

Recenzja rozprawy doktorskiej  
mgr Beaty Gawrońskiej-Oramus

WYSTYPUJĄCY	
Wpłynęło dnia	2.08.2023
Liczba załączników	
L. dz.	1596

**„Malarstwo florenckie między Ficinem a Savonarolą”**

**napisanej pod kierunkiem ks. prof. dra hab. Andrzeja Witko  
w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w roku 2023**

Ficino i Savonarola, malarstwo florenckiego quattrocenta – czy na ten tak wielki, a zarazem ze wszystkich stron przebadany temat można jeszcze napisać coś nowego? Literatura tematu, począwszy od Burkhardta, poprzez kolejne pokolenia humanistów, historyków sztuki, filozofów, teologów, socjologów, strukturalistów i semiotyków, poprzez kolejne dziesięciolecia, narastała i narasta w tak lawinowym tempie, że samo przebrnięcie przez nią wydaje się być dzisiaj fizyczną, psychiczną i intelektualną niemożliwością. Należy więc Autorce dysertacji pogratulować odwagi podjęcia tematu, o którym, jak się wydaje, można już tylko pisać komentarze do komentarzy i przypisy do przypisów, albo sporządzać żmudne i nikomu nie potrzebne zestawienia, albo szokować kolejnymi banalnymi dekonstrukcjami.

Badaczka wyruszając w drogę tym dobrze wydeptanym gościńcem była świadoma wszystkich tych niebezpieczeństw. Wyruszyła wyposażona w solidny bagaż wiedzy i dobrego warsztatu, ale także w coś, co stanowi we współczesnym ekwipunku naukowym towar niezbyt częsty, który można by staroświeckim językiem określić jako bezinteresowne pragnienie poszukiwania prawdy. I podążając tym wydeptanym przez pokolenia gościńcem, odkryła nową ścieżkę. Zasadniczy jej cel został zwięźle ujęty we wstępie: „Wpływ Savonaroli na sztukę był od wielu lat przedmiotem licznych analiz i badań (...). Niemniej nie sformułowano do tej pory tezy mówiącej, jakie konkretne zjawiska formalne można łączyć z naukami kaznodziei, z czego one wynikają, jaki jest ich zasięg oraz w jakiej pozostają relacji do renesansowej teorii malarstwa” (s. 11). Jak poradziła sobie autorka ze źródłami i z nadmiarem opracowań? „Mając świadomość, iż ogrom nieustannie narastającej literatury przedmiotu rodzi problem polegający na niemożności wnikliwego zapoznania się z całością dorobku badawczego w tym temacie, koncentruję swoje badania na źródłach pisanych oraz na analizie stylistyczno-porównawczej malarstwa wybranych twórców. Jeśli chodzi o literaturę przedmiotu, to staram się nadążyć za pojawiającymi się co jakiś czas nowymi interpretacjami. Jednak swoje wnioski opieram przede wszystkim na faktach dotyczących atrybucji, datowania, osoby zamawiającego, wynikających z informacji źródłowych, unikając spekulacji wynikających z intuicji autorów. Z tego względu sięgam przede wszystkim do literatury cytującej i analizującej źródła”. (s. 12). A więc klasyczny warsztat historyka sztuki plus brzytwa Ockhama w zakresie doboru opracowań.

Znajomość zaprezentowanego we wstępie tzw. „stanu badań” jest imponująca. I nie jest to tylko mechaniczny spis publikacji. Kolejne rozdziały dowodzą, że Autorka się z nimi wszystkimi dobrze zapoznała, krytycznie oceniła i wybrała to, co było jej potrzebne do osiągnięcia celu. Zastanawiające jest spectrum tego wyboru. Nie tylko „klasyki” od Aby Warburga i André Chastela, nie tylko Steinberg czy monografiści Botticellego, jak Lightbown i Caneva i Zöllner, nie tylko zupełnie współczesne szczegółowe opracowania, zapewne w Polsce mało znane lub zupełnie nieznanne, ale i katalogi ważnych wystaw w Paryżu (2003) i Florencji (2004), w Rzymie (2011/12) i Rotterdamie (2017), ale i podstawowe opracowania myśli Ficina i Savonaroli, ale i badacze Polscy czasów dawnych i nowszych, historycy,



