

**Recenzja rozprawy doktorskiej
mgr Roberta Andrzeja Ślusarka**

Ikonografia świętego Franciszka z Asyżu w nowożytnym malarstwie polskim

**napisanej pod kierunkiem ks. prof. dra hab. Andrzeja Witko
w Instytucie Nauk o Sztuce na Wydziale Nauk Humanistycznych
Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II w roku 2043**

Mgr Rober Ślusarek wypływa na szerokie i głębokie morze ikonograficzne, aby dotrzeć do archipelagu świętego Franciszka. Wyspy tego archipelagu były już eksplorowane przez bardzo wielu badaczy, których prace autor rzetelnie poznał. Sam wytycza sobie za cel jedną wyspę, opisaną w tytule dysertacji. Wyspę tę odwiedzało już wielu naukowców, ale badała ją niejako po przyczynkarsku. Dotarcie do ich relacji musiało być dla doktoranta zadaniem żmudnym i długodystansowym. „Malarskie przedstawienia św. Franciszka z Asyżu stanowią jedną z najliczniejszych grup ikonografii hagiograficznej w Polsce” – pisze w zakończeniu pracy mgr Ślusarek.

Tytuł pracy wyznacza ramy geograficzne, czasowe i formalne.

Ramami geograficznymi są ziemie I Rzeczypospolitej z jej historycznie zmieniającymi się granicami, przy czym w przypadku materiałów z kresów wschodnich stopień utracenia obiektów jest wielki, a stopień dostępności mały. Ramy te Autor dysertacji świadomie poszerza, szczególnie o Śląsk.

Ramy czasowe to epoka nowożytna, a więc przede wszystkim renesans i barok. Iniejator badań nad nowożytną ikonografią kościelną ks. prof. Janusz St. Pasierb lubił mówić o baroku, że zaczął się u nas w końcu XVI wieku, ale się jeszcze nie skończył... Autor dysertacji, świadom tej specyfiki, rozciągnął swoje badawcze zainteresowania aż po połowę XIX wieku. Poszerzył je zresztą i wstecz, słusznie omawiając te wątki średniowiecznej ikonografii Biedaczyny z Asyżu, bez których nie byłoby ikonografii nowożytnej.

Ramy formalne wreszcie to technika malarska. I te ramy były przez doktoranta nieustannie poszerzane, zasadniczo w kierunku grafiki, co jest zrozumiałe i powszechnie przyjęte, bowiem dotyczy poszukiwania pierwowzorów. Liczba obiektów malarskich przebadanych przez autora jest imponująca, wiele nieznanych lub słabo rozpoznanych obrazów zostało przezeń opracowanych i wprowadzonych do obiegu naukowego. Można jednak żałować, że w pracy zabrakło odniesień do innych technik plastycznych – rzeźby, haftu, czy złotnictwa. Czy badania skupione na dziełach jednej techniki plastycznej można traktować jako *pars pro toto* całej ikonografii danego tematu, miejsca i czasu? Przedstawień malarskich jest oczywiście najwięcej, to nie ulega wątpliwości. Ale czy „ikonografia w malarstwie” ma swoją specyfikę, odróżniającą ją od innych dziedzin plastyki? Mgr Ślusarek nie odpowiada wprost, choć *implicite* da się wyczytać z tekstu odpowiedź pozytywną. Tymczasem zakres ikonografii tematu w malarstwie się nie zamyka. W tym miejscu przywołałam jeden spektakularny przykład rzeźbiarski: pentaptyk z franciszkańskiego kościoła Świętej Trójcy w Gdańsku z 1515 roku, który po konserwacji i rekonstrukcji w 2009 roku trafił do prezbiterium jako ołtarz główny. W centralnej szafie znajduje się grupa będąca kontaminacją Stygmatyzacji i Arbor Vitae. Jest to

efekt koncepcji konserwatorsko-rekonstrukcyjnej, bowiem z oryginalnego zabytku ocalała tylko postać św. Franciszka. To niezwykle interesujące ujęcie chyba nie ma w Polsce analogii. Swoją drogą byłbym ciekaw opinii Autora na temat tej unikalnej koncepcji.

