



INSTYTUT ARCHEOLOGII
UNIwersytet Warszawski

Krakowskie Przedmieście 26/28, Szkoła Główna, PL Warszawa 64.

Warszawa, 15 X 2018

Prof. dr hab. Jerzy Miziołek
ul. Dzika 19/23 m. 22
00-172 Warszawa

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Jerzego Piątkowskiego pt. :
Mecenat artystyczny epoki Filipa II i Aleksandra Wielkiego, (Uniwersytet Jana Kochanowskiego: Kielce 2018), napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Tomasza Polańskiego

Od kilkunastu lat można zauważyć w Polsce ponowny wzrost zainteresowania epoką hellenistyczną i jej wielkim „otwieraniem” w czasach, kiedy po prymacie Aten, Sparty i Beocji przyszedł czas na dominację Macedonii. Niezwykle śmiało - porównywalne zapewne tylko z działaniami Napoleona - podboje i dokonania na polu kultury Aleksandra Wielkiego na zawsze odmieniły świat i uutorowały drogę – co znakomicie opisywały przed laty śp. Anna Świderkówna i Maria Ludwika Bernhard - do rozprzestrzenienia się kultury greckiej na ogromnych obszarach Europy, Afryki pn. i Azji. Do ambitnych opracowań z minionej dekady o czasach prymatu Macedonii autorstwa Marka Olbrychta (2004), Krzysztofa Nawotki (2004), Doroty Gorzelany (2014), i kilku innych badaczy, dołącza teraz recenzowana tu obszerna dysertacja. Odwaga podjęcia się wielkiego tematu, opracowywanego – w mniejszym lub większym zakresie - przez takich m.in. badaczy jak Margaret Bieber (1964), Tonio Hölscher (1971), Andrew Stewart (1993) i ostatnio Olga Palagia (2015), jest w pewnym sensie porównywalna do śmiałości rozmaitych działań głównego bohatera dysertacji. *De facto* większość zabytków w niej analizowanych omawiana jest w powszechnie dostępnych publikacjach o charakterze podręcznikowym, takich jak A. Stewart’a „Classical Greece and the Birth of Western Art” (2008) i D. Plantzos’a „Greek Art and Archaeology” (2016). W pierwszej z nich zawarty jest obszerny, znakomicie napisany rozdział: „The Shadow of Macedonia”, w przemyślany sposób streszczający badania nad tak kluczowymi dziełami, jak krater z Derveni, mozaika z Domu Fauna w Pompejach, czy gemma Neisosa przechowywana w petersburskim Ermitażu. Jak młodemu badaczowi, który wielokrotnie już pisał w naukowej

tel./fax: (0-22) 55 22 801
fax: (0-22) 55 22 800
e-mail: iauw@uw.edu.pl
NIP 525-001-12-66 Regon -000001258

i popularnonaukowej formie (m. in. na łamach „Almanachu Historycznego”, t. 19, 2017) udało się wywiązać z podjętego zadania?

Praca doktorska mgr Jerzego Piątkowskiego, zawarta na bez mała 300 stronach starannie zredagowanego wydruku komputerowego i zilustrowana 181 ilustracjami, składa się ze wstępu, trzech części podzielonych na rozdziały, zakończenia, obszernej bibliografii, dwóch aneksów oraz spisu ilustracji i map. W rozbudowanym wstępie autor przedstawia motywy i cel podjęcia się opracowania intensywnie od lat eksplorowanej problematyki kultury artystycznej czasów Aleksandra Wielkiego i jego Ojca Filipa II. Zadziwiająco krótko potraktowana jest tu kwestia pojęcia mecenatu, *de facto* kluczowego w całej rozprawie i umieszczonego w jej tytule, ale – niejako w rekompensacie dla krytycznego czytelnika – interesująco ujęta jest kwestia korzystania ze źródeł pisanych i materialnych. Zwięźle i klarownie przedstawiony jest też stan badań, jak również metody badawcze zaczerpnięte od takich wybitnych badaczy sztuki, filologii klasycznej i religii starożytnej Grecji, jak Boardman, Nilsson, Kerényi i Willamowitz-Moellendorf. Doktorant zapowiada ponadto – idąc śladami Starobinskiego, znanego historyka idei – analizę dzieł z wydatną pomocą „logiki wyobraźni”. Głównym celem rozprawy jest – jak czytamy na s. 8 – „próba całościowego ukazania zjawiska mecenatu [w epoce Filipa II i Aleksandra Wielkiego], które badano dotąd w sposób cząstkowy”. Nieco zadziwiające, świadczące o poczuciu dumy z wykonanej pracy, jest przekonanie, wyrażone już na s. 13, ciągle w obszarze wstępu, że „praca jest nowatorska [i] bardzo ciekawa”. Takie przekonanie mogłoby być ewentualnie wyrażone w zakończeniu, które – odnotujmy to już w tym miejscu – jest zbyt krótkie, nieproporcjonalne w stosunku do wstępu.

