

RECENZJA DYSERTACJI MGR. WIKTORA BINNEBESELA

pt. *Późnogotycka rzeźba snycerska na dawnej ziemi chełmińskiej po 1466 roku*

napisanej pod kierunkiem dr. hab. Juliusza Raczkowskiego, prof. UMK

Temat rozprawy zalicza się do najbardziej klasycznych ujęć w historii sztuki, bowiem ujmując wydzielony gatunkowo i materiałowo zespół dzieł sztuki na ograniczonym terytorium i w określonych ramach chronologicznych. Autor postawił sobie za cel podstawowy zgromadzenie i analizę dzieł rzeźbiarskich, wraz z syntetyzującą charakterystyką badanego problemu, w której uwzględnił szerokie spektrum problemów. Nie streszczając spisu treści, wskażmy na takie z nich, jak: dotychczasowy stan badań i wyodrębnione dotąd warsztatowe grupy dzieł, tło społeczne i historyczne działalności toruńskich snycerzy, kwestia skali produkcji pracowni toruńskich i jej dynamiki oraz zagadnienie dzieł eksportowanych z regionu, jak doń importowanych, baza źródłowa do badań nad twórcami i dziejami rzeźby w Toruniu, wreszcie geneza formalno-stylowa tutejszych wytworów. Można więc od razu stwierdzić, że kwestionariusz badawczy, z którym przystąpił do opracowania zagadnienia był kompletny. Choć terytorium poddane badaniom jest stosunkowo niewielkie, to Autorowi udało się zebrać niemal 150 przykładów dzieł rzeźbiarskich, które ujął w 108 notach katalogowych. Znakomitą większość poznał z autopsji, co wymagało – jak doskonale wiemy – nie tylko czasu i umiejętności logistycznych, lecz również pewnych zdolności komunikacji z zarządcami muzeów i kościołów. Nie zawsze, co sam przyznaje, udało się uzyskać zgodę na przeprowadzenie kompletnych podstawowych badań *in situ*, a w szeregu innych wypadków umieszczenie rzeźb po prostu to uniemożliwiało. Satysfakcję budzi wysiłek Autora włożony w źródłowe rozpoznanie działalności snycerzy toruńskich oraz historii poszczególnych dzieł rzeźbiarskich w celu określenia nie tylko okoliczności ich powstania, ale także późniejszych, niekiedy skomplikowanych dziejów i przekształceń, związanych z przemianami gustów, funkcji i naprawami. Zatem oprócz pracy terenowej i niezbędnej konfrontacji z dziełem rzeźbiarskim, Binnebesel przeprowadził szeroko zakrojone badania archiwalno-biblioteczno-gabinetowe. Świadectwem tych ostatnich jest m.in. Bibliografia zajmująca 70 stron, w której oprócz bogatej literatury przedmiotu wyodrębniono różne rodzaje materiałów niepublikowanych – archiwaliów, kart ewidencyjnych zabytków, opracowań konserwatorskich itp.

Praca Wiktora Binnebesela zawiera się w czterech tomach, z których dwa pierwsze zawierają tekst główny opracowania (ss. 299) oraz zestaw towarzyszących mu 579 ilustracji wraz z ich spisem, a dwa pozostałe tworzą bogato ilustrowany Katalog dzieł, zawierający 108 pozycji (633+658 ss.). To rozwiązanie polegające na wyłączeniu opasłego Katalogu oraz stworzenie osobnego zestawu ilustracji dla części analityczno-syntetycznej, aczkolwiek nie do powtórzenia w standardach ewentualnej edycji drukowanej, należy ocenić jako słuszne. Tom ilustracyjny łączy dzieła dyskutowane w głównym tekście z przytaczanymi w nim przykładami porównawczymi. Pozwala to wygodnie śledzić prowadzony dyskurs, tym bardziej, że dla każdego dyskutowanego problemu Autor zdecydował się załączyć pełny zestaw ilustracji, co skutkuje wielokrotnym wystąpieniem niektórych rzeźb. Dwa tomy Katalogu zawierają wyłącznie ilustracje do not katalogowych, przy czym Autor zreprodukował chyba wszystkie odnalezione przez siebie fotografie archiwalne poszczególnych rzeźb, dając na końcu zestawu ich fotografie współczesne, w znacznej mierze wykonane osobiście. Stworzył przez to imponującą dokumentację ikonograficzną omawianych dzieł. Nie ustępuje jej część opisowa not katalogowych. Zbudowane są one w oparciu o wzory najlepszych katalogów muzealnych o zbliżonym zakresie tematycznym. Oczywiście brakiem, którego Autor jest świadom, ale w oczywisty sposób był

on nie do usunięcia w przypadku badania dzieł rozproszonych i przechowywanych w większości w kościołach oraz użytkowanych w kulcie, są informacje o niektórych technicznych właściwościach zabytku (pełne wymiary, szczegóły technologii, materiał itp.), jak i nie zawsze najlepszej jakości zdjęcia i ujęcia. Podkreślić natomiast należy dbałość o udokumentowanie proveniencji oraz nowszej historii rzeźb.