Praca, poprzedzona wstępem, składa się z czterech rozdziałów. W rozdziale pierwszym omówione zostały źródła historyczne, pochodzące głównie z wczesnej literatury franciszkańskiej, które są istotne dla kształtowania się ikonografii. Obok podstawowych żywotów pióra Tomasza z Celano (*Vita prima* i *Vita secunda*) oraz św. Bonawentury (głównie *Legenda maior*), autor wymienia inne dzieła, jednak lista ta jest wybiórcza. W trakcie lektury następných rozdziałów dowiadujemy się o innych źródłach, niewspomnianych we wstępie, z których badacz korzysta, jak poemat mistyczny Jacopone da Todi (nie podano tytułu) (s. 76), poemat mistyczny Bartłomieja z Pizy *De confirmitate viteae beati Francisci* (s. 76 i 206), *Kroniki* br. Adama Salimbene (s. 146), *Relacja Trzech Towarzyszy* (s. 293) i inne. Doktorant te źródła wnikliwie poznał, powinien jednak je wszystkie omówić w pierwszym rozdziale, do czego zobowiązuje jego tytuł „Żywot i kultury św. Franciszka w źródłach historycznych i literaturze franciszkańskiej...”.

Rozdział II zatytułowany „Franciscus alter Christus w ikonografii nowożytnej w Polsce” oraz rozdział III „Przedstawienia wizji mistycznych oraz sceny zbiorowe z udziałem Św. Franciszka o charakterze symboliczno-alegorycznym” stanowią centralną część pracy, w sensie kompozycyjnym i merytorycznym. Liczą one łącznie niemal 300 stron, czyli trzy czwarte całej objętości tekstu.

Rozdział IV „Atrybuty i symbole w ikonografii św. Franciszka z Asyżu” zwięźle analizuje poszczególne elementy występujące w dziełach omówionych wcześniej.

Ikonografię św. Franciszka, podobnie jak innych świętych, można podzielić na dwie części: przedstawienia indywidualne, niejako „reprezentacyjne” oraz sceny o charakterze narracyjnym. Te pierwsze ujęte są zwykle – używając określenia prof. Białostockiego – w „modusie trwania”, te drugie – w „modusie chwili”. Fenomen ten objawia się emblematycznie w najstarszych obrazach tablicowych Świętego ze scenami życia (oraz *post mortem*), w których odzwierciedla się bizantyńska teologia ikony: sceny w klejmach (kwatery na obrzeżu) ukazują świętego zanurzonego w *chronosie* doczesności, w „dzianiu się” historii, podczas gdy postać w centrum jest hieratyczna, przeniesiona jest niejako w wymiar ponadczasowy, zanurzona w wieczności. Mgr Ślusarek bardzo precyzyjnie i wnikliwie bada oba te modusy, klasyfikuje je, wskazuje ich genezę i kierunki rozwojowe. Motywem przewodnim rozdziału drugiego czyni koncepcję *Franciscus alter Christus*, wskazując ideę *imitatio Christi* obecną wcześniej w hagiografii św. Benedykta, św. Tomasza z Canterbury i św. Dominika. Tę listę świętych naśladowców Chrystusa można by rozszerzyć; z terenów Polski wspomnijmy tu literackie żywoty św. Wojciecha i ich kongenialną interpretację plastyczną na Drzwiach Gnieźnieńskich, realizującą koncepcję *Adalbertus alter Christus* na pół wieku przed św. Franciszkiem.

Po lekturze części II.2 *Vitae et miracula Sancti Francisci* pozostaje duży niedosyt. Narracyjne cykle ilustrujące życie św. Franciszka zostały omówione w sposób wybiórczy i pobieżny. O ile przedstawienia „portretowe”, przeanalizowane niezwykle starannie, mieszczą się w standardowych kategoriach ikonograficzno-hagiograficznych, o tyle *Vitae et miracula*, choć też podlegają procesowi „grawitacji ikonograficznej”, zmierzającemu do upodobnienia tego, co nowe, do istniejących schematów (znów określenie J. Białostockiego), posiadają jednak swoją oryginalność, swój koloryt „wedle nieba i zwyczaju polskiego”.

