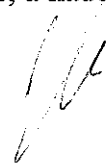


Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Pauliny Piotrowskiej-Górkowskiej pt. „Nowożytne srebrne aplikacje z toruńskiego ośrodka złotniczego”, napisanej w Katedrze Historii Sztuki i Kultury Wydziału Nauk Historycznych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika pod kierunkiem dra hab. Ryszarda Mączyńskiego, prof. UMK

Rozprawa mgr Pauliny Piotrowskiej-Górkowskiej jest pierwszym kompleksowym omówieniem problematyki srebrnych aplikacji (sukienek) na obrazy w Polsce XVII-XVIII w. wykonywanych w toruńskim ośrodku złotniczym. Zagadnienie srebrnych aplikacji, czy jak się kiedyś mawiało srebrnych sukienek na obrazy (rzadziej na rzeźby), jakże rzadko podejmowane dziś przez badaczy, jest jednym z kluczowych zjawisk sztuki polskiej, charakterystycznych właśnie dla Rzeczypospolitej, niemal nie występujących poza jej granicami. Podkreślali to badacze starszego pokolenia: Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki, Jan Samek, Michał Gradowski, a przede wszystkim Mariusz Karpowicz, który jako pierwszy podniósł zjawisko aplikacji do rangi osobnego problemu badawczego dokonując wstępnych systematyzacji i uogólnień. Nie sposób nie przytoczyć tu słów M. Karpowicza z niezapomnianego, świetnego artykułu *Uwagi o aplikacjach na obrazy i roli sreber w dawnej Rzeczypospolitej* z 1986 roku: „Srebrne aplikacje to są metalowe obrazy operujące swoistymi, wielostronnymi środkami – reliefem [...], rytym, barwą [...], fakturą [...], walorem [...] oraz kreską i konturem. W ten sposób jesteśmy świadkami powstania specjalnego repertuaru środków, repertuaru szerszego, odmiennego i od malarstwa, ale także od tradycyjnego złotnictwa. Powstała w ten sposób w obrębie kultury dawnej Rzeczypospolitej nowa metoda przedstawiania świata, nowa technika przedstawieniowa, stojąca obok malarstwa, rzeźby i grafiki jako równoprawna, a może nawet i ważniejsza”. Ostatnie przytoczone tu słowa Karpowicza mogą szokować, jednak skala zjawiska, powszechność na terenie całej Rzeczypospolitej, od granicy śląskiej i brandenburskiej po moskiewską i turecką, stopień wypełnienia kościołów srebrem, czynią je ze wszech miar wiarygodnymi. Tym bardziej dojmujący jest brak ogólnego opracowania zjawiska dla całej Rzeczypospolitej, brak rozwinięcia czy też próby przeegzaminowania tez Mariusza Karpowicza na szerokiej próbie materiału badawczego. Podstawą pod takie działania muszą być jednak opracowania o zawężonym zakresie stosowne dla prac cenzusowych, takich jak prace magisterskie czy doktoraty, obejmujące serie typologiczne, wybitniejsze osobowości twórcze, a nade wszystko



ośrodki złotnicze wytwarzające owe „nowe obrazy” ze srebra. Ze wszech miar pochwalam zatem wybór tematu przez mgr Piotrowską-Górkowską, tym bardziej że toruński ośrodek złotniczy należał do jednego z czołowych w kraju.

Rozprawa składa się z dwóch tomów: tekstowego i ilustracyjnego. Tekst liczy 315 stron (wraz ze spisem ilustracji i mapek). Drugi tom zawiera 162 ilustracje i pięć mapek ilustrujących rozstrzał terytorialny odbiorców produkcji srebrnych aplikacji wykonanych w Toruniu. Ilustracje ukazują obecny stan srebrnych aplikacji, zachowanych bądź to *in situ*, to znaczy na samych obrazach i rzeźbach, bądź w muzeach, plebaniach, klasztorach, składach przykościelnych, etc., zdjęcia archiwalne zaginionych względnie niedostępnych obecnie aplikacji oraz materiał porównawczy: aplikacje z innych ośrodków, grafiki i tkaniny stanowiące wzór dla motywów ornamentalnych.