filozofowie, historycy sztuki: Klaczko, Tatarkiewicz, Białostocki, Rzepińska. Doktorantka, niczym ewangeliczny ojciec rodziny, wydobyła ze swego skarbcza „rzeczy nowe i stare” (Mt 13, 52). Taki wybór ujawnia spojrzenie na kulturę nie tylko w perspektywie historycznej i „zewnątrznej”, ale także „od środka”. „... Współcześni badacze bardzo często analizują sztukę i kulturę renesansową jako minione i obce środowisko kulturowe, co przydaje ich pracom obiektywizmu, ale ogranicza spektrum postrzegania i rozumienia badanych zjawisk. Czerpanie z dorobku polskiej historii sztuki, często dostępnego głównie w języku ojczystym, ma dodatkowe znaczenie, pozwala na niedostępną zazwyczaj dla badaczy obcojęzycznych syntezę dorobku polskich i zagranicznych badań” (s. 37). Muszę przyznać, że takie szerokie, nieredukcyjne, *par excellence* humanistyczne spojrzenie na kulturę, które nazwał bym sapiencjalnym, jest mi szczególnie bliskie. Do tej różnorodnej, a zarazem starannie wyselekcjonowanej bibliografii, dodałbym tylko jednego polskiego autora, ks. Janusza St. Pasierba i jego książkę „Człowiek i jego świat w sztuce religijnej renesansu” (Pelplin: Bernardinum 1999) ze wstępem i posłowiem niżej podpisanego. Zapewne, wiele spostrzeżeń wybitnego humanisty potwierdzałyby tezy zawarte w pracy, inne, być może, polemizowałyby z nią, ale sądzę, że Autorka mogłaby tam znaleźć dla swego tematu treści nowe i inspirujące.

Dysertacja bazuje na solidnej znajomości najważniejszych źródeł pisanych, przede wszystkim tekstów Ficina oraz pism i kazań Savonaroli. Należy podkreślić, że tłumaczenia wielu cytatów florenckiego kaznodziei jest autorstwa samej doktorantki. Jednak podstawowymi źródłami analizy badawczej pozostają same dzieła malarskie, które Autorka w większości poznała bezpośrednio (s. 42). W dobie powszechnego dostępu do fotografii cyfrowej osobisty kontakt z dziełem pozostaje wartością niezastąpioną: otwiera przed badaczem obszary doświadczeń niedostępnych przy obcowaniu z reprodukcją. *Msza* Palestriny inaczej brzmi odtwarzana z najlepszych nawet nagrań, a inaczej we wnętrzu renesansowej świątyni.

W pierwszym rozdziale zostały zestawione ze sobą koncepcje estetyczne Ficina i Savonaroli, te pierwsze wyrażane *expressis verbis*, te ostatnie często zawarte *implicite* w kazaniach i pismach. Analiza wypowiedzi obu adwersarzy na temat piękna prowadzi Autorkę do wniosku, że – paradoksalnie – były one bliskie sobie, bowiem bazowały na tym samym neoplatonickim filozoficzno-teologicznym podłożu. Wnioski mgr Gawrońskiej-Oramus potwierdzają cytowane w pracy spostrzeżenie Władysława Tatarkiewicza, że w pismach Fra Girolamo „można znaleźć nie mniej, lecz więcej myśli o pięknie i sztuce niż u któregośkolwiek z humanistów” (s. 93). Fakt ten bardzo pomaga w zrozumieniu fenomenu fascynacji wielu florenckich artystów nauczaniem mnicha z San Marco. „Artyści mogli śmiało pracować na zamówienia *piangoni*, nie odcinając się od kodu kulturowego sztuki florenckiego renesansu” (s. 108).

Rozdział drugi bazuje na klasycznej metodzie ikonograficznej Panofsky’ego. Prezentację osoby Savonaroli w sztuce jemu współczesnych (rozd. II.2) można by uzupełnić o kilka dzieł, przede wszystkim o dwa portrety identyfikowane z prorokiem z nad Arno: portret pędzla Alessandra Bonvicino zw. Mareto z Museo di Castelvecchio w Weronie (ok. 1524) oraz o portret Fra Girolamo da Brescia (czynny we Florencji ok. 1490-1529) z Museum of Art w Filadelfii.

