

Dr hab. Małgorzata Smorąg Różycka
Uniwersytet Jagielloński
Instytut Historii Sztuki

R e c e n z j a r o z p r a w y d o k t o r s k i e j
mgr Mileny Banasiak pt. „Filozofia w malarstwie Rafaela Santiiego”

Przedmiotem dociekań Doktorantki jest wykład filozoficzny zawierający się w monumentalnych i sztalugowych obrazach wybitnego przedstawiciela włoskiego renesansu Rafaela Santi, szczególnie zaś wątki platońskie i neoplatonistyczne tego wykładu – jak stwierdza Doktorantka we Wstępie – nieprzypadkowe, „świadome i dokładnie przemyślane” (s.5).

Praca liczy 311 paginowanych stron oraz bibliografię obejmującą 332 pozycje. Budowa pracy jest przejrzysta, jeśli oceniać to na podstawie tytułów i układu czterech podstawowych rozdziałów, które odzwierciedlają zasadniczy kierunek badawczych dociekań Doktorantki – wątki i treści filozoficzne rozpoznawane w wybranych dziełach Rafaela.

Przedstawiona praca z pewnością zasługuje na uwagę i wnikliwą lekturę. Wzbudza też podziw dla rozmachu naukowego przedsięwzięcia i niemałej odwagi Doktorantki, która podejmując się niełatwego zadania odczytania treści filozoficznych w dziełach jednego z najznakomitszych mistrzów włoskiego renesansu, musiała także zmierzyć się z bogatym dorobkiem historiografii w tym zakresie, szczególnie artystycznej. Doktorantka swój wywód prowadzi w sposób intelektualnie zdyscyplinowany według zamierzonego i wewnętrznie spójnego planu od przedstawienia pojęć ogólnych (tezy filozoficzne i piętnastowieczny neoplatonizm) do rozważań bardziej szczegółowych (etyka i filozofia społeczna oraz dyskusja filozoficzna). Klarowna jest także wewnętrzna struktura każdego z czterech głównych rozdziałów: po wstępnej ogólnej charakterystyce następuje obszerna analiza zakończona wypunktowaniem głównych wniosków. Jednocześnie Doktorantka nie aspiruje do rozstrzygnięcia wszystkich kwestii związanych z treściami filozoficznymi w obrazach Rafaela. Postrzega je przede wszystkim jako obrazową paralelę *Dialogów* Platona, czy szerzej traktatów filozoficznych, słusznie dostrzegając w tym konstytutywny rys kultury renesansowej.

Na wyróżnienie zasługują dwa przede wszystkim dwa wyodrębnione przez Doktorantkę wątki tematyczne: piękno Chrystusa rozpatrywane w kontekście piękna

człowieka oraz pozycja i rola społeczna kobiety rozpięta pomiędzy dwiema kategoriami pojęciowymi - intelektu (wykształcenia, erudycji) i świętości. Szkoda, że Autorka nie zdecydowała się na rozwinięcie tych wątków, nie tak powszechnych w rozważaniach o malarstwie włoskiego renesansu, ograniczając się do kilkunastu prezentacji (odpowiednio s. 124-126, s. 213-234).

W szeroko zarysowanych interpretacjach Doktorantka wykazała się dobrą, niekiedy wręcz erudycyjną znajomością prądów filozoficznych od starożytności po nowożytność, szczególnie zaś nurtu platońskiego. Nie będę odnosić się do złożonych zagadnień filozoficznych, omawianych przez Doktorantkę z wyróżniającym się znanstwem i intelektualną wrażliwością, skupię się natomiast na zagadnieniach historyczno-artystycznych.

Przedstawiona praca nie ma charakteru historyczno-artystycznego i nie narzuca Autorce wymogu posługiwania się wyłącznie metodami historycznymi (zresztą historia sztuki dawno już zrezygnowała z tego historiograficznego ekskluzywizmu). Doktorantka jest świadoma zróżnicowania postaw badawczych w historiografii artystycznej, jak dowodzi tego wywód w części 4. Wstępu, choć nie w pełni uprawniony nazbyt skromnym i niezrozumiale wybiórczym Stanem badań (s. 17-19).

