

Prof. dr hab. Maria Maślanka-Soro
Instytut Filologii Romańskiej UJ
Al. Mickiewicza 9A, 31-120 Kraków

Recenzja pracy 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*)

Praca doktorska mgr Izabeli Mai sytuuje się na pograniczu historii sztuki i literaturoznawstwa z elementami filologii. We *Wstępie* Doktorantka nakreśla jej tematykę, strukturę, porusza kwestie związane ze stanem badań i omawia pokrótce najważniejszą bibliografię, a także zastosowane metodologie, a na koniec skupia się na tym, co stanowi jej zasadniczy cel i jednocześnie *novum* w badaniach nad sztuką portretowania w dawnej Italii.

I tak, czytelnik dowiaduje się, że pierwotny zamysł polegający na przestudiowaniu teorii portretu w literaturze artystycznej Cinquecenta i Seicenta uległ modyfikacji pod wpływem świadomości badawczej, że owa teoria nie powstała w próżni, lecz poprzedziły ją rozproszone w tekstach nieartystycznych Trecenta i początków Quattrocenta refleksje niekoniecznie mające związek z tym, co później określono jako sztukę portretowania (tych jest zdecydowanie mniej), lecz które mogły się potencjalnie przyczynić do jej późniejszego ukonstytuowania i rozwoju. Zatem ostateczna koncepcja dowartościowuje na tym polu rolę przede wszystkim późnośredniowiecznych tekstów należących do różnych form piśmiennictwa w *volgare*, choć w przypadku Petrarcki fundamentalne znaczenie okazuje się mieć też jego epistolografia łacińska. Pojawiające się w tych tekstach wzmianki oscylujące np. wokół sposobu, mniej lub bardziej naturalnego, przedstawiania postaci czy ich podobieństwa do modelu (a zatem kwestii fundamentalnych w przyszłej teorii portretu) skonfrontowane są z praktyką artystyczną i zilustrowane przykładami ikonograficznymi, dla których były inspiracją (jak autoportret literacki Petrarcki i przedstawienia Laury w jego sonetach albo opisy sławnych bohaterów w jego dziele *De viris illustribus* wykorzystane przez Francesca di Carrara dla przyozdobienia ich portretami jednej z sal pałacu padewskiego) lub wręcz przeciwnie, które je zainspirowały (jak stało się to w przypadku domnianego portretu Dantego w Palazzo del Bargello).

Nie kwestionując wyboru przez Doktorantkę zakresu chronologicznego i języka tekstów oraz ich zasięgu geograficznego można zadać jednak pytanie, czy już wcześniej, to jest w okresie Duecenta nie pojawiły się teksty łacińskie (jak wiadomo, cała proza na Półwyspie Apenińskim do ok. poł. Duecenta jest łacińska), które mogły się przyczynić do sposobu przedstawiania postaci w ikonografii. Mam tu na myśli w szczególności *Złotą legendę* Jakuba de Voragine, średniowieczny 'bestseller', z którego czerpali wątki malarze tacy jak Giotto, Fra Angelico, czy Piero della Francesca. Zdaję sobie sprawę, że przebadanie źródeł łacińskich wymagałoby znacznego nakładu czasu, ale stawiam to pytanie raczej jako sugestię odnoszącą się do przyszłych badań Doktorantki.

Zmiana perspektywy badawczej niewątpliwie nadała pracy bardziej nowatorski charakter, co pozwoliło mgr Izabeli Mai postawić szereg pytań, na które odpowiada w pracy, np. dotyczących strategii opisu portretu czy tego, w jakim stopniu teksty odzwierciedlają tendencje obecne w świecie sztuki lub na nie wpływają. Ukazuje też, że już w Średniowieczu istniały różne sposoby przedstawiania osoby ludzkiej, choć ich cele były inne niż w Renesansie. W Średniowieczu dominują wizerunki konwencjonalne, raczej mało zindywidualizowane, przynależne na ogół do sfery *sacrum*, do sztuki funeralnej i związane z ideologią władzy, rozpoznawalne nie dzięki rysom twarzy, lecz atrybutom lub napisom, choć niekiedy i tu obserwuje się żywsze zainteresowanie podobieństwem do modelu i kwestią rozpoznawalności, w kontekście dążenia do sławy albo przynajmniej ocalenia od zapomnienia zarówno artysty, jak i osoby portretowanej. Świadczyłyby to o pewnej ciągłości dyskursu historyczno-artystycznego pomiędzy Średniowieczem i Renesansem.

