

**Recenzja w postępowaniu o nadanie dr. Przemysławowi Waszakowi stopnia doktora
habilitowanego w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce**

Przemysław Waszak jest zatrudniony na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie w 2006 r. uzyskał tytuł zawodowy magistra historii sztuki na podstawie pracy „Krucyfiks mistyczny na Drzewie Życia w kościele św. Jakuba, pochodzący z kościoła dominikanów (św. Mikołaja) w Toruniu”, a w 2012 – stopień doktora w zakresie historii, specjalność historia sztuki, na podstawie rozprawy „Snyckerskie krucyfiksy na obszarze Państwa Krzyżackiego w XIV i pierwszej połowie XV wieku”.

Jako temat osiągnięcia habilitacyjnego wskazał „Słowo i obraz w sztuce średniowiecznej oraz ikonopisarstwo”. Tytuł ten opisuje dość rozległy zakres zainteresowań raczej niż wskazuje, które swe ustalenia uważa Kandydat za osiągnięcie „stanowiące znaczny wkład w rozwój określonej dyscypliny” zgodnie z art. 219 ust 1 pkt 2 Ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce. Lista publikacji wyliczonych w tej części Autoreferatu oraz Wykazu osiągnięć zawiera dwie monografie oraz cykl artykułów po części ogłoszonych w czasopismach ujętych w wykazach sporządzonych zgodnie z art. 267 ust. 2 pkt 2 lit. a i b, co czyni zadość wymogom formalnym zdefiniowanym w Ustawie. Są też – co oczywiste w humanistyce – artykuły w czasopismach spoza wykazów oraz rozdziały w monografiach. Co jednak mniej oczywiste, na tej samej liście znalazły się prace błędnie zakwalifikowane jako artykuły naukowe, w rzeczywistości zaś co najwyżej popularyzatorskie (np. artykuł w czasopiśmie dla nauczycieli „Wiadomości Historyczne”) oraz noty katalogowe.

Zdecydowana większość publikacji przedstawianych jako osiągnięcia stanowiące znaczny wkład w rozwój dyscypliny dotyczy późnośredniowiecznych drewnianych krucyfiksów w Prusach, a zatem wyrasta z badań prowadzonych w ramach przygotowywania rozprawy doktorskiej, a niektóre nawet pracy magisterskiej. Przemysław Waszak starannie zaznacza to w Autoreferacie, charakteryzuje też różnice między poszczególnymi wersjami prac poświęconych tym samym obiektom. Z kolei najnowsza monografia jest katalogiem, a nie oryginalną rozprawą badawczą. Wynika z tego, że od uzyskania stopnia doktora Przemysław Waszak nie sformułował nowego zakresu badań, których rezultaty zostałyby opublikowane w monografii lub choćby spójnej tematycznie grupie artykułów i rozdziałów. Ustawa jednak nie formułuje takiego wymogu wobec kandydatów do stopnia doktora habilitowanego, dlatego obserwację tę przedstawiam jako stwierdzenie opisujące istotny rys przedłożonego dorobku a nie zdanie oceniające.

Osiągnięcia Habilitanta, niezależnie od tego, kiedy powstały i zostały ogłoszone, oceniam poniżej zgodnie z art. 219 ust 1 pkt 2 Ustawy, z następującym zastrzeżeniem: wnioski ogólne i konkluzję na temat tego, czy osiągnięcia te mają znaczący wkład w rozwój dyscypliny nauki o sztuce, formułuję na podstawie krytycznej lektury całego *dossier*, ponieważ jednak obejmuje ono kilkadziesiąt publikacji, nie omawiam każdej z nich z osobna. Główną uwagę skupiam na dwóch monografiach, a spośród artykułów i rozdziałów analizuję kilka, które uważam za reprezentatywne dla merytorycznych a także metodycznych i warsztatowych cech publikacji dr. Przemysława Waszaka.

Książka *Ikony z kolekcji Profesora Wiesława Litewskiego w zbiorach Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu. Katalog* (Toruń 2024) reprezentuje gatunek, który w kontekście ubiegania się o stopień doktora habilitowanego wymaga dwóch uwag wstępnych. Po pierwsze, przyjmuję, że katalog może wносить „znaczący wkład w rozwój określonej dyscypliny”, choć w innym sensie niż monografia stanowiąca oryginalne rozwiązanie lub choćby rozwinięcie jakiegoś problemu badawczego. Po drugie, biorę pod uwagę to, że na ocenę wartości katalogu, zwłaszcza zaś jego wkładu w rozwój dyscypliny, tylko po części wpływają kompetencje i umiejętności autora. Istotną rolę odgrywają także czynniki od autora niezależne: wartość artystyczna lub historyczna zarówno kolekcji jako całości, jak i jej poszczególnych składników, a także zakres przeprowadzonych badań obiektów, do czego, np. w przypadku badań konserwatorskich, potrzebne są osobne, często niemałe środki.

Kolekcja ikon Wiesława Litewskiego składa się z 37 raczej przeciętnych dziewiętnastowiecznych obiektów. Jej wartość artystyczna wydaje się najwyżej umiarkowana, nie jest więc łatwym zadaniem opracowanie jej w formie katalogu, który miałby istotny wkład w rozwój dyscypliny. Za próbę podjęcia tego zadania wolno uznać pierwszy rozdział poprzedzający właściwy katalog: „Ikony w zbiorach Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu w kontekście bizantyjskiej i postbizantyjskiej tradycji artystycznej”. Ta część pracy głównie przedstawia bardzo ogólne i przypadkowe uwagi o malarstwie ikonowym, niektóre wątpliwe, a przy tym niezwiązane z omawianą kolekcją.

Rozdział drugi, „Profesor Wiesław Litewski – darczyńca kolekcji”, zawiera głównie biografię Wiesława Litewskiego, przy czym czytelnik niewiele dowiaduje się o jego sylwetce jako kolekcjonera. Jak pozyskiwał obiekty? Czy można zaobserwować jakieś rysy stałe lub, przeciwnie, ewolucję w jego kolekcjonerskiej pasji? Przemysław Waszak zatrzymuje się natomiast przy samej decyzji o ofiarowaniu kolekcji ikon akurat Muzeum Uniwersyteckiemu w Toruniu. Ta sprawa jest rzeczywiście interesująca, bo Wiesław Litewski, jak wynika z przedstawionego życiorysu, co najmniej od szkoły średniej do śmierci był związany z Krakowem. Urodził się jednak w Kartuzach, więc – zdaniem przywoływanego w pracy Janusza Sondla – dar wynikał z „poczucia więzi z regionem”, a może wręcz chęci „spłaty długu wobec ziemi, z której [prof. Litewski] się wywodził”. Przemysław Waszak zdaje się podzielać ten pogląd – który implikuje, że Toruń (a nie np. Gdańsk) to oczywiście serce regionu dla kogoś urodzonego w Kartuzach – bo nie poddaje go krytycznemu namysłowi. Przeciwnie, rozwija myśl, kreśląc analogię z moskiewską kolekcją Pawła Tretiakowa (s. 53). Nawet skromny i artystycznie przeciętny zbiór może

mieć wartość historyczną albo ujawniać jakiś interesujący rys w kontekście innych kolekcji. Jednak porównanie kolekcji Litewskiego i Tretiakowa, nawet poprzedzone zastrzeżeniem o „różnicy skali”, wydaje się co najmniej nieadekwatne. Jest to raczej zabieg retoryczny, służący dowartościowaniu skromnego toruńskiego zespołu, niż próba rzeczowego usytuowania go w kontekście historii kolekcjonerstwa.

