

Prof. dr hab. Andrzej Waśko

Wydział Polonistyki UJ

Recenzja z pracy doktorskiej p. Magdaleny Bartnikowskiej-Biernat, pt. „Teki florencka Teofila Lenartowicza. Twórczość literacka i rzeźbiarska”

Temat recenzowanej rozprawy: okres włoski w życiu i twórczości Teofila Lenartowicza, a zwłaszcza jego lata florenckie, wydaje się bardzo dobrze wybrany. Jak pisał w roku 1972 Bronisław Biliński: „Lenartowicz, jak rzadko który z naszych poetów głęboko związany jest z Włochami, bo żaden z nich nie spędził tylu lat na ziemi włoskiej. (...). Lenartowicz (...) pierwszy w naszej literaturze ułożył cały tom, *Album włoskie*, poświęcony Italii, on też jedyny zostawił po sobie trwałe pamiątki swej sztuki w panteonie włoskiej kultury, jakim jest florencka Santa Croce (...) przekazał w płaskorzeźbie rozstrzelanie Stanisłao Bechi, dokument braterstwa broni i idei polsko-włoskich walk wolnościowych. On jedyny z naszych poetów widział za życia swoje poezje przełożone na język włoski, a niektóre doszły do nas tylko we włoskich przekładach (...) włoski Lenartowicz w znaczeniu dosłownym i przenośnym czeka jeszcze na swego odkrywce i odczytanie”. Pracę doktorską p. Bartnikowskiej-Biernat śmiało można uznać za podjęcie tego wyzwania.

Oczywiście obszar, na który autorka wkroczyła nie jest całkowicie dziewiczy, bo opisali go w zasadniczych zarysach pierwszy monografista autora *Gladiatorów*, Henryk Biegeleisen oraz ostatni biograf poety, Jan Nowakowski. Sam cytowany tu Biliński poświęcił latom i tematyce rzymskiej u Lenartowicza obszerną rozprawę. Nowoczesnym wzorem studium komparatystycznego o Lenartowiczu jest studium Bogdana Burdzieja, *Poezja i architektura... o wierszu z Album włoskiego, Łuk Tytusa*. Przystępując do pracy pani Bartnikowska-Biernat miała więc przed oczami punkty orientacyjne i wyraźną w literaturze przedmiotu świadomość odrębności problematyki włoskiej w spuściźnie „lirnika mazowieckiego”. Ale monografii, na którą ten temat bez wątpienia zasługuje, nie ma. I trzeba powiedzieć na wstępie, że recenzowana praca stanowi zdecydowanie nowy i obiecujący krok w stronę takiej monografii, jest bardzo dobrą podstawą do dalszych studiów, prowadzących nie tylko ku pogłębionemu studium twórczości i działalności poety w latach włoskich, ale poprzez to studium także – być może – ku przewartościowaniu naszych stereotypowych i

pokrytych warstwą kurzu wyobrażeń o pochowanym na krakowskiej Skałce poecie, patriocie i artyście.

W planie takich studiów leży m.in. problematyka dwujęzyczności Lenartowicza, takiego sposobu operowania przez niego językiem włoskim oraz – przykładowo – dostosowania stylu wykładów w bolońskiej Akademii im. Adama Mickiewicza do oczekiwań słuchającej go publiczności włoskiej. Z lektury polskiego przekładu zachowanych wykładów nie możemy mieć bowiem na ten temat pełnego rozeznania. Trudność podjętego przez p. Bartnikowską-Biernat zadania polega nie tylko na objęciu jedną klamrą polskiej poezji i prozy dydaktycznej Lenartowicza, ale i jego twórczości rzeźbiarskiej, co wymaga szerokich kompetencji w zakresie historii sztuki, przy trudnym dostępie do pozostałych po Lenartowiczu prac i niezachowaniu się czy też zagubieniu większości z nich, w tym tych, które – jak *Głowa św. Jana Chrzciciela* nagrodzona medalem na wystawie w Wiedniu – uważane są za najlepsze i przyniosły mu sukces.

Wstęp przedstawia stan dotychczasowych badań nad Lenartowiczem jako poetą i rzeźbiarzem w sposób syntetyczny a zarazem instruktywny i funkcjonalny. Wynika z tego zasadniczy zamysł pracy, jakim jest polemika ze stereotypowym wizerunkiem Lenartowicza jako liryka wyłącznie zanurzonego w folklorze i krajobrazie mazowieckim, swojskim.