Zdywersyfikowany charakter wzmianek tekstowych stanowiący materiał źródłowy wymagał zastosowania różnorodnej metodologii, która moim zdaniem, została przemyślana i trafnie dobrana. Ponieważ punktem wyjścia, jak stwierdza Doktorantka, jest tekst (s. 16), w badaniu relacji pomiędzy nim a obrazem właściwa okazała się przede wszystkim analiza tematyczna, wiążąca się z podziałem wyodrębnionego z tekstów materiału na kategorie tematyczne, co dobrze ilustrują tytuły poszczególnych rozdziałów i podrozdziałów. Z nią powiązana jest niekiedy analiza ściśle tekstualna i leksykalna, a w przypadku Petrarcki nie można było pominąć metody biograficznej. Dobór materiału źródłowego uzasadniony został w części wstępnej (s. 4). Przekonujące jest też wyjaśnienie skupienia uwagi na tekstach powstałych we Florencji jako najważniejszym ośrodku kulturowym w ówczesnej Italii, z poszerzeniem niekiedy ich zasięgu geograficznego na obszar Toskanii (s. 7). Ważne jest przy tym, że Doktorantka ma świadomość faktu, iż na zróżnicowanym politycznie i kulturowo Półwyspie Apenińskim różne czynniki

mogły mieć wpływ na rozwój myśli artystycznej oraz sztuki portretowania, czym ma zamiar się zająć w przyszłości w ramach kontynuacji obecnych badań (jak stwierdza we *Wnioskach końcowych*, s. 244-245).

W omówieniu stanu badań i najważniejszej bibliografii mgr Izabela Mai skupia się zdecydowanie na pozycjach z historii sztuki, szczególnie historii portretu. Można to uznać za uzasadnione kluczowym tematem pracy, tym bardziej, że w trakcie analiz odwołuje się także do opracowań związanych z interpretacją tekstów.

Oprócz części wstępnej praca składa się z czterech rozdziałów, zdominowanych, z wyjątkiem ostatniego, przez wielkie nazwiska: Giotto, Dantego i Petrarcki. Zasluguje na pozytywną ocenę fakt, że każdy rozdział poprzedza krótkie wprowadzenie, informujące o jego zawartości i kończy się on podsumowaniem w postaci wniosków płynących z analiz. Ponadto na końcu poszczególnych rozdziałów zamieszczone są aneksy z ilustracjami omawianych dzieł sztuki. Wszystkie te zabiegi przyczyniają się do nadania pracy określonego porządku i klarowności pozwalając lepiej śledzić tok dyskursu.

Rozdział I przedstawia tradycję literacką dotyczącą Giotto, a następnie, poprzez analizę jego postaci (na reprezentatywnych przykładach), ukazuje efektywny wkład malarza w późniejszy rozwój sztuki portretowania, odpowiadając na pytanie, czy wzmianki o nim lub o jego twórczości artystycznej w tekstach Trecenta i Quattrocenta korespondują z jego sztuką. Tekstem, który otwiera wspomnianą tradycję jest znany passus z *Czyśćca* Dantego (XI 79-102), w którym imię Giotto pada w kontekście przemijania sławy, co powinno skłonić ludzi pysznych do pielęgnowania cnoty przeciwnej, czyli pokory. Choć Doktorantka słusznie podkreśla, że refleksja ta ma charakter moralny, jednak zdanie, że mowa tu o „l’immagine dell’innovazione artistica giottesca che supera la pittura bizantina di Cimabue” (s. 24) zawiera element wartościujący, który, jak sugerują niektórzy wybitni dantolodzy (np. Robert Hollander, *ad Purg.* XI 94-96, w: Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 1, commento di R. Hollander, trad. e cura di S. Marchesi, Firenze, Olschki, 2011, s. 94-95) byłby tam nie na miejscu: nie chodziłoby zatem o to, że Dante przyznaje wyższość sztuce Giotto w stosunku do Cimabue, podobnie jak poezji Cavalcantiego, który przyćmił Guinizzellego, a jedynie zwraca uwagę na ulotność sławy, dotyczącą wszystkich. Nie zmienia to faktu, że, jak wynika z dalszych rozważań Doktorantki, bardzo pochlebne opinie o nowatorstwie sztuki Giotto u Petrarcki, Boccaccia, Giovanniego i Filippa Villaniego oraz Lorenza Ghibertiego, którzy podkreślają naturalność i żywość jego postaci, mogły być w jakimś stopniu inspirowane Dantem, niezależnie od tego, że, jak podkreśla Doktorantka, stanowią topos literacki przejęty najprawdopodobniej od Pliniusza. Z