Domaganie się zreferowania bibliografii prac poświęconych twórczości Rafaela byłoby z pewnością nieuzasadnione i trudne do zrealizowania wobec obfitości literatury narastającej od wieku XIX (jeśli pominąć starsze piśmiennictwo, także współczesne Rafaelowi) po czasy najnowsze. Doktorantka poprzestaje jednak na wskazaniu jednego tylko badacza – współczesnego włoskiego historyka filozofii Giovanniego Reale, zainspirowana – jak się wydaje – jego hermeneutyczną interpretacją kilku fresków Rafaela w watykańskich Stanzach (s.5). Podejmując się jednak trudnego zadania zinterpretowania dzieł tak powszechnie znanych, trzeba wykazać się w pracy (np. krótkim omówieniem w tekście, komentarzem w przypisach lub wyszczególnieniem w wykazie bibliograficznym) znajomością głównych tez postawionych w literaturze przedmiotu. Można tylko żałować, że Doktorantka nie skorzystała z syntetycznej analizy Ernsta Gombricha *Raphael's Stanza della Segnatura and the Nature of Its Symbolism*, w: *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, London 1975, dostępnej w tłumaczeniu na język polski („*Stanza della Segnatura*” Rafaela i jej symbolika, w: tenże, *Pisma o sztuce i kulturze*, wybór i oprac. R. Woodfield, tłum. D. Folga-Januszewska i in., Kraków 2011, s. 485-514). Pominęła także ważną pracę Bernice F. Davidson, *Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge*, Park 1985, choć w pracy kilkakrotnie przywołuje określenie „Biblia Rafaela” (np. s. 26, 44).

W wykazie znalazło się natomiast wiele publikacji o charakterze popularnonaukowym, z pewnością wartościowych, ale pozostających poza zasadniczym nurtem naukowym.

Nie można natomiast zaakceptować pominięcia Jacoba Burckhardta i jego fundamentalnej rozprawy z 1860 roku *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch* (*Kultura Odrodzenia we Włoszech*, tłum. M. Kreczkowska, Kraków 1930 i wiele późniejszych wydań), ponieważ praca ta wyznaczyła zasadnicze kierunki badań nad kulturą renesansu (jak również upowszechnienie samego terminu w odniesieniu do kultury włoskiej XV i XVI wieku), kształtowane odąd albo jako rozwinięcie koncepcji Burckhardta, albo jako ich krytyka. Wczytując się w wielowątkowe rozważania tego wybitnego znawcy kultury nowożytnej, Doktorantka odnalazłaby wiele spośród podjętych we własnej pracy kwestii i tropów badawczych dotyczących koncepcji władzy, indywidualnego rozwoju jednostki, a nawet pozycji kobiety. Oczywiście, wiele też Burckhardta zostało poddanych surowej krytyce (m.in. przez Wiliama Diltheya czy Johana Huizingę), ale jak to trafnie ujął E. Gombrich w cytowanej wyżej pracy: „Krytykując Hegla, Bruckhardta czy Lamprechta za ich przerost pewności w próbach rozwiązania zagadek przeszłości, zmuszony jestem końcu przyznać, że bez owej pewności nasze wysiłki nie byłyby owocne” (o.c., Kraków 2011, s. 391). Warto też przy tej okazji przypomnieć, że początkowo praca nosiła tytuł „Wiek Rafaela”.

Na krótką choćby charakterystykę zasługuje znakomita praca innego wybitnego badacza sztuki André Chastela *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1959 (pominięta w wykazie, lecz cytowana na s. 12), w której ten znakomity francuski historyk sztuki wykazał inspirujące oddziaływanie neoplatonizmu na sztukę quattrocenta.

