STUDIA NORWIDIANA
22-23:2004-2005

JÓZEF FERT

NORWID NA *PARNASIE POLSKIM* LENARTOWICZA?

Historia Cypriana Ksawerego Gerarda Walentego Norwida i Aleksandra Teofila Lenartowicza[1] toczy się od około 170 lat[2].

W moim szkicu nie zamierzam zgłębiać – mimo że bardzo bym tego pragnął – niezwykle interesujących spraw związanych z problemem ich wzajemnych relacji; rzecz to zresztą w wielu miejscach już napoczęta i w niejednym istotnie oświetlona[3], acz chyba można by wreszcie żądać syntezy tego zjawiska literackiego i historycznego jako głęboko pomyślanej paraleli dwu tych niezwykłych osobowości – rzuconej np. na nie mniej niezwykłe losy recepcji ich życia i twórczości. Odnosi się to przede wszystkim do intelektualnego zobowiązania (i stałego wyzwania), jakim jest dla nas literatura wieku XIX. Naturalnie – żądać przede wszystkim od siebie...

Tego w drobnym szkicu nie można objąć, tym bardziej że nie czuję się na siłach, by w chwili obecnej zarysować chociażby w miarę spójny konspekt problemów, jaki taka paralela historycznoliteracka powinna wywołać.

Mój szkic ma charakter zgoła przyczynkarski.

---

[1] Imiona Norwida i Lenartowicza, nadane na chrzcie, historia literatury (z pomocą samych pisarzy) utrwaliła w postaci Cyprian Kamil i Teofil.

[2] Jak podaje Jan Nowakowski, w Warszawie znalazł się Lenartowicz „zapewne w 1833 r." (*„a ślad po mnie – pieśń złota..." Teofil Lenartowicz*. Warszawa 1973 s. 30), Norwid wraz z ojcem i rodzeństwem przemieszkiwał w stolicy od 1830 r. (por. *Kalendarz biograficzny Cypriana Norwida. 1784-1821-1883-1905*. W: C. N o r w i d. *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 11: *Aneksy*. Warszawa 1976 s. 29 (dalej: PWsz z odniesieniem do odpowiedniego tomu; pierwsza liczba oznacza tom, następne – strony).

[3] Chciałbym wspomnieć przynajmniej o kilku pracach, w których ta paralela wyraźnie się rysuje: J. K o l b u s z e w s k i. *Kult sztuki w twórczości Teofila Lenartowicza*, Kraków 1972; Z. S z m y d t o w a. *Norwid i Lenartowicz*. „Przegląd Humanistyczny" 1973 nr 1 s. 19-39; *Głosy o Lenartowiczu 1852-1940*. Wybrał, notami, przypisami i wstępem opatrzył P. Hertz. Kraków 1976; M. B o j k o. *Literatura i sztuka w pismach Teofila Lenartowicza*. Warszawa 2003 (rozprawa doktorska napisana pod kier. Z. Sudolskiego, komputeropis).

Zapragnąłem zrozumieć i opisać pewien drobny epizod z dziejów znajomości obu poetów-sztukmistrzów; epizod w pewnym sensie symboliczny i dlatego wart może większej uwagi niż dziesiątki innych epizodów w dramacie historycznoliterackim – myślę: w tym dramacie ciągle się dziejącym (głównie na płaszczyźnie przewartościowania racji i recepcji), jaki połączył Lenartowicza i Norwida.

Kontekstem mojej analizy, prócz różnorodnych świadectw słownych samych uczestników tej sceny z życia artystów romantycznych, ale i jego świadków, prócz studiów nad losami obu poetów[4], powinna być ich korespondencja, arcyciekawy dialog literacki, ale także i te współwymieniane i gromadzone (zwłaszcza przez Lenartowicza) różne pamiątki i podarki, również literackie; tu szczególnego docenienia domaga się Lenartowiczowska księga żywych i umarłych[5] i jej symboliczny odpowiednik, tj. włodarstwo odpustowym przywilejem *in articulo mortis*, który Norwid otrzymał od Piusa IX 7 maja 1848 r. Tym specjalnym błogosławieństwem mógł się dzielić, co zresztą czynił – zgodnie z prośbą przedłożoną papieżowi – z 50 bliskimi mu osobami, wśród których – to prawda, czasowo – znalazł się i Lenartowicz, zastąpiony w którymś momencie (prawdopodobnie około 1869 r.) przez Zofię Węgierską[6].

Pamiątek przyjaźni (z całą dramaturgią tego pojęcia) obu pisarzy jest zastanawiająco wiele[7], ale głębiej rozważając nasz problem, możemy zauważyć niezwykłe zagmatwanie i najrozmaitsze komplikacje, jakie nastręczają próby jego rozświetlenia.

---

[4] Ważne miejsce w tych studiach historycznoliterackich zajmuje książka Zofii Trojanowiczowej *Rzecz o młodości Norwida* (Poznań 1968), która jest też historią literackiej młodości Lenartowicza i całej zresztą Młodej Piśmienności Warszawskiej.

[5] Księga nosi tytuł *Umarli. Żywi* – część opublikował Ignacy Chrzanowski: *Z albumu Lenartowicza*, „Sfinks" 1912 z. 12 s. 323-355.

[6] Zob. edycję tekstu papieskiego przywileju i objaśnienia w edycji Gomulickiego: *Dwie parafie* (tytuł od edytora): PWsz 7, 221-225; 674-683.

[7] Wspomnijmy tu znamienne dedykacje Norwida dla Lenartowicza: na przekładzie z Benvenuta Celliniego (1857): „Autorowi *Złotego kubka*" (PWsz 7, 439); przy akwaforcie *Pragnę* (1856): „Teofilowi Lenartowiczowi tę rycinę przesyła C. N." (jw. s. 439); na rysunku *Karawana w pustyni* (1856): „Teofilowi wybierającemu się na Wschód C. N." (jw.). Niemniej wymowne jest jedno z „pozdrowień" w epistolarnym utworze z 1866 r. [*Dwie powieści*]: „– – Pozdrów w imię moje, kochany Teofilu, D z w o n n i c ę Giotta i nagiego *Dawida* przed Starym Zamkiem: pozdrowisz wszystko, co oryginalne w Erze – a c o o r y g i n a l n e? to jedynie pracowite i czujne" (PWsz 6, 67).

W liście z 16 grudnia 1882 r. Lenartowicz pisał do Seweryny Duchińskiej:

Jeśli Pani Dobr[odziejka] posiada fotografię swoją w profilu, również jak i Cypriana Norwida, bardzo o nie proszę, potrzebne mi są do mojego Parnasu[8].

