

dr hab. Romuald Kaczmarek prof. UW
Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Wrocławski
ul. Szewska 36
50-139 Wrocław

Wrocław 2024-06-21

RECENZJA

rozprawy doktorskiej mgr Moniki Czapskiej

pt. *Kontakty artystyczne Prus Krzyżackich z Czechami w drugiej połowie XIV wieku i pierwszej połowie XV wieku*, przygotowanej pod kierunkiem dr. hab. Andrzeja Woźnińskiego, prof. UG

Sztuka na terenie państwa zakonnego w Prusach jest od bardzo dawna przedmiotem badań. Na początku dominował w nich temat architektury, ale także sztuki plastyczne otrzymały już wiek temu pierwsze przekrojowe opracowania. Praca Moniki Czapskiej wpisuje się zatem w długą tradycję. Trudno zatem oczekiwać, by do jej głównych efektów należało ujawnienie jakichś zupełnie nowych, nieznanych dzieł. Autorka podjęła się raczej próby podsumowania wielu dekad dotychczasowych badań pod szczególnym kątem, wydobywając mianowicie wątek czeskiej genezy artystycznych korzeni dzieł sztuk plastycznych na obszarze państwa zakonnego. Tak ujęty temat został wygraniczony pod kątem gatunkowym, mianowicie malarstwa (tablicowego i monumentalnego, w tym przykładów mozaik) oraz rzeźby (drewnianej i kamiennej), jak również chronologicznym, bo zamknięty między połową XIV a połową XV w. Autorka stosuje do analizowanego zjawiska termin „bohemizm”, choć w tytule zdecydowała się na zastosowanie bardziej ogólnego sformułowania o „kontaktach artystycznych Prus Krzyżackich z Czechami”. Te dwa sformułowania oddają też dobrze pewne pęknięcie w koncepcji pracy. Bowiem znajdziemy w niej niejednokrotnie wskazania na bohemizmy, do których zaistnienia na terenie państwa zakonnego owe kontakty w formie bezpośredniej wcale nie były konieczne. Ale, jak pisze Monika Czapska w Uwagach końcowych, chciała ona „uchwycić różnorodność i złożoność zjawiska oraz zdefiniować grunt, na którym mogło dochodzić do wymiany kulturowej” (s. 282). Zważywszy, że Doktorantka włącza do rozważań zjawiska artystyczne owych bohemizmów, zaistniałe bez bezpośredniego kontaktu z Czechami, ale w niektórych przypadkach zapośredniczone, zwłaszcza ze Śląska i Brandenburgii, można się zastanowić, czy nie byłoby lepszym rozwiązaniem użyć w tytule sformułowania o kontaktach artystycznych z ziemiami Królestwa

2

Czech, do którego oba te terytoria w interesującym ją okresie należały. Tak zresztą brzmi to w tytule rozdziału nr 1.

Dysertacja ujęta w jednym tomie (tekst plus materiał ilustracyjny) liczy 397 numerowanych stron, z czego na tekst główny zaopatrzone w 1421 przypisów przypadają 284 strony, uzupełnione o spis 547 ilustracji, zajmujący 33 strony oraz bardzo rozbudowaną Bibliografię na 78 stronach. Strony z ilustracjami nie są numerowane, ale wizualnie stanowią około 1/3 objętości. Reprodukcje, zasadniczo barwne, grupowane są po dwie do pięciu na stronie, przeważnie po trzy lub cztery. Tu od razu zauważę, że często ta skala oraz jakość odwzorowania ilustracji niestety nie pozwalały na śledzenie wszystkich wskazywanych szczegółowych porównań czy detali.

Praca napisana jest dobrym językiem, przyjemna w lekturze, literówki w tekście polskim występują, ale na tyle nielicznie, że nie zakłócają nadmiernie lektury, więc i tu można nad nimi przejść dalej. Zadziwiające jednak, że Autorka nie ustrzegła się poważnej literówki w Spisie treści i tej samej w tytule rozdziału 6.3 i jego pierwszym zdaniu (s. 182), gdzie oczywiście powinno być XIV, a nie IV w. Zdarzyły się błędy ortograficzne, np.: s. 53 „karze” zamiast każe, s. 96, 265 „zawarzyły” zamiast zaważyły, s. 104 „przewarzającą” zamiast przeważającą.