Trzeba także upomnieć się o znaczącą dla rozważań Doktorantki pracę Alicji Kuczyńskiej *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego* (Warszawa 1988), nie tylko ze względu na znamienne powinowactwo tytułów. Brak tej pracy w wykazie bibliograficznym można uznać za drobne niedopatrzenie, Doktorantka bowiem powołuje się na tę pracę w kwestiach szczegółowych (np. na s. 199). Zabrakło jednak choćby kilkudziesięciu komentarza dotyczącego takich zagadnień podejmowanych przez Kuczyńską jak „dzieło sztuki jako wzór moralno-filozoficzny” czy kategorii piękna i miłości w rozdziale „Oblicza Erosa”, a wreszcie „uczłowieczanie” Chrystusa i Matki Boskiej czy „uzwyklanie” świętych jako przejaw antropologizacji (s. 79-80) i w tym kontekście rozpoznanej przez Kuczyńską „Nobilitacji ciała” (s. 80-114).

Doktorantka słusznie, lecz zbyt lakonicznie zauważa znaczenie Erwina Panofsky'ego w kształtowaniu nowych kierunków interpretacji dzieł sztuki. Wprawdzie wymienia w wykazie bibliograficznym zbiór studiów Panofsky'ego wydany w tłumaczeniu na język polski przez Jana Białostockiego (*Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971), jednak kilka zawartych w tym zbiorze artykułów zasługuje na nieco więcej uwagi ze strony Doktorantki, przede wszystkim *Neoplatoński ruch we Florencji i w północnych Włoszech. Bandinelli i Tycjan* (s. 188-221) i *Ruch neoplatoński i Michał Anioł* (s. 222-269); w konkluzji Doktorantka cytuje fragment innego artykułu w tym zbiorze bez podania jego tytułu (o czym dalej).

Przedstawiona przez Panofsky'ego interpretacja form symbolicznych (zapożyczenie od Ernsta Casirra) w sztuce niderlandzkiej i włoskiego renesansu oraz metoda pogłębionej analizy treści ideowych w dziele sztuki w powiązaniu z filozofią utorowały drogę kolejnym pokoleniom badaczy kultury, wśród nich także i Autorce przedstawionej rozprawy, postrzegających odąd dzieła sztuk plastycznych nie z kategorycznie formalistycznego punktu widzenia, lecz jako zespolenie formy i treści. W sławnej rozprawie *Studies in Iconology Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York 1939) Panofsky wskazał trzy warstwy semantyczne w dziele sztuki, lub inaczej trzy jego sensy: zewnętrzny rozpoznawany w opisie preikonograficznym, znaczeniowy podlegający analizie ikonograficznej i sens istotny, własny, wewnętrzny (*intrinsic meaning*) uwarunkowany ogólną historią kultury umysłowej rozpoznawany dzięki analizie ikonologicznej. W ten sposób uwolnił dzieło sztuki od interpretacji rygorystycznie estetycznej, wykazując, iż jest ono symptomem (przejawem) postawy kulturowej. Subiektywizm tak uwolnionej interpretacji powinien być – jak uważał Panofsky - **ograniczany i korygowany obiektywną wiedzą historyczną**.

Skromna relacja bibliograficzna w przedstawionej rozprawie znalazła także odzwierciedlenie w krótkiej biografii Rafaela włączonej do Wstępu (s. 5-10) bez należytego przywołania podstawowych choćby źródeł (G. Vasari!) i opracowań lub ona odesłania do ich wykazu w opracowania słownikowych. Przytoczonych w przypisach dwóch autorów, tj. wspomnianego G. Reale (przyp. 1) i Mariusza Karpowicza (przyp. 7) trudno uznać za pierwszorzędnych monografistów Mistrza z Urbino.

