

Magdalena Bartnikowska-Biernat

*"Teki florencka" Teofila Lenartowicza. Twórczość literacka i rzeźbiarska*

Praca doktorska

Kraków 2019

Dysertacja ta koncentruje swą uwagę na obrazie poety i rzeźbiarza Teofila Lenartowicza, mniej konotowanego jako "lirnik mazowiecki", udawadniając jego wręcz europejski wymiar na podstawie materiałów zawartych w tym, co tutaj określa się mianem "teki florenckiej" Lenartowicza. Autorka uwzględnia w swojej pracy niemal wszystko, co wyszło spod pióra i dłuta Lenartowicza w długim okresie jego włoskiego pobytu, tj. od 1856 roku do jego śmierci, która miała miejsce we Florencji, w roku 1893.

W pierwszym rozdziale (*Lenartowicz we Włoszech*) autorka dostarcza raczej skąpe detale biograficzne, dotyczące florenckiego życia Lenartowicza i koncentruje swą uwagę prawie wyłącznie na rozpatrywaniu *Listów o literaturze i sztuce włoskiej*, które zostały opublikowane na łamach *Tygodnika ilustrowanego* w latach 1867 i 1868. Dosyć dziwaczną wydaje się próba porównania *Listów* Lenartowicza do *Podróży do Włoch* Józefa Kremera ("Pod względem tematyki i funkcji *Listy* Lenartowicza przypominają *Podróż do Włoch* Józefa Kremera, określoną przez Pawła Hertza jako *popularny wykład historii sztuki*", str. 14), chociaż sama autorka przyznaje, że nie tylko pod względem objętościowym, ale także pod kątem analizy dzieł sztuki te dwa utwory nie są do porównania. Sedno sprawy nie tkwi w liczbie utworów poddanych analizie, ale raczej w fakcie, że Kremer napisał obszerny esej o historii sztuki, gdzie zawarł swą wizję estetyczną opartą na zasadach krytyki, natomiast Lenartowicz programowo stronił od formułowania definicji i od udzielenia sądów krytycznych w przekonaniu, że istota "prawdziwej sztuki" znajduje się poza rozumem. Pozostaje więc wielce wątpliwy sam zamiar przybliżenia późnoromantycznych poglądów dyletanckiego miłośnika sztuki z dosyć zawiłymi teoriami estetycznymi założyciela polskiej modernistycznej historii sztuki. A to

właśnie dość ograniczona wiedza w dziedzinie historii sztuki nie pozwala autorce sprostać niektórym błędom popełnionym w tym zakresie przez Lenartowicza, jak w przypadku mylnej atrybucji Łukaszowi (zamiast Andrzejowi) della Robbia płaskorzeźby, przedstawiającej *Zwiastowanie Panny Najświętszej* w Spedale degli Innocenti we Florencji (str. 33). Jest to raczej zaskakująca pomyłka, skoro jest dosyć znanym fakt (lub powinien być), że Luca della Robbia stosował tylko białą i niebieską glazurę, a dopiero jego bratanek Andrea wymyślił i zaczął stosować zieloną: nawet przypuszczając, że Lenartowicz "kierował swoje listy do odbiorcy niewykształconego" chociaż (jak słusznie autorka spostrzegła) ""wiedza o sztuce renesansowej była powszechna wśród czytelników *Tygodnika* (str. 13), tym bardziej trzeba było wykazać ten rażąco błędny autor *Listów o literaturze i sztuce włoskiej*. Niedostateczne przygotowanie, jeżeli chodzi o zawilosci historii renesansowej sztuki jest również powodem bardzo niefortunnego stwierdzenia autorskiego, według którego Giorgio Vasari miał napisać o Matce Bożej "z obrazu *Zwiastowanie*, umieszczonego w tym kościele [S. Marco, przypis mój, LB] *jej twarz wyraża taką nabożność i delikatność i tak jest świetnie namalowana, że zdaje się, iż nie spod ludzkiej ręki wyszła, ale jest tworem niebieskim*" (str. 31), skoro te właśnie słowa autora *Żywotów artystów* (drugie wydanie, rok 1568), *nie* odnoszą się do *Zwiastowania* Beata Angelico, które znajdowało się kiedyś w kościele San Marco (a obecnie w muzeum San Marco), ale do *Zwiastowania*, które za czasy Vasariego jeszcze się znajdowało w kościele San Domenico pod Fiesole (gdzie zresztą Beato Angelico malował utwór jako mnich należący do tego klasztoru), ale które już od dawna, w okresie kiedy Lenartowicz pisał o nim w artykule dla *Tygodnika Ilustrowanego*, znajdowało się poza granicami Włoch. Kto by dzisiaj, zwiedzając kościół S. Marco, chciał zobaczyć *Zwiastowanie* Beata Angelico opiewane przez Vasariego, musiałby niestety wsiąść do samolotu i udać się do Madrytu, mianowicie do muzeum El Prado: właśnie taka odległość geograficzna oddaje rozmiar faktycznego błędu zawartego na wyżej wymienionej stronie dysertacji.

