

doc. Katarína Kolbiarz Chmelinová, PhD.

Modra, 22.08.2023

Katedra dejín výtvarného umenia

Filozofická fakulta Univerzity Komenského

Gondová 2, Bratislava, Słowacja

Dziekan

i Rada Wydziału Historycznego

Uniwersytetu Jagiellońskiego

RECENZJA rozprawy doktorskiej:

Mgr. Maria Kazimiera Staniszevska: SZTUKA SAKRALNA STAROSTWA I KOMITATU SPISKIEGO W EPOCE NOWOŻYTNEJ ORAZ JEJ CHARAKTERYSTYKA, ODBIÓR I DYSKUSJA O JEJ TOŻSAMOŚCI W WIEKACH PÓŹNIEJSZYCH. Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Piotra Krasnego, UJ Kraków 2023

Przedłożona do recenzji rozprawa doktorska Marii Staniszevskiej poświęcona jest nowożytnej twórczości artystycznej na Spiszu. Pomimo wzrastającego zainteresowania historyków i historyków sztuki w nowym millenium ów historyczny region – rozdzielony obecnie granicą Słowacko-Polską – nadal obfituje w tematy badawcze oczekujące na dogłębne opracowanie. Dobrym przykładem jest rozpatrywana dysertacja Marii Staniszevskiej, będąca efektem wieloletniej pracy autorki i znacząco przekraczająca objętością (940 stron, z czego 624 strony tekstu) standardową wielkość pracy doktorskiej. Częściowe wyniki badań łączących się z tematem doktoratu autorka wcześniej opublikowała w dziesięciu dobrze przyjętych przez środowisko naukowe, mniejszych case studies, wymienionych w końcowej bibliografii. Tekst dysertacji podzielony jest na pięć rozdziałów. Niestety, ich skomplikowana struktura wewnętrzna w wielu momentach wprowadza zamieszanie, głównie ze względu na powtarzające

się Wstępy, Wprowadzenia, Podsumowania, Konkluzje i Zakończenia, czasem różniące się od siebie jedynie numeracją, bez sprecyzowania jakich konkretnie wątków tematycznych dotyczą.

Pierwszy numerowany rozdział pracy składa się z obszernego wprowadzenia, którego 66 stron tekstu podzielono na trzy części z których druga obejmuje liczne podrozdziały. Na wstępie (I.1.) Autorka zaproponowała przegląd metodologii, skupiając się na kulturowo-społecznym kontekście dzieła sztuki (s. 10). Rozróżnia w nim zarówno uniwersalistyczne podejścia badawcze, jak i te bardziej ukierunkowane nacjonalistycznie. Porusza problematykę związaną z pojęciami tożsamości, narodu, geografii artystycznej, itd. Niestety, zarysowana perspektywa wydaje się być mało konkretna i pozbawiona jest wskazania metody, która miałaby posłużyć autorce do osiągnięcia niewyartykułowanego jeszcze w tym miejscu celu pracy. Ponadto zawiera ona istotne luki (np. brakuje propozycji J. Burckharda oraz przedstawienia prób definiowania stylów narodowych w czasach nowożytnych), a w niektórych momentach jest nieprecyzyjna (np. nazwy geograficzne pisane niekonsekwentnie w różnych językach sugerują, że autorka nie dostrzega nacjonalistycznych konotacji ich użycia). W dalszej części Staniszevska precyzuje zakres swojej pracy, zawężony do terytorium Spiszu, lat 1526-1772 oraz sztuki sakralnej, a zatem obejmujący architekturę, rzeźbę i malarstwo od renesansu po klasycyzm. Przy tak zdefiniowanym zakresie materiału wedle założeń „dwutorowa analiza dziedzictwa artystycznego na Spiszu, uwzględniająca zarówno nowożytne uwarunkowania miejscowej twórczości, jak i sposoby jej późniejszego odbioru może pomóc przybliżyć mechanizmy funkcjonowania sztuki na granicznych obszarach Europy Środkowej” (s. 13). Drugą część pierwszego rozdziału zajmuje nazbyt rozbudowana i podzielona na podrozdziały (I.2.1.-2.7., s. 14-69) kompilacja informacji na temat historycznego uwarunkowania kształtowania sztuki na Spiszu, a trzecią (I.3., s. 69-73) zarys stanu badań uwzględniający przede wszystkim opracowania o charakterze syntetycznym. Zasadniczo Autorka uwzględnia niezbędną literaturę przedmiotu. Można by jednak oczekiwać nieco pogłębionej oceny modeli interpretacyjnych wspomnianych prac oraz jasnego określenia, która część rozpatrywanej problematyki została lepiej, a która gorzej przebadana (choćby problem nikłego zainteresowania badaczy sztuką nowożytną po powstaniu Republiki Czechosłowackiej, wynikający z poszukiwania stylu narodowego tego państwa w twórczości artystycznej innych epok).