Powracając jednak do zagadnienia zasadniczego, tj. treści filozoficznych w dziełach Rafaela, nasuwa się podstawowe pytanie czy celem Doktorantki było unaocznienie ogólnej i uniwersalnej równorzędności tych treści z całą tradycją myśli platońskiej i neoplatońskiej czy też wskazanie bezpośrednich platońskich i neoplatońskich inspiracji w dziełach Mistrza z Urbino?. Trzeba przyznać, że przedstawiony tekst nie ułatwia odpowiedzi na te pytania.

Obszerne wywody dotyczące tradycji filozoficznej wskazywałyby na tę pierwszą możliwość, w pełni uprawnioną i utrwaloną w historiografii artystycznej, jak to zwięźle ujął Lech Kalinowski w krótkim szkicu o neoplatońskich inspiracjach w sztuce europejskiej: „Zgodnie z dwoma kierunkami myśli filozoficznej europejskiej ukształtowanej w starożytności: kierunkiem myśli Platona i kierunkiem myśli Arystotelesa, sztuka europejska od średniowiecza do baroku odpowiada bądź pierwszemu, platońskiemu, bądź drugiemu, arystotelesowskiemu nurtowi inspiracji” (L. Kalinowski, *Inspiracje neoplatońskie w sztuce europejskiej od średniowiecza do baroku*, w: *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej*. Materiały konferencji materiały z konferencji zorganizowanej przez Zespół Badań Literackich nad Historią Kultury Epok Dawnych Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, 14-15 października 1998 r., red. A. Nowicka-Jeżowa, P. Stępień, Warszawa 2000, s. 125).

Jeśli jednak przyjąć założenie drugie, idąc tropem stwierdzeń Doktorantki we Wstępie (v. *supra*), konsekwentnie trzeba by postawić pytanie o rzeczywistą znajomość myśli platońskiej i neoplatońskiej przez Rafaela. To kluczowe dla przedstawionych w pracy rozważań pytanie Doktorantka stawia już na początku pracy, jednak w odpowiedzi apriorycznie zakłada, że tak być musiało, choć „nie sposób tego udowodnić” (s. 21). W związku z tym nasuwa się kilka refleksji.

Doktorantka słusznie wykazuje, że pierwszorzędnym źródłem wiedzy o tym są same dzieła Rafaela, zwłaszcza że artysta nie pozostawił tekstów teoretycznych na temat sztuki. Pewne sformułowania można jednak odnaleźć w korespondencji Rafaela (Raffaello Sanzi, *Tutti gli scritti*, red. E. Camesasca, Milano 1956). Czy pobieżne i rozproszone w tekście omówienie wątków florenckiego neoplatonizmu jest w takim przypadku wystarczające – to rzecz dyskusyjna. Jedna kwestia powinna jednak zostać wybita na plan pierwszy prowadzonego wywodu, tj. rzeczywista znajomość pism Platona w dobie renesansu i w tym kontekście koncepcja neoplatonizmu w ujęciu Marsilia Ficina zawarta w jego sławnym dziele *Theologia Platonica* (próżno szukać Ficina w wykazie bibliograficznym, podobnie jak ostatniej krytycznej edycji z tłumaczeniem na j. ang.: *Marsilio Ficino: Platonic Theology*, t. 1-6, red. Michael J.B. Allen, James Hankins, Cambridge (Mass.) 2001–2006). Doktorantka wprawdzie jest świadoma, że „Sztuka Rafaela wyjątkowo wiernie spełnia postulatory głoszone przez Ficina” (s. 139), ale odnosi to wyłącznie do kategorii piękna. Szczegółowo omówiła to zagadnienie A. Kuczyńska w cytowanej przez Doktorantkę pracy *Filozofia i teoria piękna Marsilia Ficina* (Warszawa 1970). Trzeba także upomnieć się o Ficinowską koncepcję

miłości zmysłowej i duchowej, szczególnie zaś chrześcijańskiej interpretacji tych pojęć, co jak wiadomo, jest wątkiem przewodnim reinterpretacji platonizmu i neoplatonizmu w ujęciu Ficina. Równie istotne i odmienne od Ficinowskich (por. E. Panofsky, *Neoplatoński ruch we Florencji...*, o.c., szczególnie s. 210) inspiracje pochodziły zapewne od Giovanniego Pico della Mirandoli, wielokrotnie cytowanego przez Doktorantkę.