Autorka na ogół nie wydaje się być w stanie poddać rewizji krytycznej rzekome sądy sformułowane przez „lirnika mazowieckiego”. Z jednej strony podpowiada tezę, że Lenartowicz w swoich *Listach* zamierzał w pewnym stopniu naśladować metodę Vasariego i na dowód tego przytacza słowa K. Estreichera ze wstępu do *Żywotów artystów*: "Vasari wierzył, że czyny artystów, ich życie i dzieła mają być wzorem postępowania. (...) Jeśli następne pokolenia artystów wzorowały się na dziełach i życiu artystów renesansowych, to dlatego, że znały je z opisów Vasarego" (cyt. na str. 16). Parę stron dalej autorka z kolei przyznaje, że rozważania Lenartowicza o sztuce "[w] efekcie były [...] praktycznie pozbawione analizy warsztatu artysty" (str. 18). A więc trzeba byłoby się zastanowić nad tym, co Lenartowicz rozumiał, kiedy czytał Vasariego, który w dedykacji swojego utworu zapisał następujące słowa "[...] con l'esempio di tanti valenti uomini e con tante notizie di tante cose, che da me sono state raccolte in questo libro, ho pensato di giovar non poco a' professori di questi esercizi, e di dilettere tutti gli altri che ne hanno gusto e vaghezza" ("Równocześnie, okazując przykłady znakomitych mężów, podaję w tych księgach wiadomości o wielu rzeczach. Sądzę, że jest to usługa dla artystów, dla miłośników i znawców sztuki" [Przedmowa z 1550 roku, *Jaśnie Wielmożnemu i Oświeconemu Panu Kosmie Medyceuszowi Księżciu Florencji, Panu mojemu najczcigodniejszemu*, w: G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przeł. i opr. Karol Estreicher, t.1, PWN, Warszawa – Kraków 1985, s. 6]). Jest więc sprzecznością twierdzić jednocześnie, że "widać w rozumowaniu Lenartowicza wpływ Vasariego" i głosić, że główną przesłankę jego *Listów* stanowi "teoria na temat oderwania twórczości o tematyce chrześcijańskiej, pochodzącej z 'boskiego natchnienia', od szkoły antycznej" (str. 16), kiedy właśnie w dedykacji do artystów drugiego wydania *Żywotów* Vasari wspomniał, że "perché questa opera venga del tutto perfetta, né s'abbia a cercare fuori cosa alcuna, ci ho aggiunto gran parte delle opere de' più celebrati artefici antichi, così greci come d'altre nazioni" (*Agli artefici del disegno Giorgio Vasari: Ażeby zaś to dzieło ze wszech stron stało się doskonałe i aby nie trzeba było szukać gdzie indziej różnych*