Noty o poszczególnych obiektach mają pewną wartość inwentaryzatorską. Każde hasło zaczyna się od określenia materiału i techniki, datowania, wymiarów i numeru inwentarzowego. Dopiero po tych informacjach wskazuje Autor temat ikonograficzny danego dzieła, niekiedy łącząc w jednym wyrażeniu określenie typu wizerunku oraz cech materialnych obiektu, np.: „Matka Boska Włodzimierska z ryzą”. Noty są stosunkowo obszerne, ale nie przynoszą istotnych ustaleń. Zawierają, oprócz opisów, uwagi na temat źródeł poszczególnych tematów lub typów ikonograficznych, jednak w niewielkim stopniu wydobywają ewentualne cechy szczególne danego dzieła. Nic nie wskazuje na to, by obiekty zostały poddane badaniom konserwatorskim, choćby nieinwazyjnym, lub obrazowaniu z użyciem promieniowania poza światłem widzialnym – co nie jest zarzutem wobec Przemysława Waszaka, ale wpływa na ocenę wartości katalogu. Nie dostrzegam też próby ustalenia proveniencji poszczególnych obiektów – a tego już można by oczekiwać od Autora, podobnie jak próby uściślenia datowania. Tymczasem poza nielicznymi wyjątkami (np. nr 16) czas powstania ikon jest określony ogólnie na wiek XIX, bez uzasadnienia ani próby doprecyzowania.

Zdecydowana większość publikacji zaliczonych do głównego osiągnięcia Habilitanta dotyczy późnośredniowiecznych krucyfiksów w Prusach. Zwykle jedna praca skupia się na pojedynczym obiekcie lub niewielkiej ich grupie (np. krucyfiksy „obejmujące”), a niektórym dziełom poświęcone są dwa artykuły (np. krucyfiks z Chełmży). Syntetyczne ambicje zdradza tytuł artykułu z 2019 r.: *Artistic landscape of the former State of the Teutonic Order in Prussia defined by the Gothic crucifixes*. W istocie jednak jest to – jak zresztą sam Autor słusznie zaznacza w streszczeniu – „szeroka panorama” zabytków, a więc raczej praca przeglądowa niż synteza zjawiska.

Wyraźnie ilościowa, tj. nastawiona na mnożenie liczby publikacji, strategia publikacyjna rodzi kilka krytycznych refleksji. Przede wszystkim nasuwa pytanie, czy Kandydat do stopnia doktora habilitowanego potrafi właściwie zdefiniować rangę problemu i dostosować do niego charakter publikacji. Artykuł lub rozdział może przynieść odpowiedź na jedno lub dwa szczegółowe pytania, ale obszerne, bardziej skomplikowane zagadnienia – takie jak rola krucyfiksów „w krajobrazie artystycznym władztwa zakonnego” – wymagają omówienia w obszerniejszej rozprawie, zwykle monografii książkowej. Oczywiście każdy materiał można mechanicznie podzielić na części, ale ich suma raczej nie przełoży się na ogólniejsze wnioski. Ponadto niektóre obiekty, których omówienie byłoby uzasadnione w ramach większej całości, nie zasługują na osobną publikację, jeśli nie wiążą się z autonomicznym pytaniem badawczym (przykładem jest krucyfiks ze Żmijewa).

Typowa publikacja z tej grupy dotyczy wąskiego materiału, do którego Autor nie odnosi jasno sformułowanego konkretnego problemu badawczego. Do nielicznych wyjątków –

a więc osiągnąć potencjalnie najwartościowszych – należy monografia *Krucyfiks z Kaplicy Jedenastu Tysięcy Dziewic w Bazylice Mariackiej w Gdańsku. Jego znaczenie i recepcja*. Tu w tytule widoczna jest próba odniesienia do dzieła do jakiegoś problemu, choć rozróżnienie „znaczenia” od „repcji” nie jest samo w sobie jasne i nie znajduje wyjaśnienia w trakcie lektury. Spis treści ujawnia nieumiejętność przeprowadzenia logicznie poprawnej klasyfikacji materiału, zapowiada też pewne osobliwości warsztatu bibliograficznego Autora. Do obu kwestii wróć osobno, tymczasem skupiając się na ocenie merytorycznej zasadniczego wywodu.

W pełnym emfazy Wstępie Autor zdradza emocjonalny stosunek do przedmiotu badań, ale nie przedstawia celów pracy ani nie formułuje konkretnego nadrzędnego pytania, na które miałyby ona przynieść odpowiedź. Jako główny przedmiot badań wskazuje jedną z dwóch legend, które były

... przytaczane już od początków XIX wieku. Pierwsza sprowadzała się do przypisania wykonania dzieła Michałowi Aniołowi, druga zaś cechowała się większą złożonością. Opowieść o dramatycznym powstaniu krucyfiksów zawsze współgrała z niesamowitym, poruszającym, fascynującym realizmem oraz wewnętrzną siłą tego snycerskiego dzieła. Sprawia to, że legendę o genezie figury powtarza się do dziś w licznych publikacjach. Stanowi ona podstawę dla obszernego dorobku literackiego, będącego przedmiotem analiz w niniejszej pracy. (s. 11)

Tu rodzą się pierwsze istotne wątpliwości. Legenda to opowieść, więc określenie to wydaje się nieadekwatne do zwykłej atrybucji, jeśli rzeczywiście nie była ona wpleciona w żadną anegdotę. W przypadku „drugiej legendy” przedstawiona charakterystyka implikuje jakąś złożoną i dramatyczną opowieść, ale czytelnik nie poznaje jej bohaterów ani przebiegu wypadków, jest natomiast zasypywany epitetami wychwalającymi realizm dzieła.

W dalszych partiach pracy Autor przywołuje przekazy z XVII–XVIII w., które uważa za tradycje odrębne od „dwóch legend” z XIX w., lecz również potwierdzające niezwykłość krucyfiksów z kaplicy Jedenastu Tysięcy Dziewic. Nie poddaje jednak namysłowi pytania, czy na pewno dotyczą one tego krucyfiksów.

Przemysław Waszak wyraźnie uważa za oczywiste, że to krucyfiks z kaplicy Jedenastu Tysięcy Dziewic sprowokował retoryczne pytanie Martina Grunewega „Gdzie znajduje się piękniejszy krucyfiks i epitafium aniżeli w tym kościele?”¹. Zamiast jednak przeprowadzić krytykę źródła, wyróżnia zdanie wersalikami i dodaje informacje, które niczego do wywodu nie wnoszą („wart odnotowania wydaje się również fakt, że Gruneweg mieszkał w Gdańsku tuż przy ‘Wielkim Kościele’ – ‘Grosse Kirche’, jak nazywano w Polsce i poza jej granicami gdański parafialny kościół Mariacki” - s. 20). Abstrahuje od kontekstu wzmianki, a przecież zacytowane zdanie jest częścią większej pochwały wystroju kościoła Mariackiego. Gruneweg nie opisuje tam dokładnie kolejnych kaplic, a jeśli zwraca uwagę na poszczególne elementy wyposażenia, to głównie te znajdujące się w nawach lub chórze – na czele z retabulum ołtarza głównego. Samo zestawienie w jednym zdaniu niesprecyzowanego krucyfiksów i epitafiów sugeruje raczej elementy wyposażenia, które można objąć wzrokiem, stojąc w nawie. Wszystkie

¹ *Die Aufzeichnungen des Dominikaners Martin Gruneweg ...*, red. A. Bues, t. 1, Wiesbaden 2008, s. 272.

te przesłanki przemawiają za tym, że Gruneweg pisał jednak o krucyfiksie z belki tęczowej.

Kolejny wątek, który odnosi – choć „nie bez cienia wątpliwości” – do krucyfiks z kaplicy Jedenastu Tysięcy Dziewic, dostrzega Autor w relacji francuskich wizytok z 1654 r. Uwagi na ten temat zaczyna od ogólnego stwierdzenia, że „sposób oddania niemal wyprostowanej głowy Zbawiciela w mariackim krucyfiksie jest jedną z najczęściej zauważanych cech będących przedmiotem legendarnych interpretacji” (s. 20). Następnie zaś, jakby nie dostrzegając żadnej sprzeczności, łączy to z opowieścią, której kluczowym motywem jest Chrystus odwracający – a nie prostujący – głowę.

Autor przytacza spory fragment książki Karoliny Targosz, zaznaczając, że „nie stanowi dosłownego cytatu źródłowego”. Dlaczego zatem nie sięgnął do źródła, które Targosz przecież wskazała? Badaczka ta, opisując przeżycia wizytok w Gdańsku, zasadniczo podążała za relacją wydaną drukiem w 1655 r. Akurat fragment dotyczący krucyfiks w kościele Mariackim przywołała skrótowo i niedokładnie, co jest o tyle zrozumiałe, że identyfikacja obiektu nie miała dla niej znaczenia.