Opis relacji Savonaroli z artystami powstał w oparciu o „Żywoty” Vasari’ego, przy czym autorka zwróciła uwagę również na tych artystów, których Vasari z postacią mnicha z San Marco nie łączył, jak Filippino Lippi (s. 128) czy Piero di Cosimo (s. 130). W okresie



działalności Savonaroli we Florencji, a także po jego śmierci, wyraźnie zwiększa się frekwencja tematów pasywnych w malarstwie florenckim, zupełnie niespotykana poza tym czasem i miejscem w całym włoskim renesansie. Idąc za dawną i zupełnie współczesną literaturą naukową Autorka dokonała interesującej, erudycyjnej interpretacji treści wybranych obrazów Botticellego, artysty, na którego twórczości nauczanie i śmierć proroka znanego jako Arno oddziaływały w sposób najbardziej przełomowy.

Wydaje się, że na temat *Piety* Michała Anioła napisano już prawie wszystko. Choć słynna rzeźba wykracza poza temat dysertacji, dobrze, że Autorka zwróciła uwagę, że powstała ona w czasie procesji i egzekucji Savonaroli i złączyła ją z dwoma *Oplakiwaniami* Botticellego z tego samego czasu (s. 127-128 i 193). Czy ten problem został wcześniej postawiony w badaniach naukowych, czy jest to intuicja własna samej autorki?

Interesujące jest zestawienie *Imago Pietatis* przypisywane Botticellemu z Galleria dell'Accademia z obrazem ze zbiorów wawelskich, będącym jego naśladownictwem (s. 130, fot. 21 i 22 i s. 199). Temu tematowi Autorka poświęciła swoją pracę magisterską, opublikowaną później w XXX tomie „Folia Historiae Artium”. Ciekawe są uwagi wskazujące na łączność popularnych w owej dobie tematów ikonograficznych św. Jana Chrzciciela, św. Marii Magdaleny czy św. Hieronima, patrona Fra Girolamo, z treścią i klimatem nauczania Savonaroli (s. 133). Na podkreślenie zasługuje propozycja własnej interpretacji obrazu Botticellego *Ostatnia komunia św. Hieronima* w kontekście procesu i śmierci charyzmatycznego dominikanina (s. 159-162). Wydaje się ona przekonująca, a to oznacza przesunięcie datowania obrazu na czas po 23 maja 1498 roku.

W związku z rozdziałem drugim kilka uzupełnień i sprostowań:

Opis symboliki *scudo crociato* - białego krzyża na czerwonym tle — powtarza się niepotrzebnie dwa razy (s. 150-151 i 182).

Małe diabły kryjące się w zagłębieniach skalnych w *Mistycznych Narodzinach* Botticellego (s. 171) mogą być nawiązaniem do prorocтва Izajasza o zniknięciu bożków pogańskich: „Wtedy wejdą do jaskiń skalnych i do jam podziemnych ze strachu przed Panem” (Iz 2, 19) i do ich wyrzucenia „...gdy wejdzie między rozpadliny skalne i w szczeliny opoki ze strachu przed Panem” (Iz 2, 21).

Cytowana pieśń autorstwa Hieronima Bienivieni „Powstań o nowe Jeruzalem...” (s. 173) jest inspirowana hymnem bizantyńskiej liturgii paschalnej Kanonu na Zmartwychwstanie Pańskie autorstwa Jana z Damaszku (pieśń IX):

*Oświeć się, oświeć, Jerozolimie Nowa!  
Bo chwala Pańska w Tobie powstała.  
Tańcz i wyskakuj, Syjonie,  
A Ty, o święta Bogurodzico,  
Raduj się w Zmartwychwstaniu Twego Syna.*

W trakcie lektury dysertacji nasuwa się więcej paraleli z kulturą bizantyńską. Po upadku Konstantynopola w kręgu Kościoła prawosławnego nasiliły się nastroje apokaliptyczne, spotęgowane zbliżaniem się roku 1492, czyli według bizantyńskiej rachuby czasu roku 7000 od stworzenia świata. Osiągnęły one apogeum na Rusi północnej w nauczaniu tzw. judaizantów. Wpływy greckie we Florencji nasiliły się po soborze florenckim, a w końcu XV wieku były powszechne i wielopłaszczyznowe. Po śmierci Savonaroli w klasztorze San Marco przebywał do 1504 (?) roku Maksym Grek, uczonec i pisarz, późniejszy święty Kościoła Prawosławnego. Temat wart osobnych studiów.



W opisie *Volto Santo di Lucca* doktorantka pisze o krwi Zbawiciela, która spływa do kielicha (s. 132). Ten wątek jest obecny na omawianych w pracy malarskich interpretacjach cudownej figury (fot. 14-15), ale w samym oryginale nie występuje (fot. 26).