To jedyna wzmianka, jaką napotkałem w pismach Lenartowicza, która świadczy o zamiarze wprowadzenia Norwida w krąg artystycznego programu opracowywanego przez autora „polskiego Parnasu". Zauważamy – dziś może nie bez zdziwienia – że Norwid miał trafić na Lenartowiczowski Parnas dzięki znajomości z... Seweryną Duchińską i prawdopodobnie w jej towarzystwie!

Gwoli jasności dodajmy, że mowa tu o niezrealizowanym do końca dziele Lenartowicza, określanym przez niego jako *Parnas polski*, *Nasz Parnas* lub *Muza polska*. Dzieło to, a właściwie jego program rzeźbiarski, lepiej znane historykom sztuki niż badaczom literatury, poeta-rzeźbiarz opracowywał i częściowo realizował w różnych materiałach prawdopodobnie w latach 1881--1883. Głównym oparciem modelowym jego pracy były fotografie osób przewidzianych przez artystę do zapełnienia założonego przezeń narodowego panteonu, stąd prośba skierowana do paryskiej znajomej, nb. pozostającej w bliskich stosunkach z obu protagonistami naszej późnoromantycznej sceny narodowej[9].

Ale autor *Vade-mecum* miał też już swoje miejsce w polskiej przestrzeni kulturowej. Na głuchej prowincji, w Kielcach[10], mecenas nauki i sztuki

[8] J. F e r t. *List Teofila Lenartowicza do Seweryny Duchińskiej*, „Zeszyty Naukowe KUL" 1998 nr 1-2 s. 167-175. Prośba o „profil" może oznaczać jeszcze coś innego – może Lenartowicz planował jakąś inną wersję *Parnasu*? może w ulubionej przez siebie formie płaskorzeźby? A właśnie w płaskorzeźbie odnosił największe sukcesy artystyczne; w tej formie istnieje też zalążek idei parnasowskiej, zachowany w zbiorach paryskiego Muzeum Adama Mickiewicza relief zatytułowany *Mickiewicz, Słowacki, Krasiński*. Por. A. K r ó l. *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz. Katalog wystawy monograficznej*. Muzeum Narodowe w Krakowie, listopad 1993–styczeń 1994. Kraków 1993 s. 59 (dalej: *Katalog*).

[9] Zob. *Katalog* s. 81 (rzeźba zaginiona). Wśród lenartowiczianów w Bibliotece Polskiej w Paryżu znajduje się kilkanaście listów poety do Duchińskiej (rkps 487), większość z lat 1881-1885. Listy Duchińskiej do Lenartowicza (niespełna 30) przechowuje Biblioteka Polskiej Akademii Nauk, obecnie Biblioteka PAU i PAN w Krakowie (rkps 2028, t. 1); por. wzmiankę na ten temat w liście do Duchińskiej z 16 grudnia 1882 r., s. 167.

[10] Gwoli sprawiedliwości przytaczam odmienne zdanie z opracowania o Kielcach: „W połowie XIX w. były Kielce ośrodkiem życia kulturalnego okolicy, gdy osiadły tu od r. 1846 Tomasz Zieliński w swym domu przy ul. Zamkowej zgromadził bogate zbiory i bibliotekę. [...] On to zaopiekował się młodym chłopcem z Bodzentyna, Józefem Szermentowskim, który stał się później znakomitym malarzem" (S. K o w a l c z e w s k i. *Góry Świętokrzyskie. Przewodnik turystyczny*. Wyd. III poprawione i rozszerzone. Warszawa 1961 s. 47); nb. w losy

Tomasz Zieliński (1802-1858) umieścił nazwisko Norwida na wystawionym przez siebie w 1854 r. obelisku między nazwiskami pięćdziesięciu „ziomków, którzy w pierwszej połowie XIX stulecia zajaśnieli nauką i sztukami”[11]. Norwid znalazł się wśród takich artystów, jak m.in. Juliusz Kossak, Piotr Michałowski, Antoni Oleszczyński, Apolinary Kątski, Karol Kurpiński, Karol Lipiński, Stanisław Moniuszko i Fryderyk Chopin. Pierwszy pomnik poety – zbiorowy, o którym prawdopodobnie nawet sam nie wiedział.

Norwid śledził postępy Lenartowicza na artystycznej ścieżce, doceniał, krytykował... w każdym razie zauważał. Nic to dziwnego. Jego przyjaciel jako plastyk był przez współczesnych coraz powszechniej dostrzegany, nagradzany i chyba adekwatnie oceniany. Oto kilka sądów o istocie jego świata artystycznego:

> Jest coś przypominającego religijne staroniemieckiej i starowłoskiej szkoły utwory, pełne naiwności w kantyczkowych pieśniach Bożego Narodzenia, a w Lenartowiczu, gdy maluje raj, świętych pańskich i gdy rzeźbi sceny biblijne, widzisz artystę tych wieków, który tak sobie przyswoił święte dzieje, jakby się u nas działy.

– to opinia Józefa I. Kraszewskiego, opublikowana w „Dzienniku Poznańskim” w 1868 r.[12], a więc w okresie intensywnych prac Lenartowicza pod kierunkiem żony Zofii i zaprzyjaźnionych artystów florenckich nad dorobieniem się własnych, oryginalnych środków plastycznego wyrazu. Uderza tu niezwykle przenikliwa diagnoza artystycznych preferencji Lirnika – Kraszewski bezbłędnie rozszyfrował sztukę Lenartowicza jako rzeźbiarskie medium jego stricte literackiego talentu. Wierny i zawsze lojalny przyjaciel poety mądrze zauważył wrażliwość jego wyobraźni plastycznej i techniki rzeźbiarskiej na mit, legendę, metaforę, symbole, szczególnie polskie, na narodowych bohaterów i postaci symboliczne, na polski ton w dziejach świata, szczególnie świata chrześcijańskiego – i zgoła romantycznie, ale i po „prerafaelicku” zaprojektował – czy, ostrożniej, zainspirował – zarówno odbiór jego dzieł, jak i zapewne dalsze jego

---

Szermentowskiego i jego rodziny wiele lat potem mocno angażował się również Norwid (por. list do Jana Szwańskiego z ok. 6 września 1876 r.; PWsz 10, 79; zob. też uwagi kronikarskie PWsz 11, 129, 131, 135, 334).

[11] Fragment inskrypcji na monumencie znajdującym się w przyzamkowym ogrodzie w Kielcach – podaję z autopsji; por. we wstępie do: C. N o r w i d. *Vade-mecum*. Oprac. J. Fert. Wrocław 1990 s. XXXI-XXXII (w wyd. 2 s. XXXI; w wyd. nast. s. XXXIII-XXXIV), BN I 271.