Rozprawa odznacza się modelowo jasną i czytelną konstrukcją. Składa się – poza Wstępem i Podsumowaniem – z czterech rozdziałów poświęconych kolejno: ogólnemu zagadnieniu srebrnych aplikacji obrazów i rzeźb w dawnej Rzeczypospolitej, toruńskiemu ośrodkowi złotniczemu, srebrnym aplikacjom złotników toruńskich oraz kluczowym problemom badawczym. Najdłuższy, trzeci rozdział składa się z dwóch podrozdziałów poświęconych kolejno: malarskim przedstawieniom maryjnym i chrystologicznym (w tym osobno potraktowanym wizerunkom Matki Bożej z Dzieciątkiem, wątkowi maryjnemu, wątkowi chrystologicznemu i malarskim przedstawieniom świętych) oraz aplikacjom rzeźb.

Imponująca jest bibliografia, obejmująca także pozycje niepublikowane (prace dyplomowe, karty ewidencyjne zabytków i dokumentacje konserwatorskie), licząca kilkaset pozycji, rozpisana na 35 stronach. Nieco mniej jest źródeł rękopiśmiennych, zaledwie sześć rękopisów i jeden starodruk, co uważam za wykaz nazbyt skromny będący efektem chyba jednak zbyt wąsko zakrojonej kwerendy źródłowej.

Rozprawie towarzyszy klarownie usystematyzowany i dobrze opracowany katalog dzieł podzielony na dwie części: obiekty zachowane (A – 154 pozycje) oraz niezachowane (B – 12 pozycji). Każda z not katalogowych składa się z numeru, określenia obiektu, określenia autorstwa, daty powstania aplikacji, określenia materiału i techniki oraz znaków złotniczych, zarysu historii, opisu obrazu bądź rzeźby, opisu samej aplikacji, w końcu bibliografii odnoszącej się do przedmiotowego obiektu. Pozycje katalogu wyczerpująco przedstawiają każdy obiekt, a postrzegane całościowo pozwalają na wyciągnięcie szerszych wniosków statystycznych, technologicznych, typologicznych i artystycznych. Brak mi jedynie wymiarów (przynajmniej wysokości) bądź to zdobionego obrazu, bądź aplikacji – jest to

bardzo istotna dana, pozwalająca na lepsze wyobrażenie sobie omawianego obiektu, a czasem po prostu ściśle związana z wartością artystyczną.

Powyższą konstrukcję pracy uważam za w pełni odpowiadającą wyborowi tematu i głównym stawianym pytaniom badawczym.

Pochwała należy się także stronie ilustracyjnej pracy – niezwykle ważnej w tego rodzaju studium. Bogaty wybór ilustracji zdecydowanie podnosi wizualną atrakcyjność rozprawy i doskonale współgra z wywodem. Zdjęcia wykonane najczęściej przez samą autorkę, bądź przez Tomasza Gronowskiego, ewentualnie pochodzące z archiwum autorki, są technicznie poprawne, ostre, dobrze oświetlone i dobrze skadrowane. Autorka zamieściła również wiele detali ukazujących nie tylko skalę i stopień komplikacji kompozycji obiektu, ale często właściwą klasę artystyczną aplikacji, względnie jej niedostatki. Nie było to zadanie łatwe zważywszy na warunki ekspozycji sreber na obrazach i rzeźbach, najczęściej w trudnych fotograficznie wnętrzach zaciemnionych kościołów, aplikowanych na ołtarzach zastawionych świecami, kwiatami, wotami i dekoracjami, często umieszczanych na znacznej wysokości. Nawet zdjęcia wykonane – siłą rzeczy – przy użyciu lamp i flesza, pozbawione są niechcianych błysków, smug świetlnych czy nadmiernych kontrastów. Determinacja w dążeniu do wszechstronnego zilustrowania opracowywanego materiału zabytkowego budzi wręcz podziw, a wspominam o tym jako recenzent innych, równoległych prac doktorskich, gdzie kwestię zdjęć potraktowano z karygodną nonszalancją.