Podobnie rozważania dotyczące personifikacji cnót nie mogą się obyć bez odwołania do prac E. Panofsky'ego (v. *supra*), a za jego pośrednictwem do myśli włoskich neoplatoników wydają się niezbędne. Może wówczas nagie Kupidyny nie byłyby nazywane aniołkami, a ich nagość obrazowała „naturę duchową” miłości. Warto przy tym pamiętać, że symbolika *nuditas naturalis* już w średniowieczu była rozpatrywana według kryteriów moralnych, uruchamiając mechanizm nowej interpretacji nagości w sztuce renesansowej, np. w odniesieniu do przedstawień Gracji, jak w obrazie Rafaela.

Nie sposób odnieść się szczegółowo do wszystkich interpretacji dzieł Rafaela zaprezentowanych w pracy – recenzja miałaby rozmiar odrębnej rozprawy. Interpretacje są na ogół zgodne ze stanem badań nad twórczością Rafaela. Trzeba jednak stwierdzić, że Doktorantka niemal całkowicie pomija w odwołaniach tradycję historiograficzną w tym zakresie, choć korzysta z jej dorobku (zwykle pośrednio z prac popularnonaukowych). Nie uwzględnia natomiast interpretacji zróżnicowanych lub całkowicie przeciwnych. Równie ważnym elementem interpretacji i standardowym wymogiem dowodu badawczego jest informacja o czasie powstania dzieła i jego lokalizacji, podana np. w spisie ilustracji lub w podpisach pod nimi. Oto kilka przykładów uzasadniających te wymogi.

Obrazy *Sen rycerza* albo *Sen Scypiona* (ok. 1503-1504, Londyn, National Gallery) i *Trzy Gracje* (ok. 1504-1505, Chantilly, Musée Condé) były przedmiotem różnych interpretacji m.in. A. Chastela, E. Panofsky'ego. Ponadto powinny być omawiane w kolejności chronologicznej po freskach w tzw. Loggiach Psyche z około 1518 roku.

Inny przykład dotyczy dwóch obrazów walki archanioła Michała, pozornie odnoszących się do tego samego wątku tematycznego. Omawiany jako pierwszy obraz walki z Szatanem (Luwr) jest późnym, niezwykle ekspresyjnym (i znacznych rozmiarów ok. 270 x 160 cm) dziełem Rafaela z roku 1518. Obraz został zamówiony przez papieża Leona X jako dar dla króla Francji Franciszka I, w związku z czym interpretowany jest jako alegoria potęgi władzy królewskiej (archanioł Michał jest patronem królestwa) i aluzja do rycerskiego zakonu św. Archanioła Michała, na czele którego stał król. Wydaje się więc, że zgodnie z koncepcją Panofsky'ego, sens obiegowy walki ze złem ustępuje miejsca sensowi szczególnemu

(dedykacja) tego konkretnego dzieła. Natomiast obraz (a właściwie obrazek o wym. ok. 30x25 cm) z ok. 1503-1505 roku (Luwr) jest wczesnym dziełem przyszłego mistrza i prezentuje standardową od średniowiecza formułę tematu. Niekiedy uważa się, że jego dopełnieniem był namalowany w tym samym czasie obraz *Święty Jerzy walczący ze smokiem* (Luwr).