Nie mogę z kolei pominąć wytknięcia błędów w niemieckojęzycznych, a czasem też czeskich, rzadziej angielskich tytułach przywoływanych publikacji, w których liczba błędów (doliczyłem się usterek językowych w 39 takich tytułach, a nie są to wyłącznie literówki) zdecydowanie przewyższa średnią (por. p. 12, 15, 25, 42n, 47, 75, 274, 305, 315, 322, 361, 368, 413, 469, 537, 565, 609, 632, 639, (s. 125 Reihstil zamiast Reichsstil), 655, 717, 722, 912, 919, 937, 946, 962, 963, 964, 979, 987, 992, 993, 1016, 1161, 1236, 1239). To samo powtarza się w załączonej Bibliografii. Skoro przy tego typu błędach jesteśmy, to z recenzenckiego obowiązku zwrócę również uwagę na pomyłki w pisowni nazw własnych: Hörsch, a nie Hörschs (p. 299 i in.), Millard, a nie Milard (p. 346 i s. 68), Emaus, nie Emmaus (p. 250), nie Pregoła, lecz Pegola (s. 47), Wurmser, a nie Würmser (s. 80, 138, p. 758), Norymberga nie odmienia się „Norymbergii” (p. 798 i s. 213), „Lippo di Bieniveni” prawidłowo L. di Beniveni (s. 175); nie Ewelyn lecz Ewelin (p. 964); nie Rajhrad, lecz Rajhrad (s. 260); błędnie Simone dei Crosificci zamiast dei Crocifissi (p. 1371).

Z innych błędów rzeczowych oraz merytorycznych: s. 47 „klasztor mansjonarzy w Treviso” – mansjonarze tworzyli kolegia; s. 52 „jońskie kapitele” na dyptyku z Królewca (nie widzę tam

3

takiej formy); s. 59 „aureole” zamiast prawidłowo nimby; s. 78 powinno być gwiazdziste, a nie „sieciowe” sklepienie; p. 466 chodzi o XIV a nie XVI w.; p. 624 jest „Augustynów-Eremitów” zamiast augustianów-eremitów. Na s. 130 w odniesieniu do powstania mozaiki na elewacji transeptu katedry praskiej: „W 1370, krótko po powrocie z wyprawy koronacyjnej do Włoch” – ta była 1355, więc raczej powinno być po wyprawie do Italii w 1368 r. Na s. 146 jest „Salvador Mundi” zamiast Salvator mundi. Na s. 182 występuje określenie „w zakresie plastyki” i „rozwój plastyki”, „w plastyce państwa krzyżackiego” – kolokwializm to czy germanizm? Jeśli już, to lepiej byłoby napisać: w zakresie sztuk plastycznych. Na s. 215 ad Ukrzyżowania Tyńskiego napisane, że jest *in situ* – można się zgodzić, że ogólnie w kościele, do którego było przeznaczone owszem tak, ale przecież nie w obecnym miejscu, gdzie ta grupa rzeźbiarska znalazła się wtórnie w XVII w., przeniesiona z belki tęczowej. W podrozdziale o gdańskich nastawach Autorka tytułuje podrozdział „Ołtarz Kosmy i Damiana” (s. 266nn) – dlaczego nie świętych? Dlaczego pozostaje przy określeniu tej nastawy od wezwania kaplicy, z którą jej pierwotny związek podważa i pewnie słusznie, bo jej ikonografia jest wyłącznie Maryjna?