Praca napisana jest dobrym językiem, niestety nie udało się uniknąć sporej liczby literówek czy błędów fleksyjnych. Przykładem zdanie: s. 85/ „Przykładem uchwytne go średniowiecznych retabulum, jednak o nieznan ej fundacji, jest kościół w Nieżyw ięciu”, w którym nie tylko wystąpił brak zgodności fleksyjnej (średniowiecznych retabulum) , ale też logicznej (kościół nie może być przykładem retabulum). Są błędy w nazwiskach autorów: Grandmontage, też w Spisie, powinno być Grandmontagne); Pospieczna zamiast Pospieszna (II.20, a w Lit. nawet Pospieszca). W Bibliografii liczne literówki i błędy, głównie w niemieckojęzycznych pozycjach: Brachvogel 1930 – Neueaustattung; Clasen 1939a – Preusen; Doering 1913 – urwane: Mittela; Harting 1926 – handschriften Aufzeichnungen / städtlischen, gerdicten, polack; Huth 1977 – Spätgorik; Koller 1998 – pacher; Kunstschatze 2011 – Innsburck; Neumüller-Klausen 1996 – Beburstag; Otto 1988 – Blumenburgeer Apostolzyklus; Preising 2022 – Forwirken; Ramisch 2018 – Lientelverhältnisse; Rohmeder 2003 – bau- und werkmeister; Semper 1911 – Geschichte ... Und; Spätgotik in Tirol 1973 – Malarei; Teuscher 2018 – sejner; Uebrick 1903 – Illustrieter. Ponadto często błędne końcówki w przypadku przywoływania niemieckich nazw instytucji w ciągu polskiego zdania, przykładowo Kat. nr 22 „Städtischen Museum Elbing” (w mianowniku) lub „w Städtischen Museum Elbing” (w celowniku) zamiast Städtisches. Forma „Städtischen” w j. niem. mogłaby występować tylko w powiązaniu z rodzajnikiem i tylko w drugim bądź trzecim przypadku.

Zdarzają się pewne niezręczności, czasem związane też z kwestiami terminologicznymi. Np. w zdaniu mówiącym o tekście, w którym poruszane były kwestie „związane z kostiumem rzeźb”. To zbyt skrótowe ujęcie, bo przecież nie chodziło o sens *per analogiam* do sformułowania o „kostiumie architektury”, jakim operuje się w badaniach nad XIX wiekiem. W szeregu opisów krucyfiksów znajdujemy sformułowanie „w biodrach perizonium...” – powinno być „na biodrach” lub „wokół bioder”, co zresztą niekiedy Autor stosował. Nie jest poprawne w odniesieniu do jednej osoby (Zacharias, Merten) sformułowanie „zamieszkiwał Stare Miasto” (s. 59); w takim wypadku „mieszkał na Starym Mieście”. Popek nie „pierwszy wykorzystał pojęcie warsztatu św. Wolfganga” (s. 97), a wg ustaleń Binnebesela, zastosował je, wcześniej go nie było, więc nie mógł go wykorzystać; „mało rozrębiona struktura włosów” (s. 177); (s. 131) to chyba chochlik automatycznej korekty zamienił fryzurę dominikanina z Gostkowa we „fryturę”?; „ostrołóczy” (sic!) (s. 178); (s. 205) „elementem jest ukostiumowanie postaci”; „muskulturne ciało” (Kat. III/2, s. 447). Autor przejął od J. Kruszelnickiej (np. s. 181) określenie „zludowiały”, ale dla mnie to termin dzisiaj problematyczny – choćby z racji na anachroniczność terminu „sztuka ludowa” w odniesieniu do XV-XVI w. – czy idzie o sprymitywizowanie, uproszczenie, nieporadność (?) w próbie interpretacji form twórczości profesjonalnej?

Osobną uwagę poświęcę terminologii związanej z opisem i analizą formalną rzeźb. Zdaję sobie sprawę z kształtujących się regionalnie zwyczajów, nawet w naszej wąskiej grupie. Byłoby dobrze jednak dążyć do pewnej precyzji i bez potrzeby nie tworzyć swobodnie nowych znaczeń, gdy istnieją sprawdzone. Stosowane formy opisowe nie powinny też budzić konsternacji czy śmieszności.

Np. kwestia operowania terminem styl łamany, zaznaczmy, że właściwie całość omawianego okresu mieści się w ramach tak określanego stylu. Na s. 111 jako typowe dlań wskazuje „np. łączenie elementów mody aktualnej ... z ‘blaszanymi’ układami płaszczy” ??? Albo tamże w passusie: „nie ma nadmiernego dynamizmu (jakby wyczuwalnego powiewu) ani zadrobnienia, choć zastosowano typowe rozwiązania stylu łamanego, jak małżowiny i zagniecenia w obrębie jezorów” – czy wyczuwalny powiew (chodzi o efekt poruszonych jakby podmuchem szat?) równa się „nadmierny dynamizm”? „Zadrobnienie” oznacza wg mojej wiedzy zmniejszenie, skarlówacenie – czy o taki sens

chodziło Autorowi? Wreszcie to, co przyjęło się określać stylem łamanym, ma różne etapy i fałda małżowinowa (niem. *Ohrmuschelfalte*) nie występuje w całej rozciągłości chronologicznej tego stylu. Na s. 212 czytamy, że rzeźba toruńska wpisała się w „ostatnie zwarte zjawisko w rzeźbie średniowiecznej Środkowej Europy, jakim był tzw. styl łamany” – czy nie jest to niepotrzebne uproszczenie? Zatem Autor, chcąc posługiwać się tym terminem może powinien go dla własnych potrzeb doprecyzować?

Trudno mi zgodzić się na zaklasyfikowanie (np. s. 114, w akapicie z porównaniem figur nastawy fromborskiej i toruńskiej) „motywu sfałdowanych u-kształtnych niecek ... na lewej pole płaszcza Marii” jako „ech po fałdzie agrafowej”, a na s. 136 odnosi ten termin („jakby agrafowy układ fałd u-kształtnych, łamanych ostro”) do krótkich fałd opinających udo Jana Chrzciciela. Tak czy inaczej, termin fałda agrafowa – pojęcie jest zapożyczone z niemieckiego *Haarnadelfalte* – odnosi się przede wszystkim do układu fałdy ujmującej ukosem przód i tył figury, wychodzącej spod jednego przedramienia i opadającej napiętą linią ku przeciwległej stopie, od której pnie się w górę po tylnej stronie postaci; jak pisał Gerhard Schmidt, ma ona tradycję wiodącą się z rzeźby antycznej (por. tenże, *Probleme der Begriffsbildung*, w: *Gotische Bildwerke und ihre Meister* 1992, s. 337nn); ani jednej, ani drugiej fałdy nie nazywałbym echem po innej formie, tym bardziej, że w figurach stylu pięknego, gdzie fałda agrafowa była często kluczową kompozycyjnie, występowały takie krótsze v-kreślne układy – nigdy nie nazywane echami po fałdzie agrafowej, lecz ewentualnie „fałdami misowymi” (*Schüsselfalten*, por. Schmidt 1992, s. 339). Autor jest świadom tej genezy (por. s. 115, i 167, gdzie o „lokalnie zakorzenionym stylu pięknym – upodobaniu do fałd agrafowych”), ale nie zmienia to mojej oceny nieprawidłowości takiego nazwania form wskazywanych w figurze Madonny fromborskiej (nb. ta sama poła nazywana jest raz lewą, a raz prawą (por. s. 114 i 115)).

