

Dr hab. prof. UAM Michał Mencfel
Wydział Nauk o Sztuce
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Recenzja rozprawy doktorskiej Pani mgr Justyny Lijki pt. *Malarz zabytków przeszłości – pejzażysta? Twórczość gdańskiego romantyka Johanna Carla Schultza*, przygotowanej na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem prof. dra hab. Andrzeja Pieńkosa

Rozprawa doktorska p. mgr Justyny Lijki poświęcona jest postaci i twórczości plastycznej Johanna Carla Schulza – gdańskiego pejzażysty i wędzisty z wieku XIX. Jest ona wynikiem – podsumowaniem? – wieloletnich zainteresowań Autorki działalnością Schultza, dokumentowanych kolejnymi publikacjami mu poświęconymi i przede wszystkim kuratorowaną przez Panią Lijkę wystawą w Muzeum Zamkowym w Malborku z roku 2009 wraz z towarzyszącym jej monumentalnym katalogiem.

Rozprawa składa się z dwóch głównych części: podanej w formie narracyjnej charakterystyki dzieła Schultza oraz obszernego katalogu zachowanych i znanych tylko ze źródłowych wzmianek jego prac; całość uzupełniają spis portretów malarza oraz bibliografia obejmująca teksty źródłowe i opracowania. Choć opisany jako „część druga”, to jednak katalog stanowi fundament pracy; część opisową można potraktować jako komentarz do niego. W katalogu, w którego opracowaniu wyraźnie daje o sobie znać muzealne doświadczenie i zakorzenienie Autorki, podano szczegółowe informacje o około czterech setkach malarskich, rysunkowych i graficznych dzieł Schulza, w każdym przypadku (za wyjątkiem takich, w których po prostu nie było to możliwe) z uwzględnieniem historii obrazu, jego opisem, odnoszącą się do niego bibliografią, a wreszcie i z (kolorową, gdzie to możliwe) reprodukcją. Lektura samego już tylko katalogu daje precyzyjny wgląd nie tylko, co oczywiste, w dzieło Schultza, ale i warsztat oraz, by tak rzec, badawczy profil Autorki. Charakteryzują ją więc skrupulatność, troska o precyzję wypowiedzi (np. drobiazgowo rozpoznanie techniki, w jakiej wykonane zostały prace), zainteresowanie walorami formalnymi obrazów, jak kompozycja czy kolor, oraz ich ikonografią. Lektura części opisowej tylko to rozpoznanie potwierdza.

Licząca ok. 170 stron narracyjna część pracy zawiera, obok krótkich *Wstępu* i *Wprowadzenia*, prezentacji stanu badań oraz rysu biograficznego, siedem zasadniczych rozdziałów poświęconych *Twórczości artystycznej Johanna Carla Schultza*; całość zamyka kilkustronicowe *Podsumowanie*.

Wprowadzenie, prócz krótkiej prezentacji bohatera jako artysty niby-znanego, bo wspomnianego (jak o tym zresztą świadczy skrupulatnie opracowany stan badań) we wcale licznych opracowaniach dotyczących kultury artystycznej Gdańska, ale w gruncie rzeczy nie osadzonego adekwatnie do zasług w historyczno-artystycznych badaniach, zawiera zestaw deklaracji, które wymagają komentarza. Zapowiada w nim bowiem Autorka „szerszą perspektywę”, z jakiej analizowana ma być twórczość gdańszczyzanina. Mianowicie ma być ona widziana „w odniesieniu do kultury artystycznej epoki oraz ogólnych tendencji w rozwoju malarstwa pejzażowego”, nadto „w paraleli do ideowych, intelektualnych i historycznych uwarunkowań epoki”, „w aspekcie lokalnej kultury historycznej, wyrosłej [...] na gruncie postawy starożytniczej” oraz „w perspektywie rozwoju sztuki niemieckiej”. Otóż rozbudzony przez te – przynajmniej, że bardzo ambitne – zapowiedzi apetyt czytelnika na szeroką, kontekstualną, prowadzoną z wykorzystaniem zaawansowanego i różnorodnego instrumentarium badawczego analizę malarstwa gdańskiego artysty zostaje zaspokojony jedynie w ograniczonym stopniu. W rzeczywistości, choć oszczędne opisy wspomnianych szerokich zjawisk kulturowych pojawiają się niekiedy w pracy (będzie jeszcze o tym mowa dalej), perspektywa na ogół zdecydowanie zawęża się do problematyki formalno-ikonograficznej – która wszelako, trzeba to podkreślić, została przedstawiona z dużym znanstwem. Odbiorca pracy zostaje więc postawiony przed następującym zadaniem: musi w trakcie lektury zrezygnować z wybujałych oczekiwań na wieloaspektową analizę malarstwa Schultza i zaakceptować skromniejsze, czy może po prostu: wąsko sprofilowane jej omówienie. Doceni wówczas zalety warsztatu badaczki w zakresie opisu formy i tematu dzieł. Lekkie poczucie niedosytu jednakże pozostaje – o tym wszelako dalej.