Układ pracy jest klarowny i narzucony niejako przez chronologię wydarzeń – najpierw analizowane są zabytki z czasów Filipa II, a potem jego wybitnego syna. Za słuszny należy uznać podział w części pierwszej na architekturę i rzeźbę, a w następnych – czasom Aleksandra poświęconym częściom – oddzielne omówienie dzieł rzeźbiarskich, potem malarskich (z podziałem na malarstwo ścienne i sztalugowe oraz sztukę mozaiki) i wreszcie obiekty małego formatu (rzemiosło artystyczne). Przy tym logicznym podziale nasuwa się wszakże wątpliwość i idące za nim pytanie: dlaczego rzeźby z Grobu II w Werginie są omówione w części poświęconej królowi Filipowi, a malowidła ścienne w tym grobowcu w części, w której analizowane są dzieła z czasów Aleksandra?

Przejdźmy do wykazania silnych i słabych stron rozprawy i zasugerowaniu ewentualnych zmian i uzupełnień. Te sugestie tym bardziej warto uczynić, gdyż pomimo jej w znacznym stopniu sprawozdawczego – jeśli tak to można ująć – charakteru, zawiera wiele trafnych

sposobów, jak również mniejszych i większych tez. Tak więc po pewnych udoskonaleniach może przynieść cenną publikację książkową na polskim rynku wydawniczym, która w istotny sposób uzupełni rozważania o fundacjach artystycznych Aleksandra Wielkiego, zawarte we wspomnianych wcześniej książkach Olbrychta, Nawotki i Gorzelany.

Niezwykle istotna w recenzowanej dysertacji jest kwestia pojęcia mecenatu; czy Filipa II i Aleksandra Wielkiego można rzeczywiście nazwać mecenasami, czy tylko władcami prowadzącymi rozważną politykę kulturalną wynikającą z konieczności promowania własnych dokonań i sławienia sukcesów państwa, które doszło do pozycji hegemonia i wiekopomnymi czynami Aleksandra pretendowało do władztwa nad całym cywilizowanym światem? Dla doktoranta mecenasem (w szerokim rozumieniu) jest indywidualny lub zbiorowy nabywca dzieła sztuki. Czy można się z nim zgodzić, zwłaszcza wobec faktu, że nie sięga po żadne opracowanie tego tematu, a jest ich wiele, także w polskiej literaturze o sztuce.