kolei opinią Ghibertiego miał się inspirować w XVI w. Giorgio Vasari wiążąc autorytatywnie (lecz bez pokrycia) malarstwo Giotto z tematem portretu i powrotem w nim (domyślnie od czasów starożytnych) do mimetyzmu. Przeprowadzona przez Doktorantkę konfrontacja powyższych opinii z analizą wybranych postaci Giotto (w drugiej części rozdziału) koryguje krytycznie ich entuzjazm odnośnie do zwłaszcza potencjału mimetycznego, ukazując malarza, w toku wyważonej i pogłębionej analizy, jako niewątpliwego innowatora w zakresie różnicowania postaci i nadawania im pewnych rysów indywidualnych, (co stanowi *novum* wobec wcześniejszej sztuki symbolicznej i abstrakcyjnej), przy jednocześnie niewielkim podobieństwie do modelu, idealizowanego, rozpoznawalnego dzięki atrybutom i kontekstowi; np. w przypadku Enrica Scrovegni byłaby to typowa w kontekście sakralnym postawa klęcząca ofiarodawcy, przedstawionego z profilu, wręczającego Matce Boskiej model słynnej kaplicy. Wnioski te potwierdza powołanie się przez Doktorantkę na komentarz padewczyka Pietra d'Abano (chronologicznie wcześniejszy od analizowanych tekstów florenckich) do pseudoarystotelesowskiego traktatu na temat fizjonomii, z którego wynika, że obrazy twarzy postaci Giotto oddają nie ich rysy fizyczne, tylko cechy moralne.

Mam jeszcze jedną, drobną uwagę o charakterze interpretacyjnym, która jest głosem w dyskusji, a nie zarzutem: chodzi o odczytanie sensu noweli VI 5 Boccaccia: byłabym ostrożna w doszukiwaniu się w tym tekście odrzucenia idei pychy artystycznej (s. 27) i sugerowania wartości pozytywnej dążenia do sławy; problem, jaki się tu wyłania dotyczyłby raczej kwestii fałszywego osądu opartego na pozorach.

Rozdział drugi dotyczy roli portretu w kulcie Dantego, ale też kwestii odwrotnej, czyli jak kult Dantego wpłynął na powstanie albo raczej na identyfikację jego portretu. Mówiąc najkrócej, uwaga Doktorantki koncentruje się na prześledzeniu historii domniemanego portretu Dantego (w tym historii jego renowacji) i ukazaniu, że wizerunek na fresku przedstawiającym *Paradiso* w kaplicy więziennej z Palazzo del Bargello, uchodzący w powszechnej opinii za portret Dantego autorstwa Giotto nie był nim w pierwotnym zamysle malarza, ale pod wpływem uwarunkowań historyczno-kulturowych związanym z rosnącym kultem wielkiego poety, ostatecznie został tak odczytany.

Ze szczegółowego dyskursu Doktorantki, w którym odwołuje się, podobnie, jak w poprzednim rozdziale, do opinii i dyskusji różnych badaczy wyrażając niekiedy też własne zdanie, wyłania się następujący obraz: wizerunek z Bargello, wpisujący się ze względu na charakterystyczne cechy wyglądu i ubioru w powszechne postrzeganie poety, był wzorem dla pierwszego udokumentowanego portretu Dantego, który znajduje się we Florencji w Palazzo dell'Arte dei

Giudici e Notai, powstałego pod koniec Trecenta lub na samym początku Quattrocenta, kiedy już się dokonała rehabilitacja poety w oczach władz miasta. Z tego wynikałoby, że portret z Bargello, którego tożsamość pierwotna jest niewiadoma, musiał być interpretowany już w tym czasie jako należący do *sommo poeta*. Ten fakt potwierdza tradycja literacka: pierwsze świadectwo pisane, późne wobec czasu powstania fresku, które łączy figurę z Bargello z osobą Dantego, to *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* Filippa Villaniego, a inny tekst, sonet autorstwa Antonia Pucciego, sygnalizuje istnienie portretu Dantego odpowiadającego wizerunkowi z Bargello, choć nazwa ta nie pada. Świadczy to o silnym pragnieniu poznania wyglądu poety wraz z jego rosnącym kultem i dostrzeżeniu jego ważności w historii kulturalnej Florencji. Ten kult rozpoczął się już po śmierci poety, a zatem istniał w okresie powstawania fresku w Bargello, ale wcześniejsze teksty, współczesne jego wykonaniu, Boccaccia czy Antonia Pucciego (tym razem jako autora *Centiloquio*), zawierające portret literacki Dantego inny niż ten z fresku, nie łączą wizerunku z Bargello z postacią Dantego, a również sytuacja polityczna we Florencji nie mogła wówczas przemawiać za tą identyfikacją.