Rozprawa składa się zasadniczo z dwóch części: pierwszej – poświęconej Lenartowiczowi jako pisarzowi i poecie, głównie autorowi tomu *Album włoskie* (Lwów, 1871) – i drugiej, ukazującej Lenartowicza jako rzeźbiarza na szerokim tle rzeźbiarstwa włoskiego i polskiego w XIX wieku. Części są objętościowo niemal równe, każda z nich liczy ok. 80 stron maszynopisu, co nadaje pracy symetryczną kompozycję. Równie przejrzysty jest układ wewnętrzny obu części. Obie rozpoczynają się krótkimi wstępami o charakterze ogólnoinformacyjnym, których tematyka rozwijana jest następnie w postaci kolejnego omawiania najważniejszych dzieł Lenartowicza stworzonych we Florencji z odniesieniami do kilku wierszy o tematyce włoskiej powstałych wcześniej. Temu przeglądowi towarzyszy ambicja przerzucania komparatystycznych mostów pomiędzy poezją a rzeźbą, próba ogólnej charakterystyki poglądów estetycznych Lenartowicza na podstawie różnego rodzaju wypowiedzi: artykułów, listów, wykładów, analizowanych wierszy. Realizacji założeń estetycznych autorka szuka w tematyce i stylu rzeźb i płaskorzeźb.

Część pierwszą otwiera dość skrupulatne omówienie cyklu artykułów Lenartowicza pt. *Listy o literaturze i sztuce włoskiej*, publikowanych na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”

w roku 1868. Pięć portretów: Rafaela, Michała Anioła, Fra Angelico, Luca della Robbia i Il Domenichino opartych, jak stwierdza Autorka, na charakterystykach zaczerpniętych z dzieła Giorgio Vasariego, charakteryzuje autora *Lirenki* jako popularyzatora malarstwa włoskiego w Polsce. Mimo stwierdzenia braku oryginalności w charakterystykach tych genialnych i powszechnie znanych artystów, poświęcenie temu cyklowi relatywnie dużej uwagi, autorka uzasadnia przekonaniem, że w zawarte tu oceny i charakterystyki poszczególnych twórców Lenartowicz wpisał swój własny, stale przez siebie reprezentowany stosunek do sztuki. Przekonująco brzmią tezy, że Lenartowicza jako późnego romantyka cechowało upodobanie do „idealnej koncepcji sztuki”, co dostrzegał m.in. u Rafaela w „przenoszeniu na płótno najwyższych idei ogólnych, dotyczących życia i śmierci, Boga, świętości” na przekor szerzącemu się w XIX wieku „użyteczności sztuki” (s. 22). W liście poświęconym Fra Angelico „Chrześcijańską *arte* poeta określał jak niewinną, szlachetnie prostą, wypływającą z przekazu Ewangelii, przesyconą swoistym mistycyzmem, wynikającym z braku „filozofowania” teorii i wzorów” przy jednoczesnym podkreślaniu przez Lenartowicza, że myli się, kto sądzi, że „do poezji nie potrzeba nauki: potrzeba i to wielkiej” (s. 31).

Autorka przekonująco pisze o połączeniu w lenartowiczowskim „arcytypie” artysty swoistych walorów moralnych „pokory, skromności, pracowitości, moralnej niezłomności” – wobec wiecznego targowiska próżności rządzonego przez „bezdusznych akademików i przebiegłych kramarzy” (s. 36) – z wszechstronnymi studiami, jakie Lenartowicz (samouk w wszystkich dziedzinach, którymi się zajmował i w których odnosił sukcesy) podejmował i prowadził przez całe życie. Z wielu miejsc wywodu w całej rozprawie wynika – jak sądzę słusznie – że Lenartowicz zaszufladkowany jako „lirnik mazowiecki” opierając się na tematyce ludowej i formie nawiązującej do folkloru nie był bynajmniej artystą „prymitywnym”, owszem, że świadomie dążył do ideału trudnej prostoty (i – dodajmy tu od siebie – ten właśnie ideał trudnej prostoty reprezentują jego najlepsze utwory liryczne (na co w XX wieku zwracał już uwagę największy obrońca Lenartowicza jako poety, Paweł Hertz). *Listy o literaturze i sztuce włoskiej* – jak pisze i uzasadnia autorka – są „świadectwem fascynacji Lenartowicza Włochami i ich kulturą” (s. 37) oraz „najbogatszym świadectwem osobistych przekonań artystycznych Lenartowicza przyświecających całej jego twórczości” (s. 38). To wystarczająco tłumaczy ilość miejsca poświęconego im w rozprawie.