Wielokrotnie już próbowano odpowiadać na pytanie czym jest mecenat artystyczny i ustalać jakie są jego rodzaje. Dla Francisa Haskella mecenat (ang. patronage) to miłość do sztuki, często objawiająca się aktywnym wspieraniem artystów przez państwo lub światłe i bogate jednostki. Idealny czy prawdziwy mecenat to taki - uważa angielski badacz - w którym istnieje osobisty kontakt pomiędzy artystą a jego patronem; termin ten ma nadto dla Haskella zabarwienie uczuciowe, dotyczy sfery prawdziwego, często bezinteresownego wspierania twórczości artystycznej. Według Stanisława Łepickiego, którego prace z okresu międzywojennego (1928) odegrały wielką rolę w badaniach nad zjawiskiem mecenatu także w sztukach plastycznych, istnieją trzy rodzaje mecenatu, a więc mecenat idealny, gdy w grę wchodzi umiłowanie danej dziedziny przez mecenasa, mecenat utylitarny, przynoszący korzyści m.in. propagandowe zamawiającemu dzieła sztuki, i wreszcie mecenat ambicjonalny, powodowany chęcią błyszczenia i utrwalania sławy mecenasa.

Tak z kolei piszą o tym zagadnieniu Janusz Pelc i Władysław Tomkiewicz (1973): "Dzisiejsi historycy kultury pojęcie mecenatu traktują szeroko. Nie ograniczają się oni do jego bezinteresowności, nie poprzestają na sprowadzaniu mecenatu do roli opieki nad twórcą, lecz przejawy mecenatu widzą w roli różnorodnego popierania twórczości naukowej i artystycznej, w przyczynianiu się do jej rozwoju, do powstawania dzieł stanowiących dorobek kultury, do stwarzania wreszcie klimatu sprzyjającego aktywności twórczej. Przez mecenat rozumiemy dzisiaj i to, co się dawniej określało pojęciem patronatu, a więc różnego rodzaju fundacje i opiekę nad nimi. W zakres mecenatu wchodzi też inicjatywa na polu nauki, piśmiennictwa i sztuki, choćby realizacja jej służyła celom najbardziej osobistym". Stanisław

Mossakowski, pisząc z pozycji badacza sztuki nowożytnej, wyraża opinię, że o mecenacie artystycznym można mówić wówczas, gdy "w dziełach znajduje wyraz osobowość zamawiającego, jego indywidualna wizja świata, smak i postawa estetyczna".

Witold Krassowski¹ zaś obok szeroko pojętego i niekiedy zbyt dowolnie stosowanego w literaturze o sztuce terminu "mecenat" postuluje wprowadzenie, dodatkowego pojęcia: "polityka artystyczna". Andrzej Rottermund stosuje natomiast w swoich rozważaniach o architekcie i mecenasie terminy „inwestor” i zamawiający”. Mniej lub bardziej podobne podejście odnotować można w jednej z ostatnich publikacji o patronacie/mecenacie – w książce B. Hillman’a (“Patronage and Power: Local State Networks and Party-state Resilience in Rural China”, Stanford University Press, 2014).

Badacze sztuki antycznej z braku innej terminologii używają w odniesieniu do rzeźby hellenistycznej określeń rodem ze sztuki nowożytnej, takich jak “barok” i “rokoko”. W ten sam sposób do dyskursu o antyku, także tego sprzed czasów Gaiusa Cilnusa Maecenas (70 przed Chr., - 8 po Chr.), wprowadza się termin „mecenat” jako określenie patrona artystów i miłośnika sztuki. Czy Perykles był mecenasem Fidiasza? – wiemy że istniała pomiędzy nimi nie przyjaźń; a czy coś takiego istniało pomiędzy Aleksandrem Wielkim i jego „zadekretowanymi” artystami: Lizypem, Apellesem i Pyrgotelesem? Źródła pisane nie dają możliwości jednoznacznej odpowiedzi. Można zaryzykować twierdzenie, że Aleksander miał się dopiero stać kimś w rodzaju prawdziwego opiekuna artystów i architektów. Zdążył przed śmiercią stworzyć wizję wzniesienia ogromnych świątyń, m.in. w Delfach, na Delos, w Atenach, Dodonie i Troi, z których każda miała kosztować 1500 talentów. Było go przecież na to stać, bo jak pisze Plutarch “[...] zajął potem Suzy. W tamtejszym pałacu królewskim znalazł czterdzieści tysięcy talentów...” (*Aleksander Wielki*, 36). Był to tylko jeden z licznych, zdobytych przez niego skarbów.

