

Nagrobek Władysława Jagiełły, Donatello i metodologia historii sztuki. Uwagi na marginesie książki Anny Boczkowskiej *Sarkofag Władysława Jagiełły i Donatello. Początki odrodzenia w Krakowie. Sztuka — polityka — humanizm*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, ss. 417, il. cz.–białe

Książka Anny Boczkowskiej: *Sarkofag Władysława Jagiełły i Donatello. Początki odrodzenia w Krakowie. Sztuka–polityka–humanizm* stanowi twórcze rozwinięcie wyników badań opublikowanych w książce *Herkules i Dawid z rodu Jagiellonów* (Warszawa 1994). Autorka tych prac usiłuje dowieść, że nagrobek króla Władysława Jagiełły w katedrze na Wawelu powstał w warsztacie Donatella i obok innych dzieł florenckiego mistrza stanowi jeden z kamieni milowych sztuki renesansowej. Ten śmiały domysł nie spotkał się dotąd z należyłą uwagą, wyjąwszy krótką, ale niezwykle trafną recenzję

Jerzego Gadomskiego, który obnażył niedostatki metodologiczne pierwszej z wymienionych publikacji, a także specyficzne obyczaje naukowe jej Autorki¹. Przypomnę, że wykorzystana Ona na okładce negatywną recenzję wydawniczą J. Gadomskiego, nie prosząc go o zgodę na to i wybierając tendencyjnie tylko te fragmenty, które nie zawierały uwag krytycznych. Z niektórymi tezami A. Boczkowskiej polemizował też Przemysław Mrozowski, ale przekrojowy charakter jego pracy nie pozwolił na rozwinięcie krytyki². Romuald Kaczmarek w książce na temat wpływów włoskich w rzeźbie gotyckiej Europy środkowo-wschodniej określił badania A. Boczkowskiej mianem „kontrowersyjnych”, zwracając uwagę (za J. Gadomskim) na ich „metodologiczne niedociągnięcia”³. W równie nielicznych publikacjach można spotkać się z akceptacją przypisania wawelskiego nagrobka florenckiemu mistrzowi z 1 ćw. XV w., chociaż — o ile mi wiadomo — żaden z badaczy nie powtórzył atrybucji samemu Donatellowi⁴.

Omawiana książka składa się z XXXI rozdziałów, z których tylko część (m.in. rozdz. VII–IX, XV–XXI) poświęcono problemom klasycznej historii sztuki; pozostałe dotyczą zagadnień historii politycznej, historii idei i kultury, heraldyki i genealogii, a także szeroko rozumianych tradycji antycznych. Nie zawsze jednak da się oddzielić problematykę wymienionych dyscyplin naukowych, o czym najlepiej świadczy rozdział I poświęcony kluczowemu zagadnieniu datowania wawelskiego nagrobka. A. Boczkowska zebrała w nim bezkrytycznie wnioski płynące ze znanych publikacji, skupiając się przede wszystkim na znanym od dawna dokumencie fundacyjnym z 16 III 1421, wydanym *pro secundo ministerio Altaris sancti Christophori in dicta Cracoviensi Ecclesia siti, Sepulcro nostro contigui*⁵. Mowa w nim o ustanowieniu drugiego ministerium oddanego pod opiekę Kolegium Psalterzystów (a nie o „odprawianiu dodatkowego nabożeństwa” przez owo zgromadzenie kapłańskie, s. 21) przy ołtarzu św. Krzysztofa w katedrze krakowskiej, przylegającym do królewskiego grobu⁶. Autorka rozstrzygnęła wątpliwość, czy w dokumencie tym wzmiankowana jest komora grobowa, czy też gotowy już nagrobek, na podstawie błędnego tłumaczenia zapisu w *Aktach Kapitulnych* z 22 VIII 1753⁷, zaproponowanego kilka lat wcześniej przez Ewę Śnieżyńską-Stolot⁸. Obie badaczki sądzą, że ciało Jagiełły zostało pochowane wewnątrz sarkofagu, a nie pod posadzką katedry i dopiero w połowie XVIII w., z okazji przeniesienia pomnika do kaplicy Świętokrzyskiej, szczątki władcy złożono w przygotowanej *de novo* komorze przed ołtarzem św. Kazimierza. Ta karkołomna konstrukcja zasada się na zdaniu: *corpus eiusdem Serenissimi Regis in suo loco ubi tumulatum erat, intactae ante altare ad praesens S. Casimiri sub pavimento noviter posito quiescit*, które miałyby znaczyć, że „ciało (*corpus*) władcy zostało wówczas pochowane pod posadzką w nowym miejscu (*sub pavimento noviter posito*), przed ołtarzem św. Kazimierza”⁹. Według A. Boczkowskiej: „z faktu tego wynika niezbicie, że rzeczownik *sepulcro*, który pojawił się w dokumencie wystawionym na polecenie króla w marcu 1421 roku, odnosił się wyłącznie do jego marmurowego okazałego pomnika nagrobnego, który już wówczas znajdował się w katedrze [...], a nie do komory podposadzkowej, wówczas tam nieistniejącej” (s. 24). W prostym zapisie z r. 1753 nie ma jednak mowy o żadnej komorze, a wręcz przeciwnie stwierdzono jednoznacznie, że po przeniesieniu nagrobka ciało królewskie pozostało nie-tnięte, w tym miejscu, w którym spoczywało, nakryte nową posadzką.

Dalsze etapy dowodzenia opierają się na wykazaniem błędzie, a Autorka starała się „dopasować” przyjęte za pewnik datowanie do innych inicjatyw artystycznych władcy i jego aktywności politycznej. Datowanie to służy także do wygaszenia wątpliwości w kwestii genezy stylowej dzieła, np. w zdaniu: „nie ma potrzeby powoływania się na «nawroty» do sztuki antycznej, jakie miały miejsce między innymi także w XIV stuleciu, skoro wiadomo, że pomnik nagrobny Władysława Jagiełły powstał w pierwszej ćwierci XV wieku, przed rokiem 1421, a więc wówczas kiedy Florencja była wiodącym ośrodkiem studiów nad rzeźbą antyczną, odwiedzionym przez posłów Władysława Jagiełły” (s. 79).

Ostatecznym potwierdzeniem włoskiej proveniencji dzieła miałyby być wyniki badań petrograficznych nagrobka, wskazujące na pochodzenie kamienia z okolic Werony. Należy przyklasnąć inicjatywie rozwiązania problemu proveniencji charakterystycznego, czerwonego marmuru, jednak jej wyniki są obarczone prawdopodobieństwem błędu. Z opisu badań fizykochemicznych wynika, że próbki pobrano tylko z jednego miejsca, co w bardzo istotny sposób wpływa na wiarygodność wyników. Ponadto — nie imputując nikomu złych intencji — można się zastanawiać, czy na ustalenia geologów nie miały wpływu poglądy historyków sztuki. Wszak wstęp do ekspertyzy zaczyna się od stwierdzenia, że tezę o werońskim pochodzeniu kamienia „potwierdzają liczne przesłanki pośrednie, w tym cenne odkrycie toskańskiego elementu zdobnicze-

¹ J. Gadomski, *Herkules, Dawid i manipulacja*, „Studia Waweliana”, 3, 1994, s. 193 n.

² P. Mrozowski, *Polskie nagrobki gotyckie*, Warszawa 1994, zwł. s. 84–87.