[12] B. B o l e s ł a w i t a. *Teofil Lenartowicz*. „Dziennik Poznański” 1968 nr 63; cyt. za: *Katalog* s. 137.

kroki w świecie sztuki. Sądy innych krytyków potwierdzają tę drogę. Oto garść owych sądów, poczynając od drukowanej opinii Tadeusza Jerzego Steckiego:

[...] prace jego uginają się, brzemienne bogactwem myśli żywej, a zawsze ideą chrystianizmu, poważną, uroczystą, jakby godową szatą osłonięte. Niepodobna w nich oddzielić poety od rzeźbiarza[13].

Dwa lata wcześniej talent Lenartowicza zauważyli sami Włosi, co też skwapliwie odnotowała prasa krajowa; w darzących poetę stałą sympatią „Kłosach" pisano za włoskim krytykiem o płaskorzeźbie *Prorok Samuel*:

Układ kompozycji całej, ugrupowanie figur, draperie, ubiory, aż do architektury, przypominają epokę stanowiącą chwałę naszą na drodze sztuki. Dla tych to zalet wybaczyć musimy artyście nietrzymanie się ścisłe tekstu Biblii, czego sztuka dzisiejsza z takim rygorem wymaga. Zamiast albowiem przedstawić fakt ściśle w danej chwili dokonywujący się, Lenartowicz przedstawił w jednym obrazie zbieg okoliczności wynikający z różnostronnych dążeń i wymagań ludu izraelskiego.

Artykuł kończy się apelem o zorganizowanie wystawy lenartowiczianów artystycznych w Warszawie[14].

Opinia, że mamy do czynienia z rzeźbiarzem-poetą, poetą-sztukmistrzem, zyskuje coraz szerszy zasięg. Jan Nepomucen Leszczyński w artykule przeglądowym o jego twórczości, ogłoszonym w „Tygodniku Ilustrowanym" w roku 1874, tak to ujął:

[...] prawdziwi artyści są zawsze poetami, bez względu czy piszą wiersze, czy nie. Lenartowicz pisze je, ale to rzeźbiarskiemu jego talentowi żadnego nie przynosi uszczerbku[15].

Leszczyński zauważył ogromny wpływ na poetę florenckiego mistrza Ghibertiego, na co zresztą już kilka lat wcześniej wskazywał Norwid w liście do Lenartowicza:

---

[13] T. J. S t e c k i. *Korespondencja* [luty 1871], „Tygodnik Ilustrowany" 1871 nr 169; w liście do Tekli Zmorskiej z 25 marca 1871 r. znajdujemy wzmiankę Lenartowicza na ten temat: „Stecki mówił mi, że jakąś korespondencję o moich robotach posłał do «Tyg[odnika] Ilustr[owanego]», czy to było drukowane?" (*Listy Teofila Lenartowicza do Tekli Zmorskiej 1861-1893*. Z atg wydała, wstępem i przypisami opatrzyła J. Rudnicka, posłowie napisał S. Szwalbe. Warszawa 1978 s. 86 (dalej: *Zmorska – Lenartowicz*).

[14] „*Prorok Samuel*". *Płaskorzeźba Teofila Lenartowicza*. „Kłosy" 1870 nr 278; cyt. za: *Katalog* s. 138.

[15] J. N. L e s z c z y ń s k i. *Rzeźby Teofila Lenartowicza*. „Tygodnik Ilustrowany" 1874 nr 347; cyt. za: *Katalog* s. 140.

Że mię pytasz o zdanie moje co do ślicznej Twej n a - p ó ł - r z e ź b y (wyraz płaskorzeźb jest i rubaszny, i źle wytłumaczony), co do na-pół-rzeźby Twej, mówię, przeto ograniczę się na powiedzeniu, że n i e p o d o b n a b y ł o w t a k k r ó t k i m c z a s i e z n a k o m i c i e j r o z w i n ą ć t a l e n t, k t ó r y s i ę s a m z n a k o m i t y m u w i d o m i a.

[...]

Ale – jeśli pozwolisz moje objawić zdanie – to nawet dla dogmatu katolickiego nie wolno duszy swej tak podesłać pod żadnego Ghibertiego – który na swój czas był wielce samoistny, wtedy albowiem jeszcze nie znano pomników i archeologicznych źródeł, które my dziś znamy, i robiono Greków zamiast Żydów[16].

Sam Lenartowicz nader bezwzględnie osądzał wartość swych prac artystycznych; jeśli nawet odjąć z jego opinii przyrodzoną mu i przysłowiową wręcz skromność, to i tak zostaje poczucie jakiejś drugorzędności jego prac, jakieś wrażenie samolekceważenia; w liście z 12 września 1892 r. pisał do Konopnickiej:

[...] błogosławiona bądź zdolności zajęcia palców. Lekarstwo moje na nic się ludziom nie przyda, ale mnie samemu bardzo – nie mogę żyć w świecie rzeczywistym, muszę więc sobie tworzyć królestwo *à la* ów wyśmiewany rycerz smętnej twarzy[17].

Abstrahując od tonu rezygnacji w tej samoocenie autora *Proroka Samuela*, trzeba zauważyć, że sztuka Lenartowicza mieściła się doskonale w zakresie ówczesnych zjawisk określanych jako plastyczna interpretacja dziejów, ze szczególną predylekcją do uprawiania alegorii narodowych, tj. – według określenia Waldemara Okonia – łączenia „sfery dziejów ze sferą teraźniejszości, dzieła artystycznego z wykładnią idei mesjanistycznej oraz wiarą w odrodzenie tak Ojczyzny, jak i sztuki”[18]. Jego literatura, plastycznym sposobem wywiedziona, cieszyła się równym powodzeniem jak jego poezja.

[16] List datowany na początek października 1868 r. (PWsz 9, 370).

[17] *Maria Konopnicka. Korespondencja*. Red. K. Górski [i in.]. T. I: *Do pisarzy:* [...] *Korespondencja z Teofilem Lenartowiczem z lat 1883-1893*. Oprac. J. Nowakowski. Wrocław 1971 s. 132.

[18] W. O k o ń. *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*. Wrocław 1992 s. 33; por. uwagi nad książkami Okonia – *Alegorie narodowe* oraz *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992 – w szkicu M. Kitowskiej-Łysiak. *Alegorie narodowe*. W: *Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów*. Red. M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka. Lublin 1995 s. 291-315; *Przeciw schematom. Dyskusja nad książkami Waldemara Okonia...* W: *Czas i wyobraźnia* s. 317-326.