Wobec powyższych uwag, byłoby zapewne lepiej zatytułować rozprawę “Polityka artystyczna Filipa II i Aleksandra Wielkiego”, bo w ich działaniach w sferze kultury artystycznej na czoło wybija się propaganda i promocja, czego zresztą doktorant jest w pełni świadomy. Uściślenie terminologii ma duże znaczenie w rozprawie doktorskiej, podobnie, jak obudowanie aparturą naukową dyskursu na temat pojęć “sztuka” i “artysta”, których starożytność nie znała (o czym doktorant dobrze wie), a o czym pięknie pisze – i co warto przywołać – Władysław Tatarkiewicz w “Dziejach sześciu pojęć” i w pierwszym tomie swej tłumaczonej na kilka języków “Historii estetyki”.

Część pierwsza dysertacji jest niemal wzorową próbą omówienia wszystkich fundacji Filipa II – tak w zakresie architektury, jak i rzeźby (do kompletu brakuje problematyki

malarstwa, o czym już była mowa). Mgr Piatkowski dotarł do całej, obszernej literatury naukowej, którą omawia niezwykle profesjonalnie, pokazując dobry warsztat naukowy. Nie ma tu wprawdzie przełomowych odkryć i nowatorskich interpretacji, ale solidny dyskurs i ważne spostrzeżenia w odniesieniu do Filipejonu w Olimpii i wykonanych dla tej rotundy rzeźb Argeadów. Przekonuje polemiczny stosunek do teorii Despinisa (2004) i kilku innych badaczy, a na szczególną uwagę zasługuje pełne docenienie roli nowych technologii, dzięki którym możemy podziwiać – w materiale ilustracyjnym - liczne wizualizacje w 3D tylko częściowo zachowanego obiektu. Doczekał się on niedawno anastylozy m.in. dzięki temu, że z okazji Olimpiady w 2004 roku Muzea Berlińskie przesłały do Olimpii dziesięć wywiezionych jeszcze w XIX wieku fragmentów architektonicznych, co doktorant skrupulatnie odnotowuje. Na w pełni pozytywną ocenę zasługuje również aura analizy, dokonana w dużym stopniu *in situ*, Grobu II w Werginie i jego zabytków w kontekście pogłębionej lektury licznych tekstów źródłowych i dotychczasowych badań, m.in. autorstwa Doroty Gorzelany (2014).

Część druga dysertacji jest nierówna, tak w poziomie *stricte* naukowym, jak i w sferze wspomnianej już “logiki wyobraźni”. Niemal zupełnie wyczerpujący, nie pozbawiony ciekawych spostrzeżeń jest dyskurs na temat młodzieńczych portretów Aleksandra, jego wyobrażenia z włócznią i tzw. *Turma Alexandrii*, ale wiele do życzenia pozostawiają rozważania o Aleksandrze jako Heliosie. A to jest przecież jeden z najsłabiej dotąd opracowanych wątków ikonografii wielkiego zdobywcy, który naturalną kolejną rzeczą, pokonując Dariusza, zetknął się z “kosmiczną” czy astralną symboliką władzy królów perskich. Olga Palagia nieledwie pisze na ten temat w swoim popularnoanukowym, ale ciekawym wykładzie z 2015 roku, dobrze doktorantowi znanym; podobnie jak dobrze mu są znane studia Stewarta (1993) i innych badaczy problematykę “solarności” Aleksandra wzmiankujących. Właśnie tylko wzmiankujących – pomimo że istnieją interesujące, do wykorzystania jako stymulus, dawne już prace F. Cumont’a (m.in. “Lux perpetua”, 1949, “Recherches sur le symbolisme funeraire des Romains”, 1942) i H. P. L’Orange (“Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World”, 1953), z których korzystałem pisząc swój własny doktorat (“Sol verus. Studia nad ikonografią Chrystusa...”, opublikowany w wersji książkowej w 1991 roku).