Wymóg zachowania właściwej kolejności omawiania dzieł jeszcze dobitniej ujawnia się w przypadku portretów. Doktorantka rozpoczyna swój wywód od portretu Baldassare Castiglione (Luwr, 1514-1515), jednego z najlepszych portretów namalowanych przez Rafaela w ostatniej już dekadzie życia. Nie sposób zapytać, dlaczego w interpretacji tego wspaniałego obrazu (s. 199) Doktorantka posłużyła się zupełnie drugorzędnymi cytatami (W. Beckett, M. Girardi), zamiast sięgnąć do narzucającego się w sposób oczywisty *Dworzanina*? Następnie przechodzi do wcześniejszego portretu Guidobalda da Montefeltro (1506-1507?, Galeria Uffizi) namalowanego jeszcze w konwencji piętnastowiecznej, stąd może wrażenie „smutnej medytacji nad ludzką kondycją” (s. 200).

Doktorantka powraca do portretu Castigliona w bardzo interesującym i znakomicie przedstawionym rozdziale *Rozmyślania o przyjaźni...* (s. 208-212; tu znowu, gdy pada pytanie o elementy stroju, warto sięgnąć do *Dworzanina*).

Wybór dwóch kolejnych obrazów wydaje się jeszcze bardziej ryzykowne z kilku powodów. Znakomity *Portret papieża Leona X z kardynałami* (1518, Galeria Uffizi) był przedmiotem dociekań interpretacyjnych od wieku XIX i ma nad wyraz obfitą bibliografię (por. pouczającą pracę: Nelson H. Minnich, *Raphael's Portrait "Leo X with Cardinals Giulio de' Medici and Luigi de' Rossi": A Religious Interpretation*, „Renaissance Quarterly” 56, nr 4, 2003), s. 1005-1052).

Natomiast jeśli chodzi o wcześniejszy z ok. 1511-1512 roku portret Juliusza II, Doktorantka nie precyzuje o którą z wersji chodzi, z Galerii Uffizi czy Londyńskiej National Gallery (ważne bo dyskutowana była autentyczność każdej z nich). Warto przy tej okazji sięgnąć do interesującej pracy Loren Partrige i Randolpha Starna *A Renaissance likeness: art and culture in Raphael's Julius II* z 1980 roku, gdzie omawiany jest ten obraz w szerszym kontekście kulturowych uwarunkowań.

Wątpliwości dotyczące interpretacji poszczególnych obrazów można oczywiście mnożyć (np. w odniesieniu do *Damy z jednorożcem* czy *Wizji Ezechiela*), pozostawiając jednak tę kwestię, trzeba się upomnieć o odwołania do podstawowych choćby leksykonów ikonograficznych (np. w odniesieniu do stwierdzeń na s. 24, 26 czy 30).

Inne natomiast wątpliwości nasuwają się w odniesieniu do analizy malowideł ściennych. Prócz podniesionego już postulatu zachowania lub przynajmniej podania chronologii dzieł, trzeba zauważyć, że standardem w badaniach nad malarstwem monumentalnym jest uwzględnianie przestrzennego kontekstu poszczególnych scen i wiążących się z tym osi ideowych. Postulat ten odnosi się do omawianych fresków w watykańskich *Stanzach*, czyli papieskich apartamentach reprezentacyjnych tworzących ciąg czterech niemal kwadratowych pomieszczeń w całości ozdobionych freskami. Uzupełnienie analizy choćby tylko graficznym schematem rozmieszczenia poszczególnych przedstawień uczyniłoby przedstawioną interpretację. Postulat dotyczący tradycji historiograficznej w sposób szczególny odnosi się do tej właśnie części rozważań Autorki.

Na zakończenie kilka uwag dotyczących wykazu bibliograficznego.

Bibliografia jest dość obszerna, liczy bowiem 332 pozycje zestawione wg dziesięciu kategorii. Wyszczególniona w kategorii „Czasopisma” (s. 324) „Wielka kolekcja sławnych malarzy” jest **popularnonaukową** albumową serią wydawniczą, której każdy tom stanowi monografię innego artysty.