W ujęciu Targosz wizytki zinterpretowały odchyloną głowę Chrystusa jako gest odwrócenia się od zniszczeń dokonanych przez luteranów². Odpowiedni fragment źródła jest jednak nieco inny: mowa tam o „doskonale pięknym krucyfiksie”, który jednak niemal na pewno nie jest tożsamy z krucyfiksem w kaplicy Jedenastu Tysięcy Dziewic. W relacji wizytok Chrystus odwrócił się w prawo w trakcie kazania luteranckiego ministra, oburzony jego słowami, i pozostał w tej pozycji³. Okoliczności, kierunek i trwałość opisanego gestu wskazują jednoznacznie na Ukrzyżowanego z belki tęczowej – to on wysłuchiwał luteranckich kazań, których dźwięk raczej słabo docierał do kaplicy Jedenastu Tysięcy Dziewic, usytuowanej w głębi, niemal w południowo-wschodnim narożniku budowli; i to on ma głowę wyraźnie przechyloną na prawe ramię. Zatem wbrew wątpliwościom sygnalizowanym przez Autora („czy rzeczony krucyfiks istnieje i czy jest tożsamy z omawianym w niniejszej pracy, można jeszcze poddać pod dyskusję.” s. 21) sprawa jest jasna.

Równie jasna – choć inaczej niż chciałby tego Autor – wydaje się wzmianka w diariuszu podróży Teofili Konstancji z Radziwiłłów Morawskiej z lat 1773-1774. I ona jako jedną z głównych osobliwości kościoła Mariackiego wymienia odwróconą głowę Chrystusa na

² „Przykre doznania przyniosło zwiedzanie katedry (kościół Mariackiego), pełnej śmiecia, jak stwierdziły i zrujnowanych ołtarzy. Ocalał wprawdzie ołtarz główny i »starożytny« Sąd Ostateczny (tryptyk Hansa Memlinga). Odchyloną głowę Chrystusa Ukrzyżowanego uznali za gest odwrócenia się od tego dzieła zniszczenia” – K. Targosz, *Piórem zakonnicy. Kronikarki w Polsce XVII w. o swoich zakonach i swoich czasach*, Kraków 2002, s. 127.

³ „... l’Eglise Cathedrale qui a esté profanee, & sert à present aux Lutheriens. Entr’autres choses qui s’y voyent, l’on fait estat d’un parfaitement beau crucifix. Et la verité est constant, que par un insigne miracle, il se tourna un jour visiblement du costé droit, (qui est la posture en laquelle il se voit oncore à present,) pendant qu’un Ministre preschoit, et comme ayant horreur qu’un bouche sacrilege abusast de sa parole, & luy donnast des sens implies & contraires à la verité” – *Lettre circulaire aux communautes des religieuses de la Visitation Sainte Marie...*, Paris 1655, s. 124-125.

krzyżu, której luteranom nie udało się wyprostować⁴. Tym razem Autor nawet cytuje źródło, które interpretuje następująco: „w tym opisie odbiorca ma do czynienia z próbą sformułowania bardzo wczesnej – jednak odmiennej od powtarzanych w XIX, XX i XXI wieku – legendy zawierającej element cudowny, sakralny, historii związanej z wyprostowaniem głowy Ukrzyżowanego” (s. 21). W istocie jednak relacja ta nie jest „próbą sformułowania bardzo wczesnej legendy”, lecz, przeciwnie, świadectwem trwałości lokalnej tradycji, odnotowanej przeszło sto lat wcześniej przez francuskie wizytki. Nade wszystko zaś pozostaje zdumiewające, że Autor przytacza już drugie źródło wyraźnie mówiące o Chrystusie, który wciąż ma głowę odwróconą – co odpowiada Ukrzyżowanemu z belki tęczowej – a mimo to uparcie łączy je z krucyfiksem z kaplicy, przedstawiającym Chrystusa z głową wyprostowaną.

W dalszych partiach książki „pierwszą legendę” z XIX w., czyli atrybucję Michałowi Aniołowi, włącza Autor do stanu badań. Omawiając prace Duisburga i Fiorilla, pisze że pierwszy „wymienił przede wszystkim Michała Anioła oraz wskazał analogiczne, rzeźbiarskie znajdujące się w Rzymie”, a drugi „omawiając obie legendy o wykonaniu krucyfiksów i łącząc je w jeden przekaz, określił je jako nonsensowne” (s. 33). Konfuzja czytelnika się pogłębia: wcześniej Autor pisał, że dwie odrębne tradycje były „przytaczane już od początków XIX w.” (s. 11), teraz okazuje się, że w początkach XIX w. zostały one scalone. Jak zatem brzmią wcześniejsze zapisy? Kto i w jakich okolicznościach je sporządził, i na czym się opierał? Nade wszystko zaś: na czym konkretnie polegała „druga legenda”?

Czytelnik, który zada sobie trud samodzielnego sprawdzenia podstawowych informacji, szybko stwierdzi, że Autor znów wyprowadza go na manowce. W istocie Duisburg nie ograniczył się do wskazania Michała Anioła i rzymskiej analogii, lecz przytoczył opowieść o artyście – przez niektórych utożsamianym z Michałem Aniołem – który zwabił do swego domu pięknego młodzieńca, ukrzyżował go, i taki model pozwolił mu uzyskać wyjątkowy realizm dzieła⁵. Fiorillo zatem nie scalił dwóch legend, lecz odniósł się do przekazanej przez Duisburga jednej legendy, odrzucając zawartą w niej atrybucję.

Jednak czytelnik, który sam do prac Duisburga i Fiorilla nie zerknie, przez kolejnych kilkadziesiąt stron będzie tkwić w przekonaniu, że gdańskiego krucyfiksów dotyczą dwie legendy, a jednocześnie wciąż się nie dowie, o jakich właściwie wydarzeniach opowiada druga z nich. Autor kilkakrotnie powtarza, że wydarzenia te były tragiczne, wspomina o modyfikacji legendy pod koniec XIX w. (np. s. 58), ale wciąż nie przytacza jej pierwotnej redakcji. Dopiero na s. 68 pojawia się następujący fragment:

⁴ „w kościele Mariackim w Gdańsku] cud wielki obaczyć można – Pan Jezus na krzyżu widocznie twarz odwrócił, której jak słyhać z wielką pracą i staraniem nie mogli lutrzy sprostować.” –T.K. Morawska, *Diariusz podróży europejskiej w latach 1773–1774*, red. B. Rok, Wrocław 2002, s. 35.

⁵ „Die Legende erzählt, daß der Künstler, ein Italiener, nach einigen Michael Angelo, einen reisenden schönen Jüngling in sein Haus gelockt, ihn durch Wohlthaten und Schmeicheleien gewonnen, bei sich behalten und endlich gekreuziget habe, um nach diesem wahren Originale eine schöne Copie zu bilden. Außer diesem Crucifixe soll der Künstler noch ein zweites gefertigt haben, welches sich zu Rom befindet” - F.K.G. Duisburg, *Versuch einer historisch-topographischen Beschreibung der freien Stadt Dantzig*, Danzig 1809, s. 126.

Cenny przekaz legendy oparty zarówno na tradycji ustnej, jak i wcześniejszej, pisemnej, autorstwa Wilhelma Tettau'a i Jodocusa Temmego, pochodzi już z 1837 roku. To nadzwyczajne wartości artystyczne krucyfiksów miały sprawić, że ówczesnym wydawało się, iż można jego wykonanie przypisać tylko takiemu twórcy jak Michał Anioł. Autorzy podkreślili wierność oddania wielkiego cierpienia, ukazanie jego realności, a nie 'ideału'. Te cechy miały stać się przyczyną powstania legendy (...) iż rzeźbiarz, nie mogąc znaleźć odpowiedniego modelu, zdecydował się na ukrzyżowanie młodej, wyróżniającej się urodą osoby. Następnie snyczerz miał pracować bez wytchnienia do ukończenia postaci Ukrzyżowanego, by ostatecznie, wykonawszy dzieło, popełnić samobójstwo.