Doktorant dokonuje wprawdzie dość pogłębionej analizy “solarnych” portretów Aleksandra m.in. z Muzeów Kapitołińskich w Rzymie, muzeum na wyspie Rodos, ale zupełnie nie uruchamia czegoś co za Starobinskim nazywa “logiką wyobraźni”. Swoje rozważania o Aleksandrze–Heliosie kończy krótkim akapitem, który zawiera takie słowa:

“Istnieją jeszcze inne wyobrażenia Heliosa z twarzą Aleksandra Wielkiego i charakterystycznymi cechami jego fizjonomii, które eksponował Lizyp”. Czy nie warto byłoby sięgnąć m.in. po astralne wyobrażenie Aleksandra z Musée du Cinquenaire w Brukseli, gdzie pojawia się ten sam symbol Słońca – ośmioramienna gwiazda – występująca w kilku macedońskich grobach (zob. Nawotka 2004, fig. 57). By nawiązać do Cumonta i L’Orange i uruchomić wyobraźnię, jakże potrzebną w przypadku tak ogromnie eksplorowanego tematu jak ikonografia Aleksandra Wielkiego, wystarczy sięgnąć po teksty, jak np. Plutarcha: “I opowiadają, że gdy po raz pierwszy zasiadł na tronie królewskim [w Suzach] pod złotym baldachimem, Demaratos z Koryntu ... rozplakał się jako stary człowiek i westchnął sobie, że wielkiego szczęścia pozbawieni są ci Hellenowie, co pomarli nim mogli oglądać Aleksandra siedzącego na tronie Dariusza” (Aleksander Wielki, 37). Pod baldachimem, symbolem nieba, Aleksander stał się Heliosem, co przywoływały nawet późnoantyczne kontorniaty bite w Rzymie (zob. Miziołek 1991, s. 91, fig. 6).

Analiza tego solarno-astralnego wątku jest tym bardziej warta eksploracji, gdy idąc za admiratorami niezwykłych dokonań Aleksandra przywołamy kolejne fazy jego “wstępowania po szczeblach boskości”. Gdy lądował w okolicach Troi miał poczuć, że zamieszkały w nim moce Achillesa; pod Tyrem miał dostrzec w sobie siłę Heraklesa, zaś na progu Indii, miał być przekonany, iż jest ponownym wcieleniem Dionizosa.

W przeciwieństwie do omówionego podrozdziału kolejne są prawdziwym popisem bardzo dobrej analizy słynnych zamówień Aleksandra, takich jak: zbiorowy monument w Sanktuarium Zeusa w Dion, upamiętniający bitwę nad Granikiem (znanym w literaturze naukowej jako *Turma Aleksandri*); posąg siedzącego Heraklesa (Epitrapeziosa); *ex voto* Kraterosa w Delfach i portrety – Arystotelesa i Hefajstiona. Na szczególną uwagę w procesie oceniania głównych dokonań doktoranta w przedłożonej rozprawie zasługuje grupa rzeźbiarska z Dion, która z czasem miała trafić do Rzymu i przetrwała w postaci pomniejszych form; wśród nich jest znakomitej klasy posązek konny Aleksandra znaleziony w Herkulanum. Rozważania na temat zbroi Aleksandra, kwestii jego hełmu, czy raczej jego braku, oraz uwagi o ujęciu słynnego wierzchowca macedońskiego króla są niezwykle przekonujące. Erudycyjny, oparty na szczegółowej analizie źródeł pisanych wywód ma niemal charakter tezy naukowej. To samo można powiedzieć o analizie posągu Heraklesa (Epitrapeziosa), prawdopodobnym dziele Lizypa, który w 2013 roku był jednym z ważniejszych tematów wystawy poświęconej Aleksandrowi Wielkiemu w Rosenheim. Do tej rzeźby, której historia jest niezwykle skomplikowana, powraca mgr Piątkowski w Aneksie nr 2, w którym zamieścił obszerny katalog wybranych posągów i statuetek Heraklesa.