Rozdział drugi dysertacji (II. Charakterystyka sztuki sakralnej na Spiszu, s. 74-447) traktuje o tematyce związanej z sakralną sztuką regionu i ponownie rozpoczyna się Wprowadzeniem (II.1., s. 74-76). W zasadzie aż do s. 203 rozdział stanowi zarys tła

historyczno-kulturowego, dokonany na podstawie dostępnej literatury. Duża rozpiętość czasowa i chronologiczny układ pracy powoduje powtarzanie licznych informacji i powracanie do tematyki np. poszczególnych zakonów. Osobną część (II.2.-2.6., s. 77-180) autorka poświęca protestanckim fundacjom artystycznym na nowożytnym Spiszu opierając się na dotychczasowym stanie badań. W przypadku tzw. kościołów artykularnych warto byłoby jednak uzupełnić informacje o badania Miloša Dudáša (np. *Wooden Articular and Tolerance Churches in Slovakia*, Liptovský Mikuláš: Tranoscius, 2011). Dalej następuje prezentacja działalności zakonów na Spiszu – z ponownie nazbyt obszernym tłem historycznym, sięgającym aż do średniowiecza. Jako pierwsi omówieni zostali jezuiti, ich spiskie siedziby i realizacje z nimi związane.

Przy okazji rezydencji jezuitów w Spišskej Kapitule [Spiskiej Kapitule] Staniszewska przedstawia m.in. zbiór portretów prepozytów spiskich, prymasa Pazmanya i żupana Pethego de Hetes. Ostrożnie zgadza się przy tym z datowaniem całego zespołu na pierwszą połowę XVIII w. zgodnie z istniejącą literaturą i poprawnie łączy obrazy ze Spišskej Kapituly z lokalną tradycją artystyczną. Szkoda jedynie, że swoimi stwierdzeniami niewiele wykracza poza wiedzę wynikającą z ustaleń wcześniejszych badaczy. Np. nie interpretuje interesującej wzmianki Petrovej-Pleskotovej dotyczącej kontaktów jezuitów z działającym na Spiszu portrecistą Gottliebem Krammerem. Ów cykl portretów, obejmujący założycieli zakonu i dobroczyńców jego lokalnych placówek autorka uznaje za „ambitne dzieła i też jako intrygującą próbę wyrażenia i kształtowania poprzez fundację artystyczną podwójnej – zakonnej i lokalnej – tożsamości” (s. 214). Wypada zgodzić się z takim założeniem, ale ponownie Staniszewska nie wykracza poza informacje zawarte w literaturze przedmiotu i nie rozwija na czym miałyby polegać owa tożsamość (np. czy tylko na ujęciu konterfekcie prepozyta Jakuba ruin dawnej kartuzji?). Pomimo niejasnych informacji na temat powstania portretów dobroczyńców klasztoru można by zaryzykować hipotezę kto i w jakich okolicznościach je zamówił. Analiza dostępnych przekazów mogłaby również być pomocna w próbach przybliżenia wspomnianych aspektów tożsamościowych. Zaproponowana jako porównanie galeria władców i dowódców nowożytnego Królestwa Węgier eksponowana na zamku w Zvolene [Zwoleniu] wydaje się być przykładem zbyt odległym. Bardziej adekwatne byłoby wskazanie na związki z galeriami konterfektów szlacheckich na Spiszu, np. rodziny Horváth-Stansithovców. Dodać również wypada, że w literaturze odnoszącej się do historii jezuitów na terenach dzisiejszej Słowacji brakuje podstawowej pozycji: KRAPKA, Emil a Ján M. DUBOVSKÝ. *Dejiny Spoločnosti Ježišovej na Slovensku: 1561-1988*. Cambridge: Dobrá kniha, 1990.

W dotychczasowych badaniach znacznie lepiej rozpoznane od działalności klasztoru jezuitów w Spiskiej Kapitulie są dzieje i przedsięwzięcia artystyczne związane z placówką tego zakonu w Levoči [Lewoczy]. Autorka – jak w innych przypadkach – podaje dokładny, a w tym przypadku także bardziej krytycznie opracowany przegląd literatury przedmiotu. Oprócz logicznego wskazania na inspiracje struktur ołtarzy nastawą z Hildesheim nakreśliła możliwość związków z Trnavou [Tarnawą] (s. 228-230). Dodatkowo można by jeszcze w tym miejscu rozpatrzeć tropy wiedeńskie. Omawiając natomiast zagadnienie występowania tematu Dzieciątka Jezus z narzędziami Męki, poza ewentualną inspirację ryciną Hieronima Wierixa z 1606 r., przedstawiającą Chrystusa jako małego chłopca trzymającego *arma Passionis* można wskazać i inne źródła. Mogły nimi być średniowieczne korzenie tego motywu i przykłady jego wykorzystania w nowożytnych ambonach katolickich kościołów położonych w majątkach Csáky'ego (Žehra [Žehra], Olcnava [Olcnava], realizacje powiązane z warsztatem P. Grossa). Nazbyt dużym uproszczeniem wydaje się być zestawienie faktu wykorzystania gotyckiej figury Madonny w nowożytnym ołtarzu, z zaleceniami Karola Borromeusza, czy Cezarego Baroniusza odnośnie dbałości o zabytki wczesnochrześcijańskie. Jeśli chodzi o temat tożsamości, z zadowoleniem powitałabym więcej informacji o samych fundatorach i ich motywacjach (jak to ma miejsce częściowo i z dobrym skutkiem w dalszej części rozdz. III. np. przy omawianiu proboszczów parafii w Ľubici [Lubicy]). Dotyczy to także pozostałych podrozdziałów poświęconych innym spiskim siedzibom jezuitów, a w dalszej części także pijarów, paulinów i kamedułów. Z zadowoleniem przyjmuję uwzględnienie przedsięwzięć artystycznych zwykle pomijanej społeczności unickiej (s. 437-446). Generalnie jednak wypowiedzi na temat badanej tożsamości w analizowanych dziełach lub zespołach dzieł są nieproporcjonalnie skromne w porównaniu z zarysowaniem szczegółowych kontekstów kulturowych i historycznych, analiz ikonograficznych oraz stylistycznych łącznie z hipotezami atrybucyjnymi. Są one ograniczone do zaledwie kilku zdań umieszczanych na końcu każdego podrozdziału (np. s. 292). Dziwić może także brak wydzielenia w dysertacji osobnej części dla omówienia wyposażenia kościołów diecezjalnych. Problemy z umiejętnością syntetyzowania licznych przedstawionych informacji wpływają na formę Podsumowania (II.5.) całego drugiego rozdziału. Jego niemal czterysta stron zwieńczone zostało jedną stroną tekstu, w którym brakuje prób zdefiniowania cech charakterystycznych sztuki spiskiej badanego okresu. Natomiast konstatacje dotyczące tożsamości są oczywiste: przynależność konfesyjna „łączyła się i przeplatała się z szeregiem innych tożsamości (etniczną, mieszczańską, zakonną) czy przynależnością państwową“ (s. 446).