Tamże (s. 114) są „rapowania toruńskiej rzeźby” – zapewne literówka i miało być drapowania, ale ten skrót myślowy – „drapowania rzeźby” – nie jest dobry; drapowana jest materia, tkanina lub drapowana jest tkanina na rzeźbie. S. 116 – „Dzieciątko trzymane przez Marię na centralnej rzeźbie”. Na s. 200 – fałdy wzdłużnie „przedzielone podessaniem” – termin problematyczny, zarówno ze względu na skrótowość, zwłaszcza bez dodatku „jakby”, ale nawet jeśli, to proponuję nie w formie rzeczownikowej.

Moje zatrzymywanie się przy sformułowaniach opisu rzeźb wynika z chęci zrozumienia ich opisu i argumentacji autora, analityczny opis jest istotnym składnikiem procesu argumentacji i autor jego znaczenie niewątpliwie docenia, tworząc szczegółowe opisy, ważne więc jest, by być zrozumianym. Na s. 118 w opisie Pokłonu 3 króli w Brześciu Kujawskim, pisze o Marii: „z ramienia spływa poła płaszcza, układająca się poniżej łokcia w plastyczną, u-kształtną nieckę, wyłożona na kolanie, pomiędzy udami tworzy się regularny układ fałd pieszczalkowatych” – występuje tu zapewne literówka (wyłożoną?), ale nawet skorygowanie jej nie poprawi jasności opisu – bo owe „pieszczalkowate” (pomysł Autora? może rurkowate, rurkowe żeby nie odnosić do przedmiotu, lecz do formy? niem. *Röhrenfalten*) fałdy tworzą się chyba na sukni, która znikła w tym opisie, a nie na płaszczu? Mam wrażenie, że jeszcze inną formę tymże terminem określił Autor w wypadku perizonium Ukrzyżowanego z Kijewa Królewskiego: „szeroką fałdą pieszczalkowatą, która została do pewnej długości rozdzielona z prostym zakończeniem” – tu w ogóle coś nie „gra” i nie czytam wskazanego porównania z reliefem św. Jana Ch. z Gdańska (s. 202). Oponowałbym wobec nazywania stylizowanego pasma chmur czy obłoków pod stopami Madonn w typie *Regina coeli* „chmurzastą plintą” (też s. 197), bo to znaczy tyle, co pochmurna plinta. Rozumiem potrzebę skracania, ale nie zawsze się da to zrobić sensownie. S. 128 – Dzieciątko (Świerczynki) „o odstającym brzuszku” (także na s. 207) – raczej wypukłym, wystającym, ale nie odstającym – uszy mogą być odstające, bo odstają o głowy (tj. od całości - SJP), podobnie „odstająca bródka” Marii (Grzywna, s. 130 i 131, Dźwierzno; 1234 – „wydatna bródka”), lepiej wyodrębniona, czy wystająca – zresztą, Autor generalnie bardzo stara się o poprawne anatomicznie nazywanie części ciała, ale „bródka” nie jest właściwym terminem na najniższą część żuchwy, którą określa się jako podbródek.

Wracając do opisu szat, Autor pisze (np. w Katalogu) o „połach” perizonium – jednak powinny być końce; poły są w ubiorze rozciętym lub zapinanym. Także o „narożniku płaszcza” (s. 129, 134) – jednak róg, narożnik zdecydowanie przynależy do opisywania bryłowych form, gdzie stykają się płaszczyzny, nie ociera się łzy narożnikiem, lecz rogiem chustki; na niekonsekwencję w tej terminologii wskazuje określenie (s. 134) „wywinięcie narożnika” – w tym wypadku chodziło o fałdę, która w „systematyce” Binnebesela mogłaby być i jest przeważnie nazywana „jęzorem” (por. dominikanin z Gostkowa, s. 134 i 138) – no, ale wywinięcie brzegu jęzora brzmiałoby dosyć okropnie. Na s. 138 mamy „narożnik poły wywija się, tworząc jęzor”; s. 165 – „wywinięty, podwiany jęzor – narożnik przerzuconej poły płaszcza” a tamże użył on przecież sformułowania „lancetowata poła płaszcza”, które jest mi o wiele bliższe. S. 599 – „meandrujący jęzor”. Nie wiem skąd wziął się ten termin, ale nie jest szczęśliwy i w tych różnych konfiguracjach niebezpieczny. W tego rodzaju przypadkach nie warto iść na skróty, bo gdyby pisać o fałdzie językowej, to pewnie dałoby się to akceptować. Albert Kuttal opisywał tę formę jako *der dreieckige Zipfel*, czyli po prostu „trójkątną końcówkę”, pisząc o Marii ze sztychu Mistrza ES czy Madonnie z Dangolsheim (A. Kuttal, *Zur Genesis der spätgotischen Plastik Mitteleuropas*, „Sborník prací Filosofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná”, 1970-71, vol. 19-20, s. 157n).