Z tym zagadnieniem wiąże się najważniejsza uwaga metodologiczna.

Najstarsze cykle scen z życia św. Franciszka pochodzą jeszcze z epoki duecenta. Cykl na obrazie tablicowym z Pescii (fot. 4) liczy 6 scen, cykl na obrazie kaplicy Bardich w Santa

Croce (fot. 6) liczy ich już 20. To ziarna, z których wyrasta potężne drzewo ikonograficzne. W epoce nowożytnej w samym tylko malarstwie polskim mgr Ślusarek wylicza skrupulatnie niemal 70 scen odnoszących się do życia Ojca Serafickiego (s. 148-150), podając w przypisach informacje o ich przykładowych realizacjach. Tę listę tematów uważam za arcyważną. Sądzę, że należało uczynić ją punktem wyjścia całego rozdziału poświęconego ujęciom narracyjnym, włączając w to również sceny samodzielne. Innymi słowy, zgromadzony przez Autora ogromny materiał ikonograficzny scen narracyjnych należałoby, w moim przekonaniu, uporządkować analizując nie tyle poszczególne cykle, ile kolejne, pojedyncze sceny w ujęciu przekrojowym. Należałoby sporządzić tabelę omawianych tematów, uwzględniającą obecność poszczególnych scen w cyklach oraz w przedstawieniach samodzielnych. Taka tabela, wychodząca od najważniejszych włoskich pierwowzorów, pokazałaby frekwencję danych cykli, a także pojedynczych tematów, w różnych okresach. Analiza tabeli mogłaby doprowadzić do interesujących wniosków, trudnych, a czasem niemożliwych do sformułowania przy zastosowaniu istniejącej metody. Proponowane ujęcie mogłoby zapobiec pobieżnemu potraktowaniu istotnej części franciszkowej ikonografii, do czego uczciwie przyznaje się sam Autor: „w niniejszej dysertacji nie było możliwe szersze omówienie cykli narracyjnych, zdobiących krużganki kilkunastu klasztorów w Polsce” (s. 411). W rezultacie „kwestia uporządkowania i szczegółowego opracowania pod kątem klasyfikacji katalogowej scen cyklicznych występujących w ikonografii św. Franciszka” (s. 411), której rozwiązania można by się spodziewać po tytule niniejszej pracy - pozostała „jednym z [...] postulatów badawczych” (s. 411).

W konsekwencji tego błędu metodologicznego szereg ciekawych tematów zostało potraktowanych pobieżnie, lub zupełnie niewyjaśnionych (np. Sen o sławie rycerskiej - fot. 63; Cud wskrzeszenia zmarłego biskupa – fot. 66; Próba ognia – fot. 67; Franciszek z kromką chleba na ucztę u kardynała Hugolina – fot. 74; Franciszek zasiadający na tronie Lucyfera – fot. 154), a wiele tematów, wymienionych w spisie, zostało pominiętych (np. Franciszek wśród zbójców, Ślub z Panią Biedą, Franciszek lepiący bałwana, Cud ukorzonego krzyża, Franciszek ucisza jaskółki).

Oczywiście, propozycja omówienia poszczególnych tematów według sporządzonego spisu tematów (s. 148-150) w postaci mikromonografii, wymagałaby przeformułowania dużej części dysertacji.

Lektura pracy nasuwa szereg uwag krytycznych natury szczegółowej.