W tym kontekście zastanawia pominięcie w pracy, sztandarowego dzieła ściśle związanego z dramatem Savonaroli, *Potwarzy Apellesa*, która doczekała się chyba największej ilości interpretacji ze wszystkich obrazów florenckich tej doby. Czyżby Autorka uznała, że dzieło jest otoczone tak bogatą literaturą, że można je pominąć?

Rad bym usłyszeć opinię doktorantki na temat obrazu tablicowego z Galerii Uffizi, przedstawiającego św. Augustyna w pracowni, autorstwa Botticellego. To, co w tym obrazie zastanawia i niepokoi, to leżące u stóp Doktora Kościoła strzępy podartych pism i wyrzucone pióra – motyw bezprecedensowy w ikonografii Ojców Kościoła, i w ogóle w całej ikonografii świętych. Czy nie można tu dostrzec symptomu wewnętrznego kryzysu, projekcji stanu ducha samego artysty? Czy doktorantka zna próby interpretacji tego niezwykle wątku w literaturze naukowej?

Rozdział ten, jak i cała praca, jest mocno osadzony w *Sitz im Leben* - w historyczno-kulturowym kontekście życia Florencji czasów Ficina i Savonaroli.

Rozdział trzeci poświęcony jest omówieniu zagadnień formalnych i stanowi niejako zwieńczenie dysertacji. Już we wstępie doktorantka pisze, że lektura RONALDA M. STEINBERGA pomogła jej wyartykułować podstawowy problem badawczy: „czy można jednoznacznie wyodrębnić zjawiska formalne lub cechy stylistyczne, które wyróżniałyby twórczość artystów określonych jako zwolennicy Savonaroli i czy są one dla tych artystów wspólne” (s. 15-16). Innymi słowy, „czy kontekst kulturowy i podłoże ideowe przekładają się na obecność zjawisk stylistycznych możliwych do wyodrębnienia i zdefiniowania” (s. 46).

Zagadnienie zależności między ideą a formą jest mi szczególnie bliskie. Badałem je na terenie kultury późnobyzantyńskiej, stawiając pytanie o związek między rozwojem idei Grzegorza Palamasa i hezychazmu, a przekształceniami stylu malarskiego w epoce Paleologów.

W pierwszej części tego rozdziału badaczka analizuje emocjonalność i ekspresję obrazów religijnych czasów Savonaroli. W tym kontekście została przywołana, wielokrotnie opisywana przez badaczy, ewolucja stylistyczna Botticellego, Filippino Lippiego i Jacopa del Sellaio, zmierzająca w kierunku spotęgowania ekspresji. Przejawy emocjonalizmu autorka dostrzega także w niektórych dziełach artystów związanych z kręgiem Savonaroli, ale uchodzących za „klasycznych”, jak Lorenzo di Credi i Fra Bartolomeo, a nawet malarzy spoza tego kręgu, jak Benozzo Gozzoli. Ciekawe są spostrzeżenia badaczki na temat rozprzestrzenienia się tendencji ekspresyjnych także w twórczości artystów drugorzędnych związanych z Florencją. Wnikliwa analiza wybranych przykładów, wśród których znalazł się też wspomniany już obraz *Imago Pietatis* z Galleria dell'Accademia i jego wawelska replika, zdaje się potwierdzać postawioną w pracy tezę. Nota bene lekturę precyzyjnych opisów dzieł rozświetlają niekiedy przebłyski emocji samej Autorki. Pisząc o dramatycznych walorach *Ukrzyżowania z Matką Boską i św. Hieronimem* doktorantka konstatuje: „Efekt jest poruszający, nie może pozostawić widza obojętnym” (s. 199). Czytelnik może dostrzec tutaj spontaniczne świadectwo wrażliwości i zaangażowania mgr Gawrońskiej-Oramus w badany temat.

Najbardziej fascynujący w opinii piszącego te słowa jest drugi punkt trzeciego rozdziału, analizujący fenomen archaizacji formy. Autorka na starannie dobranych przykładach przekonująco argumentuje tę tezę, podkreślając, że owa archaizacja była świadomą strategią



artystyczną. Przekonujący jest casus Botticellego, u którego archaizacja formy przejawiała się w tematyce religijnej, ale nie obejmowała zamawianych portretów (s. 223, fot. 79). Mgr Gawrońska-Oramus stawia tezę, że dla artystów z kręgu przeora San Marco za ideał uchodziła sztuka dominikanina żyjącego w tymże klasztorze pół wieku wcześniej, czyli Fra Angelico (s. 242). Jedynym argumentem, przy braku źródeł pisanych, jest analiza porównawczą wybranych obrazów. W opinii piszącego te słowa, analiza ta jest przekonująca, choć nie wystarczająca.

