

Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Wiktora Binnebesela, *Późnogotycka rzeźba snycerska na dawnej ziemi chełmińskiej po 1466 roku*, napisanej na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu pod kierunkiem dra hab. Juliusza Raczkowskiego, prof. UMK.

Przedstawiona mi do oceny rozprawa doktorska jest dziełem pionierskim stanowi bowiem „pierwsze, monograficzne opracowanie późnogotyckich rzeźb snycerskich związanych z Toruniem i historyczną ziemią chełmińską” (s. 7). Charakter pionierski mają też przeprowadzone przez Autora badania archiwalne, których owocem są m.in. krótkie biogramy aż trzynastu toruńskich „uchwytnych źródłowo w mieście malarzy i rzeźbiarzy” (s. 13). Praca jest bardzo obszerna, składają się na nią bowiem aż trzy tomy: monografia, album ilustracji i katalog w dwóch częściach. Tekst monografii liczy 212 stron, do czego należy dodać aneks z „wykazem uchwytnych źródłowo fundacji ołtarzy oraz donacji na rzecz już istniejących z drugiej połowy XV i początku XVI w. w kościołach ziemi chełmińskiej oraz pojedynczych spoza jej granic z potencjalnie późnogotyckim wyposażaniem” (s. 213-225). Całość zamykają bardzo rozbudowane bibliografia i netografia (s. 228-299). W albumie znajduje się 579 fotografii w większości wykonanych przez Autora rozprawy, z dużym zespołem zdjęć archiwalnych pozyskanych z różnych źródeł. Katalog obejmuje 108 pozycji, jednak liczba ta nie jest tożsama z liczbą aż 146 uwzględnionych dzieł w tym 5 zachowanych w różnym stopniu nastaw ołtarzowych. Niektóre z haseł mają rozmiary niewielkich artykułów i są efektem wręcz tytanicznej pracy.

Rozprawa została zbudowana w prawidłowy sposób, a za szczególny jej walor uznaję klarowność wyводу. Autor ma niewątpliwie zmysł syntetyczny i potrafił omówić szereg ważnych zagadnień na „zaledwie” dwustu stronach. Pisząc od lat recenzje prac cenzusowych powtarzam niemal jak mantrę, że katalogi omawianych dzieł powinno stosować się w ograniczonym zakresie. Trzeba rozróżniać prace o charakterze monograficzno-syntetycznym (a takie powinny być dysertacje doktorskie) od korpusów, których zadania i cele są zupełnie inne. Uwaga ta nie dotyczy jednak rozprawy mgra Binnebesela, który potrafił wyważyć proporcje pomiędzy tomami pierwszym i trzecim. To umiejętnie zbudowany katalog pozwolił na odciążenie monografii i nadanie jej charakteru zwartej syntezy, którą czyta się bardzo dobrze. Pewien wyjątek od reguły stanowi omówienie tryptyku św. Wolfganga, w którym na

samym początku znalazły się uwagi na temat stanu zachowania a nawet opis (s. 109), które powinny były trafić do katalogu. Autor popisał się świetnym wykształceniem, a także bardzo różnymi umiejętnościami niezbędnymi w badaniach w zakresie historii sztuki. Z równą łatwością poradził sobie w badaniach archiwalnych (w tym w studiach nad materiałem niepublikowanym), analizach budowy technologicznej dzieł, ich stanu zachowania, proveniencji, a także stylu i ikonografii. Okazał się także świetnym fotografem, który z podziwu godnym zapałem dotarł w najdalsze zakątki dawnej Rzeszy chcąc zebrać odpowiedniej jakości materiał porównawczy. Przeprowadził też bardzo szeroko zakrojoną kwerendę w zbiorach fotograficznych pozyskując materiał nawet z miejsc mało znanych, takich jak Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ. Ogromnie imponuje mi (typowe dla badaczy z Torunia) dążenie do autopsji i wszechstronnego poznania przedmiotu studiów („zabytków nie da się badać ze zdjęć” [s. 16]). Można tu wręcz mówić o „stopieniu się” z dziełem sztuki, czy też z obrazem (w Toruniu nazywanym „zabytkiem”) niemal do granic empatii – „wczucia” (*Einfühlung*) co postulowali w początkach ubiegłego wieku Theodor Lipps i Wilhelm Worringer.

Przechodząc do drobnych zastrzeżeń chcę podkreślić, że nie obniżają one mojej bardzo wysokiej oceny dysertacji mgra Binnebesela. Pierwsze z nich pojawia się już przy lekturze tytułu. Czy nie powinien on brzmieć *Późnogotyckie snycerstwo na dawnej ziemi chełmińskiej po roku 1466*, albo też *Późnogotycka rzeźba drewniana (ew. w drewnie) na dawnej ziemi chełmińskiej po roku 1466*? Nie chodzi tu tylko o rusycyzm w sposobie zapisywania daty, ale o tautologię – snycerstwo to sztuka rzeźbienia w drewnie. Autor faktycznie omówił dzieła rzeźbiarskie pozostawiając bez komentarza nielicznie zachowane, niemniej bardzo ważne elementy stolarki i snycerski ornamentalnej. Późnogotycka nastawa ołtarzowa jest modelowym dziełem kompleksowym (*Gesamtkunstwerk*), a snycerz podejmujący się wykonania jakiegoś zamówienia był jednocześnie przedsiębiorcą zatrudniającym pracowników różnych specjalności. Tymczasem w pracy nie znalazły się uwagi na temat typów nastaw, ani też stosowanej w nich ornamentyki. Zdaję sobie sprawę, że bardzo poważną trudność stanowi stopień zaawansowania badań nad konstrukcjami szaf późnogotyckich nastaw ołtarzowych (grant dotyczący tego zagadnienia ruszył niedawno na Uniwersytecie w Bambergu, a z polskiej strony biorą w nim udział dr Agnieszka Patała i dr Masza Sitek). O tym jak ważne są zagadnienia ornamentyki może przekonać rozprawa Wojciecha Marcinkowskiego o nastawie ołtarza ze Ścinawy z warsztatu Jakoba Beinharta (obecnie w kościele Cystersów w Mogile pod Krakowem). Autor niestety nie uwzględnił jej w swojej pracy, podobnie jak innych studiów tego badacza na temat typów nastaw ołtarzowych w sztuce późnogotyckiej.