Na początek drobna uwaga terminologiczna. Opisując wspomniane wyżej najstarsze obrazy tablicowe św. Franciszka ze scenami z życia (fot. 4 i 6), wywodzące się z zakorzenionej w Italii tradycji bizantyńskiej, doktorant posługuje się terminem „tablice świąteczne” lub „wizerunki świąteczne”. Termin ten, obecny w całej pracy, wydaje się niewystarczająco uzasadniony. Jak można wnioskować z przypisu 87, pojawił się w polskiej literaturze przed trzema laty w artykule R. Rapacza i W. Blocka. Nie spotkałem tego określenia w zagranicznej literaturze naukowej, również tej, na którą powołuje się autor (Scarpelini, Boscovits, Belting). Obrazy danego świętego ze scenami z życia w literaturze włoskojęzycznej zaliczane są do szerszej kategorii *pala d'altare* (w angielskojęzycznej *altarpiece*). Pierwotnie, podobnie, jak popularne w dobie duecenta i trecenta obrazy tablicowe typu Maestà, pełniły one najczęściej funkcję retabulum-nastawy ołtarzowej. W takim kontekście znajduje się obraz Św. Franciszka ze scenami z życia w kaplicy Bardich we florenckim kościele Santa Croce. W pierwotnym kościele mógł on być usytuowany w tzw. *tramezzo*, czyli na belce tęczowej lub przegrodzie-lektorium. Nota bene autorem obrazu z kaplicy Bardich nie jest Margaritone d'Arezzo, twórca

obrazu rzymskim kościele San Francesco a Ripa Grande, (s. 45-46, fot. 5), ale anonimowy mistrz nazwany od tego dzieła Maestro di San Francesco Bardi, często identyfikowany z Coppo di Marcovaldo. Obraz ten powstał w roku 1275, jak czytamy na tejże stronie, a nie ok. 1228, jak można przeczytać w podpisie pod ilustracją.

Podpisy pod ilustracjami to osobny temat wymagający generalnej korekty. Badacz wprowadza w tekście precyzyjne rozróżnienia w ramach poszczególnych tematów ikonograficznych, ale nie stosuje ich w podpisach pod ilustracjami, co wprowadza zamieszanie. Bardzo często obrazy należące do tej samej kategorii tematycznej opatrzone są różnymi tytułami, na przykład „Maryja wręczająca Franciszkowi odpust Porcjunkuli” jest zatytułowana jako „Wizja św. Franciszka” (fot. 166), albo „Odpust Porcjunkuli” (fot. 167), albo „Św. Franciszek otrzymuje odpust z rąk Maryi” (fot. 168), albo „Św. Franciszek z Asyżu otrzymuje odpust” (fot. 169), albo „Św. Franciszek otrzymuje odpust dla Porcjunkuli” (s. 173).

Zdjęcia nr 66 i 67 (s. 139) są zamienione miejscami.

Kilkakrotnie w tekście pojawiają się odwołania do Soboru Trydenckiego, które noszą znamiona nadinterpretacji. Na s. 89 czytamy: „Zgodnie z teologią Soboru Trydenckiego uważano, że dusza ludzka jest ułomna i niedoskonała w rozumieniu prawd wiary”. Na s. 151/152 badacz pisze o wprowadzeniu przez tenże sobór „zwyczaju dekorowania wnętrza kościelnych dużymi obrazami o tematyce hagiograficznej”. Powyższe stwierdzenia nie mają pokrycia w soborowych dokumentach.

W dysertacji zamieszczono szereg łacińskich tekstów, najczęściej podpisów pod obrazami (np. s. 331, 332). Barokowa łacina nie jest czytelna, byłoby dobrze, gdyby czytelnik mógł poznać ich sens w polskich tłumaczeniach.

Bibliografia pracy jest bardzo szeroka, jednak w spisie opracowań nie można znaleźć znacznej części pozycji szczegółowych występujących w przypisach. Nie ułatwia to lektury. Czytelnik, który spotyka w przypisie skrótowe odwołanie do pozycji wymienionej wcześniej, nie znajdując jej w bibliografii, musi przekartkować nieraz bardzo wiele stron, aż znajdzie pierwszy, pełny zapis.

Podczas lektury dysertacji recenzent przejmuje mimochodem rolę korektora.

Oto kilka dostrzeżonych w tekście drobnych błędów i nieścisłości.

W 1215 roku miał miejsce sobór laterański IV, jak czytamy na s. 29, a nie III, jak można przeczytać na s. 39.

