

Prof. dr Adam Labuda
Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Poznań, 25 IX 2014

Recenzja pracy doktorskiej

mgr. Zoltána Gyalókaya

Małopolsko-spiskie rzeźby Marii z Dzieciątkiem z pierwszej połowy XIV wieku. Studia nad recepcją form francuskiej rzeźby gotyckiej w Europie Środkowej. Kraków 2014

Rozprawa mgr. Zoltána Gyalókaya dotyczy zespołu siedmiu figur przedstawiających Marię z Dzieciątkiem, przechowywanych w kościołach oraz kolekcjach muzealnych Polski, Słowacji i Węgier. Wspólna im jest bliska, najprawdopodobniej pierwotna historyczna lokalizacja w Małopolsce i na Spiszu, wszystkie bowiem „odkryto w miejscowościach położonych w niewielkiej odległości od siebie po obu stronach Karpat” (s. 5). Łączą je, dostrzeżone już przez wcześniejszych badaczy, istotne cechy formalno-stylistyczne, które wykraczają poza lokalne małopolsko-spiskie powiązania i wskazują na artystyczny rodowód zachodnioeuropejski.

Przyjmując za punkt wyjścia te spostrzeżenia, autor postawił sobie za zadanie rozjaśnienie statusu historyczno-artystycznego i historycznego zespołu. W tym celu podjął się opracowania szeregu zagadnień, o czym mowa jest w rozdziałach 1 i 2 pracy („Wstęp”, „Założenia badawcze”). Najpierw jest to analiza rzeźb poszczególnych i jako reprezentantów spójnej grupy oraz próba sprecyzowania ich koneksji stylistycznych zewnętrznych w różnych odniesieniach terytorialnych. Kolejne kwestie poruszone w pracy dotyczą typu i redakcji ikonograficznej przedstawień Marii z Dzieciątkiem, pierwotnej struktury, w których były wystawione, wreszcie funkcji w przestrzeni sakralnej kościoła. Przedmiotem rozważań są także problemy autorstwa dzieł oraz inicjatorów ich fundacji i pierwotnego miejsca przeznaczenia. Skoro idea artystyczna dzieł ukształtowała się poza Małopolską i Spiszem, nieodzowne stało się postawienie pytania o drogi i nośniki jej transferu.

Tak zarysowany, wielostronny kwestionariusz badawczy odpowiada zainteresowaniom i zadaniom współczesnej historii sztuki. Autor podkreśla, że uzyskanie pełnego i wolnego od hipotez obrazu wymienionych zagadnień jest bardzo trudne, brak jest bowiem bezpośrednich, źródłowych danych choćby o czasie powstania, autorach czy fundatorach rzeźb. Źródłem wiedzy albo podstawowym dokumentem historycznym są tutaj same dzieła sztuki w ich budowie materialnej, artystycznej i ideowej. Skuteczne poszukiwanie podmiotów i czynników sprawczych, które stały u podstaw ich powstania, wymaga pospołu badawczej wyobraźni i dyscypliny, umiejętności stawiania hipotez i starannego ważenia argumentów między przekazem dzieła sztuki a danymi historycznymi wobec niego zewnętrznymi. Od razu możemy stwierdzić, że autor sprostał wymagającemu zadaniu i przedstawił przekonujący obraz zjawiska.

Jak wspomniałem, omawiane w pracy rzeźby były w literaturze naukowej dyskutowane, także pod kątem ich możliwych wewnętrznych powiązań. W rozdziale 3 („Grupa rzeźb o wspólnych cechach formalno-stylowych ze szczególnym uwzględnieniem Matki Boskiej z Dzieciątkiem w Nowym Sączu”) autor dokonuje gruntownego, systematycznego rozpoznania poszczególnych dzieł i ich wzajemnych relacji, co doprowadziło go do wniosku, iż stanowią one istotnie spójną grupę – warianty stylowe w ramach tej samej konwencji. Podkreśla jednocześnie, że nie są to wytwory seryjne (s. 35). Dla aspektów ich genezy i miejsca w rozwoju historycznym nieobojętny jest fakt, że ich oddziaływanie późniejsze jest uchwytnie tylko w Małopolsce i na Spiszu (s. 41). Dwa dzieła mają w grupie znaczenie kluczowe: figury z Toporca i Nowego Sącza. Autor nie wyklucza, że przy ich powstaniu był czynny ten sam warsztat, a może nawet i ten sam snycerz (s. 31, 43). Dla poszukiwań podjętych w niniejszej pracy szczególne znaczenie ma rzeźba z Nowego Sącza, dobrze rozpoznana od strony materiałowej i technicznej budowy.