Przy tak szeroko zakrojonej rozprawie niezręcznie jest sugerować Autorowi jej poszerzenie. Pewne zdziwienie może jednak wzbudzać fakt, że nie znalazł się w niej osobny rozdział na temat ikonografii. O ile wtórny, oparty z konieczności na pracach historyków podrozdział pierwszy w rozdziale piątym (*Toruń u kresu średniowiecza – warunki rozwoju*) wydaje mi się niezbyt potrzebny, o tyle podsumowanie zagadnień tematyki podejmowanej w lokalnych warsztatach snycerskich byłoby bardzo przydatne. Być może korzystna dla zwartości pracy byłaby rezygnacja z odrębnego stanu badań na temat dzieł powstałych w warsztatach toruńskich (rozdział V.3 zajmujący aż 14 stron), tym bardziej, że znalazły się w nim powtórzenia. Zrezygnowałbym też z włączonego w tekst zasadniczy omówienia stanu badań na temat wzorów graficznych dla toruńskich dzieł sztuki (s. 154-155). Sam mam problemy w znalezieniu złotego środka pomiędzy prezentacją własnych poglądów a koniecznością zreferowania ustaleń poprzedników, jednak z wiekiem coraz bliższy jest mi model anglosaski. Pozwala on na większą swobodę w zakresie zestawiania stanu badań i zwalnia z obowiązku zreferowania „wszystkiego”. Co do sposobu prezentacji materiału ilustracyjnego to trzeba zaznaczyć, że znalazły się w nim dwie mapy, obrazujące zasięg pomorskich ośrodków artystycznych w średniowieczu (oprac. G. Chmarzyński) oraz skalę oddziaływania toruńskiego ośrodka rzeźbiarskiego ok. 1500 r. (opr. Autor). Należałoby je umieścić osobno, najlepiej na początku albumu, mają bowiem kluczowe znaczenie i czytelnik musi się do nich odwoływać wielokrotnie, co zmusza go do częstego przeszukiwania opasłego tomu.

Uporządkowanie i wszechstronne omówienie zasobu rzeźby drewnianej z przełomu XV i XVI w. w ziemi chełmińskiej jest ogromną zasługą Autora. Dzięki niemu zyskałszy potężną dawkę wiarygodnych informacji na ten temat, a mgr Binnebesel dołączył do wąskiego grona monografistów rzeźby gotyckiej na obszarach obecnej Polski, w którym znajdują się m.in. Zofia Krzymuska-Fafius, Romuald Kaczmarek, Andrzej Woźniński, Wojciech Walanus, czy Dobrosława Horzela. Trzeba przypomnieć, że rzeźba gotycka w drewnie należy wciąż do najslabiej rozpoznanych zagadnień w polskiej historii sztuki, do czego przyczyniło się m.in. zarzucenie prac nad odpowiednim tomem monumentalnych *Dziejów sztuki w Polsce* Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Dość powiedzieć, że na temat gotyckiego snycerstwa w Wielkopolsce nie wiemy prawie nic, a podobnie jest z rzeźbą drewnianą XIV w. w Małopolsce. Dziełem kluczowym w skali całego obszaru poddanego badaniom przez mgra Binnebesela jest tryptyk św. Wolfganga w farze staromiejskiej Torunia, dzieło warsztatu, którego właściciela Doktorant hipotetycznie utożsamiał z mistrzem Stenczelem. W źródłach pisanych z lat 1475-1516 jest ona najczęściej określany jako malarz, co Doktorant zapewne uznał za oczywistość,

jak sędzę na podstawie swoich rozlicznych lektur. Według niego, „dominujący w toruńskich źródłach termin *moler*, traktować należy w tym szerszym znaczeniu – wśród licznych zabytków Torunia i okolic z przełomu XV i XVI stulecia zachowało się zaledwie parę przykładów malarstwa (a znaczna ich część pochodzi zapewne z importu) – większość stanowią dzieła rzeźbiarskie” (s. 57). Dobrze byłoby podeprzeć tę – najprawdopodobniej słuszną konstatację jakimiś przykładami. W źródłach krakowskich z lat 1491-1496 Wit Stwosz pojawił się dwadzieścia razy jako malarz, a tylko piętnaście razy jako rzeźbiarz, albo snycerz. Inna sprawa, że mistrz ten dość nietypowo pracował w obu tych technikach, co zauważył już Johannes Neudorfer (1497-1563) – pierwszy historiograf sztuki w Norymberdze, który napisał, że był on nie tylko rzeźbiarzem, ale potrafił także rysować, rytować w miedzi i malować. Wzmiankowany w recenzowanej pracy wielokrotnie Jakob Beinhart we Wrocławiu, we wszystkich zapisach źródłowych jest określany jako malarz, kilkakrotnie pełnił też funkcję starszego cechu malarzy, który jednak zrzeszał także rzeźbiarzy, stolarzy i złotników. Niejako przy okazji chciałbym spytać, czy Autor analizował źródła pod kątem popularności tego nazwiska? Może z Toruniem miał coś wspólnego pracujący przez pewien czas w pracowni Pawła z Lewoczy Teofil Stancel, występujący także w źródłach w szaryskim Bardejowie? Last but not least sugerowałbym Autorowi nieco ostrożniejsze łączenie znanego wyłącznie ze wzmianek źródłowych nazwiska z tzw. Mistrzem tryptyku św. Wolfganga. Doświadczenie uczy, że każda atrybucja – nawet opatrzona licznymi pytańnikami – prędko przenika do obiegu naukowego i do literatury popularno-naukowej a wątpliwości znikają.