W odniesieniu do tomu zawierającego analityczno-sumujące opracowanie tytułowego zagadnienia można z przekonaniem podkreślić, że ma ono poprawny układ, w ramach którego udało się Autorowi wyczerpująco przedstawić poszczególne zagadnienia. I choć pisze on, że „późnogotycka rzeźba dawnej ziemi chełmińskiej nie była dotąd tematem monograficznego, interdyscyplinarnego rozpoznania” (s. 7), to jednak mógł się oprzeć na szeregu stosunkowo świeżych opracowań, licząc przynajmniej od lat 70. XX w., i w niemal wszystkich przypadkach poszczególnych rzeźb konfrontować, wspierać się lub polemizować z ustaleniami starszych badaczy, wymieniając tych najczęściej przywoływanych, będą to Janina Kruszelnicka, Kamila Wróblewska, Andrzej Wozniński, Małgorzata Kierkus-Prus, czy związane do dzisiaj bezpośrednio z Toruniem badaczki i badacze, których już tu nie będę wymieniał. Niekiedy dziwić mógł mocno krytyczny ton w stanie badań w odniesieniu do niektórych z przytoczonych autorów, choć być może adekwatny, jeśli patrzeć ze współczesnej perspektywy, to jakby bez świadomości tego, jak różniły się czasy i możliwości badawcze przed 30 laty. W tej części (Stan badań) Binnebesel używa sformułowania „teoria jednego mistrza” w odniesieniu do tekstów, w których padają sformułowania typu (s. 45) „warsztat św. Wolfganga” i „Mistrz Krucyfiksu Franciszkańskiego”, ale chyba właściwsze byłoby pisanie o koncepcji lub modelu, a nie teorii. Teoria jednego Mistrza to np. ta Heinza Clasena o Mistrzu Pięknych Madonn, gdy natomiast dosyć potocznie i tradycyjnie (w sensie warsztatu historyka sztuki) formułowane są terminy, jak powyższe, nie zasługują na określanie ich mianem „teorii jednego mistrza”. Zresztą może właśnie w tym punkcie krytyka nie do końca wydaje się spójna z naświetleniem własnego stanowiska, gdyż ostatecznie Autor w zasadzie pozostał przy obu przywołanych określeniach.

W rozdziale „Baza archiwalna” (s. 47-53) została powtórzona (s. 47) z poprzedniego rozdziału krytyka dawniejszych badań, niewykorzystujących niepublikowanych źródeł; oczywiście przedstawione następnie przez Binnebesela typy archiwaliów mogą rozszerzyć kontekst historyczny fundacji plastyki późnośredniowiecznej, ale w ilu przypadkach udało się połączyć je z konkretnymi zachowanymi dziełami? Ponadto miał on mimo wszystko ułatwione zadanie przeszukiwania, po pracach historyków-archiwistów opublikowanych w XXI w. (np. Dygdała 2009; MDZP 1999; 3 x KŁMST ; ŚRKT 2023) – tak więc nie ujmuje jego zasług w poszukiwaniu i docieraniu do źródeł, rozszerzaniu kontekstu, miarkowałbym krytykę badań sprzed ćwierćwiecza i dawniej, m.in. za to, że wykorzystywały tylko publikowane źródła. Tym bardziej, że dalej (s. 70) również i sam Autor o swoim studium o malarzach napisał, iż daje obraz niepełny, bo oparty „w przeważającej mierze na edycjach źródłowych” i wymienił tylko szereg typów nie przebadanych pod tym kątem zasobów archiwalnych.

Niewątpliwym novum w stosunku do dotychczasowych ujęć tematu jest próba stworzenia katalogu snycerzy/malarzy wydobytych ze wzmianek źródłowych (III.1. Stan badań nad malarzami i rzeźbiarzami...). Udało się zrobić zestaw 13 postaci dla okresu objętego pracą, a konieczna przy tym ostrożność została przedstawiona w części wstępnej tego rozdziału. Jak to jednak najczęściej bywa, mamy imiona, do których w przeważającej części nie da się dopasować znanych dzieł. Dostrzegłem i tu pewne niekonsekwencje w krytyce: jeśli Heuer 1916 wymienił 4 malarzy-snycerzy, a ks. Makowski 1932 tychże samych twórców (z wyjątkiem zagadkowego i nieskomentowanego przez Binnebesela Hannsa Gotlanda), to dlaczego brak słowa krytyki, że to powtórzenie za Heuerem? Następnie Herbst 1933 z okresu badanego dorzucił jedynie Niclosa (1449 – mało prawdopodobne, by tożsamego z Niclosem z 1504) i wątpliwego Zachariasa, a snycerza Hansa (1523) połączył z Hansem Brandtem (?) od grobowca św. Wojciecha. Na jakiej podstawie? Oczekiwałbym krótkiego komentarza autorskiego. Podobnie, jak w wypadku przytaczanych innych publikacji, w których pojawiające się daty występowania twórców różnią się o rok czy parę lat. Wreszcie z pozytywnym komentarzem pojawia się odniesienie do Bonsdorffa 1993 za „analizę w pewnym stopniu treści nielicznych wzmianek”. Przy czym przytoczone tylko stwierdzenie, że malarze w Toruniu dysponowali własnymi kramami oraz, że w indeksie przywołał malarza Stenczela – choć z innymi niż wszyscy dotąd datami aktywności (1484-1510 zamiast 1487-1509) – to również bez komentarza. Zauważmy, że Binnebesel rozszerzył (dzięki publikowanym źródłom – KŁMST 2007) jego występowanie do lat 1475-1516.

Wracając do ostrożności w kwestii określeń postaci - należy się zgodzić z konstatacją w kwestii jasności zapisu i rozróżnienia między *moler* a *molner*. Ale w tym kontekście i w ogóle problematyczna wydaje się decyzja Autora o wciągnięciu niejakiego Zachariasa (1455/56) na listę malarzy (s. 59), przy tylu innych wątpliwościach z identyfikacją tej osoby określanej jako siodlarz, młynarz – Autor nie zajął jasno stanowiska, czy uważa, że przytaczane wzmianki odnoszą się do dwóch różnych osób o tym imieniu.

