Prof. dr Adam Labuda
Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Poznań, 23 VIII 2021

Recenzja rozprawy doktorskiej
mgr Maszy Sitek

Prace Hansa Süssa von Kulmbach (zm. 1522) dla zleceniodawców w Polsce,
Kraków 2021

Rozprawa doktorska mgr Maszy Sitek jest opracowaniem poświęconym sztuce przełomu średniowiecza i nowożytności. Prowadzone w ostatnich dziesięcioleciach badania nad tym okresem, pojmowanym chronologicznie szeroko, zwłaszcza w dziale późnośredniowiecznym, przyniosły zasadniczą przemianę w postrzeganiu ówczesnego świata sztuki, jej zadań, artystów i ich instytucji, zleceniodawców i ich roli w tworzeniu dzieła, także roli czynników społeczno-ekonomicznych jako determinujących sposoby działania wymienionych aktorów. Przemianie tej, jedno wiąże się z drugim, towarzyszyło zróżnicowanie stanowisk i narzędzi badawczych, włącznie z szeroką gamą badań technicznej budowy dzieła sztuki. Recenzowana rozprawa doktorska – stwierdźmy to już na początku – wpisuje się w pełni i twórczo w ten naukowy nurt. Mgr Sitek stawia trafne i liczne pytania; poszukując na nie odpowiedzi odwołuje się do metod i wiedzy czerpanych z zasobów historii sztuki i innych dyscyplin historycznych. Wszechstronnym i gruntownym dociekaniom, w tym rozległych kwerend archiwalnych, towarzyszy świadoma postawa poznawczej powściągliwości, gotowości do pozostawienia pytania otwartymi. Jej rozprawa wnosi do dyskusji naukowej walory poznawcze nowe, imponujące swym rzeczowo-historycznym zasięgiem i inspirujące metodologiczną i heurystyczną wszechstronnością. Jednocześnie zaznaczyć trzeba, że nie jest wolna od dylematów, które po części są rewersem jej zalet.

Trzon części tekstowej rozprawy, obok wstępu i podsumowania, stanowią trzy obszerne rozdziały: *„Norymberczyk w Krakowie". Zamiast stanu badań* (s. 15-50); *Malarz. Dane i niewiadome* (s. 51-215); *Krakowski zespół obrazów Süssa* (s. 216-348). W świetle tytułu rozprawy, jej oś rzeczową wyznaczają trzy krakowskie, bezspornie kulmbachowskie, powstałe w drugiej dekadzie XVI wieku zespoły obrazów ołtarzowych: tryptyk Pokłonu Trzech Króli (ok. 1511) oraz sygnowane przez artystę cykle z żywotami św. Katarzyny (1514-1515) i św. Jana Ewangelisty (1516), a ponadto: dzieła w literaturze przedmiotu wiązane z frankońskim malarzem. W celu umieszczenia materiału polskiego w szerszej i poznawczo wydajniejszej perspektywie autorka rozwinęła szeroką, gruntowną opowieść o Kulmbachu czynnym we Frankonii, w szczególności w Norymberdze, od lat 90tych XV wieku po jego zgon w 1522 roku. Istnieje niemal równowaga między liczbą stron poświęconych Kulmbachowi „frankońskiemu" i Kulmbachowi „krakowskiemu". Opracowanie oferuje więcej aniżeli zapowiada tytuł, mylący, bo nazbyt skromny.

We wstępie autorka wskazuje na tradycję dwóch sposobów ujmowania biografii norymberskiego malarza: „Tożsamość twórcy ma konstytuować, po pierwsze, przypisywany mu status ucznia Albrechta Dürera oraz/lub włoskiego artysty-celebryty Jacopa de' Barbari. Za drugi wymiar dziejowej roli tak wykształconego adepta sztuki renesansowej uchodzi przeszczepianie innowacji z Południa i Zachodu Europy na surową ziemię polską" (s. 8). Kryjące się za nimi założenia teoretyczne i orientację problemową autorka odrzuca, tj. stawia pod znakiem zapytania historię sztuki wielkich stylistycznych i narodowych narracji, hierarchicznego modelu mistrz-uczeń czy podobnie ujmowanej relacji centrum-peryferie.