³ R. Kaczmarek, *Italianizm. Studia nad recepcją gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie środkowo-wschodniej Europy (koniec XIII–koniec XIV wieku)*, Acta Universitatis Wratislaviensis, 3084, Historia Sztuki, XXVII, Wrocław 2008, s. 15, przyp. 18.

⁴ J. A. Chrościcki, *Czy Pisanello i Jacopo Bellini pracowali dla Jagiellonów?*, „Kronika Zamkowa”, 36, 1998, s. 51 uznał nagrobek za „obiekt wczesno-renańsowy”; T. Ulewicz, *Iter Romano-Italicum Polonorum, czyli o związkach umysłowo-kulturalnych Polski z Włochami z wiekami średnim i renesansie*, Kraków 1999, s. 88, uznał go za dzieło powiązane z warsztatem Donatella, mieszając jednak zagadnienie genezy stylowej tumbi i baldachim (twórcą tym miałyby być bowiem „artysta toskański (G. Cini), albo Florentczyk”, a więc artyści działający w 1 ćw. XVI w.).

⁵ KDKK, cz. 2, wyd. F. Piekosiński, Cracoviae 1883, s. 472.

⁶ Ostatnio K. J. Czyżewski: „*Kaplica Władysława Jagiella Króla Polskiego*” — kilka uwag, w: *Artifex doctus. Studia ofiarowane Profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. W. Bałus, W. Walanus, M. Walczak, t. 1, Kraków 2007, s. 161.

⁷ *Fabrica Ecclesiae Cracoviensis. Materiały źródłowe do dziejów katedry krakowskiej w XVIII wieku z archiwów kapitulnych i kurialnych krakowskich*, wybrał i opr. B. Przybyszewski, Źródła do dziejów Wawelu, t. XIV, cz. 1, Kraków 1993, s. 100, poz. 215.

⁸ E. Śnieżyńska-Stolot, *Zwierzęta na nagrobku Władysława Jagiełły czyli jeszcze raz o ikonografii astrologicznej w średniowieczu*, w: *Artifex doctus*, s. 109.

⁹ Tamże, s. 109, przyp. 12.

go na nagrobnej rzeźbie króla dokonane przez A. Boczkowską w 1993 r.¹⁰ Najważniejsze jest jednak to, że ustalenie miejsca pochodzenia materiału nie upoważnia, nawet w najmniejszym stopniu, do wiązania genezy artystycznej krakowskiego pomnika z Italią¹¹. Wszak kamień z największych i najświetniejszych łomów już w starożytności transportowano na olbrzymie odległości¹². Tymczasem A. Boczkowska pisze, że: „wyniki badań marmuru Jagiełłowego sarkofagu potwierdzają [...] naszą udokumentowaną źródłowo tezę, że dzieło to wykonane zostało we Florencji, w warsztacie Donatella, przed rokiem 1421, w czasie wizyt ambasadorów króla w tym mieście w latach 1419–1420” (s. 86). Tak więc przyjęte a priori założenie o włoskiej proveniencji nagrobka, wsparte rozważaniami na temat kontaktów dworu królewskiego w Krakowie z Florencją, a także datowaniem opartym na błędnym tłumaczeniu zapisu z r. 1753, już w rozdziale IX stały się „udokumentowaną źródłowo tezą”. Natomiast rozdział X zaczyna się od entuzjastycznej samooceny: „przedstawione przez nas wyżej «zbiory» informacji [...] tworzą serię powiązanych konsekwentnie ze sobą faktów i zjawisk. Ich logiczna struktura dowodzi, że wybraliśmy właściwy kierunek poszukiwań” (s. 90).

Książka ma niezwykły układ, ignorujący zasadę dochodzenia od przesłanek szczegółowych do wniosków natury ogólnej. We *Wstępie* Autorka powołała się na autorytet Erwina Panofsky'ego, „który zamiast tworzenia teorii i teoryjek, każe skupić się na samych dziełach, na ich trudnych do wykrzycia i przebadania historycznych oraz kulturowych uwarunkowaniach” (s. 12). Jednakże sama, wbrew zaleceniom wielkiego uczonego, przechodzi do zasadniczego przedmiotu studiów dopiero w rozdziale siódmym (s. 68), zaczynając od części o charakterze historycznym, służącej do uprawdopodobnienia narzuconego czytelnikom założenia (wyrażonego *expressis verbis* już we *Wstępie*, s. 14), że rzeźba w katedrze na Wawelu jest dziełem włoskiego renesansu¹³. Także w kolejnych rozdziałach analizy historyczne prowadzą do odkrywania w pomniku Jagiełły treści, które „powinny” się były tam znaleźć. Mamy tu zatem do czynienia z odwróceniem prawidłowego porządku argumentacji, bowiem ani wspinały rozwój sztuki w mieście nad rzeką Arno, ani też bliskie kontakty przedstawicieli króla polskiego z Medyceuszami nie mogą być argumentami w rozważaniach na temat stylu i programu ikonograficznego nagrobka Jagiełły. O tym, że geografia artystyczna nie zawsze nakładała się na siatkę powiązań politycznych świadczą liczne przykłady, np. sztuka dworska Kazimierza Wielkiego. Choć w starszej literaturze przedmiotu starano się za wszelką cenę powiązać królewskie fundacje z Awinionem, to nowsze badania pokazały ich heterogeniczność¹⁴. Pomimo nasilonych kontaktów dworu w Krakowie z kurią papieską próżno byłoby szukać przykładów oddziaływania architektury i sztuki południowej Francji na Królestwo Polskie.

A. Boczkowska zaczyna wywód od rozważań na temat zainteresowań humanistycznych w Krakowie w pierwszej połowie XV w., które miałyby przełożyć się na zamówienie we Florencji wybitnego, erudycyjnego i pod każdym względem wyjątkowego dzieła sztuki, które jest kluczem do zrozumienia wielu aspektów sztuki Quattrocenta. Tak śmiało opinie powinny jednak opierać się na „twardych” argumentach, np. precyzyjnych zapisach źródłowych, a nie na mglistych domysłach. Co prawda Autorka sądzi, że jej badania pozwoliły: „na postawienie stopy” na pewnym gruncie faktów historycznych, a także na spojrzenie na scenariusz: wydarzeń i wartości artystyczne królewskiego pomnika z ich perspektywy (s. 12), ale świadczy to tylko o tym, że nie rozróżnia faktów od własnych interpretacji.

Podstawą argumentacji historii sztuki w kwestiach atrybucyjnych musi być metoda genetyczno-formalna, w której rolę kluczową odgrywa analiza porównawcza¹⁵. Doborem materiału fotograficznego powinien rządzić obiektywizm; zdjęcia winno się robić w neutralnym świetle, najlepiej na wprost, a także z właściwej wysokości¹⁶. Tymczasem A. Boczkowska posługuje się fotografiami doborowymi tendencyjnie, wykonanymi w zróżnicowanym oświetleniu, w dziwacznych skrótach, etc, po to tylko, aby wykazać trafność dokonanych przez siebie zestawień¹⁷. Przykładów jest wiele, ale warto zwrócić uwagę na ilustracje do rozdz. XV, 17–18, rozdz. XVI, 1–2, 15–16, rozdz. XVII, 1–7, 14–27, a w szczególności rozdz. XXI, 1–6, rozdz. XXI, 17–20, rozdz. XXI, 40–41 i rozdz. XXVII, 1–5. Przesuwając lampy i krążąc z aparatem fotograficznym wokół rzeźby, a także używając w sposób twórczy programów do edycji plików graficznych można oczywiście uzyskać bar-

¹⁰ J. Bromowicz, J. Magiera, *Identyfikacja marmuru użytego w sarkofagu Władysława Jagiełły w katedrze wawelskiej*, „Ochrona Zabytków”, 2006, nr 3, s. 87; tamże zawarto obszerne przytoczenie opinii A. Boczkowskiej, z zapowiedzią, że „obszerna praca na ten temat w przygotowaniu”.

