczyny. Chwilowy niepokój ukojony został przez sztukę pozwalającą w tym wypadku zatrzymać, utrwalić i podkreślić piękno kobiety, szczególnie zaś pukle jej gęstych włosów i błękitne oczy, o których pisał poeta.

W wyobrażeniu Fornariny zastanawiające jest jej „czarujące” oblicze, a zarazem wymowne milczenie kobiety. Lirnik charakteryzując Rafaela także dostrzegał pewną dwoistość wyglądu i zachowania, artysta był bowiem „Taki dobry, że aż smutny...”. Ten idealny, XVI-wieczny świat skrywał zatem jakąś posępną tajemnicę, której zrozumieć i

⁸⁰⁷ T. Lenartowicz, *Rafael Sanzio, op. cit.*, s. 171.

przeniknąć poeta nie był w stanie. Być może sekret tkwił w podwójności poetyckiego wrażenia, które zbudowane zostało w oparciu o znaną sobie okolicę, wykreowaną jednak przez sen niepozwalający w pełni zrozumiale zobrazować rzeczywistego świata.

Z kolei Jadwiga Łuszczewska dostrzegała odmienną zależność pomiędzy sztuką renesansową a myślami o Polsce, o czym pisała w wierszu poświęconym odjeżdżającemu do Rzymu Henrykowi Stattlerowi:

I cóż to słyszę? ... czyż znowu cię woła
Głos marmurowy Michała Anioła?
Pójdiesz w kraj obcy... lecz z wiernością echa
Polskie natchnienie, - pójdzie z Tobą wszędzie!...⁸⁰⁸

Poetka akcentowała bogactwo sztuki włoskiej, wyrażonej w twórczości Buonarrotiego uznawanego za wzorzec rzeźbiarza. Italia jako kraj pociągał polskich twórców ze względu na poziom i różnorodność sztuk. Podróż na „Południe” zapewniała osiągnięcie określonego pułapu umiejętności rzeźbiarskich, dostępność różnorodnych materiałów czy możliwość studiów *in situ*. Jednak, pomimo tak ogromnego potencjału ziemi włoskiej, natchnienie miało, wedle poetki, pochodzić z kraju, w którym urodził się rzeźbiarz. Z kontekstu wiersza wynika, iż związane było ono z zapamiętanymi obrazami historycznych pamiątek, jak choćby Wawelem. W myśl tej zasady artystyczne umiejętności nabywałoby się we Włoszech, ale tematyka przedstawień pozostawałaby rodzima, kojarzona z historią kraju. Własnej tożsamości nie można się wyrzec, a mając w pamięci wiersze Lenartowicza odnieść wręcz można wrażenie, że pod wpływem emigracji „polskie natchnienie” działało ze zdwojoną mocą, rozpościerając w umyśle artysty panoramiczne obrazy.

Urwana myśl Lenartowicza, związana z tęsknotą za ojczyzną, tym razem zogniskowana została wokół pracy nad następnym dziełem Rafaela. Pozuje do niego kolejny raz Małgorzata, tym razem ubrana inaczej, bo dostrzec można zamiast turbanu na jej głowie koronkowe nakrycie wraz z przepaską, upięte dodatkowo szpilką, a na nogach kapcie z koziej skóry. W wizerunku tym skontrastowane zostają elementy portretu oficjalnego (nakrycie głowy) oraz charakter prywatny, wyrażony w domowym *entourage* (kapcie). Lirnik odsłaniał w ten sposób to, czego nie widać na samym dziele sztuki. Ponadto scena rozgrywała się przy blasku pełni księżyca, lśniącego czerwoną poświatą. To właśnie światło księżyca wywołuje

⁸⁰⁸ J. Łuszczewska, *Do Henryka Stattlera artysty rzeźbiarza*, w: *edaem, Improwizacje i poezje*, op. cit., s. 286.

wspomnienia o mazowieckiej krainie. W ostatnich wersach utworu o sztuce Rafaela poeta nie potrafił pogodzić dwóch światów, włoskiego i polskiego. Problem myśli przywołujących rodzimą ojczyznę pod wpływem bodźców doznanych w Italii będzie powracał w twórczości lirnika. Szczególnie wyróżniać się będzie w tym względzie *Album włoskie*, w którym szereg poetyckich obrazów „kraju mirtów i cyprysów” przywoływał myśli o ojczyźnie.

Michał Anioł, czyli opowieść o nawróceniu

Sposób pisania o życiu i dokonaniach Buonarrotiego przeszedł w twórczości Lenartowicza znaczącą przemianę. W jednym z najwcześniejszych wierszy, który towarzyszyć miał nieznanemu dziś utworowi samego mistrza dłuta, zatytułowanemu *Przesyłając przekład sonetu Michała Anioła Buonarotti. Wiersz do...*, podejmował lirnik temat pracy nad dziełem, inspiracji i znaczenia sztuki. Polskiego poetę intrygował sposób krystalizowania się i materializacji artystycznej wizji. Powołując się na sposób pracy Michała Anioła pisał, że pomysły objawiały się artyście w myślach, a następnie poszczególne elementy konceptu twórczego odkuwane były w kamieniu, tworząc w ten sposób fragment całości, który w formie wizualnej, jako rodzaj mimetycznego przedstawienia, wyrzeźbiony został w marmurze. Podobny proces dostrzegał poeta w języku, pisał o głoskach łączących się w słowa i dających znaczenie. Poszczególne etapy pracy na dziełem uzależnione były od biegłości warsztatowej mistrza, a także od jego własnych przeżyć. Na całokształt rzeźby wpływać miała zatem faza koncepcyjna – od pomysłu do realizacji, umiejętności techniczne związane z obróbką kamienia oraz wydarzenia z życia artysty.

Buonarroti niejako wykuwał w marmurze swoje własne emocje, stąd też w jego rzeźbach objawiały się prawdziwe uczucia. Tym samym autentyzm przeżyć zapewniał także współpracę samego kamienia reagującego na pracę rzeźbiarza, poddającego się plastycznej obróbce, pomimo swych właściwości petryfikacyjnych. Wzajemna symbioza artysty i bloku marmuru, wedle poety, zapewniała dziełu historyczną wielkość, trwanie pomimo dokonujących się w świecie zmian. W kontekście pracy rzeźbiarza niewiadomym pozostaje źródło inspiracji:

Mocą zaprawdę toć zawsze anioła
Po ciemnych wodach kruchą łódką miota,
(...)
Sam on dobija do tej baszty brzeżnej,

Widnej przez całe wieczności przestrzenie,
Gdzie niewiadomo czyli anioł śnieżny,
Czy go ogarną lecące płomienie⁸⁰⁹.

Podróż ku źródłom natchnienia zdaje się być wielką zagadką. Michał Anioł wydobywał z kamienia to, co niedostrzegalne, a jego praca w tym kontekście, wedle lirnika, być może ze względu na trud i piękno końcowe rzeźby, miałyby posiadać anielską moc. Jednak w opinii Lenartowicza Buonarroti w swej twórczości dotarł do tajemniczej „baszty brzeżnej” odsłaniającej mu przestrzenie wieczności, a więc różne źródła i możliwości inspiracji. Niesiona fantazją i natchnieniem natura artysty, utożsamiona z białą i czerwoną barwą, odpowiadać miała charakterowi mistrza. Pokusić się zatem można o wniosek, iż autorowi *Piety Rondanini* towarzyszy jakiś nieodgadniony duch pozwalający mu tworzyć monumentalne prace, jak freski w Kaplicy Sykstyńskiej i posąg Mojżesza, o których wspominał poeta.

Sowiński w jednym z fragmentów *Satyry* także odniósł się do najbardziej znanych rzymskich fresków Michała Anioła oraz posągu Chrystusa i *Piety watykańskiej*. Interującym jest jednak fakt, że pisał o całym malarskim wystroju Sykstyny pędzla włoskiego mistrza (il. 59). Znacznie pomniejszył znaczenie symboliczne treści ukazanych na sklepieniu (sceny ze Starego Testamentu) podporządkowując je przedstawieniu na ścianie (Sąd Ostateczny). Autor *Hellady* dostrzegał dramatyzm całej sceny, koncentrując się na opisie postaci Pankratora usytuowanego w centrum kompozycji. Bardziej z racji swoich cech – „groźny, złowrogi, || Potężny, gniewny, nielitościwy” – kojarzyć się On winien ze starotestamentowym wizerunkiem Boga, choć Sowiński porównał Go do rzymskiego Jowisza. Poeta poprzez ukazanie Chrystusa jako sędziego potwierdzał tezę „o chłodnym intelektualizmie i bezduszości Michała Anioła”⁸¹⁰. W tym samym utworze literat przywoływał też wspomnianą wyżej rzeźbę Chrystusa z kościoła Santa Maria sopra Minerva w Rzymie (il. 98), w której dostrzegał chłód, dumę, spokój, ale także pogardę dla własnego cierpienia. Z kolei w *Piecie watykańskiej* (il. 58) wizerunek umarłego Syna Marii schodził na drugi plan, a Sowiński skupił się na wizerunku Matki Jezusa. Porównana Ona została do starożytnej kapłanki i Spartanki, co wynikało z patetyzmu sceny z umierającym Synem, w której dominowały uczucia chłodu i surowości bijące z twarzy i postawy Matki Boga. O tyle, o ile

⁸⁰⁹ T. Lenartowicz, *Przesyłając przekład sonetu Michała Anioła Buonarroti. Wiersz do...*, „Tygodnik Ilustrowany” 1861, t. III, nr 83, s. 158.

⁸¹⁰ W. Olkusz, *Dzieła sztuki renesansowej...*, op. cit., s. 38.

wizerunek Pankratora oceniał głównie autor *Satyry* na podstawie ekspresji przedstawienia, tak w przypadku rzeźb ma się wrażenie, że to w dużej mierze „surowość kamienia” wpływała na ocenę wyrazu prac. Wybierając trzy tak różne prace poeta wskazywał na antynomiczność targających samym artystą namiętności, co przekładało się na jego artystyczne dokonania. Olkusz akcentował, iż „uznaniu dla tytanicznej działalności Buonarrotiego towarzyszyło przekonanie o «zbląkaniu geniusza» i «upadku anioła»”⁸¹¹. Stąd też dostrzec można, jak pisze badacz, różnicę w ocenie dzieł Fra Angelica i Michelangela Buonarrotiego, która wynika z opinii Sowińskiego. Rozdźwięk pomiędzy sądem na temat twórczości dwóch mistrzów spowodowany został słowami: „anielski” i „anioł”, które nadane zostały artystom. Na ich podstawie mielibyśmy do czynienia z „aniołem życia” – Janem z Fiesole i „aniołem śmierci” – Michałem Aniołem⁸¹², choć zastrzec należy, że podział ten nie został wyrażony przez poetę w sposób bezpośredni, tym samym stanowi raczej pomysł interpretacyjny badacza.

Michał Anioł w Lenartowiczowskim liryku porównany został do wioślarza, który sterować ma sztuką na wielkim oceanie inspiracji, wśród archipelagu ludzkich dokonań. Poeta akcentował zatem odpowiedzialność za własne dzieło, ale i za świat, która spada na barki artysty, bowiem w pracy ogniskuje się tajemnica wieczności, ona wpływa na otoczenie i na to, kim są i kim będą ludzie. Praca uszlachetnia samego artystę poprzez wysiłek włożony w nowopowstałe dzieło, wiąże się także z wyborem, jakiego dokonuje człowiek między dobrem a złem, odzwierciedlającym się w tworzonej sztuce. W tym krótkim utworze autora *Kaliny* interesował głównie problem pracy nad dziełem, mniej sama rzeźba, czy charakter artysty, na co zwracał uwagę w *Listach o sztuce włoskiej* i w swej dojrzałej twórczości literackiej poświęconej Buonarrotiemu.

Poeta w ogłoszonym po niespełna dziesięciu latach wierszowanym *Argumencie* powróci do tematu twórczości wybitnego włoskiego artysty, w kolejnym liryku przedstawiając rzeźbiarza w Bazylice św. Piotra. Scena odwiedzin potraktowana została przez samotnika znad Arno w sposób zdawkowy. Była ona najkrótsza spośród literackich wizyt opisywanych w wierszach o Fra Angelico i Rafaelu, co być może wynikało ze stosunku poety do samego rzeźbiarza. W *Listach o sztuce włoskiej* lirnik z pewną ambiwalencją oceniał poczynania Michała Anioła. Poeta nie deprecjonował jednak roli artysty, jego osiągnięć czy wielkości talentu, ale charakter. W początkowych partiach utworu Lenartowicz nakreślił pobieżny zarys wyglądu Buonarrotiego. Przedstawił go jako starca z siwą brodą i dużymi dłońmi, ubranego w czerwoną szatę uwypuklającą postawną sylwetkę sztukmistrza. Lirnik,

⁸¹¹ *Ibidem*, s. 40

⁸¹² *Ibidem*, s. 41.

rzeźbiąc za pomocą słowa wizerunek artysty, przedstawił go w formie, która w sztukach plastycznych zbliżona jest do *bozzetta*. Ogólnikowy zarys postaci Michała Anioła wskazywać mógłby na brak pewnych cech charakteru i twórczości, które poeta uznawał za ważne. Zagadkowo ukazana została także dłoń rzeźbiarza, potraktowana nieco karykaturalnie, ale przedstawiona jako symbol ciężkiej pracy oraz zdecydowanego charakteru artysty. Kreśląc literacki portret Buonarrotego Lenartowicz wspominał o dwóch jego atrybutach – mieczu przepasanym u boku i trzymanym w prawej ręce modelu małej figurki Mojżesza, odlanej z brązu. Samotnik znad Arno podkreślał w ten sposób dwoistość figury wielkiego mistrza, jego porywczność, nieustępliwość, gotowość do walki, ale i artystyczną naturę, oddanie sztuce, umiłowanie piękna.

„Tytan dłuta” – jak nazywa go lirnik – spieszył, by odkuć rzeźbę biblijnego proroka przy dźwiękach organów dobiegających zza drzwi Sykstyny. Muzyka ma tu charakter pobudzający do działania, wtóruje głosom towarzyszącym pracy nad dziełem, jednocześnie się z nimi zespalając, współtworząc rodzaj polifonii będącej wyrazem aktu twórczego. Odkuwanie rzeźby, powstawanie dzieła sztuki, miało w tym kontekście wymiar sakralny, z racji miejsca, w którym artysta zdecydował się tworzyć. Rzeźba powstała w Kaplicy Sykstyńskiej została uświęcona nie tyle ręką samego artysty, co Boską. Przynależy ono bowiem do chrześcijańskiego centrum świata, pozostającego miejscem licznych pielgrzymek. W *Listach o sztuce włoskiej* Lenartowicz wspominał freski, które jako jedyne dostrzegł z całego bogactwa bazyliki św. Piotra. W *Argumentcie* zdecydował się jednak położyć akcent nie na wymowę rzeźby czy jej rzeźbiarski kontekst, ale na miejsce powstania. Pałac Watykański stał się symbolem bliskości kontaktu z Bogiem, ale pozostał także jednym z papieskich apartamentów, w których papież funkcjonował jako głowa Kościoła, a jednocześnie mecenas sztuki.

O Buonarrotem jako artyście chrześcijańskim, o jego posągu Mojżesza oraz o Rzymie jako kolebce sztuki religijnej pisała Deotyma w utworze zatytułowanym *Syncerstwo*, w którym poetka zastanawiała się, czym jest rzeźbiarstwo. Łuszczewska uznawała posąg starotestamentowego proroka za arcydzieło, doceniając zarówno wykonanie, jak i znaczenie dzieła. Nawiązała do biblijnej historii, w której Mojżesz, otrzymawszy dekalog, schodził z góry Synaj opromieniony blaskiem Boga, co wywoływało strach ludu, do którego zmierzał prorok. Posąg Michała Anioła miał, wedle poetki, wzbudzać u oglądających podobne reakcje – uczucia trwogi w związku z tajemniczymi światłami boskiej korony. Być może Deotyma miała na myśli nie koronę na głowie Mojżesza, a rogi (il. 65), które wyrzeźbił artysta. Ich przedstawienie wiązało się z błędnym tłumaczeniem fragmentu Pisma Świętego dokonany

przez św. Hieronima, w którym hebrajskie słowo *qaran* (promienieć) tłumacz oddał jako łacińskie *cornatus* (rogaty). W polskim tłumaczeniu Biblii dokonany przez Jakuba Wujka odnaleźć można fragment: „A gdy schodził Mojżesz z góry Synaj, trzymał dwie tablice świadectwa, a nie wiedział, że twarz jego była rogata z społeczności mowy Pańskiej” (Wj 34, 29). Polski kaznodzieja zaciemniał zatem jeszcze bardziej niż św. Hieronim właściwy sens przekazu. Jednak w refleksji Łuszczewskiej najważniejszy w kontekście poruszanego tu tematu był chrześcijański wymiar sztuki Michała Anioła. W swoich wierszach nie miała ona takich wątpliwości co do charakteru i twórczości rzeźbiarza jak Lenartowicz. Ujmowała dokonania włoskiego artysty raczej powierzchownie, bez pogłębionej refleksji, utrwalając tym samym różne krążące o Michale Aniele stereotypy.

Do problemu opisu fizjonomii i cech artysty powracał Lenartowicz we *Wstępie do poematu »Michał Anioł Buonarroti«* osadzonym w renesansowych realiach na gruzach Złotego Domu Nerona. Wśród bluszczu porastającego głazy ukazał poeta autora *Dawida* jako wyprostowaną i nieruchomą postać, z dłonią wspartą na skroni i wpatrującą się w rzymski pejzaż, wyglądającą niczym jedna z wielu rzeźb Wiecznego Miasta. Jednak purpurowa szata artysty przywodzi na myśl wizerunek imperatora, który jednak nie wojuje mieczem, a dżutem, stając się cezarem sztuki czerpiącym wzory z antycznego świata. Kontakt rzeźbiarza z dawnym Rzymem miał działanie inspirujące. Michał Anioł dostrzegał i ogarniał cały dorobek antycznej Romy, co podkreślał wspomniany gest wspartej na czole ręki i dalekosiężny wzrok pozwalający zobaczyć więcej niż mogą inni. Widzenie Buonarrotego pełniło funkcję apotropaiczną i artystyczną, pozwalało bowiem zobaczyć to, co współczesne rzeźbiarzowi, objawiające się w ruinach, ale i to, co odległe, a więc dawny blask miasta. Lenartowicz podkreślał siłę wzroku artysty przenikającego rzymskie dzieła skupione wokół Via Sacra. Doświadczenie percepcji historycznej i percepcji współczesnej stolicy chrześcijaństwa przez Michała Anioła miało także swoje mroczne strony. Przechadzka po Świętej Drodze, najważniejszej w starożytnym Rzymie, przypominała zwycięski pochód cesarów, zastąpiony w tym miejscu przez osobę artysty, którego twórczość zmieniła bieg historii. Jednak droga na sam szczyt sztuki była przepełniona goryczą. Dawna stolica cesarstwa okazuje się być w refleksji lirnika miastem zniewalającym, pochłaniającym artystę. Poeta pisał, że Buonarroti został wręcz „przykuty wpół łańcuchem” do tego miejsca. Jednak widzenie Rzymu stało się także dla artysty wyrazem tęsknoty za ideałem, a więc „Chrześcijańską Republiką”. Dla Lenartowicza, ale i literackiego Michała Anioła, Roma była miastem składającym się z nawarstwiających się odłamków historii, na które składało się życie wielkich i prostych ludzi.

Rzym w refleksji lirnika to miejsce przepełnione różnymi antynomiami. Samotnik

znad Arno pisał o bogactwie i biedzie, pięknych pałacach i ubogich rumowiskach, o pustkowiu i ogrodach, pogańskich historiach związanych z założeniem Wiecznego Miasta, ale i o chrześcijańskim wymiarze katakumb. Gwarantem trwania miasta nie była jednak Bazylika św. Piotra czy antyczna świątynia, a Zamek Świętego Anioła. Lenartowicz starał się stworzyć tło dla sztuki Buonarrotiego, a zarazem chciał ją zinterpretować we właściwym kontekście, poszukiwał zatem miejsca wspólnego dla dwóch krzyżujących się, lecz odmiennych tradycji – antycznej i chrześcijańskiej obecnej w twórczości rzeźbiarza. Castel Sant’Angelo doskonale się tu sprawdzi – z jednej strony stanowi namacalne wspomnienie dawnej Romy, jako część jej murów obronnych oraz dawne Mauzoleum Hadriana. Z czasem budynek ozdobiony został figurą anioła i kaplicą Świętego Anioła w Niebie na znak pamięci o cudownym zakończeniu zarazy, stając się w ten sposób papieską twierdzą. Zamek ten funkcjonuje zatem jako znak spotkania pogaństwa i katolicyzmu, władzy świeckiej i duchowej, profanum i sacrum.

Przedstawienie wyglądu mistrza oraz zarysowanie rzymskich realiów stało się pretekstem do przywołania cech charakteru Michała Anioła. Naczelną z nich była duma, wpływająca na to, że Buonarrotti pozostawał ponury, popędliwy, milczący czy „chmurno-licy”. Unikał kontaktu z ludźmi, był kapryśny, osowiały, jakby nieobecny. Cechowała go także obojętność na krótkotrwałą wartość rozkoszy ziemskiego piękna. Nie interesowały go relacje z większością ludzi, co objawiało się w jego bezwzględnych i oschłych słowach kierowanych ku innym, a także w tym, że artystę można było łatwo urazić. Lenartowicz podkreślał, że na wybór takiego stylu życia, w którym rzeźbiarz wyraźnie odczuwał swoje osamotnienie i był wyłączony z otoczenia, on sam się godził.

Wedle poety sposób usposobienia Michała Anioła wynikał z nieznamośności statecznego życia. Bolesne wypadki losu – lirnik nie precyzował, co miał na myśli – odcisnęły swe piętno na charakterze mistrza. Pozostawiające swój ślad głęboko we wnętrzu artysty przeżycia dostrzec można, wedle uwag autora *Złotego kubka*, w rzeźbach Buonarrotiego. Czy zatem dzieła te stanowiły „przepracowanie traumy”? Czuwająca nad Michałem Aniołem Opatrzność pozwalałaby na taki proces, którego efektem będzie wyzwolenie się ze złych wspomnień. Tym samym dokonania autora *Tonda Doni* wpisywać by się mogły w model artysty chrześcijańskiego, który dopiero w Bogu i przez Boga znajduje ukojenie i tworzy dzieło wiekopomne. Przeciwwstawienie dumnego charakteru Florentczyka, a zarazem poszukiwanie chrześcijańskiego podejścia do jego twórczości, stanowić będzie jeden z naczelných problemów pisarstwa Lenartowicza o włoskim rzeźbiarzu. Zresztą postawa lirnika wyrażająca się w niejednoznacznej ocenie Buonarrotiego pojawiała się już w uwagach zamieszczonych w *Listach o sztuce włoskiej* oraz w wierszowanym *Argumentcie*.

Podobne rozterki w rozumieniu sztuki Michała Anioła nie towarzyszyły Łuszczewskiej. Poetka w utworze *Malarstwo* uznała tworzących w Rzymie artystów za tych, którzy przedstawiali całe życie Chrystusa – od narodzin, przez nauczanie w świątyni, cud w Kanie Galilejskiej, przemienienie Pańskie na górze Tabor, sceny z Marią Magdaleną po Sąd Ostateczny. Wśród mistrzów pędzla przywołani zostali, obok Petera Paula Rubensa i Antona Raphaela Mengesa, renesansowi twórcy: Corregio, Paolo Veronese, Rafael i Michał Anioł. Każdemu z artystów przyporządkowała autorka wiersza realizację konkretnego tematu z życia Jezusa. W przypadku Buonarrotiego Deotyma przywoływała freski z Kaplicy Sykstyńskiej. Dostrzegała w scenie Sądu Ostatecznego dramatyzm wydarzeń, dynamizm akcji, innowacyjność przedstawienia, które zwiastowało koniec ludzkości i nastanie Królestwa Bożego. Pomijała całkowicie problem nagości, obecności tradycji antycznej tak rażącej dla innych, akcentując wizyjność całej sceny. Zdaje się, że rzymskie malowidło stanowiło dla poetki *opus magnum* odrodzeniowego artysty, co podkreśliła w słowach uznających autora posągów *Niewolników* za proroka sztuki, niczym biblijnego Ezechiela. Z kolei tak zdecydowane sądy odnośnie twórczości rzeźbiarza nie pojawiały się w opiniach samotnika znad Arno starającego się zrozumieć mistrza.