W odniesieniu do osoby malarza Anthoniusa (s. 65nn): do rozważenia, czy malował obraz na ścianie dworu Artusa, jak chce Autor, poddając się mocnej sugestii Heuera, czy też może polichromował rzeźbione przedstawienie oraz tło dlań – może da się to różnie interpretować? W tym kontekście równie intrygujące są wymienione wśród materiałów i prac żelazne pręty i mocowania do zawieszenia zasłony oraz sukno na nią – czy to przechyla w którąś stronę interpretację na rzecz obrazu lub rzeźby, trudno stwierdzić. Podobnie w odniesieniu do drugiego zlecenia mistrza Antoniego na „namalowanie” 3 Króli (tu przytoczona błędna strona – powinno być Heuer 1917, s. 14, a nie 12). Czy w Toruniu udało się potwierdzić stosowanie farb olejnych na ścianie czy nasączenie olejem ścian pod malarstwo oraz złocen, jak rozumiał zapiski Heuer? On sam pisze potem o kolejnych rzeźbiarskich prawdopodobnie elementach wystroju dworu. Jeśli informacje o wydatkach były ułożone chronologicznie, to prace tynkarskie pojawiają się po pierwszych wypłatach dla Antoniego lub nawet zakończeniu pierwszych prac malarskich (choć wydaje mi się, że Heuer źle to rozumiał).

Niewątpliwie najważniejszą postacią wśród tych mistrzów, a także w recenzowanej pracy jest mistrz Stenczel. Zarówno on, jak i jego kształcony na malarza syn, nosił przydomek Saltezbarg (Salczbarg), czego dowiadujemy się z przypisów (407n), a rzecz może warta przedyskutowania? Czy Stenczel pochodził z Torunia, czy był przybyszem (z jakiegoś Salzburga itp.). Warto zauważyć, że „druga żona” (s. 63) choć „pojawiła się” w źródłach w 1508, to pewnie była nią (o ile nie np. trzecią) od wielu lat (lecz nie wzmiankowaną przez 33 lata), bo gdy (zapewne) pierwsza zmarła w połowie 1475, to malarz jakąś musiał mieć, skoro zmarło mu dziecko w okresie 1491-95, ale i by móc prowadzić warsztat; dalej (s. 63) we wzmiance „zwischen Stenczels, des molers und der elenden hewseren” należałoby raczej widzieć l. mn. (skromnymi domami), a nie jak tłumaczy Binnebesel „jakimś ubogim budynkiem”. Oceniał go też jako zamożnego („buda” oraz dom przy Czigengasse, pominiawszy późno uzyskany za dług raczej nędzny domek w Płocku), ale w porównaniu z wrocławskimi długo czynnymi mistrzami to było raczej niewiele. Na marginesie - czy „Bude” należy tłumaczyć jako buda, czy może kram byłoby lepiej i adekwatniej (s. 61 i in.)? Oczywiście mimo tych drobnych uwag, dał Autor

najpełniejszy jak dotąd obraz środowiska malarsko-rzeźbiarskiego w Toruniu 2 poł. XV i 1 ćw. XVI w., wyzyskując z nielicznych wzmianek także skąpe informacje na temat ich statusu i zajęć.

W związku z osobą tego mistrza pojawia się też kwestia nazwy warsztatu, wcześniej krytycznie ocenionej w kontekście „teorii jednego mistrza”. Binnebesel nazwał go w tomie I (w rozdziale V.4 Oeuvre) „Tzw. toruńskim warsztatem św. Wolfganga” (s. 108), co chyba niewiele zmienia, natomiast implikuje wątpliwości, czy „tzw.” przed lokalizującym przymiotnikiem „toruński”, nie wprowadza niejasności co do miejsca działalności. Nikt nie zwał go dotąd w ten sposób, ale przecież nie było wątpliwości co do umiejscowienia warsztatu. Z kolei w notach katalogowych nazwa brzmi nieco inaczej – „warsztat toruński – tzw. warsztat św. Wolfganga (pracownia mistrza Stenczela)”. Chyba warto byłoby to przemyśleć.

Zespół rzeźb zebranych w oeuvre tzw. warsztatu św. Wolfganga, zarówno tych już wcześniej z nim łączonych, jak i nowo dodanych przez Binnebesela (Ukrzyżowany z Brodnicy, zaginiona herma Chrystusa z Braniewa, czy król z Torunia) został szczegółowo opisany pod kątem formalno-stylowym i przekonująco porównawczo zestawiony. W tym również jeśli idzie o dalszy krąg. Tu uwaga terminologiczna – Autor opisując szczegóły kostiumologiczne, zwraca uwagę na diademy na głowach niewiast mające formę skręconego wałeczka. Uznał je za charakterystyczne dla toruńskiej grupy (s. 125), choć oczywiście występują w późnogotyckiej plastyce różnych kręgów środkowoeuropejskich (np. na Śląsku). Termin diadem wydaje się w tych przypadkach do przyjęcia, ale nie w wypadku innej opisywanej rzeźby – Marii z Brodnicy – gdyż mamy tu do czynienia z koroną, a nie z „niskim diademem z pałkami” (s. 126) (o koronie z pałkami, zamiast fleuronami, również w Kat. nr 51, gdy w Kat. 66 mowa o koronie z 5 fleuronami, między którymi „niskie, szpiczaste pałki” sic!), podobnie zresztą korony, a nie diademy mają na głowach hermy św. dziewic z Papowa. Na s. 142n – ważne stwierdzenie o niemożności i niesłuszności uchwycenia „wyraźnego linearnego rozwoju stylu pracowni” – „dbałość wykonania mogła być zależna od kapitału i możliwości zleceniodawcy”, co wykazano porównując dzieła pewnie lub mniej dokładnie datowane między 1493 a przed 1509; rozpiętość możliwości, jak i technologii (2 Janów toruńskich) potwierdzona w obrębie jednego złożonego dzieła wskazuje też na zróżnicowany skład osobowy pracowni – to stwierdzenia, które wpisują się w aktualne postrzeganie sposobów funkcjonowania późnośredniowiecznych warsztatów malarsko-snycerskich; s. 144 – ostrożna propozycja identyfikacji kierownika tego warsztatu z mistrzem Stenczelem, jedynym uchwytnym w źródłach w całym tym okresie twórcy w Toruniu – i chyba stąd taka piętrowa konstrukcja stosowana w Katalogu: „warsztat toruński – tzw. Warsztat św. Wolfganga (pracownia mistrza Stenczela)” – co trochę wygląda tak, jakby pracownia Stenczela była wyróżniona w obrębie warsztatu św. Wolfganga, a nie była tylko wariantem nazwy.