Bodaj najwięcej pytań wzbudził we mnie sposób analizowania stylu rzeźb uznawanych za praca warsztatu tryptyku św. Wolfganga. Mam wrażenie, że Autor nie może zdecydować się, czy opisuje cechy konkretnego warsztatu snycerskiego, czy też cechy toruńskiego środowiska snycerskiego na przełomie XV o XVI w. Ta część pracy jest dość obszerna, a analizy bardzo szczegółowe, w związku z czym nawet uważny czytelnik może pogubić się i nie nadążyć za intencjami Doktoranta. Być może pomogłoby wprowadzenie podrozdziałów, co wymusiłoby też jaśniejsze pogrupowanie materiału? Autor omawia dzieła zróżnicowane, tak pod względem stylu jak i jakości artystycznej, które powstały zaledwie w ciągu piętnastu lat, w związku z czym stwierdza, że mamy do czynienia zapewne z „pracą wielu twórców, którzy różnili się do pewnego stopnia talentem, temperamentem, doświadczeniem, a może także typem specjalizacji” (s. 142). Na stronie następnej czytamy, że „trudno ostatecznie stwierdzić, czy wszystkie te dzieła powstały w jednym warsztacie” (s. 143). Nie bardzo rozumiem stwierdzenie, że: „dostrzegalne wśród większych zespołów, nieraz znaczne zróżnicowanie

jakości, techniki, wykorzystanych motywów, może skłaniać za tożsamością warsztatową tak dużego konglomeratu zabytków” (s. 143). Na tzw. zdrowy rozum jest raczej odwrotnie. Jak miałby wyglądać i funkcjonować jeden warsztat, „z przynajmniej paroma, różnej klasy wykonawcami” (s. 143)? Ze źródeł pisanych wyłania się obraz warsztatów działających pod dyktando mistrza, w którym pomocnicy, uczniowie i czeladnicy starali się naśladować jego styl. Koniecznie Dobrym przykładem mogłaby być pracownia Beinharta. Artysta ten urodzony ok. 1460 r. w Geislingen an der Steige w Badenii-Wirtembergii, uzyskał prawa miejskie Wrocławia w 1483 r. i założył tam prężnie działający warsztat, którą prowadził aż do śmierci w 1525 r. O jego wyjątkowej pozycji w środowisku świadczy bogata dokumentacja źródłowa; wiadomo m. in., że w latach 1483-1522 przez jego warsztat przewinęło się co najmniej 52 uczniów. Jest to ogromna liczba w skali całej średniowiecznej Europy co świadczy, że Beinhart nagminnie łamał, albo nagiął ograniczenia narzucane przez cech. Niezależnie od problemów związanych z atrybucjami rzeźb, to we Wrocławiu w 1 ćw. XVI w. powstała grupa dzieł o zbliżonych cechach stylowych obecnych zarówno w pracach w kamieniu jak i w drewnie. Być może więc „znaczące zróżnicowanie jakości, techniki, wykorzystanych motywów” świadczy jednak o działalności w Toruniu większej liczny warsztatów?

W następnej części rozprawy Autor omówił dzieła powstałe w „kręgu tzw. Mistrza Krucyfiksu Franciszkańskiego”, który jednak uznał za import i omówił kilkadziesiąt stron dalej. Czy ów anonimowy mistrz był w Toruniu, skoro w rozprawie czytamy o pracach włączonych w jego krąg, lub też o działalności jego uczniów (s. 145)? A jeśli tak, to franciszkański krucyfix należałoby omówić na początku omawianej części, a nie wśród importów. Aby zrozumieć na czym polegają nawiązania do tej wspaniałej rzeźby czytelnik przed przeczytaniem stron 145-147 powinien przenieść się ze na strony 192-193.

Wśród dzieł odosobnionych stylowo, zapewne importów, zwraca uwagę najwyższej klasy rzeźba św. Piotra z Pluskowosów w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie. Autor przyznał rację Adamowi Sołce, który przypisał ją Witowi Stwoszowi i zadatował około roku 1500. Przeniesienie się z Krakowa do Norymbergi było dla genialnego rzeźbiarza momentem przełomowym, w którym zmienił się jego styl. Problem ten poddała analizie Claudia Albrecht, a jej ustalenia upowszechnił w Polsce Wojciech Walanus. Brakuje mi w omawianej dysertacji odniesienia się do tych kwestii i próby jasnego określenia, czy mamy do czynienia z dziełem z kręgu Stwosza, a może z pracą samego mistrza z okresu krakowskiego, czy też z dziełem sprowadzonym z Norymbergi? Można tylko domyślać się, że Doktorant skłania się do

pierwszej ewentualności, skoro przywołał w tym kontekście pracę Stwosza dla katedry we Włocławku.