Zamiast opisu pracy czy pewnego etosu życia Lenartowicz przedstawił fenomen Buonarrotiego jako artysty o skrajnych cechach usposobienia. Dla samotnika znad Arno tragizm rzeźbiarza objawiał się już od momentu jego urodzenia. Doświadczenia z pierwszych lat życia zmieniły świadomość dziecka diametralnie, bowiem miało ono percepcję starca. Poeta wykorzystał motyw *puer senex*, aby ukazać, z jak wielkim ciężarem od młodości borykał się artysta, co wpłynęło na jego charakter. Nadmierny balast samoświadomości nie pozwolił rzeźbiarzowi cieszyć się codziennością, niwelując przy tym chwile szczęścia.

Jedyną osobą, która wedle słów z wiersza Lenartowicza potrafiła wpłynąć na Michała Anioła, była poetka Vittoria Colonna. Zostaje ona nazwana „przyjaciółką prac”, co wynikało najprawdopodobniej z pokrewieństwa nie tyle dusz, ale zainteresowań obojga, koncentrujących się na twórczości literackiej. Wedle uwag lirnika postać literatki była ukojeniem dla introwertycznego rzeźbiarza. Jej imię oznaczało zwycięstwo, co autor *Album włoskiego* wiązał w sposób symboliczny z historią podbojów rzymskich. Colonna niczym rzymska bogini Wiktoria zwiastowała wygraną, jednak nie na wojnie, a w sztuce. Na zasadzie tak skonstruowanej myśli Lenartowicz uznał jej osobę za jeden z filarów współtworzących tożsamość miasta. Postać odrodzeniowej poetki stała się także gwarantem potęgi sztuki, która przeczeka upadki wielkich mocarstw i będzie trwać na wieki. Być może poeta uważał, że przyjaźń pisarki pomagała Buonarrotiemu nie tylko zamknąć się całkowicie na świat, ale i

tworzyć. Lirnik mazowiecki nie pisał jednak wprost o inspirującej roli przyjaciółki rzeźbiarza. Nie jest także sprawą pewną, czy Lenartowicz, pisząc o markizie Pescary, mógł znać wstęp do *Poezji Michała – Anioła Buonarrotego* (sic!) Lucjana Siemieńskiego, lub słyszeć o nieznanym dziś utworze Norwida *Victoria Colonna*⁸¹³. Siemieński, tłumacz wierszy rzeźbiarza, a zarazem autor przedmowy do tomiku jego poezji podkreślał, że poetycka twórczość włoskiego sztukmistrza miała rozwinąć się po 1537 roku, kiedy to artysta poznał bliżej Colonnę. Miała być ona jego inspiracją, a zarazem niespełnioną, platoniczną miłością, choć nowożytna pisarka z czasem wybrała życie zakonne. Postać renesansowej humanistki wpłynęła na zmianę charakteru rzeźbiarza, jednak jednocześnie znajomość ta wywoływała w artyście cierpienie przeplatające się z namiętnością, o czym pisał Siemieński. Buonarroti miał wykonać dla poetki kilka artystycznych prac, wśród nich krucyfiks podpisany „non ci si pensa quanto sangue costa”. W świetle uwag Siemieńskiego interesującym jest fakt, że do dnia dzisiejszego zachował się rysunek przypisywany Michałowi Aniołowi przedstawiający pietę (il. 99). Na pionowej belce umieszczonej za ciałem pogrążonej w cierpieniu Marii i za martwym ciałem Chrystusa znajduje się napis przytoczony przez Siemieńskiego: „tam nie myślą o tym, ile kosztuje to krwi”. Fragment ten powzięty został z wizji Raju z *Boskiej komedii* Dantego, kiedy to Beatrycze ubolewała nad brakiem uznania ofiary męczenników. Nawiązywał on do przekonań rzeźbiarza i poetki, którzy uważali, że przez kontemplację historii Jezusa osiągnąć można zbawienie. Siemieński dodawał w przedmowie, że w uczuciu i poglądach Colanny rzeźbiarz odnajdował prawdy przedwieczne, religijnego ducha twórczości, pozostając przy tym jednocześnie przewodnikiem ukochanej, gdy ta zgłębiała błędne wyobrażenia swojej epoki. Miłość objawiła swą potęgę Michałowi Aniołowi w starości, na co ten utyskiwał w swoich sonetach. Jednak śmierć wprawdzie zabrała przyjaciółkę życia artysty. On czuwał nad jej zdrowiem do ostatnich chwil, kiedy to u kresu swoich sił przeprowadziła się do Rzymu. Pamięci Colanny, wedle relacji Siemieńskiego, Buonarroti pozostawał wierny do końca swych dni. Gdy stracił wzrok, kazał sobie odczytywać jej listy i utwory, kochał bowiem nie ciało, a duszę przyjaciółki. W opisywanej przez poetę miłości pobrzmiewają echa nurtu neoplatonickiego, tak żywego w renesansie⁸¹⁴. W uczuciu do poetki artysta odkrywał to, co dobre, piękne i mądre prowadzące do zbawienia. Zatem – według refleksji Siemieńskiego – pozostawał Michał Anioł twórcą chrześcijańskim. Nie należy

⁸¹³ M. A. Buonarroti, *Poezye*, przeł. L. Siemieński, Kraków-Cieszyn 1861; Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, przy współudziale J. Czarnomorskiej, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I: 1821-1860, op. cit., s. 282-283.

⁸¹⁴ E. Panofsky, *Ruch neoplatonicki i Michał Anioł; Neoplatonicki ruch we Florencji i w północnych Włoszech. Bandinelli i Tycjan*, w: idem, *Studia z historii sztuki*, wybrał, oprac. i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 188-269.

jednak zapominać, że autor przedmowy pisał głównie o poezji artysty. W *Listach o sztuce włoskiej* natomiast, omawiając artystyczne bogactwo spuścizny po Buonarrotim, Lenartowicz wspominał o poezji autora *Piety Duomo*, jednak szerzej jej nie analizował. Polski poeta-rzeźbiarz nie nawiązał w swoim wierszu do wielostronnych umiejętności renesansowego mistrza, skupiając się głównie na jego charakterze, który przeszedł metamorfozę i to nie pod wpływem Colonna.

Duchowe pokrzepienie, jakie odczuł Michał Anioła wskutek spotkania z przyjaciółką pozwala mu na pracę. Lirnik pisał, że w wielkim warsztacie Buonarottiego pracuje kilku rzeźbiarzy. Autor *Lirenki* tym razem koncentrował się na słowach szeptanych przez mistrza dłuta, w których charakteryzował on ciężar swojego losu. Własne życie artysta porównywał w wierszu lirnika do pracy w kamieniu, z racji faktu, iż materiał ten bywa nieprzewidywalny w swoim opracowywaniu, jak los. Podczas rzeźbienia, jak i w życiu, na nic zdaje się doświadczenie, bowiem rzeźba może ulec destrukcji poprzez wewnętrznie skryty defekt czy nieostrożną zmianę koncepcji, tak samo ludzka egzystencja bywa kapryśna, a jej immamentną cechą są ciągle wyzwania, z jakimi człowiek się mierzy. Te dwa poetyckie obrazy wysiłku artysty włożonego w rzeźbę i samoświadomości życia zostają określone jako „twarda, ciężka, znojna praca”. W tym kontekście Michał Anioł Lenartowicza zastanawiał się: skąd zatem wiadomo, jaka myśl przyświeca artyście i jego dziełu? Kto odczyta wiek rzeźbiarza na podstawie rzeźby? Buonarroti pytał zatem o to, na ile w dziele sztuki odbija się tożsamość jego twórcy. Fundamentalną stała się tu kwestia właściwego odczytania rzeźby i jej kontekstu, a zarazem zrozumienie dramatu autora *Piety Florenckiej*, który znany był tylko nielicznym. Wsuwane przez Michała Anioła obawy są pytaniem o przyszłe losy dzieła i o jego interpretację w zmieniającym się świecie. Rzeźbiarza, wedle słów lirnika, bardziej frapują kwestie artystyczne, koncentrujące się wokół problemów dzieła sztuki, jego recepcji, koncepcji, współzawodnictwa z innymi twórcami.

Za próbę zrozumienia twórczości Michała Anioła i osadzenia jej w szerszym kontekście uznać zatem trzeba konfrontację dokonań rzeźbiarza z innymi artystami, o których pisał lirnik w wierszu poświęconym rzeźbiarzowi, podobnie jak w *Listach o sztuce włoskiej*. Jednak o mistrzach pojawiających się w utworze nie informował sam lirnik, ale oddał głos Buonarrotiemu, który wprost wypowiadał swoje poglądy:

Co mnie w oczy świecą Giotem
Co tam jakimś Leonardem,
Jam wyrąbał się Oskarem

A nie wykuł piórkiem złotem.
Decjusz – Kato – Dant, to duchy,
Reszta dzieci i pastuchy. –⁸¹⁵

Punktem artystycznego odniesienia dla Michała Anioła nie stały się dzieła Rafaela i Fra Angelica znane z wcześniejszych uwag samego poety, a charakter i osiągnięcia Giotto⁸¹⁶ i Leonarda, twórcy wczesnego i dojrzałego renesansu. Obok wspomnianych artystów wymienione zostały także narzędzia oraz pojawiła się wzmianka o pracy odrodzeniowych mistrzów. W przypadku Giotto uderzać miała „światlistość” jego prac, co być może wiązało się z bizantyjską jeszcze tradycją postrzegania koloru i jego hierarchii. Z kolei złote piórko odnosiło się zarówno do autora fresków w kaplicy Scrovegnich, jak i do Leonarda. Di Bondone wyraźnie konturował swoje prace, na co wpływała antyczna i wschodnich tradycja. Z kolei da Vinci precyzyjnie kreślił kreskę na wielu swoich dziełach, a inspiracją dla jego poczynąń mogła być szkoła włoska, szczególnie działalność Andrei del Verocchia. Jednak lekkość piórka i swobodne nim operowanie, a także złoty kolor, wyrażający biegłość artystyczną, dotyczyć mógł efektu sfumato, a więc mglistych plam kolorystycznych. Poeta nie nazywał tych artystycznych problemów związanych z techniką wprost, ani nie przedstawiał opisowo, gdzie nie pozwalała na to ówczesna terminologia. Niemniej jednak piórko przeciwstawione zostaje oskardowi. Paradoks tego zestawienia nie polega tylko na odmiennej ciężkości wykonywanej pracy. Piórkiem zasadniczo można było wykonać całe dziełko, a oskard służył do prac wstępnych w kamieniu, co wynikało z budowy tego dłuta. Lenartowicz wykazał się sporą intuicją, a może i szczęśliwym trafem, pisząc o oskardzie, którego faktycznie używał Michał Anioł. Choć repertuar narzędzi wykorzystywanych przez konkretnych rzeźbiarzy był raczej ograniczony i długo pozostawał praktycznie niezmienny⁸¹⁷. To artystyczne odniesienie do twórczości innych mistrzów zawierało w sobie ślady renesansowego *paragone*. Michał Anioł w ocenie Lenartowicza miał wyraźnie wskazywać na prymat rzeźby nad malarstwem z racji stopnia trudności w wykonaniu. Z kolei nadrzędnym źródłem inspiracji dla artysty była także sztuka słowa, antyczna i odrodzeniowa, na czele z Decjuszem, Katonem i Dantem.

⁸¹⁵ Zbiory druków i wycinków prasowych z rękopisów po Teofilu Lenartowiczu, Biblioteka Nauk Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, sygn. 2101. Tu jedna z wersji: *Wstęp do poematu »Michał Anioł Buonarroti«* k. 20-23.

⁸¹⁶ Lenartowicz poświęcił osobny wiersz tercjarzowi franciszkańskiemu zatytułowany *Błogosławieństwo. Na widok fresku Giotto* nawiązujący do fresków z kaplicy Scrovegnich w Padwie, w którym akcentował m. in. działalność Jezusa.

⁸¹⁷ Zob. T. J. Żuchowski, *Poskromienie materii. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2011.

Postacie Rafaela i Fra Angelica pojawiły się w kontekście problemu, jak należy tworzyć. Dla Buonarrotiego, którego poglądy zarysował poeta, zagadnienie to wiązało się z sięganiem po nieznane, artystyczną odwagą i pomysłem, nieustanną walką z konceptem i jego wizualizacją, niepoddawaniem się przeciwnościom losu, bowiem dopiero w tworzeniu ujawnić się mógł hart ducha. Proces pracy nad dziełem pozwalał poznać wewnętrzną i zewnętrzną siłę artysty. Postaci wyżej wspomnianych malarzy skojarzone zostały z nadzieją i czuciem, które dostrzegalne były w ich własnych dziełach. Z kontekstu uwag lirnika wnioskować można, iż dotyczyłyby one warstwy przedstawieniowej i znaczenia powstałych prac. Doznania te stanowiły zatem spoiwo wszystkich etapów powstawania dzieła, bo zakorzenione były w samych twórcach. Michał Anioł uznawał, według poety, nadzieję i czucie za dwie składowe cechy twórczości, odpowiadające dwóm odmiennym typom artystycznych osobowości. Z kolei Sowiński w *Satyrze*, pisząc o Michale Aniele i Fra Angelico, dostrzegał „antytetyczny podział owych geniuszy, przy czym podstawę tej klasyfikacji stanowią: stosunek do etyki chrześcijańskiej (antynomia pycha – pokora), geneza aktu twórczego (antynomia: czyn egoistyczny – czyn altruistyczny) oraz kategoria jakości emotywnej odbioru (antynomia: stach, nienawiść – ukojenie miłość)”⁸¹⁸. Uwagi o Rafaelu i Fra Angelico, przytaczane przez rzeźbiarza z Lenartowiczowskiego wiersza, związane były z naczelnym problemem w sztuce, jaki wiązał się z ukazaniem prawdy, rozumianej tutaj jako możliwie wierne oddanie postaci, bez obarczania ich jednocześnie nadmierną uczuciowością. Zatem dystans wobec tworzonego dzieła kojarzył Lenartowicz z cechą Buonarrotiego, ograniczając sferę uczuć dostrzegalną w rzeźbach artysty do cech kojarzących się z jego usposobieniem. Wedle rzeźbiarza, opisanego przez poetę, nadmierne epatowanie uczuciami wpływało destrukcyjnie na pomysł, jaki zrodził się w głowie. Artysta winien bronić autonomii pierwotnie zrodzonej myśli, chroniąc tym samym dzieło nie tylko przed własnym usposobieniem, ale i przed ludźmi mogącymi wpływać na mistrza. Za przyczynę takiego nastawienia do własnej twórczości, wedle lirnika, odpowiedzialna była duma Michała Anioła. Z kolei za efekt opisanej postawy do procesu twórczego uznać można by dzieło, które charakteryzuje się niezmiennym podejściem koncepcyjnym, wyrażonym na przykład przez *non finto* prac rzeźbiarza. W ten sposób dzieło sztuki ujawniało swój pierwotny zarys, odsłaniało sposób tworzenia, obnażało myślenie twórcy.

Postacią szczególną, pojawiającą się w *Listach o sztuce włoskiej*, która oddziaływała na Michała Anioła, był Savonarola. W wierszu Lenartowicza dominikanin został

⁸¹⁸ W. Olkusz, *Dzieła sztuki renesansowej...*, op. cit., s. 37.

przeciwstawiony niemoralnym Florentczykom. Życie mieszkańców miasta uznawanego za kolebkę renesansu przepełnione miałyby być grzechem, a także pozostawać zdominowane przez uczty, zabawy i handel. W miejskim społeczeństwie włoskim pojawiła się jednak postać reformatora religijnego, nazwanego „apostatą” przez lokalną ludność, a zarazem „apostolem” przez Buonarrotiego. W tych dwóch słowach nakreślił poeta wizerunek dominikanina zwalczającego przywary florenckiego społeczeństwa, który jednocześnie coraz bardziej umacniał swoje wpływy we Włoszech i poza ich granicami. Te dwa słowa charakteryzujące Savonarolę pozwalają wprowadzić lirnikowi do utworu perspektywę współczesną samemu pisarzowi. Stąd też dowiedzieć się można o męczeńskiej śmierci reformatora, który uznany został przez Lenartowicza za świętego. W życiu duchownego polski poeta odnajdywał cierpienie i samotność powodowaną odwróceniem się od dominikanina własnego narodu, to poczucie odizolowania znoszone było w imię krzyża i wyznawanej wiary.

W opinii lirnika to pycha miała zgubić samych Włochów i doprowadzić do tragicznej śmierci, a następnie spalenia ciała florenckiego duchownego. Poprzez słowa Michała Anioła poeta tak opisywał Italię i jej mieszkańców:

Kraju myrtów i wawrzynów,
Wielkich myśli, małych czynów,
Kiedyż kiedy twoje dzwony
Czas przeleje w serca złote,
Nie ujęty dym w istotę,
Motłoch w wielkie Auzony⁸¹⁹.

Charakterystykę mieszkańców Półwyspu Apenińskiego potraktować można jako ich niespełnioną chęć przemiany. Buonarroti doceniał ambitne zamiary swoich współrodaków, które były jednak nieadekwatne wobec realizowanych działań. Tym samym potencjał twórczy dostrzegali Lenartowicz w śmiałym, odważnym, kreatywnym pomyśle i jego właściwej realizacji. W usposobieniu Włochów upatrywał samotnik znad Arno artystycznego zacięcia, które mogło zmieniać ich serca.

Obok Colony i Savonaroli w utworze pojawiła się również postać Dantego. Jego obecność, podobnie jak i dominikanina, nie była przypadkowa, biorąc pod uwagę

⁸¹⁹ Zbiory druków i wycinków prasowych z rękopisów po Teofilu Lenartowiczu, Zbiory druków i wycinków prasowych z rękopisów po Teofilu Lenartowiczu, Biblioteka Nauk Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, sygn. 2101. Tu jedna z wersji: *Wstęp do poematu »Michał Anioł Buonarroti«* k. 20-23.

afirmatywne sądy Lenartowicza o włoskim poecie, a także uwagi Vasariego, który wspominał o rozmiłowaniu Michała Anioła w lekturach autora *Boskiej komedii*, o czym przypominał lirnik w *Listach o sztuce włoskiej*. W późnym wierszu o rzeźbiarzu ciemna twarz ducha Alighieriego, z rozwichrzonymi włosami, skonstrastowana została z jaśniejącą, piękną i barwną szatą. Wyobrażenie Dantego było dla lirnika symbolem dawnej wielkości Italii. Autorytet renesansowego twórcy literatury objawił się w wymownym geście palca nakazującym ciszę i rozmyślanie o tym, jak należy tworzyć. Duch Alighieriego oglądał bowiem plany budowy biblijnej świątyni Salomona, doceniając przy tym ich twórcę, który, pomimo że odszedł z ziemskiego świata, pozostawił po sobie wielkie dzieło. To skłoniło autora *Boskiej komedii* do wygłoszenia krótkiej mowy mającej charakter moralizatorski, skierowanej do Michała Anioła. Podobny pomysł – podkreślenia wpływu poety na artystę – pojawił się już we wstępie Siemieńskiego do wydania poezji Buonarrotiego. W tomiku tym autor *Dumek* przytaczał dialog prowadzony z Norwidem, w którym literaci zastanawiali się nad źródłami twórczości poetyckiej renesansowego rzeźbiarza. Siemieński wskazywał na Petrarcę, a Norwid właśnie na Dantego⁸²⁰. Lirnik mazowiecki w swoim utworze poświęconym artyście przytaczał opinię autora *Boskiej komedii* skierowaną do Michała Anioła, w której włoski poeta wskazywał na rolę Rzymu jako miejsca o specjalnej predylekcji do kreowania artystów, a zarazem na chrześcijańskie oblicze miasta, które było jedynym źródłem jego wielkości. Tym samym wypowiedź autora *Słów miłosnych* zawierała w sobie uwagę o miejscu potencjalnego rozwoju artystycznego, wskazując nie tylko na włoski dorobek artystyczny, ale i chrześcijańskie korzenie, podobnie jak pisał o tym poeta w *Listach o sztuce włoskiej*. Uznany przez Lenartowicza za istotny w życiu człowieka świat wyznawanych wartości pozwolił na skonstruowanie uwagi o podobnych losach Dantego i Buonarottiego. Burzliwa natura włoskiego poety okazała się krucha w zderzeniu z perspektywą wieczności, a dokonana w nim zmiana usposobienia pozwoliła mu zapisać się na kartach historii. Przez słowa autorytetu literackiego lirnik odkrywał sens twórczości wielkich mistrzów odrodzenia. Określenie wpływu Savonaroli i Dantego na losy potomnych mogłoby zmienić, wedle autora *Wspomnienia*, nawet samego Michała Anioła.

Lenartowicz podkreślał, że Buonarrotti nie pozostawał bierny wobec słów włoskiego mistrza, których sens odkrył w samotności, podczas kontaktu z dziełem sztuki. Udając się do Watykanu, spędzał czas na kontemplowaniu *Torsu Belwederskiego* (il. 100), będącego wedle legendy ulubioną antyczną rzeźbą artysty. Włoski mistrz dotykiem dłoni badał szczegóły

⁸²⁰ M. A. Buonarroti, *Poezye*, przeł. L. Siemieński, *op. cit.*, s. III.

opracowania i proporcje starożytnego posągu stanowiącego niejednokrotnie wzór dla jego prac. Piękno marmurowego posągu okupione zostało anonimowością przedstawionej postaci. Haptyczna percepcja dzieła sztuki prowadziła artystę do uwag o tożsamości portretowanego, który uważany był przez potomnych za Herkulesa. Wedle słów lirnika w artystycznej fascynacji rzeźbiarza torsem nie była istotna wiedza na temat tego, kto został odkuty z fragmentu marmuru, ale liczył się akt obcowania z dziełem, pozostającym wzorem i inspiracją. Właściwy sens rzeźby rozumiał Buonarroti, zgodnie z intencją poety, jako wirtuozerskie mistrzostwo dłuta odkrywające piękno ludzkiego ciała. Renesansowy mistrz nie był w stanie pojąć postawy papieża, który zlecił mu rekonstrukcję głowy posągu. Wedle uwag Michała Anioła, przytaczanych przez lirnika, głowę odtworzyć mógł tylko najlepszy z artystycznych wirtuozów i mistrzów, czyli Bóg. Zatem odkrycie i poznanie całościowego wymiaru antycznego posągu byłoby wyrazem biblijnego aktu stworzenia. O tym winien pamiętać każdy artysta, który chce wzbić się na wyżyny swoich umiejętności i epoki, w której żyje. Jednakże istnieją dzieła powstałe na skutek Boskiej inspiracji, w nich nawet moc twórcza i wielka duma mistrza nie są w stanie stworzyć czegoś podobnego. Artystyczna fascynacja marmurowym torsem przełamała silny charakter Michała Anioła. W opinii Lenartowicza misternie opracowany blok marmuru z watykańskiego pałacu rzeźbiarz traktował jak swojego ojca, płacząc i zawisając na ramieniu posągu. Dla Buonarottiego ten fragment kamienia przepełniony był życiem, a w obcowaniu z torsem zawierała się cała tajemnica rzeźbiarstwa. Polegała ona na dostrzeżeniu tego, co nie było widoczne gołym okiem, a więc piękna ukrytego w kamieniu, wyrażonego w tym, co nienazwane, ukruszone, niecałkowite, tajemnicze, będącego śladem ludzkiego geniuszu. Poeta, pisząc o rzeźbiarzu i jego przywiązaniu do kamiennego bloku, poszukiwał szansy na nawrócenie mistrza dłuta. Objawiła się ona w pełni dzieła, które tworzone było przez każdego artystę obdarzonego Boską inspiracją. Tylko w arcydziele dostrzec można było przebłyski Boskiego natchnienia objawiającego się w postaci gotowego dzieła sztuki. Lirnik wybrał starożytne torso nie tylko z racji legendarnych studiów Michała Anioła nad tym obiektem, ale przede wszystkim dlatego, aby ukazać skomplikowaną naturę rzeźbiarza oraz pogodzić cielesność jego prac z duchowym wymiarem sztuki. Buonarrotiego odrywa od rzeźby Colonna, jednak artysta wychodzi odmieniony, bowiem stał się cichy i uśmiechnięty jak niejedna postać świętego z renesansowego obrazu w momencie kontaktu ze Stwórcą. Poemat poświęcony Michałowi Aniołowi potraktować można jako utwór o nawróceniu, pisany przez poetę, który sam jest już u kresu swojego życia. Nie poskąpił on jednak rzeźbiarzowi artystycznej wielkości, próbując zrozumieć jego dorobek, starając się stworzyć ponadto pomost między życiem i dziełem,

które choć w pewnym stopniu pozwoliłby na realizację zasad etosu chrześcijańskiego. Samotnik znad Arno dokonał przewartościowania swoich sądów o Buonarroto. Sytuacja ta wpłynęła na samego poetę, który usłyszał pouczający głos odrodzeniowego mistrza, aby i on tworzył jako śpiewak chrześcijański. Nawet pomimo braku zainteresowania, niedoceny, niestworzenia arcydzieła warto żyć jak chrześcijanin, bo to zapewni pamięć o Polsce. Po tych uwagach postać rzeźbiarza znika, zostawiając lirnika samego, którego serce raduje się na skutek otrzymanej rady. Słowa wypowiedziane przez Michała Anioła stały się gwarantem wiary i nadziei na zbawienie i pamięć o starym poecie, co podkreślił Lenartowicz w dwuwiersie:

I Piotrowe słowo: wierzę
I snów moich długi wianek⁸²¹.