Autorka proponuje sposób działania niemal pozytywistyczny, czyli uczynienie punktem wyjścia dociekań ustalenie podstawowych danych, które zawarte są w zapisie źródła narracyjnego (włącznie z historiografią) i obserwacjach artystyczno-technologicznych. One mają stanowić budulec, z którego wyłoni się narracja rozprawy. Traktowane są z krytycznym dystansem, bo „czyste dane" nie istnieją. Autorka silnie podkreśla status perspektywiczny własnych ustaleń faktograficznych i konstrukcji wyższego rzędu – mówiąc o „historyczności badacza" czy „subiektywnym kreowaniu segmentów nowej narracji historycznej" (s. 9). Historyczność komponentów własnej perspektywy jest do pewnego stopnia nieuchwytna, do pewnego stopnia jednak tak – i tu autorka w pewnej mierze zaniechała identyfikacji niektórych swoich punktów wyjścia i stosowanych procedur. Odnosi się to przede wszystkim do niedostatecznie we wstępie objaśnionej koncepcji rozprawy, tj. drugiej i trzeciej jej części, także bardziej pogłębionej prezentacji ich zaplecza metodologicznego. Zaniechanie to tym silniej jest widoczne, że status części pierwszej („zamiast stanu badań") został instruktywnie skomentowany. Objaśnienie owo stworzyłoby też okazję do choćby zwięzłego zbilansowania aktualnego stanu badań, włącznie ze stwierdzeniem, czy założenia badawcze autorki nie są obecne w dotychczasowej literaturze poświęconej Süssowi, niezależnie od wyeksponowanego poglądu o uczniu Dürera i krzewicielu renesansu.

Przejdźmy do materii rozprawy.

Rozdział *„Norymberczyk w Krakowie". Zamiast stanu badań* istotnie nie jest typowym stanem badań, a raczej rekonstrukcją – ze stanowiska szeroko rozumianej i rozumiejącej historii historii sztuki – całego obszaru uchwytnych dociekań i domniemań wokół Süssa, a dla których głównym tematem były wymienione na wstępie obrazy malarza, w tym jako ucznia Dürera i krzewiciela renesansu w Polsce. Ich bazą były konstrukcje stworzone przez wczesnych niemieckich historiografów (Neudörffer, Sandrart). Jednakowoż główny nurt rozważań autorki dotyczy stuleci XIX i XX. Materiał empiryczny stanowią tu teksty różnej gatunkowej proweniencji oraz działania praktyczno-konserwatorskie, których istotnym elementem były napięcia wywoływane przez narodowe lub lokalne patriotyzmy oraz wymogi rzetelnej krytyki naukowej. Autorka identyfikuje tu napięcia o zabarwieniu nacjonalistycznym między Niemcami i Polakami, ale także te zaistniałe w polskim gnieździe, określone celnie jako „spór polsko-polski o tożsamość Süssa". Zapoczątkowany zamazywaniem fragmentów sygnatur Süssa na obrazach krakowskich, toczył się później w tekstach publicystycznych i naukowych pomiędzy rzecznikami swoiście pojmowanej narodowej dumy, izolacjonistami ustawicznie odczuwającymi potrzebę obrony „własności

naszej" (wśród których znajdziemy i profesora UJ) i tymi historykami sztuki (Sokołowski), którzy widzieli w sztuce polskiej ogniwo w sieci sztuki europejskiej i którzy uznawali standardy nauki krytycznej. Z kolei „niemiecki krzewiciel renesansu" miał oblicze podbudowane kolonialną myślą w wydaniu historiografii niemieckiej międzywojnia i czasów okupacji, acz nie w duchu niemiecko-germańskiej „Eigenart", ale wytworu sztuki uniwersalnej. Co do Polski, autorka wykazuje, że pogląd ten miał długie trwanie – od połowy XIX wieku po czasy najnowsze.

