

Poznań 23.06.2020

prof. UAM dr hab. Jarosław Jarzewicz
Instytut Historii Sztuki UAM
Al. Niepodległości 4
61-874 Poznań
e-mail: jarzewic@amu.edu.pl

Dziekan
i Rada Wydziału Historycznego
Uniwersytetu Jagiellońskiego
ul. Gołębia 24
31-007 Kraków

Recenzja
pracy doktorskiej
Joanny Utzig

„*Simplices fenestrae cistercienses.*

Geneza treści ideowe i źródła estetyczne przeszkleń witrażowych w kościołach i klasztorach cystersów do połowy wieku XIII”

W dysertacji Autorka podejmuje bardzo ważny problem dotyczący fundamentalnych zagadnień mediewistyki historyczno-artystycznej. Należy do nich twórczość artystyczna zakonu cystersów, relacja między teorią a praktyką w dziedzinie sztuki, wpływ postulatów estetycznych i regulacji prawnych na dzieła sztuki. Zarazem jest to temat wysoko specjalistyczny, gdyż studia nad średniowiecznymi witrażami są od dłuższego czasu domeną stosunkowo wąskiego zespołu uczonych specjalistów. Z wielką satysfakcją należy odnotować włączenie się przedstawicieli (ściślej: przedstawicieli) polskiej nauki do tego elitarnego grona.

Przedmiotem dociekań są wczesne witraże cysterskie z XII i pierwszej połowy XIII wieku stanowiące wyodrębniającą się pod względem formalnym grupę. Zakres rzeczowy i chronologiczny wyznaczony jest przez same dzieła, choć Autorka jest świadoma, że górna granica, ze względu na nieprecyzyjne datowanie, może być przesunięta w głąb 2. połowy stulecia (s. 6).

Praca obejmuje 333 stron maszynopisu i 178 ilustracji – umiarkowane, kompaktowe wymiary są jedną z jej zalet. Tekst jest zwarty i konkretny, język klarowny i precyzyjny. Rozprawa podzielona jest na trzy *Części*, które z kolei dzielą się na rozdziały i podrozdziały. Całość kończy *Zakończenie*, *Bibliografia* oraz *Ilustracje* (w liczbie 178). Część I (*Wprowadzenie* s. 5-42) zawiera rozważania wstępne – omówienie celu, zakresu pracy i zastosowanych metod, szczegółowe omówienie problemów terminologicznych (I, 2.) z podziałem na terminologię stosowaną w badaniach naukowych (I.2.1) oraz

terminologię historyczną (I.2.2.). Osobny rozdział poświęcony został omówieniu historii zakonu cystersów do połowy XIII wieku (I.3.). Obszernie omówiono także stan badań nad witrażami cysterskimi (I.4.). Obszerna *Część II* poświęcona została przeanalizowaniu podstaw ideowych, estetycznych oraz funkcji przeszkleń cysterskich (s.43-137). Ta partia rozprawy podzielona jest na dwa rozdziały: II.1 poświęcony normatywnym podstawom oraz źródłom cysterskiej estetyki, jego podrozdziały omawiają teksty normatywne cystersów odnoszące się do witraży i innych dziedzin sztuki (II.1.1.), cysterski anikonizm i ich krytykę przedstawień figuralnych (II, 1.2.), porównanie ustawodawstwa cysterskiego i innych zakonów (II.1.3.), problem stosunku do koloru i bieli u cystersów (II.1.4). W kolejnym rozdziale (II.2.) postawiono problem teologii jako inspiracji estetycznej. W poszczególnych podrozdziałach omówione zostały kwestie szczegółowe takie jak: przegląd dotychczasowych badań (II.2.1.), ewentualny wpływ dzieł św. Bernarda na estetykę cysterską (II.2.2.), estetyka i symbolika światła w odniesieniu do witraży cysterskich (II.2.3.), kwestia „ikonografii” witraży cysterskich i motyw lilii (II.2.4.). Podsumowaniem tego rozdziału jest postawienie kwestii: „Kościół cysterski jako *imaginum*?” (II.2.5. - chyba chodzi o „imago”?). *Część III*: „*Zarys genezy witraży cysterskich i ich rozwoju do połowy XIII w.*” (s. 138-262) poświęcona jest analizie zachowanych witraży i próbie określenia ich genezy. Podzielona jest na cztery rozdziały. W pierwszym z nich (III.1 s. 139-188) przedstawiona została wnikliwa analiza morfologiczna zespołów witraży z terenu Francji, krajów niemieckojęzycznych i pozostałych obszarów, podzielona na odpowiednie podrozdziały. Tutaj należałoby skorygować tytuł podrozdziału III.1.2.: „Charakterystyka witraży niemieckich”, w którym omawiane są także dzieła z austriackiego Heiligenkreuz. Oczywiście w średniowieczu Austria była częścią Rzeszy, która jednak nie jest tożsama z Niemcami, obejmowała także znacznie obszary nieniemieckojęzyczne. W rozdziale kolejnym (III.2. s.189-250) omówione zostały „Źródła formalne i technologiczne”. W odpowiednich podrozdziałach omówione zostały: dotychczasowe próby interpretacji (III.2.1.) odnoszące się do źródeł wschodnich, lokalnych oraz oryginalności, w następnym (III.2.2.) omówione zostało miejsce witraży cysterskich w kontekście przeszkleń wczesnośredniowiecznych, natomiast w podrozdziale kolejnym (III.2.3.) przedstawiono genezę motywów dekoracyjnych. Osobny rozdział III.3 poświęcony został pozacysterskim analogiom omawianych dzieł szarych mnichów oraz ich znaczeniu. W stosunkowo krótkim rozdziale III.4. (s. 260-262) przedstawione zostały podsumowujące całość wnioski.

