

**Recenzja rozprawy
doktorskiej mgr Marii
Ołdakowskiej**

Historia i kult przedstawień bizantyńskich oraz ich naśladownictw

we Francji i Niderlandach (XV-XVI wiek)

napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. Waldemara Delugi

na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

w Instytucie Historii Sztuki w 2012 roku

Praca mgr Marii Ołdakowskiej wpisuje się w nurt badań historii sztuki związany z relacjami bizantyńsko-łacińskimi, a ściślej z recepcją bizantyńskich wzorców w kulturze zachodniej. Przedmiotem zainteresowania autorki są bizantyńskie wizerunki sakralne, przede wszystkim ikony, na terytorium Francji i Niderlandów; ich kult i oddziaływanie na miejscową sztukę sakralną. Badaczka skupia się na dwóch stuleciach: na wieku XV, kiedy u schyłku Imperium, w dobie unii florecckiej, a później po upadku Bizancjum, nasilił się import bizantyńskich obiektów kultowych i zaczęły pojawiać się na większą skalę ich kopie i naśladownictwa, oraz na wieku XVI, kiedy tradycja kopii była kontynuowana. Badaczka wielokrotnie świadomie przekracza owe ramy czasowe - zarówno wstecz, do czasów udokumentowanych importów z Bizancjum od XII wieku, szczególnie po czwartej wyprawie krzyżowej - a zarazem w przód, wskazując na kontynuację kultu w dobie potrydenckiej, po okresie protestanckiego ikonoklazmu.

Mgr Maria Ołdakowska sięgnęła po temat rozległy i wielopłaszczyznowy, próbując dokonać pewnej syntezy w oparciu o bogatą literaturę przedmiotu. Rzetelna kwerenda archiwalna i biblioteczna prowadzona w najważniejszych dla tego tematu ośrodkach w Paryżu i w Belgii pozwoliła autorce dotrzeć do istotnych dla tematu publikacji francuskich i belgijskich oraz amerykańskich, a także do obiektów, które uczyniła bohaterami swojej dysertacji. Spośród licznych dzieł sztuki bizantyńskiej, przechowywanych niegdyś w katedralnych, kościelnych i klasztornych skarbcach, pozostało do dziś niewiele. Doktorantka wybrała spośród nich trzy wizerunki Chrystusa: ikonę mozaikową Pantokratora z Chimay,

Mandylion z Laon i zrabowany w 1970 roku Mandylion z Corbie oraz trzy wizerunki Matki Bożej: Hodegetrię z Liège, Eleusę z Cambrai i Hagiosoritissę z Mechelen. Reprezentują one najbardziej rozpowszechnione w tradycji bizantyńskiej typy ikonograficzne, co stało się okazją do omówienia ich formy, teologii, genezy, historycznego rozwoju oraz oddziaływania na późnogotyckie malarstwo niderlandzkie i francuskie. Niektóre z tych obiektów, jak Mandylion z Laon i ikona *Notre Dame de Grâce* z Cambrai otaczane są wielowiekowym kultem i posiadają bardzo bogatą literaturę, a także - jak w przypadku ikony z Cambrais - liczne malarskie kopie i parafrazy. Inne wizerunki, jak ikona Pantokratora z Chimay oraz Hodegetria z Liège, nie posiadające udokumentowanych śladów szerszego kultu, zostały potraktowane jako *pars pro toto*, stając się okazją do omówienia reprezentowanych przez siebie typów ikonograficznych i ich funkcjonowania w badanej czasoprzestrzeni. Wśród wybranych wizerunków znalazł się także obiekt kultowo i artystycznie ważny, ale w literaturze naukowej prawie nieobecny - Hagiosoritissa z Mechelen.

