

# KRONIKA KOMISJI HISTORII SZTUKI POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI ZA ROK 2020

## WŁADZE KOMISJI

przewodniczący:  
prof. dr hab. Adam Małkiewicz

zastępca przewodniczącego:  
dr hab. Marek Walczak, prof. UJ

sekretarze:  
dr Wojciech Walanus  
dr Joanna Ziętkiewicz-Kotz

## ODCZYTY W ROKU 2020

**9 I** dr hab. Marek Walczak prof. UJ, *Między historią a fantazją. Nekropolia królewska w katedrze na Wawelu w początkach wieku XX*

Tekst opublikowany jako:

*Między historią a fantazją: nekropolia królewska w katedrze na Wawelu w początkach wieku XX*, [w:] *Śmierć, pogrzeb i upamiętnienie władców w dawnej Polsce*, red. H. Rajfura, B. Świadek, P. Szwedo, M. Walczak, P. Węcowski, Warszawa 2020, s. 259–276

**20 II:** prof. dr hab. Marcin Fabiański, *Nagrobek biskupa Jana Konarskiego w katedrze na Wawelu*

Poszerzona wersja tekstu opublikowana jako:

*Nagrobek biskupa Jana Konarskiego w katedrze na Wawelu*, Kraków 2020 (*Ars Vetus et Nova*, 47)

W okresie od marca do czerwca posiedzenia Komisji nie odbywały się z powodu ograniczeń sanitarnych spowodowanych pandemią COVID-19. W październiku zostały wznowione i do końca roku organizowano je w formie zdalnej, za pomocą platformy Microsoft Teams.

**15 X** prof. dr hab. Piotr Krasny, dr hab. Michał Kurzej, *Karol Boromeusz i duchowni z jego kręgu wobec dziedzictwa sztuki sakralnej. Przyczynek do badań nad tendencjami retrospektywnymi w sztuce trydenckiej*

Karol Boromeusz, arcybiskup Mediolanu w latach 1560–1584, był dawniej uznawany za autora *Instrukcji o budynkach i sprzętach kościelnych*, a z tego powodu także za ojca kontrreformacyjnej teorii sztuki. Nowsze badania wykazały wprawdzie, że Boromeusz nie był samodzielny autorem tego dzieła, jak również dzieło nie ma wiele wspólnego z teorią sztuki, niemniej jednak stanowi ono ważny element reformy diecezji przeprowadzonej za pontyfikatu tego arcybiskupa. Z kolei dość powszechne uznanie dla tej reformy jako wzorcowej adaptacji zaleceń Soboru Trydenckiego wskazuje na potrzebę głębszej refleksji nad stosunkiem Boromeusza do tradycji sztuki religijnej, w której należy uwzględnić nie tylko wspomniane instrukcje, ale też najważniejsze dzieła sztuki wykonane pod jego nadzorem. Analiza tych przesłańek wskazuje, że stosunek arcybiskupa i jego otoczenia do tradycji kościelnej był złożony i ambiwalentny. Z jednej strony chętnie szukali oni w tradycji wzorów dla nowo wznoszonych kościołów, wskazując na antyczne bazyliki jako przykłady architektonicznej wspaniałości i bogactwa wystroju. Czerpali z nich też szczegółowe rozwiązania, takie jak układ krzyżowy, atrium, umiejscowienie chóru w apsydzie i przechowywanie relikwii w konfesjach lub kustodiach. Inne tradycyjne elementy – jak nastawy ołtarzowe i przegrody chórowe – były jednak konsekwentnie usuwane z kościołów. Boromeusz zwalczał też powszechny zwyczaj wznoszenia w kościołach okazałych nagrobków, nakazując usunięcie licznych pomników z katedry. Mediolańscy duchowni sięgali za to chętnie do innych rozwiązań o genezie średniowiecznej, jak ujęcie korpusu kościoła rzędami identycznych kaplic albo portale z ozdobnymi tympanonami i figurami, poprzedzone figurami lwów. W dziełach plastyki postulowano rezygnację z niepotrzebnych ozdóbek, skutkującą ograniczeniem ikonografii do głównego tematu, zgodnego z tekstem biblijnym lub hagiograficznym. To pójście pod prąd powszechnej tendencji malarstwa XVI wieku mogło być związane z admiracją arcybiskupa dla dzieł bizantyńskich. W kontekście tych spostrzeżeń należy odrzucić starsze poglądy, wskazujące Boromeusza jako inicjatora nowego kontrreformacyjnego stylu. Za jego pontyfikatu sztuka sakralna Mediolanu była eklektycznym konglomeratem rozwiązań nowych oraz inspirowanych różnymi okresami historycznymi, których nie wartościowano według przynależności do jakichkolwiek „manier”.