Bardzo ważną cechą pracy, widoczną już w trakcie pobieżnego przeglądu, jest rozbudowany aparat naukowy: bibliografia zajmująca 59 stron oraz 882 niejednokrotnie obszerne przypisy. To pierwsze

wrażenie potwierdza się w trakcie czytania rozprawy, która budzi uznanie ze względu na prezentowaną erudycję i akrybię. Autorka skrupulatnie referuje poglądy poprzednich badaczy zachowując jednocześnie krytyczny dystans i podejmując niejednokrotnie polemikę. O ile samo zestawienie bibliografii w dobie komputerowych baz danych i zdigitalizowanych katalogów nie jest takim osiągnięciem, jak było w ubiegłym stuleciu, to opanowanie i uporządkowanie masy informacji na jeden z „odwiecznych” i „klasycznych” tematów historii sztuki (jakim jest sztuka cystersów w różnych swoich przejawach) niewątpliwie nim pozostaje.

Z zestawienia przedstawionego w pracy wynika, że analizowany zbiór dzieł jest bardzo nieliczny – obejmuje około 35 obiektów o różnym stanie zachowania (od całego witraża do fragmentu kwatery i pojedynczych szkieł), przy czym – co ciekawe – największe zespoły zachowały się poza Francją: w Santes Creus (w Katalonii) i w Heiligenkreuz (Austria). Świadczy to o skali zniszczeń (szczególnie w zestawieniu z setkami otworów okiennych w kościołach cysterskich zachowanych z tego okresu), przypadkowości zachowanych zabytków a w związku z tym – konieczności zachowania wstrzeźliwości odnośnie uogólnień. Autorka oczywiście zdaje sobie z tego sprawę i wielokrotnie podkreśla ten właśnie aspekt swoich badań. Prezentuje ona wysoką świadomość metodologiczną, zdając sobie sprawę z mocnych stron i ograniczeń poszczególnych metod (s. 13-16).

Autorka deklaruje (s. 14): „Jednym z głównych założeń metodycznych pracy jest równorzędne traktowanie tekstów oraz dzieł witrażownictwa.” Postępuje zgodnie z tą deklaracją poświęcając znaczną część rozprawy (około połowy) właśnie analizie tekstów – czy to pisanych przez innych badaczy (kwestie terminologiczne, stan badań), czy to tekstów normatywne cystersów i innych zakonów, czy to polemicznych i teologicznych rozpraw św. Bernarda i innych cystersów. Choć analizy tekstów są ciekawe i przeprowadzane z dużą kompetencją, nie zawsze są wprost związane z tematem pracy. Autorka ma przy tym świadomość ograniczonych możliwości osiągnięcia celu: „Chociaż kwestia powiązań między estetyką i duchowością cysterską a tworzonymi dla zakonu przeszkleniami była już wielokrotnie podejmowana w literaturze naukowej, to nie została w przekonujący sposób rozstrzygnięta. Należy jednak z góry zastrzec, że jej ostateczne rozwiązanie jest właściwie niemożliwe.” (s. 45). Niezależnie od tego, że kwestie w rodzaju pytań o genezę nie mają z reguły „ostatecznych rozwiązań”, stwierdzić należy, że rzeczywiście – swego rodzaju kanonem w badaniach sztuki cysterskiej jest jej rozpatrywanie w świetle postanowień Kapituły Generalnej i Apologii św. Bernarda. Autorka także podąża w tej kolejninie – trudno zresztą z tego nurtu się wyemancypować mając przed sobą wielką tradycję badawczą. Przeprowadzone przez nią ciekawe skądinąd analizy prowadzą