Trzecia część rozdziału trzeciego omawia naczelné kategorie estetyczno-teologiczne w nauczaniu Savonaroli - piękno i prostotę - i poszukuje ich w malarstwie florenckim tej doby. Znajduje je w twórczości Lorenzo di Credi i Fra Bartolomeo, wyrażającej „ducha cichej i skromnej pobożności” (s. 267), co zresztą nietrudno dostrzec. Problem polega na tym, że kategorie piękna wyrażającego się w prostocie nie stanowią *differentia specifica* nauczania brata Girolamo, jak zakłada Autorka, podobnie, jak główne założenia jego estetyki nie odbiegają zasadniczo od estetyki Ficina, czego dowiodła Autorka w pierwszym rozdziale. Kategorie piękna wyrażonego w prostocie były obecne *implicite* w całym głównym nurcie estetyki renesansowej i można odnieść je w twórczości wielu artystów nie związanych z kręgiem Savonaroli, jak Perugino, Pinturicchio czy Rafael.

W tym kontekście kilka drobnych uwag krytycznych: cały passus rozpoczynający podrozdział III.2 na s. 200-205 poświęcony przykładom rozwoju zdobyczy perspektywy w malarstwie wydaje się niekonieczny, albo przynajmniej zbyt rozbudowany. Są to rzeczy znane i wielokrotnie opisywane.

Kompozycję *Koronacji Matki Bożej* Botticellego z San Marco autorka określa w jednym miejscu jako innowacyjną (s. 184), a w innym podaje ją jako przykład archaizacji, gdzie „artysta powraca do tradycyjnego podziału na strefę ziemską i niebiańską” (s. 206).

W *Pala Pitti* Fra Bartolomeo w gronie świętych uczestniczących w Sacra Conversazione można się doliczyć czternastu osób, a nie piętnastu, jak podaje Autorka (s. 273, fot. 124).

Lektura trzeciego rozdziału ujawnia istotny dla historyka sztuki przymiot Autorki, jaką jest - mówiąc językiem Michała Anioła - „giudizio dell'occhio”. Bez tej zdolności analiza porównawcza ograniczałaby się do warstwy ikonograficznej, opisanej w poprzednim rozdziale.

Przytoczone w trzecim rozdziale przykłady, poparte doskonałą analizą formalną i dobrze dobraną literaturą przedmiotu, zdają się wskazywać, że na postawione pytanie o związek kontekstu ideowego i formy można ostrożnie udzielić odpowiedzi pozytywnej, choć nie bezwarunkowej.

Struktura i forma pracy pani mgr Beaty Gawrońskiej-Oramus oddaje w sposób niezamierzony zasady estetyczne jej bohatera, Fra Girolamo Savonaroli, wyrażone w analizowanych dziełach.

Po pierwsze dysertacja odznacza się klarowną prostotą. Przejawia się ona na poziomie języka, jasnego, wyważonego, dobierające właściwe słowa. Przejawia się także w strukturze dysertacji, podzielonej na trzy rozdziały, pozostające ze sobą w ścisłej zależności treści i proporcji formy. *Omne trinum perfectum*.

Po drugie - w swoistym klasycyzmie formy, wynikającej z niewymuszonej symetrii i harmonii, wyrażającej klasycyzm logicznego myślenia, z jego rzetelnością warsztatu, unikającego dróg na skróty, z jego ascezą, odrzucającą pokusy efektownych sylogizmów i intelektualnych fajerwerków.

Po trzecie - w nienarzucającym się, szlachetnym pięknie słowa i pięknie objawiającej go myśli.

Lektura pracy była dla piszącego te słowa prawdziwą przygodą intelektualną, podróżą w okolice dobrze znane i nieznanne zarazem, wreszcie – *last not least* – dostarczyła przyjemności obcowania z ciekawą osobowością humanistyczną.

Jestem głęboko przekonany, że recenzowana dysertacja spełnia wszystkie ustawowe kryteria przewidziane dla rozprawy doktorskiej. Składam wniosek do Rady Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk o dopuszczenie mgr Beaty Gawrońskiej-Oramus do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



Bp dr hab. Michał Janocha, prof. UW  
Pracownia Speculum Byzantinum  
Wydział Artes Liberales UW

Warszawa, 26 lipca 2023

---