Autor uznaje za trafne ustalenia upatrujące we Francji źródeł stylu rzeźb. Zagadnienie to rozwija w rozdziale 4 („Forma i styl – powiązania ze sztuką europejską”). Jednak inaczej niż dotychczasowi badacze (wyjątkiem jest Jolan Balogh) odrzuca pośrednictwo środowisk artystycznych między Francją i Małopolską-Spizem i twierdzi, że twórca (dzieł kluczowych?) czerpał z rozwiązań stylowo-formalnych francuskich bezpośrednio we Francji. Twierdzenie to podbudowane jest szczegółową analizą porównawczą małopolsko-spiskich dzieł z rzeźbą francuską wieku XIII i pierwszej połowy XIV wieku. Należy zauważyć, że poszukiwania stylowych powiązań obejmują w pewnym sensie całokształt francuskiej

spuścizny rzeźbiarskiej, tj. nie ograniczają się do tematu i typu stojącej Marii z Dzieciątkiem. Obok – rzecz jasna – tych ostatnich, w polu widzenia znajduje się figura stojąca w różnych tematycznych postaciach i funkcjonalnych kontekstach. Rzeźba nagrobna jest tu często przywoływanym odniesieniem. Autor dokonuje porównań na wielu płaszczyznach: ruchu postaci, rodzaju szat i ich plastycznej organizacji, rozwiązania bryły-wolumenu, ukształtowania twarzy, fryzury, itd. Autor przechodzi od szczegółu do szczegółu; niekiedy czytelnik traci z oczu całość dzieł porównywanych – jednak wynik analizy jest i konsekwentny, i konkretny. Oto podsumowanie: „...przedstawienie Madonny z Nowego Sącza (...) opiera się na (...) schemacie reprezentowanym (...) przez rzeźbę w Mainneville [ukazującą Marię z Dzieciątkiem]. Układ środkowej - a zarazem najważniejszej dla wyrazu stylowego rzeźby - partii szat oraz sposobu udrapowania są niemalże zbieżne z figurą Filipa IV na jego nagrobku w Saint-Denis. Układ osi i podejście do nadawania bryle określonej przestrzenności opiera się na schemacie znamionym dla figury z Gosnay. Głowa i twarz Madonny zaś powstały z wykorzystaniem wzorów, które kształtowały także odpowiednie partie figury Klemencji Andegaweńskiej [na jej nagrobku]. Uwzględniając daty powstania francuskich dzieł możemy powiedzieć, że styl sądeckiej figury oraz dalszych, powiązanych z nią w tej pracy drewnianych Madonn uchwytny jest w rzeźbie francuskiej w trzecim dziesięcioleciu XIV wieku. To datowanie odnosi się (...) tylko do stylu figur i określa moment, w którym te cechy występowały prawdopodobnie po raz pierwszy w sztuce związanej z francuskim dworem królewskim” (s. 80).

Po tej konkluzji autor podejmuje wędrówkę przez niemal całą Europę kontynentalną w poszukiwaniu jednoznacznych refleksów rzeźby Paryża i Ile de France. W polu widzenia znalazły się Normandia, Burgundia, Szampania, Lotaryngia, region nadmozański, Kolonia, Górna Nadrenia, Marburg, Erfurt, Szwabia i Bawaria, Frankonia, Czechy i Morawy, Śląsk, Austria, Italia. Celem i efektem tych rozciągających się na blisko 50 stronach rozważań jest z jednej strony ukazanie owych refleksów, ich charakteru, z drugiej – stwierdzenie, że brak wśród nich takich zjawisk, które wiązałyby z nimi grupę małopolsko-spiską. Tu następuje też odrzucenie tezy, reprezentowanej przez wielu badaczy, o dolnoreńskim pośrednictwie (s. 101) oraz poglądu Dutkiewicza o podobnej roli Górnej Nadrenii (s. 104).