wiadomości, dodałem liczne rozważania o pracach sławnych artystów antycznych, zarówno greckich, jak i innych narodowości [*Giorgio Vasari do artystów*, w: G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przeł. i opr. Karol Estreicher, t.1, PWN, Warszawa – Kraków 1985, s. 11]). Badaczka podkreśla, że "[ż]ywot Rafaela według Lenartowicza to niemal streszczenie opowieści Vasariego" i jednocześnie odnotowuje, że poeta dokonał "drobnych korekt" w odniesieniu do obyczajów malarza (ponieważ pominął to, co Vasari napisał o jego zamiłowaniu do rozkoszy cielesnych, dodając od siebie, że mistrzowi z Urbino obce były "pokusy tego świata"), nie zadając sobie pytania dotyczącego ewentualnych źródeł owego stwierdzenia Lenartowicza ani tym mniej sygnalizując dosyć jaskrawą sprzeczność z postulowaną wiernością do tekstu *Żywotów artystów*. Podobnie autorka powinna była podkreślić charakter czysto retoryczny stwierdzenia Lenartowicza, że "braterstwo Włochów i wszelkich miłośników wolności na świecie dało Mickiewiczowi włoskie obywatelstwo na Kapitolu", skoro w roku 1848 o żadnym obywatelstwie włoskim nie mogło być mowy. O takie detale chyba warto zadbać, pisząc pracę naukową.

Chociaż praca jest oparta na szerokim wachlarzu opracowań krytycznych, niezadowolający wydaje się być zakres źródeł w odrębie literatury podmiotu i wynikający z tego brak opracowania twórczości Lenartowicza w szerszym kontekście odeporystycznym: z klasycznych pozycji dotyczących podróży do Włoch oraz historii włoskiej sztuki - w bibliografii można znaleźć tylko *Wieczory Klaczki, Italię* Konopnickiej, *Kartki* Kraszewskiego, *Podróż* Kremera: nie ma natomiast śladu utworów takich jak Dunina Borkowskiego *Podróż do Włoch w latach 1815 i 1816*, *Listy z podróży* M. Gaszyńskiego, *W Alpach i za Alpami* Ł. z Giedrojców Rautenstrauchowej, *Wspomnienia z Włoch i z Szwajcarij z podróży odbytych w latach 1832 i 1839* B. I. L. Orańskiego, za to M. Wiszniewski występuje w rozprawie jako autor *Historii literatury polskiej*, ale nie jako autor *Podróży do Włoch, Sycylii i Malty*. Niedopuszczalnym faktem jest, że wspominając o sporze wokół pomnika Poniatowskiego, wykonanego przez Thordvaldsena, autorka cytuje *Listy z podróży do Włoch* Odyńca tylko na podstawie antologii, dając do zrozumienia, że uważa tekst

Odyńca jako prawdziwy utwór epistolarny a nie jak pewnego rodzaju esej lub rozprawę (zob. przypis 376 na str. 95), skoro na fikcyjność epistolarnej natury tekstów Odyńca już wskazała Maria Dernałowicz w swoim wstępie do wydania PWN w roku 1961.