Kolejne rozdziały części pierwszej poświęcone są bolońskim wykładom w Akademii im. Adama Mickiewicza oraz omówieniu najważniejszego dzieła literackiego poświęconego Italii, obszernego (ponad 180-stronnicowego) tomu poezji *Album włoskie*. Wydaje się, że

kolejność tych rozdziałów powinna być odwrotna, zarówno ze względów tematycznych, jak i chronologicznych. Wykłady w Bolonii wygłaszał bowiem Lenartowicz znacznie później (w latach 1879-1885), już po wydaniu wspomnianego tomu, a wiersze o Italii, jej dziejach i o zamieszkujących ją narodzi ściśle korespondują z obrazem Włochów zawartym w *Listach*, jako o „ludzie zaniedbanym naukowo z przewagą osób niepiśmiennych” (s. 33), a zarazem „wybranym, skazanym niejako na umiłowanie piękna”, narodzi „spadkobierców Dantego i Tassa” jako że „sztuka wysoka jest codziennością mieszkańców Italii” (s. 34). Gdyby użyć tych myśli jako jednego z kluczy do interpretacji najlepszych wierszy z *Album włoskiego* (takich jak: *Torkwatowi Tasso*, *Madonna*, *Saltarella*, *Lolita*, *Dziewczyzna z Nemi*, *Inamorato* i in.) można by się pokusić o znacznie wnikliwszą i obszerniejszą charakterystykę nie tylko samego tomu, ale i liryki Lenartowicza w ogóle. Autorka słusznie zauważa, że w *Album włoskim* słychać „echa jego dawnej twórczości inspirowanej folklorem” (s. 50), zauważa też celną formułę w której poeta interpretuje sam swój tomik, pisząc w liście do Kraszewskiego, że to „liryka w rodzaju Goethego tylko poprzetrącane polską boleścią” (s. 50). Ale mimo że w zasadzie wszystkie zebrane w pracy informacje i komentarze do *Album włoskiego* można zaakceptować, to trudno jednak nie zauważyć, że jest ich nieco zbyt mało. Skoro omawia się osobno artykuły prasowe, a potem poszczególne dzieła rzeźbiarskie Lenartowicza, to zamknięcie interpretacji tak ważnego z przyjętego w rozprawie punktu widzenia tomu tylko w dwóch, dość konwencjonalnie zatytułowanych podrozdziałach: „Spojrzenie na Włochy: antyk” i „Poeta – duchowy przywódca narodu” pozostawia pewien niedosyt. Oprócz tego osobne miejsce powinno być tu poświęcone wierszom włoskim, które nie weszły do tomiku z 1871 roku, a które w znacznej liczbie znajdują się w dwutomowym, pośmiertnym wydaniu *Poezji* (T. I, cz. II, *Album włoskie i wiersze przygodne*, Lwów 1895, gdzie znaczną część stanowią wiersze o malarzach włoskiego renesansu, co mogłoby zmienić wniosek sformułowany na str. 79, o „całkowitej rezygnacji z opisu dzieł sztuki” w *Album włoskim*). W przypadku ewentualnego przygotowania pracy do druku ta właśnie część powinna zostać rozwinięta w zakresie interpretacji liryki „włoskiej” na tle kontekstów, które autorka tylko wskazała i przesłanek, które sama przywołuje. „Tylko”, ale i „aż” – bo to co zostało tu przywołane istotnie wskazuje nowe ścieżki i możliwości czytania Lenartowicza jako poety. Na pochwałę zasługuje w pracy potraktowanie stosunku Lenartowicza do historii starożytnego Rzymu oraz wyeksponowanie tematu podobieństw i różnic pomiędzy Italią a Polską. Trzeba też podkreślić że autorka stała przed trudnością, jaką jest brak nowoczesnego, krytycznego wydania poezji zebranych Lenartowicza.