Praca została zredagowana w sposób rzetelny, a ewentualne uwagi mogą dotyczyć jedynie spraw drobnych, nie wpływających na jakość tekstu. Pojawiło się w nim kilka mało precyzyjnych sformułowań, będących być może efektem pośpiechu, np. „znacznie obszerniejsze w szczegółach” (o źródłach pisanych, s. 50), „atrybucje gdańskie” (s. 187) albo „element wskazujący na toruńską atrybucję” (s. 122). Wątpliwe wydaje mi się zastosowanie terminu „ludowe” (s. 12, 175) w odniesieniu do rzeźb średniowiecznych, a nawet do dzieł sztuki nowożytnej. Termin ten nadużywany jest szczególnie w Europie Środkowej, co zadaje się mieć swoje źródła w czeskiej tradycji metodologicznej, a w szczególności w wystąpieniu Václava Štecha na XII Międzynarodowym Kongresie Historii Sztuki w Sztokholmie w 1933 r.. Stał się on ważnym forum dyskusji na temat geografii sztuki i miejscem prezentacji stanowisk przedstawicieli krajów niewielkich, dla których zagadnienie niezależności sztuki „narodowej” było szczególnie atrakcyjne. Czeski uczony zastosował do opisywania przemian stylowych termin „rustykalizacja”, a więc dostosowanie wpływów obcych i elementów kultury wysokiej do ducha narodowego (ludowego) [V. Štech, *Pod povrchen tvarů*, Praha 1941, s. 20–26]. Z punktu widzenia historii sztuki terminem tym i jego rozmaitymi konotacjami zajmowała się Milen Bartlova (*Rustykalizace a lyrismus jako příznaky českého umění*, [w:] eadem, *Naše, národní umění. Studie z dějepisů umění*, Brno 2009, s. 21–28, zwł. s. 25; później także w tłumaczeniu na niemiecki). W Polsce o wszystkich „kłopotach” związanych z postrzeganiem sztuki ludowej napisała niedawno fascynującą książkę Ewa Klekot. Historyk sztuki musi używać adekwatnych określeń w odniesieniu do dzieł słabszych pod względem artystycznym i warsztatowym. Sądzę, że powinno się pisać po prostu o „nieporadności” a w niektórych przypadkach wręcz o braku profesjonalizmu.

Autor stosuje dość specyficzne określenia w opisach układów szat. Jak dotąd nie spotkałem się nigdy z terminem fałdy puszczalkowate (s. 118, 125). Dobrze byłoby zamieścić w podsumowaniu osobny akapit na ten temat, wzorując się na klasycznym tekście Janusza S. Kęmbłowskiego na temat typów fałdów stosowanych przez Wita Stwosza. Plinta to bardzo jasno określony element architektoniczny stosowany w porządku doryckim i nieporozumieniem jest używanie tego terminu w odniesieniu do cokołów w rzeźbach gotyckich. Nie powinno się także moim zdaniem określać odbitek graficznych mianem grafik, termin ten oznacza bowiem ogół technik pozwalających na odbijanie obrazu. W każdym przypadku należałoby określić w jakiej technice została wykonana dana rycina, co w odniesieniu do średniowiecza nie sprawia na ogół

większych trudności. Last but not least należałoby ujednolicić w całej pracy z pozoru mało istotny sposób zapisywania pochodzenia rzeźb – „w”, albo „z”, ten pierwszy zapis odnosząc do zachowanych in situ, a drugi do translokowanych.

Podsumowując, praca mgra Wiktora Binnebesela jest w pełni dojrzałym, samodzielnym studium na temat bardzo ważnego, a dotąd zbyt rzadko i zbyt pobieżnie analizowanego zagadnienia. Autor zwrócił uwagę na szereg ważnych zjawisk w rzeźbie w drewnie na terenie ziemi chełmińskiej po drugim pokoju toruńskim, sytuując je w bardzo szerokim kontekście. Studium zostało oparte na doskonałej znajomości materiału, który Doktorant poddał wszechstronnej analizie. W ciągu zaledwie kilku lat od ukończenia studiów udało mu się zbudować warsztat badawczy zasadzający się na różnych tradycjach metodologicznych i sięgający do instrumentarium wielu dyscyplin naukowych. Sformułowane powyżej uwagi polemiczne, a nawet zastrzeżenia nie obniżają najwyższej oceny rozprawy. Część z nich, o ile Autor zechce je uwzględnić, może przyczynić się do ulepszenia wersji drukowanej. Jako jeden z pierwszych czytelników pracy czerpię z tego ogromną przyjemność i satysfakcję.

Nie mam najmniejszych wątpliwości, że recenzowana dysertacja jest wybitnym osiągnięciem naukowym i powinna zostać jak najprędzej opublikowana w całości i w miarę możliwości bez skrótów. **Spełnia ona** z naddatkiem wymagania art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2022 r. poz. 574 z późniejszymi zmianami). **Wnoszę o dopuszczenie mgra Wiktora Binnebesela do dalszych etapów postępowania doktorskiego.** Stawiam też wniosek o **wyróżnienie** jego rozprawy doktorskiej.