W pracy występują ponadto błędy rzeczowe, które wskazują na małą uwagę krytyczną. Autorka na str. 119 pisze o "rewolucji lutowej" kiedy oczywiście chodzi o rewolucję lipcową: to jest zwykła pomyłka (tak jak "Buonarotti" zamiast "Buonarroti", str. 126) ale kiedy - najprawdopodobniej pod wpływem Lenartowicza - pisze o *Umierającym Słowianinie* (str. 120) nie wydaje się zdawać sobie sprawy z faktu, że taki posąg nigdy nie istniał, ani nigdy nie był określony takim mianem: sam przypis Lenartowicza do *Gladiatorów*, gdzie poeta twierdzi, że "w posągu Gladiatora konającego [znajdującego się na Kapitolu, LB] Byron pierwszy poznał Słowianina, za nim Mickiewicz i Zaleski" jest mylne, skoro dopiero Adam Mickiewicz w swoim kursie o *Literaturze słowiańskiej* mówił o Słowianinie, za to Lord Byron pisał w *Childe Harold's Pilgrimages o Daku*: więc nawet jeżeli Lenartowicz własnym mniemaniem "poszedł w ślady Lorda Byrona" to wcale nie znaczy, że właśnie Byron w IV Pieśni *Wędrówek Childe Harolda* zaproponował takie odczytanie rzeźby. Tym bardziej autorka by mogła zwrócić uwagę na fakt, że sam Adam Mickiewicz był świadomy słabości własnej teorii o etnicznym pochodzeniu kapitolskiego *Gladiatora*, jeżeli w swoich wykładach o *Literaturze słowiańskiej* wyraził obawę, że ktoś mógłby mu zarzucić, że jego wywody nie były dostatecznie udowodnione ("Może kto nam zarzuci, że nasze postreżenia archeologiczne nie są dostatecznie udowodnione", A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, T. III, tłumaczenie Feliksa Nowrotnego, wydanie trzecie, nowo poprawione, rok trzeci 1842-1843, str. 69). Autorka słusznie w przypisie na str. 123 przytacza okoliczność, że Daków ze słowianami utożsamiali August Bielowski (1850) i Joachim Lelewel, a dopiero Alfred Brandowski w roku 1868 obalił teorie Bielowskiego. Nie zastanawia się jednak nad przyczyną, skąd u Lenartowicza mogło pojawić się przekonanie, że kapitolski *Gladiator* przedstawia właśnie Słowianina, co wydaje się nawiązywać właśnie do *mickiewiczowskiej*

interpretacji wierszów Byrona, zawartej w wykładzie wygłoszonym przez autora *Pana Tadeusza* w Collège de France 17-ego stycznia 1843 r. ("Byron [...] nigdy nie będąc w krajach słowiańskich, poznał że to Słowianin", A. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, utw. cyt., str. 68).

Zaskakujące pod względem krytycznym wydaje się zestawienie odbioru przez romantyków rzeźby Gala umierającego jako przedstawiającej Gladiatora-Słowianina z stwierdzeniem, że "w podobnym ujęciu pojawił się we wspomnianej już rzeźbie *Gladiator* Piusa Welońskiego", skoro tutaj mamy do czynienia nie z (mylną) interpretacją romantycznych odbiorców dzieła sztuki antycznej, ale raczej ze świadomym zamiarem autora rzeźby nowoczesnej (str. 122). To coś innego, kiedy odbiorca chce się dopatrywać jakiegoś znaczenia w dziele sztuki, a coś innego, kiedy nadawca chce przypisać właśnie taki sens dla swojego dzieła - zamiarem hellenistycznego rzeźbiarza był najprawdopodobniej przedstawienie umierającego wojownika Galacji, Pius Weloński natomiast świadomie przedstawił gladiatora, wyposażając go w rysy słowiańskie.

Ryzykownie brzmią takie nadinterpretacje jak ta, która pojawia na str. 130, gdzie autorka stwierdza, że lilia, która występuje na płaskorzeźbie Świętych robotników, heraldycznie nawiązuje do herbu Florencji, skoro jak wiadomo kwiat, który występuje w herbie Florencji tylko w opisie heraldycznym pojawia się jako "lilia" ("giglio bottonato"), ale w rzeczywistości jest to kosaciec (włoski: "iris, giaggiolo"), mianowicie herb Matki Boskiej to prawdziwa lilia (*Lilium*) i jako taka jest poprawnie przedstawiona na płaskorzeźbie Lenartowicza. Skoro niektóre uwagi autorki - jak ta dotycząca związku między *Drzwiami - pomnika nagrobnego Zofii Cieszkowskiej* a mało znanym poematem *Święta Zofia* - są bardzo ciekawe, to ten, kto czyta nie bardzo rozumie dlaczego autorka nie chciała dalej rozwijać tego wątku badawczego (str. 150). Tak samo zagadkowo brzmi stwierdzenie, że autorka nie ma zamiaru omawiać "podobieństw i rozbieżności pomiędzy traktatem [*Ojciec nasz*] Cieszkowskiego a dziełem literacko-rzeźbiarskim i poglądami Lenartowicza" ponieważ "jest to materiał na osobną rozprawę" (str. 155). Biorąc pod uwagę objętość