Zbyt krótki jest też podrozdział poświęcony 43 wykładom bolońskim (wygłaszanym od 1879 roku) częściowo drukowanym pt. *Sur carattere della poesia polono-slava* (1886) – *O charakterze poezji polsko-słowiańskiej*, (przekł. polski 1978). Na 10 stronach autorka podaje podstawowe informacje o Akademii im Mickiewicza, jej genezie, założycielach i włoskich protektorach polskiego wykładowcy, wspomina o pedagogicznej pasji Lenartowicza, który już w kraju w ramach działalności patriotycznej prowadził wykłady popularne z historii Polski, i mawiał, że jego marzeniem było zostać nauczycielem szkoły ludowej w wolnej Polsce. Informacje o staraniach o katedrę na uniwersytecie bolońskim itp. są jednak znane skądinąd. Zabrakło próby rekonstrukcji całego cyklu wykładów, jakkolwiek komentarze do tych, które poświęcone były Kochanowskiemu i Mickiewiczowi (s. 42-45) zasługują na pochwałę. Skrótowe potraktowanie wykładów bolońskich dziwi nieco, zwłaszcza, że obszerniej omówione zostały znacznie mniej spektakularne artykuły z „Tygodnika Ilustrowanego”. W kilku miejscach rozprawy zaznaczona jest też sprawa przeciwników ideowych i krytyków włoskiej profesury Lenartowicza: warszawskich pozytywistów. Z pracy dowiemy się też o jego niechęci do krakowskich Stańczyków i księży Zmartwychwstańców, ale głównych linii tych sporów, jakże istotnych dla zrozumienia romantycznych przekonań starego poety, czytelnik musi się raczej domyślać na podstawie cytatów i z celnych jak się wydaje, ale zbyt lakonicznych napomnień autorki.

Druga część rozprawy poświęcona jest twórczości rzeźbiarskiej Lenartowicza. Jakkolwiek nie czuję się wystarczająco kompetentny w tym zakresie, odnoszę wrażenie, że problematyka związków literatury ze sztukami plastycznymi jest Autorce znacznie bliższa niż historia idei, i że porusza się w tym zakresie z większym zaciekawieniem i odwagą. Poza zebraniem najważniejszych informacji o rzeźbie polskiej w XIX wieku i wskazaniem jej głównych reprezentantów p. Bartnikowska-Biernat interesująco przedstawia stan sztuki rzeźbiarskiej w II poł. XIX w. we Włoszech, ścieranie się klasycyzmu i akademizmu z tendencjami realistycznymi i trudności związane z pojęciem rzeźby romantycznej. Lenartowicz, który jako rzeźbiarz „inspirował się twórczością Lorenza Ghibertiego i Luki della Robbia (...) stworzył własny arsenał symboli i niepowtarzalny choć niewyrobinony styl artystyczny” (s. 86) – pisze p. Bartnikowska. Następnie autorka szczegółowo omawia i interpretuje pięć wybranych prac plastycznych Lenartowicza. Ta część rozprawy wydaje mi się w największym stopniu wyczerpywać podjęty temat, tutaj Autorka ujawnia w pełni swoje możliwości analityczno-interpretacyjne. Oryginalnym wstępem do tych analiz są obszerne uwagi (w podrozdziale IV) – *Rzeźba w poezji*. Autorka sięga tu do motywu rzeźb w poezji

Lenartowicza poczynając od wiersza *Rzeźbiarz* z roku 1844, już bowiem wtedy, a więc na 20 lat przed podjęciem pierwszych znanych nam prób rzeźbienia poeta „nakreślił swój sposób myślenia o rzeźbiarstwie” (s.109), podczas gdy w wierszu *Pomniki* zawarł „całą swoją filozofię tworzenia” (tamże). Praca rzeźbiarza stanowi tu metaforę aktu twórczego w ogólności. Jeszcze przed podjęciem prób własnych Lenartowicz był wrażliwy na dzieła rzeźby (i architektury), które obserwował z uwagą, przeżywał, i z których czerpał inspiracje. Przypomniane zostają w tym zakresie statua Denisa Foyatiere’a *Spartakus* z paryskiego ogrodu Tuilleries i *Konający gladiator (Umierający Gal)* z Muzeum Kapitolińskiego w Rzymie, tylekroć wspominany przez romantyków i uważany przez nich za statwę Słowianina (inspiracje poematu *Gladiatorowie*). Wiersze takie jak *Łuk Tytusa* czy *Na kolumnę wandomską w Paryżu*, *Na posąg Danta*, i inne przykłady poetyckich ekfraz rzeźb, reliefów i architektury pełnią w pracy rolę komparatystycznego łącznika pomiędzy poezją a twórczością rzeźbiarską Lenartowicza. Przykładowo: autorka zestawia wiersz *Złoty kubek*, uważny za jeden za najlepszych w ogóle utworów Lenartowicza, z omówieniem *Kielicha mszalnego dla papieża Piusa IX* (1877) jednej z najwyższej ocenianych prac plastycznych poety..