do w gruncie rzeczy słusznym, choć mało oryginalnym wnioskiem: sztuka nie wynika z tekstów. Postanowienia statutów i opinie św. Bernarda mają charakter negatywny, nie wskazują natomiast pożądanym rozwiązaniem poza najogólniejszym postulatem skromności, ograniczenia nakładów finansowych i odrzucenia obrazów (za wyjątkiem krucyfiksu): „Witraże cystersów, stanowiące główny temat tego omówienia, uznać można za estetyczne odbicie praktykowanej przez zakon duchowości, nawet jeżeli niemożliwe jest wskazanie konkretnego tekstu stanowiącego inspirację do stworzenia bezbarwnych szyb o abstrakcyjnej ornamentyce.” (s. 136). Należałoby postawić w tym miejscu pytanie: jakie jest uzasadnienie tej konkluzji? Czy jest to wniosek wypływający z analizy tekstów (których – jak stwierdzono – w zasadzie nie ma) czy też założenie a priori, że tak po prostu powinno być? W odniesieniu do symboliki światła analiza tekstów prowadzi Autorkę do sceptycznej konkluzji: „...w czasach, kiedy powstawały najstarsze cysterskie przeszklenia nie można wskazać szczególnie wzmoczonego zainteresowania światłem w pismach teologicznych i filozoficznych. (...) Św. Bernard z Clairvaux i inni XII-wieczni cysterscy autorzy nie poświęcili temu tematowi szczególnej uwagi i nie wypracowali własnych, specyficznych poglądów na temat znaczenia światła.” (s. 121), a w związku z tym: „Nic jednak nie wskazuje na to, aby byli [cystersi – dop. J.J.] szczególnie silnie wyczuleni na wpadające do wnętrza kościelnego światło. Jasność we wnętrzu kościelnym była powszechnie i jest nadal kojarzona z boską emanacją; wydaje się, że konkretna forma architektoniczna wnętrza, kształt okien i ich wypełnienie ma w przypadku tego silnie zakorzonego toposu drugorzędne znaczenie.” Również w tym względzie nasuwa się refleksja: czy istnieje jakaś zasada historyczna („duch czasu?”), z której wynikałaby konieczność występowania analogicznych „tematów” podejmowanych w tekstach, sztukach plastycznych i architekturze? W moim przekonaniu takiej zasady i konieczności nie ma. Nie jest konieczne, aby cystersi najpierw w swoich rozprawach roztrząsali problem światła, aby w rezultacie ten temat był podejmowany w realizowanej dla nich architekturze. Dzieje sztuki są w moim przekonaniu dziejami stosunkowo niewielkiej liczby „toposów” (albo archetypów) ciągle na nowo, w różnych okolicznościach wcielanych przez artystów w materię. Jednym z nich jest właśnie światło jako symbol boskości; był to „temat” tak różnych dzieł jak np. rzymski Panteon, kościół Saint-Denis Sugera, Powołanie św. Mateusza Caravaggia, św. Teresa Berniniego.

Przyjęta przez Autorkę kolejność analizy: najpierw teksty, potem same dzieła sztuki, wynika – jak sądzę – z głębokiego ciągle przekonania, uważanego za oczywiste przez większość historyków (co oczywiste), podzielanego także przez wielu historyków sztuki (niestety), że teksty są ważniejszym źródłem niż dzieła. Można tę postawę streścić: „czego nie ma w aktach, tego nie ma w faktach”. Taka