Rozdział 5 nosi tytuł: „Ikonografia i próba rekonstrukcji pierwotnego wyglądu rzeźb”. Omówione są tu – na szerokim tle porównawczym - różne aspekty ikonografii: atrybuty postaci (berło w dłoni Marii, jabłko w dłoniach Dzieciątka), kontaktem Matki i Syna,

znaczące elementy szat. Szeroko, bardzo szczegółowo dyskutowana jest kwestia koron, insygnium królewskiego, które zapewne zdobiły pierwotnie głowę Marii we wszystkich (?) posągach – w postaci pierwotnej przetrwała tylko w Toporcach, tu z motywem lilii; także – fakt ten opatrzony jest znakiem zapytania – w figurze nowosądeckiej. Autor odczytuje ten motyw jako symbol dziewictwa Marii, ale i znak heraldyczny Andegawenów.

Rozdział 6 („Funkcja rzeźb i próba rekonstrukcji ich kontekstu przestrzennego we wnętrzach kościołów”) stawia problem materialnej struktury stanowiącej ramę ekspozycji rzeźb oraz funkcji owej rekonstruowanej całości względnie rzeźb jako samodzielnych jednostek we wnętrzu kościelnym. Bezpośrednich danych materialnych i źródłowych tu brak, więc odpowiednie rekonstrukcje autor opiera na konstatacjach dotyczących ukształtowania figur (podnosząc np. ich spłaszczenie) i w odniesieniu do znanych wariantów miejsc i struktur stanowiących kontekst wystawiania rzeźb w typie omawianych. Eliminuje pewne rozwiązania (ustawienie w niszy architektonicznej czy wydłużonej szafie ołtarzowej) i opowiada się za „baldachimową konstrukcją z dwiema parami malowanych lub rzeźbionych skrzydeł o równej szerokości” (s. 156). Autor bierze pod uwagę funkcje figury poza retabulum i omawia stronę techniczną i funkcjonalną rozwiązania „mobilnej” główki Dzieciątka (Nowy Sącz, Toporec, Ruskinovce)

Rozdział 7, zatytułowany „Historia rzeźb i próba rekonstrukcji okoliczności ich fundacji”, rozwija wiele wątków natury historycznej, które uwidaczniają uwarunkowania twórczości artystycznej i inicjatywy fundacyjnej, jak np. działalność budowlana na omawianych terenach, erygowanie altarii maryjnych czy rola pielgrzymek w upowszechnianiu obrazów kultowych jako potencjalnych przedmiotów repetycji. Autor rozważa też rozmaite warianty odpowiedzi na pytanie o twórców i fundatorów rzeźb, demonstrując przy tym skalę trudności badawczych w sytuacji, gdy brak jednoznacznych wskazówek źródłowych. Co do wykonawstwa rzeźb (wszystkich?) stwierdza, iż czynny był tu warsztat kierowany przez francuskich rzeźbiarzy; nie jest jednak wykluczone, że był to jeden mistrz. Co do fundacji przyjmuje inicjatywę kręgów królewskich na Węgrzech i w Polsce, opowiadając się za wersją, która łączy wiele historycznych nici, najpierw rolę francuskich i węgierskich Andegawenów (Klemencja, królowa Francji, siostra Karola Roberta, króla Węgier), sugerowaną już motywem lilii na koronie figury w Toporcach, w tym więc i Elżbiety Łokietkówny, Piastówny zatem, oraz jej matki Jadwigi kaliskiej. Te ostatnie były protektorkami zakonu klarysek w Obudzie i w Starym Sączu. Istotnym elementem tego

rozumowania jest nowosądecka Maria z Dzieciątkiem, której pierwotnym miejscem przeznaczenia – argumentuje autor – mogła być jedna z kaplic kościoła klarysek w Starym Sączu (kaplica św. Kingi?, s. 186 n.).

W dwóch kolejnych zwięzłych rozdziałach autor puentuje sprawę datowania omawianych dzieł oraz charakteryzuje ich oddziaływania w rzeźbie Małopolski i Spisza. Zakończenie klarownie podsumowuje wyniki rozprawy.