Ale po latach, gdy sukcesy artystyczne autora *Lirenki*, analogicznie do losów całego artystycznego „historyzmu", zdecydowanie zbladły, możemy ze zdumieniem napotkać morderczy sąd Szymona Dettloffa:

> Był to czas, kiedy klasycyzm nawet „czysty" Thorvaldsena, po krótkiej, a nieudanej próbie obalenia go przez naturalizm, legł ostatecznie powalony na obie łopatki w zapasach z renesansizmem, zaprawionym alegoryjnymi dodatkami. Wszystkie kraje Europy poddały się temu nowemu kierunkowi w rzeźbie, który niemal od połowy XIX wieku święcił tryumfy. [...]. Niewysoko widocznie stać musiała florencka rzeźba w tym czasie, jeśli pozwolono na umieszczenie [...] słabego utworu rzeźbiarza-amatora, i to zagranicznego, w świątyni, w której potężnym głosem przemawiają do nas wielki Donatello, Bernardo Rosselini i Desiderio da Settignano[19].

Niezależnie od przytoczonej tu późnej opinii, odnoszącej się głównie, choć nie jedynie, do pomnika nagrobnego Zofii Cieszkowskiej z florenckiego kościoła Santa Croce, można przypuszczać, że rzeźbiarski portret Norwida wykonany w warsztacie artystycznym Teofila Lenartowicza stałby się w swoim czasie niebywale wymownym i przekonującym promotorem twórczości zapomnianego poety. Dobrze by też zapewne nawiązał do kieleckiego pomnika-homagium ku czci Polaków zasłużonych dla „nauki i sztuk", wystawionego czterdzieści lat wcześniej przez Tomasza Zielińskiego, z wielką przenikliwością wydobywającego Norwida na pierwszy plan narodowej sztuki.

Niestety, nie znamy żadnej pracy rzeźbiarskiej czy graficznej Teofila Lenartowicza, która przedstawiałaby rysy Cypriana Norwida, ani wśród figur *Parnasu*, ani w jakichkolwiek innych znanych mi jego pracach artystycznych. Zresztą *Parnas* nigdy nie otrzymał postaci finalnej w zakresie i materiale dającym się domyśleć z zachowanych odprysków projektu artystycznego. Część swej idei plastycznej utrwalił artysta w glinie, część – w odlewach gipsowych, dwa może trzy – w brązie, ale do naszych czasów dotrwały tylko skromne resztki tej pracy, a przynajmniej jako o resztkach z rozproszonej całości możemy dziś odpowiedzialnie mówić.

Istotne informacje o stanie prac nad *Parnasem*, choć informacji tych (mimo znacznego rozproszenia w obfitej – i w większości do dziś nieopublikowanej – korespondencji poety ze współczesnymi[20]) nie jest jednak mało, przynoszą

[19] Sz. D e t t l o f f. *Lirnik mazowiecki rzeźbiarzem we Florencji*. „Kurier Poznański" 1929 nr 109; cyt. za: *Katalog* s. 142.

[20] Do dziś zachowało się w różnych archiwach krajowych i zagranicznych około 3 tys. atg listów (oraz innych form ich przekazu) Lenartowicza do blisko 400 adresatów. Obszerną dokumentację inwentarzową tych listów podaje w swej rozprawie doktorskiej Monika Bojko (zob. przypis 2); nb. praca ta zawiera wiele istotnych ustaleń na temat artystycznych założeń i dokonań poety.

listy do Tekli Zmorskiej, szczególnie ten z 24 maja 1871 r., zapowiadający ideowy program *Parnasu*:

Oceniając Romana [mowa o recenzji *Wieży siedmiu wodzów* Zmorskiego – J. F.], dałem mu miejsce obok Słowackiego. Nie należę bowiem do trynitarzy estetycznych w Polsce, którzy – mówiąc o Parnasie ojczystym – trzech tylko mielą na dziurawych zębach: Mickiewicz, Krasiński, Słowacki; Słowacki, Mickiewicz, Krasiński; Krasiński, Słowacki, Mickiewicz. Bydło. Dla mnie Zmorski równie dobry, jak Słowacki i Mickiewicz[21].

I kolejny ważny list do tej adresatki, z 1 czerwca 1883 r.:

Mój *Parnas*, o którym wspominasz, wykończony w szkicu i odlany w gipsie, ale do Warszawy nie mogę tego posełać z powodu, że maleńkie figurki potłukłyby się w drodze, to raz, a po wtóre – są rzeczy, które by tam się nie podobały.

Za sto rubli, czyli 220 fr., co zrobisz? Odlew kosztował sto franków w gipsie, w brązie kosztowałby 3 000 fr., które skąd weźmiesz? Panna Starżyńska dała 100 rubli, ale zresztą nikt nic więcej nie dał[22].

Kilka ogólnych uwag o projekcie znajdujemy też w listach Lenartowicza do Kraszewskiego; 19 marca 1883 r. pisał Lenartowicz:

Na ten rok mam do wykończenia mojego *Sokratesa*, rzeźbę figurek *Parnasu polskiego*, *Daków* [...] Mam, he, he, różne projekta, z których najpewniej żadnego nie przeprowadzę, bom dziad zwiotczały, jak się *Statut wiślicki* wyraża[23].

W liście z 10 maja tegoż roku czytamy:

Dziś skończyłem czytanie. Jutro jadę do Florencji, gdzie kończę mój *Parnas* i odlewam *Savonarolę* dla Pana Józefa [...][24].

Zastanawiające, że w tym bardzo szczegółowym dialogu korespondencyjnym między Kraszewskim a Lenartowiczem ani słowa o Norwidzie, który właśnie w tym czasie – 23 maja 1883 r. – pożegnał się ze światem. No, cóż – ponoć romantyczne egocentryzmy nie znają sobie równych...

Odwróćmy sytuację:

[21] *Zmorska – Lenartowicz*, s. 89.

[22] Jw. s. 298.

[23] *Józef Ignacy Kraszewski, T. Lenartowicz. Korespondencja*. Do druku przygotował i komentarzem opatrzył W. Danek. Wrocław 1963 s. 389.

[24] Jw. s. 402.