dyrektywa metodyczna jest jak najbardziej zrozumiała w przypadku historii opierającej się przede wszystkim na źródłach pisanych. Natomiast jest bardzo szkodliwa w przypadku historii sztuki, gdyż każdą interpretację pozbawioną jednoznacznej podstawy w tekstach (źródłach pisanych) można zbyć zarzutem „nadinterpretacji”. Dla uniknięcia nieporozumień – nie jest moim zamiarem podważanie znaczenia źródeł i metody historycznej w ogólności, jedynie podkreślenie faktu, że historia sztuki ma także swoje metody interpretacji źródeł – dzieł sztuki z analizą formalno-porównawczą na czele. Autorka omawianej rozprawy bardzo sprawnie posługuje się różnorodnymi metodami historii sztuki, czego dowody daje w bardzo wnikliwych analizach form abstrakcyjnych witraży (s. 141-188), które to analizy stanowią mocne osadzenie problematyki w konkretach materialnych i historycznych. Moim zdaniem ta część rozprawy powinna poprzedzać analizę tekstów z epoki, gdyż przedmiotem badań są właśnie witraże, zaś teksty są dla nich kontekstem interpretacyjnym. Dopiero na podstawie analizy dzieł można postawić pytanie: dlaczego są one takie właśnie? A następnie poszukiwać na nie odpowiedzi w różnych kontekstach. Dzieła sztuki nie wynikają zazwyczaj ze sformułowanych na piśmie założeń teoretycznych. Sztuka nie daje się sprowadzić do, ani wydedukować z tekstów. Bo gdyby tak było, sztuka byłaby niepotrzebna, wszystkie budowle, rzeźby i obrazy mogłyby pozostać w formie językowo sformułowanej idei, jak swego czasu stwierdził klasyk naszej dyscypliny – Heinrich Wölfflin. Cysterski paradoks polegał na tym, że mimo wielokrotnych postanowień Kapituły Generalnej ograniczających nadmierne wydatki na przedsięwzięcia artystyczne, obojętność lub niechęć św. Bernarda wobec zagadnień artystycznych, brak pozytywnego programu dotyczącego tej sfery, cystersi stworzyli wielką i oryginalną sztukę. Można wyliczyć długi szereg wybitnych realizacji lub arcydzieł sztuki średniowiecznej (a także nowożytnej) powstałych z inicjatywy zakonu szarych mnichów. Choć oczywiście sztuka ta była bardzo zróżnicowana i nie ma jednolitego „stylu cysterskiego”, jednak dzieła te (szczególnie widoczne to jest w przypadku architektury) odróżniają się od innych, można mówić o pewnym ogólnym wspólnym charakterze oglądowym. Ponieważ zakazy dotyczyły głównie sztuk figuratywnych oraz generalnie – ostentacyjnego bogactwa, twórcza energia cystersów znalazła ujście w sztukach „abstrakcyjnych” z architekturą na czele. Przy tym zarówno w architekturze, jak towarzyszących jej elementach wyposażenia dominująca jest rola czystej geometrii, swoista wizualizacja matematycznych zasad konstrukcji. Właśnie – być może – ograniczenia nakładane przez Kapitułę na to wpłynęły: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.” (Goethe). Ornamentalne, bezbarwne witraże są w moim przekonaniu (utwierdzonym lekturą dysertacji) „formą krytyczną” (w sensie zaproponowanym przez Sedlmayra) estetyki