Ilość przedstawionego materiału wprost oszałamia. Wobec takiego stanu rzeczy za w pełni słuszny muszę uznać przyjęty przez autorkę porządek jego prezentacji. Nie trzeba być specjalistą w dziedzinie złotnictwa i wytrawnym znawcą wystrojów polskich kościołów, by wiedzieć, że dominowała w nim tematyka maryjna. Znajduje to oczywiście odbicie w rozprawie. Dość powiedzieć, że na 121 zilustrowanych aplikacji na obrazy ponad połowa, bo aż 65 odnosi się do wizerunków związanych z kultem Matki Bożej, czy to samodzielnych obrazów maryjnych czy takich, gdzie postać Marii włączona jest w szersze sceny, np. ze świętymi (przedstawienia różańcowe, szkaplerzne i inne). Uderzające jest zróżnicowanie formalne (kompozycyjne, detaliczne) sukienek maryjnych mimo częstej monotonii typologicznej samych obrazów. Kolejna grupa to ozdobione aplikacjami sceny chrystologiczne, których jest zaledwie siedem, co bardzo mnie zdziwiło. Tu w sukurs nie przychodzą nawet rzeźbione krucyfiksy – autorka przytacza raptem jeden, z Wylatowa. Wydaje się, że takich przedstawień musiało być pierwotnie znacznie więcej. Sądząc po innych ziemiach polskich wizerunki Chrystusa – czy to malowane czy rzeźbione – zdobiły liczne aplikacje w postaci perizoniów, szat, narzędzi męki, nimbów, etc. Spośród obrazów

zdobionych srebrnymi aplikacjami, znacznie więcej niż przedstawień chrystologicznych autorka naliczyła wizerunków świętych – aż 48. Dominują tu zwłaszcza przedstawienia św. Józefa oraz św. Anny Samotrzcę. Dobrze widać, którzy święci cieszyli się wśród pomorskich i kujawskich katolików szczególnym kultem.

Tym co mnie zaciekało, a nawet zdumiało, jest ogromna rozpiętość jakości artystycznej i technologicznej, jaką cechują się wytwarzane w Toruniu aplikacje. Wydawałoby się, że produkcja jednego, tak ważnego na mapie miast Rzeczypospolitej ośrodka, winna wymuszać pewną jednolitość poziomu, już choćby przez zasadę konkurencji. Nic bardziej błędnego: obok znakomitych złotników, takich jak Ephraim Hennings, Johann Christain Bröllman, Samuel Meiding czy Jacob Weintraub, działali złotnicy średniej klasy, jak Michał Borgoni i Michael David Haussmann czy wręcz słabi, jak Georg Vick, Jan Letyński i cały szereg anonimowych złotników z 2. połowy XVIII w. Odnosi się wrażenie że szczyt jakości produkcji przypadł w ośrodku toruńskim na 4. ćw. XVII i 1 ćw. XVIII w., a im dalej w głąb wieku XVIII tym jakość ulegała obniżeniu. Toruń chyba nie miał swojego Schlaubitza ! Trudno więc zgodzić się ze zdaniem ze strony 44, że „srebrne aplikacje złotników toruńskich reprezentują z reguły wysoką klasę artystyczną” – bywało z tym po prostu bardzo różnie.

Autorka rozprawy w pełni słusznie wyszła od tez Mariusza Karpowicza obwieszonych w artykule cytowanym na wstępie niniejszej recenzji. Słusznie odrzucając prawosławny rodowód zjawiska, przyjęła że jest ono typowo polskie, czy raczej charakterystyczne jedynie dla wielokulturowej Rzeczypospolitej. Na ową wielokulturowość zwracam uwagę w kontekście udziału Niemców, a wśród nich protestantów, wśród wytwórców srebrnych aplikacji. Mgr Piotrowska-Górkowska zgodziła się z też warszawskim badaczem co do swoistej trójstopniowości rozbudowy srebrnych ozdób, konstatając jednocześnie fakt, iż większość badanych ozdób powstawała w ramach jednorodnej fundacji, a złożoność wieloelementowej struktury srebrnej dekoracji, w tym stosowanie wielu blach brały się z konieczności technologicznej. Doktorantka ustaliła też, że produkcja srebrnych aplikacji przypadła na 2. połowę wieku XVII, wiek XVIII i początek wieku XIX. Zgadza się to z moją własną obserwacją dotyczącą zdobienia obrazów srebrem na szeroko rozumianych ziemiach polskich. Zwyczaj zawieszania sukienek na obrazach pojawił się w Rzeczypospolitej po roku 1650, a nawet po Potopie, jako zjawisko specyficznie polskie (czy polsko-litewsko-ruskie). W tej mierze nie zgadzam się z tezami Krzysztofa Czyżewskiego i Marka Walczaka a w pełni przychyliam się do dobrze i wnikliwie udowodnionych i rozwiniętych tez mgr Piotrowskiej-Górkowskiej. Prawdziwym zaskoczeniem była dla mnie