⁸²¹ Zbiory druków i wycinków prasowych z rękopisów po Teofilu Lenartowiczu, Zbiory druków i wycinków prasowych z rękopisów po Teofilu Lenartowiczu, Biblioteka Nauk Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, sygn. 2101. Tu jedna z wersji: *Wstęp do poematu »Michał Anioł Buonarroto«* k. 20-23.

Zamiast zakończenia. Poeta kultury

Wizja renesansu a program poetycki lirnika mazowieckiego

W powszechnym odbiorze twórczość Lenartowicza kojarzy się głównie z wierszami o tematyce ludowej, religijnej i patriotycznej, co w dużej mierze stanowi pochodną dawnych opracowań badawczych, przede wszystkim zaś ujęć zaprezentowanych w monografii Henryka Biegeleisena z 1913 roku⁸²² oraz w wydaniu wierszy poety przygotowanym przez Michała Janika, opublikowanym dziewięć lat później⁸²³. W kolejnych latach podjęto kilka prób zmierzających do stworzenia nowego artystycznego wizerunku samotnika znad Arno. Na ich podstawie postaram się wyodrębnić dotychczasowe kryteria oceny spuścizny Lenartowicza oraz określić, w jaki sposób analizowano jego odwołania do kultury renesansu.

Pierwszym ważnym wydarzeniem w dziejach lenartowiczologii, bo o istnieniu takiej dyscypliny badań można mówić, biorąc pod uwagę mnogość poświęconych dotąd poecie książek i artykułów, było wydanie tomiku poezji Lenartowicza w opracowaniu Pawła Hertza. Pisarz przygotował do tej publikacji wstęp, który pierwotnie ogłosił w „Twórczości” w 1953 roku⁸²⁴. Artykuł ten wywołał spór między historykami literatury, w którym udział wzięli: Zofia Stefanowska, Jan Nowakowski, Alina Witkowska i Juliusz Wiktor Gomulicki⁸²⁵. Dyskusja prowadzona przez badaczy koncentrowała się nie tylko wokół kwestii licznych pomyłek Hertza, związanych na przykład z Lenartowiczową wizją romantyzmu i samą twórczością poety, wokół zasadności doboru wierszy i obecności błędów edytorskich, ale także kwestii światopoglądowych: „rewolucyjności i ludowości owej poezji oraz (...) jej religijności i realizmu”⁸²⁶. Spierano się o miejsce lirnika w polskim romantyzmie, analizowano jego – rzeczywisty bądź domniemany – epigonizm, swoisty manieryzm, a więc o kwestie kluczowe: o jakość Lenartowiczowej poezji. Spośród licznych tez, sformułowanych wówczas przez wskazanych tu badaczy, najmniej przekonujące wydają się uwagi o nużącej powtarzalności motywów w twórczości samotnika znad Arno, za trafne natomiast uważam

⁸²² H. Biegeleisen, *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła w świetle nieznanej korespondencji poety*, Kraków 1913.

⁸²³ T. Lenartowicz, *Wybór poezji*, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył M. Janik, Kraków 1922.

⁸²⁴ P. Hertz, *Lenartowicz*, „Twórczość” 1953, z. 5, s. 146-174. Artykuł ten, już zmodyfikowany, posłużył jako wstęp do wydania wyboru poezji Lenartowicza z 1954 roku.

⁸²⁵ Z. Stefanowska, *W obronie Lenartowicza*, „Nowa Kultura” 1953, nr 33, s. 2; J. Nowakowski, *O poezji Lenartowicza*, „Życie Literackie” 1954, nr 15, s. 4,11; A. Witkowska, *Spór o Lenartowicza*, „Życie Literackie” 1954, nr 47, s. 8-9; J. W. Gomulicki, *Lenartowicz na nowo odczytany*, „Twórczość” 1955, z. 5, s. 158-171.

⁸²⁶ J. W. Gomulicki, *Lenartowicz na nowo odczytany*, op. cit., s. 159.

podkreślanie nonkonformistycznej postawy poety⁸²⁷, jego wytrwałości we własnych sądach i głębokiego patriotyzmu. A zatem – jak słusznie pisała Alina Witkowska – manieri jego wierszy nie warto rozpatrywać przez pryzmat „stylizacji, a raczej (...) sublimacji. Lirnik mazowiecki jako jeden z nielicznych osiągnął w tym nieprześcigniony liryzm”⁸²⁸.

Kolejną wartą podkreślenia inicjatywą związaną z twórczością Lenartowicza była konferencja zorganizowana w 150. rocznicę urodzin poety, która odbyła się 13 i 14 kwietnia 1972 roku w Krakowie. Było to dotychczas jedyne spotkanie w pełni poświęcone spuściźnie lirnika, a prezentowane tam referaty udało się ogłosić drukiem⁸²⁹. Publikacja ta nie tylko poszerzyła i uporządkowała dotychczasową wiedzę o dorobku samotnika znad Arno, ale ukazała także jego wszechstronność. Oprócz referatów poświęconych literackiej aktywności Lenartowicza (autorstwa Kazimierza Chruścickiego, Stanisława Burkota, Stanisława Bilińskiego, Bogdana Zakrzewskiego i Pawła Hertza) znalazły się w niej również teksty odnoszące się do twórczości plastycznej artysty, napisane przez Helenę Blum, Jacka Kolbuszewskiego i Justynę Leo. Wyjątkową wartość ma w tym zbiorze referat Marii Janion o „idylli zranionej”, w którym badaczka zaprezentowała postać lirnika w nowatorski i dotąd niepodejmowany przez innych historyków literatury sposób.

Należy także wspomnieć o dwóch ważnych monografiach Lenartowicza ukazujących jego dokonania z dwóch różnych perspektyw – poetyckiej i artystycznej. Wizerunek autora *Lirenki* jako poety nakreślił Jan Nowakowski w swojej książce z 1973 roku⁸³⁰. Z kolei Anna Król zaprezentowała rzeźbiarską twórczość lirnika w katalogu wystawy z 1993 roku⁸³¹. Oba wymienione tu ujęcia badawcze uznać należy za ważne dla przedstawienia, a zarazem opisu spuścizny samotnika znad Arno.

Niniejsza praca wpisuje się w dalszy ciąg analizowania dzieła Lenartowicza i stanowi próbę przyznania mu należytego miejsca w dziejach polskiej literatury i kultury romantycznej. Już Maria Janion przestrzegała przed uleganiem pokusie „samookreślenia się poety”⁸³². Przyjęcie, za badaczką, podobnego założenia sprzyja odkrywaniu piśmiennictwa lirnika i jego twórczości artystycznej na nowo. Analizy prowadzone w poszczególnych

⁸²⁷ A. Talowski, *Odwaga nonkonformizmu. Hertz czyta Lenartowicza*, *Teologia polityczna*, tekst z 30.10.2018. <<https://teologiapolityczna.pl/adam-talarowski-odwaga-nonkonformizmu-hertz-czyta-lenartowicza>>, dostęp: 09.01.2019.

⁸²⁸ M. Piwińska, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 215.

⁸²⁹ Plan konferencji zob. A. Piorunowa, *Teofil Lenartowicz w 150 rocznicę urodzin. Sprawozdanie z Sesji Naukowej*, „Biuletyn Polonistyczny” 1972, z. 46, t. 15, s. 92.

⁸³⁰ J. Nowakowski, *A ślad po mnie – pieśń złota... Teofil Lenartowicz*, Warszawa 1973.

⁸³¹ *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz. Katalog wystawy monograficznej Muzeum Narodowe w Krakowie, listopad 1993 – styczeń 1994*, oprac. A. Król, Kraków 1993.

⁸³² Zob. A. Kamińska, *Sesja Lenartowiczowska*, „Twórczość” 1972, nr 7 (323), s. 126.

rozdziałach niniejszej rozprawy pozwalają na wysnucie wniosku, że Lenartowicz prowadził rozpisaną na lata dyskusję z tradycją epoki odrodzenia, skupiając się przy tym na prezentacji ważnych dla kultury polskiego i włoskiego renesansu postaci oraz oglądzie i ocenie ich dokonań. Wizję epoki odrodzenia w twórczości samotnika znad Arno potraktować można jako rodzaj utopii retrospektywnej, a ze względu na częstość przywołań wątków renesansowych w jego spuściźnie – jako jeden z istotniejszych problemów, które go przez całe artystyczne życie nurtowały. Poeta, pisząc o odrodzeniu, przedstawiał kulturę o wyrażenie zarysowanym charakterze, która była jednakże odrębna w historii i sztuce poszczególnych narodów. Priorytetem było dla Lenartowicza poszukiwanie ponadczasowych porozumień, pośredniczenie w przekazywaniu dziedzictwa, a tym samym wywyższenie tradycji i uznanie jej za kluczowy czynnik w procesie rozwoju społeczeństwa. Romantyczny renesansyzm Lenartowicza to budowanie pomostów między symbolicznymi wyobrażeniami Północy i Południa, Zachodu i Wschodu, Europy i Słowiańszczyzny. Dawna epoka była dla poety sferą duchowej idei, w której liczą się tylko wartości absolutne: miłość, piękno, prawda i dobro. Autor *Lirenki* okazał się w tej perspektywie wnikliwym obserwatorem otaczającego go świata, a jednocześnie artystą dbającym o jego kulturowy i duchowy fundament.

W swojej twórczości Lenartowicz przekonywał, że życiorysy odrodzeniowych humanistów mają głównie inspirować, a nie być odtwórczo naśladowane. Tym samym w centrum działań literackich i artystycznych samotnika znad Arno zawsze znajdował się człowiek i bez znaczenia był dla poety jego status społeczny – na równi traktował on sierotę, wdowę, raclawickich kosynierów, Napoleona czy Michała Anioła. Nietrudno wskazać w tej postawie Lenartowicza elementy renesansowego humanizmu, choć bez wątplenia zostały one poddane romantycznej rewindykacji. Dziewiętnastowieczny humanizm lirnika mazowieckiego wiązał się z problematyką spraw poecie szczególnie bliskich, na przykład kwestią roli jednostki w historii. Z tego punktu widzenia biografie renesansowych postaci zapisane przez autora *Jagody* miały na celu wykreowanie emocjonalnej wspólnoty propagującej określone postawy przydatne dla polskiego narodu w ówczesnych realiach politycznych i społecznych. Lenartowicz potrafił też w sposób interesujący łączyć estetykę epoki i osobiste doświadczenie. Nie dostrzegał rysu pogańskiego w sztuce i kulturze epoki renesansu, a jednocześnie sekularyzował motywy sakralne na rzecz mityzacji biografii odrodzeniowych twórców. Warto także zauważyć, że u źródeł fascynacji żywotami wielkich renesansowych humanistów leżał przefiltrowany romantyczny indywidualizm. „Człowiek renesansu” wedle lirnika mazowieckiego to przede wszystkim artysta wrażliwy na świat i esteta, kierujący się zasadami etycznymi i kodeksem moralnym, pozostający blisko Boga, nie

zaś egotyczna i zbuntowana jednostka, pozostająca w ciągłej gotowości do czynu. Tak zdefiniowana jednostka może ukształtować naród zdolny do przewodzenia innym nacjom, stanowić o epoce historycznej, wpływać na proces dziejów.

Fascynację kulturą odrodzenia w twórczości Lenartowicza uznać można za interesującą ze względu na wielowątkowość myśli, godną podkreślenia również z tego powodu, że lirnik nie posiadał gruntownego wykształcenia – skończył tylko cztery klasy szkoły obwodowej⁸³³. Uwzględnienie przy tym wielości i różnorodności artystycznych wypowiedzi Lenartowicza – poety, rzeźbiarza i wykładowcy, pozwala pisać o nim jako o sztukmistrzu. Charakterystyczne dla autora *Złotego kubka* poszukiwanie utraconej jedności sztuk stanowiło w jego twórczości swego rodzaju pomost między estetyką i sztuką renesansu a estetyką i filozofią romantyczną. Różnoraki obszar amatorskich zainteresowań Lenartowicza uprawomocnia do zwrócenia baczniejszej uwagi na tezę Jacka Kolbuszewskiego, który uznał lirnika mazowieckiego za najpełniejszego wyraziciela koncepcji *correspondance des arts* w polskiej literaturze romantycznej⁸³⁴, wskazując na mnogość powiązań Lenartowiczowej sztuki słowa ze sztuką obrazu. Analizując różne formy kultu sztuki w twórczości lirnika, Kolbuszewski postawił nawet jeszcze śmielszą tezę: że był on na tym polu indywidualnością na skalę europejską⁸³⁵. Z twierdzeniami monografisty Lenartowicza można by oczywiście polemizować, mając przede wszystkim na uwadze twórczość Cypriana Norwida, którego postrzeganie jako najważniejszego w kulturze polskiego romantyzmu sztukmistrza ugruntowała książka Kazimierza Wyki⁸³⁶, ale nie sposób mieć wątpliwości, że również autor *Lirenki* na miano to w pełni zasługuje.

Propagowanie renesansu jako pewnego wzorca, a zarazem postawy wobec świata wiązało się w przypadku Lenartowicza z nieskrywaną chęcią dotarcia ze swoim przekazem do jak najliczniejszej grupy polskich odbiorców. Sztukmistrz chciał poprzez swoją twórczość zaprezentować własną wizję sztuki i narodu, a odczuwając stałą potrzebę użyteczności, nie mógł pogodzić się z objętością rodaków wobec swoich dzieł, na co uskarżał się często w

⁸³³ Sztukmistrza określić można z włoskiego jako „dilettanti”, a więc znawcy – amatora bez gruntownego i akademickiego wykształcenia. Po upadku powstania listopadowego znacznemu pogorszeniu uległa sytuacja edukacyjna, co wpłynęło na fakt, że kilkoro z późnych romantyków ukończyło zaledwie kilka klas szkoły obwodowej. Wyraźnie w odróżnieniu od dobrze wykształconej pierwszej generacji romantyków. Między innymi także z tego względu generacja ta różni się od przedstawicieli pokolenia romantków, których edukacja była bardzo staranna i gruntowna.

⁸³⁴ J. Kolbuszewski, *Kult sztuki w twórczości Lenartowicza*, druk powielony z okazji sesji naukowej w 150-lecie urodzin Teofila Lenartowicza, Kraków 1973, s. 2.

⁸³⁵ *Ibidem*, s. 16-17. Myślenie to nie było obce również innym badaczom, zob. na przykład: L. Krzemieniecki, *Reliefowe odczyty w poezji Lenartowicza. Studium romantycznej correspondance des arts*, „Litteraria” 1988, nr XX, s. 69-90.

⁸³⁶ K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948.

korespondencji z przyjaciółmi. Próbę dialogu Lenartowicza w rodzimą publiczność potraktować można jako „dialog permanentnej inicjacji”, wielokrotnie podejmowany, ale nigdy niespełniony.

Lenartowiczowe glosy w dyskusji o renesansowym postrzeganiu literatury i sztuki

Artystyczne spojrzenia samotnika znad Arno na kulturę renesansu wynikały nie tylko z własnych zainteresowań, ale były również dyskusją z dziełami innych romantyków, w których pojawiała się szeroko rozumiana problematyka sztuki odrodzenia. Treść Lenartowiczowych listów, wierszy, recenzji pozwala sądzić, że przez swoją działalność lirnik albo wyrażał wobec inspirujących go autorów aprobatę, albo zajmował względem nich stanowisko polemiczne. Innymi słowy w spuściźnie autora *Kaliny* dostrzec można proces kształtowania się jego własnych gustów estetycznych w oparciu o poetyckie i artystyczne dokonania bliskich mu osób. Michał Janik dostrzegał w poezji Lenartowicza zarówno jednostajność znamioną dla utworów Józefa Bohdana Zaleskiego, jak i sielankowy charakter przypominający wiersze, które pisał Kazimierz Brodziński⁸³⁷. Badacz silnie zaakcentował w swym wywodzie pozytywistyczną teorię wpływu, wspominając także o Lenartowiczowych inspiracjach dziełami Wincentego Pola czy Adama Mickiewicza⁸³⁸. Ów problem wzajemnych powiązań Lenartowicza i innych poetów romantycznych na gruncie literacko-artystycznym – z wyjątkiem kwestii filiacji jego twórczości z dorobkiem Norwida, o czym jeszcze będzie mowa – nie został dotąd dostatecznie zgłębniony przez badaczy. Częściej, co ciekawe, dostrzegano wpływy twórczości lirnika na poetów pozytywistycznych i młodopolskich⁸³⁹. Dopiero niedawno, choć przed laty zaznaczał już kwestię związków Lenartowicza z innymi romantykami Janik, poruszyła tę problematykę w swojej nieopublikowanej pracy doktorskiej Monika Bojko. Literaturoznawczyni analizowała uwagi Lenartowicza na temat Adama

⁸³⁷ M. Janik, *Wstęp* [do:] T. Lenartowicz, *Wybór poezji*, op. cit., s. XVI.

⁸³⁸ *Ibidem*, s. V.

⁸³⁹ Zob. B. Borowska, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997, s. 86-130; K. Jaworski, *Lenartowicz – Konopnicka – Kasprówicz. Paralele w obrębie stylizacji ludowej (preliminaria)*, w: *Fascynacje, inspiracje, koncepcje. Romantyczne, pozytywistyczne i młodopolskie obszary wartości i znaczeń*, pod red. G. Iglińskiego, Warszawa 2008, s. 15-56; J. Nowakowski, *Nurt ludowy w poezji Lenartowicza i Konopnickiej*, w: *Maria Konopnicka. Materiały z sesji naukowej w 60 rocznicę śmierci poetki (Kalisz, 16-17 XI 1970)*, red. K. Tokarzówna, Warszawa 1972, s. 148-164; J. Nowakowski, *Spotkanie nad Arnem. Konopnicka – Lenartowicz*, w: *Konopnicka i współczesny jej świat literacki. Szkice historyczno-literackie*, [red. J. Leo], Warszawa 1969, s. 171-219; B. Olszewska, „Wy, dorośli – to nie wiecie...” (o wpływie Teofila Lenartowicza, Marii Konopnickiej i innych twórców na poezję Janiny Porazińskiej), w: *Na przełomie wieków... Studia i szkice ofiarowane Profesorowi Zdzisławowi Piaseckiemu w czterdziestolecie pracy naukowej*, W. Hędział, P. Obrączka, Opole 2003, s. 221-231.

Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego, Cypriana Norwida, Józefa Ignacego Kraszewskiego czy Zaleskiego⁸⁴⁰. Rozpatrywanie dokonań autora *Złotego kubka* w świetle prowadzonych przezeń dyskusji o wizji literatury i sztuki pozwala dostrzec w twórczości poety próbę zaangażowania we współczesne życie literackie w kraju oraz powstałą w tym wyniku interesującą siatkę nawiązań i polemik, które odnosiły się do dorobku innych pisarzy.

W Lenartowiczowej wizji renesansu chciałbym szczególnie wyróżnić dwa istotne jej komponenty, czyli silne zaakcentowanie życia i twórczości Jana Kochanowskiego jako czołowego poety XVI wieku oraz ekspozycję własnych poglądów na sztukę, sformułowanych na podstawie biografii i twórczości włoskich mistrzów epoki odrodzenia. Natomiast sądy Lenartowicza o literaturze, wygłoszone z bolońskiej mównicy, powinny – jak się wydaje – zostać skonfrontowane z paryskimi wykładami Mickiewicza, w których również znalazło się miejsce na refleksję o epoce i poezji renesansowej. Z kolei w Lenartowiczowej recepcji sztuki warto dostrzec jej znaczenie i wymowę symboliczną, co wskazuje na powiązanie myśli autora *Lirenki* z myślą Norwidowską. Wybór Mickiewicza i Norwida nie jest tu oczywiście przypadkowy – znaczenie mają w tym względzie zarówno więzy rodzinne lirnika i jego przyjaźnie, jak i sądy wygłaszane o tych poetach. W tym miejscu chciałbym ponadto zasygnalizować, że potencjalnych literackich i artystycznych dyskusji na temat kultury renesansowej prowadzonych przez Lenartowicza i osoby z kręgu jego przyjaciół mogło być więcej. Na przykład wyłaniająca się z piśmiennictwa samotnika znad Arno wizja epoki polskiego odrodzenia stanowiła jeden z głosów w szerszej debacie prowadzonej przez wielu korespondentów poety, między innymi Sewerynę Duchinińską i Wincentego Pola. W twórczości Pola odniesienia do kultury staropolskiej – rozumianej jako kultura rozwijająca się w czasie od XV do XVII wieku – objawiały się jako literackie echa ustnych przekazów, przywoływanie przysłów, wykorzystanie informacji z dawnych źródeł i inspiracji z dzieł literackich, cytowanie i parafrazowanie utworów Kochanowskiego, nawiązywanie do tradycji szlacheckich⁸⁴¹. Prezentowane poniżej uwagi mają zatem charakter wprowadzenia do dalszych badań nad spuścizną Lenartowicza, zależy mi bowiem na naświetleniu pewnych

⁸⁴⁰ M. Bojko, *Literatura i sztuka w pismach Teofila Lenartowicza*, Warszawa 2003 (tu zob. szczególnie rozdział zatytułowany *Wobec wieszczów i innych wielkich romantyków*). Praca, napisana pod opieką prof. Zbigniewa Sudolskiego, znajduje się w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, sygn. 785. Zob. także: M. Bojko, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński w listach Teofila Lenartowicza, w: *Mickiewicz–Słowacki–Krasiński. Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*, pod red. E. Owczarz, J. Smulskiego, Łowicz 2001, s. 9-21.

⁸⁴¹ T. Piersiak, *Wincenty Pol i kanon lektur staropolskich (próba odtworzenia)*, w: *Obraz natury i kultury. Studia o Wincentym Polu*, pod red. M. Łoboz, Wrocław 2015, s. 449-473.

faktów i wniosków, które wyniknęły z analiz przeprowadzonych w poszczególnych rozdziałach niniejszej rozprawy.

Lenartowicz, spowinowacony z Mickiewiczem przez swoją żonę (Zofię z Szymanowskich, przyrodnią siostrę Celiny Mickiewiczowej), cenił twórczość wieszcz. Wspominał o nim i o jego dziełach kilkakrotnie, na przykład w wykładach bolońskich czy *Listach o Adamie Mickiewiczu*. Trudno jednak w sposób w pełni przekonujący ustalić, w jakiej części Lenartowicz znał wykłady paryskie wieszcz, choć badacze twórczości lirnika zgodnie wskazywali na powiązania między prelekcjami odbywającymi się we Francji i we Włoszech⁸⁴². W każdym razie należy odnotować, że wśród wielu różnych zagadnień poruszanych przez Mickiewicza znalazł się także temat kultury złotego wieku, w tym twórczość Mikołaja Reja i Kochanowskiego, co było przedmiotem refleksji wielu literaturoznawców⁸⁴³.

Lektura wykładów paryskich zachęca do ich konfrontacji z wykładami bolońskimi właśnie ze względu na podobieństwo podejmowanych przez obu wykładowców treści, choć niektóre odpowiedzi na stawiane w toku prelekcji pytania zostały oczywiście sformułowane przez autora *Liryków lozańskich* i Lenartowicza odmiennie⁸⁴⁴. Prelegenci przedstawiali syntetyczną wizję kultury polskiej w sposób subiektywny. Mickiewiczowska koncepcja była szersza i bardziej panoramiczna niż wizja lirnika, wiązała się bowiem silnie ze Słowiańszczyzną. Słowianie dla paryskiego prelegenta byli ludem przyszłości wpisanym immanentnie w mesjanistyczną koncepcję dziejów, a ich istnienie uznawał on, głównie dzięki panującemu w krajach słowiańskich ustrojowi, za gwarancję pokoju i stabilizacji w Europie. U podstaw koncepcji Mickiewicza leżało przekonanie o dawnej wielkości Rzeczypospolitej, której losy zostały odmienione w burzliwych dziejach, zaprzeczających szansę dalszego

⁸⁴² Zob. m. in.: D. Dąbrowska, *Wykłady bolońskie Teofila Lenartowicza*, „Ruch Literacki” z. 3 (240), 2000, s. 272-284; A. Kasprzak, *Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii*, w: *Italia, Polonia, Europa: scritti in memoria di Andrzej Litwornia*, red. A. Ceccherelli, E. Jastrzębowska, L. Marinelli, Conferenze 120, Roma 2007, s. 196-208; J. Nowakowski, *Od wydawcy*, w: T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, wstęp i opracowanie J. Nowakowski, Warszawa 1978, s. 5-32.