Dopiero tu Autor przytacza tragiczne wydarzenia „drugiej legendy”, według kolejnej relacji z początku XIX w. Trudno jednak orzec, czym przekaz Tettau'a i Temmego różni się od wcześniejszych. Czy – na co zdaje się wskazywać wątek samobójstwa rzeźbiarza – jest to u nich odrębna opowieść, czy raczej – od rzekomego „scalenia” dokonanego przez Fiorilla – element jednej historii, której bohaterem jest Michał Anioł?

Autor wielokrotnie podkreśla związek dziesiętnastowiecznej legendy z realizmem średniowiecznego dzieła, słusznie przy tym uznaje to za element szerszego zjawiska. Istotnie, opowieści o niezwykłych wydarzeniach często są związane z dziełami odznaczającymi się wyjątkowymi wartościami artystycznymi. Habilitant jednak nie podejmuje próby analitycznego zmierzenia się z tą obserwacją. Jak wiadomo, legendy w ogóle, a legendy o początkach w szczególności, tworzą pewne powtarzalne schematy i tradycje związane z powstaniem słynnych dzieł sztuki nie są tu wyjątkiem. Jednak sprawą kluczową w badaniu legend etiologicznych jest ustalenie mechanizmu, który sam w sobie nie jest oczywisty. Zdarza się, że niezwykle właściwości przedmiotu stoją u źródeł nowych opowieści – wtedy dzieło jest jednym z kluczy do wyjaśnienia genezy legendy. Zdarza się jednak i tak, że legenda ukierunkowuje recepcję dzieła, sama zaś jest w istocie wariacją na temat wcześniejszego toposu.

Kluczowych kategorii „legenda” i „topos” Przemysław Waszak używa cokolwiek przypadkowo. Pisze na przykład, że „porównania znakomitych obiektów artystycznych do dzieł Michała Anioła stanowią pewnego rodzaju topos” (s. 59), jednak na poparcie tego stwierdzenia nie cytuje adekwatnych przykładów ze źródeł ani stosownych opracowań. Przywołuje natomiast pogląd że „do sztuki Michała Anioła odnoszono mające wielkie znaczenie dla historii sztuki burgundzkie rzeźby Clausa Slutera”, rzekomo wyrażony przez Jana Białostockiego i Antoniego Ziembę. W rzeczywistości Jan Białostocki (bez udziału Antoniego Ziembę, który był redaktorem polskiego wydania jego książki), wspominał, że kunszt *Studni Patriarchów* Slutera wciąż powoduje, „że wielu badaczom ... nasuwało się skojarzenie z Michałem Aniołem”⁶. Obserwacja ta dotyczy stanu badań, w którym można znaleźć porównanie skali kunsztu dwóch artystów, nie ma zaś nic wspólnego z toposami, z którymi Michał Anioł rzeczywiście bywał wiązany.

Klasycznym toposem natomiast jest właśnie motyw artysty, który, mając przedstawić cierpienie, dręczy, a niekiedy nawet doprowadza do śmierci modela. Bodaj najstarszym zapisem tego toposu jest opowieść Seneki Starszego o Parrazjosie, który miał

⁶ J. Białostocki, *Sztuka XV wieku od Parlerów do Dürera*, przekł. G. Przewłocki, red. A. Ziemia, Warszawa 2010, s. 49.

przedstawić cierpiącego Prometeusza. Wykorzystał w tym celu jeńca, którego poddał torturom, doprowadzając do jego śmierci (*Controversiae*, 10, Casus V). Topos ten oczywiście doczekał się nowożytnej recepcji, w ramach której – co kluczowe dla analizowanej sytuacji – pojawiła się opowieść przypisująca właśnie Michałowi Aniołowi zamordowanie młodzieńca, który posłużył jako model do figury ukrzyżowanego Chrystusa⁷. Istnieje na ten temat osobna, nieuwzględniona w pracy, literatura przedmiotu: Helen Morales przeanalizowała opowieść o Parrazjosie w kontekście innych tradycji dotyczących późnoantycznych zmagania z kategorią mimesis⁸, a Norman E. Land poddał refleksji szczególny przypadek odniesienia tego toposu do Michała Anioła⁹.

Jest dla mnie niezrozumiałe, jak wszystko to mogło umknąć uwadze Autora książki, której zdecydowana większość jest poświęcona analogicznej legendzie. Przemysław Waszak nie tylko jednak nie wyjaśnia żadnego aspektu jej genezy, ale też nie kreśli kierunków jej dalszego rozwoju. Owszem, niezmordowanie tropi kolejne przekazy, aż po popularne przewodniki XXI w. Tu daje o sobie znać kolejny generalny problem omawianej książki i pisarstwa Habilitanta w ogóle: brak umiejętności selekcji i porządkowania materiału. Autor zamęcza czytelnika przytaczaniem kolejnych wzmianek, ale – pomijając nawet karkołomne interpretacje pojedynczych relacji – nie nakłada na ten zbiór logicznej struktury. Wskazuje na to, jak wspomniałam, już spis treści. Np. kolejne rozdziały części drugiej „Krucyfiksy i łączone z nim legendy a dorobek literacki” nie tworzą poprawnej klasyfikacji. Kryteria porządkowania materiału mieszają się do tego stopnia, że różne gatunkowo źródła są omawiane na tych samych prawach co opracowania.

Wszystko zdaje się służyć głównie zebraniu „masy krytycznej” legendarnych opowieści, które potwierdzają niezwykły realizm dzieła. W istocie jednak Autor zamiast próbować zrozumieć sens źródeł, które cytuje, podporządkowuje je swym oczekiwaniom, czego skrajnym przypadkiem jest przeanalizowana wyżej interpretacja wzmianek z XVII-XVIII w. Jak zatem powinno wyglądać poprawnie przeprowadzone rozumowanie? Rzecz można przedstawić w czterech punktach.

Punktem wyjścia powinna być, po pierwsze, rzetelna analiza obiektu i poprawne wskazanie cech, które stanowią o jego wyjątkowości na tle innych krucyfiksów z epoki. Gdański krucyfiks cechuje się pewnym realizmem w oddaniu anatomii, ale – wbrew retorycznym zapewnieniom Przemysława Waszaka – nie podkreśla cierpienia, jakie musiało być udziałem człowieka umierającego na krzyżu. To legenda wprowadza ów wątek – co niewątpliwie zasługuje na uwagę, prowadząc do punktu drugiego.

⁷ R. Carpenter, *Experience historie and divinitie*, London 1642, s. 234.

⁸ H. Morales, *The Torturer's Apprentice: Parrhasius and the Limits of Art*, w: *Art and Text in Roman Culture*, red. J. Elsner, New York 1996, s. 182-209.

⁹ N.E. Land, *Michelangelo, Giotto, and Murder*, w: *Explorations in Renaissance Culture*, red. A.J. Fleck, J.A. Reid, Leiden 2006, s. 204-224.

Drugim filarem wywodu powinna być poprawnie przeprowadzona krytyka źródeł pisanych. Istotne jest zatem wskazanie i rzetelne zrelacjonowanie najstarszych przekazów, namysł nad ich przedmiotem, poprawna klasyfikacja gatunkowa, ustalenie liczby opowieści i ewentualnie ich wariantów. Do tego punktu należy też nakreślenie genezy głównych wątków, poczynając od antycznych toposów i ich nowożytnej recepcji.

Dopiero na tych dwóch podstawach można, w punkcie trzecim, podjąć próbę ustalenia relacji między krucyfiksem a dotyczącymi go przekazami. O ile w tym przypadku jasna jest relacja chronologiczna między rzeźbą z XV w. a najstarszymi zapisami legendy z wieku XIX, o tyle związek przyczynowo-skutkowy oczywisty nie jest. Hipoteza o wpływie cech krucyfiksów na powstanie legendy jest uprawniona, ale wymagałaby rozwinięcia: tzn. wyjaśnienia mechanizmu tego wpływu, a nade wszystko przetestowania: przedstawienia danych i argumentów, które ostatecznie prowadziłyby do weryfikacji, falsyfikacji ewentualnie modyfikacji wstępnej hipotezy i zaproponowania stosownych konkluzji.