Niektóre atrybucje, na mój ogląd, wydają się jednak ryzykowne, zwłaszcza, gdy klasa artystyczna i stan zachowania niekoniecznie ułatwiają rozpoznania. Np.: kat. 20 św. Anna z Dźwierzna, jak i nr 21 (Zmartwychwstały – atrybucja problematyczna m.in. z powodu niezachowania oryginalnej głowy i nie jest też tak, jak pisze Binnebesel, że układ postaci płaszcza powtórzony jest z analogiczną figurą toruńską); kat. 22 – zagin. 3 figury z Elbląga – dlaczego wykluczona z tej atrybucji figura diakona? Bo nie ma analogii w środowisku toruńskim? To chyba za mało, by rozbijać tę zwartą grupę figur. Nr 35 – św. biskup z Jastrzębia; nr 39 – figury asystencyjne z Kijewa Królewskiego; nr 62 – św. Anna z Nowego Miasta Lub. – przeciętna i źle zachowana forma.

Druga pracownia toruńska, przez Binnebesela dekonstruowana, wiązana była z „Mistrzem krucyfiksu franciszkańskiego”. Ale skoro dekonstruuje ją (uznając rzeźbę za bliżej niedający się sytuować import), to tytuł podrzdziału „Krąg tzw. Mistrza krucyfiksu franciszkańskiego” jest mylący, zwłaszcza, że na jego końcu wnioski o stworzenie z kilku rzeźb łączonych z nim dotąd nowej grupy pod nazwą „toruński warsztat Chrystusa Ubiczowanego” (nb. na s. 147 koniec zdania powinien chyba brzmieć „od jego wyrobu o najwyższej klasie”, a nie „od najwyższej klasy jego wyrobu”).

W tym rozdziale zaskakuje podliczony przez Autora niski zachowany zasób dzieł w samym Toruniu: tylko 17 luźnych rzeźb (+ ew. Chrystus w Ogrójcu – replika), dwie nastawy, czyli jest to niewiele ponad 10% wszystkich przykładów z ziemi chełmińskiej. To może po części zainspirowało Autora do ciekawych rozważań w rozdz. VI o możliwości produkcji rzeźbiarskiej w małych miastach i wsiach – aczkolwiek czysto hipotetyczne. Binnebesel przejrzał jednak pod tym kątem dostępne edycje materiałów źródłowych. Podjął próby połączenia małych grup na podstawie formalno-stylowej w celu zlokalizowania warsztatu czy w Brodnicy, czy w N. Mieście Lubawskim (tu porównanie Ukrzyżowanego z Chrystusem w grobie zupełnie nie przekonuje), gdy dla ważniejszych miast, jak Chełmno i Grudziądz, zupełny brak zachowanych rzeźb nie dawał ku temu żadnych podstaw. Ten sam problem występuje na Śląsku, gdzie jednak wahamy się z sytuowaniem pracowni snycersko-malarskich w ośrodkach miejskich znacznie bardziej rozwiniętych niż wskazywane tutaj, jeśli brak do tego źródeł.

Z tym wiąże się w jakiś sposób inna konstatacja poczyniona w trakcie lektury tej dysertacji. Mianowicie, choć dolna granica chronologiczna została wyznaczona na roku 1466, a lista uchwytnych twórców rozpoczyna się w połowie XV w., to zaskakuje to, że właściwie nie ma w Katalogu dzieł datowanych wcześniej niż niekoniecznie pewna (wg mnie) pod tym względem Madonna z Wągrowca, czyli sprzed początku lat 90. XV w. W Katalogu znajdujemy dosyć nieliczne rzeźby datowane na koniec XV w., co można chyba przyjąć (Autor tego nigdzie nie sprecyzował) za ostatnią dekadę stulecia i tylko jedną (nr 51 – Madonna z Łąk Bratniańskich) na 4 ćw. XV. Zastanawiający jest ten brak lub niedostrzeżenie prac z lat 60.–80. XV w. Czy też rzeczywiście kryzys gospodarczy pierwszych dekad po pokoju toruńskim aż tak odcisnął się na fundacjach artystycznych? Jednak poszukiwałbym pośród zgromadzonych zabytków możliwości znalezienia dzieł, których formę należałoby czytać nie jako zapóźnienie, tradycjonalizm, a potencjalnie właśnie jako wskazanie na „zagubioną” fazę chronologiczną. Zresztą, w niektórych wypadkach Autor skorygował w górę dawniejsze datowania, niekoniecznie to argumentując.