¹¹ A. Boczkowska nie rozważa w swojej pracy zagadnień materiałowych prac rzeźbiarskich warsztatu Donatella, nie wiemy więc, jak często, a także w jakim zakresie korzystał on z kamieniołomów w okolicach Werony, a nawet, z jakich materiałów korzystał najchętniej.

¹² O tym m.in.: M. Greenhalgh, *Marble Past, Monumental Present. Building with Antiquities in the Medieval Mediterranean*, Leiden 2009, s. 124–136.

¹³ Sama Autorka traktuje takie podejście jako atut swojej pracy: „kwestionowaną atrybucję pomnika [...] należy zatem na wstępie wesprzeć analiza wydarzeń historycznych” (s. 61).

¹⁴ Por. P. Crossley, *Gothic Architecture in the Reign of Casimir the Great. Church Architecture in Lesser Poland 1320–1380*, Kraków 1985; M. Walczak, *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego*, Kraków 2006.

¹⁵ Por. J. Gadomski, *Herkules*, s. 103.

¹⁶ O randze i znaczeniu tego zagadnienia świadczy „klasyczny” tekst, publikowany w dwóch częściach: H. Wölfflin, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, „Zeitschrift für bildende Kunst”, Bd. 31, 1896, s. 224–229; „Zeitschrift für bildende Kunst”, Bd. 32, 1897, s. 294–298; por. M. Dobbe, *Fotografie als theoretisches Objekt: Bildwissenschaft — Medienästhetik — Kunstgeschichte*, München 2007, szczeg. s. 31–71. W Polsce traktuje o tym osobny dokument: *Zalecenie dotyczące planowania i realizacji projektów digitalizacyjnych w muzealnictwie*, przygotowany przez zespół ekspertów powołanych przez Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów; <http://www.nimoz.pl/pl/muzea/digitalizacja/zalecenia-dotyczace-planowania-i-realizacji-projektow-digitalizacyjnych-w-muzealnictwie> [dostęp: 17.04.2012 r.].

¹⁷ Autorka nie tylko nie widzi w takim postępowaniu nic niewłaściwego, ale we *Wstępie*, s. 14 n. zamieściła jego apologię: „Aparat fotograficzny stał się dla nas nieocenionym instrumentem badawczym, umożliwiającym — dzięki powiększeniom i zbliżeniom — utrwalenie oraz uwypuklenie bezprecedensowych cech, wartości artystycznych i nawyków technicznych zaobserwowanych w dziełach Donatella [...]. Pozwolił nam spojrzeć z różnych punktów widzenia na poszczególne fragmenty tego dzieła, w kontekście całego *oeuvre* florenckiego mistrza”.

dzo wiele, ale działania takie nie powinny być domeną naukowców. Poza tym, każdy kij ma dwa końce i sądzę, że tak spreparowany materiał ilustracyjny jeszcze mocniej poświadcza wzajemną nieprzystawalność zreprodukowanych dzieł sztuki.

Za szczegółowy przykład praktyk badawczych A. Boczkowskiej musi wystarczyć *passus* o głowie posągu Jagiełły, która rzekomo posłużyła Donatellowi za wzór dla relikwiarza św. Rossorego (łac. *Luxorius*, albo *Luxurius*) w pizańskim Museo Nazionale di S. Matteo (rozd. XVIII). Pominę to, że Autorka odtworzyła *ex nihilo* szczegółowe dzieje jednego z najwybitniejszych portretów w sztuce renesansowej. Trudno jednak przejść do porządku dziennego nad zestawieniem dzieł, które uważam za diametralnie różne. Profil Jagiełły jest spłaszczony, a jedną z jego cech charakterystycznych jest płynne przejście czoła w nasadę wąskiego i ostrego nosa (rozd. XVIII, il. 1–2)¹⁸, podczas gdy biust Donatella jest bardzo plastyczny, a głowa świętego ma wysklepione czoło i wydatny, mięsisty nos. Głowa polskiego króla jest nieporuszoną „maską” naznaczoną stygmatem śmierci, podczas gdy florencki relikwiarz jest „cudem iluzji”, jak określił go ostatnio Marco Collareta¹⁹. Jednak przede wszystkim różny jest stosunek do szczegółów; sumaryczność posągu Jagiełły stanowi wręcz skrajny kontrast dla poruszenia, haptyczności i różnicowania faktury w różnych częściach florenckiego popiersia. „Skóra na twarzy św. Rossorego, jego włosy i zarost, stalowa zbroja, a w szczególności miękki, wełniany płaszcz nałożony na wierzch są oddane w niebywale przekonujący sposób i niemal pragną być dotykane”²⁰. Te dzieła po prostu należą do dwóch różnych światów.

Wiele porównań zaprezentowanych w książce jako etapy analizy stylistyczno-formalnej odnosi się w istocie do zagadnień retoryki. Gesty wykonywane przez urzędników i duchownych na bokach tumbi powinny być rozpatrywane jako część długiej tradycji obrazowania bólu i rozpacz, w obrębie której związku między dziełami sztuki nie dadzą się wy tłumaczyć zależnością morfologiczną. Tak postępował np. Moshe Barash, z którego książki Autorka obficie korzystała²¹. Wsparcie głowy na dłoni, które w narzucający się sposób łączy wawelski nagrobek z reliefami chrzcielnicy w baptysterium przy katedrze w Sienie (rozd. XX, il. 11. 12) jest popularnym toposem obrazowym i nie może być brane pod uwagę przy analizie stylu. To samo dotyczy fizjonomii, które nie tylko powtarzają się w niezliczonych dziełach sztuki, realizujących np. typ surowego starca o marsowym obliczu, ale też były analizowane od strony teoretycznej, np. w arabskim tekście z X w., znanym w łacińskim tłumaczeniu, jako *Secretum Secretorum*²². Dowodzi się w nim ścisłej zależności charakteru człowieka i rysów jego twarzy. Od XIII w. można zaobserwować wzmożone zainteresowanie fizjonomiką, oparte na przekonaniu, że cechy fizjonomiczne są powtarzalne i można je skodyfikować, a także przypisać im określone wartości symboliczne²³.

Charakterystyczną cechą pisarstwa A. Boczkowskiej jest łatwość łączenia bardzo odległych faktów i dzieł sztuki, oraz formułowania śmiałych domysłów, które niemal natychmiast stają się dla Autorki pewnikami. Jeden z najprostszych i pozbawionych jakiegokolwiek znaczenia symbolicznego motyw dekoracyjny w formie ukośnej kratki na parurze humerału (a nie na „kołnierzu sutanny”, s. 220) jednego z biskupów na tumbie, dowodzić ma, że hierarcha ten jest franciszkaninem (zidentyfikowanym, jako Andrzej Jastrzębiec — pierwszy biskup Wilna, zmarły *nota bene* kilkadziesiąt lat przed odkuciem nagrobka). Argumentem jest rzekomo „podobny” motyw dekoracyjny w trzynastowiecznym krucyfiksie z Prato, który w następnym zdaniu stał się już „franciszkańskim motywem kratki rombowej” (s. 221). Jednakże kilka stron dalej Autorka sama wytrąca sobie argument z ręki pisząc, że: „franciszkański motyw szachownicy rombowej wyobrażony został również na kapach świętych patronów Medyceuszów w Starej zakrystii ich rodowego kościoła S. Lorenzo” (s. 239). Na fotografii widoczna jest rzeźba św. Wawrzyńca, który nie miał nic wspólnego z zakonem braci mniejszych.