Wreszcie punkt czwarty: nawet najbardziej oryginalny pomysł interpretacyjny wymaga odniesienia do adekwatnej literatury przedmiotu. Owszem, wiele prac akademickich jest z jednej strony obciążonych zbędną erudycją, z drugiej zaś wykazuje pewne bibliograficzne przeoczenia, a mimo to dochodzi do wartościowych poznawczo konkluzji. Książka Przemysława Waszaka nie jest jednak takim przypadkiem. Z jednej strony obfituje ona w erudycję nie tyle zbędną, ile pozorną, tzn. dygresje opatrzone przypisami do prac popularnych, leksykonów i podręczników, z drugiej nie uwzględnia opracowań naukowych, które są kluczowe dla omawianych w pracy zagadnień.

Podobne niedostatki można wskazać w krótszych studiach poświęconych innym krucyfiksom. Jako reprezentatywną próbkę przeanalizuję dwa artykuły dotyczące krucyfiksów z katedry w Chełmży, który zawiera interesujący motyw zasługujący na opracowanie – nietypowy sposób ułożenia nóg Chrystusa: skrzyżowanych, ale ze stopami przybitymi dwoma gwoźdźkami.

W artykule *Gotycki krucyfix z katedry Trójcy Świętej w Chełmży* Autor motyw ten dostrzegł, czego jednak nie zasygnalizował ani w tytule, ani we wprowadzeniu. Czytelnik musi najpierw przebrnąć przez opis – bardzo szkolny, szczegółowy, ale jednocześnie już od pierwszego akapitu budzący wątpliwości. Autor nieśluszenie określa ciało Chrystusa jako „masywne, muskularne” i zdecydowanie przesadza, pisząc, że „oblicze Jezusa jest wyraźnie udręczone, maluje się na nim wielkie cierpienie”. Dalej następuje rozwlekły, skupiony głównie na stylu stan badań, do którego Autor odnosi się w jeszcze osobnej części artykułu. Dopiero pod sam koniec przechodzi do ikonografii i podejmuje próbę wyjaśnienia genezy sposobu ułożenia nóg Chrystusa.

Autor cytuje dwa fragmenty objawień św. Brygidy, które, zwłaszcza pierwszy, rzeczywiście dostarczają ciekawej literackiej analogii („posita fuit una tibia eius super aliam et sic iunctos pedes affixerunt in cruce duobus clavis” oraz „Deinde dexterum pedem crucifixerunt et super hunc sinistrum duobus clavis”). Dalej jednak, zamiast przeprowadzić zdyscyplinowane rozumowanie służące wyjaśnieniu relacji między

zacytowanymi tekstami a dziełem rzeźbiarskim, Autor zasypuje czytelnika słowami, które nie układają się żaden spójny tok myślowy. W jednym akapicie od sporów wokół właściwego przedstawiania Ukrzyżowanego, przybitego trzema lub czterema gwoździami, toczonego w XVI i XVII w. przeskakuje do antycznego toposu ekwiwalentności poezji i malarstwa, nie wyjaśniając, jaki ma to związek z chełmżyńskim krucyfiksem z 1 połowy wieku XV. W następnym akapicie w niewiadomym celu wspomina, że objawienia św. Brygidy ceniła Jadwiga Andegaweńska. Dalej przywołuje kolejne wizje św. Brygidy, i tu ujawnia się podobny problem, który dotyczył interpretacji niektórych źródeł pisanych w książce o krucyfiksie gdańskim.

Cytowane wizje rysują sugestywną wizję udręczonego ciała, co zdaje się wyjaśniać dlaczego w opisie Autor przypisywał fizjonomii Chrystusa wyraz „wielkiego cierpienia”, którego jednak trudno dopatrzeć się w chełmżyńskim dziele. Podobnie zatem jak było to w przypadku książki o krucyfiksie gdańskim, Autor nie wychodzi od rzeczowej analizy cech badanego obiektu, lecz projektuje na niego obraz, jaki kreśli źródło pisane – które przecież nie dotyczy tego dzieła. Podobnie jak tam, zamiast poddać uważnej analizie wzmianki – wprawdzie nieliczne, ale rzeczywiście obiecujące – szuka kolejnych, jakby nie dostrzegając, że nie przystają one do zasadniczego przedmiotu badań. Co więcej, sam deklaruje, że przytacza kolejne cytaty, bo „sprzyjają [one] właściwszej percepcji omawianego krucyfiks” – tak jakby celem opracowania naukowego było „zaprogramowanie” odpowiedniego odbioru lub towarzyszenie odbiorcy w kontemplacji dzieła sztuki religijnej.

W kolejnych akapitach Autor przywołuje rolę liczb w tekstach Brygidiańskich, zasypuje czytelnika różnymi informacjami, np. o tym, że św. Brygida uczyła się łaciny. Trudno jednak dociec, jak to wszystko miałyby się łączyć z krucyfiksem z Chełmży. Śladem próby zbudowania takiej relacji jest zasygnalizowanie stosunku św. Brygidy do krzyżaków, przy czym i ten akapit jest zbiorem luźno powiązanych informacji. Na koniec wreszcie wspomina Autor inne tematy ikonograficzne, które bywały wiązane w literaturze z wizjami św. Brygidy – scen Bożego Narodzenia i ikonografii pasyjnej (s. 77-78). Ten akapit dla odmiany jest wyjątkowo krótki i przedstawia sprawę jako oczywistą („Wizje Brygidy Szwedzkiej wywarły również wpływ...”, s. 77) – co jednak nie odpowiada stanowi badań.

Pogląd o zakorzenieniu w wizji św. Brygidy nowego typu Bożego Narodzenia wprowadził do literatury przeszło sto lat temu Henrik Cornell¹⁰. Pogląd ten bywa wciąż powtarzany, choć spotkał się on z krytyką już w połowie XX w. O ile Louis Réau wywodził typ Adoracji Dzieciątka z wizji św. Brygidy, o tyle Erwin Panofsky sugerował zależność odwrotną: to obrazy, który widziała Brygida w Rzymie, mogły zainspirować jej wizję Bożego Narodzenia¹¹. W dalszej dyskusji padały różne głosy; ostatnie przedstawiają dość skomplikowaną interpretację mechanizmów relacji między motywami

¹⁰ H. Cornell, *The Iconography of the Nativity of Christ*, Uppsala 1924.

¹¹ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II: *Iconographie de la Bible*, 2, *Nouveau Testament*, Paris 1957, s. 225-226; E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, t. 1, Cambridge Mass. 1953, s. 46.

ikonograficznymi, wizjami i ich utrwaleniem w literaturze¹². Także generalna kwestia relacji między obrazami a wizjami mistycznymi jest od co najmniej kilkudziesięciu lat ujmowana w sposób znacznie bardziej zróżnicowany, a przede wszystkim – zniuansowany niż wynika to z artykułu Przemysława Waszaka¹³.

W podsumowaniu wskazuje on dwa aspekty omawianego obiektu, które uważa za najważniejsze. Pierwszy, określony wątpliwym stylistycznie neologizmem „czterogwoździowość”, odpowiada ikonografii dzieła, choć nie ujmuje w pełni jej wyjątkowości. Ta bowiem nie sprowadza się do zastosowania czterech gwoździ, z których dwoma przybite są stopy, bo takie rozwiązanie nie jest wyjątkowe. Unikatowość ikonografii krucyfiksu z Chełmży polega na tym, że w osobliwy sposób łączy on dwie tradycje ikonograficzne, które zwykle funkcjonowały osobno. Stopy Ukrzyżowanego są usytuowane obok siebie i przybite osobnymi gwoździami, jednak golenie są skrzyżowane, co jest zwykle cechą krucyfiksów, w których stopy są ułożone jedna na drugiej i przybite jednym gwoździem. Drugi wskazany przez Autora aspekt: ukazanie „wyjątkowo mocno zbudowanego ciała Zbawiciela, naznaczonego wielkim cierpieniem”, jest, jak wspominałam, zwykłą projekcją interpretacyjną. Ostatecznie zatem artykuł, choć zauważa wyjątkowy układ nóg Chrystusa i wskazuje dwie wzmianki, które stanowią interesującą literacką analogię, nie przynosi zadowalającego wyjaśnienia tego motywu.