cysterskiej. Choć nie sformułowana *explicite* jest ona czytelna w dziełach z okresu omawianego w dysertacji. Jest to w pierwszym rzędzie swoisty pragmatyzm – *utilitas*, ograniczenie do tego, co niezbędne; a także *firmitas* – architektura cystersów charakteryzuje się zazwyczaj bardzo wysoką jakością wykonawstwa, rzemiosła – swoistym etosem „dobrej roboty”. W tym właśnie również zasadza się jej piękno, *venustas* – nie na „dodanych”, zewnętrznych wobec struktury ornamentach. Z tej perspektywy patrząc, ornamentalne, przede wszystkim operujące motywami geometrycznymi, bezbarwne witraże są „*pars pro toto*” wczesnej sztuki cysterskiej. Ponieważ budowla użytkowa (także kościół nią jest w pewnym zakresie) musi mieć okna, a okna ze względów użytkowych powinny przepuszczać światło a zatrzymywać deszcz i wiatr, szkła okienne powinny być wprawione w ich światło. Ze względów technicznych kawałki szkła muszą być oprawione w ołowiane listwy, które tworzą na jasnym tle ciemny wzór. Zatem siłą rzeczy, z istoty samej techniki, nawet przy najdalej idących ograniczeniach – musi powstać ornamentalny wzór, który musi być „jakiś”. I tutaj następuje kolejny etap: swobody artystycznej, kształtowania formy. „Abstrakcja geometryczna” dominująca we wczesnych witrażach cysterskich jest jedną z wielu możliwości. Nieodparcie nasuwają się skojarzenia z awangardowymi nurtami sztuki okresu międzywojennego – szczególnie artystów Bauhausu z ich programowym funkcjonalizmem, ascetyczną estetyką, kultem rzemiosła a także „światlistą” estetyką. Podobnie, jak w przypadku cystersów, formy artystyczne miały być wyrazem szerszego programu odnowy moralnej i społecznej. Per analogiam można by domniemywać, że estetyka cysterska również była wyrazem określonych tendencji duchowych, postaw i idei. Nie chodzi tutaj jedynie o „tradycyjną” symbolikę architektoniczną, jaka jest powszechna w tej epoce – w pismach teologów np. Honoriusza z Autun. Również św. Bernard posługiwał się taką metaforą, nazywając klasztor w Clairvaux – Jerozolimą, kościół klasztorny - „*domus militiae*” lub „*tabernaculum bellatorum*”. Kościół cysterski wczesnego okresu możemy sobie wyobrazić jako alternatywę dla powstającej równolegle koncepcji artystycznych realizowanych w gotyckich katedrach, których wnętrza przesycone były równomiernie mieniącym się barwami, choć stłumionym światłem („*lux continua*”), którego źródłem były „najświętsze okna” (Sugerowe „*sacrosanctae vitree*”). We wczesnych kościołach cysterskich mamy stosunkowo ciemne nawy (np. Fontenay, Aubazine) biegnące ku sanktuarium lśniącemu blaskiem światła wpadającego przez duże okna z bezbarwnymi, geometrycznymi witrażami. Ten kontrast jest ważną cechą estetyki cysterskiej. Świadome operowanie efektami świetlnymi jest u cystersów nie mniej ważne niż w równocześnie powstającej architekturze katedralnej. Alternatywą dla pojawiających się w gotyckich kościołach witraży o rozbudowanych programach ikonograficznych (np. typologiczne i

anagogiczne okna w St. Denis) jest konsekwentny abstrakcjonizm okien cysterskich. Kościół cysterski nie miał być wizją niebiańskiej Jerozolimy ani obrazową encyklopedią teologiczną, ale miejscem i w pewnym sensie narzędziem skupionej modlitwy. Blask wpadający do jego wnętrza przez okna sanktuarium określa cel modlitwy, jest znakiem obecności Boga, który jest światłością. Choć podobne idee pojawiają się na różnych stronach rozprawy, można odnieść wrażenie, że Autorka wzdraga się przed postawieniem „kropki nad i” - być może z obawy o zarzut „nadinterpretacji”. Ilustracją tej ostrożnej postawy Autorki jest stosunkowo obszerny i erudycyjny rozdział II.2.4. (s.122-132) o motywie lilii w witrażach cysterskich, gdzie szeroko omawia poglądy poprzednich badaczy, występowanie motywu tego motywu w heraldyce Kapetyngów i w symbolice Maryjnej wywodzącej się z Pieśni nad Pieśniami, aby w konkluzji stwierdzić: „Nie sposób rozstrzygnąć, na ile takie podejście [chodzi o niechęć cystersów do przedstawień religijnych – dop. J.J.] mogło dotyczyć również religijnych aluzji, sztuki prostej, znakowej, symbolicznej. (...) W przypadku analizy ikonografii przeszkleń cysterskich ponownie doskwiera niedostatek źródeł pisanych, które tłumaczyłyby intencje twórców dzieł sztuki oraz wrażenia jej odbiorców.” (s. 132). Oczywiście nie możemy tego z pewnością rozstrzygnąć, ale czyż nie można stwierdzić ze znaczną dozą prawdopodobieństwa, że dla mnicha spędzającego kilka godzin dziennie w kościele na modlitwach i mającego codziennie do czynienia z tekstami religijnymi a oderwanego od spraw „światowych” (w tym od spraw polityki), podstawowymi skojarzeniami związanymi z tym znakiem były metafory Maryjne. Nie wydaje się właściwe stwierdzenie, że w wypowiedzi św. Bernarda potępiającego umieszczanie wizerunków na posadzkach „pobrzmiwa przekonanie o utożsamieniu przedstawienia z osobą przedstawioną, skoro jednym z jego argumentów za unikaniem przedstawień świętych osób było ryzyko profanacji.” (s. 66). Jego stosunek do obrazów był trzeźwy i pragmatyczny, zdawał sobie sprawę z ich symbolicznego znaczenia; także w naszych czasach deptane są wizerunki znienawidzonych osób, które jednak raczej nie są utożsamiane z tymi obrazami.