Trzon rozprawy stanowią – zważywszy na jej tematykę (i tytuł) – rozdziały III. i IV., również podzielone na części i liczne podrozdziały. **Rozdział III.**, ze swoim tytułem „Specyfika nowożytnej sztuki spiskiej (artystyczne znaki tożsamości)” (s. 448-556), z powodzeniem mógłby zostać włączony w skład rozdziału poprzedniego. W poszczególnych częściach rozdziału Staniszevska akcentuje wybrane zagadnienia badawcze – w kolejności: „Długie trwanie sztuki średniowiecznej?” (III.2.), dalej „Przedstawienia świętych narodowych w sztuce nowożytnego Spisza” (III.3.), „Znaki na pograniczu – pomniki w formie kolumn” (III.4.) oraz „Znaki nowej władzy? Dekoracje okolicznościowe w kościołach starostwa w 1772 r.” (III.5.). Wprowadzenie do rozdziału III. zawiera charakterystykę spiskiej sztuki, której brakowało na koniec rozdziału II. Akcent położony został na fundacje artystyczne, „w których obiegowe, protestanckie lub katolickie komunikaty nabierały pewnych dodatkowych aspektów, stając się artystycznym znakiem wielowątkowej lokalnej tożsamości”. Jednocześnie autorka zaznacza, że: „mówienie o specyfice sztuki danego regionu jest na ogół ryzykowne, o czym świadczyć mogą poruszane w IV. rozdziale pracy narracje dotyczące „polskiego”, „wschodniosłowackiego” czy „górnowęgierskiego renesansu” (s. 450). Posługuje się stosunkowo szeroką definicją lokalnej tożsamości, zaproponowaną przez włoskiego historyka Ernesta Galliego della Loggia. W analizie poszczególnych fundacji istotne są dla Staniszevskiej odpowiedzi na pytania: do jakiej lub jakich tożsamości odwoływały się dane dzieła? Jakimi środkami starano się ją lub je wyrazić? Co mogą powiedzieć o społecznym funkcjonowaniu sztuki na Spiszu? Jednak w odniesieniu do tożsamości etnicznej, a zwłaszcza narodowej, należałoby wyjaśnić jej postrzeganie w okresie nowożytnym, a nie tylko stwierdzić, że nie było to równoznaczne z pojęciem narodu w rozumieniu ukształtowanym na przestrzeni XIX w. (s. 449).

Przy omawianiu literatury dotyczącej zachowanych na Spiszu nowożytnych ołtarzy ze starszymi średniowiecznymi figurami brakuje uwzględnienia niektórych artykułów słowackich (Balážová, Barbara: Gotika v baroku. K ideovej a formálnej recepcii gotického umenia v prvej polovici 18. storočia na Slovensku In: *Ars*, 38, 2005, č. 2, Tá istá: Gothic in the age of baroque on the ideological and formal reception of gothic art in the first half of the 18th century in Slovakia. In: *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 48, 2007, nr. 1, pp. 281-286). Odnosnie dzieł powstałych w kręgu jezuitów i spiskiego żupana, zwłaszcza Żehry, autorka rozszerza zawarte w dotychczasowym stanie badań interpretacje, wskazując istotne oddziaływanie idei R. Bellarmina na fundatora (s. 454-455). Analizując fundacje artystyczne księży Reyschera i Wiśniewskiego w Lubici (s. 458-468) Staniszevska zasadnie konstatuje, że