skala zjawiska srebrnych aplikacji na rzeźby. W ten sposób dokonywano swoistej aktualizacji stylowej dzieła rzeźbiarskiego, najczęściej pochodzącego z epoki średniowiecza. Podziw budzi pod tym względem wysokiej klasy srebrny „przyodziewek” rzeźby Matki Boskiej z Dzieciątkiem z Nowego Miasta Lubawskiego. Powiedziałbym jednocześnie w tym miejscu, że także same aplikacje na obrazy są dziełem rzeźbiarskim. Bo czyż nie przypominają one chwilami płaskorzeźb, tak często stosowanych zamiast obrazów w polach ołtarzowych w rozmaitych krajach niemieckich? Zwłaszcza wtedy, gdy są one silnie wypukłe i obejmują również partie anatomiczne: ręce i stopy, jak choćby w znakomitej klasy aplikacji autorstwa Johanna Christiana Bröllmanna na obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem w Raciążku.

Negatywów – w moim przekonaniu – praca ma raczej niewiele. Uwagę zwraca na pewno zbyt zawężone, w moim przekonaniu, geograficzne pole badań. Czy rzeczywiście zasoby sukienek na obrazy i rzeźby wykonanych w Toruniu zawężają się w praktyce jedynie do obecnego województwa kujawsko-pomorskiego oraz niewielkich, zachodnich fragmentów obecnych województw mazowieckiego i warmińsko-mazowieckiego? Nie bardzo chce mi się w to wierzyć. Przecież na obecne województwo kujawsko-pomorskie składają się rozmaite krainy: Ziemia Chełmińska i Michałowska, Pomorze, Kujawy, Ziemia Dobrzyńska, Pałuki, Krajna, a nawet fragment Ziemi Kaliskiej. Ich fragmenty sztucznie złączone zostały w postać obecnego województwa. Czy nie należało poszerzyć poszukiwań o pozostałe ich partie? Mało tego – wydaje się, że tak znaczący ośrodek jak Toruń obsługiwał znacznie większe połacie Rzeczypospolitej, przynajmniej jej północno-zachodniej części. Sam zajmuję się małą architekturą i rzeźbą i dostrzegam obecność dzieł z warsztatów toruńskich sięgających całego północnego Mazowsza aż po Pragę i Warszawę. Czy aby na pewno nie trafiały tu też aplikacje ze złotniczego ośrodka toruńskiego? Wystarczy przejrzeć odpowiednie tomy Katalogu Zabytków by stwierdzić, że miało to miejsce choćby w przypadku kielichów, monstrancji i innych dzieł złotnictwa liturgicznego. To samo dotyczy Wielkopolski, zwłaszcza jej wschodniej części oraz ziemi sieradzko-łęczyckiej, a nawet południowej części województwa pomorskiego. Czy w tym ostatnim przypadku wystarczał jedynie Gdańsk?

Drugi zarzut odnosi się do pobieżnego potraktowania dawnej ikonografii. Prusy Królewskie pozostające pod zaborem pruskim/niemieckim, stanowiły przecież obszar wzmożonego zainteresowania niemieckich historyków, regionalistów czy w końcu inwentaryzatorów. Czy rzeczywiście w niemieckich publikacjach, w kartach ewidencyjnych zabytków, w zachowanych zbiorach fotograficznych (np. w Marburgu) nie zachowały się stare zdjęcia wnętrza sakralnych z terenów interesujących doktorantkę? Czy nie można by z zachowanych zdjęć sprzed 1918 r., zwłaszcza tych wielkoformatowych, spróbować

wykadrować i powiększyć fragmentów z obrazami? Sama autorka stwierdza przecież, że stopień zniszczeń czy przemieszczeń srebrnych aplikacji jest w stosunku do wieków XIX – początku XX znaczny.