Kilka uwag w kwestiach terminologicznych. Proponowałbym zdecydowane ograniczenie lub rezygnację z formy „panel” (57 nn i in.), przejętej z j. angielskiego na określenie kwatery ołtarzowej. Na s. 97 pojawia się „studnia grobu”, co jest zbitką dawnego określenia sceny Chrystusa Bolesnego wychylającego się z grobu-sarkofagu z poprawnym, nowszym. „Żyjący Krzyż” (s. 98) – chyba chodziło o Żywy Krzyż? Wszystkim nam zdarza się powiedzieć coś o „historyczno-sztucznych” kwestiach (p. 644), ale to kolokwializm, którego nie należy wprowadzać do pisma. Na s. 162 o Brygidzie szwedzkiej: „1374 r. do Gdańska dotarł sarkofag” – raczej trumna. Termin „kafelki”, „kafle” (s. 165, 170) może się odnosić tylko do pieców, powinno być płytki (chodzi o malowaną na ścianie imitację). Kanonik Boreschow nie jest ubrany w „dalmatykę” (s. 242), bo ona jest strojem przynależnym diakonom i ma inną formę. Określenie „szkoła malarska Teodoryka” (s. 265) jest ahistoryczne. Termin „krągła rzeźba” (np. s. 270) na rzeźbę opracowaną pełnoplastycznie jest nieprecyzyjny i mylący. Czy kolokwializm „ołtarz” (rozd. o gdańskich nastawach) w odniesieniu do nastaw ołtarzowych nie powinien być jednak zastąpiony terminem fachowym (nastawa, retabulum tryptyk itd.)?

Dysertacja jest podzielona na dziewięć głównych rozdziałów poprzedzonych Wstępem i zamkniętych Uwagami końcowymi. Trzy pierwsze rozdziały mają charakter wprowadzający. Pierwszy jest przeglądem badań nad tytułowym zagadnieniem. W drugim Autorka

kompetentnie przedstawia aktualne trendy badawcze w zakresie analiz transferów artystycznych i geografii artystycznej, co zarazem wskazuje umocowanie metodologiczne jej podejścia do problemu. Rozdział 3, podzielony na trzy podrozdziały, jest poświęcony ukazaniu historycznego i kulturowego tła kontaktów między Czechami a państwem zakonnym. Rozważa z odwołaniem do zróżnicowanej i bogatej literatury wszystkie aspekty/pola dyfuzji/transfery i ich „agentów” – od takich o charakterze najogólniejszym (szlaki, drogi, związki handlowe) przez ruchliwość grup (mieszczanie, kler) po indywidualności (konkretni ludzie, o których da się powiedzieć, że podróżowali, uczyli się, pracowali pomiędzy regionami, utrzymywali bezpośrednie związki z Pragą czy kręgiem dworskim Luksemburgów, stając się potencjalnymi „agentami dyfuzji” (tu s. 39).

Potem następuje sześć rozdziałów, w których Doktorantka przedstawia przykłady dzieł sztuki lub ich grup, mających w ocenie poprzednich badaczy genezę czeską o różnym charakterze i sile, a którą ona poddała nowej ocenie. Istotne jest pogrupowanie tych dzieł wedle określonych kategorii. Z jednej strony rządzi nimi układ chronologiczny, ale z drugiej jest on przełamany grupowaniem, dla którego podstawę tworzą zróżnicowane kategorie. Bo zarówno stylowe (4. Bohemizująco-italianizujące malarstwo 2 poł. XIV wieku), następnie poszukujące źródeł politycznych i ukazujące sztukę wprzęgniętą w reprezentację władzy (5. Sztuka w kręgu władzy – wpływy czeskie w fundacjach krzyżackich w Prusach), dwa kolejne rozdziały odwołują się w tytułach do chronologii (6. Sztuka w czwartej ćwierci XIV w. oraz 7. Przełom stuleci – apogeum artystyczne w czasach rosnącego kryzysu i napięć społecznych). Wreszcie dwa ostatnie są ciekawą propozycją usytuowania kilku dzieł 1 połowy XV w. w odmiennych koncepcjach bohemizmu, wprowadzonych przez Doktorantkę. Najpierw „bohemizmu zapośredniczonego” (rozd. 8), którego źródło wskazuje w Norymberdze, z której miały wyjść impulsy dla dwóch ważnych dzieł malarskich – epitafium kanonika Boreschowa oraz dyptyku Winterfeldów. Następnie „bohemizmu uwewnętrznionego” (rozd. 9), w ramach którego umieszcza cztery nastawy ołtarzowe z Gdańska. Mają one być przykładem produkcji retabulów już na miejscu, w której jednak nadal przetwarza się zarówno pewien model kompozycyjny nastawy ołtarzowej o genezie jakoby czeskiej, jak też kontynuuje się stylistykę malarstwa o genezie czeskiej.