wspólne dla nich (obok występowania ikonografii maryjnej i wykorzystania elementów starszego wyposażenia) jest stosowanie emblematyki. Tym niemniej obaj różnili się w podejściu wobec dziedzictwa przeszłości. Szkoda niestety, że przemyślenia na temat tożsamości podsumowane zostały w tekście zaledwie jednym zdaniem: "Powstałe w kilku etapach wyposażenie i dekoracja malarska fary w Łubicy stanowią przykład złożonego stosunku obu fundatorów do dziedzictwa przeszłości i różnych sposobów jego wtórnego użycia do potwierdzenia tożsamości wyznaniowej lokalnej katolickiej wspólnoty" (s. 468). Zwłaszcza, że w przypadku Wiśniewskiego można by było dyskutować o jego identyfikacji wyłącznie z lokalną społecznością katolicką. W dalszej części autorka większą uwagę poświęca np. retabulum Csákyho w Levoči (które przedstawia jako lokalną namiastkę mającej już wówczas na Półwyspie Apenińskim niemal dwustuletniej tradycji archeologii chrześcijańskiej, s. 476) czy fundacjom plebanów niedzickich. W podsumowaniu, przy okazji obszerniejszego omówienia wybranych przykładów, potwierdza (bez niespodzianek) ocenę zjawiska wynikającą ze stanu badań: „Na Spiszu adaptacje średniowiecznych figur były głęboko przemyślanym, zamierzonym przedsięwzięciem i mogły wynikać ze względów raczej ideowych niż praktycznych. Najczęściej były to rzeźby, dewocyjne przedstawienia Matki Boskiej. Tego rodzaju przekształcenia dotyczyły na Spiszu wyłącznie świątyń odzyskanych przez Kościół katolicki a stanowić mogły wyraźnie kontrreformacyjny komunikat” (s. 486). Zakończenie tej części pracy (III.2.7.) skoncentrowane jest jedynie na mechanizmach i przykładach adaptacji średniowiecznych dzieł, bez wnikania w szczegóły na temat zleceniodawców, ich motywacji lub kwestii tożsamości. Nieco więcej uwagi omawianemu zagadnieniu autorka poświęca w kolejnej, obszernej części dysertacji: (III.3.) (s. 489-533), która jednak w absolutnie niezrozumiały sposób kończy się podsumowaniem (III.3.2.5.), składającym się z zaledwie 2 zdań!

W dalszym fragmencie rozdziału (III.4.) zilustrowana została złożoność kwestii tożsamości na przykładzie trzynastu pomników wzniesionych z fundacji Teodora Lubomirskiego. Były to fundacje o charakterze przede wszystkim politycznym, którymi starosta utwierdzał swą osobistą i polską kontrolę nad Spiszem w typowo habsburski sposób, co autorka interpretuje jako „interesujący paradoks tego pogranicza” (s. 550). Tu wypadałoby dodać, że kolumny maryjne nie są typem monumentu, który miałby kojarzyć się tak jednoznacznie z Cesarstwem. Licznie występują bowiem poza jego terytorium, np. w Królestwie Węgierskim, które doń nie należało. Z tego powodu przydałyby się nieco bardziej precyzyjne sformułowania. Ostatnia część rozdziału (III.5.) o *theatri ceremonialis* z listopada

1772 r. jest zarówno wciągająca, jak i odkrywczą. Relacje z uroczystości okolicznościowych stanowią bowiem bardzo rzadkie świadectwo obchodów państwowych na terytorium Spiszu. Ukazują w jaki sposób przestrzeń publiczna dostosowywana była do celów propagandowych i dokumentują proces sterowanego odgórnie przekształcania tożsamości miejscowej ludności. Niestety, podsumowanie całego bogatego faktograficznie rozdziału III. jest (co, jak się wydaje jest niezbyt szczęśliwym zwyczajem autorki) jedynie formalnym dodatkiem. Nie została w nim skonkretyzowana ani specyfika nowożytnej sztuki spiskiej, ani artystyczne znaki tożsamości sugerowane w tytule (który przy okazji sam mógłby być bardziej precyzyjny). Choć rozdział zawiera właściwie dobrany materiał, jego bardziej rozbudowane podsumowanie mogłoby stanowić lepszą podstawę dla rozpatrywania zagadnień związanych z odbiorem sztuki na Spiszu w czasach nowożytnych (niezbędną do oceny jej późniejszej percepcji w następnym rozdziale).