Rysów Lenartowicza próżno szukać wśród Norwidowskich prac i szkiców artystycznych. A przecież na różnych polach twórczych nie tylko nieustannie się stykali, ale – co ważniejsze – silnie na siebie wzajemnie oddziaływali. Owszem, nie zawsze były to kontakty „sympatyczne"; niekiedy sprawiają wrażenie wręcz gniewnych konfliktów, niemniej byli wzajemnie dla siebie po prostu partnerami ważnymi. Właśnie nie tylko jako w zasadzie rówieśnicy i współtowarzysze tej samej – drugiej – generacji romantyzmu, nie tylko jako uczestnicy życia literackiego tego samego środowiska, tj. Młodej Piśmienności Warszawskiej, i nie tylko jako nieomal adherenci wspólnej grupy literackiej, ale ludzie dosłownie współcześni, raz po raz wzajem na siebie trafiający lub wręcz niejako idący po swoich śladach, aczkolwiek niełatwo przychodzi odnajdywanie i wykazywanie ich głębszych wzajemnych inspiracji, szczególnie w sferze „myśli i ideałów". Ale bo to właśnie Norwid – od czasu przejścia Lenartowicza w „stan emigrancki", czyli po roku 1852 – próbował (niekiedy zbyt weredycznie czy wręcz apodyktycznie) służyć Lirnikowi Mazowieckiemu „radą i przewodem", co w końcu radykalnie oziębiło ich przyjazne stosunki i w efekcie doprowadziło niemal do zerwania znajomości. Jakkolwiek ta przyjaźń meandrowała, nigdy nie rozbiła się definitywnie; dowodem owa prośba w liście do Seweryny Duchińskiej o fotografię Norwida, tym wymowniejsza, że wówczas o nim nikt już prawie nie pamiętał. Nie potrafię przyjąć takiego założenia, mimo braku materialnych dowodów „pozytywnych", że miał to być jedynie np. taktyczny ruch dla wywarcia wrażenia na Duchińskiej. Zresztą, tych śladów pamięci jest więcej, i nie są tak jednostronne, jak można by wnosić np. z listu Norwida do Lenartowicza datowanego przez wydawcę na przełom czerwca i lipca 1882 r.:

Miły Teofilu! ponieważ zapewne Ci wiadomo, iż Polak spółczesny nigdy za nic nikomu nie dziękuje, albowiem ku temu trzeba oceniać, zaś o c e n i a ć nie jest u w i e l b i a ć, a oni tylko spóźnione znają uwielbienia, [...] przeto pośpieszam Ci podziękować, iż przez ks[ięż]nę Jabłonowską wiem, że starożytną przyjaźń moją pomnisz[25].

[25] PWsz 10, 179; wydawca podał w przypisach następującą informację: „Księżna Jabłonowska – Julia, mieszkająca wtedy we Florencji, pochodząca zaś ze szlacheckiej (nie: książęcej) rodziny Jabłonowskich" (jw. s. 274). W świetle listów Lenartowicza do Jabłonowskiej z maja – lipca 1882 r. informacja o pobycie „wtedy" we Florencji (nb. Julia nigdy nie zamieszkała tu na stałe!) myląca; podobnie na bałamuctwo wygląda nota o Jabłonowskiej w słowniku adresatów listów Norwida: „mieszkająca wraz z matką za granicą i stale rozjeżdżająca pomiędzy Paryżem a Florencją" (jw. s. 374). Jabłonowska, prócz licznych podróży w różne strony Francji, Włoch, Austrii, Polski, „stale rozjeżdżała" pomiędzy Paryżem a Neapolem (do Jadwigi Melisowej), po drodze zatrzymywała się we Florencji, chyba rzeczywiście ze względu na Lenartowicza.

Że Lenartowicz „starożytną przyjaźń" z Norwidem pamiętał, a może nawet skrycie cierpiał z powodu swej niejakiej niewdzięczności, świadczy wzmianka w jego liście do Jabłonowskiej z 24 stycznia 1882 r.:

Jeżeli pan Adam Prażmowski zachodzi do Paniów, najserdeczniej go pozdrawiam, toż i Cypriana Norwida. Śnił mi się smutny tak, żem z nim razem płakał przez sen[26].

Przyjmując, że romantyczne łzy i płacze nie oznaczają tego samego dziś, co w tamtej epoce, musimy jednak przyznać, że przywołane wyżej wspomnienie Norwida – nawet bez uruchamiania takich czy innych interpretacji psychologicznych – ma głęboką wymowę. Ciekawe, że wiele lat wcześniej Norwid podobnie przesłał na ręce kobiety[27] wyraz swojej troski o przyjaciela; pisał 15 września 1856 r. do Marii Trębickiej:

Jest pomiędzy mną a Teofilem p u n k t, w którym najzupełniej innych jesteśmy przekonań; jakoż, że w braterskiej żyjemy przyjaźni, to zupełnie nie z powodów magnetycznych jakich inklinacji, ale przez przyjaźń sumienną i braterstwo dojrzałe.
[...] niedawno l i r y z m e m swym już, już suchot bliski był [...].
Aż schnąć począł i krwią pluć, a jać mówiłem, nie b a w i ą c s i ę n i m, ale kochając c z ł e k a, osobę świętą!
Znałem ci ja Fryderyka Chopina, co tak na zabawkę poszedł bez-serdecznym i płaczącym nad nim konwencjonalizmom![28]

Ale „rysy" artystyczne twórcy *Lirenki* na paletach poetyckiego warsztatu Norwida – czy dość głębokie, to inna sprawa – spotykamy nieustannie. Przypomnijmy kilka z nich. Oto list-wiersz do Bohdana Zaleskiego, polecający jego uwadze Lenartowicza – „młodszego brata" w emigranckim polskim posłannictwie, czyli wiersz *Na przyjazd Teofila Lenartowicza do Fontainebleau*:

[...]
Jak orzechu strojna perłą
Z wiatrem igra leszcz,
Takie pieśni jego berło,
Taki to on wieszcz.

[26] *Teofil Lenartowicz, Julia Jabłonowska. Korespondencja*. Oprac. i do druku podał J. Fert. Lublin 2003 s. 39.

[27] Rzecz do rozpisania na więcej stron – to owa zastanawiająca rola kobiety jako medium „męskich" wynurzeń na wszelkie tematy.

[28] PWsz 8, 287.

*
A tak śpiewny, że aż śpiewam,
Dobry, że aż żal;
Czysty, że aż się spodziewam;
Szczery – że choć chwal!
. . . . . .
[...][29]

I te niebywale po Lenartowiczowsku brzmiące frazy z poematu lirycznego pt. *Próby*:

Błogosławione pieśni malinowe,
Błogosławione pieśni kalinowe;
Błogosławione otchłanne niebiosy,
Obłoki, wiatrem gnane jako stada,
I kołysane wiatrem ciężkie kłosy –
[...]

Błogosławiona jest gorycz wiośniana,
[...]

Błogosławione jest i obce daléj
Powietrze, które się jak mirra pali,
[...]

Błogosławione jest próżniactwo człeka,
Co szuka, aby mu było wygodnie;
Poezja w usta by szła zdrojem mleka,
Wiek się nikczemnie nie kłopotał o dnie,
[...]

