

Dr hab. Hanna Osiecka-Samsonowicz, prof. IS PAN

Zakład Historii Sztuki

Pracownia Sztuki Dawnej

[hanna.osiecka@ispan.pl](mailto:hanna.osiecka@ispan.pl)

Recenzja dysertacji doktorskiej mgr Izabeli Mai pt.

*Le radici della teoria del ritratto nella letteratura italiana del Trecento e del primo*

*Quattrocento prima di Leon Battista Alberti in relazione alla pratica artistica.*

(Korzenie teorii portretu w literaturze włoskiej XIV i wczesnego XV wieku przed

Leonem Battistą Albertim w kontekście praktyki artystycznej),

napisanej pod kierunkiem dr. hab. Andrzeja Woźnińskiego (prof. UG) oraz

prof. Giovanni Perini Folesani (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo).

Pani mgr Izabela Mai jest nauczycielem akademickim, wykształconą głównie we Włoszech i Wielkiej Brytanii badaczką włoskiej literatury i kultury artystycznej. Opublikowała dotąd tylko cztery artykuły (dwa w języku włoskim) oraz uczestniczyła w ośmiu konferencjach w Polsce, Włoszech i Wielkiej Brytanii. W czasie pobytów stypendialnych w Italii i Niemczech wzięła udział w międzynarodowych projektach badawczych. Tematyka Jej artykułów oraz wystąpień jest stosunkowo różnorodna i obejmuje zarówno kwestie filmowych inspiracji arcydziełami sztuki dawnej, jak i rolę literatury w kształtowaniu się wczesnorenesansowego portretu w teorii i praktyce. Problematyce tej, stosunkowo popularnej w literaturze zachodnioeuropejskiej, natomiast niezmiernie rzadko podejmowanej przez polskich badaczy, poświęciła swoją dysertację doktorską.

Tekst rozprawy, liczący 273 strony, podzielony został na cztery rozdziały, poprzedzone „wprowadzeniem” ujawniającym przyczyny podjęcia tematu, wyjaśniającym strukturę pracy, jej cele badawcze oraz stan badań, a także zastosowaną metodologię. Pracę zamyka obszerne podsumowanie oraz bibliografia. Dla Autorki, podejmującej problematykę interdyscyplinarną, obejmującą zarówno historię literatury jak i sztuki, punktem wyjścia stał się tekst literacki, a nie dzieło sztuki, które zajmuje pozycję drugoplanową i służy do ukazania szerszego kontekstu artystycznego epoki. Celem pracy jest rekonstrukcja obecności portretu i odkrywanie jego „korzeni” w piśmiennictwie XIV i początku XV w. w kontekście słynnych dzieł malarstwa tego okresu. Pragnę zaznaczyć, że wybrana metoda badawcza, związana z wykształceniem Autorki, jest znacząco odmienna od przyjętej w badaniach nad sztuką baroku i rokoka, którą się zajmuję.

**Rozdział pierwszy** poświęcony został sztuce Giotta, postaci kluczowej w ewolucji nowożytnego malarstwa, w tym portretu. O artyście, którego nowatorska sztuka przyćmiła dokonania poprzedników, wspomniał Alighieri Dante w *Boskiej Komedii*. Autorka szczegółowo omówiła ewolucję związanej z Giottem tradycji literackiej, zainicjowanej przez poetę i kontynuowanej przez Francesca Petrarę, Giovanniego Boccaccia, Giovanniego i Filippa Villanich oraz Cennina Cenniniego, którzy chwalili Giotta za naturalizm w przedstawianiu świata przyrody i przywrócenie sztuki utraconej w mrokach Średniowiecza, jednak nie za portrety. Wspomniał o nich dopiero Giorgio Vasari w biografii artysty zamieszczonej w *Vite* (1550, II wyd. 1568), tworząc legendę malarza jako portrecisty.