Rozdział IV. dysertacji: „Późniejszy odbiór sztuki nowożytnej starostwa i komitatu spiskiego” (s. 557-622) stanowi rozwinięcie drugiego z sygnalizowanych przez Staniszewską zakresów problemowych. Jest to najciekawsza i najbardziej odkrywczą część pracy z największym wkładem autorki. Porusza ona szereg zagadnień, chociaż jednocześnie nasuwa kilka wątpliwości. Niektórych z nich można by uniknąć dzięki ponownemu przemyśleniu struktury rozdziału, w którą wkradły się niekonsekwencje. Rozdział łączy aspekt dotyczący materialnego przetrwania lub destrukcji poszczególnych zabytków z problematyką recepcji sztuki spiskiej w literaturze historyczno-artystycznej i popularnonaukowej. Pierwszy z nich jest jedynie krótkim chronologicznym podsumowaniem podstawowej wiedzy na ten temat, z naciskiem na XIX w. i niewielkim uwzględnieniem kolejnego stulecia. Jest to raczej zarys problematyki zawierający potencjał dla głębszej eksploracji, ale w kontekście pracy doktorskiej spełnia swoje zadanie. W dyskusji nad odwołaniem się do sztuki gotyckiej (i nie tylko) w dziełach o tematyce sakralnej XIX w. należałoby także wziąć pod uwagę wybór gotyku jako stylu narodowego Królestwa Węgier w kontrze do kojarzonego z Austrią baroku, a także kwestię poszukiwania ówczesnych stylów narodowych w Europie w ogóle. Do literatury zaś można by dodać najbardziej aktualną pozycję: Beňová, Katarína (red.): Ján Jakub Stunder (1759-1811). Nikde cudzincom Kodaň, Budapešť, Levoča, Banská Bystrica. Bratislava 2021.

Drugi z wiodących wątków rozdziału jest silniej rozbudowany i bardziej drobiazgowo opracowany. Rozpoczyna się od refleksji nad dokumentami pochodzącymi z XVIII w., koncentrując się głównie na ówczesnych wizytacjach kościelnych, dalej na starodrukach z końca XVIII i początku XIX w., kiedy tereny Spiszu zaczęły być omawiane w publikacjach

przyrodniczych, krajoznawczych, etnograficznych i poświęconych regionalnej historii. Następnie omawia późniejszą literaturę topograficzno-przewodnikową, uwzględniającą w większym stopniu zabytki sztuki. Autorka wskazuje na typowy i długo utrzymywany w polskich publikacjach podróżniczych na temat Spiszu schemat łączenia opisu dzieł sztuki z luźnymi spostrzeżeniami językoznawczymi oraz groteskową i nieraz szowinistyczną charakterystyką miejscowych władz – lub innej negatywnie postrzeganej przez danego autora grupy społecznej (s. 568). Te wypowiedzi o sztuce regionu autorka właściwie traktuje jako swego rodzaju wstęp do zasadniczej refleksji nad odbiorem miejscowego nowożytnego dziedzictwa artystycznego. Po scharakteryzowaniu zagadnień związanych z pojęciem regionu artystycznego i Europy Środkowej, przechodzi do krótkiego zarysu narracji o Spiszu traktowanym jako część niemieckiego Wschodu, Górnych Węgier, kresów południowych Rzeczypospolitej oraz wschodniej Słowacji. Ich potraktowanie nie jest równorzędne, ale odzwierciedla zakres piśmiennictwa i późniejsze refleksje nad nim. Jednakże w części poświęconej Spiszowi rozumianemu jako teren Górnych Węgier nie do końca właściwym jest zakończenie przeglądu publikacji na dokonaniach M. Aggházy (pominięte zostały chociażby zorientowane na Europę Środkową, późniejsze badania G. Galavicsa). Takie, tradycyjne postrzeganie regionu występowało jeszcze głęboko w 2. poł. XX w., m.in. na ekspozycjach Węgierskiej Galerii Narodowej. Staniszevska kładzie nacisk na piśmiennictwo powstałe na terenie państw do dziś dzielących granicę na Spiszu – Polski i Słowacji. Inspirujące studium modeli interpretacyjnych w narracjach różnych czasów szczególnie dobrze sprawdza się w materiale jej najbliższym – spisany w języku polskim, który definiuje jako zawieszony między modelem etnicznym (głównie sprzed II wojny światowej) a etatystycznym (najbardziej wartościowym dla zagranicznych badaczy). Skupia się jednak na okresie 1. poł. XX w. traktując bardziej wybiórczo drugą połowę tego stulecia. Brakuje mi przede wszystkim uwzględnienia serii wydawniczej Seminarium Niedzickie, związki artystyczne polsko-czesko-słowacko-węgierskie (1981-1992), zorientowanej wybitnie na Europę Środkową.

W podrozdziale (IV.4.4.) „Spisz jako część wschodniej Słowacji” (s. 579-582) autorka dokonuje na wybranych przykładach cennego porównania słowackiego i polskiego piśmiennictwa na temat omawianego regionu. Słowackie ocenia przede wszystkim jako model najbliższy koncepcji regionalistycznej (wg. J. Bakoša, s. 581), naznaczonej silną spuścizną V. Wagnera. Początkowo – i słusznie – opiera się na pracach I. Ciulisovej, ale należałoby jeszcze uwzględnić prace J. Bakoša na temat historii sztuki na Słowacji. Ocena sztuki spiskiej w Súpise pamiątek z lat 60. XX w. siłą rzeczy jest skrótowa. Staniszevska nie porównuje jednak tych

publikacji np. ze starymi katalogami węgierskimi czy odpowiednim tomem nowej serii tego typu opracowań, z których autorka korzysta w innych rozdziałach rozprawy. Staniszevska nie wspomina też – nawet w przypisach – innych prac A. Güntherovej Mayerovej. Brakuje również rozróżnienia i porównania publikacji z okresu Czechosłowacji oraz Republiki Słowackiej. W ramach opracowań syntetycznych autorka nie rozróżnia tych, które uwzględniają Spisz fragmentarycznie, w obecnych granicach Republiki Słowackiej (V. Beskid) od tych, które obejmują jego historyczny zakres bez uwzględnienia obecnych granic państwowych (np. J. Medvecký, K. Kolbiar Chmelinová).