Błogosławione wszystko to – i nie to -
[...]

Błogosławione są i w myśli sferze
Złudzenia, którym – niestety – nie wierzę:
Bałwany różnych szkół i różnej doby,
Nie istniejące – a możne! – i nieraz
Wiekiem rządzące, jak wielkie osoby.
[...]

Błogosławione są te wszystkie mary,
[...]

[29] Według wydania: C. N o r w i d. *Błogosławione pieśni...* Wybór, oprac. i posłowie J. Fert. Warszawa 2000 s. 52-53.

– Dłoń mą wyciągam, chociażby rozdartą
Z czystego złota wykowanym ćwiekiem;
Wyciągam moją dłoń, szczerze otwartą
Wszystkiemu, co jest zacne i godziwe" –
[...][30]

I dość jest. Nie mamy wszak wątpliwości, że Norwid i Lenartowicz to nieodłączna – wzajem się oświetlająca – grupa dwu niezwykle do siebie zbliżonych – a tak ostatecznie odległych – talentów drugiej generacji polskiego romantyzmu.

Spójrzmy na Lenartowiczowski *Parnas* i spróbujmy sobie wyobrazić Norwida wśród wybrańców artystycznego zamysłu Śpiewaka *Kaliny*. Zastrzegam, że jest to hipotetyczna rekonstrukcja programu artystycznego zarówno w odniesieniu do całości, jak i do interesującego tu nas norwidowskiego „szczegółu" (czy rzeczywiście istotnego komponentu całości?). Znaczną pomocą w pracy służył mi opracowany przez Annę Król *Katalog* krakowskiej wystawy lenartowiczianów, przygotowanej z okazji stulecia śmierci poety przez Muzeum Narodowe w Krakowie[31].

Najatrakcyjniej przedstawia się tu ołówkowy szkic Lenartowicza, datowany na rok 1881, przedstawiający ideę pomnika Adama Mickiewicza[32], a właściwie dwa pomysły na wypełnienie tej idei.

W lewym górnym polu kartki, na której widnieje rysunek, prostopadle do osi głównego rysunku, widać zarys innego pomysłu pomnika niż ten główny, ale o nim na razie nie będziemy mówić, bo odsyła do zupełnie innych skojarzeń niż ten pierwszoplanowy – może do (inspirowanego dramatem francuskiej rewolucji lipcowej 1830 r.) dzieła Eugène Delacroix *La Liberté guidant le peuple*, 1831).

Ośmielam się nazywać projekt „słownym" wyrazem idei pomnika, jako że wymownie odsłania cały literacki zamysł. Można by go wręcz opowiadać! Rzecz plastycznie rozgrywa się na planie odwróconego łacińskiego krzyża, którego wirtualny (wyobrażalny) wierzchołek wskazuje na ziemię, na której widzimy leżącą w prochu osobę – kobietę, rozkrzyżowaną i okrytą welonem czy żałobnie rozsypanymi po ziemi pasmami włosów. To walające się w pyle

[30] PWsz 3, 475-478.

[31] *Teofil Lenartowicz – rzeźbiarz*.

[32] W *Katalogu* (s. 126, il. 42) rzecz zatytułowano właśnie tak: *Parnas polski* (domyślamy się, że nie jest to tytuł autorski).

ciało stanowi zarazem plan pierwszy – a może lepiej byłoby rzec: proscenium obrazu.

I tu można by pomyśleć: czy realizacja takiego projektu byłaby możliwa w ówczesnych przestrzeniach smaku i techniki rzeźbiarskiej? Myślę, że chyba nie. A czy dziś? I dziś trudno mi sobie wyobrazić materialne dopełnienie tej Lenartowiczowskiej idei.

Plan drugi, a zarazem poprzeczną belkę odwróconego ku ziemi krzyża, stanowi zasadnicze zobrazowanie idei: składają się na nią ugrupowane wokół wznoszącego się nad nimi kopca-postumentu postaci, wzięte z heroiczno-martyrologicznej historii polskiej, a domyślamy się – najwybitniejsi pisarze, stróże sprawy narodowej w wieku XIX. W centrum tej sceny – przypominam, że jest to kompozycyjnie plan drugi, choć semiotycznie trudno by go było za taki uznać – natykamy się na jedyną rozpoznawalną postać: jest to pełnoplastyczny portret Kazimierza Brodzińskiego, znany pod różnymi tytułami, ale faktycznie zrealizowany przy innej okazji w najszlachetniejszej materii rzeźbiarskiej, tj. w brązie, i ofiarowany (po kosztach produkcji) przyjaciółce poety – Julii Jabłonowskiej. Oto ślady tego dzieła – dziś zaginionego, które przez lata znajdowało się w podlubelskiej Bystrzycy – w korespondencji Lenartowicza i Jabłonowskiej; przytaczam fragmenty listów poety-sztukmistrza do Jabłonowskiej z roku 1885[33]:

Figurkę Brodzińskiego[34] kazałem odlewać w gipsie i następnie we wosku i brązie, t e r r a - c o t t i[35] albowiem już bym zrobić nie mógł, s e r i o b a r d z o cierpiący na bronchitę i płuca. Kaszel, bezsenność, utrata sił i zupełne opadanie z ciała.

[33] Nie wiem, skąd więc autorka *Katalogu* zaczerpnęła wieści o powstaniu dzieła w roku 1882? Może myślała o idei, nie o samej realizacji onego, bo niewątpliwie powstało w roku 1885.

[34] Mowa o rzeźbiarskim portrecie Kazimierza Brodzińskiego (*Kazimierz z Królówki*); informacja o rzeźbie oraz jej fotografia: H. W i e r c i ń s k i. *Nieznana rzeźba T. Lenartowicza*. „Tygodnik Ilustrowany" 1917 nr 7; współczesny opis: K r ó l. *Katalog* s. 82-83; „rzeźba zaginiona"; w 1885 r. znajdowała się u Julii Jabłonowskiej w Paryżu, następnie „u jej spadkobiercy, Tadeusza Rojewskiego [właśc. Rojowskiego – J. F.] z Lubelskiego. Odlew z poz. I/120 [tj. rzeźbiarskiego portretu Kazimierza Brodzińskiego z 1882, również zaginionego – J. F.]". Rozmowy ze współczesnymi spadkobiercami Rojowskich potwierdziły fakt zaginięcia rzeźby w okresie II wojny światowej. Sprostowania wymaga podana w *Katalogu* data przejęcia rzeźby przez Rojowskiego, najprawdopodobniej w lutym 1902 r., gdy po śmierci Julii stał się jednym z jej spadkobierców i wykonawcą testamentu (przewiózł ciało zmarłej i umieścił w rodzinnym grobowcu w Bystrzycy koło Lublina).