Przykładem podobnej argumentacji są powtórzone kilkakrotnie rozważania na temat rzekomych kryptosygnatur Donatella. Tu znów niepozorne i pozbawione znaczenia ornamenty — chwosty na skuwkach pochwy i pasa królewskiego miecza — miałyby być przekształconymi liliami, czyli przetworzonymi herbami Florencji, a w konsekwencji „sygnaturami” artysty (rozd. XIV). Podobną funkcję miałyby pełnić dwa zagłębienia widoczne w fałdach szat jednej z postaci na boku tumbi, których kształt — rzekomo podobny do liter — został bez najmniejszego wahania przyrównany do sygnatur w formie inskrypcji (rozd. XX). Autorce nie przeszkadza ani to, że jedno z tych wgłębieni jest realistycznie ukształtowanym otworem rękawa (rozd. XX, il. 17), ani też to, że domniemane litery biegną z góry do dołu, bo na zbliżeniach w książce zostały odwrócone tak, aby układały się w wymyślone inicjały: *D O* (il. kolor. 33–34, rozdz. XX, il. 21–21a). Jednak najbardziej zaskakujące jest wyjaśnienie, że ów „kamouflaż osobliwego signum naszego rzeźbiarza powiązać można z czasem powstania nagrobka, bowiem w I. ćw. XV w. florency „kamieniarze” [...] zajmowali zbyt niską pozycję w hierarchii społecznej, by mogli sobie pozwolić na umieszczanie swoich sygnatur w dziełach zamawianych przez znamienitych fundatorów” (s. 176). Albert Dietl w wydanej w r. 2009 książce na temat sygnatur artystów z terenów Italii w średniowieczu,

¹⁸ W książce niestety nie ma fotografii ukazujących omawiane rzeźby z profilu, a więc pokazujących opisywane przeze mnie w tym miejscu, zasadnicze różnice pomiędzy dziełami sztuki.

¹⁹ *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, ed. K. Christiansen, S. Weppelmann, New Haven–London 2011, kat. 1, s. 16.

²⁰ Tamże. O rzeźbie Donatella, jako kulminacji linii rozwojowej relikwiarzy popiersiowych, por. B. Fricke, *Entlarvende Gesichter — Gedanken zur Genese der Kopfreliquiar in Italien*, w: *Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von J. Kohl, R. Müller, Berlin 2007, s. 149–151.

²¹ M. Barash, *Gestures of Despair in Medieval and Renaissance Art*, New York 1976.

²² O roli i znaczeniu tego dzieła w badaniach nad początkami portretu, por. S. Perkinson, *The Likeness of the King: a Prehistory of Portraiture in late medieval France*, Chicago 2009, s. 69–75.

²³ Por. np. M. Büchsel, *Nur der Tyrann hat sein eigenes Gesicht. Königsbilder im 12. und 13. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland*, w: *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, hrsg. von M. Büchsel und P. Schmidt, Mainz 2003, s. 123–140. Wzorcową analizę rysów twarzy Jagiełły na jego nagrobku przeprowadził niedawno Mateusz Grzęda, którego ustaleń Autorka nie mogła jeszcze znać; M. Grzęda, *Podobizna Władysława Jagiełły na nagrobku w Katedrze na Wawelu*, „Folia Historiae Artium”, seria nowa, 13, (2012), w druku; tenże, *The Birth of Portraiture in Poland? The Face of King Ladislas II Jagiello on his Tomb in Cracow*, w: *Art and Architecture around 1400: Global and Regional Perspectives*, Maribor 2012, w druku.

zestawił 822 takie inskrypcje²⁴. Są to w istotnej części teksty opracowane literacko, sławiące talent i przymioty artystów, wykonane w szlachetnych materiałach i umieszczone w widocznych miejscach, a wreszcie nieoperujące bynajmniej żadnymi „kodami” dla wtajemniczonych.

W recenzowanej książce powoływane są do życia niezliczone „wirtualne” byty, takie jak niezachowane dzieła sztuki i nieutrwalone w źródłach pisanych wydarzenia, których istnienia Autorka jest jednak pewna. Na przykład król Zygmunt I miałby zrekonstruować jakiś nieokreślony „pierwotny” baldachim nad grobem Jagiełły, posługując się równie nieokreślonym modelem, albo rysunkami Donatella. Jedynym dowodem na to jest niezachowana inskrypcja we fryzie, w której „czasownik *instauravit* wskazuje [...], że król Zygmunt «przywrócił» baldachimowi dawną świetność, «odnowił» go bądź «ustawił ponownie»” (s. 265). Autorka nie tylko nie poddała badaniom tradycji literackiej i kontekstu historycznego tej inskrypcji, ale nawet nie odwołała się do *Słownika łaciny średniowiecznej w Polsce*, gdzie omówiono różne znaczenia czasownika *instaurare*, ani do podstawowych tekstów Marka A. Janickiego, w których Zygmuntowska „reformacja” kaplicy grobowej Jagiełły została poddana drobiazgowej analizie²⁵.

Bodaj najlepszym przykładem wielopiętrowej hipotezy, nie opartej na żadnych przesłankach materialnych, jest rozdział XVIII. Dowodzi się w nim, że cytowane już popiersie św. Rossorego zostało wykonane na wzór pozbawionej zarostu głowy Jagiełły w jego wawelskim nagrobku, ale też z wykorzystaniem jakiegoś bizantyzującego portretu „brodatego” króla wysłanego z Polski do Florencji. Pośrednim dowodem na to miałyby być podobieństwo „bizantyzującego” zarostu włoskiego świętego do rzekomego portretu Jagiełły w katedrze w Sandomierzu (s. 155). Dlaczego forma zarostu świętego miałyby wywodzić się z Bizancjum? Jedyna monografistka tego relikwiarza postawiła tezę (posługując się nie mglistymi domysłami, ale najstarszym portretem Donatella z warsztatu Paola Ucella), że św. Rossore otrzymał fizjonomię wielkiego florenckiego rzeźbiarza²⁶. Dlaczego wzorem dla gładko wygolonej twarzy na wawelskim nagrobku miałyby być — wysłany rzekomo Donatellowi — portret Jagiełły z brodą? Przywołany obraz w Sandomierzu jest młodszy o mniej więcej 100 lat od nagrobka i przedstawia prawdopodobnie św. Władysława²⁷. *Last but not least* w zacytowanej monografii florenckiego relikwiarza, jego niezwykłą formę wywodzi się od starożytnych popiersi Juliusza Cezara²⁸, od których A. Boczkowska wyprowadza portret nagrobny Jagiełły (rozdz. XVII). Po co w takim razie przyjmować jakieś pośrednictwo?