W drugiej części tego rozdziału omówione zostały słynne dzieła Giotta, głównie freski w padewskiej Kaplicy Scrovegnich oraz tzw. Tryptyk Stefaneschiego, na których artysta ukazał wyobrażenia realnych osób, postaci donatorów. Rozważania Autorki, wsparte ustaleniami innych badaczy, skupiły się na problemie w jakim stopniu odwzorowane zostały ich rzeczywiste wizerunki, a z jakich powodów uległy one idealizacji oraz w jakim stopniu ten aspekt sztuki Giotta ma znaczenie dla rozwoju portretu, zarówno literackiego, jak i malarskiego. Prócz uwiecznionej na fresku postaci Enrica Scrovegniego, w kaplicy znajduje się współczesna mu, całopostaciowa figura tego padewskiego lichwiarza w pozie oranta, wykazująca znaczne podobieństwo z jego malowanym wizerunkiem. Pod względem wierności w oddaniu ludzkich postaci ówczesna rzeźba reprezentowała znacznie wyższy poziom niż malarstwo, choć problem portretu w dzisiejszym rozumieniu to oddzielne zagadnienie. Moim zdaniem nie można całkowicie wykluczyć, że twarz Scrovegniego (być może wykonana z użyciem odlewu) stała się wzorem dla jego profilu na fresku, poddanym pewnej idealizacji, związanej z treścią sceny. Znaną jest data powstania malowidła, natomiast nie wiadomo dokładnie, kiedy wykonano rzeźbę, co byłoby kwestią kluczową dla rozwiązania problemu relacji obu wizerunków. Warto dodać, że ów „orli nos”, który być może był charakterystyczną cechą Scrovegniego, wyróżniający także inne postaci Giotta (malowane zapewne za pomocą patronów), wywodzi się z antycznych popiersi i miał podkreślać znaczący status społeczny postaci. Niemniej lichwiarz, który – jak słusznie konstatuje Autorka – musiał zaakceptować swoje podobizny, chciał być przede wszystkim rozpoznawalny i takie cechy reprezentuje jego „portret” namalowany przez Giotta. Swojej rozpoznawalności, mimo koniecznej idealizacji w strefie *sacrum*, oczekiwał także Jacopo Caetani degli Stefaneschi ukazany dwukrotnie – jako ważny kardynał na awersie i jako pokutnik na rewersie fundowanego przez niego tryptyku dla bazyliki św. Piotra w Rzymie.

Brak innych przedstawień tego purpurata nie daje podstaw do oceny w jakim stopniu odtworzono rysy jego twarzy. Fakt użycia przez Giotta patronu znakomicie udowadnia załączona ilustracja nr 18. Nie wiem, czy opracowała ją P. Izabela Mai, która nie załączyła do swojej pracy spisu ilustracji, czy też pochodzi z innej publikacji.

W podsumowaniu Autorka zauważa, że zarówno w przypadku Scroveniego jak i Stefaneschiego można mówić jedynie o hipotetycznym realizmie przedstawień. Giotto nie był naśladowcą natury, nie był też mimo przekazu Vasari'ego portrecistą – wizerunki konkretnych postaci stanowią margines w jego dorobku – jednak jego sztuka zrywa z hieratyzmem i formalizmem wcześniejszej tradycji, wprowadza zróżnicowanie, indywidualizację oraz emocje – elementy wizerunku poprzedzające powstanie protorenesansowego portretu.

Do tego bardzo ciekawego dla historyka sztuki rozdziału, zgadzając się generalnie z ustaleniami Autorki, mam jeszcze dwa zastrzeżenia. Włączenie do rozważań kwestii portretu na nagrobku Scroveniego wydaje mi się zbędne, tym bardziej że podejmuje problematykę rzeźby nagrobnej tego czasu, której dysertacja nie uwzględnia. Stosunkowo obszerny podrozdział poświęcony *Expositio...* autorstwa padewskiego lekarza i filozofa Pietra d'Albano, wstawiony między prezentacją obu powyższych dzieł Giotta, według mnie rozbija narrację. W łacińskim tekście, w którym pada pytanie: „dlaczego ludzie tworzą wizerunki twarzy?”, Giotto (Zotos) wymieniony został po raz pierwszy jako malarz, który potrafi ukazać prawdziwą naturę człowieka na jej twarzy na tyle wiernie, że można ją rozpoznać kiedy jest znana z wizerunku na medalach lub w rzeźbie. Fragment ten ciekawie koresponduje z padewskimi wyobrażeniami Scroveniego i moim zdaniem podrozdział o tekście d'Albano byłby sugestywnym wstępem do fresków Giotta w kaplicy, tym bardziej że jest im niemal współczesny.