Wątek relacji między objawieniami św. Brygidy a krucyfiksem z Chełmży podejmuje autor w osobnym artykule: *Saint Bridget of Sweden and the Teutonic Knights. Her Revelations in the context of the Gothic crucifix from the Holy Trinity Cathedral in Kulmsee (Chełmża) and the legacy of other mystics*. Tytuł jest wprawdzie zawity i daleki od precyzyjnego zdefiniowania problemu, ale przynajmniej – w odróżnieniu od poprzedniego – wskazuje pewien kierunek dociekań. Tym razem zasadnicze cele zostały też zarysowane we wstępie, a wywód nie jest obciążony elementami, które w poprzednim tekście nie prowadziły do żadnych wniosków (opis, stan badań, odniesienie do stanu badań).

Jednak i ten artykuł w istocie niczego nie wyjaśnia, bo zamiast wzmocnić i pogłębić argumentację dotyczącą dwóch fragmentów objawień, zaciera zasadniczy wątek, mnożąc konteksty, postacie i tematy. Jednocześnie, podobnie jak w innych tekstach Przemysława Waszaka, zdania i akapity nie składają się w spójny tok argumentacji. Czemu np. służy wyjątkowo rozwinięty fragment o pszczołach (s. 260-264)? Autor

¹² M.H. Oen, *Iconography and Visions: St. Birgitta's Revelation of the Nativity of Christ*, w: *The Locus of Meaning in Medieval Art. Iconography, Iconology, and Interpreting the Visual Imagery of the Middle Ages*, ed. L. Liepe, Kalamazoo 2018, s. 212-237; zakładam, że Autor mógł nie być w stanie skorzystać z prac innej badaczki: A. M. La Delfa, *A forceful influence: Saint Bridget's Revelations, the Limbourg brothers and the Très Riches Heures of the Duke of Berry*, „Il capitale culturale”, 22, 2020, s. 147-171; też, *The Virgin in the Ghent Altarpiece and the Revelations of Saint Bridget of Sweden*, „De Medio Aevo”, 14, 2020 s. 83-98.

¹³ C. Harbison, *Visions and Meditations in Early Flemish Painting*, „Simiolus”, 15, 1985 wyraźnie zastrzega, że nie traktuje obrazów jako ilustracji wizji, lecz traktuje je jako „analogiczny sposób podchodzenia do kontemplacji i medytacji religijnej”; zob. też J.F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998, np. s. 115 oraz E. Lunghi, *La passione degli Umbri. Crocifissi di legno in Valle Umbra tra Medioevo e Rinascimento*, Foligno 2000.

przywołuje rozmaite znaczenia, jakie przypisywano tym owadom, cytuje różnych autorów, skupiając się na encyklopedycznym wyjaśnieniu kto był czyim uczniem i ile lat umarł po kim, ale nie wyjaśnia, do czego to wszystko zmierza „w kontekście gotyckiego krucyfiks z katedry Świętej Trójcy w Chełmży”. Tę część artykułu kończy zdaniem, które zapowiada konkluzję, ale w istocie nie zawiera ani wniosków ani nawet logicznego zamknięcia wywodu („To conclude, as the entire world of constantly changing living nature, bees were of particular interest to other mystics like Hildegard of Bingen”).

W ostatniej sekcji, „Summary”, Autor wyraża przekonanie, że „The analysed fragments of visions serve to explain the unique form of the Chełmża crucifix”. Trudno mi się z tym zgodzić. O ile dwa fragmenty zacytowane w polskojęzycznym artykule z 2021 r. rzeczywiście mogłyby być punktem wyjścia do tezy o zależności krucyfiks od objawień św. Brygidy, o tyle mnożenie cytatów i wprowadzanie kolejnych mistyków tylko zamąca obraz. Po raz kolejny więc potwierdza się zasadniczy rys tekstów Przemysława Waszaka, który mnoży wypisy ze źródeł, zamiast poddać je selekcji i krytycznej analizie.

Artykuły o krucyfiksie z Chełmży pokazują, że Autor notorycznie popełnia wciąż te same błędy. Po pierwsze, podobnie jak było to w przypadku krucyfiks z Gdańska, zamiast rzetelnie przeanalizować obiekt, projektuje na niego cechy wymieniane w źródłach pisanych, które usilnie stara się z dziełem powiązać – tu: muskularność i wypisany na twarzy Chrystusa bezmiar cierpienia. Po drugie, zamiast skupić się na krytyce źródeł, które rzeczywiście wykazują analogie z ikonografią dzieła, zasypuje czytelnika kolejnymi cytatami, które tylko rozmywiają obraz. Po trzecie, zamiast poddać namysłowi relację między wizją udokumentowaną w tekście a motywem obrazowym, traktuje ich związek jako oczywisty. Nie stawia zatem podstawowego pytania, czy zaobserwowana analogia może zostać w ogóle uznana za zależność, tym bardziej więc nie dochodzi do etapu wyjaśnienia jej kierunku i mechanizmu. Zamiast rzetelnie przeanalizować relację między konkretnym motywem z wizji św. Brygidy a konkretnym motywem krucyfiks, mnoży luźne skojarzenia, wprowadza kolejne wizje, tematy i postacie, nie wyjaśniając, co wnoszą one do wywodu. Po czwarte wreszcie, zdaje się całkowicie abstrahować od rozległej literatury przedmiotu, w której zakorzenienie pewnych rozwiązań ikonograficznych w wizjach Brygidiańskich bynajmniej nie jest powszechnie podzielane.

Inne publikacje Przemysława Waszaka dotyczą różnych zagadnień: od romańskich masek na fasadzie kościoła w Inowrocławiu po *Potwora morskiego* Albrechta Dürera. Jednak niezmiennym problemem jest nieumiejętność sformułowania problemu badawczego, wyznaczenie celu i jasnego poprowadzenia wywodu. Trudno zatrzymać się przy każdym tekście z osobna, na uwagę zasługują natomiast dwa wyróżnione przez samego Autora artykuły, które zdradzają ambicje metodologiczne.

Trudno orzec, co jest celem poznawczym artykułu *Rozwojowe ciągi formalno-ideowe w ramach konstrukcji czasu artystycznego George'a Kublera*. Jest to zbiór dość swobodnych refleksji, przeskakujących od programów komputerowych do filozofii presokratejskiej, wszystko zaś nieujęte w żadną strukturę i niepodporządkowane jasnemu pytaniu badawczemu. Ambicje tych rozważań ujawnia Autor dopiero w zakończeniu: „studium ma na celu inspirację do patrzenia przez pryzmat wizji Kublera na wszelkie przejawy

cywilizacji, ludzkiej twórczości: artystycznej, literackiej, naukowej oraz podsumowania i nowego spojrzenia na jego metodę". Co to jednak konkretnie miałyby oznaczać? I dlaczego tak ambitne zamierzenie została opublikowane po polsku w lokalnym czasopiśmie „Sztuka i Kultura”?