Arcydzieła Apellesa *Afrodyta Anadyomene* i *Zaślubiny Aleksandra i Roksany*, autorstwa Aetiona, są prawdziwymi legendami malarstwa antycznego, które znamy niestety tylko z opisów i nowożytnych rekonstrukcji (idących za Lukianem i innymi autorami antycznymi), m.in. Rafaela Santi i Sodomy (Giovanni Antonio Bazzi) w Farnesinie, na Zatybrzu w Rzymie. Doktorant dobrze sobie poradził z tymi legendami, tak w wymiarze analizy źródeł pisanych, jak i ich domniemanych powtórzeń w malarstwie pompejańskim oraz rekonstrukcji renesansowych. Dotarł do wszystkich ważniejszych publikacji, także tych dotyczących prób ich odtworzenia. Być może tu i ówdzie można byłoby dodać jedną lub dwie publikacje, m.in. ważną książkę Roberto Bartalini'ego o Sodomie („Le occasioni del Sodoma: dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello”, Roma, Donzelli, 1996) i katalog wystawy w Kolonii z 2000 roku, poświęconej Afrodycie/Wenus Anadyomene, gdzie dzieła wszystkich wymienionych w rozprawie (na s. 109) malarzy nowożytnych i nowoczesnych są zebrane i omówione.

W trakcie dalszej lektury części drugiej rozprawy, która dotyczy fresku ze sceną polowania w Grobie II w Werginie, *Aleksandra na tronie*, znanego z jednego z malowideł pompejańskich, *Wozu pogrzebowego Aleksandra*, tzw. Sarkofagu Aleksandra, słynnej mozaiki Aleksandra w Domu Fauna w Pompejach i wreszcie mozaikowej sceny ukazującej *Polowanie na lwa* z Pelli – nasuwa się pytanie czy warto po raz kolejny analizować te słynne dzieła opisywane już tyle razy (zwłaszcza trzy ostatnio wymienione). A jednak przychodzi, po wnikliwej lekturze, zmienić zdanie i uznać, że włączenie tych dzieł do rozprawy było słuszne. Nie chodzi tylko o to, aby obraz zamówień artystycznych w czasach Aleksandra Wielkiego był kompletny, ale przede wszystkim o to, by na nowo, krytycznie spojrzeć na wymienione dzieła. Szczególnie analiza mozaiki z Domu Fauna jest niezwykle wnikliwa; autor rozprawy dokonuje bardzo poprawnego opisu dzieła, krytycznie omawia stan badań i prezentuje własne na nią spojrzenie, zawarte w niej symbole, jego psychologiczne i artystyczne aspekty. Bardzo ciekawe są analizy ubiorów Greków i Persów, przede wszystkim zaś Aleksandra i jego ogromnie przerażonego adwersarza.

Wszakże i w tym przypadku “logika wyobraźni” nie całkowicie została uruchomiona, albowiem nadarzyła się tu znakomita okazja, by pójść za teorią Paolo Moreno z 2001 roku, nieco ją rozbudować i uznać mozaikę z Domu Fauna, która jest prawdziwym arcydziełem, za kopię dzieła samego Apellesa.

Najkrótsza, trzecia część rozprawy przynosi m.in. dyskusję na temat słynnego krateru z Drveni i jego ikonografii, zabytków numizmatycznych (w tym medalionów króla Porosa) i dzieł gliptyki, które wiążą się przede wszystkim z Pyrgotelesem, nie mniej słynnym jak

Apelles i Lizyp. Krater z Drveni, prawdziwe arcydzieło toreutyki, dostarczyło doktorantowi okazji m.in. do zajęcia się symboliką bluszczu. Zadanie było częściowo ułatwione dzięki podjęciu tej tematyki w przywoływanej już książce Doroty Gorzelany (2014). Niemniej jednak i tym razem autor dysertacji wykazuje się erudycją, poprawną analizą formy i treści scen ozdabiających krater. Swoistą ciekawostką są medaliony Porosa i ich ikonografia, zaś niejako kluczowe dla ostatniej, trzeciej części, są dzieła prawdziwie małego formatu – gliptyki. Autor dysertacji nie omieszkał zwrócić uwagi na fakt, że w kolekcji księcia Stanisława Poniatowskiego były gemmy sygnowane imieniem Pyrgoteles, będące jednak owocem fascynacji księcia dobrej klasy podróbkami.