**W drugim rozdziale** opatrzonym sugestywnym podtytułem „Polowanie na twarz Dantego”, tym razem dzieło sztuki – fresk Sądu Ostatecznego w Cappella del Podestà we florenckim budynku więzienia i siedzibie policji, Palazzo Bargello (Palazzo del Podestà) – a także jego historia, posłużyły za punkt wyjścia dla analizy źródeł pisanych z XIV i XV w. Kompozycja, wykonana przez warsztat Giotta w latach 1333-1337, w 1574 r. została zakryta, jednak Vasari we wcześniejszej biografii artysty wspominał o znajdującym się tam portrecie Dantego, co przyczyniło się do poszukiwań owego wizerunku, zakończonych w XIX w. odsłonięciem fresków, które poddano nieudolnej konserwacji. Zniekształciła ona wygląd postaci wyróżniającej się cechami kojarzonymi z poetą w jego późniejszych wyobrażeniach. Jak słusznie zauważyła Autorka, komplikuje to krytyczną analizę portretu i mimo rysunków,

wykonanych po odkryciu, trudno ustalić pierwotny wygląd fresku, a zatem i domniemanej twarzy poety. Omówione dalej spekulacje badaczy, przekonywujących, że w scenie Raju ukazano właśnie Dantego, Autorka poddała słusznej krytyce, argumentując iż tradycja takiego przedstawienia poety-wygnańca w czasie powstania fresków nie była we Florencji ukształtowana, nie sprzyjała też temu sytuacja polityczna, a malowidło umieszczono przecież w publicznym pałacu, zapewne na zlecenie władz. Giovanni Boccaccio w *Trattatello in Laude di Dante* (1357-1361) skarżył się na brak portretu poety we Florencji, co przekonuje, że jeszcze wówczas omawianego wizerunku z Palazzo del Podestà z Dantem nie łączono. Pozbawione szczegółów, lecz bardzo interesujące informacje (szczególnie dotyczące luster) o portrecie Dantego, podane Filippa Villaniego w *Liber de origine civitatis* (ok. 1380-1400) potwierdzają natomiast istnienie wizerunku poety w Palazzo del Podestà. W niedatowanym sonecie Antonio Pucci (zm. 1389) pisze z kolei o namalowanym przez Giotto wyobrażeniu poety obok postaci świętych, ubranego w czerwoną szatę i trzymającego księgę, co świadczy o tym, że – jako pracownik Palazzo del Podestà – mógł widzieć fresk z kaplicy i postać, którą już z Dantem utożsamiano.

Na koniec Autorka omówiła pierwszy udokumentowany źródłowo „portret” Dantego z Palazzo dell’Arte dei Giudici e Notai, wykonany przed 1406 r., odkryty stosunkowo niedawno przez Marię Monikę Donato. Na anonimowym, fragmentarycznie zachowanym fresku przedstawiono wizerunek poety ukazanego z profilu, z charakterystycznym „orlim nosem”, przypominający ten uwieczniony przez Giotto, który najpewniej zainspirował późniejsze przedstawienia poety, także „portret” odkryty przez Donato. Na fresku z Palazzo del Podestà nie ukazano jednak Dantego, rozpoznanego tam wiele lat później, zapewne w ciągu dwóch ostatnich dekad XIV w. Źródła pisane z 2. poł. stulecia świadczą o panującej potrzebie tej identyfikacji, związanej z zakończeniem burzliwego okresu w historii Florencji oraz rosnącym podziwem dla poety. Postać namalowana w Palazzo dell’Arte dei Giudici e Notai także nie jest więc wiarygodnym wyobrażeniem Dantego, którego oblicza nigdy nie poznamy.

W rozdziale tym Autorka ukazała jakie znaczenie miały pierwsze próby stworzenia literackiego wizerunku poety we wczesnej tradycji portretowej oraz jak na dzieje identyfikacji „portretu” Dantego wpłynęły potrzeby historyczne i kulturowe.

**Trzeci rozdział** zadedykowany został Francesco Petrarce, którego twórczość okazuje się istotna w kontekście historii i teorii portretu w okresie poprzedzającym popularyzację wizerunku indywidualnego. Opierając się głównie na listach i sonetach Autorka przeanalizowała relacje poety z tą formą obrazowania, zarówno ogólne, dotyczące