Recenzja rozprawy doktorskiej mgra Wiktora Binnebesela, *Późnogotycka rzeźba snycerska na dawnej ziemi chełmińskiej po 1466 roku*, napisanej na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu pod kierunkiem dra hab. Juliusza Raczkowskiego, prof. UMK.

Przedstawiona mi do oceny rozprawa doktorska jest dziełem pionierskim stanowi bowiem „pierwsze, monograficzne opracowanie późnogotyckich rzeźb snycerskich związanych z Toruniem i historyczną ziemią chełmińską” (s. 7). Charakter pionierski mają też przeprowadzone przez Autora badania archiwalne, których owocem są m.in. krótkie biogramy aż trzynastu toruńskich „uchwytnych źródłowo w mieście malarzy i rzeźbiarzy” (s. 13). Praca jest bardzo obszerna, składają się na nią bowiem aż trzy tomy: monografia, album ilustracji i katalog w dwóch częściach. Tekst monografii liczy 212 stron, do czego należy dodać aneks z „wykazem uchwytnych źródłowo fundacji ołtarzy oraz donacji na rzecz już istniejących z drugiej połowy XV i początku XVI w. w kościołach ziemi chełmińskiej oraz pojedynczych spoza jej granic z potencjalnie późnogotyckim wyposażaniem” (s. 213-225). Całość zamykają bardzo rozbudowane bibliografia i netografia (s. 228-299). W albumie znajduje się 579 fotografii w większości wykonanych przez Autora rozprawy, z dużym zespołem zdjęć archiwalnych pozyskanych z różnych źródeł. Katalog obejmuje 108 pozycji, jednak liczba ta nie jest tożsama z liczbą aż 146 uwzględnionych dzieł w tym 5 zachowanych w różnym stopniu nastaw ołtarzowych. Niektóre z haseł mają rozmiary niewielkich artykułów i są efektem wręcz tytanicznej pracy.

Rozprawa została zbudowana w prawidłowy sposób, a za szczególny jej walor uznaję klarowność wywodu. Autor ma niewątpliwie zmysł syntetyczny i potrafił omówić szereg ważnych zagadnień na „zaledwie” dwustu stronach. Pisząc od lat recenzje prac cenzusowych powtarzam niemal jak mantrę, że katalogi omawianych dzieł powinno stosować się w ograniczonym zakresie. Trzeba rozróżniać prace o charakterze monograficzno-syntetycznym (a takie powinny być dysertacje doktorskie) od korpusów, których zadania i cele są zupełnie inne. Uwaga ta nie dotyczy jednak rozprawy mgra Binnebesela, który potrafił wyważyć proporcje pomiędzy tomami pierwszym i trzecim. To umiejętnie zbudowany katalog pozwolił na odciążenie monografii i nadanie jej charakteru zwartej syntezy, którą czyta się bardzo dobrze. Pewien wyjątek od reguły stanowi omówienie tryptyku św. Wolfganga, w którym na

samym początku znalazły się uwagi na temat stanu zachowania a nawet opis (s. 109), które powinny były trafić do katalogu. Autor popisał się świetnym wykształceniem, a także bardzo różnymi umiejętnościami niezbędnymi w badaniach w zakresie historii sztuki. Z równą łatwością poradził sobie w badaniach archiwalnych (w tym w studiach nad materiałem niepublikowanym), analizach budowy technologicznej dzieł, ich stanu zachowania, proveniencji, a także stylu i ikonografii. Okazał się także świetnym fotografem, który z podziwu godnym zapałem dotarł w najdalsze zakątki dawnej Rzeszy chcąc zebrać odpowiedniej jakości materiał porównawczy. Przeprowadził też bardzo szeroko zakrojoną kwerendę w zbiorach fotograficznych pozyskując materiał nawet z miejsc mało znanych, takich jak Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ. Ogromnie imponuje mi (typowe dla badaczy z Torunia) dążenie do autopsji i wszechstronnego poznania przedmiotu studiów („zabytków nie da się badać ze zdjęć” [s. 16]). Można tu wręcz mówić o „stopieniu się” z dziełem sztuki, czy też z obrazem (w Toruniu nazywanym „zabytkiem”) niemal do granic empatii – „wczucia” (*Einfühlung*) co postulowali w początkach ubiegłego wieku Theodor Lipps i Wilhelm Worringer.

Przechodząc do drobnych zastrzeżeń chcę podkreślić, że nie obniżają one mojej bardzo wysokiej oceny dysertacji mgra Binnebesela. Pierwsze z nich pojawia się już przy lekturze tytułu. Czy nie powinien on brzmieć *Późnogotyckie snycerstwo na dawnej ziemi chełmińskiej po roku 1466*, albo też *Późnogotycka rzeźba drewniana (ew. w drewnie) na dawnej ziemi chełmińskiej po roku 1466*? Nie chodzi tu tylko o rusycyzm w sposobie zapisywania daty, ale o tautologię – snycerstwo to sztuka rzeźbienia w drewnie. Autor faktycznie omówił dzieła rzeźbiarskie pozostawiając bez komentarza nielicznie zachowane, niemniej bardzo ważne elementy stolarki i snycerski ornamentalnej. Późnogotycka nastawa ołtarzowa jest modelowym dziełem kompleksowym (*Gesamtkunstwerk*), a snycerz podejmujący się wykonania jakiegoś zamówienia był jednocześnie przedsiębiorcą zatrudniającym pracowników różnych specjalności. Tymczasem w pracy nie znalazły się uwagi na temat typów nastaw, ani też stosowanej w nich ornamentyki. Zdaję sobie sprawę, że bardzo poważną trudność stanowi stopień zaawansowania badań nad konstrukcjami szaf późnogotyckich nastaw ołtarzowych (grant dotyczący tego zagadnienia ruszył niedawno na Uniwersytecie w Bambergu, a z polskiej strony biorą w nim udział dr Agnieszka Patała i dr Masza Sitek). O tym jak ważne są zagadnienia ornamentyki może przekonać rozprawa Wojciecha Marcinkowskiego o nastawie ołtarza ze Ścinawy z warsztatu Jakoba Beinharta (obecnie w kościele Cystersów w Mogile pod Krakowem). Autor niestety nie uwzględnił jej w swojej pracy, podobnie jak innych studiów tego badacza na temat typów nastaw ołtarzowych w sztuce późnogotyckiej.