Zawiła historia tożsamości postaci z fresku w Bargello, prześlędzona dokładnie przez Doktorantkę pokazuje, że to właśnie ten rzekomy portret Dantego miał wpływ na rozwój ikonografii poety w wiekach następnych i tym samym przyczynił się do rozwoju sztuki portretowania.

W rozdziale trzecim mgr Izabela Mai pokazuje, jak duży był wkład Petrarcki w rozwój sztuki portretowania. Aretyńczyk jawi się w swoich niektórych listach łacińskich jako uważny obserwator i komentator portretów, np. św. Ambrożego w Mediolanie, dostrzegający moc przedstawień ikonograficznych w unieśmiertelnianiu osób, przy czym jego uwagi świadczyłyby o tym, że, podobnie jak to miało miejsce w Średniowieczu, nie jest dla niego najważniejsze podobieństwo do modelu (mimo iż je podkreśla), ale dostrzega w obrazie osoby ludzkiej przede wszystkim jej cechy moralne oraz siłę oddziaływania na odbiorcę. Zatem portret jest przez niego postrzegany subiektywnie, podobnie zresztą, dodajmy, jak świat przedstawiony w poezji *Canzoniere*, poprzez pryzmat własnych doznań i przeżyć.

Uwagi Petrarcki na temat portretu wiążą się z jego pojmowaniem naśladowania. Doktorantka bierze udział w dyskusji, jak poeta rozumie naśladownictwo w sztuce (s. 121-126). Petrarcka kilkakrotnie w swoich listach zabiera głos w sprawie *imitatio* w literaturze, posługując się czy to toposem pszczoły zbierającej pyłek z różnych kwiatów, by stworzyć z niego nową jakość, czy też, w liście do Boccaccia XXIII 19 będącym przedmiotem analizy, także porównaniem oryginału do ojca, a powstałego na jego bazie utworu do syna (oba koncepty zaczerpnięte od

Seneki), które można odnieść także do relacji pomiędzy modelem a jego obrazem i wówczas, jak przekonująco pokazuje Doktorantka, posiłkując się też głosami innych badaczy, chodzi o oddanie w portrecie nie tylko cech fizycznych, ale także moralnych i, powiedzielibyśmy, psychicznych.

Dla historii portretu i jego rozumienia ma znaczenie także fakt, że Petrarca jako prehumanista ceniący sobie sławę za życia i pośmiertnie, tworzy, świadomie i z myślą przede wszystkim o potomnych, własny portret literacki, zwłaszcza w listach, szczególnie w słynnym *Posteritati* wieńczącym zbiór *Seniles*, gdzie bierze pod uwagę nie tylko swój wygląd fizyczny, ale także cechy moralne oraz zainteresowania intelektualne. Ten obraz literacki, wyidealizowany w przeciwieństwie do tego, jaki poznajemy w jego dziele najbardziej autobiograficznym, *Secretum meum*, człowieka pełnego słabości, od których o własnych siłach nie jest w stanie się uwolnić (o nim Doktorantka nie wspomina), miał wpływ na postrzeganie Petrarki w ikonografii późniejszej. Ponadto, poeta wzmiankuje niejednokrotnie o swoich popiersiach czy portretach wykonanych na czyjeś zamówienie, niekiedy z ukrycia, będących znakiem uhonorowania go i jego talentu przez innych, zwłaszcza przez możnowładców. Zgodnie z koncepcją *imitatio*, o której była mowa, podobieństwo nie wydaje się w nich najważniejsze. Doktorantka podkreśla, że ta forma oddania czci za życia komuś nie wywodzącemu się z kręgów władzy nie była wówczas częsta, a zatem i to jest nowatorskie i było później przedmiotem naśladowania (s. 131).