Akcentowaną w tekście i tytule definicję regionu wschodnio-słowackiego zalecałabym poprzeć głębszym uzasadnieniem, gdyż nie jest on jedynie odzwierciedleniem podziału administracyjnego obecnego w Czechosłowacji, ale ma także swoje korzenie kulturowo-historyczne w podziałach z czasów administracji habsburskiej. Zakres czasowy uwzględnianego przez Autorkę późniejszego odbioru sztuki na Spiszu nie jest w tekście precyzyjnie określony. Treść sugeruje zakres obejmujący także XX w. (choć nie cały; wyczuwalne jest bowiem wyraźnie słabsze zainteresowanie publikacjami z jego schyłku). Zaskakuje jednak, że autorka nie wspomniała w tym przeglądzie ani w jego podsumowaniu co najmniej o dwóch późniejszych obszernych opracowań syntetycznych, a zwłaszcza wspólnych słowacko-polskich, zawierających rozdziały poświęcone sztuce na Spiszu: *Terra Scepusiensis a Historia Scepusii, vol I a II.* (GLADKIEWICZ, Ryszard – HOMZA, Martin (red.): *Terra Scepusiensis. Stav bádania o dejinách Spiša. Levoča-Wrocław 2003*; *Historia Scepusii, vol. 1 : Dejiny Spiša do roku 1526 (History of Spiš until 1526)*, ed.: Martin Homza and Stanisław A. Sroka. Bratislava and Kraków 2009, 663 pp. *Historia Scepusii, vol. 1 : Dzieje Spisza do roku 1526 (History of Spiš until 1526)*, ed.: Martin Homza and Stanisław A. Sroka. Bratislava and Kraków 2010, 663 pp. *Historia Scepusii, vol. 2 : Dejiny Spiša od roku 1526 do roku 1918 (History of Spiš from 1526 till 1918)*. Bratislava and Kraków 2016, 1163 pp.). Ogólnie rzecz biorąc, tekst zawarty w części IV.4, jest wypadkową stanu badań i własnych wniosków, którym jednak nie towarzyszą analizy które by je uzasadniały. O ile w rozdziałach II. i III. rozbudowane opisy i analizy odciągają czytelnika od sedna badanego problemu, o tyle tutaj sytuacja jest odwrotna.

Rozważania na temat późniejszego postrzegania sztuki Spiszu kontynuuje obszerna część dysertacji (IV.5.3.) poświęcona „Obrazowi nowożytnych stylów historycznych w piśmiennictwie o Spiszu” (s. 583-616). W osobnym podrozdziale (IV.6.) autorka porusza interesującą i uzasadnioną kwestię: „Pojęcie ludowości w badaniach nad nowożytną sztuką

spiską” (s. 617-622). Wskazuje na problem braku ostrości jej definicji i stosunku do systemu stylów historycznych. Koncentruje się na niektórych polskich pismach, a zwłaszcza na modelowym przykładzie kościoła z Frydmanu [słow. Fridman]. Wreszcie, na podstawie kilku przykładów konstatuje, że klasyfikowanie niektórych dzieł nowożytnych Spiszu jako „sztuki ludowej” ma wyraźnie wartościujący wydźwięk – tak pozytywnie (u H. Pieńkowskiej i T. Staicha), jak i negatywnie (M. Orłowicz). W przyszłości zalecałbym bliższe przyjrzenie się dwudziestowiecznym przemianom definicji sztuki ludowej i jej wykorzystania, zwłaszcza (jak słusznie zauważa autorka) w marksistowskiej historii sztuki. U Staniszewskiej wzmianka o stosowaniu tego terminu w słowackich pismach z zakresu historii sztuki jest tylko marginalna. Trzeba powiedzieć, że ma on różne uzasadnienia u poszczególnych autorów. Dla lepszego zrozumienia problemu należałoby dokonać porównawczej oceny (czesko-) słowackiej literatury XX wieku i kwestii rustykalizacji formy. Zwłaszcza rozważenie celowego wykorzystania elementu ludowego do rehabilitacji i włączenia baroku w narrację narodowej historii sztuki. Autorka mogłaby również zasugerować własną definicję lub adekwatne traktowanie pojęcia ludowości.