Po angielsku ukazał się artykuł *The Right of Art, the Principle of the Artist, the Imperative of the Scholar. The Example of a Romanesque Sculptor's Workshop in the Context of the Law of the Frame*. Ten zawity tytuł sugeruje zamiar odniesienia „prawa ramy” do teorii sztuki, twórczości artystycznej i praktyki badawczej. Sama koncepcja „prawa ramy” jest wprawdzie nienowa, ale oczywiście nie można z góry wykluczyć, że jej nowe odczytanie przyniesie wartościowe wnioski – co uzasadniałoby ogłoszenie tych rozważań w języku angielskim. Zaraz na początku okazuje się jednak, że Autora interesują głównie odwołania do „prawa ramy” w literaturze polskojęzycznej. I rzeczywiście: dalej przywołuje on rozmaite polskie prace, w tym podręczniki, prace popularyzatorskie i ich tłumaczenia na język polski. Jaką wartość mają te rozważania dla czytelnika nieposługującego się językiem polskim? Na ile dają one jakikolwiek wgląd w znacznie ogólniejsze zagadnienia sygnalizowane w tytule? To w ogóle nie wydaje się Autora interesować. Co wreszcie zdumiewające, o samym „prawie ramy” pisze on tak, jakby nie był to współczesny konstrukt wyjaśniający pewne cechy rzeźby romańskiej, lecz zasada obiektywnie istniejąca w przeszłości, stosowana w XI-XII w., a następnie porzucona („The law of the frame is a novel and almost universal principle in Romanesque sculpture, whereas in Gothic art it is abandoned due to being considered a thing of the past. It can be assumed that – in the Europe of the 11th and 12th centuries – the law of the frame was one of those artistic principles that spread spontaneously and were applied almost instinctively. (...) the law of the frame was probably implicitly applied by Romanesque artists”).

Podsumowując, publikacje Habilitanta – niezależnie od tego, czy dotyczą średniowiecznego krucyfiksu czy propozycji metodologicznej, czy mają formę monografii czy artykułu – nie przynoszą rozstrzygnięć istotnych problemów. Główną przyczyną jest brak jasno sformułowanych pytań i celów. Wprawdzie sam Habilitant często używa takich wyrażeń jak „cel”, „analiza”, „metoda” czy „kwestionariusz badawczy”, ale trudno dociec, co przez nie rozumie.

Dobitnym tego przykładem są nie tylko analizowane wyżej publikacje, lecz także Autoreferat. Zawiera on osobną sekcję zatytułowaną „Cele oraz spójność zespołu publikacji”, która zaczyna się od następującej deklaracji:

Celem wskazanego cyklu 44 artykułów i not katalogowych oraz dwóch monografii książkowych jest ustalenie podstawowych w historii sztuki kwestii: ikonografii, genezy stylistycznej oraz typologicznej, datowania, kontekstów, znaczenia, pochodzenia, przywołania źródeł, odczytania oraz zidentyfikowania inskrypcji, sformułowania opisów, bibliografii oraz stanów badań, jak również osadzenia w ich kontekście analizowanych dzieł sztuki, włączenia omawianych obiektów artystycznych w rozwojowe ciągi formalne lub ideowe. (s. 6)

i zmierza do następującej konkluzji:

Elementami spajającymi przedstawiony dorobek naukowy są zatem: często nowe, transepokowe kwestionariusze badawcze, to znaczy m.in. pokazywanie roli osiągnięć średniowiecza w sztuce, literaturze i kulturze epok późniejszych. (s. 7)

Autor nie wskazuje tu w istocie żadnego celu, lecz podstawowe zadania tzw. pierwszej historii sztuki zderza z ogólnikami. Co więcej, wskazane publikacje w rzeczywistości nie tworzą jednego cyklu, lecz zróżnicowany tematycznie zbiór, którego podzbiorem jest stosunkowo spójny cykl prac o pruskich krucyfikach.

Taka prezentacja własnych dokonań prowadzi do wniosku, że Autor nie tylko nie potrafi zdefiniować celów poszczególnych prac, lecz także nie jest w stanie analitycznie spojrzeć na swój dorobek i poprawnie zidentyfikować jego głównych nurtów tematycznych, nie wspominając o uchwyceniu nadrzędnego kierunku. Zamiast tego formułuje ogólniki, po części niejasne (co to są „transepokowe kwestionariusze badawcze?”), nade wszystko zaś dowodzące, że nie rozumie, czym jest w nauce „cel” – skoro jako jeden z nich wskazuje „sformułowanie opisów, bibliografii oraz stanu badań”.

Prowadzi to do ostatniej sprawy, która domaga się osobnej uwagi: warsztatu pisarskiego i bibliograficznego Przemysława Waszaka. Trzeba bowiem pamiętać, że – niezależnie od starań o uzyskanie stopnia doktora habilitowanego – jest on nauczycielem akademickim, a więc odpowiada za kształcenie adeptów historii sztuki, a istotnym elementem tego kształcenia jest promowanie prac licencjackich i magisterskich.

Pod względem stylu teksty Przemysława Waszaka są karykaturą języka akademickiego. Jak wspomniałam, Autor zalewa czytelnika potokiem słów, które jednak zwykle nie składają się w spójny tok rozumowania, a nierzadko pozostają chaotyczne nawet na poziomie pojedynczego akapitu. Przyczyniają się do tego rozmaitej natury wtręty. Jedną ich kategorię stanowią pseudofilozoficzne sentencje o wątpliwej wartości literackiej i poznawczej, np. „Dzieło sztuki osadzone jest w czasie i przestrzeni” (*Inkluzje spraw polityczno-społecznych*, s. 489). Drugą – propedeutyczne dygresje, np. wyjaśnianie, czym jest Wulgata. Jedno i drugie nasuwa poważne wątpliwości, czy Habilitant rozumie różnicę gatunkową między rozprawą akademicką, pracą popularyzatorską, podręcznikiem a esejem. Wątpliwości te wzmacnia jeszcze sygnalizowany wyżej problem przypadkowości doboru wykorzystywanych opracowań. Autor często wspiera swój wywód cytacjami z podręczników lub odwołaniami do popularnych leksykonów. Ich wykorzystywanie samo w sobie nie jest oczywiście błędne, ale nie może zastąpić właściwego stanu badań, który prezentują odpowiednie opracowania naukowe – tych zaś Autor notorycznie zdaje się nie dostrzegać.

Teksty Przemysława Waszaka są też obficie inkrustowane odpowiednikami nazw i zwrotów w różnych językach. Z jednej strony tłumaczy on na polski obcojęzyczne wyrażenia, które są całkowicie utrwalone w polszczyźnie; co gorsze, niekiedy używa ich w takim kontekście, który nasuwa wątpliwości, czy właściwie rozumie ich znaczenie. Np. zdanie: „Ikony można traktować jako dzieła sztuki *tout court* (krótko i węzłowato)” (*Ikony*, s. 33) powinno chyba brzmieć „„Ikony można traktować jako dzieła sztuki *par excellence*”? Z drugiej strony Autor wyraźnie lubuje się w podawaniu odpowiedników polskich nazw w językach obcych. Dotyczy to tematów ikonograficznych (np. „Uspienije

(Zaśnięcie) Matki Boskiej”), ale przede wszystkim nazw geograficznych. Oczywiście wskazanie niemieckiego odpowiednika polskiej nazwy miejscowości z historycznych Prus jest uzasadnione. Jednak powtarzanie go za każdym razem, gdy dana nazwa jest wymieniana, tylko niepotrzebnie obciąża tekst. Zamiast tego pożądana byłaby raczej konsekwencja – podjęcie decyzji, czy np. w tekście pisanym po angielsku nazwy będą zasadniczo podawane po niemiecku, z polskimi odpowiednikami w nawiasie, czy odwrotnie. Tymczasem Autorowi zdarza się w jednym akapicie wspominać najpierw „Toruń (Thorn)”, następnie „Thorn (Toruń)” i raz jeszcze „Toruń (Thorn)” (*Artistic landscape...*, s. 279).

Do tego wszystkiego wreszcie Autor tworzy własny system aparatu bibliograficznego. Pomnikiem tej niekoniernie godnej pochwały kreatywności jest Bibliografia w książce o krucyfiksie z kaplicy Jedenastu Tysięcy Dziewic.

Pierwsza osobliwość ujawnia się już w spisie treści, gdzie Bibliografia została włączona w numerację części i rozdziałów na tych samych prawach co partie zawierające zasadnicze rozważania. Bibliografia jest zatem częścią III książki i została podzielona na rozdziały.