Najpoważniejszym błędem A. Boczkowskiej jest — moim zdaniem — odrzucenie tradycji obrazowej, która pełni zasadniczą rolę w badaniach z zakresu ikonografii. Autorka traktuje dzieła sztuki jako jednostkowe „kody”, które dostępne są tylko dla spostrzegawczych i można je czytać na drodze przypadkowych skojarzeń, zestawień i asocjacji. Jest to zaprzeczenie metody Panofsky’ego, dla którego najważniejszym probierzem prawdopodobieństwa była ciągłość i powtarzalność rozwiązań, a jednostkowy przykład pokazywany był zawsze w szeregu innych, podobnych, tworzących „ciąg” doprowadzający do interesującego go dzieła sztuki. Odrzucenie tego podstawowego narzędzia badawczego jest skrajnie niebezpieczne, bowiem prowadzi do utraty kontroli nad własną fantazją. Skoro w dziele sztuki wszystko jest wyjątkowe, a każdy motyw niesie w sobie jakąś treść, np. palmetka na mieczu to przekształcona lilia Florencji, a w konsekwencji niepotwierdzona w innych dziełach sztuki „sygnatura” Donatella (rozdz. XIV), to czemuż by nie pójść dalej w poszukiwaniu ukrytych znaczeń? Wyniki takich badań ograniczone są tylko przez wyobraźnię i pomysłowość autora, a tak uprawiana historia sztuki zmienia się z dyscypliny uniwersyteckiej w swoją własną karykaturę.

Podniesione tu niebezpieczeństwa mogą być egzemplifikowane rozważaniami A. Boczkowskiej na temat symbolicznych zwierząt w nagrobku Jagiełły. Prawdziwie frapujący motyw psów i sokołów odkutych na cokole jest dla Autorki jednocześnie przedstawieniem ulubionych zwierząt myśliwskich króla (s. 81) i „upamiętnieniem miejsca, z którego władca kierował przebiegiem misji florenckiej [...] a zapewne także pracami nad swoim nagrobkiem”, czyli zamku w Niepołomicach (s. 216 n.). Przede wszystkim jednak są one odniesieniem do mitu o pracach Herkulesa (polowanie na dziką erymantyjskiego, s. 82), chociaż jedynym powodem, aby tak sądzić, jest przyjęte na wstępie założenie o obecności motywów antycznych w wawelskim kenotafie. Lwy u węgłowia króla miałyby być zarówno odwołaniem do herkulejskiego mitu, jak i upamiętnieniem konkretnych zwierząt przesłanych Jagielle przez „rząd Florencji” (s. 113), a nawet przypomnieniem rzekomego „herbu” tego miasta (rozdz. XIII). Natomiast smok pod stopami władcy jest jednocześnie odniesieniem do prac mitycznego herosa (hydra lernejska, s. 82), „symbolem rodowym upokorzonego Luksemburga [czyli Zygmunta Luksemburskiego], głowy zakonu smoczego” i przypomnieniem klęski krzyżackiej pod Grunwaldem (s. 100).

Przedstawienia smoka pojawiały się bardzo często w gotyckiej rzeźbie sepulkralnej²⁹, a w Krakowie istotny mógł być kontekst lokalny w postaci zapisu Wincentego Kadłubka o okrutnej bestii dręczącej niegdyś mieszkańców miasta, powtó-

²⁴ A. Dietl, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterliche Künstlerinschriften Italiens*, Berlin–München 2009, t. I–IV.

²⁵ *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce*, t. V: I–L, red. M. Plezia, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1978–1984, s. 750 n.; M. A. Janicki, *Zaginione inskrypcje poetyckie katedry wawelskiej (do końca XVI wieku)*, cz. I: *epitafia biskupie i królewskie*, „Studia Waweliana”, 11/12, 2002/2003, zwłaszcza s. 59–60; tenże, *Grunwald w tradycji polskiej od wieku XV do XVII*, w: *Na znak świętego zwycięstwa. W sześćsetną rocznicę bitwy pod Grunwaldem. Katalog wystawy 15 lipca – 30 września 2010, Zamek Królewski na Wawelu, Państwowe Zbiory Sztuki*, t. I: *Studia*, Kraków 2010, s. 130–132.

²⁶ A. Moskowitz, *Donatello's Reliquary Bust of Saint Rossore*, „The Art Bulletin”, vol. 63, No. 1 (March, 1981), s. 45.

²⁷ J.T. Petrus, *Ikonaografia króla Władysława Jagiełły*, w: *Na znak świętego zwycięstwa*, s. 247 n.; tenże, *Portrety króla Władysława Jagiełły*, Kraków 2010, s. 59, il. 44–45.

²⁸ A. Moskowitz, *Donatello's Reliquary*.

²⁹ J. Gadomski, *Herkules*, s. 193. Być może należy brać pod uwagę możliwość interpretowania smoka u stóp Władysława Jagiełły w świetle Psalmu 90 (91), 13, a także Ewangelii św. Łukasza 10, 19, w kontekście drogi życiowej króla. Zagadnienie to zasługuje z pewnością na rozwinięcie.

rzony jeszcze przed Janem Długoszem w *Kronice polsko-śląskiej*, *Kronice Dzierzwy (Mierzwy)* i w śląskiej *Kronice ksiąg polskich*³⁰. Smocza tematyka doszła do głosu w dekoracji kaplicy św. Małgorzaty w katedrze na Wawelu (ok. 1320–1322), a jej kontekst wskazuje na demoniczną siłę fantastycznych stworzeń³¹. Stefan K. Kuczyński dowiódł, że przedstawianie walki władcy z bestią było charakterystyczne dla pieczęci Piastów w 2. połowy XIII w., co nie znajduje odpowiedników w sfragistyce Europy Zachodniej³². W interpretacji A. Boczkowskiej argumentem rozstrzygającym jest powołanie przez Zygmunta Luksemburczyka Zakonu Smoczego, w którego nazwie miałyby kryć się aluzja do „godła herbowego” tego władcy — smoka, co z kolei ma „egzemplifikować słynny posąg króla rzymskiego [...] z ratusza w Ulm, wykonany przez Hansa Multschera, który przedstawia go z tarczą w prawej dłoni wspartą o ziemię, na której widnieje wizerunek rodowego smoka Luksemburgów” (s. 100). W tym zdaniu kryją się przynajmniej trzy bardzo poważne błędy rzeczowe. Gad w godle zakonu, zgodnie z literą aktu założycielskiego, miał nawiązywać do bestii zabitej przez św. Jerzego, a w świetle listu do wielkiego księcia litewskiego Witolda, przedstawiał też siły zła przebite krzyżem Chrystusa³³. Interpretacja taka jest zgodna z dewizą zgromadzenia (*O quam misericors est Deus iustus et pius*), czerwonym krzyżem św. Jerzego (który A. Boczkowska porównuje bez żadnego uzasadnienia do „znaków” krzyżackich) włączonym w jego godło, a wreszcie z zasadniczym celem, jakim była walka w obronie prawdziwej wiary przeciwko niewiernym i schizmatykom³⁴. Godło zakonu nie miało nic wspólnego z tradycją rodową Luksemburgów, którzy wyprowadzali swoje pochodzenie od legendarnej Meluzyny, ukazywanej jako piękna kobieta z węzowym ogonem³⁵. Dobrym przykładem takiej tradycji ikonograficznej jest reprezentacyjne malowidło ścienne w kaplicy św. Józefa w kościele Podwyższenia Krzyża Świętego w Litomyślu (ok. 1380), przedstawiające prawdopodobnie margrabiego Moraw Jodoka Luksemburskiego kłęczącego przez tronem Najświętszej Marii Panny. Ma on na plecach hełm z wielkim klejnotem w kształcie Meluzyny³⁶. Znanе są „smoczę” przedstawienia tej czarodziejki, jednak z zasady pojawiały się one w jasnym kontekście literackim i nie nastrożają najmniejszych trudności interpretacyjnych³⁷. Jedynym znanym mi przykładem aluzyjnej interpretacji bestii w świetle legendy o Meluzynie jest pieczęć margrabiego Moraw Jana Henryka, na której smoki i gryfy rozdzielają części legendy i wypełniają pola między otokiem z tekstem, a wyobrażeniem jeźdźca. Takie jej odczytanie jest jednakże tylko propozycją badawczą, w dodatku wyrażoną w bardzo ostrożnej formie³⁸. Natomiast na przywołanej jako kluczowy argument rzeźbie w ratuszu w Ulm Zigmunt Luksemburski został przedstawiony jako król czeski, w związku z czym na jego tarczy widnieje Lew o dwóch ogonach, a nie smok z legendy rodowej³⁹.