Pracę doktorską mgr Gyalókaya oceniam wysoko. Autor wykazał się doskonałym opanowaniem warsztatu historyczno-artystycznego i umiejętnością dociekania szeroko rozumianych kontekstów tworzenia i funkcjonowania przedmiotów artystycznych w średniowieczu, co zakłada badania w zakresach należących do różnych gałęzi nauk historycznych. Z rozproszonej dotąd dyskusji o rzeźbach małopolsko-spiskich bądź polsko-węgierskich doktorant wyprowadził spójne zadanie badawcze, ugruntowane w celnym, analitycznym rozpoznaniu dzieł. Umieszczenie ich korzeni we Francji, a ściślej w Île-de-France z Paryżem na czele jest wynikiem drobiazgowego studium porównawczego dzieł małopolsko-spiskich, zwłaszcza dwóch oznaczonych jako kluczowe, z zasobami francuskimi. Autor objął swymi badaniami w pewnym sensie „cały” bogaty i zróżnicowany materiał francuski, by – postępując „metodą prób i błędów” – wydobyć w rezultacie kilka ognisk artystycznych, które zdecydowały o kształcie zespołu polsko-węgierskiego: trafne obserwacje dotyczyły różnych aspektów ukształtowania postaci „tu” i „tam”, ale wspomnę tylko o wrażliwej i wnikliwej analizie wielu konwencji kształtowania twarzy w licznych dziełach francuskich i ostateczne przekonujące i bardzo istotne wskazanie na związek twarzy figur w Nowym Sączu i z Toporca z odpowiednim motywem nagrobka Klemencji Andegaweńskiej. Autor zdołał też upewnić czytelnika, że między Francją i Królestwami Polski i Węgier nie istnieją dzieła, które sugerowałyby pośrednictwo w jakby nie było dalekim i związanym z wędrówką francuskiego artysty (artystów?) transferze artystyczno-stylowym. Kompetentne są rozważania wokół ikonografii zespołu, a – rzecz jasna – najsilniej uwagę przyciąga kwestia lili na koronach Marii w figurach z Toporca i (zapewne) Nowego Sącza. Przekonywująco wypadła rekonstrukcja pierwotnej struktury, w której miałyby być eksponowane figury Marii z Dzieciątkiem. Interesujące wyniki dała szeroko poprowadzona rekonstrukcja historycznych uwarunkowań transferu. Mam zwłaszcza na myśli wskazanie konkretnych osobistości, które przyczyniły się do zaistnienia dzieł francuskich na obszarze Królestw Polskiego i

Węgierskiego. O ile w przypadku artysty autor poprzestał na obserwacji, że materiał, z którego wykonano rzeźby, wskazuje, iż anonimowy artysta francuski pracował *in situ*, o tyle kwestia inicjatorów fundacji i ich przeznaczenia stała się przedmiotem rozległej dyskusji, która doprowadziła do konkretnych wyników i spięła klamrą rozpoznania dotyczące związków stylistycznych dzieł z Francją, ich wyposażenia ikonograficznego i miejsca przechowania (chodzi tu zwłaszcza o rzeźbę nowosądecką). Choć rekonstrukcja pozostaje hipotetyczna, należy stwierdzić, że autor odsłonił nieznaną dotąd linię powiązań artystycznych i zarazem personalno-historycznych ówczesnych elit społecznych: Piastów i Andegawenów.

Niezależnie od powyżej wyrażonego uznania dla wyników pracy, trzeba wskazać na kilka punktów problematycznych. Status dzieł będących przedmiotem rozprawy i sytuacja ich twórców wymagałby pewnych doprecyzowań względnie dopowiedzeń. Z rozważań autora wynika, że w odległej od Francji Europie środkowowschodniej powstał nie refleks typu stojącej Madonny z Dzieciątkiem, ale nowy francuski jego wariant: brakuje tej konstatacji w zakończeniu tak samo jak i stwierdzenia, że mamy tu oto nowe ogniwo w rzeźbie francuskiej epoki gotyku. Warto by powołać się w tym miejscu na precedensy z epoki Arpadów, np. nagrobek Gertrudy w Pilis (Pilisszentkereszt). Autor eksponuje dwa dzieła kluczowe, przypisuje je nawet jednemu snycerzowi z Francji, nie wspominając przy tym o pozostałych egzemplarzach grupy. W innych miejscach całą grupę traktuje niejako ryczałtowo jako dzieło francuskiego warsztatu. Być może jest to problem natury redakcyjnej, być może należałoby precyzyjniej określić status poszczególnych dzieł w obrębie grupy pod względem autorstwa. Podobne napięcie: „cały zbiór dzieł vs pojedyncze jego egzemplarze”, pojawia się przy skądinąd ostrożnej dyskusji fundacji, bo piastowsko-andegaweńską inicjatywę rekonstruuje autor jedynie w stosunku do figur z Nowego Sącza i Toporca.