Trzeci zarzut odnosi się do zbyt skromnej porównawczej części rozprawy. Doprawdy, zaledwie dwie strony (s. 127–128) poświęcone innym ośrodkom złotniczym i ich produkcji sukienek na obrazy to stanowczo zbyt mało. Dotyczy to zwłaszcza prężnego ośrodka w Gdańsku, o niezwykle bogatej produkcji: w tym przypadku omówiono porównawczo zaledwie trzy aplikacje: w Żarnowcu, Kościerzynie i Barłóżnie. Stanowczo zbyt mało, jak na bliskie sąsiedztwo z Toruniem i liczne analogie, tak dotyczące się wielokulturowego charakteru i położenia obu miast, jak i charakteru warsztatów, ich składów osobowych, stosowanych technik czy źródeł wzorów. Swoją drogą Gdańsk – królujący wśród ośrodków złotniczych dawnej Rzeczypospolitej – wymaga osobnych, na nowo podjętych badań (cenna książka Ireny Rembowskiej sprzed ponad pół wieku stanowczo dziś już nie wystarcza); chodzi o badania zarówno archiwalne, jak i terenowe na terenie samego Gdańska i jego okolic, ale także w głębi ziem dawnej Rzeczypospolitej dokąd trafiała gdańska produkcja oraz w muzeach nie tylko polskich ale i np. szwedzkich (rabunki), a także badania porównawcze. Innym ośrodkiem, tu w ogóle nie wspomnianym, była Warszawa, kolejny ważny ośrodek złotniczy położony „po sąsiedzku” z ośrodkiem toruńskim. A przecież nawet niektórzy toruńscy złotnicy, jak Michał Borgoni działali także w Warszawie. Do dziś ocalałe z zawieruchy wojennej warszawskie i podwarszawskie kościoły napełnione są srebrami dekorującymi obrazy. A swoją drogą, czy wśród nich nie ma wyrobów toruńskich?

Wydaje się ponadto, że tak ważne zagadnienie, jak korzystanie przez złotników z wzorów ornamentalnych – przede wszystkim sztychów zachodnioeuropejskich i (co zaskakujące) siedemnastowiecznych tkanin – winno być omówione w osobnym rozdziale, nie zaś w zakończeniu o dość enigmatycznym tytule „Kluczowe problemy badawcze”.

Konkludując, wypada stwierdzić, że Autorka recenzowanej dysertacji doktorskiej podjęła w sposób nowatorski ambitne zadanie badawcze. Należy podkreślić, że napisanie rozprawy wymagało znacznego nakładu pracy, przede wszystkim w odniesieniu do rozpoznania materiału zabytkowego z terenu Pomorza / Prus Królewskich / Kujaw. Doktorat ma charakter niezwykle doniosły, w zasadzie pionierski. Koniecznie należy podkreślić walory konstrukcyjne i językowe pracy mgr Piotrowskiej-Górzekowskiej. Akcentuję to m.in. dlatego, że powstaje dziś coraz więcej tekstów naukowych (także w dziedzinie historii sztuki) skonstruowanych : niepoprawnie, chaotycznie, przeładowanych i epatujących

nieselekcjonowaną wiedzą często przytłaczającą czytelnika, pisanych w dodatku fatalną polszczyzną. Tymczasem doktorat Pauliny Piotrowskiej-Górkowskiej odznacza się doskonałą, klarowną, oddającą główne tezy konstrukcją; jest nieprzeładowany i napisany w sposób syntetyczny z jasnym wywodem i zwięzłymi analizami. Język, jakim posługuje się doktorantka zasługuje na najwyższą pochwałę: jest komunikatywny, klarowny, prosty, w pełni poprawny i nade wszystko logiczny; zdania nie są nadmiernie rozbudowane, cechuje je właściwa proporcja i bogate słownictwo, zawsze adekwatne wobec prezentowanej myśli.

Postulowałbym by rozprawa mgr Piotrowskiej-Górkowskiej przyobiekła się w przyszłości w postać książki, odpowiednio obszernej, bogato zilustrowanej, wydanej na wysokim poziomie poligraficznym, o możliwie dużym formacie.

Zawarte w niniejszej recenzji uwagi mają jedynie charakter uzupełnień czy pytań ze strony dociekliwego recenzenta, w mniejszym stopniu są jakimiś znaczącymi korektami. Uważam, że rozprawa magister Pauliny Piotrowskiej-Górkowskiej stanowi interesujące i nowatorskie opracowanie postawionego problemu i spełnia wszystkie warunki określone w artykule 13 Ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym z 14.03.2003 r. i wnoszę o dopuszczenie Jej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Dr hab. Jakub Sito, profesor Instytutu Sztuki PAN