⁸⁴³ Zob. m. in.: J. Okoń, *Jan Kochanowski w prelekcjach paryskich*, w: *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej. Próba nowego spojrzenia*, pod red. M. Kalinowskiej, J. Ławskiego, M. Bizior-Dąbrowskiej, Warszawa 2011, s. 111-135; M. Piwińska, *Czy Mickiewicz zamordował Kochanowskiego? Interpretacje romantycznej interpretacji*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, pod red. D. Siwiec, M. Bieńczyka, Warszawa 1995, s. 189-203; M. Piwińska, *Dzieje kultury polskiej w prelekcjach paryskich*, w: A. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie. Wybór*, wybór, wstęp i oprac. M. Piwińska, przeł. i komentarze L. Płoszewski, t. I, Kraków 1997, s. 56-58; J. Zaremba, *Jan Kochanowski w wykładach paryskich Adama Mickiewicza*, w: *Jan Kochanowski. Twórczość i recepcja*, pod red. Z. J. Nowaka, t. 2, Katowice 1985, s. 58-69.

⁸⁴⁴ Warto jednak pamiętać, że wykłady paryskie nie zostały spisane przez samego Mickiewicza, są raczej dziełem tłumaczy, a prelekcje bolońskie znane są nam tylko w pewnej, małej części, stanowiącej wycinek większej całości. O tym problemie w kontekście prelekcji paryskich zob. M. Strzyżewski, *Znaczenie wykładów paryskich Mickiewicza w kulturze polskiej (od „kursu literatur” po „summę romantyzmu”)*, w: *W cieniu Mickiewicza*, pod red. J. Leszczyny i M. Bąk, Katowice 2006, s. 63-78.

rozwoju. Autor *Pana Tadeusza* prezentował dokonania Polaków uznając je za jedne z najistotniejszych na arenie międzynarodowej. Lenartowicz natomiast, przedstawiający włoskiej publiczności rodzimą twórczość, wykorzystał tylko jej mały, reprezentacyjny wycinek – dokonania Kochanowskiego i Kopernika. Niemniej, w wykładach obydwu poetów zauważyć można wspólny akcent: wyraźne ciążenie Polaków – Słowian ku Zachodowi⁸⁴⁵.

Zarówno w prelekcjach wygłaszanych w Paryżu, jak i w Bolonii, została szczególnie wyeksponowana rola Kochanowskiego. Mickiewicz poświęcił mu cały XXXV wykład kursu pierwszego (4 czerwca 1841), sporą część wykładu XXXVI (11 czerwca), po czym powracał do dokonań poety parokrotnie w kolejnych wykładach: XXXVII, XXXVIII, XXXIX (15, 18, i 22 czerwca). Lenartowicz w wydaniu swoich prelekcji wspominał o czarnoleskim twórcy w trzech fragmentach: II, III i IV, co stanowiło sporą część zbioru złożonego z ośmiu wykładów. Obaj romantyczni poeci rozpatrywali twórczość i życie Kochanowskiego poprzez wydobywanie tego, co dlań indywidualne i charakterystyczne w perspektywie jego epoki i narodowości. Jak słusznie zauważyła Marta Piwińska, romantyków „interesowało (...), by tak rzec, jak poeci gospodarowali w narodowej kulturze”⁸⁴⁶, wychodzili bowiem z założenia, że w twórczości autora *Trenów* odkryć można narodowego ducha. W uwagach obydwu wykładowców biografia Kochanowskiego stanowiła tło dla wyeksponowania tego, co związane z indywidualną twórczością poetycką. Mickiewicz podkreślał szczególnie miejsce urodzin poety, dostrzegając na tamtejszym terenie przenikanie się języka polskiego i „Rusińskiego”, co miało odcisnąć piętno na poetyckim języku mistrza. Renesansowy wieszcz, wedle spostrzeżeń prelegenta, nie podążał śladami wytyczonymi przez poezję Pierre’a de Ronsarda, odmienny był bowiem duch jego poezji i zasady tworzenia⁸⁴⁷. Lenartowicz natomiast wybrał z życiorysu renesansowego mistrza kilka faktów, wspominając o rodzinie poety oraz jego podróżach, a związki z twórczością de Ronsarda znalazły się poza obszarem jego zainteresowań. Mickiewicz za jeden z najistotniejszych problemów związanych z recepcją dokonań czarnoleskiego poety w romantyzmie uznawał twórczą inspirację Kochanowskiego dziedzictwem antyku oraz problem imitacji⁸⁴⁸, jako że w utworach autora *Trenów* – jak zaznaczał prelegent – dochodziło do „stapiania pierwiastka rodzimego z klasycyzmem”. W Mickiewiczowskich wykładach Kochanowski jawił się zatem „jako twórca polszczyzny nowej, kształtujący ją według owego «innego bodźca» – a jest nim klasyczna tradycja antyku

⁸⁴⁵ A. Kasparzak, *Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii*, op. cit., s. 206.

⁸⁴⁶ M. Piwińska, *Tradycja „złota” czy „papuzia”? Romantycy o polskiej poezji renesansowej*, w: eadem, *Wolny myśliwy. Ośiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 222.

⁸⁴⁷ J. Okoń, *Jan Kochanowski w prelekcjach paryskich*, op. cit., s. 122.

⁸⁴⁸ *Ibidem*, s. 120, 126.

– i wyznaczający jej nowy kierunek rozwoju, analogiczny do języków zachodnich”⁸⁴⁹. O łacińskich utworach odrodzeniowego poety wspominał paryski prelegent tylko z tego względu, że – jak twierdził – język ten był koniecznością i posługiwali się nim wszyscy. Z kolei Lenartowicz kładł akcent zarówno na twórczość w języku polskim, jak i łacińskim, choć nie przytoczył żadnych utworów poety pisanych w tym drugim języku. Lirnikowi autor *Powrotu posła* jawił się przede wszystkim jako twórca języka narodowego, czerpiący potencjał z inspiracji rodzimym otoczeniem, szczególnie przyrodą. Kochanowski został zatem przedstawiony nieco inaczej przez autora *Dziadów* i autora *Listów o sztuce włoskiej*, lecz dla obu wykładowców „był poetą narodowym, ponieważ dokonał trafnych wyborów spośród możliwości swojej epoki”⁸⁵⁰.

W toku swoich prelekcji Mickiewicz przybliżył odbiorcom więcej utworów Kochanowskiego niż Lenartowicz, niektóre jednak pojawiły się w obu wykładach. Należał do nich między innymi przekład *Psalmów*. Autor *Pana Tadeusza* doceniał doskonałość formy wynikającej z talentu poetyckiego renesansowego mistrza, omawiał okoliczności, w jakich zrodziło się dzieło, podkreślał aurę płomiennej pobożności narodu i specyfikę czasu, która przyczyniła się do powstania w epoce odrodzenia wielu rozpraw religijnych. Podobnie konkludował samotnik znad Arno, uznając przekład *Psalmów* za pracę, która w pełni objawiła literacki talent Kochanowskiego. Wirtuozeria tego tłumaczenia, sporządzonego w czasie docierania do Rzeczypospolitej skutków reformacji, polegała – w opinii romantycznego poety – na umiejętności połączenia formy psalmów z właściwościami rodzimego języka, co wprost wynikało z osobowości pisarskiej mistrza.

Mickiewicz i Lenartowicz postrzegali także utwory Kochanowskiego jako reakcję i komentarz do ówczesnej sytuacji politycznej i społecznej w Rzeczypospolitej. *Proporzec* odzwierciedlał aktualną sytuację w państwie oraz upamiętniał ważne wydarzenie hołdu pruskiego. *Satyr* był dziełem skierowanym przeciwko przywarom szlachty. Kochanowski jawił się zatem obu poetom jako prorok, uosabiał słowiańskiego barda, cechował się niezwykłą intuicją, rozumiał zachodzące przemiany w Europie i państwie, a także potrafił wyciągnąć z nich wnioski.

Lenartowicz szczególnie cenił moralny wydźwięk *Odprawy posłów greckich*, choć – szerzej tej kwestii nie komentując – uskarżał się zarazem na kompozycję tego utworu. Z kolei paryski wykładowca w kontekście *Odprawy posłów greckich* omawiał początki nowożytnego dramatu, wywodząc formę utworu Kochanowskiego z ludowych misterii. Doceniał dobrze

⁸⁴⁹ *Ibidem*, s. 116.

⁸⁵⁰ M. Piwińska, *Czy Mickiewicz zamordował Kochanowskiego?*, *op. cit.*, s. 199.

zarysowane charaktery, podniosły styl, ale zauważał też błędy, do których zaliczył wykorzystanie klasycznego wzorca, nietrafną wersyfikację oraz zbyt mały potencjał elementów dramatycznych⁸⁵¹. Wedle Mickiewicza dramat Kochanowskiego nie był jednak zrozumiały przez współczesnych, docenił go wyłącznie erudyta Jan Zamoyski. Stąd też wniosek prelegenta, że dzieło czarnoleskiego poety nie miało poprzedników i naśladowców⁸⁵².

Prywatne oblicze Kochanowskiego dostrzegł Lenartowicz w *Trenach*, zachwycając się nie tylko różnorodnością ich treścią, ale także konstrukcją całego cyklu. Wśród licznych inspiracji autora fraszek wskazywał wzory włoskie. Na tym polu Mickiewicz ograniczył się do cytowania fragmentów poezji renesansowego mistrza, raczej unikał uwag analitycznych, wspominając jedynie o inspiracjach Kochanowskiego: formą elegijną Owidiusza i pieśnią gminną.

W kontekście obecności elementów ludowych w twórczości Kochanowskiego ciekawy wydaje się fakt, że obydwaj poeci nie wspomnieli o *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*. Mickiewicz pisał wprost o przejęciu przez XVI-wiecznego mistrza ducha pieśni ludowej, którego to ducha przeniósł w obszar poezji uczonej. Renesansowy lud, który pozostawał niepiśmienny, nie potrzebował, w myśl uwag paryskiego prelegenta, poezji w postaci notowanej, dlatego czarnoleski bard tworzył dla tych warstw społecznych, które kierowały narodem⁸⁵³. Lenartowicz zaś, jak już wspomniano, uważał, że inspiracją dla Kochanowskiego był przede wszystkim rodzina i otoczenie, zwłaszcza przyroda. Boloński wykładowca nie rozwijał jednak szerzej tego zagadnienia, nie wiadomo zatem, czy miał na myśli tylko inspiracyjny potencjał piękna natury czy refleksję Kochanowskiego nad przyrodą powiązaną z tradycją ludowej pieśni.

Monika Bojko wskazała kilka rysów wspólnych między wykładami prowadzonymi przez poetów w Paryżu i Bolonii:

1. dążenie do aktualizacji przedmiotu historycznego; traktowanie wykładów jako czynu politycznego (apostolska religijność);
2. romantyczny tok wywodu: ujęcia porównawcze, «intertekstualność», dowolność doboru i interpretacji materiału;
3. tworzenie wizji kultury i literatury polskiej i słowiańskiej w ramach kursu;

⁸⁵¹ J. Zareba, *Jan Kochanowski w wykładach paryskich Adama Mickiewicza*, op. cit., s. 65.

⁸⁵² J. Okoń, *Jan Kochanowski w prelekcjach paryskich*, op. cit., s. 129.

⁸⁵³ *Ibidem*, s. 118.

4. stan wydań tekstów prelekcji (w wypadku Mickiewicza brak naukowego tekstu oryginału; zaleganie poważnej części prelekcji Lenartowicza w jego włoskich notatkach, rozproszenie fragmentów po czasopismach i korespondencji)⁸⁵⁴.

Literaturoznawczyni sygnalizowała miejsca wspólne myśli Mickiewicza i Lenartowicza postulując ich przyszłe, wnikliwsze opisanie. Z perspektywy zbadania rozważań obu prelegentów na temat kultury renesansu istotne wydają się przede wszystkim trzy pierwsze punkty.

Lirnik mazowiecki dostrzegał złożoność czynników, które przyczyniły się do klęski państwa Jagiellonów. W myśl uwag Lenartowicza powodem upadku Rzeczypospolitej była nie tylko sytuacja panująca w kraju, ale również „idea polskiej wolności”, której przeciwstawiał się rosyjski despotyzm reprezentowany przez Iwana Groźnego, co spowodowało, że w tym układzie inni europejscy władcy także musieli dokonać wyboru i opowiedzieć się za jednym z dwóch wskazanych tu modeli rządów. Lenartowiczowe spostrzeżenie, że Polska jako „oaza wolności” wywoływała niepokój rządzących w renesansowej Europie, bliskie jest Mickiewiczowskiej interpretacji historii zawartej w *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego*⁸⁵⁵, choć w prelekcjach paryskich poeta silniej akcentował swe przekonanie o zewnętrznym, niezakorzenionym w Słowianach, pochodzeniu zła. Mickiewicz dokonywał tym samym mityzacji wizji Słowiańszczyzny. Przyświecający natomiast poglądom Lenartowicza determinizm historyczny⁸⁵⁶, pozwolił dostrzec zagrożenie ze Wschodu, które już w czasach „złotego wieku” zwiastowało upadek Rzeczypospolitej, a także wskazać istotność wewnętrznych konfliktów, których następstwem były rozbiory oraz narzucone narodowi polskiemu jarzmo zaborcy.

W wykładach paryskich ich autor akcentował antyczne źródła twórczości Kochanowskiego, szczególnie lirykę Horacego i tragedie greckie, na czele z dziełami Eurypidesa. Zestawienie czarnoleskiego mistrza z Ronsardem miało na celu zaprezentowanie wyższości i oryginalności polskiego poety⁸⁵⁷, porównanie zaś z Dantem i Ariostem podkreślenie faktu, że Kochanowski dokonał najlepszych twórczych wyborów⁸⁵⁸. Lenartowicz nie nakreślił tak wyrazistych analogii i nie wskazywał bezpośrednich powiązań poezji Kochanowskiego z innymi wielkimi europejskimi pisarzami. Przedstawił natomiast

⁸⁵⁴ M. Bojko, *Literatura i sztuka w pismach Teofila Lenartowicza*, op. cit., s. 95.

⁸⁵⁵ D. Dąbrowska, *Wykłady bolońskie Teofila Lenartowicza*, „Ruch Literacki” z. 3 (240), 2000, s. 282.

⁸⁵⁶ *Ibidem*, s. 72.

⁸⁵⁷ J. Zaremba, *Jan Kochanowski w wykładach paryskich Adama Mickiewicza*, op. cit., s. 61

⁸⁵⁸ M. Piwińska, *Czy Mickiewicz zamordował Kochanowskiego?*, op. cit., s. 197-198.

poetyckie dojrzewanie i dokonania Kochanowskiego na tle ważnych przemian literackich we Włoszech i Francji, wspominając przy tym nazwiska omawianych przez Mickiewicza poetów i wzmiankując, nieco mgliście, o pewnych związkach między *Boską komedią* a *Trenami*. W wywodzie tym przede wszystkim podkreślał fakt, że Kochanowski wyrastał z włoskiej kultury, jednak obrał własną drogę literacką.

Dla Mickiewicza prowadzącego wykłady w Collège de France drugą, obok Kochanowskiego, najważniejszą osobistością XVI wieku był Stefan Batory. Wagę dokonań polskiego króla poeta postrzegał głównie z perspektywy politycznej, ale w swojej ocenie miał na uwadze także aspekty religijne i literackie, o czym w swojej rozprawie przekonywał Jan Okoń:

Dziejowe posłannictwo króla Batorego wyeksponował Mickiewicz w obszernej analizie zwycięskich wojen z Moskwą. Wskazał na ich znaczenie w trzech aspektach: politycznym, religijnym i literackim. Trzy wyprawy na Moskwę to mianowicie bój o zasady cywilizacji zachodniej⁸⁵⁹.

Według Mickiewicza, jak dowodził badacz, skutkiem wojen z Moskwą było więc nie tylko osłabienie dominacji Iwana Groźnego, ale także gwarancja pomyślnego rozwoju Kościoła zagrożonego przez Cerkiew oraz wyznaczenie granicy między dialektem polskim i rosyjskim. Batory był zatem władcą, który strzegł przed ekspansywną polityką wschodniego sąsiada nie tylko samą Rzeczpospolitą, ale całą Europę. Lenartowicz w wykładach bolońskich pisał natomiast o dwóch różnych typach władców Rzeczpospolitej: oprócz Stefana Batorego wspominał również Zygmunta Augusta. Batory stanowił dla autora *Lirenki* przykład świetnego stratega, człowieka oręża, męża stanu surowo oceniającego wrogów. Zygmunt August zaś jawił się jako władca, który promował włoski obyczaj, kultywował politykę dynastyczną Jagiellonów, a także rozkochany był w Barbarze Radziwiłłównie. Te dwa skrajne sposoby bycia i sprawowania władzy obrazowały dla Lenartowicza świat utraconej potęgi Rzeczpospolitej oraz jej wolności kulturowej.

Boloński prelegent w swoich wykładach uznawał, podobnie jak Mickiewicz, „sprawę polską” za najważniejszą. Pomimo różnic między dwoma poetami w sposobie opisu epoki renesansu, Lenartowicz podążając śladami swojego poprzednika, starał się wzbudzić emocje w swoim odbiorcy, przybliżyć mu polską kulturę, wykreować wzorzec myślenia o wielkim narodzie. Idea wykładu będącego kontaktem prowadzącego z wieloma słuchaczami, propagowanie historii własnego państwa, wiara w medium, jakim była uniwersytecka

⁸⁵⁹J. Okoń, *Jan Kochanowski w prelekcjach paryskich*, op. cit., s. 131.

mównica, a także rola samego Mickiewicza jako prelegenta, wpłynęła na postawę lirnika, kształtując jego niezłomną wiarę w naród pozbawiony własnego państwa. Paryski profesor poprzez swoją działalność w murach Collège de France wytyczył pewną drogę postępowania, odkrywając niewykorzystany dotąd potencjał uniwersytetu. Renesans w obu wizjach polskiej kultury był ważny nie tylko z polskiego punktu widzenia jako czas „złotego wieku”, ale także ze względu na wkład, jaki Polacy wnieśli w rozwój Europy.

Wśród licznych znajomości lirnika mazowieckiego na uwagę zasługuje jego przyjaźń z Norwidem, którą dotychczas literaturoznawcy opisywali głównie przez pryzmat dwóch ścierających się wizji poezji⁸⁶⁰. Komparatystyczne ujęcie tematów powiązanych ze sztuką w twórczości obu poetów było prezentowane przez badaczy rzadko, wymienić można w zasadzie tylko pracę Leona Krzemienieckiego, który analizował niektóre wątki plastyczne w twórczości poetyckiej obydwu artystów⁸⁶¹. Ja jednak chciałbym zwrócić uwagę na aspekt dotychczas nieporuszany, związany z subiektywną wizją sztuki i jej wymowy, prezentowaną zarówno przez Norwida, jak i Lenartowicza. Inaczej rzecz ujmując, interesuje mnie równoległa lektura uwag o sztuce dwóch poetów, dająca możliwość rekonstrukcji ich poglądów, niekiedy wspólnych, a niekiedy odmiennych, na temat reguł rządzących procesem artystycznej kreacji i towarzyszącej mu refleksji teoretycznej. Kwestią najbardziej frapującą wydaje się w tym kontekście nierozłączność namysłu obu artystów nad kwestiami estetycznymi i etycznymi w sztuce.

⁸⁶⁰ Zob. m. in. M. Bojko, *Norwidowskie wiersze Teofila Lenartowicza*, w: *Czytając Norwida 2*, pod red. S. Rzepczyńskiego, Słupsk 2003, s. 235-250; Z. Dambek, *Fragment nieznanego listu Norwida z 1857 roku. Wokół norwidowskiego tłumaczenia „Capitolo fatto in prigione e lode di detta prigione” Benvenuto Celliniego*, w: *Strona Norwida*, pod red. P. Chlebowski, W. Toruń, E. Żwirkowska, E. Chlebowskiej, Lublin 2008, s. 69-78; J. Fert, *Norwid na „Parnasie polskim” Lenartowicza?*, „*Studia Norwidiana*” 2004, nr 22, s. 91-108; M. Janion, *Wiersze sieroce Lenartowicza*, „*Pamiętnik Literacki*” 1972, z. 4, s. 87-115; P. Kubiński, „*I polubiłem z ciemnościami targi*”. Interpretacja wiersza „*Odpowiedź [Teofilowi Lenartowiczowi]*” Cypriana Norwida, w: *Norwid mniej znany – przybliżenia. Prace Warszawskiego Koła Norwidologicznego*, red. T. Korpysz, współpraca red. M. Będkowski, Warszawa 2011, s. 65-74; Z. Szmydtowa, *Norwid i Lenartowicz*, „*Przegląd Humanistyczny*” 1973, nr 1 s. 19-39; S. Traugutt, „*Tyrteusz*” Teofila Lenartowicza i „*Tyrtej*” Cypriana Norwida na tle powstańczych motywów pieśni patriotycznej okresu zaborów, *Studia Norwidiana*” 2000, nr 17/18, s. 49-69; M. Woźniewska-Działak, *Oswajanie dystansu. Norwida i Lenartowicza myślenie o kraju w latach 1849-1863*, w: *Romantyzm krajowy – profil lokalny i oswajanie Europy*, pod red. M. Łoboz, przy współpracy A. Kuniczuk-Trzciniowicz, Wrocław 2016, s. 127-140; M. Woźniewska-Działak, „*Rzecz czarnolesska*” w recepcji trzeciego pokolenia romantyzmu. Na przykładzie Norwida i Lenartowicza, „*Studia Norwidiana*” 34, 2016, s. 61-80. Jednak wciąż wiele kwestii pozostaje zagadkowych lub nieznanych. Intrygująca jest chociażby kwestia autorstwa poszczególnych partii wiersza *Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj*, czy nieznanego rysunku Lenartowicza, być może nawiązującego do wiersza Norwida *Italiam! Italiam!*, który znajduje się w sztambuchu Zofii Lenartowiczowej, Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, rkps. 3658I.

⁸⁶¹ L. Krzemieniecki, *Reliefowe odczyty...*, op. cit., s. 79.

Norwid będący „sztukmistrzem” – jak sam siebie nazywał⁸⁶² – był wrażliwy na bardzo różne rodzaje dzieł sztuki i o wszystkich pisał. Analizował nie tylko malarstwo, rzeźbę i architekturę, ale także wytwory rzemiosła artystycznego. Lenartowicz natomiast swoją uwagę poświęcał głównie malarstwu i rzeźbie, czasem tylko wspominając niektóre dzieła architektury. Rozległe zainteresowania sztuką autora *Zwolona* przełożyły się na sporą wiedzę o wielu artystach. Z renesansowych mistrzów szczególnie cenił: Rafaela, Fra Angelica, Michała Anioła, Giotta, Tycjana, Benvenuto Celliniego, Leonarda da Vinci, a także Domenichina, o którym pisał w *Czarnych kwiatach*⁸⁶³. Być może to właśnie Norwidowskie gusta wpłynęły na artystyczne wybory Lenartowicza, który również żywił szczególne uznanie dla czterech pierwszych z wymienionych tu malarzy. Najwyżej cenionym artystą był dla niego jednak Fra Angelico, dalej Rafael, Michał Anioł i Domenichino, uznawał także wysoką wartość sztuki Zamperiego oraz włoskich rzeźbiarzy: della Robbiów, Ghibertiego i Sansovina. Swój pogląd na rzeźbiarską sztukę odrodzenia autor *Promethidiona* wyłożył w rozprawie *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)*, rozpoczynając analizę od dzieł Giotta, przez twórczość Andrei Pisano, Ghibertiego, Donatella, Celliniego, po Michała Anioła, którego prace stanowiły, zdaniem poety, kres epoki⁸⁶⁴. Autor *Złotego kubka* natomiast widział początek sztuki renesansowej w okresie twórczości Fra Angelica, a jej końca upatrywał w czasach działalności Domenichina. Usytuowanie epoki odrodzenia w granicach czasowych było zatem w refleksji obydwu romantycznych twórców odmienne, mimo tego, że ich gusta estetyczne w dużej mierze się pokrywały. Warto jednak w tym miejscu zwrócić uwagę, że tak poważanego przez Lenartowicza Ghibertiego Norwid nie darzył chyba najwyższym uznaniem, skoro, wspominając florenckie Baptysterium w *Białych kwiatach*, zachwycił się dziełem Pisano, a nie kolosalnymi *Drzwiami Raju*⁸⁶⁵. Dodajmy też, że samotnik znad Arno swoje rzeźbiarskie autorytety wskazywał nie tylko w pismach – *Listach o sztuce włoskiej* i prywatnej korespondencji, ale również w ramach własnych prac plastycznych – jego rzeźby

⁸⁶² Bibliografia prac na temat szeroko rozumianych związków twórczości plastycznej i literackiej Norwida jest już bardzo obszerna. Zob. m. in. E. Chlebowska, *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych*, t. I, II, Lublin 2014, 2017 (Planowanych jest sześć tomów); E. Chlebowska, „*Ipsa ipsum*”. *O autoportretach Cypriana Norwida*, Lublin 2004; E. Chlebowska, *Norwid. Sztukmistrz nieznany*, Lublin 2013; *Norwid znaki na papierze. Utwory literackie, akwarele, grafiki, rysunki i szkice*, wybór i oprac. E. P. Chlebowscy, Olszanica 2008; *Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida*, Lublin 2007. Odwołania do innych prac pojawiać się będą w dalszej części wywodu.