Analizy wybranych prac rzeźbiarskich Lenartowicza czyta się z przyjemnością. Zawierają one odniesienia do rzeźbiarzy włoskiego renesansu, na których wzorował się nasz artysta (Ghiberti i in.), ciekawie komentują znaczenie kluczowych motywów jego poszczególnych prac w kontekście ikonograficznym i biblijnym, wykorzystują autokomentarze autora do z wierszy i listów.

W bardzo dobrym podrozdziale poświęconym płaskorzeźbie *Święci robotnicy* oraz wierszowi stanowiącemu komentarz do tego reliefu, który jest apologią pracy jako wartości moralnej i soteriologicznej, prosiłoby się jednak o odniesienie do poglądów na pracę Cypriana Kamila Norwida, który przez całe życie przyjaźnił się z Lenartowiczem i dzielił z nim status „sztukmistrza” (poety i plastyka), a do którego idei wyrażonych choćby w *Promethidione* (ale nie tylko) idee *Świętych robotników* wydają się na pierwszy rzut oka zadziwiająco podobne.

Interdyscyplinarne spojrzenie na twórczość literacką i plastyczną Lenartowicza z okresu włoskiego wprowadza na trop związków tematycznych, kompozycyjnych i stylistycznych pomiędzy poezją a rzeźbami Lenartowicza, przynajmniej tymi najlepszymi i najbardziej znanymi. Kusi to do postawienia kropki nad i, czyli do odpowiedzi na pytanie czy istnieje indywidualny „styl Lenartowicza”, który dałoby się dostrzec w jego reprezentatywnych utworach literackich i plastycznych. Sam poeta w wierszu *Do** (*Cypriana*

Norwida) podsuwał pewien trop, wskazując na pozorną (?) w zamyśle „lekkość” swojego stylu, gdy pisał o sobie „mnie dane było lekkością zaciężyć polskiemu męstwu”. Estetyczna analiza sensu tej formuły (zwłaszcza w odniesieniu do liryki) w moim odczuciu mogłaby wzbogacić rzeczową, solidną historycznie i warsztatowo rozprawę. Jest ona wielowątkowa, autorkę interesuje przede wszystkim konkretny historyczny i artystyczny (pojedyncze dzieło). Styl rozprawy jest klarowny i zdyscyplinowany. Zawartość informacyjna tekstu jest wysoka, a konieczne drobne korekty dotyczą nielicznych drobiazgów. (Np. krakowskie wykłady Lenartowicza dla rzemieślników odbywały się nie, jak pisze autorka na s. 41, nie „przy ul. Wesołej” ale w „amfiteatrze uniwersyteckim” – czyli na Wydziale Lekarskim (zapewne w pierwotnej siedzibie Wydziału Anatomii) (s. 41), ale „na Wesołej”, czyli w dzielnicy Wesoła, położonej po wschodniej stronie miasta, przy obecnej ul. Kopernika).

Mimo zgłoszonych tu uwag, a raczej postulatów, to co Autorce udało się zrealizować, zasługuje na jednoznacznie pozytywną ocenę. Oczywiście praca w przypadku skierowania jej do druku wymagałaby pewnych – miejscami mniejszych, miejscami większych – rozszerzeń i uzupełnień, w tym (jak już wspomniałem) znacznego rozbudowania części poświęconej analizie liryków o tematyce włoskiej szerszego wykorzystania źródeł włoskojęzycznych, (na czele z tomem *Poesie Polacche* z przedmową tłumacza) i – jak mi się wydaje – także dodatkowej kwerendy w bibliotekach włoskich i studiów miejscowych we Florencji i Bolonii.

Tym niemniej w wersji przedstawionej do oceny rozprawa bezdyskusyjnie spełnia wymagania ustawowe stawiane pracom doktorskim i może być podstawą dopuszczenia mgr Magdaleny Bartnikowskiej-Biernat do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Andrzej Warko

Kraków, 6 kwietnia 2019