Bardzo ciekawie przedstawiona została geneza zarówno samej cysterskiej techniki witrażowej, jak i stosowanych przez nich ornamentów – głównie plecionkowych, dla których wskazuje Autorka antyczną genezę i szereg analogii w różnych gatunkach sztuki. Według niej głównym powodem zastosowania bezbarwnych witraży o geometrycznych kompozycjach było wyrażenie w wizualnej formie idei nawiązania do pierwotnego „czystego” monastycyzmu św. Benedykta, poprzez nadanie im skromnego i „archaicznego” kształtu. Jest to interpretacja przekonująca i prawdopodobnie jednym z istotnych motywów wyboru takiej formy była jej prostota i „starożytność” (s. 232-233).

Jak stwierdziłem na początku niniejszej recenzji, tekst jest opracowany starannie i nieliczne są miejsca wymagające korekty, które z obowiązku wymieniam: s. 22 - niemieckie imię Almut jest żeńskie a nie męskie; s. 104 - w Amiens urządował biskup a nie arcybiskup; s. 255 i 260 - kościół w Wetzlarze nie jest katedrą lecz kolegiatą choć bywa określany w literaturze mianem „Dom”; s. 112, przyp. 429 – błędy w cytowanym fragmencie Alana z Lille powinno być: „nobis est et”; s. 148 i il. 6,7 – niezgodność opisu z ilustracjami (zamienione?); s. 240 – nie jest właściwe określenie królestwa Chorwacji „efemerycznym” - w 1102 r. ono nie zniknęło, a połączyło się unią personalną z Węgrami, analogicznie jak później Wielkie Księstwo Litewskie; w przyp. 825 przywoływana publikacja „Sheppard 1984”, której brak w Bibliografii. Niewiele jest do dodania w zakresie literatury przedmiotu, bardzo obszerna i wyczerpująca bibliografia zajmuje – jak wyżej nadmienilem 59 stron maszynopisu (s. 265-324). Należy z uznaniem podkreślić fakt uwzględnienia przez Autorkę publikacji w wielu językach, niejednokrotnie trudno dostępnych i obejmujących różne dziedziny nauki – także wykraczających poza historię sztuki. Budzi jednak pewne zdziwienie brak w zestawieniu jakichkolwiek prac Brigitte Kurmann-Schwarz, która co prawda nie zajmowała się tym tematem w sensie ścisłym, ale podejmowała także problem bezbarwnych witraży oraz witraży cysterskich z późniejszych czasów. Dla problemu wpływu założeń ideowych na sztukę powstającą w zakonie cysterskim ważny jest artykuł Roberta Suckale, Deutung und Gestaltung der Sanktuariums-Architektur im 12. Jahrhundert w: tegoż, Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften, Berlin 2008, s. 303-315. W odniesieniu do problemu relacji sztuki zakonnej i formułowanych zaleceń o charakterze normatywnym użyteczna jest rozprawa Jakuba Dąbrowskiego, Prawo i architektura w zakonie minorytów w XIII w., Artium Quaestiones, 19, 2008, s. 5-56.

Wszystkie powyższe uwagi polemiczne i korektorskie, których wskazanie jest obowiązkiem recenzenta, nie zmieniają mojej bardzo wysokiej oceny omawianej dysertacji. Mamy do czynienia z dziełem będącym rezultatem połączenia wielkiego nakładu pracy, erudycji i talentu, podejmującym bardzo istotną i trudną problematykę, stawiającym oryginalne hipotezy. Z satysfakcją stwierdzam, że rozprawa „*Simplices fenestras cistercienses. Geneza treści ideowe i źródła estetyczne przeszkleń witrażowych w kościołach i klasztorach cystersów do połowy wieku XIII*” jest istotnym osiągnięciem naukowym, spełniającym w pełni wymagania stawiane pracom doktorskim. W związku z powyższym zwracam się do Wysokiej Rady z wnioskiem o dopuszczenie p. Joanny Utzig do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