⁸⁶³ S. Morawski, *Poglądy estetyczne Cypriana Kamila Norwida, idem, Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 325.

⁸⁶⁴ Zob. C. Norwid, *O rzeźbiarzach florenckich (dziś żyjących)*, w: *idem, PWSz*, t. VI, s. 361-368. Por. A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśli o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001, s. 39-40.

⁸⁶⁵ Zob. C. Norwid, *Białe kwiaty*, w: *idem, PWSz*, t. VI, s. 189. Por. S. Morawski, *Poglądy estetyczne..., op. cit.*, s. 325.

odslaniają liczne inspiracje sztuką Ghibertiego, Mattei Civitaliego czy Giambologny. Ze względu na ogólnikowość sformułowań zanotowanych przez Lenartowicza w jego korespondencjach trudno jednak orzec, czy zapisane opinie o renesansowych mistrzach w pełni pokrywają się z wyborami artystycznych inspiracji dostrzegalnymi w jego pracy rzeźbiarskiej. Można tylko stwierdzić, że Lenartowicz był lepiej niż Norwid zaznajomiony ze sztuką Florencji, choć codzienne z obcowanie z bogactwem tego miasta nie wymogło na nim precyzji w określaniu wzorów i nie spowodowało do jawnych zapożyczeń.

Norwid, podobnie jak Lenartowicz, zakładał, że każdy człowiek ma zdolność tworzenia i odczuwania, którą należy wydobyć i wyrazić. Sama sztuka – rozumiana jako słowo i plastyka – miała swoje głębokie źródła w twórczości ludowej „ze względu na żywą wyobraźnię, skłonność do parabolicznego wysławiania się i religijną postawę”⁸⁶⁶ ludu. Poeta żywił przekonanie, że sztuka ma wartość obywatelską i moralną, potrafi scalać naród, gdyż „wyraża opinię całego ludu równoważną boskiemu przykazaniu”⁸⁶⁷, posiada zatem wartość kulturotwórczą i doprowadza do religijnego odrodzenia. W Norwidowskim rozumieniu siłę sprawczą sztuki stanowiła praca, która mogła doprowadzić do społecznego odrodzenia. Jak pisał Dariusz Pniewski, Norwid za najważniejszą wartość sztuki uznawał transcendentalną triadę Piękna, Dobra i Prawdy, „wskazywał również na sposoby ich ujawnienia się w formie i treści dzieła”⁸⁶⁸. Jego koncepcja miała swoje źródło w klasycznej filozofii, a zatem stosunek Norwida do sztuki opierał się na zwróceniu się ku tradycji. Piękno wywodził poeta z „pierwotnej jedności z Bogiem, która obejmowała i pierwotną rajska szczęśliwość”⁸⁶⁹ i tęsknoty za tym stanem, do którego dostęp był ograniczony z racji ułomnej ludzkiej natury i niedoskonałego świata. Tym samym piękno obrazowało miłość Boską i człowiecze uczucia, które należało wydobyć z otaczającej rzeczywistości – pojęcie to dotyczyło formy dzieła, tego, co materialne. Piękno miało zatem charakter użyteczny, stawało się elementem życia społecznego i wyzwalało najlepsze intencje moralne. Z kolei Dobro wiązało się ze sferą treści dzieła, a więc tym, co duchowe. „Prawdę można rozumieć (...) jako Boże Słowo. Prawda jest źródłem «światłości». Taka Prawda kształtuje formę twórczości – Piękno, i jej treść – Dobro.

⁸⁶⁶ *Ibidem*, s. 323.

⁸⁶⁷ *Ibidem*, s. 320.

⁸⁶⁸ D. Pniewski, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005, s. 7. W dalszym wywodzie nawiązuję do tegoż opracowania, por. *ibidem*, s. 12-20. Na temat kategorii piękna w twórczości Cypriana Norwida zob. także: G. Halkiewicz-Sojak, *Norwidowskie metafory i definicje piękna*, w: *Piękno wieku dziewiętnastego. Studia i szkice z historii literatury i estetyki*, red. E. Nowicka i Z. Przychodniak, Poznań 2008, s. 51-63.

⁸⁶⁹ D. Pniewski, *Między obrazem i słowem... op. cit.*, s. 12.

Prawda jest Idealem, który realizuje się w dziełach za pośrednictwem Piękna i Prawdy”⁸⁷⁰. Sztuka służyła wedle Norwida ciągłemu poszukiwaniu Prawdy i stanowiła artystyczne wyzwanie wiążące się z zadaniem, jak ją przedstawić, a zarazem zakorzeniona była także w historii. Podtrzymywała więzy między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Ułatwiała także porozumiewanie różnych narodów. W wielu tych myślach odnaleźć można echa poglądów samego Lenartowicza, choć koncepcje lirnika, ze względu na niewielką liczbę pozostawionych przez niego tekstów z uwagami o sztuce, są znacznie trudniejsze do zdefiniowania, a rekonstrukcji jego sposobu myślenia na ten temat można dokonać wyłącznie na podstawie listów i wierszy o artystach. Bez wątpienia autora *Jagody* także interesowało miejsce sztuki w życiu społecznym. Lenartowicz uważał, że artysta jest odpowiedzialny moralnie za to, co tworzy, a prawdziwe dzieła powstają z Boskiego natchnienia. Dla samotnika znad Arno duchowy pierwiastek mieścił się po części w otaczającym człowieka świecie, poeta, podobnie jak Norwid, „dostrzegał ślady Boga w otaczającej rzeczywistości, w zwykłych ludziach, codziennych sytuacjach”⁸⁷¹. Istotną kwestią w refleksji Lenartowicza nad sztuką było przestrzeganie etosu artysty chrześcijańskiego. Poeta akcentował przy tym znaczenie wywoływania emocji w sztuce oraz wagę przymiotów artysty niezbędnych w procesie twórczym. Pisał także o możliwości powszechnego, dostępnego wszystkim rozumienia dzieła artystycznego, ponadczasowości sztuki oraz jej potencjału komunikacyjnego, tworzącego kulturową więź pomiędzy narodami. Obydwaj sztukmistrzowie podnosili także wątek specjalnych predylekcji człowieka do bycia artystą, podkreślając wyjątkowość i ponadprzeciętność inteligencji tworzących, która pozwalała im lepiej zrozumieć świat i unieść ciężar moralnej odpowiedzialności za innych. W związku z tą odpowiedzialnością artysta musiał opierać się na wyrazistym etosie, praktykowanym w życiu i zarazem dostrzegalnym w jego własnych dziełach.

Wypracowane zarówno przez Norwida, jak i Lenartowicza kryteria oceny sztuki renesansowej wiązały się przede wszystkim z chrześcijańskimi wartościami. Według obu poetów sztuka odrodzenia była triumfem chrystianizmu nad sztuką pogańską, a jej główny fundament stanowiły właśnie chrześcijańska moralność i etyka. Funkcjonowała jako strażnik najważniejszych wartości, jej głównym zdaniem było oddanie treści „duchowych”, a kontemplacja samego dzieła służyła pogłębianiu wiary. Poglądy lirnika i postulaty formułowane przez autora *Assunty* miały swój punkt wspólny również w refleksji nad filiacją

⁸⁷⁰ *Ibidem*, s. 19.

⁸⁷¹ *Ibidem*, s. 20.

formy dzieła sztuki z zawartą w niej ideą. Norwid zdecydowanie podporządkowywał formę dzieła jego wymowie, o czym wspominał wielokrotnie, na przykład w liście do Joanny Kuczyńskiej, posługując się przykładami prac wielkich renesansowych mistrzów: „Wielka to jest rzecz ideał-formy w chrześcijański sposób dorównać starożytnym, jak to wielkopomnej pamięci Michał Anioł dłutem, a Urbino pędzlem uczynił, i na co byli oni z góry powołani”⁸⁷². Zwróćmy uwagę, że poeta pisał o wzorcach zaczerpniętych ze sztuki antyku, które zyskiwały jednak pełne znaczenie dopiero wówczas, gdy objawiał się w nich geniusz sztuki chrześcijańskiej. Lenartowicz natomiast początki wielkiej sztuki wiązał z narodzinami chrześcijaństwa i malowidłami z katakumb. Obydwaj poeci twierdzili, że w dziele sztuki dochodzi do zjednoczenia „dwuwymiarowej” rzeczywistości, złożonej z ducha i materii. W liście do Karola Ruprechta Norwid zauważał, że jeżeli artyści

dopuszczali się tego lub owego, to wcale nie dla powodów osobistościami ich uwzględnionych – tylko na mocy Praw wyższych od praw refleksji *a posteriori*. Zaś gramatyka praw tych używać nie może, z powodu iż gramatyka jest tylko procentem od kapitałów owych *a posteriori* wybieranym⁸⁷³.

Zatem to z woli Boskiej powstają wielkie dzieła, a inspiracja dana przez Stwórcę potrafi nadać ziemskiemu przedstawieniu duchowy wymiar. Lenartowicz podkreślał również silnie, że kunszt artysty nie mógłby się rozwinąć, gdyby nie jego powołanie, rodzaj misji danej mu od Boga.

Autor *Zwolona* w swojej refleksji nad sztuką zwracał uwagę na kompozycję, plastykę dzieła, adekwatność przedstawienia i tematu, zasadę złotego środka w obrazowaniu. Choć poglądy te były bliskie Lenartowiczowi, głównie jako autorowi *Listów o sztuce włoskiej*, lirnik kładł jednak większy nacisk na rolę geniuszu i intuicji w procesie twórczym oraz silniej akcentował emocjonalny wymiar sztuki oddziałującej na swego odbiorcę. Dariusz Pniewski podkreślał, że dla Norwida umiejętność „czytania” prac wiązała się ze znajomością tradycji artystycznej, literackiej i filozoficznej⁸⁷⁴. Autor *Lirenki* uważał inaczej, że sztukę wielkich mistrzów, przedstawioną za pomocą prostych środków wyrazu, będzie mógł zrozumieć każdy. Obydwaj poeci zgadzali się jednak z tym, że sztuka wyraża treści pozazmysłowe, a więc ma wymiar transcendentalny. Sztuka renesansu była przy tym dla Norwida i Lenartowicza ważnym odniesieniem wobec współczesności – po pierwsze stanowiła moralny drogowskaz w czasach upadku europejskich społeczeństw, po drugie –

⁸⁷² C. Norwid, *PWsz*, t. VIII, s. 456. List do Marii Trembickiej z maja 1854 roku.

⁸⁷³ C. Norwid, *PWsz*, t. IX, s. 211. List do Karola Ruprechta z 1866 roku.

⁸⁷⁴ D. Pniewski, *Między obrazem i słowem... op. cit.*, s. 18.

afirmacja osiągnięć włoskich mistrzów pozwalała lepiej zrozumieć współczesne poezję malarstwo, na przykład dokonania szkoły nazareńskiej czy ich uczniów, Wojciecha Kornelego Stattlera oraz Leopolda Nowotnego⁸⁷⁵. Można chyba zatem sformułować w tym miejscu wniosek bardziej generalny, że rozumienie sztuki odrodzenia w refleksji teoretycznej obydwu sztukmistrzów wynikało z ujawnionego przez nich sposobu pojmowania sztuki w ogóle, a ich myśli wpisywały się ponadto w ogólną tendencję pisania o sztuce w wieku dziewiętnastym.

Odrodzenie jako jedna z kategorii estetycznych późnego pokolenia romantyków?

Józef Bachórz pisał, że dramat egzystencji polskiego narodu pod zaborami powodował

większą niż w krajach niepodległych meandryczność indywidualnych dróg duchowych, liczniejsze wahania, rozczarowania i rozgoryczenia, częściej narażał na niekonsekwencje. Ale zarazem ograniczał szanse wyboru, skłaniał do nawrotów, do podtrzymania pewnych zespołów pytań i problemów, które – wśród zmienności życia – zachowywały aktualność i żywiły całą literaturę polską w. XIX, wychodząc wraz z nią w XX stulecie. Innymi słowy – zmienność dokonywała się w przestrzeni duchowej, w której nie traciły znaczenia pewne aksjomaty. Pozostawały one układem współrzędnych i momentami wyjściowymi określonych rozwiązań, rzutując na charakter przełomów.

Przestrzeń ta zaprojektowana została przez pierwsze pokolenie romantyków, pokolenie Mickiewiczowskie. Ono właśnie ustanowiło kanon fundamentalnych zagadnień, jakie podejmował potem cały wiek XIX, przy czym rozwiązania dominujące w czasach romantyzmu już wówczas wywoływały repliki alternatywne, w czasach zaś panowania pozytywizmu bynajmniej nie zostały zagłuszone oddziaływania literatury romantycznej i trwały jej konsekwencje⁸⁷⁶.

Historyk literatury wyeksponował rolę duchowej spuścizny romantyzmu obecnej w całym dziewiętnastym wieku, wielotorowość zmian dokonujących się w ówczesnej literaturze, szerokie spektrum artystycznych rozwiązań wykorzystywanych przez twórców tego czasu, a także powroty do określonych problemów podejmowanych przez kilka pokoleń dziewiętnastowiecznych pisarzy. Te uwagi Bachórza skłaniają mnie do ujęcia romantycznego renesansyzmu jako jednego z wielu dziewiętnastowiecznych prądów literackich⁸⁷⁷, będącym

⁸⁷⁵ A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz...*, op. cit., s. 52-53; D. Pniewski, *Między obrazem i słowem...*, op. cit., s. 49-54.

⁸⁷⁶ J. Bachórz, *Pozytywistka na rozdrożu*, w: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, pod red. T. Bujnickiego, J. Maciejewskiego, Wrocław 1986, s. 37.

⁸⁷⁷ Opieram się tutaj na definicji zaproponowanej przez Bogusława Dopartę: „Prąd jest w niniejszym ujęciu historycznie rekonstruowaną, swoistą matrycą możliwości konstytuowania się faktów literackich w pewnej przestrzeni kombinatorycznej i w określonym przedziale czasu kulturowego (przedział ten to na ogół okres literacki); jest więc matrycą wewnątrznie zdynamizowaną i warunkowo spójną”. Zob. B. Dopart, *Nasz literacki wiek XIX i „izmy”*, w: *Na początku wieku. Rozważania o tradycji*, red. Z. Trojanowiczowa, K. Trybuś, Poznań 2002, s. 160.

zarówno jedną z faz dogasającego romantyzmu, jak i objawem zainteresowania odrodzeniem w całym stuleciu.

Inspirujące studia Bogusława Doparta poświęcone głównie wczesnemu i dojrzałemu romantyzmowi⁸⁷⁸ pozwalają spojrzeć na ten okres jako czas niezwykle dynamiczny, cechujący się „pluralizmem poglądów i synkretyzmem dzieła”, by posłużyć się sformułowaniem krakowskiego badacza. Zresztą tendencja wielokierunkowego i wielotematycznego rozwoju literatury i sztuki utrzymywała się zasadniczo przez cały dziewiętnasty wiek. W przypadku późnych romantyków sytuacja ta była o tyle skomplikowana, że poszukiwali oni własnej drogi twórczej wobec „terroru paskiewiczowskiej nocy” i dokonań wielkich romantyków, jak słusznie zauważyła Magdalena Woźniewska-Działak⁸⁷⁹. Zwróćmy uwagę, że granice czasowe twórczości niektórych ze wspomnianych w niniejszej pracy korespondentów Lenartowicza znacznie wykraczają poza ogólnie przyjęte ramy trwania epoki romantyzmu. Wybory literackich i artystycznych dróg wspominanych tu pisarzy uwarunkowane były różnymi czynnikami, na przykład poczuciem przynależności do „epoki Mickiewiczów i Słowackich”, niezmiennością postaw światopoglądowych, lub specyfiką okresu juvenaliów literackich. Ważniejsze zatem niż tworzenie umownych cezur czasowych dla działalności określonej grupy pisarzy przynależących do wspólnoty pokoleniowej⁸⁸⁰ wydaje się w tym kontekście dostrzeżenie dynamiki, ale i spójności pewnych procesów kulturowych, a zarazem wewnętrznego zróżnicowania dorobku poszczególnych autorów. O konieczności uświadomienia sobie tego faktu pisał Bogusław Dopart:

dynamizm procesu literackiego i dywersytyzm praktyk literackich prowadzi podówczas do krzyżowania się w dorobku jednego autora rozmaitych, niekiedy wręcz sprzecznych bądź też pozostających w konflikcie na scenie literackiej prądowych oraz do wewnętrznego różnicowania stylowo-estetycznego poszczególnych

⁸⁷⁸ Zob.: B. Dopart, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy i rekonesanse*, Kraków 2013; B. Dopart, *Romantyzm polski. Pluralizm poglądów i synkretyzm dzieła*, Katowice 1999.

⁸⁷⁹ M. Woźniewska-Działak, „Rzecz czarnolesska” w recepcji trzeciego pokolenia romantyzmu. Na przykładzie Norwida i Lenartowicza, „*Studia Norwidiana*” 2016, nr 34, s. 77.

⁸⁸⁰ Pokolenie jako temat ma swoją rozbudowaną literaturę metodologiczną, związaną często z opracowaniem poszczególnych generacji. Zob. m. in. S. Fita, *Pokolenie Szkoły Głównej*, 1980; Hasło: *Pokolenie literackie*, K. Ratajska, B. Stelmaszczyk-Świątek, w: *Słownik literatury XIX wieku*, pod red. J. Bachórze, A. Kowalczykowej, Wrocław 2009, s. 726-729; M. Janion, *Druga i trzecia generacja romantyków*, w: *eadem, Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 112-140; M. Janion, *Pokolenia? Pokolenie*, w: *eadem, Purpurowy płaszcz Mickiewicza. Studium z historii poezji i mentalności*, Gdańsk 2001, s. 43-70; K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1977; D. Zawadzka, *Pokolenie kłęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach*, Warszawa 2000; L. Burska, „Pokolenie” – co to jest i jak używać, „*Teksty Drugie*” 2005, nr 6, s. 17-32; E. Nowicka, *Cyprian Norwid i Józef Bohdan Zaleski, czyli to, co wspólne między pokoleniami*, w: *O Norwidzie komparatystycznie*, pod. red. M. Siwiec, Kraków 2018, s. 179-205.

dzieł. (...) Jeśli jednak poważnie traktujemy cele interpretacji semantycznej historycznie adekwatnej, nie sposób uchylać się od owych atrybucji i rozeznać⁸⁸¹.

Romantyzm jako epoka literacka pozwalała na konkurencje i koegzystencje różnych prądów literackich oraz różnorodność estetyczną i genologiczną w ramach jednego dzieła. Literatura tego okresu była miejscem asymilacji różnych estetyk, stylów, tradycji. Takie rozumienie romantyzmu pozwala dostrzec jego złożoną wieloaspektowość i polirytmiczność, co w efekcie prowadzi do modyfikacji unitarystycznej koncepcji epoki⁸⁸². Jak trafnie pisze Dopart,

nie można dokładnie opisać romantyzmu bez pilnego przyjrzenia się splotom i falowaniom ówczesnych tendencji literackich, (...) [dzięki czemu – dodał A.K.] uzyskujemy głębszy i subtelniejszy wzgląd w realia procesu kulturalnego i społecznego, bez których nie sposób wnikać zarówno w sens dzieła, jak też w antropologiczne i socjologiczne warunki komunikacji literackich oraz w prawidłowości literatury wieku XIX⁸⁸³.

Myślenie to jest mi bliskie – postrzeganie romantyzmu jako okresu, którego nie zamyka się w sztywnych barierach czasowych, jako epokę pełną dynamiki, która nadała pewien rytm całemu dziewiętnastemu stuleciu, ale nie zawłaszczyła wszystkich jego płaszczyzn.

W obliczu tych konstatacji rodzi się także pytanie o to, co mogło łączyć i scalać poszczególne prądy i zjawiska artystyczne w okresie romantyzmu. Jedną z takich możliwości stwarza wspomniana już kategoria pokolenia, nierozpatrywana jednak tutaj ani przez pryzmat wydarzenia historycznego determinującego losy danej generacji, ani manifestów literackich, ani też działalności wydawniczej skupionej wokół jednego czasopisma, jako że kryteria te w dużej mierze uzależnione są od dat. Nie sprzeciwiam się takiej optyce pisania o dziejach literatury, proponuję jednak docenić wagę innych czynników. Już Maria Janion wskazywała na istotną rolę postawy etycznej w świadomości późnych romantyków, na tożsamość „prawdziwej poezji i najwyższej moralności”. Zatem problem dotyczył spraw najważniejszych, a więc dramatycznych zmagania o wartości, nie tylko te życiowe, ale także związane z literaturą jako sztuką. W moim przekonaniu inspiracja dorobkiem artystycznym epoki renesansu była w okresie późnego romantyzmu jedną z prób wyjścia naprzeciw tym właśnie zmaganiom. Renesansowe inspiracje i refleksja nad sztuką tej epoki stała się jednym z ważniejszych czynników determinujących wspólnotę pokolenia późnych romantyków, a przynajmniej jej części, ujawniając wspólne dla tej generacji zainteresowania estetyczne i

⁸⁸¹ B. Dopart, *Romantyzm polski..*, op. cit., s. 119-200. Uwaga ta pojawiła się w kontekście twórczości Aleksandra Fredry.

⁸⁸² *Ibidem*, s. 193-196.

⁸⁸³ B. Dopart, *Nasz literacki wiek XIX i „izmy”*, op. cit., s. 150.

etyczne. Miały one związek z fascynacją moralnymi wzorcami i wartościami epoki odrodzenia, postawami twórczymi wobec dawnego dziedzictwa oraz kultywowaniem modelu artysty-sztukmistrza. Wspólne dla tego pokolenia były również pewne kategorie socjologiczne związane z poczuciem rówieśnictwa, a zwłaszcza przyjaźni. Studia nad twórczością Lenartowicza oraz dorobkiem poszczególnych pisarzy korespondujących z poetą i utrzymujących z nim kontakt, pozwalają dostrzec koncentrację wszystkich tych artystów na podobnej tematyce i – co ważniejsze – uzmysławiają, na jak dużą skalę czerpali oni z tradycji renesansu. I być może to właśnie Lenartowicza postrzegać należy jako tego twórcę z pokolenia późnych romantyków, któremu epoka odrodzenia była najbliższa, a jego działalność artystyczną uznać za epicentrum romantycznego renesansyzmu, w którym nie tylko odzwierciedlała się jego własna postawa etyczna i estetyczna, ale widoczne były także ślady przepływu myśli między innymi poetami i artystami. Spojrzenie to pozwala – w pewnym przynajmniej stopniu – zrewidować dotychczasowe ogólne sądy o polskim romantyzmie krajowym powstałym w cieniu wielkich wieszczów i za słuszne uznać zdanie, że niewłaściwe jest „zamknięcie jego sprawy jedynie rozważaniami nad epigonizmem, wtórnością, stereotypami, kliszami i sztafpami”⁸⁸⁴.