Przedmiotem rozważań rozdziału pt. *Malarz. Dane i niewiadome* jest osoba malarza i jego „pozakrakowskie" dzieło. Chodzi najpierw o związki rodzinne artysty i środowisko, z którego się wywodzi, status finansowy i społeczny. Kolejny aspekt, kluczowy, omówiony został pod szyldem konceptu „uczestnika rynku sztuki", o którym autorka pisze już we wstępie: „Dywagacje biograficzne ukierunkowano według modelu teoretycznego posługującego się kategoriami zaczerpniętymi z ekonomii i historii społecznej, traktowanymi jako stymulujące narzędzia heurystyczne. Artysta jawi się w tym świetle jako uczestnik rynku sztuki, poddany grze zmiennych wartości i interesów w ramach specyficznego układu kulturowego i społeczno-gospodarczego" (s. 13). Wymiar rynkowy odsłania na przykład instruktywna charakterystyka Norymbergi jako miasta bez organizacji cechowej i miejsca ostrej konkurencji, wymagających od artysty wypracowania, bez instytucjonalnego wsparcia cechu, takiej specjalizacji, która wypełniałaby lukę w układzie popytu i podaży. Odpowiadające tej sytuacji ujęcie zawodowej samowiedzy artysty odbiega mocno od tradycyjnego konceptu artysty, który zakładał organiczny, ekskluzywny związek między nim i jego dziełem. Konsekwencją tej reorientacji jest otwarcie się na różne formy rozbioru dzieła sztuki na czynniki pierwsze, w czym pomocą są wyostrzone narzędzia porównawczej krytyki stylu czy pogłębiona znajomość technicznej budowy dzieła sztuki z jednej strony, z drugiej – postrzeganie pozyskanych danych w perspektywie zachowań i praktyk artysty, który reaguje pragmatycznie na zewnętrzne uwarunkowania oraz mniej lub bardziej skomplikowane wyzwania twórcze i organizacyjne. Na porządku dnia jest zatem podział pracy, od działań organizacyjnych artysty-przedsiębiorcy po kooperację i specjalizację na różnych poziomach artystycznego wytworu, włącznie z udziałem różnych rąk w obrębie autonomicznej jednostki przedstawieniowej; podobnie rzeczą zwyczajną jest stosowanie zróżnicowanych form artystycznego opracowania, najprościej mówiąc: „tanich" i „kosztownych". Nieodzowna w tym modela jest figura zleceniodawcy o określonych oczekiwaniach i zasobach finansowych.

Autorka idee te umiejętnie i z wyczuciem wpisała swoje badania i interpretacje, przedstawiając w rezultacie obszerną, wielopłaszczyznową biografię Süssa, społeczną, zawodowo-instytucjonalną i artystyczną, włącznie (dodajmy) z określeniem jego relacji z Jacopo de' Barbarim i Dürerem. W biografii pojawiły się też wątki krakowskie. Dowiadujemy się, że odległy „Kraków stanowi[ł] odosobniony punkt na mapie transferu wyrobów Süssa" (s. 189). Z kolei sygnatury na dziełach krakowskich, opatrzone datą i miejscem, tu wskazaniem na Norymbergę, której Süss od 1511 roku był pełnoprawnym obywatelem, świadczą o tym, że były wykonane na eksport. Powyższa konkluzja nie jest bez znaczenia dla sporu o ewentualną migrację malarza do Polski. Jawi się ona jako mało

prawdopodobna, co nie wykluczało doraźnych pobytów Süssa w Krakowie, np. w celu montażu wykonanych przez niego dzieł.

Przejdźmy do trzeciej części rozprawy, która dotyczy krakowskiego zespołu obrazów Süssa . Na pierwszy ogień idą dzieła / kwatery oznaczone sygnaturami wykonawcy. Gruntownie opracowana jest historia tych obiektów, w znacznej części oparta na źródłowych poszukiwaniach autorki. Częścią tej historii są zagadnienia konserwacji i przekształceń obrazów. Jest to narracja sama w sobie przez wyczerpujący charakter, jednocześnie pozyskane dane przysłużyły się próbie – a jest to istotny element rozprawy – do rekonstrukcji nastaw ołtarzowych, w których kwatery funkcjonowały albo miejsca kwater w całości, której kształt pozostaje nieznany. Te dane historyczne, uzupełnione o szereg innych argumentów, przyniosły rezultat nie do końca pewny, ale najbardziej prawdopodobny, że mianowicie, „wszystkie sceny [kwatery cyklu że. Katarzyny] ukazywały się w jednej i tej samej odsłonie, na skrzydłach nieruchomych i na odwrociach skrzydeł ruchomych całkowicie zamkniętej nastawy" (s. 232). Z kolei kwatery ze scenami żywota św. Jana Ewangelisty sąsiadowały ze sobą w tym samym widoku retabulum, przy czym dwie środkowe podwyższone tworzyły wycinek łuku w ośli grzbiet. Ustalenie to falsyfikuje teorię wiążącą kwatery te z pozostałościami ołtarza św. Jana Chrzciciela, elementami neogotyckiego tryptyku w kościele Floriana na Kleparzu. Dyskusji tej autorka poświęca osobny segment pracy, którego rezultatem, obok powyższego, jest zanegowanie związku „kleparskiej" grupy środkowej oraz reliefów z Kulmbachem a nawet jego kręgiem. Ikonografia obu cyklów nie jest przedmiotem osobnego, systematycznego studium. W „Kilku uwagach na temat ikonografii", jak autorka swoje obserwacje każdorazowo określa, zawarte są celne obserwacje dotyczące układu scen, pewnych semantycznie nośnych powtórzeń kompozycyjnych i figuralnych, wreszcie wskazanie obrazowych i tekstowych korzeni norymberskich ikonografii.