Bodaj najciekawsza gemma (intaglio) z pełnopostaciowym ujęciem Arystotelesa jest opatrzona imieniem Neisos. W trakcie jej omawiania doktorant pisze m.in. “Według mnie gemma powstała po roku 330 przed Chr. O czym świadczy obecność diademu [...] Aleksander był pierwszym królem macedońskim, który używał diademu jako symbolu swej władzy królewskiej”. Dalej czytamy: “Gemma Neisosa może być wczesną hellenistyczną adaptacją obrazu Apellesa *Aleksander Keraunophonos* (Gromowładny), który król ofiarował świątyni Artemidy w Efezie ok. 330 r. po jego podboju Azji”. Te i inne podobne opinie, rozrzucone po całej recenzowanej rozprawie, nie pozostawiają wątpliwości co do dojrzałości naukowej jej autora.

Wszakże zakończenie – jak już była o tym mowa – nieco rozczarowuje. Wobec faktu, że doktorant nie buduje nowych czy przełomowych dla badań nad polityką artystyczną Filipa II i Aleksandra Wielkiego interpretacji a tworzy rodzaj ambitnej, obszernej syntezy z licznymi mniejszymi i większymi tezami – należałoby dać w podsumowaniu ich klarownie wyliczenie. Nadrzędnym bowiem celem rozpraw doktorskich jest nie pisanie syntez, a odkrywanie i interpretowanie, poszerzające horyzont badawczy. Nie ulega wszakże wątpliwości, że w recenzowanej rozprawie ten horyzont jest wyraźnie poszerzony, choć jej autor nie do końca wykorzystał w konkluzji okazji, by to w pełni pokazać. Ponadto, skoro doktorant z dobrym efektem wykorzystał dyskurs na temat renesansowych rekonstrukcji dzieł Apellesa i Aetiona, czy nie warto byłoby pokazać na najlepszych przykładach polskiej ikonografii Aleksandra? Mam na myśli m.in. dzieła z czasów Stanisława Augusta, w tym znakomite popiersie wielkiego zdobywcy autorstwa Houdon’a i ciągle mało znany obraz Henryka Siemiradzkiego “Aleksander Wielki i jego lekarz Filip”.

Pomimo rozmaitych krytycznych uwag należy stwierdzić, że obszerna rozprawa mgr Piątkowskiego jest prawdziwie erudycyjnym opracowaniem polityki artystycznej czasów Filipa II i Aleksandra Wielkiego, w którym wykorzystane zostały wszystkie możliwe

kategorii źródeł – pisane, archeologiczne, ikonograficzne i numizmatyczne.

Charakteryzuje się klarownością argumentacji, precyzyjnie stosowaną terminologią (wyjątek stanowi pojęcie mecenatu) i znakomitym, wzorowym niemal stylem pisania o źródłach archeologicznych i kulturze wizualnej. Godne podkreślenia jest też opatrzenie rozprawy cennymi aneksami, mapami i wielką ilością bardzo dobrej klasy ilustracji, w większości kolorowych, pozwalających na ocenę walorów artystycznych omawianych dzieł lub ich wizualizacji w 3D. Nieliczne przedstawione w tej recenzji uwagi krytyczne, bardzo łatwe do wprowadzenia do tekstu i Bibliografii, nie wpływają w najmniejszym stopniu na moją bardzo pozytywną ocenę całej rozprawy, która spełnia wszystkie warunki stawiane rozprawom doktorskim. W związku z tym wnoszę z pełnym przekonaniem o dopuszczeniu mgr Jerzego Piątkowskiego do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



Jerzy Miziołek