Z tematem pracy ściśle wiąże się pojęcie kopii i naśladownictwa w sztuce bizantyńskiej, italo-bizantyńskiej oraz późnogotyckiej, zwłaszcza niderlandzkiej. Autorka, świadoma złożoności tego zagadnienia, prezentuje go w oparciu o najważniejszą literaturę przedmiotu, również polską (B. Dąb-Kalinowska, A. Różycka-Bryzek); wspomnianymi terminami posługuje się z wyczuciem, unikając uproszczeń. *Nota bene* korzenie zjawiska kopii i naśladownictwa tkwią w świecie antycznym, w praktyce masowego kopiowania rzeźb greckich przez Rzymian. Już wtedy możemy zaobserwować złożony stosunek do helleńskiego wzorca, uzależniony od jego rangi artystycznej i kultowej, od intencji zleceniodawcy, a także od inwencji i możliwości artystycznych rzymskiego kopisty.

Struktura pracy jest czytelna, choć nie do końca konsekwentna.

Po wstępie i prezentacji stanu badań w rozdziale pierwszym autorka szkicuje historię kontaktów bizantyńsko-łacińskich w średniowieczu. Czyni to *sub specie iconographica*, akcentując czynniki sprzyjające przenikaniu bizantyńskich dzieł sztuki na Zachód, a mianowicie kontakty dyplomatyczne, wyprawy krzyżowe (szczególnie czwartą) oraz małżeństwa mieszane łacińsko-bizantyńskie. W tej ostatniej kwestii znalazło się parę nieścisłości. Małżeństwa Małgorzaty Węgierskiej z Bonifacym z Montferrat (s. 45) oraz Manuela II Paleologa z księżniczką serbską Heleną Dragases (s. 47) nie były „mieszane” ani w znaczeniu kulturowym ani wyznaniowym.

Struktura pozostałych rozdziałów odzwierciedla tematykę i rangę kultową analizowanych obiektów: trzy przedstawienia Chrystusa zostały omówione łącznie w rozdziale II, natomiast trzem wizerunkom maryjnym poświęcono trzy osobne rozdziały: IV, V i VI. Dysproporcja jest uzasadniona, wynika bowiem ze zdecydowanej przewagi kultu wizerunków maryjnych i związanych z nim malarskich kopii i parafraz na omawianym obszarze, co z kolei jest echem pobożności bizantyńskiej. Omówienie wizerunków maryjnych zostało poprzedzone rozdziałem III, w którym autorka przypomina teologiczne podstawy i historię dogmatu Theotokos oraz kultu Matki Boskiej Pośredniczki. Taki zabieg jest całkowicie uzasadniony, bowiem ikona, podobnie jak zachodni wizerunek kultowy, jest fenomenem teologiczno-artystycznym, z czego doktorantka doskonale zdaje sobie sprawę. Tym bardziej dziwi brak analogicznego rozdziału poprzedzającego omówienie wizerunków Chrystusa, w którym zostałyby przypomniane teologiczne podstawy ikony Zbawiciela, a tym samym fundament całego malarstwa ikonowego, kształtowany wraz z dogatem chrystologicznym, począwszy od soboru nicejskiego I, przez sobór chalcedoński aż po sobór

nicejski II. Tym kluczowym zagadnieniom autorka poświęca zaledwie jedną stronę (s. 121), pomijając odwołania do najważniejszych opracowań w tym zakresie (jak choćby Ch. Schönborna „Ikona Chrystusa”[^] przywołując za to w przypisie jedno opracowanie S. Runcimana, w którym problemy ikonoklazmu - zdaniem autorki - „zostały w wyczerpujący sposób omówione” (przyp. 121), z czym można polemizować.

Z badanym obszarem i okresem historycznym łączy się ściśle nurt *devotio moderna*, który bezpośrednio oddziałwał na tematykę i formę malarstwa niderlandzkiego, a szczególnie przedstawień kultowych. W tym kontekście kwestia ikonografii bizantyńskiej, a zwłaszcza omawianych w dysertacji ikon, jako wzorca kształtującego język artystyczny wizerunków dewocyjnych należy do najważniejszych problemów teoretycznych pracy. Badaczka poświęca mu wiele uwagi. Nasuwa się jednak pytanie, dlaczego prezentacja teologii i historii *devotio moderna* oraz roli, jaką w XV wieku ten nurt pobożności odegrał w kształtowaniu sztuki sakralnej, został omówiony na trzech stronach w jednym z podrozdziałów w ramach prezentacji przedstawień Chrystusa (rozd. II.7)? Wydaje się, że to zagadnienie powinno zostać omówione szerzej, w osobnym poprzedzającym rozdziale, dotyczy ono bowiem nie tylko poszczególnych typów wizerunków Zbawiciela, ale wizerunków kultowych w ogóle.