⁸⁸⁴ M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 105-106.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

Cytowane utwory (druki)

Dzieła Teofila Lenartowicza:

- T. Lenartowicz, *Argument*, w: *Album włoskie*, Lwów 1870.
- T. Lenartowicz, *Branka*, przed. Z. Dębicki, Warszawa 1916.
- T. Lenartowicz, *Fragmenta z poematu »Fra Angelico di Fiesole«*, „Kłosa” 1889, nr 1278.
- T. Lenartowicz, *Gdzież ta lipa ukochana...*, w: *Jan Kochanowski w poezji polskiej od XVI do XX wieku. Antologia*, wybór, wstęp, opracowanie R. Montusiewicz, Lublin 2003.
- T. Lenartowicz, *Gladiatorowie*, w: *idem, Poezje. Wybór*, wybrał i oprac. J. Nowakowski, Warszawa 1968.
- T. Lenartowicz, *Jan Kochanowski*, w: *ibidem*.
- T. Lenartowicz, *Listy o sztuce włoskiej*, „Tygodnika Ilustrowanego” z 1867 nr 42, z 1868 nr 3, 4, 9, 10, 11, 17, 28, 36, 37.
- T. Lenartowicz, *Listy T. L. Z Florencji*, „Gazeta Codzienna” 1861, nr 37.
- T. Lenartowicz, *Mały świat*, w: *Poezje. Wybór*, op. cit..
- «*Michał Anioł Buonarroti*», Biblioteka Naukowej PAU i PAN w Krakowie sygn. 2101, k. 20-23.
- T. Lenartowicz, *Na uroczystość Kolumba w Geniu*, w: *idem, Poezje. Wydanie pośmiertne*, Lwów 1985.
- T. Lenartowicz, *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, oprac. J. Nowakowski, Warszawa 1978.
- T. Lenartowicz, *Och i ktoś jak on zawoła...*, w: *Jan Kochanowski w poezji polskiej od XVI do XX wieku. Antologia*, op. cit..
- T. Lenartowicz, *O Satyrze albo Leśnym Mężu, Jana Kochanowskiego powierniku*, w: *idem, Poezje. Wybór*, op. cit..
- T. Lenartowicz, *Przesyłając przekład sonetu Michała Anioła Buonarroti. Wiersz do...*, „Tygodnik Ilustrowany” 1861, nr 83, t. III.
- T. Lenartowicz, *Rafał Sanzio. Fragmenta z poematu »Senna podróż do Rzymu«*, „Kłosa” 1889, nr 1237, t. XLVIII.

T. Lenartowicz, *Szopka*, Wrocław 1849.

T. Lenartowicz, *Torkawtowi Tasso (Na San Onofrio)*, w: *idem, Poezje. Wybór, op. cit.*.

T. Lenartowicz, *Wincentemu Polowi. Z Rzymu 24 kwietnia 1856*, w: *idem, Poezje. Wybór, op. cit.*.

T. Lenartowicz, *Wstęp do poematu »Michał Anioł Buonaroti«*, „Świat” 1893, nr 12.

Dzieła innych poetów, pisarzy i artystów:

[Autor anonimowy], „*Prorok Samuel*”. *Płaskorzeźba Teofila Lenartowicza. 1870*, w: w: *Posągi i ludzie. Antologia tekstów o rzeźbie 1815-1889*, wstęp, oprac. i wprowadzeniem opatrzyli A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, t. I, cz. 2, Warszawa 1993, s. 11-13.

F.–M. Aruet (Voltaire), *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, Paryż 1756.

P. Bale, *Dictionnaire historique et critique*, t. I-II, Rotterdam 1697.

F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, t. I, Warszawa i Wilno 1814.

Alfred Roch Brandowski, *O łacinie Mikołaja Kopernika*, Lwów 1878.

K. Brodziński, *Pisma estetyczno-krytyczne*, oprac. A. Łucki, t. I, Warszawa 1934.

M. A. Buonarroti, *Poezje*, przeł. L. Siemieński, Kraków-Cieszyn 1861.

J. Burckhardt, *Kultura odrodzenia we Włoszech*, Bazylea 1860.

S. Buszczyński, *Oświata w Polsce i u Niemców w czasach Kopernika i w dzisiejszych czasach*, Poznań 1873.

S. Buszczyński, *Słowiańska sprawa. Polska i prawa narodów. Odczyty miane na uniwersytecie Bolonii 1884 r. i mowa przy odsłonięciu pomnika poległym Polakom a Mestre*, Kraków 1884.

T. Carlyle, *Bohaterowie i cześć dla bohaterów i pierwiastek bohaterstwa w historii*, Kraków 2006.

H. Cegielski, *O Janie Kochanowskim jako poecie lirycznym i jego stosunku do wieku szesnastego*, „Przyjaciel Ludu” 1839, nr 2–4, 6–7.

Costituzione definitiva dell'Accademia A. Mickiewicz di Storia e Letteratura Polacca e Slava alli 14 dicembre 1879 in Bologna. Programma e statue, Bologna 1879.

Czterowiekowy jubileusz urodzin Mikołaja Kopernika, red. I. Polkowski, Toruń 1873.

- F. Dmochowski, *Włochy. Obraz historyczny i opisowy*, t. I-II, Warszawa 1837.
- Z. Dołęga-Chodakowski, *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, „Ćwiczenia Naukowe” 1818, nr 5.
- S. Duchńska, *Chór światów, Album wydane staraniem Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu w czterechsetną rocznicę urodzin Mikołaja Kopernika*, Gniezno 1873.
- S. Duchńska, *Jan Kochanowski. Odczyt wygłoszony w Paryżu 1 maja 1884*, „Nowa Reforma” 1884, nr 123-133.
- S. Duchńska, *Kazimierz Brodziński. Odczyty publiczne w Paryżu dnia 16 maja 1885 roku*, Paryż 1885.
- S. Duchńska, *Królowie polscy w obrazach i pieśniach*, Warszawa 2012, reprint wydania z 1893 roku.
- S. Duchńska, *Na uroczystość Kopernika obchodzoną w Zurychu*, w: eadem, *Z tulactwa*, seria druga, Paryż 1896.
- S. Duchńska, *Słoneczna kantata na czterechsetletni jubileusz urodzin Kopernika 19 lutego r. 1473 – r. 1873*, Gniezno 1873.
- S. Duchńska, *Wianek na część Jana z Czarnolasu (Z powodu trzechsetnej rocznicy jego zgonu)*, w: *Jan Kochanowski w poezji polskiej od XVI do XX wieku. Antologia*, op. cit., s. 212
- F. Dzierżykraj Morawski, *Klasycy i romantycy polscy. W dwóch listach wierszem*, Warszawa 1829.
- F. H. Duchński, *Zasady dziejów Słowian i Moskali*, t. I-III, Paryż 1858-1861.
- R. W. Emerson, *Przedstawiciele ludzkości*, przeł. M. Kreczkowska, Kraków 1909.
- E. Estkowski, *Żywot człowieka poczciwego na wzór Zwierciadła Mikołaja Reja cz. 1 i 2*, Warszawa 1850.
- F. Faleński, *Jan Kochanowski jako poeta liryczny*, „Tygodnik Ilustrowany” 1864, nr 256-257.
- F. Faleński, *Pogadanka o fraszkach Jana Kochanowskiego przez Felicyana*, „Biblioteka Warszawska” 1881, t. II.
- F. Faleński, *Treny Jana Kochanowskiego. Studyami i przypisami objaśnione przez Felicyana*, „Biblioteka Warszawska” 1866, t. I.
- P. Gassendi, *Copernico e le vicende del sistema copernicano in Italia nella seconda metà del sec. XVI e nella prima del XVII, con doc. inediti intorno a G. Bruno e G. Galilei*, Rzym 1876.
- A. Giller, *Kopernik, żeglarz słonecznych szkarłatów...*, „Dziennik Poznański” 1923, nr 39, r. 65.

- S. Giller, *Na cześć Kopernika*, Kalisz 1873.
- F. K. Giżycki, *O przyozdobieniu siedlisk wiejskich*, t. I-III, Warszawa 1827.
- C. Godebski, *Listy o sztuce*, oprac., wstęp i kom. M. Masłowski, Kraków 1970.
- W. Grochowski, *Teofil Lenartowicz*, „Tygodnik Ilustrowany” 1861, nr 116.
- J. Hinz, *Szkicach architektonicznych krajowych dzieł sztuki*, t. I, Warszawa 1886.
- K. z Tańskich Hoffmanowa, *Jan Kochanowski w Czarnolesie. Obrazy z końca XVI wieku*, t. I-II, Lipsk 1842.
- W. Holewiński, *Zasługi Kopernika dla cywilizacji. Studium czytane w Warszawie na dochód Muzeum Kopernika*, Warszawa 1879.
- M. S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. III: M-O, wyd. drugie, poprawione i pomnożone, Lwów 1857.
- J. Klaczko, *Wieczory florenckie, Juliusz II*, z posłowiami M. Brahmera, J. Białostockiego, Warszawa 1965.
- J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie. Treny*, oprac. M. E. Mayenowa, L. Wronczakowska, J. Axer, M. Cytowska, t. II, Wrocław 1983.
- J. Kochanowski, *Muza*, w: *idem, Poematy*, oprac. A. Brückner, Warszawa 1924.
- J. Kochanowski, *Odprawa posłów greckich*, oprac. T. Ulewicz, wyd. XII, przejrane i uzupełnione, Wrocław 1974.
- K. J. Komornicki, *Krótki rys dziejów malarstwa. Okres Iszy*, „Athenaeum” 1841, t. 6; *Sztuki. Krótki rys dziejów malarstwa. Okres II*, „Athenaeum” 1843, t. 6; *Sztuki. Krótki rys dziejów malarstwa. Okres II. Ciąg dalszy*, „Athenaeum” 1844, t. 1; *Przegląd dziejów malarstwa. Okres IIIci*, „Athenaeum” 1851, t. 1; *Przegląd dziejów malarstwa. Okres IIIci (Dokończenie)*, „Athenaeum” 1851, t. 2.
- L. Kondratowicz, *Dzieje literatury w Polsce od pierwiastkowych czasów do XVIII wieku*, t. I, Warszawa 1875.
- L. Kondratowicz, *Zgonie Acerna. Chwili z XVII wieku – (1608 roku)*, w: *idem, Poezje Ludwika Kondratowicza*, t. II, Mikołów-Warszawa 1902.
- Kopernikjana czyli materiały do pism i życia Mikołaja Kopernika*, red. I. Polkowski, t. I-III, Gniezno 1873-1875.
- J. Korzeniowski, *Gentile Bellini*, w: *idem, Dzieła*, t. 9, Warszawa 1873.
- J. I. Kraszewski, *Akta babińskie. Pismo nieperiodyczne i niezborowe. Książeczka 1-2*, Wilno 1843-1844.

J. I. Kraszewski, *Dwie królowe (Bona i Elżbieta). Powieść historyczna*, przedślowie napisał S. Kobyliński, przygot. do druku, posł. i przypisami opatrzyła E. Warzenica-Zalewska, Warszawa 1984.

J. I. Kraszewski, *Dziś i lat temu trzysta. Studium obyczajowe. (Charakterystyka Reja z Nagłowic)*, Wilno 1863.

J. I. Kraszewski, *Jako Sathan kusił pustelnika na puszcze. Legenda, którą opowiadał Pan Mikołaj Rey z Nagłowic u Pana Pszonki na Babinie*, w: Bojan, Wilno 1838.

J. I. Kraszewski, *Jan Kochanowski przez J. I. Kraszewskiego*, „Kłosa” 1885, nr 1026.

J. I. Kraszewski, *Kartki z podróży*, przypisami i posłowiem opatrzył P. Hertz, t. I, II, Warszawa 1977.

J. I. Kraszewski, *Mistrz Twardowski. Powieść z podań gminnych*, t. 1-2, Wilno 1840.

J. I. Kraszewski, *Nowe studia literackie*, Warszawa 1843.

J. I. Kraszewski, *Odczyty o cywilizacji w Polsce*, Warszawa 1861.

J. I. Kraszewski, *Obrazy z życia i podróży*, t. 1, Wilno 1842.

J. I. Kraszewski, *Powiatki i obrazki historyczne*, Wilno 1843.

J. I. Kraszewski, *Stańczykowa kronika. Od roku 1503 do 1508*, Wilno 1841.

J. I. Kraszewski, *Studia literackie*, Wilno 1842.

J. I. Kraszewski, *Wieczór w Czarnym-Lesie*, w: ibidem, *Nowele, Obrazki i Fantazje*, poprzedzone wstępem krytycznym P. Chmielowskiego, Warszawa 1908.

J. I. Kraszewski, *Wilno od początków jego do roku 1750*, t. I, Wilno 1838.

J. I. Kraszewski, *Wizerunku książąt i królów polskich. Z 39 rycinami Ks. Pillatiego oraz inicjałami Cz. Jankowskiego*, Warszawa 1888.

J. I. Kraszewski, *Zygmuntowskie czasy. Powieść z roku 1572*, t. 1-4, Warszawa 1846.

J. I. Kraszewski, *Żacy krakowscy w r. 1549. Prosta kronika spisana przez ...*, Lwów 1845.

J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 3: *Dzieje artystycznej fantazji*, cz. 2: *Fantazja u ludów chrześcijańskich*, List XXX. Stulecie XVI (c.d.), Naumburg 1869.

J. Kremer, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór, oprac. R. Kasperowicz, Kraków 2001.

A. Krzyżanowski, *O rodzinach społecznych i zażyłych w Krakowie z Kopernikiem*, „Biblioteka Warszawska” 1841, t. III.

F. Kugler, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, t. I-III, Stuttgart 1853-1854.

J. Lelewel, *Kopernika tudzież innych astronomów polskich w jeografji zasługa*, „Przyroda i Przemysł” 1857, nr 9-10.

J. N. Leszczyński, *Rozprawa historyczna o Kolumbie, czyli o źródłach jego głównej idei robienia nowych odkryć na zachodzie Europy*, Warszawa 1843.

J. Łepkowski, *Kaplica Zygmuntowska w katedrze krakowskiej*, Kraków 1850.

J. Łuszczewska, *Wiersz do Henryka Stattlera artysty rzeźbiarza*, w: *eadem, Improwizacje i poezje*, Warszawa 1858.

J. Łuszczewska, *Michał Anioł i Rafael*, w: *eadem, Improwizacje i poezje*, Warszawa 1858.

J. Majorkiewicz, *Historia, Literatura i Krytyka*, Warszawa 1847.

A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie napisali H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2002.

M. Mickiewicz, *Prelekcje paryskie. Wybór*, tłum. i komentarze L. Płoszewski, wybór, wstęp i oprac. M. Piwińska, t. I, II, Kraków 1997.

A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, w: *Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798-1998 pod wysokim patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej*, tom oprac. J. Maślanka, przeł. L. Płoszewski, t. X, komitet red.: Z. J. Nowak, M. Prussak, Z. Stefanowska i Inni, Warszawa 1997.

J. Michlet, *Historia Francji. Renesans*, t. 7, Paryż 1855.

K. Milkuszyca, *Rafael i Michał Anioł*, „Opiekun Domowy” 1871, nr 25.

M. Mochnacki, *Pisma po raz pierwszy edycją książkową objęte*, oprac. A. Śliwiński, Lwów 1910.

J. U. Niemcewicz, *Duma o Książu Michale Glińskim*, w: *idem, Śpiewy historyczne*, Kraków 2002.

J. U. Niemcewicz, *Jan z Tęczyna. Powieść historyczna*, Kraków 2003.

C. K. Norwid, *Do Nikodema Biernackiego*, w: *PWsz*, t. I.

C.K. Norwid, *Krytycy i artyści*, w: *PWsz*, t. 6.

C. K. Norwid, *Moja piosnka (I)*, w: *PWsz*, t. I.

C. K. Norwid, *Rzecz o wolności słowa*, w: *PWsz*, t. 3.

C. Norwid *Wita-Stosa pamięci estetycznych zarysów siedem*, w: *PWsz*, t. 3.

C. K. Norwid, *Wspomnienie wioski*, w: *PWsz*, t. I, *Wiersze*.

E. A. Odyniec, *Listy z podróży (z Warszawy do Rzymu)*, t. I. Warszawa 1875.

S. Orgelbranda *Encyklopedia Powszechna*, t. 1-28, Warszawa 1859-1868.

W. Pater, *The renaissance. Studies in Art and Poetry*, Londyn 1873.

W. Pol, *Do Jana Kochanowskiego*, w: *Poeci polscy o Kochanowskim*, Kielce 1931.

W. Pol, *Na założenie węgielnego kamienia do pomnika Janowi Kochanowskiemu w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie*, w: *Jan Kochanowski w poezji polskiej od XVI do XX wieku. Antologia*, wybór, wstęp, opracowanie R. Montusiewicz, Lublin 2003.

W. Pol, *Pamiętnik do literatury polskiej XIX wieku w dwudziestu prelekcjach mianych w Radnej Sali miasta Lwowa stenografowanych pod dyktando L. Olewińskiego (Słowo wstępne S. Pilat)*, Lwów 1866.

W. Pol, *Wit Stwosz, Poemat z pomników historycznych XV wieku*, w: *Dzieła poetyckie Wincentego Pola*, t. IV, Lwów 1921.

I. Polkowski, *Żywot Mikołaja Kopernika*, Gniezno 1873.

F. Radwański, *Nauka budownictwa dla użytku uczniów Instytutu Technicznego Krakowskiego*, Kraków 1842.

Jan Radwański, *Żywot Mikołaja Kopernika (gwiazdarcha)*, Kraków 1853.

J. Ruskin, *Kamienie Wenecji*, t. I-III, Boston 1851-1853.

Scriptorum Polonicorum hekatontas seu Centum illustrium Poloniae scriptorum elogia et Vitae, Wenecja 1627.

J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourta, *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, t. I-II, Paryż 1823.

L. Siemieński, *Italiam! Italiam!*, w: *idem, Poezye*, Poznań 1844.

L. Siemieński, *Wieczory pod lipą, czyli historia narodu polskiego opowiedziana przez Grzegorza z pod Racławic*, Poznań 1847.

L. Siemieński, *Wizerunek Kopernika*, „Tygodnik Ilustrowany” 1873, T. XI.

L. Siemieński, *Wizerunek Kopernika. Wiersz czytany d. 18 lutego na posiedzeniu Akademii Umiejętności*, w: *Dwa pierwsze publiczne posiedzenia Akademii Umiejętności w Krakowie*, Kraków 1873.

J. Słowacki, *Beatryks Cenci*, w: *idem, Dramaty*, oprac. W. Hahn, Wrocław 1949.

F. M. Sobieszczański, *Wiadomości historycznych o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, t. II, Warszawa 1849.

K. W. F. Solger, *Erwin. Cztery rozmowy o pięknie i sztuce*, przeł. K. Krzemień, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 562-563.

Spotkania nad Arnem. Konopnicka o Lenartowiczu, wstęp i przypisy J. Nowakowski, posłowie S. Szwalbe, Warszawa 1970.

T. J. Stecki, [Twórczość rzeźbiarska Teofila Lenartowicza]. 1871, w: *Posągi i ludzie. Antologia tekstów o rzeźbie 1815-1889*, wstęp, oprac. i wprowadzeniem opatrzyli A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, t. I, cz. 2, Warszawa 1993, s. 13-16.

J. A. Symonds, *The Renaissance in Italy*, Londyn 1875-1886.

G. I. Szadbej, *Medyceusze, tragedia w pięciu aktach*, Wiedeń 1871.

D. Szulc, *Życie Mikołaja Kopernika*, Warszawa 1855.

H. Taine, *Voyage en Italie*, Paryż 1866.

K. z Tańskich Hoffmanowa, *Jan Kochanowski w Czarnolesie. Obraz z końca XVI wieku*, t. I, Lipsk 1842.

G. Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Altertums oder das Erste Jahrhundert des Humanismus*, Berlin 1859.

W. H. Wackenroder, *Charakterystyka sposobu życia dawnych niemieckich artystów*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, s. 123-131.

F. Wężyk, *Gliński. Tragedia w pięciu aktach wierszem*, Kraków 1831.

A. Wołyński, *Kopernik i Galileusz*, „Ateneum” 1876, t. IV.

A. Wołyński, *Kopernik jako ekonomista*, „Tygodnik Ilustrowany” 1876, nr 40-41.

A. Wołyński, *Kopernik jako ekonomista*, „Tygodnik Ilustrowany” 1876, nr 38.

A. Wołyński, *Mikołaj Kopernik i jego dzieło „De monetarum cudenda ratione” przez Augusta Montanari*, „Tygodnik Ilustrowany” 1876, nr 39.

A. Wołyński, *Kopernik o przygody systemu kopernikowego w Italii w drugiej połowie XVI i pierwszej XVII stulecia. Wedle pracy profesora Berti przełożył i dopełnił dr Artur Wołyński*, „Biblioteka Warszawska” 1878, t. III, IV.

A. Wołyński, *Kopernik w Italii czyli dokumenta italskie do monografii Kopernika*, Poznań 1873.

K. W. Wójcicki, *Biblioteka starożytnych pisarzy polskich*, t. I, VI, Warszawa 1843, 1844.

K. W. Wójcicki, *Historia literatury polskiej w zarysach*, wyd. drugie, poprawione,

pomnożone, t. II, Warszawa 1859.

K. W. Wójcicki, *Mikołaj Kopernik*, „Kłosa” 1873, t. 16, nr 399.

K. W. Wójcicki, *Obrazy starodawne*, t. II, Warszawa 1843.

K. W. Wójcicki, *Szczątki domu Jana Kochanowskiego w Czarnym Lesie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1869, t. VIII.

Zbiór poetów polskich XIX wieku, ułożył i opracował P. Hertz, ks. I, Warszawa 1959.

A. Zdanowicz, *Rys dziejów literatury polskiej*, oprac. L. Siemieński, t. I, Wilno 1874.

L. Zienkowicz, *Wizerunki polityczne literatury polskiej. Kurs publiczny wykładany w Paryżu w okręgu towarzystwa uczonych*, t. I, Lipsk 1867.

Listy

S. Błotnicki, *Kilka listów Teofila Lenartowicza*, „Tydzień” dod. do „Kuriera Lwowskiego” 1893, nr 24.

Józef Ignacy Kraszewski – Teofil Lenartowicz. Korespondencja, do druku przygotował i komentarzem opatrzył W. Danek, Wrocław 1963.

M. Konopnicka, *Korespondencja*, komitet red. K. Górski i inni, Wrocław 1971.

Korespondencja Oskara Kolberga, cz. I (1837-1876), w: *Dzieła wszystkie*, zebrała i opracowała M. Turczynowiczowa, t. 64, Wrocław-Poznań 1965.

J. Litwinek, *Listy Seweryna Goszczyńskiego i Teofila Lenartowicza do Marcelego Nałęcz-Dobrowolskiego oraz Lenartowicza do Agatona Gillera*, „Ze skarbca kultury. Biuletyn Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich”, red. J. Szczepańska, Wrocław 1976, z. 27.

J. Fert, *List Teofila Lenartowicza do Seweryny Duchńskiej*, „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Kwartalnik” 1998, nr 1-2, r. XLI.

Listy Teofila Lenartowicza do Aleksandry Konarskiej z lat 1876-1884, oprac. przedmową poprzedził i komentarzem opatrzył A. Zyga, Przemyśl 1984.

Listy Teofila Lenartowicza do Gustawa Zielińskiego z lat 1879-1881, oprac. O. Porycki, „Przegląd Powszechny” 1953, t. 235.

Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej 1861-1893, z autografu wydała, wstępem i przypisami opatrzyła J. Rudnicka, posłowie S. Szwalbe, Warszawa 1978.

Listy z ziemi naszej. Korespondencja Wincentego Pola z lat 1826-1876, zebrał, opracował i wstępem opatrzył Z. Sudolski, Warszawa 2004.

Nieznane utwory Teofila Lenartowicza. Podał K. Bartoszewicz, „Tygodnik Ilustrowany” 1923, nr 4.

S. Piekut, *Listy T. Lenartowicza do oo. Zmartwychwstańców*, „Twórczość” 1955.

Teofil Lenartowicz – Helena Mickiewiczówna. Korespondencja, opracował i do druku podał J. Fert, Lublin 1997.

Teofil Lenartowicz – Julia Jabłonowska. Korespondencja, opracował i do druku podał J. Fert, Lublin 2003.

Z. Sudolski, *Ujejski – Lenartowicz. Zapomniane karty przyjaźni*, „Rocznik Przemyski” 2003, t. XXXIX, z.1 Literatura i Język.

Żywot starego żołnierza. Karta twórczości Teofila Lenartowicza, „Przegląd Polski” 1906/1907, t. 1.