Przykładem oderwania analiz od dobrze rozpoznanej tradycji obrazowej jest sąd, że: „pomnik nagrobny Władysława Jagiełły należy do rzadkich przykładów nagrobków, niemal całkowicie pozbawionych symboli religijnych. Królowi nie towarzyszą święci ani aniołowie, unoszący zwykle dusze zmarłych do nieba, ale dworzanie i dwaj duchowni — przedstawiciele rady królewskiej” (s. 83). Ów „świecki scenariusz” jest jednak typowy dla wielu dzieł sztuki sepulkralnej od XIII w., np. dla tzw. pomników genealogicznych⁴⁰. Bezpośrednim wzorem dla tumbi Jagiełły był prawdopodobnie nagrobek Kazimierza Wielkiego, na którym znalazły się rzeczywiście unikatowe w skali europejskiej wizerunki „doradców” zasiadających wokół zmarłego władcy. Autorka dostrzegła ten związek (rozd. XIX) jednakże sądzi, że „wizerunek obradujących dworzan [...] poddany został na sarkofagu Władysława Jagiełły daleko idącej transformacji, która świadczy, że florencki mistrz otrzymał

³⁰ B. Kürbisówna, *Smok*, w: *Słownik Starożytności Słowiańskich*, red. G. Labuda, Z. Stieber, t. 5, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 316 n.; B. Kürbis, *Holophagus. O smoku wawelskim i innych smokach*, w: *Ars Historica. Prace z dziejów powszechnych i Polski*, Poznań 1976, s. 163–178; M. Plezia, *Legenda o smoku wawelskim*, „Rocznik Krakowski”, 42, 1971, s. 23 n.; tenże: *Scripta minora. Łacina średniowieczna i Wincenty Kadłubek*, Kraków 2001, s. 243–258; T. Panfil, *Lingua symbolica. O pochodzeniu i znaczeniach najstarszych symboli heraldycznych w Polsce*, Lublin 2002, s. 52, 79 n.

³¹ M. Walczak, *Rzeźba architektoniczna*, s. 43; o popularności smoczey ikonografii w sztuce Krakowa szeroko: E.M. Firlet, *Smocza Jama na Wawelu. Historia, legenda, smoki*, Kraków 1996, s. 109–137; T. Węclawowicz, *Krakowski kościół katedralny w wiekach średnich. Funkcje i możliwości interpretacji*, Kraków 2005, s. 101.

³² S.K. Kuczyński, *Pieczęcie ksiąg mazowieckich*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 139–145, zvl. s. 141; Z. Piech, *Ikografia pieczęci Piastów*, Kraków 1993, s. 92.

³³ J. Boehme, *De ordine draconis*, „Acta Litteraria Musei Nationalis Hungarici”, 1, 1818, s. 169, 185; por. M. Studničková, *Panovnický majestat Zikmunda Lucemburského ve výtvarném umění*, w: *Lesk královského majestátu ve středověku. Pocta Prof. PhDr. Františku Kavkovi, CSc. k nedožitým 85. narozeninám*, ed. L. Bobková, M. Holá, Praha–Litomyšl 2005, s. 236.

³⁴ J. K. Hoensch, *Kaiser Sigismund Herrscher an der Schwelle zur Neuzeit 1368–1437*, München 1996, s. 123–125.

³⁵ M. Nejedlý, *Meluzinský mýtus a rodová pověst Lucemburků*, „Český časopis Historický”, 98, 2000, nr 4, s. 693–756; tenże, *Středověký mýtus o Meluzině a rodová pověst Lucemburků*, Praha 2007.

³⁶ J. Royt, *Syn Meluziny (k ikonografii ponovnické ideologie Lucemburků)*, w: *Schodištní cykly Velké Věže hradu Karlštejna. Sborník příspěvků z kolokvia uspořádaného Ústavem Dějin Umění AV ČR v refektáři kláštera na Slovanech v Praze ve dnech 5.5–7.5.2004*, ed. Z. Všečeková, Průzkumy Památek, XIII–příloha, 2006, s. 91–95.

³⁷ M. Nejedlý, *Od krásné dívky až k hadům a drakům. Proměny vily meluziny a její odraz v ikonografii středověkých pramenů*, „Archeologické rozhledy”, 54, 2002, s. 457–494; tenże, *Historie, literatura, politika: Meluzino prokletí*, w: *Pater Familias. Sborník příspěvků k životnímu jubileu Prof. dr. Ivana Hlaváčka*, ed. J. Hrdina, Praha 2002, s. 249–269.

³⁸ K. Maráz, *Jezedecká pečet' moravských markrabat lucemburského rodu jako reprezentační prostředek majitele a vrcholné umělecké dílo moravské markraběcí pečeti*, w: *Moravští Lucemburkové 1350–1411*, Brno 2000, s. 227 n.; autor sugeruje także możliwość ich interpretowania jako wyobrażenia sił ochraniających władce.

³⁹ Hans Multscher. *Bildhauer der Spätgotik in Ulm. Eine Ausstellung des Ulmer Museums und des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart im Ulmer Museum 7. September bis 16. November 1997*, Ulm 1997, s. 296–298, kat. 14c.

⁴⁰ A. McGee Morgenstern, *Gothic Tombs of Kinship in France: the Low Countries & England*, University Park 2000. Do najwcześniejszych (przed 1267 r.) należy, znana tylko z dokumentacji rysunkowej i opisów memoria Tybalda III z Szampanii w kościele Saint-Étienne w Troyes, gdzie pod półkolistymi arkadami znajdowały się przedstawienia przodków i krewnych księcia; X. Decot, *Les tombeaux des comtes de Champagne (1151–1284). Un manifeste politique*, „Bulletin Monumental”, 162, 2004, nr 1, s. 32, il. 24–26.

od polskich posłów tylko ogólnikowe informacje na temat ich postaci i kompozycji” (s. 160). Nie wspomina w tym miejscu, że informacje te były na tyle szczegółowe, że zawierały pieczołowicie skonstruowany program heraldyczny, odwołujący się prawdopodobnie do dekoracji kościołów fundowanych przez Kazimierza Wielkiego⁴¹. Programem tym zajmuje się jednak kilkadziesiąt stron dalej i także w nim dopatruje się licznych, „ukrytych” rzecz jasna treści (rozdz. XXIII–XXIV). Na przykład eksponowany w fundacjach artystycznych Kazimierza Wielkiego herb ziemi dobrzyńskiej, który pojawił się też w nagrobku Kazimierza Jagiellończyka (jako odniesienie do tradycji Piastów)⁴², w nagrobku Jagiełły miałby oznaczać Pawła Włodkowica i „wskazywać na niego, jako głównego autora programu heraldycznego nagrobka króla” (s. 208). Autorka szuka wzorów dla tumbi Jagiełły w antycznych sarkofagach, nie wspominając jednak, czy były one dostępne w czasach Donatella. Uznany za „najbliższą znaną nam paralelę bezprecedensowej koncepcji obrazowej figur żałobników z nagrobka Jagiełły” (s. 165) sarkofag kolumnkowy w Muzeum Archeologicznym w Stambule został odnaleziony na terenie królewskiej nekropolii w Sidonie przez tureckiego archeologa Osmana Hamdiego (1842–1910)⁴³. Chociaż A. Boczkowska w wielu miejscach pisze o fascynacji artystów z XV w. antykiem i przywołuje przykłady oddziaływania dzieł sztuki greckiej i rzymskiej na kulturę Quattrocenta, to notorycznie nie stawia pytania o pochodzenie w przypadku dzieł sztuki przywoływanych przez siebie jako materiał porównawczy. Jest to kolejny przykład odejścia od rudymentów warsztatu historyka sztuki.