Dobrze, że prezentację każdego z wybranych wizerunków mgr Ołdakowska poprzedza omówieniem typu ikonograficznego i jego bizantyńskiej genezy. Z tego trudnego zadania, wymagającego zwięzłej prezentacji szerokiego i wielokrotnie opisywanego zagadnienia, autorka wywiązała się poprawnie, choć nie uniknęła błędów i uproszczeń.

Analizując typ Pantokratora doktorantka zdaje się przeceniać rolę pojedynczych bizantyńskich importów, jak mozaikowa ikona z Chimay (wbrew temu, co pisze na s. 77, nie da się wykazać bezpośredniego oddziaływania tej ikony na plastykę omawianego obszaru), nie uwzględnia natomiast długiej tradycji przedstawienia Pantokratora (oczywiście o bizantyńskiej genezie) w plastyce preromańskiej i romańskiej, zwłaszcza w miniaturze. Niekiedy przyjmuje bezkrytycznie subiektywne interpretacje współczesnych autorów, jak na przykład tę, że oczy Chrystusa na ikonie mozaikowej z Berlina symbolizują Jego dwie natury (s. 55, kat. 17). Nie widzę podstaw, aby uznać miniatury Świętego Oblicza z *Chronica Maiora* z Cambridge (il. 19) i z *Psalterza Joanny ze Soissons* (il. 20) za wizerunki chusty św. Weroniki (s. 65). Omawiając ikonę Świętego Oblicza z Corbie autorka wskazuje na analogie z Genui, Pragi i Watykanu (s. 67). Szkoda, że temu ostatniemu wizerunkowi, który wykazuje najwięcej podobieństw do mandylionu z Corbie,

*nie poświęca należytej uwagi i nie zamieszcza jego reprodukcji. Nota bene z wizerunkiem praskim spokrewniony jest obraz Oblicza Chrystusa z ok. 1410 z wrocławskiego kościoła św. Marii Magdaleny (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie). Na s. 74 autorka wspomina o „obu przedstawieniach z Brugii”, choć wcześniej była mowa tylko o jednym. Ukazanie złożonej genezy zachodniego wizerunku chusty św. Weroniki wymagałoby pogłębienia, uwzględniającego najnowszą literaturę na ten temat. Interesujące jest zestawienie i omówienie niderlandzkich XV-wiecznych wizerunków Oblicza Chrystusa. W tym kontekście wspomnijmy o dwóch *Veraiconach* z ok. 1450 w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu (z wrocławskiego kościoła św. Barbary i z Legnicy).*

Rozdziały poświęcone ikonografii maryjnej są znacznie bardziej rozbudowane, co jest uzasadnione ilością zachowanych przedstawień. Przywołanie Hodegetrii z Liège, przemalowanej zresztą w XV wieku na modłę zachodnią stało się pretekstem do

przedstawienia typu *Hodegetrii* popularnego w XV-wiecznym niderlandzkim malarstwie miniaturowym oraz do wskazania znaczenia italo bizantyjskiej ikony z rzymskiej bazyliki *S.M. del Popolo*.