[35] *terracotti* (może z polska po włosku: terrakoty) – mowa o figurkach w palonej glinie, których wyrobem Lenartowicz trudnił się głównie dla celów zarobkowych.

W liście z 9 lipca tego roku dodawał:

Figurkę Brodzińskiego oddałem do odlewu[36].

W kolejnym liście – z 30 lipca tego roku:

Gdybym się czuł bardzo źle, napisałbym Paniusi najukochańszej: przyjedź zamknąć oczy pielgrzyma, ale jakoś to Pan Bóg miłosierny i kto wie, czy ja do Paryża na jesień się nie wybiorę razem z Brodzińskim pod pachą w pudełku[37].

W liście z 5 września tego roku:

Brodziński się odlewa w brązie i będzie w pierwszych dniach listopada albo w połowie przyszłego miesiąca. Pięknie wykończony.

I wreszcie w liście z 30 września 1885 r.:

W tej chwili wyprawiam z podstawką statuetkę Kazimierza Brodzińskiego w b r ą z i e, za który to odlew zapłaciłem fr 130, na co kwit załączam [...][38].

Pani Julia otoczyła dzieło przyjaciela właściwą troską i pozwoliła mu zaistnieć społecznie; świadczą o tym nie tylko enuncjacje prasowe[39], ale też listy Jabłonowskiej do przyjaciela; w liście z 30 października 1888 r. czytamy:

Wczoraj zeszła się tu u mnie p. Seweryna z Ochorowiczem, rozmawialiśmy o najczcigodniejszym drogim Panu wobec portretu przez Anielkę mi przysłanego, który p. Seweryna bardzo podobnym znajduje, przy tym prace Jego ozdabiają mój kominek: ten przez wszystkich tak za śliczną rzecz sądzony *Brodziński*, *Maciek* i ta figurka, którą ja wolę od portretu. Ale o odebraniu przez Świejkowskiego figurki Adama nic jeszcze Duchińska nie wiedziała, ale ona nie widziała nigdy wielkiego poety, zna go tylko, jak my wszyscy, z tylekrotnych biustów, fotografii i litografii.

Poprzestańmy na takim udokumentowaniu – jak sądzę, jednego z najważniejszych elementów omawianej kompozycji *Parnasu*.

Wróćmy do Lenartowiczowskiego rysunku.

[36] Z listów poprzednich można sądzić, że figurka ta już została wysłana, wobec tego trzeba przyjąć, że poprzednio Lenartowicz mógł wysłać odlew gipsowy (może metalizowany?).

[37] Mowa o przygotowywanym dla panny Julii brązowym odlewie rzeźby Brodzińskiego; ostatecznie rzecz doszła pocztą.

[38] Wszystkie cytaty z przywoływanej wcześniej edycji listów Lenartowicza i Jabłonowskiej.

[39] Por. objaśnienia w: *Katalog* s. 82.

Prócz wyraźnego portretu „Kazimierza z Królówki" próżno silić się na odpowiedzialne rozpoznawanie innych postaci projektowanego *Parnasu* polskiego. Gdyby nie przekaz poety w liście do jednej z licznych jego korespondentek, trudno byłoby kogokolwiek tu identyfikować. W liście do Izabeli Zbiegniewskiej z 23 grudnia 1882 r. czytamy jednak:

[...] wykonałem Mickiewicza z całą jego plejadą na górze idącej spiralnie, coś podobnego do mogiły krakowskiej, a po drodze ku wodzowi pieśni ustawiłem Zygmunta, Kazimierza, Juliusza, Seweryna, Wincentego, Antoniego i Bohdana, w kostiumach takich, jakie sobie nadawali sami jako śpiewacy w poematach. Podoba się to, a jeśli znajdę nakładcę [...] – zostanie po mnie pamiątka, nad którą może się oko miłującego poezję zatrzymać[40].

Czy wśród nich wolno by umieścić portret Cypriana Norwida? Z roboczego szkicu rysunkowego trudno to wydedukować, nie wspomniał o nim w liście do Zbiegniewskiej ani Zmorskiej, ale – w świetle cytowanego wcześniej listu do Duchińskiej – czemu nie?! Aczkolwiek trudno przesądzić, czy sam autor *Promethidiona* zgodziłby się figurować na takim Parnasie?... Było coś w postawie naszych wielkich-duchów tamtego czasu, co kazało im odpychać apoteozowanie swej „osobistości", tak już wówczas rozpowszechnione w Europie. Pouczającego przykładu dostarcza historia portretu Adama Mickiewicza w *Panteonie* Nadara, opisana przez Janusza Odrowąż-Pieniążka[41].

Ale zwróćmy baczniejszą uwagę na ostatnie dwa plany rzeźbiarskiego projektu Lenartowicza.

Ponad artystycznym wyobrażeniem „polskiej plejady", której według Lenartowicza przewodzić ma Kazimierz Brodziński, wznosi się na rysunku samotnika znad Arno symboliczno-polski kopiec, na którego szczycie króluje... a jakże, a któż by, on sam, Król-Duch polskiego Czasu i Za-czasu: Adam. Z lewą ręką na sercu, z prawą dłonią skierowaną w dół – ku walającej się w prochu Niewieście, z czołem uniesionym ku nieobeszłym wyrokom prawdy i miłości – on sam: Mickiewicz. Monsalwat naszych powołań i przeznaczeń.

[40] *Listy Teofila Lenartowicza do Eli (Izabelli)*. „Bluszcz" 1898 nr 18 s. 143; por. B o j k o, jw. s. 33, 71.

[41] J. O d r o w ą ż - P i e n i ą ż e k. *Mickiewicz w „Panteonie" Nadara*. W: *Mickiewicziana zbierane po świecie*. Warszawa 1998 s. 57-62; dokumentacja ikonograficzna pomiędzy s. 48-49. Czy Lenartowicz znał odbitkę litograficzną Nadara? Sama idea „spiralnego" ugrupowania „sław dziewiętnastowiecznych", odniesiona do polskiego Parnasu, żywo przypomina *Pantheon* Nadara, ale innych potwierdzeń – prócz luźnego skojarzenia z uwagami w liście Lenartowicza do Zbiegniewskiej – na razie nie znajdujemy.