W obu grupach „warsztatowych” – Brodnicy i Nowym Mieście Lubawskim – wydają się występować rzeźby z cechami starszej fazy stylowej niż rozpoznana produkcja toruńska. Wydaje się, że podkreślana archaiczność w powiązaniu z lokalizacją stały się podstawą dla łączenia z hipotetycznym warsztatem lokalnym – a może poszukiwać tu wcześniejszej fazy produkcji toruńskiej? Podobnie Ukrzyżowanie z Nowego Miasta L. (k. XV (?)), choć było też datowane na 4 ćw. XV (Pospieszna 2010). I tu dostrzegana „archaiczność” może być wskazaniem na wcześniejsze datowanie niż tylko na lokalność warsztatu o „wyrazistym stylu”. Podobnie Okonin i Orzechowo (kat. 66, 67). Tenże problem z datowaniem i interpretacją w przypadku Marii z Dźwierzna, Wielkich Radowisk, Rywałdu i in., które (s. 179n) Binnebesel łączy z jakimś lokalnym ośrodkiem (Chełmno, Grudziądz). Dlaczego nie zaginione ogniwo toruńskie? Autor ocenia ich klasę jako niską lub poprawną najwyżej – nie zawsze można to przyjąć – i stąd przenosi na „lokalne wykonanie” (s. 181). Odwołanie do „modelu” opisu zjawiska lokalnych adaptacji i uproszczeń rzeźb Pięknego stylu niekoniecznie trafny – tam naśladowano wg tego, co wiemy, importy z kamienia, jakby inna sytuacja.

W odniesieniu do bardzo obszernego Katalogu wynotowałem uwagi do niektórych not. W części pierwszej jest zdublowane hasło nr 56 wraz z ilustracjami. Tamże nr 17 - problematyczne jest ujęcie w hasło zatytułowane „tryptyk” dzieła, które jest – jak można wnosić z załączonej dokumentacji – całkowitą składanką, a tytułowy tryptyk nie nosi pierwotnej dekoracji rzeźbiarskiej. Zarówno znajdująca się w nim figura św. Anny Samotrzeciej, jak i półkoliste zwieńczenie są wtórnie i stosunkowo niedawno połączone z szafiastym korpusem. W nocie mowa o wtórności figury Anny, ale nie o zwieńczeniu, a przywoływane opisy Heisego nie odnoszą się do tego zwieńczenia. Do której z części tego retabulum odnosi się zatem datowanie „ok. 1525” oraz określenie warsztatu jako „gdański” – to też nie wynika z treści i struktury noty. Jeśli zaś widoczna na archiwalnej fotografii maswerkowa forma baldachimu stanowiła integralną część pierwotnego tryptyku, to trudno ją sobie wyobrazić jako tworzącą pierwotną całość z półkolistym zwieńczeniem. Znaków zapytania jest tu

więcej, więc tylko na marginesie dodam, że „antykizujące listowie” na gzymsie zwieńczenia lepiej zastąpić terminem „akantowe palmetki”, a do analogii do jego formy prócz przykładów małopolskich i gdańskiego warto dorzucić śląskie.

Nr 23 – polityk fromborski: niejasne w kwestii *ad quem* 1509 – w tym roku miał zostać konsekrowany „ołtarz główny” (za Brachvogel 1939, 78), co Autor *en passant* rozumie jako „poświęcenie nastawy” (s. 275) – oczywiście byłoby dziwne ustawienie retabulum na niekonsekrowanym ołtarzu, ale też konsekracja ołtarza nie jest tożsama z „poświęceniem nastawy” – cóż nam zresztą wiadomo o takich aktach? Pewnie mogło chodzić o nową konsekrację ołtarza po uzyskaniu przezeń pełnego wystroju-wyposażenia; skoro na retabulum była wycięta data 1504, a już 1503 malarz był opłacony, to mało prawdopodobne przeciąganie prac aż po 1509 r.

Nr 24 – krytycznie o tłumaczeniu zapisu łac. przez Wróblewską jako „podwójny obraz”; Autor proponuje by *passus „pro duabus tabulis ad altare epi in choro, et crucis ante chorum”* rozumieć jako odniesienie do „dwóch nastaw ołtarzowych” – w chórze i przed chórem; zasadniczo zgoda, że chodziło o dwa różne dzieła, a więc retabulum ołtarzowe i krucyfiks (jako tabuła), ale nie dwie nastawy, mimo istnienia ołtarza „*in medio ecclesiae*” – krucyfiks zawieszony pod sklepieniem nie był pojmowany jako nastawa (Autor nie sugeruje, że ta wielka figura była elementem nastawy, ustawiona na ołtarzu).

Nr 25 – zaginiona figura św. Antoniego – Binnebesel pisze, że nie miała atrybutów, ale choć prawidłowo ją rozpoznaje, to prócz kontekstu proveniencji i ołtarza widać na fotografiach znak antonitów w formie krzyża Tau na płaszczu (reliefowy?), który został zupełnie pominięty w opisie i argumentacji.

Nr 48 – Madonna „lipska” w Lubawie, dat. na k. XV, ale właściwie brak dyskusji i argumentacji, tym bardziej, że w nowszych opracowaniach datowanie rozstrzelone po XVII w.; w typie kompozycji, ale i kształtowaniu szat wyraźne reminiscencje stylu początków XV w., „lejące się” formy szat – wg mnie jedna z kandydatek do datowania wcześniejszego, np. 3 tercja XV w.

Nr 49 – Pieta z Lubawy – jako „pracownia Mistrza Pawła (?)” – mimo widocznych nawiązań do motywów występujących w dziełach Pawła, wydaje mi się, że wyraźne niedostatki w uchwyceniu formy, zwłaszcza ciała Chrystusa, dopuszczają jedynie użycie formuły typu „naśladowca”, „w kręgu oddziaływania...”.

Nr 57 (+55) – skrzydło ołtarzowe z Nieżywiecia: nie ma na nim już dekoracji snycerskiej, ale ma hasło; malarstwo może i prowincjonalne, ale, jak wskazywano, bardzo silny pierwiastek niderlandzki – para figur z nim łączona jest pod względem opracowania szat b. podobna – spójna, a co ciekawe Jezus trzymany przez Marię ubrany w długą tunikę, co bez wątpienia też jest motywem pochodzenia niderlandzkiego, zaczerpniętym najpewniej z plastyki środkowej tercji XV w. – czy rzeczywiście w Brodnicy mógłby działać warsztat o tak niderlandzkim *emploi*? Skrzydło przycięte z lewej, co pominięte w opisie stanu, a drewno – na ile pozwala ocenić to reprodukcja – to dąb; b. ciekawe ikonograficznie.