Niekwestionowaną rolę najważniejszego bizantyzującego wzorca odgrywała ikona *Notre Dame de Grâce z Cambrai*, wiązana z warsztatem *Ambrogia Lorenzetti*. Autorka wiele miejsca poświęciła wnikliwym analizom niderlandzkich kopii tego wizerunku *Eleusy* aż po XVII wiek, a także jego inspiracji czytelnym w trzech obrazach *Maryi z Dzieciątkiem Rogiera van der Weyden* i ich licznych naśladownictwach oraz w twórczości *Dircka Boutsy*, *Hansa Memlinga* i *Gerarda Davida*. Pełen powagi i zadumy klimat *Maryi z Dzieciątkiem* pędzła *Davida z Alte Pinakothek w Monachium* autorka tłumaczy w kontekście drugiego skrzydła dyptyku - *Pożegnania Chrystusa z Matką* (il. 103). Wydaje mi się, że jest to nadinterpretacja, ponieważ ten sam klimat obecny jest na dwóch pozostałych obrazach *Davida*, pozbawionych tego kontekstu (il. 101 i 102).

Rozdział poświęcony wizerunkowi *Hagiosoritissy z Mechelen* i jego bizantyjsko-włoskim wzorcom oraz ich naśladownictwom w sztuce późnogotyckiej należy, w moim przekonaniu, do najbardziej odkrywczych w całej pracy. *Mgr Oldakowska* wiele uwagi poświęca temu nieopracowanemu naukowo obiektowi w kontekście rzymskich ikon *Hagiosoritissy z XII i XIII wieku*, wzorowanych na *Madonnie di San Sisto* oraz recepcji rzymskiego wzorca w zachodniej ikonografii *Matris Dolorosae*, zwłaszcza w malarstwie czeskim czasów *Karola IV* i niderlandzkim z przełomu XV i XVI stulecia. Szkoda, że autorka pomija milczeniem istotną kwestię podobrazia wizerunku z *Mechelen*. Jeśli jest nim płótno, jak mówi cytowany w pracy opis *Wichmansa z Brabantia Mariana z 1632 roku* („depicta est non in assere, sed in lino”; s. 153, tłum. pol. s. 154), to mamy do czynienia nie z ikoną tylko zachodnim obrazem, i to namalowanym później niż w XV wieku. Ten problem wymaga wyjaśnienia.

W rozdziałach poświęconych problematyce maryjnej można znaleźć parę nieścisłości. Rzymska ikona *Matki Bożej Śnieżnej z bazyliki Santa Maria Maggiore* nie była, wbrew pozorom, wzorem dla wielu wizerunków w Italii (wspomniany na s. 101 wizerunek z *Viterbo* należy do wyjątków), natomiast poza Włochami zdobyła sobie niezwykłą popularność tylko w dwóch, odległych geograficznie i kulturowo krajach — w *Rzeczypospolitej* i w *Etiopii*. Stwierdzenie, że ikona *Matki Boskiej Włodzimierskiej* (datowana na początek XII wieku) oraz *polichromia z Tokali Kilisse w Kapadocji* (datowana na wiek X) są „mniej więcej z tego samego okresu” (s. 127) dałoby się może obronić w tekście popularyzatorskim, ale nie naukowym. Na rycinie *Hagiosoritissy ze Spoleto* napisy w kartuszach ołtarza są w języku łacińskim, a nie włoskim (s. 171-172). Wydaje się, że doktorantka przytacza opinie niektórych badaczy bez należytego krytycyzmu. Trudno zgodzić się z przytoczonym stwierdzeniem *Z. Kijasa*, że dekrety soborów powszechnych nie były klarowne (s. 85). Greckie terminy mogły być niejasne dla ludzi Zachodu - ale to zupełnie inna sprawa. Opinia tegoż teologa o rozkwicie i późniejszym zastoju myśli teologicznej na Wschodzie oraz uzasadnianie tego stanu niestabilną sytuacją polityczną (s. 85) wynika z patrzenia na Bizancjum przez zachodnie okulary. Interpretacja *S. Ringbom'a* dotycząca zabiegu przybliżenia postaci na niderlandzkich przedstawieniach dewocyjnych - *close-up effect* (s. 71-72 i 139), to zjawisko obecne od tysiąca lat w malarstwie ikonowym. Sądzę, że da się je wyjaśnić zwyczajnym oddziaływaniem ikony bizantyjskiej, bez odwoływania się do skomplikowanych procesów psychologicznych.