Taką koncepcję podziału materiału należy uznać generalnie za ciekawą propozycję pogrupowania dzieł bardzo odmiennych pod względem stylu, funkcji i funkcjonowania oraz technologii. Ale oczywiście prowokuje też dyskusję. Trudno byłoby odnieść się do wszystkich rozdziałów w jednakowym stopniu. Jak już wyżej zazaczyłem, w większości

5

przypadków Autorka postępuje ścieżką już wytyczoną w badaniach. Jej zasługą jest całościowe spojrzenie na problem bohemizmów na obszarze Prus, próba ich charakterystyki i interpretacji. W takich ramach dokonuje niekiedy wzbogacenia argumentacji i kontekstu omawianych zabytków odnośnie do ich czeskiej genezy. Sięga przy tym nie tylko do dzieł czeskich w Czechach powstałych i tam się znajdujących, ale rozszerzając, jako prezentujące czeską orientację stylową, włącza w analizy dzieła spoza czeskiego jądra. Tak więc jako ważne kraje czy ośrodki pośredniczące pojawiają się Śląsk, Brandenburgia, Łużyce czy Frankonia z Norymbergą. Zajmuje przy tym pozycję, która można by nazwać maksymalistyczną, tzn. dostrzegającą w niemal wszystkich najważniejszych przejawach sztuki środkowoeuropejskiej czasów Luksemburgów przemożny udział czeskich inspiracji lub nawet twórców wiodących się z Czech. Znamy taki trend dobrze jako „długi cień” czy efekt spowodowany np. przez kolońską wystawę parlerowską z 1978 r. i dokumentujący ją wielotomowy katalog.

Jako autor książki poświęconej italianizmom w sztuce środkowoeuropejskiej, przywołany zresztą w dysertacji Doktorantki, zdaje sobie bardzo dobrze sprawę z niebezpieczeństw, trudności i ryzyka pisania o kontaktach artystycznych między dominującym centrum a obszarem przyjmującym. W odróżnieniu od śledzenia italianizmów w sztuce środkowoeuropejskiej dojrzałego średniowiecza specyfiką problemu, którym zajęła się Doktorantka jest to, że oba obszary pozostające w „kontakcie artystycznym” leżały zasadniczo w obrębie tego samego obszaru kulturowego Europy Środkowo-Wschodniej. Bliskość geograficzna, ale też innego rodzaju powiązania, łączące Czechy w epoce Luksemburgów i państwo zakonne w Prusach, są z jednej strony dobrym, by nie powiedzieć zbyt łatwym wytłumaczeniem dla transferów kulturowych, ale z drugiej strony te same warunki tworzą czynnik ryzyka w ocenie takich transferów. Czeskie „wpływy” czy inspiracje uzyskały w tradycji badań nad sztuką środkowej Europy status niepodważalnego zjawiska. Wystarczy przytoczyć hasła takie jak „parleryzm” lub „styl piękny”. Wymagane jest zatem zróżnicowanie spojrzenia na te zagadnienia i wprzęgnięcie nowych metod badawczych, pozwalających na zyskanie argumentów za lub przeciw tradycyjnie przyjmowanym interpretacjom.

Doktorantka, choć nie wskazuje na to bezpośrednio, to wydaje się ów problem dostrzegać. Tak odczytuję jej rozróżnienie między „bohemizmem zapośredniczonym” a „uwewnętrznionym”. Ale np. gdy pisze o snycerze i stylu Madonn na Lwach (dalej MnL), „posiadającym śląską genezę” traktuje go jako bohemizm, nie umieszczając w rozdziale o