Nr 85a – Jan Ew. – Toruń, czy data na podstawie to na pewno 1495 a nie 1497? (też cz. I.141); Autor powołał się na przykład daty na płaskorzeźbie z Brześcia Kuj., ale cyfrę 5 w dacie 1501 można b. uznać za obróconą lustrzaną – jest np. na Śląsku wiele przykładów, że tak cięta 5 powinna być właśnie odwrotnie ukazana (np. epitafium Rintfleischa, Schulza, tablica herbowa Hansa Krappa i in.), a na tej ostatniej, z datą 1507, ostatnia cyfra – bez wątpienia 7 – jest ukazana właśnie tak, jak na podstawie toruńskiej figury św. Jana. W opozycji do przywoływanego opracowania Szymańskiego (2001) można się też powołać na B. Trelińską, *Gotyckie pismo epigraficzne w Polsce*, Lublin 1991, s. 137, gdzie przykłady tego, że zarówno 5, jak i 7 występują w podobnych formach. Tak więc zalecana byłaby ostrożność. Podobnie, a nawet bardziej z uwagi na układ spornej cyfry, dotyczy to figury Zmartwychwstałego (nr kat. 86).

Nr 88 – figury wtórnie wieńczące Tryptyk św. Wolfganga: św. Wolfgang – podejrzenie o powstanie w XIX w. b. prawdopodobne, choć Autor nie wskazał żadnych argumentów poza odmiennością niektórych form w stosunku do innych toruńskich rzeźb. Podejrzana jest forma plinty oraz krój liter na krawędzi szaty, które bardziej zdają się być inspirowane epigrafiką 13 w., niż prezentować wczesną kapitałę humanistyczną, tu zresztą niezgodną ze zbytnią poprawnością późnogotyckiej formy stylowej rzeźby.

Nr 89 – Chrystus Ubiczowany – właściwie dlaczego autor zdecydował się na przyjęcie określenia „wariantowego” w opracowaniach Kruszelnickiej, a nie szerzej przyjętego dla tego typu Umęczony/Bolesny?

Nr 95 – Zmartwychwstały – „ok. 1510 (?)” – czy to nie nowożytna rzeźba z echem gotyckimi (zapona płaszcza – kaboszon na czterolistnej podkładce - przypomina formy manierystyczne (zresztą chyba bardziej na starszej fotografii niż po konserwacji) – podobnie zresztą, jak zapona szaty wątpliwego pod względem chronologii Zmartwychwstałego ze Skarlina (nr 82), ponadto bez analogii gotyckich wykończenie krawędzi płaszcza, a także trójkątny wypustek prawej poły.

Nr 104 – Madonna, Wągrowiec: datowana „1493 lub krótko przed” – podstawą informacja z nowożytnej kroniki o konsekracji ołtarza gł. 13.XI1493, jak też tamże odnotowany proces w 1495 opata za płacenie za rzeźby do gł. ołtarza sfałszowanymi monetami. Badacze sprzed momentu upowszechnienia owej kroniki (1998) datowali generalnie po 1500 r., natomiast informację tę połączył ze zmianą datowania Wypych 2014b i niejako za nim Autor. Pytanie, czy słusznie? Konsekracja ołtarza nie jest wskazaniem na postawienie na nim retabulum, a informacja o płaceniu za bliżej nieokreślone rzeźby do ww. ołtarza nie musi odnosić się do retabulum, z którego pochodzi ta figura Marii. Możliwa nawet sytuacja wykonania nowego retabulum, nie ukończenia pierwszego itp. Do takich konstatacji zachęca forma figury tak bliska Madonnie z Elbląga, którą można datować około 1504, lub jak chce Binnebesel raczej przed 1509, a więc minimum 10 lat później. Czy zatem przyjąć taką niezmienną formę w warsztacie przez ten czas i przede wszystkim, czy ona możliwa do zaistnienia we wczesnych l. 90. XV w. w Toruniu, także w kontekście poszukiwanych jej źródeł?

Znaczna liczba uwag miała bardziej wymiar dyskusyjny niż krytyczny i niech świadczy to o tym, że recenzowana dysertacja przyniosła ważny materiał i ciekawe wnioski. Sam sposób metodycznego podejścia do tematu i jego ostateczne opracowanie zasługuje na jak najbardziej pozytywną ocenę. A temat to niełatwy, choćby z uwagi na konieczność wychwycenia tego, co napływowe z ościennych silnych ośrodków gdańskiego i elbląskiego, ale również zmagania się – niekiedy chyba aż do fizycznego bólu ze stanem przemalowanych zabytków. Doskonale uwydatnia się problem, chyba dosyć powszechny w Polsce, mianowicie ten, jak prezentują się rzeźby po mniej czy bardziej kompetentnych, niekiedy świeżych restauracjach – Binnebesel zresztą o tym wielokrotnie wzmiankuje – nowo nakładane polichromie i złocenia, które nijak się mają do historycznie poprawnej estetyki, kolorystyki i techniki, twarze poddane „makijażom” tak zniekształcającym, że ryzykowna jest odwaga analizowania ich w celach porównawczych. Otrzymaliśmy jednak cenne opracowanie plastyki późnogotyckiej ukazanej kompetentnie i z uwzględnieniem pogłębionego kontekstu historycznego.

Kończąc zatem, mogę rekomendować recenzowaną dysertację do dalszego procedowania w przekonaniu, że spełnia ona całkowicie wymogi w rozumieniu Ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym z dnia 14 marca 2003 r. i wnoszę o dopuszczenie Doktoranta do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Romuald Kocmanek