Przy tak szeroko zakrojonej rozprawie niezręcznie jest sugerować Autorowi jej poszerzenie. Pewne zdziwienie może jednak wzbudzać fakt, że nie znalazł się w niej osobny rozdział na temat ikonografii. O ile wtórny, oparty z konieczności na pracach historyków podrozdział pierwszy w rozdziale piątym (*Toruń u kresu średniowiecza – warunki rozwoju*) wydaje mi się niezbyt potrzebny, o tyle podsumowanie zagadnień tematyki podejmowanej w lokalnych warsztatach snycerskich byłoby bardzo przydatne. Być może korzystna dla zwartości pracy byłaby rezygnacja z odrębnego stanu badań na temat dzieł powstałych w warsztatach toruńskich (rozdział V.3 zajmujący aż 14 stron), tym bardziej, że znalazły się w nim powtórzenia. Zrezygnowałbym też z włączonego w tekst zasadniczy omówienia stanu badań na temat wzorów graficznych dla toruńskich dzieł sztuki (s. 154-155). Sam mam problemy w znalezieniu złotego środka pomiędzy prezentacją własnych poglądów a koniecznością zreferowania ustaleń poprzedników, jednak z wiekiem coraz bliższy jest mi model anglosaski. Pozwala on na większą swobodę w zakresie zestawiania stanu badań i zwalnia z obowiązku zreferowania „wszystkiego”. Co do sposobu prezentacji materiału ilustracyjnego to trzeba zaznaczyć, że znalazły się w nim dwie mapy, obrazujące zasięg pomorskich ośrodków artystycznych w średniowieczu (oprac. G. Chmarzyński) oraz skalę oddziaływania toruńskiego ośrodka rzeźbiarskiego ok. 1500 r. (opr. Autor). Należałoby je umieścić osobno, najlepiej na początku albumu, mają bowiem kluczowe znaczenie i czytelnik musi się do nich odwoływać wielokrotnie, co zmusza go do częstego przeszukiwania opasłego tomu.

Uporządkowanie i wszechstronne omówienie zasobu rzeźby drewnianej z przełomu XV i XVI w. w ziemi chełmińskiej jest ogromną zasługą Autora. Dzięki niemu zyskaliśmy potężną dawkę wiarygodnych informacji na ten temat, a mgr Binnebesel dołączył do wąskiego grona monografistów rzeźby gotyckiej na obszarach obecnej Polski, w którym znajdują się m.in. Zofia Krzymuska-Fafius, Romuald Kaczmarek, Andrzej Woziński, Wojciech Walanus, czy Dobrosława Horzela. Trzeba przypomnieć, że rzeźba gotycka w drewnie należy wciąż do najsłabiej rozpoznanych zagadnień w polskiej historii sztuki, do czego przyczyniło się m.in. zarzucenie prac nad odpowiednim tomem monumentalnych *Dziejów sztuki w Polsce* Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Dość powiedzieć, że na temat gotyckiego snycerstwa w Wielkopolsce nie wiemy prawie nic, a podobnie jest z rzeźbą drewnianą XIV w. w Małopolsce. Dziełem kluczowym w skali całego obszaru poddanego badaniom przez mgra Binnebesela jest tryptyk św. Wolfganga w farze staromiejskiej Torunia, dzieło warsztatu, którego właściciela Doktorant hipotetycznie utożsamiał z mistrzem Stenczelem. W źródłach pisanych z lat 1475-1516 jest ona najczęściej określany jako malarz, co Doktorant zapewne uznał za oczywistość,