lecz traktowano jak tradycyjny zbiór exemplów, z którego, zależnie od możliwości i potrzeb, można wyciągać dowolne przykłady.

**12 XI** prof. dr hab. Wojciech Bałus, *Witraż a odkrycie baroku na przełomie XIX i XX wieku*

Tekst opublikowany jako:

*Stained Glass and the Discovery of the Baroque in the Late Nineteenth Century*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 83, 2020, z. 4, s. 554–571

**10 XII** dr Mateusz Grzęda, *Tryptyk króla Jana Olbrachta z kaplicy Bożego Ciała przy katedrze krakowskiej na Wawelu*

Tematem wystąpienia było przedstawienie króla Jana Olbrachta, znajdujące się w szafie późnogotyckiego retabulum pasyjnego pochodzącego z jego kaplicy grobowej w katedrze na Wawelu (1501–1505). Sposób prezentacji przedwcześnie zmarłego Jagiellona, ukazanego jako adoranta polecanego przez św. Stanisława, we wspólnej przestrzeni ze świętymi i w zbliżonej do nich skali, odpowiada formule ikonograficznej występującej na ówczesnych epitafiach obrazowych (co zostało już zauważone w literaturze) oraz nastawach ołtarzowych o funkcji kommemoratywnej. Charakterystyczne dla krakowskiej kompozycji jest też poczucie ambiwalencji, wynikające z braku bezpośredniego kontaktu wzrokowego adoranta ze świętymi postaciami (Jagiellon, choć klęczy przy samym krzyżu, nie nawiązuje kontaktu z Chrystusem, lecz raczej zdaje się uczestniczyć w biblijnej scenie lub być jej świadkiem). Koresponduje ono z rozwiązaniem często spotykanym w retabulach niderlandzkich, w których – jak dowodzi

Ingrid Falque – służyło ono częstokroć wykazaniu duchowej doskonałości adoranta, prowadzącej do przekraczania granic cielesnego poznania, lecz niekoniecznie do jego całkowitego porzucenia. Wprowadzenie tak zakomponowanego portretu króla do nastawy w jego kaplicy grobowej znajdowało uzasadnienie w pobożności Jagiellonów – pod wieloma względami zbliżonej do duchowości rozwiniętej w późnośredniowiecznych Niderlandach – oraz działaniach podejmowanych na przełomie XV i XVI wieku przez rodzinę królewską w celu wzmocnienia autorytetu władzy monarszej w Polsce. Z jednej strony, wyobrażenie modlącego się na Golgocie Olbrachta mogło sugerować jego stan duchowej doskonałości (wynikający z jego uświęconego statusu bożego pomazańca). Z drugiej, ukazany w pozie modlitwnej pod krzyżem król jawił się jako wzór do naśladowania dla osób uczestniczących w liturgii w kaplicy Bożego Ciała – wcielał tym samym podtrzymywany w kręgu Jagiellonów model pobożności dylorystycznej, umocowanej w kulcie eucharystii. Głównym motywem uzasadniającym wykorzystanie formuły portretu dewocyjnego w krakowskim retabulum wydaje się jednak pragnienie mocniejszego powiązania majestatu królewskiego ze św. Stanisławem, którego kult jako narodowego patrona zaczął być na początku XVI wieku intensywnie propagowany przez Jagiellonów. Wydarzeniem, które zainspirowało twórców nastawy do pokazania Olbrachta jako adoranta polecanego przez św. Stanisława, była wedle wszelkiego prawdopodobieństwa koronacja następcy Olbrachta na polskim tronie, Aleksandra Jagiellończyka – pierwsza koronacja królewska, która odbyła się przy ołtarzu tego świętego i wyraźnie akcentowała rolę św. Stanisława jako patrona Królestwa Polskiego.