*JKS*

naśladownictwa, jak i osobiste, związane z wykorzystaniem wizerunku literackiego i figuratywnego jako elementu autokreacji. Wiele miejsca poświęcono rysunkowym portretom Patrarcki, zarówno wspomnianych w jego pismach, jak i najwcześniejszemu znanemu wizerunkowi autorstwa Altichiera de Zevio, który ozdobił frontyspis kopii rękopisu *De Viris Illustribus*. Ten nowatorski, syntetyczny, ale zindywidualizowany i zapewne nieco wyidealizowany portret stał się wzorem dla późniejszej ikonografii Petrarki, której przykłady zostały dalej omówione. Kolejne rozważania dotyczą portretu Laury, opisanego w sonetach ze zbioru *Canzoniere*, oraz znaczeniu, jakie Petrarca nadaje jej wizerunkowi, ukazującemu nie tylko idealne piękno fizyczne, ale przede wszystkim nieśmiertelne, duchowe, które w sumie wywołują silne, skrajne emocje poety. Nie można wykluczyć, że wykonany przez bliskiego Petrarce Simone Martiniego portret nieosiągalnego obiektu westchnień poety istniał w formie rysunku, jednak nie zachował się. Dzięki sławie Petrarki i jego dzieł rozwinęła się tradycja przedstawień Laury oraz jej ikonografii, początkowo głównie w iluminowanych rękopisach. W podsumowaniu Autorka podkreśliła, że poeta miał świadomość mocy wizerunków, jednak niezbędne było dla niego ukazanie charakterystyki intelektualnej i moralnej wizerunku. Nie można nie doceniać wkładu Petrarki w rozwój indywidualnego świeckiego portretu męskiego i kobiecego, których w pewnym sensie stał się teoretykiem, pierwszym intelektualistą, który zaproponował świadomą refleksję na temat wizerunku, zmieniającego w tym czasie swoją funkcję z rozpoznawalnego na podobny.

Rozważania Autorki, wsparte cytatami z oryginalnych tekstów oraz krytycznym wykorzystaniem bibliografii, świadczą o dogłębnej znajomości tematu.

**W czwartym, ostatnim** rozdziale omówiona została *Księga sztuki* Cennino Cenniniego, najwcześniejszy tekst poświęcony sztuce, który nie podejmuje jednak rozważań teoretycznych, ale stanowi zbiór praktycznych porad dla początkujących rzemieślników. W podręczniku tym po raz pierwszy w kontekście malarstwa użyto określenia *ritrarre*, choć autor nie ujawnił zainteresowania przedstawianiem rzeczy oraz ludzi i ich podobieństwem do rzeczywiście model. Był to dla niego proces techniczny, do którego dostarcza dokładnych wskazówek. Autorka szczegółowo analizuje wprowadzone przez Cenniniego pojęcia i etapy nauczania: *disegnare* i komplementarne *ritrarre*, czyli naukę rysunku, wybór tematu i wzorca/mistrza do naśladowania, oraz *ritrarre del naturale*, co nie oznacza odwzorowania natury, ale kopiowanie innych dzieł sztuki, oraz *colorire*. W kontekście portretu Cenniniego interesują jedynie typy ludzkie i skodyfikowane wymiary. Jeden z rozdziałów *Księgi sztuki* poświęconym został patronom, za pomocą których można było kopiować różne fragmenty

kompozycji. W nielicznych „teoretycznych” uwagach Cennini wymienia Giotta, jego ucznia Taddeo Gaddiego i swego nauczyciela Agnolo Gaddiego, którzy są dla niego (szczególnie pierwszy) niekwestionowanymi autorytetami, co ma pośrednio świadczyć o niechęci do nowych zjawisk artystycznych, z czym nie do końca się zgadzam. Moją uwagę zwrócił reprodukowany przez Autorkę rysunek (il. 55) pięciu głów młodzieńców (lub jednej naszkicowanej z różnych punktów widzenia). Rysunek ten, jeden z najstarszych w zbiorach Castello Sforzesco, powstał jednak w latach 80. XIII w., a nie na początku XIV w. i jego atrybucja Agnolo Gaddiemu została przyjęta przez badaczy. Zapewne w warsztacie swego nauczyciela Cennini widział, a może nawet wykonywał podobne szkice anonimowych postaci, niewątpliwie z żywego modelu. Stoi to zatem w pewnej sprzeczności z jego naukami zawartymi w *Księdze sztuki*, która miała być jedynie podręcznikiem dla początkujących w rzemiośle, a nie opisem ówczesnej praktyki artystycznej.