„zapośredniczonym bohemizmie”, jednocześnie (s. 184) uważa, że śląskość stylu MnL dla badań nad bohemizmami w sztuce pruskiej nie ma znaczenia i uznaje jego obecność tutaj za bohemizm; mimo następujących zastrzeżeń Autorki, które mają to usprawiedliwić, pozostaję nieprzekonany. Również intrygujący przykład późnogotyckiej, z XV w., Matki Boskiej z Georgenau (Prusy wsch.) stojącej na dwóch równoległych lwach nie tyle pokazuje „zawilść problemu i niewydolność utrwalonych w badaniach schematów myślowych”, co najwyżej trwałość symbolicznego przesłania takiego połączenia (do znalezienia też na Śląsku i poza nim). Gdy Doktorantka pisze o „determinantach” stylu MnL wskazuje na lwa, ale choć lew pod stopami należy do ikonografii w ramach tego kręgu stylowego, to jego pojawienie się nie jest warunkiem *sine qua non* takiej kwalifikacji stylowej, był on tylko pretekstem do ochrzczenia tak szerokiego nurtu, a - co Autorka doskonale wie - ten związek symboliczny w przedstawieniu Marii jest znacznie starszy. Nie jest jasne (s. 186), co ma na myśli Monika Czapska, pisząc, że autorzy „konstytutywnych dla obszaru pruskiego” MnL z Jeziernika, Lubieszewa i Pietrzwałdu „byli współtwórcami śląskiej tradycji warsztatowej, a nie jej naśladowcami”. Czy stawia tezę, że przybyli ze Śląska jako współtwórcy na nim tej stylistyki? I co z bohemizmem? Ten rozdzwięk znajdziemy też dalej (s. 230), gdy Autorka pisze, „że rozwiązania z Czech napływały tu wprost (...), jak w przypadku pracowni tworzących w konwencji Madonn na Lwach”.

Inną jeszcze kwestią jest posługiwanie się terminem „sztuka czeska” w odniesieniu do omawianego okresu. W rozdziale omawiającym poliptyk grudziądzki Autorka zwraca uwagę na obecność nacjonalizmów w starszych badaniach. Pisze tam zarazem „nastawa powstała pod silnym wpływem sztuki czeskiej i tak należy ją postrzegać, bez względu na to gdzie osiadły był warsztat, który ją wykonał”. Wiadomo, że często posługujemy się tego rodzaju uproszczonymi sformułowaniami. Miejmy jednak świadomość, że sztuka czeska jako taka to pojęcie z doby nacjonalizmów. Pojęcie to nie odnosi się do jakiejś specyfiki wytwórczości dostrzeżonej w średniowieczu, jak np. „opus anglicanum” w technice hafciarskiej, czy „opus francigenum” w budownictwie 2 poł. XIII w. Dzieła sztuki powstające w XIV w. na terenie Czech i Moraw powstawały w warsztatach kierowanych przez mistrzów różnej narodowości. Dotyczy to tak pracowni malarskich, jak rzeźbiarskich oraz strzech. Ten konglomerat nie tworzył jeszcze sztuki czeskiej, stąd wprowadzane inne określenia, jak np. „styl karoliński” przez odniesienie do promującego go środowiska wokół władcy. Termin „bilde von Prag” ma, jak wiadomo, inny charakter, odnosi się wyłącznie do rzeźb, najpewniej w wapieniu,

powstających w określonym czasie i importowanych z określonego ośrodka. Nie są to „böhmische bilder”.

W tym rozdziale nie przekonuje mnie też wskazanie na Madonnę z Jabłonicy (rzeszowskie) jako mającą coś wspólnego z kręgiem MnL, a konkretnie z pruską figurą z Bisztynka. Uważam, że reprezentuje ona odmienną gałąź genetyczną i przywołanie tej figury w pół zdania nie ma uzasadnienia. Zapewne można by wskazać do tej ostatniej zbliżone dzieła z początku XIV stulecia, ale nie akurat (s. 188) Madonnę z ratusza staromiejskiego w Pradze, bo jej datowania nie schodzą poniżej połowy wieku. Dalej mamy stwierdzenie, że splatają się w rzeźbie z Bisztynka „pryncypia dwóch <linii rozwojowych> MnL – czesko-salzburskiej i śląsko-pruskiej. Tę pierwszą, o ile można łączyć w jedną linię dzieła czeskie i salzburskie, trudno mi tu dostrzec. Natomiast wywód o figurach z Wyszkowa, poszukujący dla nich kontekstu w typie kompozycyjnym retabulum zw. czeskim, co samo w sobie jest dyskusyjne (krótko zaznacza to sama Autorka na s. 193), a którego przykłady znamy wyłącznie z terenu Brandenburgii, został na koniec skwitowany stwierdzeniem, że mają one „bezpośrednie odniesienia do sztuki czeskiej”. Brak jednak bliższego wyjaśnienia (s. 197). Jak można sądzić z podsumowania rozdziału (s. 202) chodzi wyłącznie o odniesienia do rzeźby retabulów brandenburskich, a w tym samym miejscu Autorka ujęła w cudzysłów określenie „czeska” plastyka, której echa dostrzega w pruskiej snycerze. Dystansuje się też na koniec od dawnych ustaleń Wildenhof, która zasadniczo stworzyła koncepcję „czeskiego”, parlerskiego retabulum, a zarazem stwierdza, że ten typ retabulum mógł zaistnieć w państwie zakonnym współcześnie do tych brandenburskich. Dobrze obrazuje to niewątpliwe trudności w zdefiniowaniu poziomu czy głębokości śledzonego bohemizmu.