Źródła (rękopisy, albumy)

Album *Umarli żywi*, Biblioteka Nauk Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, sygn. 2029.

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

A. z Lipskich Baranowska, *Gliński. Obraz dramatyczny z XVI wieku*, [b.r i b.m.]. Rękopis w zbiorach Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, sygn. 643.

Dyplom członka honorowego z 4 kwietnia 1881 roku, Biblioteka Nauk Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, sygn. 2102, k. 10.

Korespondencja Teofila Lenartowicza, t. 3, Biblioteka Nauk Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, sygn. 2028, k. 139.

List do Jana Nepomucena i Anieli Leszczyńskich [b.d. - prawdopodobnie 1864], Muzeum Literatury, sygn. 240, k. 20-21.

T. Lenartowicz, [*Listy o literaturze i sztuce włoskiej*], Biblioteka Miasta Stołecznego Warszawy, sygnatura 19 II i 20 II.

T. Lenartowicz, *Kopernik. Przy otwartym oknie składając teleskop*, zbiory Biblioteki Nauk Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, sygn. 2086, k.191-193.

T. Lenartowicz, *Mikołaj Kopernik. Oda*, zbiory Biblioteki Nauk Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, sygn. 2086, k. 198-201.

Medyceusze. Dramma w pięciu aktach z Niemieckiego Pana Jana Krzysztofa Brandesa na polski język przez Ignacego Niezabitowskiego przełożona we Lwowie, Lwów 1804. Rękopis w zbiorach Biblioteki Teatru Lwowskiego, sygn. 868/2.

Zbiory druków i wycinków prasowych z rękopisów po Teofilu Lenartowiczu, Biblioteka Nauk Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie, sygn. 2101. Tu jedna z wersji: *Wstęp do poematu »Michał Anioł Buonarroti«* k. 20-23.

Bibliografia przedmiotowa

Opracowania

J. Abramowska, *Jan Kochanowski*, Poznań 1994.

A. Aleksandrowicz, *Sybillański aspekt kultu Jana Kochanowskiego (Z dziejów poety w literackim środowisku Puław)*, w: *Jan Kochanowski 1584-1984. Epoka – Twórczość – Recepcja*, red. J. Pelec, P. Buchwald-Pelcowa, B. Otwinowska, Lublin 1989, t. 2, s. 263-288.

M. V. Ałpatov, *Galeria Drezdeńska*, tłum. z ros. M. Michałowski, z niem. przeł. A. Linke, wyd. IV, Warszawa 1988.

J. Assel, G. Jäger, *Friedrich Overbeck Der Triumph der Religion in den Künsten. Kommentar und Kritik – eine Dokumentation, Teil I*, <<http://www.goethezeitportal.de/digitale-bibliothek/forschungsbeitraege/autoren-kuenstler-denker/overbeck-friedrich/jutta-assel-und-georg-jaeger-friedrich-overbeck-der-triumph-der-religion-in-den-kuensten-teil-i.html>>, dostęp: 09.09.2017.

August Cieszkowski in memoriam 1814-2014, pod red. K. Meller, Poznań 2015.

W. Bałus, *Renesans w wieku XIX i XX: fascynacja i sprzeciw*, w: *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Łódź, listopad 2002*, pod red. M. Wróblewskiej Małkiewicz, Łódź 2003, s. 11-33.

H. Barycz, *Jubileusze Jana i Piotra Kochanowskich*, w idem, *Z zaścianka na Parnas. Drogi kulturalnego rozwoju Jana Kochanowskiego i jego rodu*, Kraków 1981, s. 300-313.

L. Bernardini, *Polacy we Florencji. Podróżnicy i mieszkańcy*, Florencja 2005.

H. Bernhardt-Kralowa, *Michał Anioł Buonarroti w przekładach polskich*, „Przegląd Humanistyczny” 1994, t. I, s. 127-139.

M. Bersano Begey, *Akademia A. Mickiewicza w Bolonii i Teofil Lenartowicz*, Warszawa 1956, przekład nieautoryzowany na prawach rękopisu, druk powielony, s. 1-29.

A. Bezwiński, *Teofil Lenartowicz o literaturze i pisarzach rosyjskich*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne” 1981, z. 11, s. 28-42.

J. Białostocki, *Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych*, w: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1963, Warszawa 1967, s. 57-85.

J. Białostocki, *Rafael i Dürer jako symbole dwóch ideałów artystycznych Romantyzmu*, w: *idem, Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1897, s. 168-183.

H. Biegeleisen, *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła w świetle nieznanej korespondencji poety*, Kraków 1913.

H. Biegeleisen, *Żona poety*, Warszawa 1933.

B. Biliński, *Lirnik mazowiecki nad Tybrem*, druk powielony z okazji sesji naukowej w 150-lecie urodzin Teofila Lenartowicza, Kraków 1973, s. 1-48.

K. Blaschke, *Nasze własne, nasze polskie. Mit renesansu lubelskiego w polskiej historii sztuki*, Kraków 2010.

M. Bojko, *Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński w listach Teofila Lenartowicza*, w: *Mickiewicz–Słowacki–Krasiński. Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*, pod red. E. Owczarz, J. Smulskiego, Łowicz 2001, s. 9-21.

M. Bojko, *Korespondencje Teofila Lenartowicza o malarstwie włoskim*, w: *Sztuka pisania. O liście polskim w XIX wieku*, pod red. J. Sztachelskiej, E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 245-254.

M. Bojko, *Literatura i sztuka w pismach Teofila Lenartowicza*, Warszawa 2003. Rękopis pracy doktorskiej pisanej pod opieką prof. Zbigniewa Sudolskiego, który znajduje się w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, sygn. 785.

M. Bojko, *Norwidowskie wiersze Teofila Lenartowicza*, w: *Czytając Norwida 2*, pod red. S. Rzepczyńskiego, Słupsk 2003, s. 235-250.

M. Bojko, *Z zagadnień Lenartowiczowskiej koncepcji sztuk*, „Młoda Polonistyka. Pismo studentów polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego poświęcone ich pracy naukowej oraz życiu wydziału” MCMXCVIII, nr 2, r. II, s. 13-21.

P. Bojko, *Kraj lat dziecińczych w poezji Lenartowicza. Motywy i obrazy*, Piotrków Trybunalski 2014.

A. Borowiec, *„Album Orbis” Cypriana Norwida jako księga sztukmistrza*, Gdańsk 2016.

B. Borowska, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997.

W. Borowy, *Kamienne rękawiczki*, w: *idem, Kamienne rękawiczki i inne studia i szkice literackie*, Warszawa 1932, s. 5-16.

H. Börsch-Supan, *Die „Geschichte der neueren deutschen Kunst” von Athanasius Graf Raczyński*, w: *Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von W. Schadendorf, München 1975, s. 15-26.

P. Bryła, *Teofil Lenartowicz. Szkic biograficzny na podstawie jego własnoręcznych listów*, Odb. ze Sprawozdania gimn. w Stanisławowie za r. 1892/93, Stanisławów 1893.

- T. Budrewicz, *Stańczyk Kraszewskiego (z Matejką w tle)*, w: idem, *O Kraszewskim. Studia*, Kraków 2013, s. 67-100.
- A. Bujnowska, *Życie codzienne pogrobowców romantyzmu (Teofil Lenartowicz i jego korespondenci)*, Pułtusk 2006.
- J. B. Bullen, *The Myth of Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford 1994.
- H. Bursztyńska, *J. I. Kraszewski o poetach i poezji polskiej*, Katowice 1982.
- T. Chachulski, *Opóźnione pokolenie. Studia o recepcji „głębokiej” Jana Kochanowskiego w poezji polskiej XVIII wieku*, Kryspinów 2006.
- E. Chlebowska, *Cyprian Norwid. Katalog prac plastycznych*, t. I, II, Lublin 2014, 2017.
- E. Chlebowska, *„Ipse ipsum”. O autoportretach Cypriana Norwida*, Lublin 2004.
- E. Chlebowska, *Norwid. Sztukmistrz nieznany*, Lublin 2013.
- I. Chrzanowski, *Z albumu Lenartowicza, „Sfinks”* 1912, z. 12, s. 329-355.
- E. Cygielska, *Lenartowicz a Węgry*, druk powielony z okazji sesji naukowej w 150-lecie Teofila Lenartowicza, Kraków 1973, s. 1-17.
- Cyprian Norwid o muzyce*, oprac. W. Stróżewski, Kraków 1997.
- J. Czernik, *Między indywidualizmem a kolektywizmem. Jednostka a zbiorowość w literaturze romantycznej Studium z historii idei*, Kraków 2014.
- A. S. Czyż, *Artysta i mistyk. Rzecz o bł. Fra Angelico*, Ząbki 2005.
- Z. Dambek, *Fragment nieznanego listu Norwida z 1857 roku. Wokół norwidowskiego tłumaczenia „Capitolo fatto in prigione e lode di detta prigione” Benvenuto Celliniego*, w: *Strona Norwida*, pod red. P. Chlebowskiego, W. Toruń, E. Żwirkowska, E. Chlebowskiej, Lublin 2008, s. 69-78.
- W. Danek, *Powieści historyczne Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Warszawa 1966.
- W. Danek, *Publicystyka Józefa Ignacego Kraszewskiego w latach 1859-1872*, Wrocław 1957.
- M. Danielewicz-Zielińska, *Anastazy Raczyński jako historyk sztuki portugalskiej*, w: *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, pod red. N. Cieślińska, P. Rudziński, Warszawa 1990, s. 444-450.
- K. K. Daszyk, *Strażnik romantycznej tradycji. Rzecz o Stefanie Buszczyńskim*, Kraków 2001.
- E. Dąbrowicz, *Cyprian Norwid. Osoby i listy*, Lublin 1997.
- D. Dąbrowska, *Wykłady bolońskie Teofila Lenartowicza*, „Ruch Literacki” 2000, z. 3 (240), s. 272-284.

- D. Dec, *Ten trzeci, Michelangelo. Katalog wystawy w Arsenale Muzeum Książąt Czartoryskich – Oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie, lipiec – październik 2005*, red. J. Popielska, współpraca A. Fryz-Więcek, B. Leszczyńska-Cyganik, Kraków 2005.
- B. Dopart, *Nasz literacki wiek XIX i „izmy”*, w: *Na początku wieku. Rozważania o tradycji*, red. Z. Trojanowiczowa, K. Trybuś, Poznań 2002, s. 147-170.
- B. Doprat, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy i rekonesanse*, Kraków 2013.
- B. Dopart, *Romantyzm polski. Pluralizm poglądów i synkretyzm dzieła*, Katowice 1999.
- J. Duk, *Felicjan Faleński jako badacz Kochanowskiego*, w: „Rocznik Świętokrzyski Kieleckiego Towarzystwa Naukowego” 1981, t. IX, red. J. Pałacowski, T. Ulewicz, s. 225-239. Numer specjalny: *Janowi Kochanowskiemu ziemia rodzima. Księga referatów radomsko-kielecko-czarneńskich sesji naukowej 450-lecia urodzin poety (w dniach 29-31 maja 1980 r.)*.
- Dwa głosy o sztuce: Klaczko i Norwid*, wstęp E. Nowicka, K. Kuczyńska, oprac. tekstu i komentarze K. Kuczyńska, seria *Polemika krytycznoliteracka w Polsce*, pod red. S. Panek, Poznań 2009.
- S. Dziński, *Józef Ignacy Kraszewski – prasoznawca*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 2010, t. XIII, z. 1-2 (25-26), s. 40-55.
- J. Dicksteintówna [Dickstein-Wieleżyńska], *Idee i twórcy*, Warszawa 1918.
- T. Dobrowolski, *Rzeźba neoklasycyzmu i romantyczna w Polsce*, Wrocław 1974.
- T. Drewnowski, *Ślady Emersona w literaturze polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1992, 83/2, s. 156-167.
- Edward i Atanazy Raczyńscy. Dzieła–osobowości–wybory–epoka*, pod red. A. Labuda, M. Mencfel, W. Suchocki, Poznań 2010.
- R. Fieguth, *Europejskie klasycyzmy XIX wieku. Szkic projektu*, w: *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Warszawa 2009, s. 563-581.
- S. Fita, *Pokolenie Szkoły Głównej*, 1980.
- J. Fert, *Norwid na „Parnasie polskim” Lenartowicza?*, „Studia Norwidiana” 2004, nr 22, s. 91-108.
- Głosy o Lenartowiczu 1852-1940*, wybrał, notami, przypisami i wstępem opatrzył P. Hertz, Kraków 1976.
- E. Gombrich, *Renaissance and Golden Age*, „Jurnal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1961, vol. 24, no. 3-4, s. 306-309.
- J. W. Gomułicki, *Lenartowicz na nowo odczytany*, „Twórczość” 1955, z. 5, s. 158-171.
- G. Halkiewicz-Sojak, *Byron w twórczości Norwida*, Toruń 1994.

Hasło: *Geniusz*, oprac. S. Traugutt, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze, A. Kowalczykowej, wydanie IV bez zmian, Wrocław 2009, s. 318-321.

Hasło: *Guyski Marcei Marek*, oprac. A. Ryszkiewicz, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, pod red. Jolanty Maurin Białostockiej, t. 2: D-G, Wrocław 1975, s. 526-528.

Hasło: *Teofil Lenartowicz*, oprac. A. Melbechowska-Luty, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 rokiem)*, pod red. J. Derwojeda, tom V: Le-M, Warszawa 1993, s. 27-32.

Hasło: *Lenartowiczowa Zofia*, oprac. A. Melbechowska-Luty, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, pod red. J. Derwojeda, tom V: Le-M, Warszawa 1993, s. 33-35.

Hasło: *Nowotny Leopold*, oprac. A. Melbechowska-Luty, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, pod red. K. Mikockiej-Rachubowej, M. Biernackiej, t. IV: N-Pc, Warszawa 1998, s. 189-192.

Hasło: *Pokolenie literackie*, K. Ratajska, B. Stelmaszczyk-Świątek, w: *Słownik literatury XIX wieku*, pod red. J. Bachórze, A. Kowalczykowej, Wrocław 2009, s. 726-729.

Hasło: *Postępski Roman*, oprac. J. Polanowska, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, pod red. U. Makowskiej, t. VII: Pe-Po, Warszawa 2003, s. 423-427.

Hasło: *Renesans*, oprac. J. Pelc, w: *Słownik literatury staropolskiej*, pod red. T. Michałowskiej, przy współudziale B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temeriusz, Wrocław 2002, s. 790-809.

Hasło: *Stattler Henryk Antoni*, oprac. J. Polanowska, w: *Polski Słownik Biograficzny. Stanisław ks. Mazowiecki – Stawiarski Seweryn*, t. XLII, Warszawa-Kraków 2003-2004, s. 580-582.

J. G. Herder, Z: *Nieco o życiu Mikołaja Kopernika, jako dodatek do obrazu jego postaci*, przeł. T. Namowicz, w: *idem, Wybór pism*, wybór i oprac. T. Namowicz, Wrocław 1987, s. 497-499.

P. Hertz, *Lenartowicz*, „*Twórczość*” 1953, z. 5, s. 146-174.

F. Hösick, *Rafael i Fornarina w życiu Słowackiego*, „*Kraj*” 1896, nr 10, s. 6.

Jan Kochanowski w poezji polskiej od XVI do XX wieku. Antologia, wybór, wstęp, opracowanie R. Montusiewicz, Lublin 2003.

M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.

M. Janion, *Purpurowy płaszcz Mickiewicza*, Gdańsk 2001.

M. Janion, *Wiersze sieroce Lenartowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 87-115.

Janowi Kochanowskiemu – ziemia rodzinna. Księga referatów radomsko-kielecko-czarneleskiej sesji naukowej 450-lecia urodzin poety w dniach 29-31 maja 1980 r., red. J. Paćkowski, T. Ulewicz, Kraków 1981.

J. Jarowiecki, *O powieści historycznej Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Kraków 1991.

K. Jaworski, *Lenartowicz – Konponicka – Kasprowicz. Paralele w obrębie stylizacji ludowej (preliminaria)*, w: *Fascynacje, inspiracje, koncepcje. Romantyczne, pozytywistyczne i młodopolskie obszary wartości i znaczeń*, pod red. G. Iglńskiego, Warszawa 2008, s. 15-56.

Józef Ignacy Kraszewski w Krakowie i we Lwowie w r. 1867 i odczyty jego o Dancie. Wspomnienie z przeszłości w setną rocznicę urodzin, zebrał i ułożył M. Frąckiewicz, Kraków 1912.

M. M. Kacprzak, *Jan z Czarnolasu jako bohater poezji w XIX w. Z dziejów recepcji spuścizny Kochanowskiego*, w: *Wiązania sobótkowe. Studia o Janie Kochanowskim*, pod red. E. Lasocińskiego, W. Pawlak, Warszawa 2015, s. 448-470.

A. Kadyjewska, *Norwidowskie rozmowy umarłych – dialog postaci i epok*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, pod red. P. Chlebowskiego, W. Torunia, Lublin 2003, s. 277-300.

A. Kamińska, *Sesja Lenartowiczowska*, „Twórczość” 1972, nr 7 (323), s. 124-127.

J. Kamionkova, *Portret geniusza*, w: *Problemy polskiego romantyzmu. Seria druga*, praca zbiorowa pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974, s. 101-155.

R. Kasperowicz, *Figury zbawienia? Idea „religii sztuki” w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia*, Lublin 2010.

R. Kasperowicz, *Berenson i mistrzowie odrodzenia. Przyczynek do postawy artystycznej Bernarda Berensona*, Kraków 2001.

R. Kasperowicz, *Zweite, ideale Schöpfung: sztuka w myśleniu historycznym Jacoba Burckhardta*, Lublin 2004.

J. Kasprowicz, *Liryka Teofila Lenartowicza*, „Pamiętnik Literacki” 1905, nr 4/1/4, s. 11-204.

A. Kasprzak, *Akademia Adama Mickiewicza w Bolonii*, w: *Italia, Polonia, Europa: scritti in memoria di Andrzej Litwornia*, red. A. Ceccherelli, E. Jastrzębowska, L. Marinelli, Conferenze 120, Roma 2007, s. 196-208.

Katalog Rękopisów Biblioteki Narodowej Józefa Piłsudskiego, tom II, cz. 1, *Zbiory Biblioteki Rapperswilskiej, rękopisy nr 1315-2299*, oprac. A. Lewak, H. Więckowska, Warszawa 1939.

J. Kleiner, *Związek rozprawy Mickiewicza „O nowoczesnym malarstwie religijnym Niemców” z francuskim odrodzeniem sztuki chrześcijańskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 1954-1955, 5, s. 73-77.

K. Kłudkiewicz, *Wybór i konieczność. Kolekcje polskiej arystokracji w Wielkopolsce na przełomie XIX i XX wieku*, Poznań 2017.

J. Kolbuszewski, *Kult sztuki w twórczości Lenartowicza*, druk powielony z okazji sesji naukowej w 150-lecie urodzin Teofila Lenartowicza, Kraków 1973, s. 1-23.

J. Kowalski, *Złote wrota Cieszkowskich i Lenartowicza w Wierzenicy*, w: idem, *Podróż do dawnych drewnianych kościółków*, Murowana Goślina 2008, s. 227-240.

U. Kowalczyk, *1884 – jubileuszowa „renowacja” Kochanowskiego*, w: *Upominki od narodu. Jubileusze, rocznice, obchody pisarzy*, red. T. Budrewicz, P. Bukowski, R. Stachura-Lipa, Żarnowiec 2000, s. 103-119.

U. Kowalczyk, *Est/etyka Michała Anioła w refleksji autorów drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, w: *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863-1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*, pod red. E. Ihnatowicz i E. Paczoskiej, Warszawa 2006, s. 331-342.

U. Kowalczyk, *Powinność czy przygoda. Pisarze polscy drugiej połowy XIX wieku wobec kultury renesansu*, Warszawa 2011.

A. Kowalczyk, *Kraszewski w Warszawie*, w: *Zdziwienia Kraszewskim*, pod red. M. Zielińskiej, Wrocław 1990, s. 65-78.

A. Kowalczyk, *Rafael, czyli o stylu romantycznym*, „Pamiętnik Literacki” 1982, nr 73/1/2, s. 199-223.

A. Kowalczyk, *Słowacki*, Warszawa 1994.

K. Kozłowski, *Geniusz i opera. Richarda Wagnera pisma z teorii opery i dramatu muzycznego*, w: idem, *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, Poznań 2006, s. 92-116.

A. Krawczyk, *Gdy materia zostaje ożywiona... Napoleon w recepcji Teofila Lenartowicza*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” (2/2016), nr 13, s. 85-100.

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. Ciarkowski, K. Stefański, Łódź 2016, s. 127-144 .

A. Krawczyk, *Nieznane prace Zofii z Szymanowskich Lenartowiczowej z albumu „Umarli żywi” Teofila Lenartowicza*, [w druku].

A. Krawczyk, *O sporze, którego nie było. Julian Klaczko jako krytyk „Gladiatorów” Teofila Lenartowicza*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, [w druku].

A. Krawczyk, *O sztuce i dla sztuki. Kilka uwag o jednym komentarzu z „Album włoskiego” Teofila Lenartowicza*, w: *Oddźwięki–Odbicia–Odcienie. Wiek XIX wobec sztuk*, [w druku].

A. Krawczyk, *Teofil Lenartowicz o inspiracjach sztuką renesansu w korespondencji z przyjaciółmi*, „Spotkania z zabytkami” wrzesień-październik 2018, nr 9-10, s. 35-39.

A. Krawczyk, *W świecie pamiątek samotnika znad Arno. Refleksja o albumie „Umarli żywi” Teofila Lenartowicza*, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2019, nr 1 (15): *Intymistyka a edytorstwo. Do XIX wieku*, red. A. Markuszewska.

A. Król, *Teofil Lenartowicz i rzeźbiarze florency drugiej połowy wieku XIX*, „Ikonothea. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 1996, Tom 11, s. 89-109.

A. Król, *Rzeźba polska XIX wieku z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie*, Legnica-Szczecin 2004.

Z. Kruszelnicki, *Postać Wita Stwosza w literaturze i plastyce polskiej XIX i pierwszej połowy XX wieku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, z. 31 (338), Toruń 2000, s. 119-158.

P. Kubiński, *„I polubiłem z ciemnościami targi”. Interpretacja wiersza „Odpowiedź [Teofilowi Lenartowiczowi]” Cypriana Norwida*, w: *Norwid mniej znany – przybliżenia. Prace Warszawskiego Koła Norwidologicznego*, red. T. Korpysz, współpraca red. M. Będkowski, Warszawa 2011, s. 65-74.

A. Kuciak, *Dante romantyków. Recepcja „Boskiej Komedii” u Mickiewicza, Słowackiego i Norwida*, Poznań 2003.

A. Kuciak, *Norwid tłumaczy Celliniego, czyli król Midas i złotnik*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 1997, Seria Literacka, nr IV (XXIV), s. 153-162.

D. Kudelska, *Jaki artysta być powinien – według Adam Mickiewicza. Na podstawie „Onowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim”*, w: *Wizerunek artysty. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, pod red. M. Kitowskiej-Łysiak, Lublin 1996, s. 25-55.

D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997.

O. Krykowski, *Józef Kremer i polscy romantycy*, w: *Józef Kremer (1806-1875)*, pod red. J. Maj, Kraków 2007, s. 241-264.

O. Krykowski, *Słońce ogromnych kręgi... Malarskie inspiracje Słowackiego*, Warszawa 2002.

O. Krykowski, *Słowacki wobec malarstwa europejskiego – pragmatyczne aspekty myślenia o sztuce*, w: *Juliusz Słowacki w kontekstach kulturowych dawnych i współczesnych*, pod red. E. Dąbrowskiej, I. Jokiel, Opole 2012, s. 9-22.

L. Krzemieniecki, *Reliefowe odczyty w poezji Lenartowicza. Studium romantycznej correspondance des arts*, „Litteraria” 1988, nr XX, s. 69-90.

L. Lameński, *Tomasz Oskar Sosnowski 1810-1886. Rzeźbiarz polski w Rzymie*, Lublin 1997.

M. Laskowska, *Lirnik mazowiecki jako poeta kultury. O „Album włoskim” Teofila Lenartowicza*, „Prace Polonistyczne” 1998, seria LIII, s. 84-103.

J. Leo, *Twórczość rzeźbiarska Lenartowicza w świetle opinii prasy krajowej i wypowiedzi poety*, druk powielony z okazji sesji naukowej w 150-lecie urodzin Teofila Lenartowicza, Kraków 1973, s. 1-12.