Ostatnią część swego dzieła Cennini poświęcił technice wykonywania gipsowych odlewów twarzy, a nawet całych postaci ludzkich, odtwarzanych później w różnych materiałach. Autorka ciekawie omówiła wskazówki Cenniniego dotyczące sposobu ich przygotowywania oraz wykorzystania, wspominając o historii tej znanej od starożytności praktyki, stojącej na pograniczu sztuki i rzemiosła. Opisane w *Libro dell'arte*, bardzo popularne w XIV-wiecznej Florencji odlewy miały na celu zachowanie indywidualnych cech wizerunku i dlatego są niewątpliwie ważne w dyskusji na temat rozwoju portretu. Tylko w tej części tekstu, a nie w rozdziałach o malarstwie, Cennini użył określenia *simigliar chose di natural*, które stało się później kluczowe dla teorii indywidualnego wizerunku. W omówieniu *Libro dell'arte* po raz pierwszy w dysertacji pojawiła się wcześniej pomijana (z wyjątkiem figury Enrica Scrovegniego w Padwie) kwestia naturalizmu w XIII i XVI-wiecznym rzeźbiarskich portretach, do których odlewy był wykorzystywane. Rozumiem, że uwzględnienie tej problematyki znacząco skomplikowałoby tekst rozprawy, tym bardziej, że rzeźbę oceniano wówczas niżej niż zawierające element intelektualny malarstwo, stąd nie stała się ona przedmiotem rozważań literackich.

W podsumowaniu dysertacji, na postawie omówionych wcześniej odniesień literackich, Autorka podjęła próbę nakreślenia ogólniejszych warunków kulturowych, które wpłynęły na powstanie teorii portretu pod koniec XV w. Zadanie było trudne z powodu znaczącej różnorodności tekstów, pozbawionych języka krytycznego i często w niejasny sposób odnoszących się do dzieł sztuki, a także celów, jakie przyświecały ich autorom. Wyczerpująco przedstawiony został proces stopniowego wzrostu prestiżu, chwalonego w literaturze malarza jako twórcy oraz coraz większej roli przypisywanej ukazywaniu ludzkiego

oblicza, od rozpoznawalnego wyobrażenia do fizycznego podobieństwa, które wyzwalalo się ze strefy sacrum, wreszcie rosnącej potrzebie wizualnej reprezentacji. Tytuł dysertacji wykluczał pierwszy teoretyczny traktat poświęcony – *De pictura* Leona Battisty Albertiego, wydany w 1435 r. W swojej konkluzji Autorka nawiązała do fragmentów tego wyrosłego z tytułowych „korzeni” dzieła, z którego wynika, że portret bezpośrednio inspirowany naturą pełnił już ogromną rolę w humanistycznej, świeckiej kulturze opartej na odrodzeniu antyku. W „*De pictura*” pojawiały się idee: *la somiglianza*, *la bellezza* i *la convenienza*, przyjęte w późniejszych traktatach i fundamentalne nie tylko dla włoskiego portretu. Przytoczony został także ciekawy cytat z łacińskiej autobiografii Albertiego, zawierający obserwację dotyczącą portretu jako rozpoznawalnego wizerunku oraz autoportretu, służącego z powodzeniem swoistej autopromocji i dążeniu do nieśmiertelności.

„Podsumowanie” jest według mnie najciekawszym i najlepiej zredagowanym fragmentem dysertacji. Zawiera bowiem wyłącznie własne przemyślenia Autorki, wsparte cytowanymi tekstami literackimi i nie uwzględnia opinii innych badaczy.

Recenzowana praca napisana została w języku włoskim. Przyznaję, że nie do końca rozumiem przyczynę tej decyzji, ponieważ publikacja tekstu – a jest ona zwykle głównym celem doktoratów – miałaby bardzo wąskie grono odbiorców. W zakończeniu Autorka wspomina jednak, że chciałaby część swoich badań opublikować po polsku, do czego gorąco zachęcam, bo temat zasługuje na rozszerzenie i dalsze badania problemu portretu „*sospeso tra arte, letteratura e società*”.

Dysertacja Pani mgr Izabeli Mai świadczy o jej erudycji, znajomości oryginalnych tekstów i umiejętności ich dogłębnej interpretacji, krytycznego wykorzystania obszernej literatury przedmiotu (bibliografia liczy ponad 250 pozycji), a także opanowaniu metodologii badań stosowanych we współczesnej humanistyce.

Tytułem konkluzji przedstawiona do oceny rozprawa całkowicie spełnia wymogi stosownych przepisów warunkujących nadanie stopnia naukowego doktora w dziedzinie nauk humanistycznych (bez wskazania dyscypliny) i stanowi podstawę dopuszczenia jej Autorki, Pani mgr. Izabeli Mai, do dalszych etapów postępowania doktorskiego.

*Halina Osrecka-Samszówna*

*Warszawa, 29 marca 2026 r.*

*HS*