Zakończenie (V.) całej rozprawy składa się z zaledwie dwóch stron bardzo ogólnego tekstu, pozbawionego konkretnych wniosków dotyczących problemów poruszanych w rozprawie. Pod względem zakresu i treści wyraźnie kontrastuje ono z kilkudziesięciostronicowym Wstępem. Autorka w niewielkim stopniu wykorzystuje swoje liczne ustalenia i krótko zauważa, że przypadek Spiszu jest przykładem złożonej, nowożytnej tożsamości (s. 623-624). Taka konstatacja nie jest odkrywczą, podobnie jak pogląd, że kreowanie tożsamości następuje poprzez dobór odpowiedniej ikonografii czy różnego rodzaju nawiązania do przeszłości. Wiele z tych działań służyło jakiejś formie legitymizacji władzy nad danym obszarem i stanowi swego rodzaju zapowiedź późniejszych historiograficznych sporów o ten region. Mając na uwadze postulowane we Wstępie – nawet tak marginalnie – założenia dysertacji, a zwłaszcza ambicje przeprowadzenia wymagającej, dwupoziomowej analizy historycznych uwarunkowań twórczości artystycznej i sposobów jej późniejszego odbioru, oczekiwałabym nieco bardziej kompleksowej oceny. W szczególności konkretniejszych odpowiedzi na pytanie, które rodzaje lub elementy ekspresji artystycznej zostały celowo wykorzystane do zadeklarowania określonej tożsamości i jaka była różnica w ich późniejszej percepcji.

Z oczywistych względów ocena językowych aspektów pracy przerasta moje możliwości. Niemniej jednak uważam za kontrowersyjne użycie głównie polskich nazw

miejsowości dla obszarów dzisiejszej Słowacji, bez podania ich historycznej oraz obecnej formy, lub odpowiedniego wyjaśnienia takiego podejścia. Ten element w znacznym stopniu wpływa na ogólną interpretację sztuki danego terenu. Bezstronne podejście naukowe wymaga poszanowania zarówno historycznej, jak i obecnej przynależności badanych obszarów. Dlatego – zwłaszcza w pracy w znacznej mierze poświęconej zagadnieniom tożsamości, w tym etnicznej i narodowej – trudno zaakceptować liczne określenia w rodzaju: uniwersytetu w Trnawie (Nagyszombat) s. 455, gdzie wybrana nazwa polska czy węgierska nie ma uzasadnienia ani w badanym czasie, ani współcześnie. Przynajmniej w nawiasie powinna być nie tylko faktyczna słowacka nazwa tej miejscowości i jej oficjalna forma w nowożytności (a więc łacińska), potem historyczna niemiecka, a dopiero potem węgierska. W celu uniknięcia przeładowania tekstu wyliczaniem nazw miejscowości w różnych językach należałoby wyjaśnić całe zagadnienie i konsekwentnie stosować przyjęte założenia, a w aneksach umieścić tabelę zawierającą konkordancję nazw miejscowości. Nieadekwatne podejście językoznawcze, obciążone dziedzictwem dziewiętnastowiecznej madziaryzacji i brak zrozumienia różnic między pojęciami: „węgierski” oraz „madziarski”, zauważalny jest także w transkrypcjach imion i nazwisk. Na przykład: żupan István Csáky (s. 74), prepozyt spiski György Bársony (s. 75) czy artyści Imre Jagušič oraz lewocki złotnik János Szilássy (s. 76) i inni, zapisane zostały – w przeciwieństwie do polskich nazw miejscowości – po węgiersku, co nie jest zabiegiem właściwym. Jak autorce dobrze wiadomo, w języku urzędowym Królestwa Węgier i jego administracji kościelnej nazwisko i oficjalny tytuł np. Csáky’ego podawany był po łacinie, ewentualnie – zwłaszcza w aktach miejskich – po niemiecku. Zastosowany w dysertacji i – co trzeba podkreślić – niezbyt konsekwentny sposób translacji imion i nazwisk ignoruje historyczną (oraz rzeczywistą) sytuację i standardowo bywa narzędziem dla niewłaściwych, nacjonalistycznych interpretacji. Niefortunny dobór języka dziwi tym bardziej, że w niektórych miejscach pracy autorka prawidłowo dokumentuje skład etniczny i językowy badanego terenu (np. s. 551). Podobnie termin „Górne Węgry”, który w przypadku Spiszu i wschodniej Słowacji jest właściwy, ale momentami używany niepoprawnie w rozumieniu całego terenu dzisiejszej Słowacji. Jego znaczenie zostało w ostatnich dekadach poszerzone i wyjaśnione m.in. w projekcie i publikacji *Skarby Baroku* 2017. Co więcej, sama autorka w zakończeniu swojej pracy zwraca uwagę na zmiany w definicji terminu Górne Węgry (s. 571). Analogicznie, użycie terminu Cesarstwo jest niewystarczająco precyzyjne. W niektórych przypadkach sprawia wręcz mylne wrażenie, że odnosi się on do wszystkich posiadłości zarządzanych przez środkowoeuropejską gałąź Habsburgów (np. s. 292, lub s. 550).