Stygmatyzacja św. Franciszka miała miejsce w roku 1224, jak można przeczytać na s. 32 i 75, a nie w roku 1226, jak podano na s. 69.

Nie jest jasne, w jaki sposób obraz z 2 poł. XVII w. z kościoła Franciszkanów w Poznaniu (fot. 22) został w trakcie konserwacji usunięty, skoro pokrywała go warstwa wtórna z 1719 roku przypisywana Adamowi Swachowi (s. 84-85).

Warszawski obraz Stygmatyzacji malarza Mateusza z 1664 roku (MN w Warszawie) (fot. 94) namalowany jest temperą na desce, a nie na płótnie.

Czy obraz Stygmatyzacji u lubelskich Bernardynów (fot. 98) powstał rzeczywiście w XVIII wieku? Analiza cech formalnych przemawia raczej za wiekiem XVII.

Giovanni Battista Gaulli malując Apoteozę św. Franciszka w rzymskim kościele Świętych Apostołów w 1707 nie mógł mieć 18 lat (s. 282). Baciccio urodził się w roku 1639, namalował więc fresk mając lat 68.

Boćki, gdzie Jerzy Wilhelm Neunhertz namalował freski w kopule kościoła Reformatorów, znajdują się na Podlasiu, tymczasem z kontekstu można by wnioskować, że pozostają „w kręgu barokowego malarstwa na Śląsku” (s. 284).

Wizję odpustu w Porcjunkuli z Galerii Narodowej w Urbino malował Federico Barocci, a nie Baroccio (fot. 156, s. 297).

Lektura dysertacji rodzi też szereg pytań szczegółowych. Oto kilka z nich:

Opisując temat Papieża Mikołaja V przy grobie św. Franciszka doktorant wspomina o legendzie odnalezienia miejsca pochówku Biedaczyny w krypcie bazyliki dolnej w Asyżu w 1449 roku. „Fabuła osadzona jest w realiach eksploracji krypty w czasie ekspedycji zorganizowanej przez Mikołaja V” (s. 335). Z tekstu nie wynika jednoznacznie, czy owa papieska eksploracja krypty była elementem legendy, czy historycznym faktem? A jeśli jest faktem historycznym, to jakie przyniosła rezultaty?

Obraz z kościoła św. Heleny w Nowym Sączu przedstawia św. Franciszka błogosławiącego św. Klarę Najświętszym Sakramentem (fot. 377). Taki jest temat płótna, toteż podpis „Sukcesja eucharystyczna św. Klary” wydaje się nadinterpretacją. Najbardziej intrygujący w tym obrazie jest fakt, że Franciszek występuje jako kapłan w komży i stule. Chyba nigdzie w pracy Autor nie wspomniał o wizerunku Franciszka-księdza. Jak jest źródło tej idei? Czy istnieją inne obrazy tego typu?

Przy okazji Kazania do gołębi przed rzymskim kościołem Santa Maria sopra Minerva czytelnik ze zdumieniem dowiadyuje się, że ptaki przyzwyczajone do zlatywania się w południe wywoływały zamieszanie przy zmianie czasu z letniego na zimowy (s. 401). Źródło tej informacji, jak wynika z przypisu, znajduje się w „Kwiatkach św. Franciszka” (przyp. 130). Czyżby średniowieczny Rzym antycypował nowoczesną praktykę zmiany czasu?

Powyższe pytania rodzące się podczas lektury, niejasności, a także błędy, stanowią w perspektywie tej monumentalnej pracy drobny margines, nietrudny do poprawienia lub sprostowania przed wydaniem jej drukiem, na co praca ze wszech miar zasługuje.

W tym miejscu kończę swój *elenchus errorum*, a przechodzę do laudacji. Tak, laudacji, bowiem pracę uważam za niezwykle interesującą i wartościową.

Należy podkreślić, że mgr Ślusarek posługuje się językiem precyzyjnym, a zarazem nie pozbawionym piękna. W trakcie uważnej lektury nie znalazłem ani błędów stylistycznych, ani gramatycznych ani ortograficznych, co w epoce komputerowej graniczy z cudem. Używana terminologia zarówno historyczno-artystyczna jak teologiczna jest fachowa i nie budzi zastrzeżeń. Opisy wielu dzieł łączą fachowość z urodą literacką, urastając do rangi artystycznych ekfraz.