jak sądzę na podstawie swoich rozlicznych lektur. Według niego, „dominujący w toruńskich źródłach termin *moler*, traktować należy w tym szerszym znaczeniu – wśród licznych zabytków Torunia i okolic z przełomu XV i XVI stulecia zachowało się zaledwie parę przykładów malarstwa (a znaczna ich część pochodzi zapewne z importu) – większość stanowią dzieła rzeźbiarskie” (s. 57). Dobrze byłoby podeprzeć tę – najprawdopodobniej słuszną konstatację jakimiś przykładami. W źródłach krakowskich z lat 1491-1496 Wit Stwosz pojawił się dwadzieścia razy jako malarz, a tylko piętnaście razy jako rzeźbiarz, albo snycerz. Inna sprawa, że mistrz ten dość nietypowo pracował w obu tych technikach, co zauważył już Johannes Neudorfer (1497-1563) – pierwszy historiograf sztuki w Norymberdze, który napisał, że był on nie tylko rzeźbiarzem, ale potrafił także rysować, rytować w miedzi i malować. Wzmiankowany w recenzowanej pracy wielokrotnie Jakob Beinhart we Wrocławiu, we wszystkich zapisach źródłowych jest określany jako malarz, kilkakrotnie pełnił też funkcję starszego cechu malarzy, który jednak zrzeszał także rzeźbiarzy, stolarzy i złotników. Niejako przy okazji chciałbym spytać, czy Autor analizował źródła pod kątem popularności tego nazwiska? Może z Toruniem miał coś wspólnego pracujący przez pewien czas w pracowni Pawła z Lewoczy Teofil Stancel, występujący także w źródłach w szaryskim Bardejowie? Last but not least sugerowałbym Autorowi nieco ostrożniejsze łączenie znanego wyłącznie ze wzmianek źródłowych nazwiska z tzw. Mistrzem tryptyku św. Wolfganga. Doświadczenie uczy, że każda atrybucja – nawet opatrzona licznymi pytańnikami – prędko przenika do obiegu naukowego i do literatury popularno-naukowej a wątpliwości znikają.

Bodaj najwięcej pytań wzbudził we mnie sposób analizowania stylu rzeźb uznawanych za prace warsztatu tryptyku św. Wolfganga. Mam wrażenie, że Autor nie może zdecydować się, czy opisuje cechy konkretnego warsztatu snycerskiego, czy też cechy toruńskiego środowiska snycerskiego na przełomie XV o XVI w. Ta część pracy jest dość obszerna, a analizy bardzo szczegółowe, w związku z czym nawet uważny czytelnik może pogubić się i nie nadążyć za intencjami Doktoranta. Być może pomogłoby wprowadzenie podrozdziałów, co wymusiłoby też jaśniejsze pogrupowanie materiału? Autor omawia dzieła zróżnicowane, tak pod względem stylu jak i jakości artystycznej, które powstały zaledwie w ciągu piętnastu lat, w związku z czym stwierdza, że mamy do czynienia zapewne z „pracą wielu twórców, którzy różnili się do pewnego stopnia talentem, temperamentem, doświadczeniem, a może także typem specjalizacji” (s. 142). Na stronie następnej czytamy, że „trudno ostatecznie stwierdzić, czy wszystkie te dzieła powstały w jednym warsztacie” (s. 143). Nie bardzo rozumiem stwierdzenie, że: „dostrzegalne wśród większych zespołów, nieraz znaczne zróżnicowanie

jakości, techniki, wykorzystanych motywów, może skłaniać za tożsamością warsztatową tak dużego konglomeratu zabytków” (s. 143). Na tzw. zdrowy rozum jest raczej odwrotnie. Jak miałby wyglądać i funkcjonować jeden warsztat, „z przynajmniej paroma, różnej klasy wykonawcami” (s. 143)? Ze źródeł pisanych wyłania się obraz warsztatów działających pod dyktando mistrza, w którym pomocnicy, uczniowie i czeladnicy starali się naśladować jego styl. Koniecznie Dobrym przykładem mogłaby być pracownia Beinharta. Artysta ten urodzony ok. 1460 r. w Geislingen an der Steige w Badenii-Wirtembergii, uzyskał prawa miejskie Wrocławia w 1483 r. i założył tam prężnie działający warsztat, którą prowadził aż do śmierci w 1525 r. O jego wyjątkowej pozycji w środowisku świadczy bogata dokumentacja źródłowa; wiadomo m. in., że w latach 1483-1522 przez jego warsztat przewinęło się co najmniej 52 uczniów. Jest to ogromna liczba w skali całej średniowiecznej Europy co świadczy, że Beinhart nagminnie łamał, albo nagiął ograniczenia narzucane przez cech. Niezależnie od problemów związanych z atrybucjami rzeźb, to we Wrocławiu w I ćw. XVI w. powstała grupa dzieł o zbliżonych cechach stylowych obecnych zarówno w pracach w kamieniu jak i w drewnie. Być może więc „znaczące zróżnicowanie jakości, techniki, wykorzystanych motywów” świadczy jednak o działalności w Toruniu większej liczny warsztatów?

W następnej części rozprawy Autor omówił dzieła powstałe w „kręgu tzw. Mistrza Krucyfiks Franciszkańskiego”, który jednak uznał za import i omówił kilkadziesiąt stron dalej. Czy ów anonimowy mistrz był w Toruniu, skoro w rozprawie czytamy o pracach włączonych w jego krąg, lub też o działalności jego uczniów (s. 145)? A jeśli tak, to franciszkański krucyfiks należałoby omówić na początku omawianej części, a nie wśród importów. Aby zrozumieć na czym polegają nawiązania do tej wspaniałej rzeźby czytelnik przed przeczytaniem stron 145-147 powinien przenieść się ze na strony 192-193.

Wśród dzieł odosobnionych stylowo, zapewne importów, zwraca uwagę najwyższej klasy rzeźba św. Piotra z Pluskowęsów w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie. Autor przyznał rację Adamowi Sołce, który przypisał ją Witowi Stwoszowi i zadatował około roku 1500. Przeniesienie się z Krakowa do Norymbergi było dla genialnego rzeźbiarza momentem przełomowym, w którym zmienił się jego styl. Problem ten poddała analizie Claudia Albrecht, a jej ustalenia upowszechnił w Polsce Wojciech Walanus. Brakuje mi w omawianej dysertacji odniesienia się do tych kwestii i próby jasnego określenia, czy mamy do czynienia z dziełem z kręgu Stwosza, a może z pracą samego mistrza z okresu krakowskiego, czy też z dziełem sprowadzonym z Norymbergi? Można tylko domyślać się, że Doktorant skłania się do

pierwszej ewentualności, skoro przywołał w tym kontekście pracę Stwosza dla katedry we Włocławku.