dysertacji, autorka by mogła śmiało podjąć takie zadanie, a jeżeli tego nie uczyniła, z tego powodu, że Lenartowicz przeczytał *Ojciec nasz* "na długo po powstaniu *Drzwi do grobowca Zofii Cieszkowskiej*, to chyba trzeba byłoby zaznaczyć taką okoliczność na wstępie, a nie dopiero na końcu paragrafu (str. 155).

Chociaż na ogół praca jest dobrze napisana, męczy czytelnika ciągle użycie „sformułowań analeptycznych” typu: "jak wspominałam" (str. 24, 44, 144, 150), "jak nadmieniałam" (str. 49, 77), "jak nadmieniałam" (str. 161), "jak starałam się wykazać" (str. 153), "jak podkreślałam" (str. 155), "jak wspomniałam wcześniej" (str. 158).

Zdaniem piszącego tę recenzję, dysertacja podejmuje temat nowy i ciekawy, jest racjonalnie zorganizowana, ale metodologicznie słaba, głównie z powodu niedostatecznego podejścia krytycznego autorki do przedmiotu badań oraz pewnych braków w wiedzy z zakresu włoskiej historii sztuki i polskiego podróżopisarstwa. Trudny do zrozumienia jest brak pogłębionej analizy i szerszego odniesienia do bogatej tradycji florenckiego pobytu romantycznych poetów polskich - pojedyncze wzmianki o Słowackim lub Norwidzie nie wydają się być wystarczające w przypadku, gdy mamy do czynienia z pracą właśnie o takim zarysie i temacie badawczym. Najistotniejszą wadą tej pracy doktorskiej wydaje się być bardzo uproszczone i jednostronne spojrzenie badawcze, spowodowane przez brak w bibliografii utworów, które umożliwiałyby analizę "teki florenckiej", jeżeli nie w szerszej perspektywie światowej (Michael Levey, *Florence: a Portrait*, Harvard 1996) to przynajmniej tej uwzględniającej europejski i włoski punkt widzenia, by wymienić chociażby: *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento* (a cura di Maurizio Bossi e Lucia Tonini, Firenze 1989), Emanuele Kanceff, *Firenze dei grandi viaggiatori*, Roma 1993, Ludovica Sebregondi, Raffaella Maria Zaccaria, Paolo Viti, *Il mito di Firenze*, Roma 1996, *Viaggio di Toscana: percorsi e motivi del secolo XIX* (a cura di Maurizio Bossi e Max Seidel, Venezia 1998). Brak odniesień do specjalistycznej bibliografii naukowej włoskiej leży niewątpliwie u podstaw „kłopotliwego” przyznania badaczki, które można znaleźć na str. 36: "Trudno stwierdzić, skąd polski poeta czerpał wiadomości o życiu

Domenichina [...]”, skoro już *Le vite de' pittori, scultori et architetti: dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a'tempi di Papa Urbano Ottauo nel 1642*, dzieło Giovanniego Baglioneego, wydane w roku 1642, zawierało biografię Domenica Sampierego. Nie uważam więc, aby taka praca mogła stanowić postawę do osiągnięcia stopnia doktora nauk humanistycznych.

Mediolan, 29/03/2019

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Luca Bernardini'. The signature is written in a cursive style with a long horizontal stroke at the end.

Luca Bernardini