Aspekt techniczny pracy jest na standardowym poziomie. Tekstowi towarzyszy prawie 3000 przypisów, jednak nie zawsze pozostają one we właściwej relacji do głównego tekstu. Zdarza się, że praca lub autor wspomniany w tekście nie jest cytowany w przypisie lub treść przypisu odnosi się tylko do źródła wtórnego omawiającego pracę tego autora. Niestety, liczne z ilustracji dołączonych do doktoratu są niewielkich rozmiarów, a niektóre z nich posiadają niekompletne podpisy skutecznie utrudniające czytelnikowi weryfikację analiz autora (np. wspólne podpisy pod quasi-porównawczymi zestawieniami kilku niewielkich fotografii: np. il. 249 (porównanie figur świętych Janów z dziełami Reismaiera), il. 310 (porównanie dekoracji ornamentalnej ołtarzy w Drawcach i Podolińcu [słow. Dravce i Podolíneec]), czy s. 357 (porównanie kolumn z pracownią J. Lercha). Jakość zawartych w doktoracie 363 ilustracji jest nierówna, często słaba, a wiele z nich pochodzi z literatury (np. il. 363 z Góry Mariańskiej w Levoczy – chociaż autorka sama dobrze zna teren i mogła stworzyć własną dokumentację fotograficzną, a w innych przypadkach mogła czerpać z archiwum fotograficznego Urzędu Zabytków Republiki Słowackiej lub z projektu Sakralne dziedzictwo Małopolski). Podpisy pod ilustracjami nie posiadają formy stosowanej w pracach z historii sztuki (autor, tytuł, datowanie, lokalizacja i źródło). Pozbawione konsekwentnego systemu kojarzą się raczej z podejściem właściwym autorom książek historycznych, gdzie ilustracja często stanowi jedynie ożywienie tekstu, a nie odzwierciedlenie zawartej w nim argumentacji – jak w pracach naukowych z dziedziny historii sztuki.

Podsumowując przedstawiona, obszerna rozprawa doktorska Marii Kazimierzy Staniszewskiej dotyczy aktualnej i dotychczas marginalizowanej problematyki. Autorka wykonała olbrzymią pracę zawierającą obszerne zestawienie informacji i materiałów, w tym liczne nowe ustalenia i krytyczne korekty stanu badań. Bardzo dobrze porusza się po temacie, wymagając znacznej wiedzy na temat wcześniejszych i aktualnych podejść do tematu w kilku krajach i językach. Szkoda tylko, że w licznych miejscach zabrakło niezbędnych wniosków, chociaż opracowany materiał pozwala na wysnucie takowych. Praca niewątpliwie zyskałaby przy bardziej przejrzystej strukturze, która wiodłaby od postawionych tez do dobrze uargumentowanych konkluzji. W obecnej formie tekst meandruje nieco nazbyt swobodnie między przejawami tożsamości w nowożytniej sztuce na Spiszu, a późniejszą refleksją na jej temat. Głównym problemem rozprawy są, moim zdaniem, niezbyt szczęśliwie skonstruowane relacje między dwoma wybranymi kierunkami badań, z których każdy wystarczyłby na co najmniej jedną, jeśli nie kilka, prac doktorskich. Odcisnęło się to zarówno na strukturze, jak i

wyniku pracy. Autorka zamiast uporać się z szeroko zakreśloną tematyką za pomocą kilku właściwie wyselekcjonowanych, a wąsko zdefiniowanych problemów i przykładowych case studies, proponuje raczej formę całościowej syntezy. Ten ambitny cel miejscami przytłacza autorkę, a próby uwzględnienia "wszystkiego" w ostatecznym rozrachunku przysyłają jej nowe ustalenia i inspirujące spostrzeżenia. Mankamentem jest również brak przejrzystości tekstu wynikający z zaprezentowania niepotrzebnie rozbudowanych fragmentów będących kompilacją wiedzy już funkcjonującej w obiegu naukowym, które ze względu na przyjętą strukturę dysertacji, miejscami się powtarzają. Nawet jeśli są one uporządkowane pod względem treści, to niepotrzebnie odciągają uwagę od głównego celu pracy. W przypadku chęci opublikowania rozprawy zalecałabym więc znaczne skrócenie tekstu (zwłaszcza w obszernych pasażach historycznych i opisach prac), doprecyzowanie postulowanych tez i kryteriów doboru materiału do opracowywanego tematu, bardziej logiczne uporządkowanie struktury tekstu oraz ogólne zmodyfikowanie narracji w taki sposób, by prowadziła ona przede wszystkim do wyczerpujących konkluzji związanych z postawionymi na wstępie dysertacji tezami.

Jak widać z powyższego zestawienia, oceniana praca ma swoje mocne i słabe strony. Do pierwszych zaliczyć należy przede wszystkim dokonania Staniszewskiej w obszarze heurystyki i analiz dzieł sztuki. Do drugich głównie niedociągnięcia w aspekcie koncepcji i kompozycji dysertacji. Niemniej jednak nie ulega wątpliwości, że Staniszevska jest niezwykle dobrze zorientowana w różnorodnych aspektach, dotyczących sztuki sakralnej starostwa i komitatu spiskiego w epoce nowożytnej, a jej praca posiada znaczne walory poznawcze. Mimo uwag krytycznych doceniam duże zaangażowanie badawcze, zgłębienie problematyki i oryginalne rozwiązanie problemu naukowego. Opracowanie wykazuje ogólną wiedzę teoretyczną kandydatki w danej dyscyplinie naukowej oraz jej umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej. Przedstawione opracowanie spełnia wymogi dysertacji w rozumieniu Ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym z r. 2003. Z tego względu wnoszę o dopuszczenie Marii Kazimiery Staniszewskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



doc. Katarína Kolbiarz Chmelinová, PhD.