Nawet gdyby przyjąć, że nagrobek Władysława Jagiełły został odkuty w Italii, albo, co znacznie bardziej prawdopodobne, przez znajomego sztukę Italii rzeźbiarza przybyłego do Polski, to nie implikuje to nawet w najmniejszym stopniu obecności humanistycznych treści ideowych w tym pomniku. Choć jest to dzieło odosobnione w skali Europy Środkowej (bez wątplenia import artystyczny), to jednak A. Boczkowska sądzi, że obecne w nim rzekomo motywy antyczne (określone dziwnie, jako „dowody wizualne” włoskiego pochodzenia dzieła, s. 77, por. też s. 13), „pozwalają nam lepiej zrozumieć, jaki charakter miał polski renesans i kiedy pojawił się w sztuce krakowskiej” (s. 82 n.). Ponieważ w książce brak stosownej refleksji metodologicznej, czytelnikowi trudno zrozumieć, co Autorka rozumie przez pojęcie renesans i dlaczego — wbrew tendencjom powszechnym we współczesnej nauce⁴⁴ — utożsamia go z humanizmem? O ile bowiem w literaturze, myśli politycznej, czy bardzo szeroko rozumianej kulturze różnych krajów Europy dość wcześniej pojawiło się zainteresowanie antykiem, o tyle w architekturze i sztukach plastycznych na północ od Alp nawiązania do starożytności obecne były dopiero od końca XV w. W Italii ciągle żywy był „sentymalny” mit zerwanej ciągłości i walki cywilizacyjnej cesarstwa z barbarzyńcami, natomiast Północ grzała się w ciepłe władzy cesarskiej, a wiara w trwanie imperium była niezachwiana. *Translatio imperii* przez Karola Wielkiego traktowano serio, a w dziejach Rzeszy upatrywano nie przejaw barbarzyńskiej uzurpacji, ale faktyczne podtrzymanie i rozprzestrzenienie się rzymskiej starożytności. W efekcie, brak wiary w upadek cesarstwa skutkowało brakiem potrzeby Odrodzenia⁴⁵. Obecność „tradycji humanistycznych” poza Italią nie prowadziła więc do Renesansu i pod tym względem w książce A. Boczkowskiej mamy do czynienia z poważnym pomyleniem pojęć.

Trzeba też zwrócić uwagę na specyficzne zabiegi socjotechniczne stosowane przez Autorkę. W książce dość trudno znaleźć zwroty takie jak: „być może”, „zapewne”, „prawdopodobnie”, „jak można domniemywać”, albo po prostu „jak mi się wydaje”. Za to nagminnie pojawiają się kategorięczne stwierdzenia; np. z faktu że nagrobek został odkuty w częściach wynika, że „wszystkie te części musiały [sic!] zostać przetransportowane z Florencji do Krakowa” (s. 87). Tymczasem składanie dzieł z części było i jest normalną praktyką, bo w inny sposób po prostu nie da się pracować nad dużą, przestrzenną strukturą architektoniczno-rzeźbiarską. Powołując się na badania Karola Estreichera, który jako pierwszy dostrzegł włoskie filiacje wawelskiego nagrobka, A. Boczkowska określa go (chyba nieco na wyrost) mianem „znawcy twórczości florenckich rzeźbiarzy” (s. 71) i tłumaczy z tego, że „przyznał [...] pierwszeństwo hipotezie, zgodnej z ówczesnym stanem wiedzy, że nagrobek sprowadzono z Węgier” (s. 68). Brak bezpośrednich zapożyczeń w formie cytatów i „imitacji” dzieł rzeźby antycznej w nagrobku na Wawelu tłumaczy geniuszem Donatella (s. 73). Podobnie, niedostatki form dostrzeżone w krakowskim sarkofagu przez P. Mrozowskiego, wytłumaczone są zamiłowaniem florenckiego rzeźbiarza do „kontrowersyjnych rozwiązań” (s. 125). Na zakończenie, Badaczka wyraziła nadzieję, że jej atrybucja „przetrwą wszystkie ataki”, bowiem przemawia za nią „zbyt wiele niezależnych faktów obserwacyjnych, dotyczących co najmniej trzech dyscyplin wiedzy — historii, historii sztuki i geologii” (s. 301). Osąd ten należy pozostawić czytelnikom, natomiast atrybucji nikt nie zamierza „atakować”, lecz co najwyżej wyrazić wątpliwość ze względu na bardzo poważne błędy w dowodzeniu, z których część starałem się zaprezentować powyżej.

Na osobne omówienie zasługuje stosunek A. Boczkowskiej do literatury przedmiotu. Jest ona traktowana skrajnie wybiórczo, a najnowsze prace zazwyczaj nie są cytowane. Dość wspomnieć, że Autorka nie wykorzystwała najnowszej monografii nagrobka Jagiełły, jaką jest dysertacja doktorska Kathariny Chrubasik obroniona w r. 2009 na Uniwersytecie w Bonn

⁴¹ Por. S.K. Kuczyński: *Polskie herby ziemskie. Geneza, treści, funkcje*, Warszawa 1993, s. 28–30; Z. Piech, *Monety, pieczęcie i herby w systemie władzy Jagiellonów*, Warszawa 2003, s. 200.

⁴² P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, Warszawa 1957, s. 106, przyp. 130; W. Kopczyński, *Wątek polityczno-dynastyczny w programie ikonograficznym nagrobka Kazimierza Jagiellończyka — próba interpretacji*, w: *Wit Stosz. Studia o sztuce i recepcji*, red. A. S. Labuda, Warszawa–Poznań 1986, s. 83; S.K. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie*, s. 33; R. Marciniak, *O rzekomym herbie Wielkopolski XIV i XV wieku*, *Roczn. Hist.*, 65, 1999, s. 53–72; Z. Piech, *Monety*, s. 208 n.

⁴³ E. Akurgal, *Ancient Civilisations and Ruins of Turkey*, 7th ed., Istanbul 1990, s. 41 n., il. 22a.

⁴⁴ Ch.G. Nauert, *Humanism and the culture of Renaissance Europe* (New approaches to European history, vol. 6), Cambridge 1996, s. 72–89; K. Moxey, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History*, Ithaca 1994; M. Bartlová, *Renaissance and Reformation in Czech Art History: Issues of Period and Interpretation*, „Umění”, 59, 2011, s. 2–19.