Doktorantka poświęca też wiele uwagi wczesnej tradycji portretowania Petrarki pośmiertnie, gdzie mamy do czynienia z wizerunkiem zindywidualizowanym, na freskach czy w postaci rysunku (jak w rękopisie jego dzieła *De viris illustribus*), co także było rzadkością w momencie historycznym zdominowanym przez wizerunki ofiarodawców, wotywnie i funeralne oraz obrazy władców (s. 143). Nota bene, także postaci bohaterów z *De viris*, jak wspomniałam wcześniej, stanowiły źródło inspiracji dla malarzy, a zamawiający mieli na uwadze przede wszystkim ich kulturowy i egzemplifikacyjny wymiar. Istotnie, w podsumowaniu związków Petrarki z portretem Doktorantka stwierdza, że były one wczesnym świadectwem rosnącej roli kulturowej sztuki portretowania (s. 147).

Ze sztuką portretowania, literackiego oraz w ikonografii mamy także do czynienia w *Canzoniere* Petrarki, lecz tym razem dotyczy ona Laury. Poetyckie wyobrażenie ukochanej Aretyńczyka ogranicza się do niewielu szczegółów jej urody, ale zaważyło na jej przedstawieniu w ikonografii, gdzie motyw złotych włosów, błyszczących oczu czy jasnej karnacji był powielany w późniejszym malarstwie. Wiemy też z dwóch sonetów (77 i 78),

analizowanych przez Doktorantkę, że Petrarca zlecił znanemu malarzowi Simone Martini wykonanie portretu Laury (najprawdopodobniej był to rysunek), mocno wyidealizowanego, na którym poprzez piękno fizyczne zostały wyeksponowane jej cechy duchowe. Jak pokazuje mgr Izabela Mai, wizerunek Laury opisany w sonetach 77 i 78 pozwala zrozumieć postrzeganie przez Petrarę funkcji, znaczenia, ale też ograniczeń portretu, zarówno literackiego, jak i ikonograficznego, choć jako poeta miał większe zaufanie do sztuki słowa, w której łatwiej jest nawiązać „dialog” z przedmiotem własnych wyobrażeń (*Epist.* III 18). Tym niemniej, wypowiedzi na temat sztuki rozsypane w jego tekstach przyczyniły się niewątpliwie do dowartościowania malarstwa czy rzeźby, zaliczanych jeszcze wówczas do „sztek mechanicznych”, mniej cenionych niż *artes liberales*.

A propos przedstawienia Laury w *Canzoniere*, warto dodać, że motyw złotych włosów jako ważnego elementu urody kobiecej nie jest wymysłem Petraraki, ponieważ spotykamy się z nim we wcześniejszej poezji sycylijskiej, np. w canzonetcie *Meravigliosamente* Jacopa da Lentini. W tym samym utworze pojawia się porównanie pomiędzy malarzem i poetą, który nosi w sercu obraz ukochanej zgodnie z toposem, że miłość powstaje pod wpływem widoku pięknej i pełnej cnót kobiety, a oczy przekazują ten obraz sercu, a w canzonie *Madonna, dir vo voglio* porównanie do malarza zwraca uwagę na trudność w oddaniu naturalnego wyglądu modelu. Może warto by było przyjrzeć się poezji „sycylińczyków” pod kątem jej ewentualnej przydatności w tematyce poruszanej przez Doktorantkę? Na przykład w jej ewentualnym wpływie na obraz kobiety u Petraraki, nad którym to problemem Doktorantka pochyliła się pod koniec trzeciego rozdziału. Wymieniając trzy kategorie portretów kobiecych, potencjalnych źródeł inspiracji poety, a mianowicie wizerunków świętych, postaci alegorycznych oraz (rzadkie) kobiet realnie istniejących dodaje, że były też „casi isolati di rappresentazioni femminili nella decorazione manoscritta” (s. 159), dodając, że są one częstsze począwszy od XV w. oraz, że – co istotne – obrazy Laury autorstwa Simone Martini byłyby bliższe tym ostatnim. To prawda, że w rękopisach wyobrażenia kobiet nie są zbyt częste w XIV w., ale mamy jednak co najmniej dwa ważne manuskrypty *Boskiej Komedii* z poł. XIV w.: Egerton Ms 943 (British Library) oraz Ms Italicus 1 (Budapest University Library), gdzie w miniaturach do *Raju* obraz Beatrycze pojawia się często i mógł stanowić potencjalne źródło inspiracji.