Dzieła niesygnowane, a wiązane niekiedy Kulmbachem (nagrobek kardynała Fryderyka Jagiellończyka, rewersy tryptyku z Pławna, portret Zygmunta I z Goluchowa, dwa relikwiarze) autorka usuwa z katalogu jego dzieł (NB. św. Stanisław i Piotrowin na nagrobku to wariant ujęcia z Ornatu Piotra Kmity).

Podrozdział pt. *Aktorzy i miejsca. Rewizja panujących narracji* poświęcony jest przede wszystkim zleceniodawcom krakowskich dzieł oraz miejscom wystawienia ich ewentualnych fundacji. Autorka próbuje rozsupłać „zapętlenie" (jak to określa) tego kompleksu spraw, podważając zasadniczo utarte w literaturze naukowej opinie i pozostawiając wiele kwestii otwartymi. Tak jest w przypadku kluczowym, jakim jest często przyjmowany związek sygnowanych dzieł z Hansem (Janem) Bonerem i jego kaplicą w krakowskim kościele Mariackim. Na „zapętlenie" składa się szereg, zresztą nie równowartościowych, poszlak. Oto jak autorka mierzy się z kluczowym problemem. W Dyspucie św. Katarzyny pojawia się herb Bonerów, co skłoniło badaczy do przyjęcia domniemania, że twarz jednego z dyskutujących ze świętą ma rysy Hansa Bonera. Z kolei na predelli retabulum św. Jana Ewangelisty skonstatowano, również hipotetycznie, obecność zbiorowego portretu rodziny Bonerów i/lub tylko bratanka Hansa, Seweryna i jego małżonki Zofii z Bethmanów. Autorka wykazuje, że rysy rzekomo portretowe (w szczególności Hansa Bonera) reprezentują pewien fizjonomiczny

typ, który odnajduje się we wcześniejszych dziełach Süssa. Pozostaje zatem już „samotny" herb – a ten można wiązać z szeregiem innych Bonerów, których wyliczenie następuje – rezultat podziwu godnej, udokumentowanej nie tylko w tym miejscu prozopograficznej erudycji autorki, acz niekiedy obfite w fakty biograficzne rekonstrukcje niekoniecznie służą myśli przewodniej. Poszukiwanie możliwych lokalizacji dla obu nastaw – przy eliminacji kaplicy bonerowskiej – zaowocowało dokładną, na źródłach opartą inwentaryzacją patrociniów i miejsc, które w kościele Mariackim, ale i w katedralnym na Wawelu, mogłyby by wchodzić w rachubę. Ponownie: sporo jest tych bytów – poniekąd wynik systematyczności kwerendy, a jednocześnie wyraz zamiaru, który autorka przekazuje w dictum zamieszczonym wprawdzie w podsumowaniu pracy, ale stosującym się w wysokim stopniu do rozdziału traktującego o zleceniodawcach – że dysertacja „oczyszcza przedpole". Pozostawmy już na boku inne i ważne ustalenia, po części też w duchu „oczyszczenie przedpola" względnie ukazania potencjalnych możliwości, jak właśnie szeroka dyskusja wokół kleparskiego zespołu czy miejsc ekspozycji tryptyku Pokłonu Trzech Króli w sanktuarium na Skałce.