Bazą dla dysertacji jest znajomość ogromnej ilości obiektów, znanych Autorowi z autopsji, bądź z publikacji. Lista publikacji jest imponująca. Świetna jest również znajomość źródeł literackich, drukowanych i rękopiśmiennych, które w sposób bezpośredni lub pośredni kształtowały franciszkową ikonografię.

Podjęcie tematu ikonografii hagiograficznej w epoce nowożytnej wymaga nie tylko rzetelnej wiedzy historyczno-artystycznej, którą doktorant wykazał się w stopniu nadzwyczajnym, ale także wiedzy historyczno-kulturowej, niezbędnej w interpretacji ikonologicznej. Omawiana w pracy problematyka rodzimej ikonografii została projektowana na panoramiczny ekran sztuki i kultury europejskiej, z odniesieniami do malarstwa obcego, przede wszystkim włoskiego, i w dużym stopniu hiszpańskiego, w czym widać efekt twórczych inspiracji promotora, ks. profesora Andrzeja Witko, wybitnego znawcy nowożytnego malarstwa w ojczyźnie Zurbarana. Nawiasem mówiąc, ze szczegółowego opisu typów przedstawienia *Franciscus stigmaticus* w twórczości El Greco wynika, że w polskich zbiorach,

oprócz znanego obrazu w Muzeum Diecezjalnym w Siedlcach, znajduje się jeszcze jedno płótno Mistrza z Toledo w kolekcji prywatnej (s. 92) reprezentujące ten sam typ *Pindal*. Chętnie dowiedziałbym się od Autora więcej na temat tego drugiego, zupełnie nieznanego obrazu El Greco w Polsce.

Mgr Ślusarek, analizując dzieła polskiego malarstwa, odnalazł szereg nieznanych wcześniej analogii w malarstwie zachodnim oraz wzorców graficznych, głównie włoskich i flamandzkich, popularyzowanych niekiedy przez miejscowych rytowników.

Badania nad ikonografią Biedaczyny z Asyżu wymagają wiedzy z zakresu teologii duchowości, a także teologii i historii zakonu franciszkańskiego. Autor recenzowanej dysertacji wykazał się imponującą wiedzą w zakresie wszystkich tych dyscyplin, dzięki czemu analizowana problematyka została osadzona w solidnym, teologicznym kontekście. Teologiczne kompetencje badacza zasługują na szczególne podkreślenie. We współczesnej literaturze naukowej na temat sztuki religijnej nie są one oczywiste, a przecież badania tejże sztuki bez odniesień teologicznych skazane są na powierzchowność lub ideologizację. Warto zauważyć, że teologiczna wiedza doktoranta odznacza się nie tylko obiektywną perspektywą *ad extra*, ale również przekłada się na doświadczenie *ad intra*, co nadaje pracy niepowtarzalny smak. Takie ujęcie, które kompetencje naukowe wzbogaca doświadczeniem osobistym, sprawia, że praca staje się fascynującą przygodą nie tylko dla samego badacza, ale również dla czytelnika.

Wyszczególnione w spisie treści tematy ikonograficzne, począwszy od ujęć typu portretowego, poprzez Stygmatyzację, aż po wizje mistyczne i sceny zbiorowe (wyjąwszy sceny w cyklach narracyjnych) zostały sklasyfikowane i opracowane w sposób wzorcowy, z szerokimi odniesieniami do źródeł pisanych, do malarstwa włoskiego i – szerzej – zachodnioeuropejskiego, do wzorców graficznych.

Wyniki badań mgra Ślusarka są zbieżne z wnioskami wielu badaczy sztuki nowożytnej w Polsce, którzy zgodnie przyznają, że nasza rodzima ikonografia na tle europejskim odznaczała się swoistym konserwatyzmem. Czerpała wzorce z zagranicznych rycin, zwłaszcza włoskich i flamandzkich, powtarzających lub trawestujących znane dzieła malarstwa (s. 409). Obrazy lepszych artystów stawały się źródłem dla prowincjonalnych powtórzeń i zapożyczeń. Sądzę, że do badania i opisu polskiej ikonografii nowożytnej pasuje wprowadzona przez *Annales* kategoria „długiego trwania”.