R. K. Lewański, *Polskie instytucje naukowe we Włoszech*, „Pamiętnik Literacki” 1990, t. 15, s. 10-39.

Z. Libera, *Dziedzictwo poezji Jana Kochanowskiego w literaturze późniejszej*, w: *Jan Kochanowski i kultura odrodzenia*, idem, M. Żurowski, Warszawa 1985, s. 184-206.

J. Lubos-Kozieł, *Wiarą tchnące obrazy. Studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku*, Wrocław 2004.

Z. Łempicki, *Renesans, oświecenie, romantyzm i inne studia z historii kultury*, przedmową poprzedził B. Suchodolski, Warszawa 1966.

B. Łuczak, *Motyw lipy czarnoleskiej w pismach Cypriana Norwida – w kontekście norwidowskiego myślenia o sztuce*, „Colloquia Litteraria” 2016, nr 1, s. 91-105.

J. Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003.

T. Mańkowski, *Ze studiów nad historiografią sztuki w Polsce (I)*, „Muzealnictwo” 1963, nr 11, s. 16-32.

H. Markiewicz, *Polska nauka o literaturze. Zarys rozwoju*, wyd. drugie, uzupełnione, Warszawa 1985.

M. Masłowski, *Humanistyczna problematyka przełomu antropologicznego. Okres romantyzmu*, w: *Humanitas. Projekt antropologii humanistycznej. Część pierwsza*, red. A. Nowicka-Jeżowa, Warszawa 2009-2010, s. 497-534.

M. Masłowski, *Studia malarskie Wojciecha Kornelego Stattlera*. Kraków – Rzym, Wrocław 1964.

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

J. Maślanka, „*Umarli i żywi*” – *Album Teofila Lenartowicza*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie” 2007, R. LII, s. 279-296.

A. Melbechowska-Luty, *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*, Warszawa 2001.

Michał Anioł Buonarroti, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971.

K. Mikocka-Rachubowa, *Canova jego krąg i Polacy*, t. I, II, indeksy, Warszawa 2001.

K. Mikocka-Rachubowa, *Rzeźba włoska w Polsce około 1770-1830*, t. I, katalog, Warszawa 2016.

S. Mikulski, *Biedny mazurzyzna*, w: *idem, Spotkania wrocławskie*, wyd. III, Wrocław 1966, s. 231-254.

D. Molińska, *Anastazy Raczyński w Portugalii. Podróżowanie w warsztacie pracy XIX-wiecznego badacza historii sztuki*, w: *Wyjazdy „za sztuką”. Nadzieje, zyski i straty artystów XIX i XX wieku*, pod red. D. Kudelskiej, E. Kuryłek, Lublin 2015, s. 157-168.

S. Morawski, *Poglądy estetyczne Cypriana Kamila Norwida*, *idem, Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 311-326.

A. Moskowitz, *Forging Authenticity: Giovanni Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-Century Florence*, Florencja 2018.

Ł. Niewczas, *Pokusa i epifania. Obraz Włoch w „Italiam! Italiam!” Lucjana Siemieńskiego i Cypriana Norwida*, w: *Polak we Włoszech, Włoch w Polsce: sztuka i historia*, red. A. Bender, M. Wrześniak. Warszawa 2015, 175-190.

A. Niewolak-Krzywda, *W kręgu rzeczy czarnoleskiej*, Rzeszów 1987.

Norwid znaki na papierze. Utwory literackie, akwarele, grafiki, rysunki i szkice, wybór i oprac. E. P. Chlebowscy, Olszanica 2008.

Z. J. Nowak, *Jan Kochanowski w sądach Kazimierza Brodzińskiego*, w: *Jan Kochanowski. Twórczość i recepcja*, red. Z. J. Nowak, t. 2, Katowice 1985, s. 40-57.

J. Nowakowski, *A ślad po mnie – pieśń złota... Teofil Lenartowicz*, Warszawa 1973.

J. Nowakowski, *Nurt ludowy w poezji Lenartowicza i Konopnickiej*, w: *Maria Konopnicka. Materiały z sesji naukowej w 60 rocznicę śmierci poetki (Kalisz, 16-17 XI 1970)*, red. K. Tokarzówna, Warszawa 1972, s. 148-164.

J. Nowakowski, *O poezji Lenartowicza*, „Życie Literackie” 1954, nr 15, s. 4,11.

J. Nowakowski, *Pod urokiem Czarnolasu. Jan Kochanowski i Teofila Lenartowicz*, „Rocznik Świętokrzyski Kieleckiego Towarzystwa Naukowego” 1981, t. IX, s. 241-257.

J. Nowakowski, *Spotkanie nad Arnem. Konopnicka – Lenartowicz*, w: *Konopnicka i współczesny jej świat literacki. Szkice historyczno-literackie*, [red. J. Leo], Warszawa 1969, s. 171-219.

C. K. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem opatrzył i uwagami krytycznymi J. W. Gomulicki, t. 1-11, Warszawa 1971-1976.

B. J. Obidzińska, *Wenus w otoczeniu luster. Powroty w sztuce*, Warszawa 2009.

K. Ochniak, „*Madonna*” *Teofila Lenartowicza w Wieliczce*, „Modus. Prace z Historii Sztuki” 2002, nr III, s. 27-34.

J. Okoń, *Jan Kochanowski w prelekcjach paryskich*, w: *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej. Próba nowego spojrzenia*, pod red. M. Kalinowskiej, J. Ławskiego, M. Bizior-Dąbrowskiej, Warszawa 2011, s. 111-135.

W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.

R. i M. Okulicz-Kozarynowie, *A la Botticelli. Jeszcze o prerafaelityzmie w literaturze Młodej Polski*, w katalogu: *Śladami prerafaelitów. Artyści polscy i sztuka brytyjska na przełomie XIX i XX wieku. Katalog wystawy w Muzeum Pałacu w Wilanowie*, red. D. Walawender-Musz, Warszawa 2006, s. 13-16.

W. Olkusz, „*Madonna Sykstyńska*” *Rafaela i jej reminiscencje w literaturze pozytywistycznej*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich w Opolu” 1979, Filologia Polska XVII, Seria A, s. 5-18.

W. Olkusz, *Pozytywistyczny trójgłos (L. Sowiński, Z. Sarnecki, M. Konopnicka) o Michale Aniele Buonarrotim*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Powstańców Śląskich w Opolu” 1985, Filologia Polska XXIV, s. 17-31.

W. Olkusz, *Wpływ koncepcji Johna Ruskina i Teofila Lenartowicza na zainteresowania estetyczne Marii Konopnickiej /1891-1910/*, w: idem, *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach estetycznych Marii Konopnickiej*, Opole 1984, s. 32-74.

W. Olkusz, *Z pozytywistycznych zbliżeń literatury i malarstwa. Studia i szkice*, Opole 1998.

B. Olszewska, „*Wy, dorośli – to nie wiecie...*” (o wpływie Teofila Lenartowicza, Marii Konopnickiej i innych twórców na poezję Janiny Porazińskiej), w: *Na przełomie wieków... Studia i szkice ofiarowane Profesorowi Zdzisławowi Piaseckiemu w czterdziestolecie pracy naukowej*, Opole 2003, s. 221-231.

Ottomania. Osmański Orient w sztuce renesansu – katalog, pod. red. R. Borna, M. Dziewulskiego, G. Messlinga, Kraków 2015.

T. Palacz, *Czarnolas Jana Kochanowskiego*, Lublin 1986.

E. Panofsky, *Ruch neoplatonicki i Michał Anioł; Neoplatonicki ruch we Florencji i w północnych Włoszech. Bandinelli i Tycjan*, w: idem, *Studia z historii sztuki*, wybrał, oprac. i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 188-269.

J. S. Pasierb, M. Janocha, *Polonica artystyczne w zbiorach watykańskich*, [Warszawa 2000].

T. Piersiak, *Wincenty Pol i kanon lektur staropolskich (próba odtworzenia)*, w: *Obraz natury i kultury. Studia o Wincentym Polu*, pod red. M. Łoboz, Wrocław 2015, s. 449-473.

S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966.

S. Pigoń, *Jan Kochanowski w sądach romantyków*, w: idem, *Studia literackie*, Kraków 1951.

A. Piorunowa, *Teofil Lenartowicz w 150 rocznicę urodzin. Sprawozdanie z Sesji Naukowej*, „Biuletyn Polonistyczny” 1972, z. 46, t. 15, s. 91-94.

M. Piotrowskiej, *Narodowe widowiska kulturowe. Uroczystości żałobne i rocznicowe w Wielkopolsce (1815-1914)*, Poznań 2011.

J. Piskurewicz, *Z ziemi włoskiej do Polski. Artur Wołyński i jego działalność w Italii w drugiej połowie XIX wieku*, Warszawa 2012.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych, opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów tyńskich, wyd. V, Poznań 2000.

M. Piwińska, *Czy Mickiewicz zamordował Kochanowskiego? Interpretacje romantycznej interpretacji*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwiec, M. Bieńczyk, Warszawa 1995, s. 189-203.

M. Piwińska, *Humanizm i romantycy*, w: *Humanizm polski. Długie trwanie – tradycje – współczesność*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Cieński, Warszawa 2008-2009, s. 165-203.

M. Piwińska, *Tradycja „złota” czy „papuzia”? Romantycy o polskiej poezji renesansowej*, w: *eadem, Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 199-225.

M. Piwińska, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003.

O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800-1850)*, Kraków 2003.

D. Pniewski, *Między obrazem i słowem. Studia o poglądach estetycznych i twórczości literackiej Norwida*, Lublin 2005.

Poeci polscy o Kochanowskim, Kielce 1931.

Poeta i sztukmistrz. O twórczości poetyckiej i artystycznej Norwida, Lublin 2007.

J. Polanowska, *Historiografia sztuki polskiej w latach 1832-1863 na ziemiach centralnych i wschodnich dawnej Rzeczypospolitej: F.M. Sobieszczański, J.I. Kraszewski, E. Rastawiecki, A. Przeczdzicki*, Warszawa 1995

K. Pomian, *Kolekcjonerstwo imperialne. Katarzyna II*, wykład w ramach *Oświeceniowej republiki władców*, 12 listopada 2015, Teatr Królewski w Starej Oranżerii, <<https://www.youtube.com/watch?v=_4kj9vKC5Is>>, dostęp: 12.03.2018.

M. Poprzęcka, *«Wazary polski» Stanisława Kostki Potockiego*, w: *Myśl o sztuce. Materiały sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1974, Warszawa 1976, s. 29-47.

M. Poprzęcka, *Wizerunek mistrza*, w: *Ikonografia romantyczna. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 26-28 czerwca 1975*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1977, s. 167-213.

Posągi i ludzie. Antologia tekstów o rzeźbie 1815-1889, wstęp, oprac. i wprowadzeniem opatrzyli A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, t. I, cz. 1, Warszawa 1993.

W. Preisner, *Dante i jego dzieła w Polsce. Bibliografia krytyczna z historycznym wstępem*, Toruń 1957.

W. Przecławski, *Dziwna przyjaźń. Lenartowicz – Faleński*, „Ruch Literacki” 1933, r. 8, nr 10, s. 227-234.

W. Przybyszewski, *Polak umierający na Syberii*, „Spotkania z zabytkami” lipiec-sierpień 2017, nr 7-8, s. 46-50.

Reviving the Renaissance: The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration, ed. by R. Pavoni, Cambridge 1997.

M. Riddick, *A Renowed Pieta by Jacob Cornelis Cobaert*, <<https://renbronze.com/2017/07/16/a-renowned-pieta-by-jacob-cornelis-cobaert/>>, dostęp: 14.03.2018.

J. A. Rochacki, *Traktat o sztuce złotniczej Benvenuto Celliniego*, Warszawa 2013.

J. Rudnicka, *Książki z biblioteki Teofila Lenartowicza*, „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 6, s. 85-89.

J. Rudnicka, *Norwid jako tłumacz „Boskiej komedii”*, „Studia Norwidiana” 1991-1992, nr 9-10, s. 113-123.

A. Ryszkiewicz, *Kolekcjonerzy i miłośnicy*, Warszawa 1981.

J. Sedlaczkówna, *Malwina Ogonowska. Zasłużona Polka*, Lwów 1895.

A. Senczkowska-Soroka, *„Tyle tu słońca, tyle zieleni” – włoski pejzaż oczami Teofila Lenartowicza*, w: *Romantyzm krajowy – profil lokalny i oswajanie Europy*, pod red. M. Łoboz, przy współ. A. Kuniczuk-Trzciniowicz, Wrocław 2016, s. 77-87.

A. Seweryn, *Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie w tradycji literackiej*, Lublin 2013.

Seweryn Mielżyński 1804-1872, red. K. Gieszczyńska-Nowacka, T. I. Grabski, M. P. Michałowski, A. Murawska, E. Siejkowska-Askutja, Poznań 2018 – katalog wystawy.

J. Sęk, *Teofil Lenartowicz założyciel Akademii historii i literatury polskiej i słowiańskiej*, w: *Z Mazowsza na obczyznę. XIV Międzynarodowe Sympozjum Biografistyki Polonijnej „Mazowszanie w świecie”*, Warszawa 15-16 października 2016, pod red. J. Gmiturka, Z. Judyckiego, T. Skoczka, Warszawa 2016, s. 255-267.

E. Skalska, *Kochanowski Malczewskiego – Kochanowski Norwida*, w: „Colloquia litteraria. Półrocznik Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie” nr 20, 2016, s. 75-89.

M. Skwara, *Mickiewicz i Emerson – prelekcje paryskie*, „Pamiętnik Literacki” 1994, 84/3, s. 104-122.

M. Stanisławski, „Klasycyzm” i klasycy w literaturze polskiej XIX wieku. *Przegląd stanowisk badawczych*, w: *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Warszawa 2009, s. 261-280.

J. Starnawski, *Refleksje rocznicowe. 1884-1930-1980/1984*, w: *Jan Kochanowski 1584-1984. Epoka – twórczość – recepcja. Prace Międzynarodowej i Międzydyscyplinarnej Konferencji Naukowej zorganizowanej w Warszawie w dniach od 15 do 19 października 1984 roku*, pod red. J. Pelc, P. Buchwald-Pelcowa, B. Otwinowska, t. 2, s. 371-377.

Z. Stefanowska, *W obronie Lenartowicza*, „Nowa Kultura” 1953, nr 33, s. 2.

M. Straszewska, *Norwid o Słowackim (na marginesie prelekcji paryskich)*, w: *Nowe studia o Norwidzie*, pod red. J. W. Gomulickiego, J. Z. Jakubowskiego, Warszawa 1961, s. 97-124.

M. Strzyżewski, *Znaczenie wykładów paryskich Mickiewicza w kulturze polskiej (od „kursu literatury” po „summę romantyzmu”)*, w: *W cieniu Mickiewicza*, pod red. J. Leszczyńskiej i M. Bąk, Katowice 2006, s. 63-78.

Z. Sudolski, *Romantyczne meandry recepcji Kochanowskiego*, w: *Jan Kochanowski 1584-1984. Epoka – Twórczość – Recepcja*, red. J. Pelec, P. Buchwald-Pelcowa, B. Otwinowska, Lublin 1989, t. 2, s. 289-305.

Z. Szmydtowa, *Norwid i Lenartowicz*, „Przegląd Humanistyczny” 1973, nr 1 s. 19-39.

Z. Szmydtowa, *Norwid wobec tradycji literackiej*, w: *Sprawozdanie Gimnazjum Żeńskiego imienia Cecyli Plater-Zyberkówny*, Warszawa 1925, s. 77-111.

P. Szubert, *Rzeźba polska przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1995.

M. Śliwiński, *Jednostka – Naród – Historia*, Piotrków Trybunalski 2007.

A. Talowski, *Odwaga nonkonformizmu, Hertz czyta Lenartowicza*, „Teologia Polityczna”, tekst z 30.10.2018, <<https://teologiapolityczna.pl/adam-talarowski-odwaga-nonkonformizmu-hertz-czyta-lenartowicza>>, dostęp: 09.01.2019.

M. Tatara, *Skowronek i słowik z zagadnień stylizacji w poezji Teofila Lenartowicza*, druk powielony z okazji sesji naukowej w 150-lecie urodzin Teofila Lenartowicza, Kraków 1973, s. 1-23.

W. Tatarkiewicz, *Droga do filozofii i inne rozprawy filozoficzne*, t. I, Warszawa 1971.

Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz. Katalog wystawy monograficznej Muzeum Narodowe w Krakowie, listopad 1993 – styczeń 1994, oprac. A. Król, Kraków 1993.

Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870, wybór, przedmowa, i komentarze E. Grabska, M. Poprzęcka, wyd. II uzupełnione, Warszawa 1989.

The Italian renaissance in the 19th Century. Revision, Revival, and Return, ed. by L. Bolzoni, A. Payne, Harvard 2018.

The Renaissance in the Nineteenth Century. Le XIXe siècle renaissant, ed. by Y. Portebois, N. Terpstra, Toronto 2003.

Thorvaldsen w Polsce. Katalog wystawy 17 października 1994 – 22 stycznia 1995, red. naukowa I. Zatorska-Antonowicz, Warszawa 1994.

S. Traugutt, „Tyrteusz” Teofila Lenartowicza i „Tyrtej” Cypriana Norwida na tle powstańczych motywów pieśni patriotycznej okresu zaborów, „*Studia Norwidiana*” 2000, nr 17/18, s. 49-69.

Z. Trojanowiczowa, „*Moje piosnki*”. Próba nowej lektury, w: eadem, *Romantyzm. Od poetyki do polityki. Interpretacje i materiały*, wybór i red. A. Artwińska, J. Borowczyk, P. Śniedziwski, Kraków 2010, s. 71-90.

Z. Trojanowiczowa, *Ostatni spór romantyczny Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa 1981.

Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, przy współudziale J. Czarnomorskiej, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I: 1821-1860, Poznań 2007.

K. Trybuś, *Pamięć romantyzmu. Studia nie tylko z przeszłości*, Poznań 2011.

G. Urban-Grodziek, *Coś ty Kochanowski zrobił romantykom... Piętno dziewiętnastowiecznego antyrenesansyzmu i antylatynizmu w badaniach nad twórczością Jana Kochanowskiego*, w: *Wiązanie sobótkowe. Studia o Janie Kochanowskim*, pod red. E. Lasocińskiej i W. Pawlaka, Warszawa 2015, s. 482-487.

G. Urban-Godziek, *Florencki złoty wiek w propagandzie medycejskiej (Cristoforo Landino, „Xandra”) – narodziny i trwanie mitu*, w: *Literatura renesansowa w Polsce i Europie. Studia dedykowane profesorowi Andrzejowi Borowskiemu*, pod. red. J. Niedźwiedź, Kraków 2016, s. 51-83.

Vasari i nowożytna historiografia sztuki. Antologia, oprac. i tłum. Z. Ważbiński, Wrocław 1975.

G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, wybrał, przetł., wstępem i objaśnieniami opatrzył K. Estreicher, Warszawa 1989.

W. Walecki, *Tradycje staropolszczyzny w oświeceniu stanisławowskim (Wstępna synteza historyczno kulturalna)*, Kraków 1987.

W. Wasylenko, *Polskie losy Dantego w wieku XIX. Prolegomena do „zaginionego” tłumaczenia „Boskiej komedii” dokonanego przez J. I. Kraszewskiego*, Poznań 1993.

Z. Ważbiński, *Vasari i jego dzieje „sztuki rysunku”*. Uwagi nad genezą nowożytnej biografii artystycznej, Toruń 1972.

- W. Weintraub, *Nowe studia o Janie Kochanowskim*, posłowie T. Ulewicz, Kraków 1991.
- L. Wilkova, *Wielkopolskie rzeźby Teofila Lenartowicza*, „Studia Muzealne” 1992, nr 15, s. 139-152.
- A. Witkowska, *Spór o Lenartowicza*, „Życie Literackie” 1954, nr 47, s. 8-9.
- M. Woźniewska-Działak, *Oswajanie dystansu. Norwida i Lenartowicza myślenie o kraju w latach 1849-1863*, w: *Romantyzm krajowy – profil lokalny i oswajanie Europy*, pod red. M. Łoboz, przy współpracy A. Kuniczuk-Trzciniowicz, Wrocław 2016, s. 127-140.
- M. Woźniewska-Działak, „*Rzecz czarnolesska*” w *receptji trzeciego pokolenia romantyzmu. Na przykładzie Norwida i Lenartowicza*, „Studia Norwidiana” 2016, nr 34, s. 61-80.
- M. Woźniewska-Działak, „*Widnokrąg sprawy polskiej*” w *świecie wykładów bolońskich Teofila Lenartowicza i Stefana Buszczyńskiego*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2015, R. 8 (50), s. 395-409.
- W. Wójcik, *Tasso w oczach Teofila Lenartowicza*, w: *Z ducha Tassa. Księga pamiątkowa sesji naukowej w czterechsetlecie śmierci pisarza (1544-1595)*, red. R. Ociecek, Katowice 1998, s. 327-337.
- [*Wstęp*] do: T. Lenartowicz, *Poezje. Wybór*, wybrał i oprac. J. Nowakowski, Warszawa 1968.
- [*Wstęp*] do: T. Lenartowicz, *Poezje wybrane*, wybrał i wstępem poprzedził P. Hertz, Warszawa 1972.
- [*Wstęp*] do: T. Lenartowicz, *Wybór poezji*, oprac. J. Nowakowski, wyd. IV popr., Kraków 1972.
- [*Wstęp*] do: T. Lenartowicz, *Wybór poezji*, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył M. Janik, Kraków 1922.
- K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948.
- K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1977.
- Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, oprac. E. Grabska, S. Morawski, *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, t. I, Warszawa 1961.
- Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, oprac. I. Jakimowicz, A. Porębska, *Spór o rację bytu polskiej sztuki narodowej (1857-1910). Warszawska krytyka artystyczna (1875-1890)*, t. II, Warszawa 1961.
- J. Zaremba, *Jan Kochanowski w wykładach paryskich Adama Mickiewicza*, w: *Jan Kochanowski. Twórczość i receptja*, pod red. Z. J. Nowaka, t. 2, Katowice 1985, s. 58-69.
- D. Zawadzka, *Pokolenie klęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach*, Warszawa 2000.

J. Zbądzki, *Jan Kochanowski jako wzór do naśladowania – wybrane przykłady recepcji tradycji czarnoleskiej na przełomie oświecenia i romantyzmu*, „Meluzyna. Dawna Literatura i Kultura” 2016, nr 1 (4), s. 53-66.

M. Zgórniak, *Wokół neorenesansu w architekturze XIX wieku. Podstawy teoretyczne i realizacje*, Kraków 2013.

M. Zgórniak, *Pędzel Tycjana. Francuscy malarze i krytycy XIX wieku wobec weneckiego Cinquecenta*, Kraków 1995.

F. Ziejka, „*Że moich kości popiół nie będzie wzgardzony...*” (Z dziejów pośmiertnego żywota Jana Kochanowskiego), „Wielogłos” 2008, 1 (3), s. 38-61.

J. Zieliński, *Obraz pogodnej śmierci. Norwid, Rafael, Maratti i „Śmierć świętego Józefa”*, Lublin 2010.

M. Zięba, *Liryka Teofila Lenartowicza wobec pieśni ludowej (Z zagadnień stylizacji ludowej)*, Kraków 1983.

A. Ziółowicz, *Historia literatury, czyli depozyt życia. O Wincentego Pola budowaniu samowiedzy narodowej*, w: eadem, *Poszukiwanie wspólnoty. Estetyka dramatyczności a więź międzyludzka w literaturze polskiego romantyzmu (preliminaria)*, Kraków 2011, s. 247-260.

A. Ziółowicz, *Romantycy na Polach Elizejskich. Z dziejów rozmowy zmarłych*, w: eadem, *Poszukiwanie wspólnoty. Estetyka dramatyczna a więź międzyludzka w literaturze polskiego romantyzmu (preliminaria)*, Kraków 2011, s. 197-224.

Cz. Zgorzelski, *Sycyna, Czarnolas i Zwoleń w opisach wędrówek po kraju*, „Alma Mater Vilenensis”, z. 9, Wilno 1930 (według przedruku: *Kochanowski. Z dziejów badań i recepcji twórczości*, oprac. M. Korolko, Warszawa 1980, s. 141-144).

T. Żabski, *Z problematyki rozprawy Norwida „O Juliuszu Słowackim”*, „Prace Literackie”, Wrocław 1962, s. 99-120.

T. Żuchowski, *Poskromienie materii. Nowożytny zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2011.

Życie sztuką. Gołuchów Izabeli z Czartoryskich Działyńskiej, red. I. Głuszek, Poznań 2018 – katalog wystawy.