Wiek mija od słów Artura Górskiego, ale nie ośmieliłbym się ich modernizować:

> To Król-Duch. Stanął na tronie z granitów, bez złoceń, bez jedwabiu, bez aparatów władzy, w szarym tylko płaszczu pielgrzyma – ale z majestatem w duszy, w głosie, w natchnieniu. Było w nim ludu ojcostwo. On naprawdę wiódł naród przez czasy pustynne, wodę dobywał ze skał, stanowił prawa duchowe, budował arkę świętości, wykonywał władzę osądu, a we wszystkiem słuchał głosu natchnienia, we wszystkiem miał myśl skierowaną ku gwieździe, która go wiodła.
>
> [...]. Pierwszy stanął na przełęczy czasów [...]. Przystanął, jakby na straży, i pokazał kierunek. Inni doszli go, zrównali się z nim, pośpieszyli dalej, wyminęli. On tam pozostał, na świętej straży przeznaczenia[42].

Mojżesz polskiej diaspory, patriarcha polskości wywiedzionej z domu niewoli ku nowym czasom...

Na rysunku Lenartowicza – na trzecim, zgoła mglistym, acz niewątpliwie zauważalnym planie, rysuje się jeszcze jedna – dla Lirnika niewątpliwie Najwznioślejsza Góra Przeznaczeń, na której – Krzyż: prosty, surowy, wielki, promienny Krzyż.

Brama?

Znak zapytania? Wykrzyknik?

Arcyznak. Zaproszenie do Świata Znaków i Znaczeń...

U stóp krzyża majaczy jakiś kształt – odłam skalny? sylwetka ogromnego ptaka? wzbijającego się do lotu? składającego skrzydła dla odpocznienia po morderczym locie? Trudno to rozeznać, brak też potwierdzeń samego Lenartowicza[43].

Czy na tym polskim Parnasie znalazłoby się dziś miejsce dla Norwida, jak mogło i powinno było się znaleźć 120 lat temu? „Orle, Norwidzie..."

Mogło, powinno – czy warto się jeszcze spierać o formy czasu przeszłego?...

A to wszystko brzmi tu nader enigmatycznie. O dziwo – tak, jak z grubsza przedstawiają się dziś stosunki Lenartowicza z Norwidem. Znaki przyjaźni, sygnały pamięci wzajemnej pojawiały się i znikały, by znów się odrodzić, i znów zaniknąć. Może to konsekwencja rozbieżności ideowych między nimi, może bardziej oczywistych różnic temperamentów i nade wszystko świadomości

[42] A. G ó r s k i. *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, Kraków 1908 s. 13; cyt. z egzemplarza W. Borowego, z odręcznymi uwagami uczonego, w zbiorach biblioteki zakładowej Polonistyki KUL, nr 1308.

[43] Na szczegół ten – powołując się na świadectwo Henryka Wiercińskiego – zwrócił mi uwagę Jan Zieliński (Brno) na konferencji nt. „Poeta i Sztukmistrz", Kazimierz Dolny, 20-22 maja 2003 r.

oraz praktyki artystycznej. Przez życie szli osobno i historia ten roz-dźwięk serdeczny wydobywa w sposób uderzający. Lenartowicz nie przystąpił do realizacji projektu wprowadzenia postaci przyjaciela na swój Parnas. Uczyniła to za niego przyszłość – korektorka-wieczna.

Szkic ma charakter przyczynku historycznoliterackiego. Opisuje pewien drobny epizod z dziejów znajomości dwu pisarzy rówieśników, poetów i zarazem sztukmistrzów; epizod w pewnym sensie symboliczny i dlatego wart uwagi w ciągle toczącym się dialogu historycznym (głównie na płaszczyźnie przewartościowania racji i recepcji) – jaki łączy Teofila Lenartowicza i Cypriana Norwida.

Mowa tu głównie o niezrealizowanym do końca dziele plastycznym Lenartowicza, określanym przez niego jako *Parnas polski*, *Nasz Parnas* lub *Muza polska*. Dzieło to, a właściwie program rzeźbiarski, poeta-rzeźbiarz opracowywał i częściowo realizował w różnych materiałach prawdopodobnie w latach 1881-1883 do wtóru z podejmowanymi przez niego różnymi formami popularyzacji literatury polskiej we Włoszech. Głównym oparciem modelowym jego pracy była dokumentacja ikonograficzna, a szczególnie fotografie osób przewidzianych przez artystę do zapełnienia narodowego panteonu (m.in. Brodziński, Zaleski, Mickiewicz, Krasiński). W związku z tym projektem w liście z 16 grudnia 1882 r. napisał Lenartowicz do Seweryny Duchińskiej: „Jeśli Pani Dobro[dziejka] posiada fotografię swoją w profilu, również jak i Cypriana Norwida, bardzo o nie proszę, potrzebne mi są do mojego Parnasu”[44]. Nie wiadomo, czy Duchińska fotografię wysłała ani czy Lenartowicz coś dalej ze swym pomysłem zrobił. Owa wzmianka to jedyny ślad zamiaru włączenia Norwida do kompozycji mającej być apoteozą romantycznej literatury polskiej, a tym samym i docenienia zapomnianego poety.

NORWID IN LENARTOWICZ'S *POLISH PARNASSUS*?

S u m m a r y

The present sketch has a character of a historioliterary contribution. It describes a certain small episode from the history of acquaintance of two contemporary writers, poets, and at the

[44] Por. przypis 8.

same time magicians; an episode that is in a sense symbolic and because of that worth paying attention to in the continual historical dialogue (mainly on the plane of revaluation of the reasons and reception) that joins Teofil Lenartowicz and Cyprian Norwid.

What we are talking here about is Lenartowicz's work that was never finished, and was called by him *Polish Parnassus*, *Our Parnassus* or *Polish Muse*. The work, or in fact a sculpture program, was worked out and partly put executed by the poet-sculptor in various materials, probably in the years 1881-1883, along with the various forms of popularizing Polish literature he undertook in Italy. An iconographic documentation, and photos of people the artist intended to include in the national Pantheon (among them Brodziński, Zaleski, Mickiewicz, Krasiński) was the main model basis for him. Referring to this project Lenartowicz wrote in a letter to Seweryna Duchińska on 16 December 1882: 'Madam, if you have your photo in profile, as well as that of Cyprian Norwid, please send them to me, as I need them for my Parnassus'. It is not known if Duchińska sent the photo or if Lenartowicz did anything else about his project. The mention is the only trace of the intention to include Norwid in the composition that was supposed to be an apotheosis of the Romantic Polish literature, and in this way, of recognizing the importance of the forgotten poet.

Transl. Tadeusz Karłowicz

JÓZEF FERT – dr hab., profesor Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, prorektor KUL. Adres: Katolicki Uniwersytet Lubelski, Al. Racławickie 14, 20-950 Lublin.