O braku kilku istotnych, jak się zdaje, prac wspomniano już wyżej. Powracając do prac Panofsky’ego, Doktorantka w przypisach i wykazie bibliograficznym przywołuje zbiór studiów wydany w języku polskim przez Jana Białostockiego. Tymczasem, jak to zostało precyzyjnie wyjaśnione w przedmowie Białostockiego, wybór prac został dokonany na potrzeby polskiej edycji przez Białostockiego (za zgodą autora) i obejmuje prace z różnego okresu, należy więc cytować je odrębnie. Postulat ten w sposób szczególny odnosi się do wymienionych wyżej artykułów dotyczących problematyki podjętej przez Doktorantkę.

W przypadku wznowień dawnych prac niezbędne jest wskazanie daty pierwszej edycji lub choćby podanie jej kolejnej liczby, szczególnie gdy wznowienia nie były poddane autorskiej rewizji, np. *Historia estetyki* Władysława Tatarkiewicza ukazała się w latach 1960–1967 (t. I–III) we Wrocławiu - Doktorantka przytacza wznowienie z lat 1985 (t. I), 1988 (t. II) i 1991 (t. III). Podobnie w przypadku sławnej pracy J. Białostockiego, której pierwsze wydanie ukazało się w roku 1960, a trzecie w wersji zmienionej przez Autora w 1967; Doktorantka przytacza edycje z 2001 roku z pominięciem tej informacji.

Uwaga ta szczególnie odnosi się do prac autorów zagranicznych, cytowanych z pominięciem nazwiska tłumacza i daty wydania oryginału, co w wielu przypadkach sprawia nieuzasadnione wrażenie nowości, jak np. *Jesień średniowiecza* Johana Huizingi w tłumaczeniu Tadeusza Brzostowskiego ukazała się w roku 1961, zaś praca Herberta Read

The meaning of art z roku 1931 ukazała się w tłumaczeniu Krystyny Tarnowskiej w 1965 – cytowane w wykazie jest wydaniem trzecim (z pominięciem nazwiska tłumaczki). Bezdyskusyjnym wymogiem jest pełna informacja o tłumaczonych wydania także ważnych źródeł jak *Ksiąg dziesięć o architekturze* Leona Battisty Albertiego czy *Żywotów najslawniejszych malarzy...* Giorgio Vasariego. To tylko wybrane przykłady. Zabrakło w wykazie bibliograficznym pracy Heinricha Pfeiffera *Zur Ikonographie von Raffaels Disputa. Egidio da Viterbo und die christlich-platonische Konzeption der Stanza della Segnatura*, Rom 1975 (*Miscellanea historiae pontificiae* 37) przytoczonej w stanie badań (s. 17).

Praca jest zredagowana starannie – wśród nielicznych i drobnych usterek językowych wspomnieć można tylko o jednej – *sufmato* (ss. 14, 20, 63) zamiast *sfumato* jest zapewne wynikiem owej nieszczęsnej dla wszystkich piszących „autokorekty” edytora tekstu. Ponadto nieco „uwiera” odmiana nazwiska Santi (szczególnie w formie „Santiago”) – w historiografii artystycznej zwykle używa się imienia Rafael. Nie przekonuje także polskie tłumaczenie tytułu obrazu *Lo Spassimo di Sicilia* jako „Meka sycylijska” (s. 114), chodzi bowiem o obraz do kościoła Santa Maria dello Spasimo w Palermo (Sycylia).

Powyższe uwagi nie mają wpływu zasadniczego na pozytywną ocenę pracy. Doktorantka podjęła się niełatwego zadania skonfrontowania własnych przemyśleń i interpretacji z bogatą, wielowątkową historiografią artystyczną, filozoficzną i literacką. Wiele przedstawionych interpretacji i refleksji ma istotny walor poznawczy. W konkluzji pracę oceniam jako dobrą podstawę do uzyskania stopnia naukowego doktora i wnoszę o dopuszczenie mgr Mileny Banasiak do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Kraków, 10 stycznia 2014 r.

Małgorzata Smorąg Różycka