Autor jest z temperamentu analitykiem, przy tym badaczem bardzo skrupulatnym, skłonny do ujawniania dróg badawczych; wśród nich są niekiedy i takie, które w końcowym rezultacie nie mają znaczenia. W niektórych partiach wywodów wskazane byłoby zastosowanie porządku systematyzująco-syntetycznego, co zresztą wymusiłoby określenie metod postępowania i hierarchizację przywoływanych problemów i zjawisk. Nie chodzi o rezygnację z ukazania złożoności zagadnień, a jedynie o organizację narracji silniej uwzględniającą ów wynik końcowy. Obecnie narracja bywa miejscami meandryczna i przez to trudna w lekturze. W części dotyczącej formy i stylu problemem przewodnim jest próba

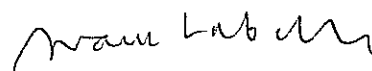
uchwycenia elementów francuskich w zespole małopolsko-spiskim. Analityczny i akcentujący hipotetyczny charakter tych rozważań zakłada oczywiście demonstrację różnych tropów badawczych; pojawiają się jednak w tych wywodach wątki uboczne, nasycone upewnianiem się, że nie mają one nic wspólnego z grupą małopolsko-spiską, co pociąga za sobą zbędne powtórzenia i nawroty do tych samych stwierdzeń o cechach francuskich w ogóle i cechach francuskich w obrębie grupy małopolsko-spiskiej. Istnieje też problem stacji pośrednich między Francją i Polską-Węgry. Pomysł omówienia poszczególnych środowisk ma swoje zalety, zwłaszcza biorąc pod uwagę, że twierdzenia o przestrzennie odległych relacjach rodzą pytania o owe stacje pośrednie i że zachodzi potrzeba przeciwstawienia się zadawnionym poglądom o dziełach konkretnych oraz nieaktualnym, defensywnym wyobrażeniom o skali mobilności dzieł i ludzi w Europie gotyckiej. Jednak redakcja tych wywodów mogłaby być bardziej zwięzła. Meandryczność wywodów, będąca niekiedy skutkiem pochwały godnej skrupulatności i rzetelności autora, daje o sobie znać również w rozdziale 7, traktującym o historycznych warunkach umożliwiających pojawienie się rzeźb takich, jak omawiane oraz okolicznościach fundacji. W tym ostatnim przypadku temat „andegaweńsko-francusko-neapolitańsko-węgierski” jest ukazany we wszystkich możliwych „za” i „przeciw” – wydaje się, że i tu przydałoby się nieco systematyki i syntezy, bez konieczności rezygnacji z cennej zawartości erudycyjnej wywodu.

Osobliwe jest dyskutowanie dzieł krakowskich w ich koneksjach francuskich pośrednich lub bezpośrednich (s. 104 n., s. 123 n.) w obrębie podrozdziałów dotyczących regionów Rzeszy (Górna Nadrenia, Austria). Dotyczy to zresztą całego regionu, włącznie z Królestwem Węgierskim. Celowe byłoby wyodrębnienie dyskusji o zjawiskach równoległych i poprzedzających a wiążących się w sztuce regionu z Francją – grupa małopolsko-spiska byłaby tu tylko jednym, choć bardzo szczególnym objawem tych koneksji.

Na koniec uwaga o kolejności rozwijanych zagadnień w pracy. Niewątpliwie w perspektywie naczelnej tezy autora właściwości formalno-stylowe rzeźb są kluczowe. Nie usprawiedliwia to jednak gładkiego wejścia w ten problem bez uprzedniego omówienia tego, co pojawia się w rozdziale o ikonografii i pierwotnym wyglądzie rzeźb. Ikonografia, a więc temat, atrybuty, akcja między postaciami, nie może nie być elementem analizy porównawczej: być może nie zmienia w dociekaniach stylistyczno-formalnych, musi im jednak bezpośrednio towarzyszyć. Dlatego rozpoznanie ikonografii powinno poprzedzić rozdział stylowo-

porównawczy. Bezwzględnie dotyczy to również kwestii pierwotnego wyglądu figur, bo przecież przedmiotem analizy porównawczej i historycznej jest ten właśnie wygląd..

Powyższe uwagi krytyczne w niczym nie naruszają wysokiej oceny rozprawy mgr. Gyalókaya. Dlatego z pełnym przekonaniem wnoszę o dopuszczenie autora do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



Adam Labuda