⁴⁵ Ch. Wood, *Maximilian I as Archeologist*, „Renaissance Quarterly”, 58, Winter, 2005/4, s. 1128–1174; tenże, *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago 2008; Ch. Wood, A. Nagel, *Anachronic Renaissance*, New York 2010.

i dostępna *on line*⁴⁶. W książce pominięto nowe studia nad rzeźbą architektoniczną w Małopolsce, w związku z czym np. Autorka buduje argumentację na nieprawidłowym rozpoznaniu herbu Janina w kościele parafialnym w Stopnicy (rzekomo herb papieża Benedykta XII, s. 207), chociaż już dawno zostało ono skorygowane przez Józefa Szymańskiego⁴⁷. Pisząc obszernie o tzw. kryptoportretach (rozdz. XXVI) A. Boczkowska nie wykorzystuje podstawowych założeń metodologicznych Friedricha Polleroßa, za którym zjawisko to nazywane jest „portretem identyfikacyjnym”⁴⁸. Zajmując się szczegółowo rogatą głową w herbie ziemi dobrzyńskiej, zignorowała rozbudowaną literaturę na ten temat, w tym podstawowe studia Zenona Piecha i Borysa Paszkiewicza⁴⁹. W efekcie pominięła zupełnie starotestamentowe konotacje tego godła i dopatrzyła się w nim anachronicznie znamion portretu Kazimierza Wielkiego (s. 207)⁵⁰. Nie jest też cytowana najnowsza książka Z. Piecha poruszająca m.in. kluczowe z punktu widzenia recenzowanej pracy zagadnienie herbów w systemie władzy Jagiellonów⁵¹.

Omawiana praca jest obciążona wielką liczbą błędów rzeczowych, z których część została już wymieniona wyżej. Jednakże warto jeszcze dodać, że według Autorki „z inicjatywy Jagiełły zostały wzniesione katedry w Wilnie i Miednikach” (s. 28), a scholastyk gnieźnieński i archidiakon krakowski Piotr Wolfram był „kustoszem katedry gnieźnieńskiej i biskupem”, niestety bez podania rzekomej diecezji (s. 225)⁵². Orzeł Biały miałby być herbem „Korony Królestwa Polskiego” (s. 34, 202), natomiast w herbie ziemi dobrzyńskiej, która podobnie jak inne ziemie Królestwa Polskiego w pierwszej połowie XV w. nazywana jest „księstwem” (rozdz. XXIV), miałyby występować „korona zwieńczona bawolimi rogami” (s. 207). Król Węgier Karol Robert Andegaweński (rzekomo „przywódca obozu gwelfickiego w północnej Italii, dążył do podporządkowania sobie całych Włoch, uzyskał tytuł wikariusza Toskanii i Romanii oraz senatora Rzymu”, s. 259) został pomylony ze swoim wujem — Robertem I Mądrym, królem Neapolu, hrabią Prowansji i tytularnym królem Jerozolimy. Klasztor przy kościele Ognissanti we Florencji, z którego pochodzi kluczowe dla całej książki popiersie św. Rossora, nie należał do franciszkanów, ale do powstałego w r. 1201 zgromadzenia humiliatów, nawiązującego do duchowości cysterskiej⁵³. Wreszcie w Krakowie przy Rynku Głównym 17 nie ma żadnej „sali Hetmańskiej” (s. 200), a stosowana powszechnie nazwa kamienica Hetmańska wywodzi się od jednego z późniejszych właścicieli posesji — Jana Klemensa Branickiego, hetmana wielkiego koronnego. W zakresie terminologii artystycznej sprzeciw budzi m.in. nazywanie podniebia baldachimem sklepieniem (s. 87, 267 i nn.), a ścian bocznych nagrobka Jagiełły fasadami (s. 207).

* * *

Pogląd o włoskiej genezie nagrobka Władysława Jagiełły, sformułowany niegdyś ostrożnie przez Karola Estreichera, czeka w dalszym ciągu na udowodnienie. W poszukiwaniach materiału porównawczego warto zwrócić uwagę na mniej znane ośrodki artystyczne północnej Italii, szczególnie te, w których znaczącą rolę odgrywała tradycja gotycka (Piemont, Lombardia, Friuli). Nie można też wykluczyć oddziaływania wczesnorenesansowej rzeźby tokańskiej, jednakże „sensacyjna” atrybucja dzieła Donatellowi, ani tym bardziej skomplikowane, wielopiętrowe wywody o rzekomych treściach ideowych wawelskiego kenotafu, nie są oparte na żadnych poważnych przesłankach. Książka A. Boczkowskiej została wydana przez gdańskie wydawnictwo słowo/obraz terytoria, które jest zasłużone dla rozwoju polskiej humanistyki. Publikacja ta jest bardzo obszerna i z pozoru dobrze udokumentowana. Może to wprowadzić w błąd czytelników, zwłaszcza tych niezorientowanych w metodologii historii sztuki i wypaczyć w ich oczach obraz tej tradycyjnej dyscypliny uniwersyteckiej. Jak napisała słusznie recenzowana Autorka — cytując słowa Pawła Włodkowica: „błąd nie odparty zyskuje aprobatę, a prawda nie broniona zostaje zgnieciona” (s. 45). Brak odpowiedzi na drugą z kolei książkę, oznaczałby milczącą zgodę na zaprezentowane w tych publikacjach poglądy.

Marek Walczak
Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Jagielloński
Kraków

⁴⁶ K. Chrubasik, *Das Grabmal von Ladislaus II. Jagiello (1386–1434). Inszenierung und Legitimation der Macht*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn; <<http://hss.ulb.uni-bonn.de/2009/1756/1756.htm>> [dostęp: 10.01.2012 r.].

⁴⁷ J. Szymański, *Herbarz średniowiecznego rycerstwa polskiego*, Warszawa 1993, s. 28, przyp. 150; s. 136.

⁴⁸ F. B. Polleroß, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Worms 1988.

⁴⁹ Z. Piech, *Symbole władcy i państwa w monarchii Władysława Łokietka i Kazimierza Wielkiego*, w: *Imagines Potestatis. Rytuály, symbole i konteksty fabularne władzy zwierzchniej. Polska X–XV w. (z przykładem czeskim i ruskim)*, red. J. Banaszkiwicz, Warszawa 1994, s. 131; B. Paszkiewicz, *Rogi króla Kazimierza*, w: tamże, s. 164; P. Mrozowski, *Sztuka narzędzie władzy: patronat artystyczny Kazimierza Wielkiego*, w: *Sztuka i władza*, red. D. Konstantynow, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 2001, s. 7; W. Drelicharz, Z. Piech, *Dawne i nowe herby Małopolski*, Kraków 2004, s. 213; Walczak, *Rzeźba architektoniczna*, s. 325–328.

⁵⁰ Ostatnio na ten temat: M. Walczak, *Obraz władcy w sztuce XIV wieku na przykładzie Kazimierza Wielkiego*, w: *Kazimierz — sławny i z czynów Wielki*, Kraków 2011, s. 37–50.

⁵¹ Z. Piech, *Monety*.

⁵² M. Zwiercan, *Piotr Wolfram z Krakowa*, PSB, 26, 1981, s. 403–406.

⁵³ Por. np. J. I. Miller, L. Taylor-Mitchell, *The Ognissanti Madonna and the Humiliati Order in Florence*, w: *The Cambridge Companion to Giotto*, ed. A. Derbes, M. Sandona, Cambridge 2004, zwił. s. 159–163.