Praca została zredagowana w sposób rzetelny, a ewentualne uwagi mogą dotyczyć jedynie spraw drobnych, nie wpływających na jakość tekstu. Pojawiło się w nim kilka mało precyzyjnych sformułowań, będących być może efektem pośpiechu, np. „znacznie obszerniejsze w szczegółach” (o źródłach pisanych, s. 50), „atrybucje gdańskie” (s. 187) albo „element wskazujący na toruńską atrybucję” (s. 122). Wątpliwe wydaje mi się zastosowanie terminu „ludowe” (s. 12, 175) w odniesieniu do rzeźb średniowiecznych, a nawet do dzieł sztuki nowożytnej. Termin ten nadużywany jest szczególnie w Europie Środkowej, co zadaje się mieć swoje źródła w czeskiej tradycji metodologicznej, a w szczególności w wystąpieniu Václava Štecha na XII Międzynarodowym Kongresie Historii Sztuki w Sztokholmie w 1933 r.. Stał się on ważnym forum dyskusji na temat geografii sztuki i miejscem prezentacji stanowisk przedstawicieli krajów niewielkich, dla których zagadnienie niezależności sztuki „narodowej” było szczególnie atrakcyjne. Czeski uczony zastosował do opisywania przemian stylowych termin „rustykalizacja”, a więc dostosowanie wpływów obcych i elementów kultury wysokiej do ducha narodowego (ludowego) [V. Štech, *Pod povrchen tvarů*, Praha 1941, s. 20–26]. Z punktu widzenia historii sztuki terminem tym i jego rozmaitymi konotacjami zajmowała się Milen Bartlova (*Rustykalizace a lyrismus jako příznaky českého umění*, [w:] eadem, *Naše, národní umění. Studie z dějepisů umění*, Brno 2009, s. 21–28, zwł. s. 25; później także w tłumaczeniu na niemiecki). W Polsce o wszystkich „kłopotach” związanych z postrzeganiem sztuki ludowej napisała niedawno fascynującą książkę Ewa Klekot. Historyk sztuki musi używać adekwatnych określeń w odniesieniu do dzieł słabszych pod względem artystycznym i warsztatowym. Sądzę, że powinno się pisać po prostu o „nieporadności” a w niektórych przypadkach wręcz o braku profesjonalizmu.

Autor stosuje dość specyficzne określenia w opisach układów szat. Jak dotąd nie spotkałem się nigdy z terminem fałdy piszczalkowate (s. 118, 125). Dobrze byłoby zamieścić w podsumowaniu osobny akapit na ten temat, wzorując się na klasycznym tekście Janusza S. Kębłowskiego na temat typów fałdów stosowanych przez Wita Stwosza. Plinta to bardzo jasno określony element architektoniczny stosowany w porządku doryckim i nieporozumieniem jest używanie tego terminu w odniesieniu do cokołów w rzeźbach gotyckich. Nie powinno się także moim zdaniem określać odbitek graficznych mianem grafik, termin ten oznacza bowiem ogół technik pozwalających na odbijanie obrazu. W każdym przypadku należałoby określić w jakiej technice została wykonana dana rycina, co w odniesieniu do średniowiecza nie sprawia na ogół

większych trudności. Last but not least należałoby ujednolicić w całej pracy z pozoru mało istotny sposób zapisywania pochodzenia rzeźb – „w”, albo „z”, ten pierwszy zapis odnosząc do zachowanych in situ, a drugi do translukowanych.

Podsumowując, praca mgra Wiktora Binnebesela jest w pełni dojrzałym, samodzielnym studium na temat bardzo ważnego, a dotąd zbyt rzadko i zbyt pobieżnie analizowanego zagadnienia. Autor zwrócił uwagę na szereg ważnych zjawisk w rzeźbie w drewnie na terenie ziemi chełmińskiej po drugim pokoju toruńskim, sytuując je w bardzo szerokim kontekście. Studium zostało oparte na doskonałej znajomości materiału, który Doktorant poddał wszechstronnej analizie. W ciągu zaledwie kilku lat od ukończenia studiów udało mu się zbudować warsztat badawczy zasadzający się na różnych tradycjach metodologicznych i sięgający do instrumentarium wielu dyscyplin naukowych. Sformułowane powyżej uwagi polemiczne, a nawet zastrzeżenia nie obniżają najwyższej oceny rozprawy. Część z nich, o ile Autor zechce je uwzględnić, może przyczynić się do ulepszenia wersji drukowanej. Jako jeden z pierwszych czytelników pracy czerpię z tego ogromną przyjemność i satysfakcję.

Nie mam najmniejszych wątpliwości, że recenzowana dysertacja jest wybitnym osiągnięciem naukowym i powinna zostać jak najprędzej opublikowana w całości i w miarę możliwości bez skrótów. **Spełnia ona** z naddatkiem wymagania art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2022 r. poz. 574 z późniejszymi zmianami). **Wnoszę o dopuszczenie mgra Wiktora Binnebesela do dalszych etapów postępowania doktorskiego.** Stawiam też wniosek o **wyróżnienie** jego rozprawy doktorskiej.