Analizy przeprowadzone w rozdziale III pokazują to, co podkreśla Doktorantka we *Wnioskach*, a mianowicie, że także na polu sztuki, a nie tylko na polu literatury Petrarca jest „pomostem” pomiędzy Średniowieczem i Renesansem. Potwierdza to też końcowy jego podrozdział, może trochę zbyt skrótowy, ale z którego wyraźnie wynika, że poezja Petraraki wpłynęła na

przedstawiane kobiet w malarstwie, zwłaszcza począwszy od drugiej poł. XVI w., a zatem, że można mówić nie tylko o petrarkizmie literackim, ale też ikonograficznym.

Rozdział czwarty poświęcony Cenniniemu Cennini i jego *Libro dell'arte* z przełomu Trecenta i Quattrocenta, które dało początek literaturze artystycznej, ma charakter bardziej teoretyczny i, powiedziałabym, techniczny, ponieważ zawiera też praktyczne wskazówki, jak wykonać dzieło malarskie, dlatego jego dokładniejszą ocenę pozostawiam specjalistom w dziedzinie sztuki. Jak podkreśla Doktorantka, dziełko to jest ważne dla historii portretu, ponieważ pojawia się w nim po raz pierwszy w kontekście artystycznym czasownik 'ritrarre', który jest komplementarny wobec „disegnare”, a oznacza on naśladowanie mistrzów (*imitare i maestri*, s. 188), jako warunek nieodzowny, by dojść do mistrzostwa, także w naśladowaniu natury. Doktorantka podkreśla jednak, że Cenniniego interesują typowe, niezindywidualizowane przedstawienia osób, choć ostatnie rozdziałki skoncentrowane na odlewach gipsowych twarzy i kwestii podobieństwa mogłyby temu przeczyć. Jednak sprzeczność jest pozorna, ponieważ odlewy dotyczą rzeźby. Opisana przez Cenniniego procedura tworzenia odlewów gipsowych, pozwalająca na zachowanie rysów indywidualnych ma duże znaczenie dla rozwoju portretu.

Dyskurs teoretyczny został uzupełniony przeglądem historyczno-artystycznym form figuratywnych z nim związanych, zwłaszcza popiersi oraz figur wotywnych w czasach autora i kolejnych dziesięcioleciach, a pytanie, jakie sobie zadaje Doktorantka brzmi, czy refleksje Cenniniego odpowiadają praktyce artystycznej. Wnioski Doktorantki są takie, że traktat, o którym mowa nie zawiera jakiegoś programu odnoszącego się do rozwoju sztuki portretowania, ale uwagi Cenniniego na temat odlewów są istotne w czasach, gdy były one coraz powszechniej wykorzystywane dla tworzenia popiersi i figur wotywnych, dla których kwestia podobieństwa stawała się coraz ważniejsza w okresie Humanizmu.

Praca kończy się bardzo dobrym, obszernym podsumowaniem ustaleń poczynionych w poszczególnych rozdziałach, systematyzując wiedzę w nich zawartą. W końcowej części pojawia się natomiast nowy akcent, skupiający uwagę na teorii sztuki, a zwłaszcza portretu, zapoczątkowanej przez Leona Battistę Albertiego, co wydaje się celowe z tego względu, że stanowi ona punkt dojścia, który byłby niemożliwy bez wcześniej przygotowanego gruntu, jaki stworzyły niesystematyczne, nienormatywne, ale bardzo pożyteczne uwagi rozsiane w badanych przez Doktorantkę tekstach.

Pracę mgr Izabeli Mai oceniam wysoko. Jest ona poważnym studium, dojrzałym pod względem naukowym. Doktorantka wykazuje się bardzo dobrą znajomością tematu i umiejętnie

wykorzystuje obszerną literaturę przedmiotu, z którą nieraz prowadzi dyskusję i wyraża odrębne opinie. Na pochwałę zasługuje też warsztat filologiczny, dociekliwość i dogłębne analizy. Praca ma w dużej mierze charakter oryginalny i wnosi pewien wkład do badań historycznych nad portretem. Ponadto czyta się ją z zainteresowaniem, także dlatego, że napisana została bardzo poprawnym językiem, a literówek jest niewiele.

Moje uwagi, rozproszone w tej recenzji, są drobne i nie mają charakteru zarzutów, a więc nie umniejszają wartości pracy, lecz chcą być raczej sugestiami lub głosem w dyskusji.

Stawiam zatem wniosek o dopuszczenie mgr Izabeli Mai do dalszych etapów przewodu doktorskiego i uważam, że jej praca zasługuje na wyróżnienie.

Kraków, 25.02.2026

Monia Kosińska-Saw