Osobliwość druga, znacznie istotniejsza, polega na tym, że zamiast zastosować tradycyjny i sprawdzony podział na źródła i opracowania Autor wypracował własny wielce skomplikowany system o bardzo wątpliwej użyteczności. Pierwszy rozdział Bibliografii nosi tytuł „Układ wyboru bibliografii”, a więc jest to rodzaj wewnętrznego spisu treści. Zaproponowany tam podział nie tworzy poprawnej logicznej klasyfikacji, bo poszczególne grupy zostały wyodrębnione według różnych kryteriów. Osobnymi pozycjami są np. „Źródła i opracowania oparte na źródłach” (kategoria sama w sobie budząca zdumienie) i „Opracowania z punktu widzenia historii sztuki i historii”. Autor *explicite* stwierdza, że taka klasyfikacja to wynik świadomej decyzji, którą podjął, mimo że „niektóre z wymienionych pozycji można by zaszeregować do kilku grup”. Tu zatem Autor wykazuje się albo ignorancją (nie wie, że jedną z cech poprawnie zbudowanej klasyfikacji jest rozłączność poszczególnych kategorii) albo arogancją (wie, że popełnia podstawowy błąd logiczny, ale i tak postanawia go popełnić, a nawet otwarcie to deklaruje).

Dalej – ale wciąż w ramach „Układu wyboru bibliografii” – poszczególne punkty zostały rozwinięte, i tu daje o sobie znać osobliwość trzecia. Co do zasady bibliografia załącznikowa powinna służyć czytelnikowi do możliwie łatwego i szybkiego odnalezienia zapisów źródeł i opracowań wykorzystanych w tekście głównym. Aby cel ten spełnić, bibliografia powinna zawierać kompletne zapisy bibliograficzne publikacji lub opisy materiałów archiwalnych ułożone w odpowiednim porządku. Zwykle źródła archiwalne zestawia się w porządku topograficznym – według nazw miejscowości, w których znajdują się archiwa; źródła drukowane – albo chronologicznie według dat wydania albo alfabetycznie według nazwisk autorów; opracowania – alfabetycznie. Tymczasem ta część Bibliografii książki Przemysława Waszaka zawiera skrócone zapisy odsyłające do konkretnych miejsc w poszczególnych publikacjach, w takiej samej formie, w jakiej były one przywoływane w przypisach. Pomijając generalnie wątpliwą użyteczność tych zestawień, trudno też wskazać jedną zasadą, która rządziłaby ich kolejnością. W kategorii „Źródła i opracowania oparte na źródłach” wśród zaledwie

tuzina pozycji są i rękopisy, i edycje tych samych źródeł, a także opracowania; kolejność zaś nie jest ani alfabetyczna (według nazwisk autorów), ani chronologiczna (według dat powstania lub wydania tekstu). W innych podgrupach kolejność jest chronologiczna, co jednak rodzi absurdy, gdy np. dwa wydania tej samej pracy różniące się tylko datą są uwzględniane osobno (np. Janson, Skubiszewski 1972, s. 288, il. 235 i kilkanaście wierszy niżej Janson, Skubiszewski 1984, s. 288, il. 235).

Ponieważ to wielce osobliwe zestawienie nie dostarcza pełnych zapisów bibliograficznych, czytelnik musi danych o poszczególnych publikacjach szukać dalej. I tu natrafia na osobliwość czwartą, jaką jest wyodrębnienie „Bibliografii przedmiotu” od „Bibliografii kontekstowej” (w tej drugiej pojawiają się np. dwa przekłady Biblii, co samo w sobie jest pewną ekstrawagancją). Trudno orzec, czemu ma służyć to rozróżnienie – poza utrudnieniem życia czytelnikowi, który musi się zastanawiać, w którym zestawieniu szukać niektórych pozycji, albo przeglądać dwie listy zamiast jednej.

Z powyższych rozważań jasno wynika, że moja ocena osiągnięć dr. Przemysława Waszaka jest bardzo krytyczna. W Autoreferacie deklaruje on, że jego znaczny wkład w rozwój dyscypliny nauki o sztuce dokumentują osiągnięcia opatrzone wspólnym tytułem „Słowo i obraz w sztuce średniowiecznej oraz ikonopisarstwie”. Katalog ikon z kolekcji Wiesława Litewskiego uważam za osiągnięcie wnoszące najwyżej umiarkowany wkład w rozwój dyscypliny nauki o sztuce i raczej nie polega on na rozwiązaniu jakiegokolwiek problemu dotyczącego malarstwa ikonowego. W przedstawionym *dossier* nie znajduję też żadnej innej pracy, która dotyczyłaby malarstwa ikonowego, zatem wskazanie jako jednego z dwóch najważniejszych zakresów badań nad słowem i obrazem w „ikonopisarstwie” uznaję za uzurpację lub, w najlepszym razie, nieporozumienie.

Bardziej usprawiedliwiona jest deklaracja osiągnięć w zakresie badań nad słowem i obrazem w sztuce średniowiecznej, choć i to sformułowanie nie opisuje precyzyjnie tematyki dorobku, w którym sztukę średniowieczną reprezentują głównie drewniane późnośredniowieczne krucyfiksy z dawnego Państwa Krzyżackiego, za to w jednym przypadku istotnym wątkiem jest recepcja w XIX-XXI w. Grupa opracowań poświęconych krucyfiksom nie wnosi jednak znaczącego wkładu w rozwój jakiegokolwiek dyscypliny naukowej. Poszczególne artykuły nie rozwiązują istotnych, choćby szczegółowych problemów badawczych, lecz raczej wyliczają, często w dość przypadkowej kolejności, informacje niepoddane ani selekcji i ani poprawnie przeprowadzonej analizie.

Monografia gdańskiego krucyfiksu nie jest pracą dobrą ani nawet przeciętną. Podobnie jak artykuły o innych średniowiecznych krucyfikсах, dowodzi braku umiejętności analizy źródeł pisanych. Z kolei artykuły dumnie przedstawiane jako dotyczące metodologii są przykrym świadectwem całkowitej bezradności wobec tej materii. Wreszcie warsztat pisarski i bibliograficzny w mojej opinii dyskwalifikuje Autora jako kandydata to stopnia doktora habilitowanego, nasuwa też zasadniczą wątpliwość, czy ma on kompetencje by promować i oceniać prace dyplomowe studentów.

Zdecydowanie lepiej wypada ocena innych osiągnięć dr. Przemysława Waszaka. Uzyskał on kilka stypendiów zagranicznych, głównie w Polskiej Misji Historycznej w Würzburgu, ale także w Instytucie Herdera w Marburgu oraz na Uniwersytecie Jana Gutenberga w Moguncji. Pozwala to stwierdzić, że wykazał się aktywnością naukową realizowaną w więcej niż instytucji naukowej, w szczególności zagranicznej, spełnia zatem przesłankę, o której mowa w art. 219 ust 1 pkt 3 pkt Ustawy.

Z przedstawionego *dossier* wynika ponadto, że dr Przemysław Waszak prowadzi na macierzystej uczelni zajęcia dydaktyczne, które są jednymi z najwyższej ocenianych przez studentów Wydziału Sztuk Pięknych UMK. Uczestniczył ponadto w wydarzeniach popularyzujących naukę – tu na szczególne wyróżnienie zasługuje Festiwal Nauki. Bierze też udział w szkoleniach służących zwiększaniu kompetencji dydaktycznych, a także świadomości w zakresie bezpieczeństwa informacji.

W konkluzji stwierdzam, że Habilitant posiada stopień doktora i udokumentował aktywność naukową w więcej niż jednej instytucji, co pozwala uznać, że **spełnia przesłanki, o których mowa w art. 219 ust 1 pkt 1 i 3 Ustawy**. Jednak jego dorobek naukowy, choć stosunkowo obszerny ilościowo, nie wnosi znaczącego wkładu w rozwój dyscypliny nauki o sztuce, a pod wieloma względami wręcz nie spełnia podstawowych standardów pracy akademickiej. Dlatego też w mojej ocenie Habilitant **nie spełnia przesłanki, o której mowa w art. 219 ust 1 pkt 2 Ustawy**. W związku z powyższym z przykrością **formułuję negatywną opinię o wniosku dr. Przemysława Waszaka o nadanie mu stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce**.

Warszawa, 17 marca 2026 r.

Przemysław Waszak