Autorka dobrze opanowała terminologię historii sztuki w zakresie Bizancjum i średniowiecza, choć i tu można znaleźć drobne potknięcia. „Srebrne, filigranowe tło” Hodegetrii z Liège (s. 87) to po prostu okład ikony, podobny do tego, który zdobi Hagiosoritissę z Freising (il. 109) czy ze Spoleto (il. 113). Markov Monaster, przetłumaczony przez autorkę jako „klasztor Marka” (il. 67, s. 126) występuje w literaturze przedmiotu pod swoją serbsko-macedońską nazwą. *Livre d'Heures*, przetłumaczone przez autorkę zgodnie z francuskim brzmieniem jako „Księga Godzin” (il. 25; s. 73 i 107) to po polsku Godzinki (określone poprawnie na s. 114).

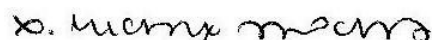
Na wysoką ocenę zasługuje język dysertacji, który łączy dobrą polszczyznę z naukową precyzją. Poza jedną literówką (Kolchida, s. 50) i jednym zdaniem bez podmiotu (s. 17, w.19-21), podczas lektury nie dostrzegłem błędów ortograficznych, gramatycznych ani stylistycznych, co w czasach degradacji języka (również naukowego), kiedy komputer zastępuje autorską korektę, warte jest szczególnej pochwały.

Należy podkreślić także naukową wartość starannie opracowanego katalogu, w którym znalazły się reprodukcje większości omawianych w tekście przedstawień wraz z cytatami występujących na nich inskrypcji. Z aptekarskiej dokładności odnotujemy tylko jeden błąd w podpisie. Zwiastowanie na zdjęciu 11a to nie rewers kamei bizantyńskiej, ale rewers enkolpionu reprodukowanego na il. 11 i opisanego na s. 25.

Wymienione błędy i uchybienia nie wpływają na wysoką ocenę dysertacji. Doktorantka podjęła się trudnego i ambitnego zadania syntezy zagadnienia, którym w ujęciu aspektowym i fragmentarycznym zajmowało się wielu badaczy. Mgr Ołdakowska przebrnęła przez solidną kwerendę archiwalną i biblioteczną. Jest to, rzecz jasna, synteza robocza i szkicowa, oparta na kilku obiektach, jednakże ich przemyślany wybór odsłania wiele nowych dzieł i zjawisk, które dotychczas nie były ze sobą zestawiane. Po niezbędnych korektach i uzupełnieniach praca ze wszech miar zasługuje na publikację.

Autorka, porusza się po terenie wielorakiego pogranicza, w którym Bizancjum miesza się z *latinitas*, sztuka z teologią, teologia z ludową pobożnością a historia z legendą. W takiej przestrzeni nie da się wytyczyć jednej prostej alei – droga często skręca, rozwidła się na wielorakie ścieżki. Wybór jednej z nich nie musi oznaczać rezygnacji z pozostałych. Czasami ścieżka zanika i trzeba wrócić do punktu wyjścia albo ryzykować drogę na przelaj. Autorka zdaje sobie sprawę, że las jest gęsty, jak w belgijskich Ardenach. Wyposażona w kompas ikonografa, dobre przewodniki oraz mapę szkicowaną przez parę pokoleń wędrowców, próbuje łączyć ze sobą rozmaite ścieżki, czasami przeciera nowe. Niektóre z nich wiodą na wzgórze, skąd rozciągają się nowe perspektywy. I następne góry. To ważny krok na polu badań wpływu tradycji bizantyńskiej na ikonografię zachodnią u progu nowożytności.

Wnioskuje do Rady Wydziału Nauk Historycznych i Społecznych UKSW o dopuszczenie mgr Marii Ołdakowskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



Ks. dr hab. Michał Janocha, prof. UW
Wydział Artes Liberales UW

Warszawa, 6 kwietnia 2013