***

Finalizując recenzję, odwołam się do pochwały pracy, którą sformułowałem już na początku. Wszystkie jej części wnoszą rzeczy nowe. Część pierwsza, pojęta jako rozdział historii historii sztuki, jest tym ciekawa i odkrywcza, że analizuje ważny i charakterystyczny przypadek. Część druga jest twórczo przeprowadzoną biografią malarza w duchu określonego, historycznie dobrze uzasadnionego ujęcia przednowoczesnego systemu sztuki. W literaturze przedmiotu nie znajdziemy wywodu, który by tak systematycznie zestawiał i wielostronnie interpretował zadania artystyczne podejmowane przez Süssa pod kątem racjonalności zachowań artysty w norymbersko-frankońskich uwarunkowaniach społecznych i ekonomicznych. To jest studium przypadku, które jest przykładowe i inspirujące dla pokrewnych przedsięwzięć naukowych. Nie wracając do scharakteryzowanych już, podstawowych rezultatów partii krakowskiej, podniosę zasługującą na uwagę konsekwencję w konstruowaniu jej jako segmentu analogicznego i zarazem odrębnego w stosunku do segmentu poprzedniego. Jej problematyka artystyczno-zleceniodawcza jest odpowiednikiem tej, którą rozwija partia norymbersko-frankońska – tyle, że analitycznie i rzeczowo ją pogłębia, czyniąc w całej organizacji pracy ten właśnie segment jako centralny i docelowy, nie mający zarazem (słusznie samoograniczająco) aspiracji do „monograficznego" wyczerpania zagadnień dzieł krakowskich. Utrzymanie metodologicznej spoistości pracy jest jej godną uwagi cechą.

Ta merytoryczno-metodologiczna spoistość obciążona jest jednak dylematem dwoistości, która znajduje odzwierciedlenie w arytmetycznej równowadze partii drugiej i trzeciej, a której to dwoistości nie spina w jedność tytuł rozprawy. Owszem, problem można uznać za czytelniczy. Część pierwsza prowadzi do analiz i interpretacji zawartych w drugiej, ale w swoim rozmachu jest segmentem samodzielnym, co prowokuje czytelnika do pytania: kiedy wreszcie dotrzemy do Krakowa? Jednocześnie obie części nie mogą się bez siebie obejść. Tak czy inaczej, celowe byłoby wyjaśnienie we wstępie koncepcji tak szerokiej narracji, które uzasadniałoby sens dwoistego ujęcia, acz niekoniecznie mogłoby z góry usprawiedliwić szczegółowości partii norymbersko-frankońskiej.

Skoro mowa o czytelniczo-redakcyjnych kwestiach, to wskazać trzeba na erudycyjne przeciążenie partii przypisowej, która zajmuje tyle samo (jeśli nie więcej) miejsca, co tekst główny. Aparat ten wielokrotnie nie jest służebnym a raczej paralelnym wobec tekstu głównego, oddalając się – skądinąd pouczającymi i intersującymi dygresjami i informacjami – od jego rzeczowego biegu.

Językowe walory pracy są wysokie, we wszystkich jej rzeczowych rejestrach. Czasami tylko natrafiamy na określenia i frazy problematyczne lub nazbyt lotne („celebryta" Jacopo de' Barbari; „wolta lojalnościowa", s. 180; „mistyczny wiatr", s. 171). Autorka stosuje konsekwentnie oryginalne, tu: niemieckojęzyczne nazewnictwo kościołów czy obiektów. Dlaczego jednak St. Sebald a nie kościół św. Sebalda, Tucher-Epitaph a nie epitafium Tuchera? - tak jak Nürnberg pozostaje Norymbergą. Bywa, że spolszczenie tego typu nazw jest trudne lub bezzasadne, ale niech pozostanie tam, gdzie jest możliwe i utrwalone językową tradycją. Autorka używa terminu „spolium" dla fragmentów i pozostałości wszelakiego rodzaju. Akurat w tej rozprawie termin ten jest użytecznym zapisem komunikatu, niemniej potrzebne byłoby wyjaśnienie, że odbiega od przyjętego rozumienia terminu jako przedmiotu wtórnie użytego i wmontowanego w inną całość.

Omówiona rozprawa mgr Maszy Sitek spełnia z naddatkiem wymogi stawiane dysertacjom doktorskim, i to w takiej mierze, że zasługuje na wyróżnienie i o nie niniejszym wnioskuję.

Wnoszę o dopuszczenie mgr Maszy Sitek do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Adam Labuda