Metodzie ikonologicznej Ervina Panofsky’ego, skupionej na analizie treści przedstawień, zarzuca się słusznie jednostronność i pomijanie wymiaru formalno-artystycznego, który stanowi o istocie sztuki. Recenzowana praca, choć opiera się na metodzie Panofsky’ego, broni się przed tym zarzutem. Robert Ślusarek spogląda na obrazy nie tylko erudycyjnym okiem ikonografa i ikonologa, ale także okiem estety, wrażliwego na klasę pędzla, urodę kompozycji, harmonię kolorów. Tytuł jednego z podrozdziałów „Walory artystyczne i dydaktyczne cykli” (II.2.b) w badaniach stricte ikonograficznych jest niespotykany. Muszę przyznać, że ten wymiar całościowego postrzegania dzieła sztuki, z punktu widzenia badań ściśle ikonograficznych będący „wartością dodaną”, osobiście bardzo cenię.

Dużym atutem pracy jest jej wielowymiarowość i interdyscyplinarność. Cechy te zdradzają osobowość doktoranta, doświadczonego muzealnika, który od siedemnastu lat kieruje Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu (obecnie Muzeum Ziemi Sądeckiej). Ta placówka, wraz z jej kilkoma filiami, między innymi Miasteczkiem Galicyjskim, skansenem oraz Muzeum Nikifora, posiada niezwykle interesujące i zróżnicowane zbiory sztuki średniowiecznej, nowożytnej, ludowej, przynależne zarówno do tradycji zachodniej, jak i bizantyńsko-ruskiej. Od strony historycznej Nowy Sącz od początku pozostawał w kręgu

oddziaływania duchowości franciszkańskiej i mecenatu artystycznego związanego ze świętą Kingą i założonym przez nią klasztorem Klarysek w Starym Sączu. Te czynniki rzucają światło na kompetencje i naukowe fascynacje Autora, które legły u podstaw tematu niniejszej pracy i sposobu jego realizacji.

Pan mgr Robert Ślusarek przypomina we wstępie, że badania ikonografii polskiej sztuki religijnej zostały zapoczątkowane pół wieku temu na ówczesnej Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie przez ks. prof. Janusza St. Pasierba (s. 8). Zaowocowały one w ciągu trzydziestu lat szeregiem publikacji jego uczniów (wśród których znalazł się także opublikowany doktorat piszącego te słowa). Osobiście cieszę się, że zainicjowany przez wielkiego kapłana-humanistę projekt znajduje po latach kontynuację w Katedrze Historii Sztuki Nowożytnej na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II pod kierunkiem ks. prof. Andrzeja Witko. Recenzowana praca, napisana na Wydziale Nauk Humanistycznych KUL, doskonale wpisuje się w tę tradycję. W istotny sposób poszerza ona stan wiedzy o polskiej ikonografii doby nowożytnej. Pozostanie punktem odniesienia dla dalszych badań ikonografii franciszkańskiej w Rzeczypospolitej.

Wymienione walory sprawiają, że dysertacja, spełniając kryteria naukowych wymogów stawianych pracom doktorskim z historii sztuki, znacznie je przekracza, stając się dziełem *par excellence* humanistycznym. Badacz, po długim rejsie i eksploracji polskich wysp ikonograficznych Poverella nie tylko pozostawił ich precyzyjny opis, ale przy okazji nakreślił zarys franciszkańskiego archipelagu.

Z satysfakcją wnioskuję do Rady Dyscypliny Nauk o Sztuce Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego o dopuszczenie mgra Roberta Ślusarka do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



bp dr hab. Michał Janocha, prof. UW
Wydział Artes Liberales
Uniwersytet Warszawski

Warszawa, 14 sierpnia 2024