W kwestii Mistrza Tyńskiego Ukrzyżowania (dalej MTU) – i tu bohemizm byłby zapośredniczony poprzez Śląsk (s. 223). Zaistniała też sugestia możliwego pośredniczenia poprzez Wielkopolskę poprzez wskazanie na krucyfiks w Jutrosinie. Wg mnie jednak ten wielki krucyfiks trudno uznawać za podobnie kształtowany jak te z wąskiego kręgu MTU, co podnosi Doktorantka. Ale skoro Autorka widzi te podobieństwa, to niekonsekwencją jest odrzucenie przez nią atrybucji tego dzieła mistrzowi wrocławskiej kalwarii Dumlosych, z czym się zresztą chętnie i konsekwentnie zgodzę. W ogóle problem MTU i Mistrza Kalwarii Dumlosych, czyli czeskich i śląskich dzieł o bardzo podobnych cechach formalno-stylowych, wymagałby ponownego zbadania. Oczywiście nie było to zadaniem Doktorantki, ale przykład tronującej Madonny Gdańskiej (Muzeum Narodowe), której bliskie związanie przez Monikę Jakubek-Raczkowską z tronującą Madonną z Pragi przyjęła ona, a mnie nie wydaje się to

sluszne, i dołączenie w tym kontekście drewnianej Pięknej Madonny wrocławskiej, pokazuje skalę problemu narastającego poprzez takie zestawienia. Rzecz jest oczywiście do osobnej i szczegółowej dyskusji. Zaciekawia mnie też, co wiadomo o warsztatach działających w małych miejscowościach obszaru państwa zakonnego. Czy są źródłowe dane? To w kontekście Iławy czy Morąga (s. 227) lub Dobrzyk (s. 228, p. 1158), gdy czytam, że może funkcjonował tam jakiś warsztat, „zatrudniający rzemieślników o nie najwyższych umiejętnościach, za to zaznajomionych ze sztuką czeską” lub „w sąsiedztwie Dobrzyk z pewnością działały pracownie zaspokajające potrzeby mieszkańców tamtejszych miast i wsi”.

Praca traktuje o klasycznym problemie w historii sztuki, czyli kwestii przepływu inspiracji, wzorów, dzieł i ewentualnie twórców między regionami i centrami artystycznymi. W tym zakresie Autorka posługuje się też klasycznymi metodami analizy stylowej i porównawczej. Zaletą jest wszakże to, że nie ogranicza się jedynie do tych metod, lecz wykorzystuje szerokie ich spektrum, starając się wzbogacić swoje analizy o ujęcie kontekstowe w zakresie historii politycznej, społecznej, gospodarczej, wykorzystanie wyników badań technologicznych i materiałowych itp. Zwraca uwagę bardzo obszerne wykorzystanie różnorodnej i różnojęzycznej literatury. Autorka niewątpliwie dowiodła, że ma bardzo dobre rozeznanie we współcześnie powstających publikacjach poświęconych środkowoeuropejskiej i ogólnie europejskiej sztuce omawianego czasu. Dzięki temu udało jej się ukazać pod specyficznym kątem syntezę sztuk plastycznych na terenie państwa krzyżackiego i osadzić ją w szerokiej perspektywie środkowoeuropejskiej. W przypadkach niektórych dzieł i problemów miała możliwość dzięki takiemu ujęciu oświetlić je nieco inaczej, co daje szansę na wzbudzenie dyskusji w przyszłości.

Stwierdzam z przekonaniem, że przedstawione opracowanie spełnia wymogi dysertacji w rozumieniu Ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym z dnia 14 marca 2003 r. i wnoszę o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