Właściwą narrację otwiera biogram artysty. Życiorys został przedstawiony dość oszczędnie, ale nie i było powodów dla większej jego detaliczności, skoro perspektywa biograficzna nie jest dla autorki kluczem do interpretacji dzieła. Ujawnia on za to od razu sympatię p. Lijki dla Schultza: życiorys utrzymany jest bowiem w tonie bardzo pochlebnym, pełnym admiracji, nie bez pewnych znamion pisarstwa panegirycznego. Schultz jawi się w nich jako nie tylko zdolny i płodny malarz, ale także człowiek wielu pasji i zalet (także moralnych), ceniony przez współczesnych i niedoceniony przez potomnych. Nie jest to wadą, choć momentami chciałoby

się więcej biograficznego konkretności (chciałoby się np. wiedzieć, na czym polegały owe życiowe trudności, z którymi musiał się mierzyć Schultz, wspomniane w pracy kilkakrotnie (np. s. 102), a nigdzie nie nazwane?) w miejsce ogólnikowych komplementów. Warto, sądzę, wskazać na to uznanie Autorki dla swego bohatera, ponieważ pomimo niego, gdy przychodzi np. do oceny twórczości Schultza, potrafi ona zachować wobec niej zdrowy i krytyczny dystans. Widać to znakomicie w podsumowaniu rozdziału IV.2, gdzie włoskie pejzaże gdańszczyzny uznane zostały za „konwencjonalne w treści i formie”, podobne do prac „dziesiątek innych artystów niemieckojęzycznych”.

Uzupełnieniem szkicu biograficznego jest rozdział poświęcony kształceniu artystycznemu Schultza, najpierw w Gdańsku, pod okiem Johanna Adama Breysiga, następnie w Berlinie i wreszcie w Monachium u Domenica Quaglia. Twórczość Breysiga i Quaglia, najważniejszych nauczycieli Schultza, została przedstawiona dość dokładnie, ze wskazaniem na wpływ, jaki wywarła ona na dzieło gdańskiego artysty. Ten bardzo ciekawy wątek został przedstawiony przekonująco, choć kwestia związków z twórczością obu mogłaby zostać jeszcze pogłębiona.

Kolejne rozdziały poświęcone są, jak wspomniano, twórczości malarskiej. Została ona zaprezentowana w porządku chronologicznym, czy może ściślej: chronologiczno-typologicznym, tak się bowiem zdarzyło, że w poszczególnych okresach życia faworyzował Schultz twórczość w określonym gatunku. Poznajemy więc najpierw prace – głównie pejzaże – powstałe podczas pierwszego pobytu włoskiego w latach 20-tych i drugiej podróży do Italii w roku 1839 (ale także późniejsze dzieła, które się do doświadczeń włoskich odwoływały); następnie, jak je nazywa Autorka, „portrety” zabytków niemieckich; wedyty gdańskie, w tym zwłaszcza album *Danzig und seine Bauwerke*; pejzaże okolic rodzimego miasta; widoki zamku w Malborku z czasów jego tzw. romantycznej przebudowy; wreszcie ostatnie dzieła zebrane w graficznym albumie *Tutti frutti in malerischen Original-Radierungen*. Wszystkie te rozdziały zakomponowane są podobnie.

Otwiera je uogólniony opis zjawiska, do którego się prace odnoszą, a więc na przykład: znaczenia podróży rzymskich dla artystów XIX wieku, pionierskich działań na rzecz zachowania zabytków starego Gdańska, dziejów restauracji malborskiego zamku. W tych fragmentach pojawia się ów zapowiadany we *Wprowadzeniu* kontekst, ale w większości wypadków przedstawiony nazbyt pobieżnie, by mógł skutecznie zaowocować w analizie dzieł. Wyjątkiem jest dość szczegółowy opis zamysłu i następnie działań na rzecz restauracji zamku w Malborku (s. 130-133), ale i w tym przypadku w ograniczonym tylko stopniu pracuje on na rzecz lepszego rozpoznania dzieł Schultza. Dalsze części poszczególnych rozdziałów

poświęcone są już ściśle dziełu gdańszczyzanina, przybierając postać zbiorów opisów kolejnych, uporządkowanych chronologicznie, dzieł. Są to, jak już wspomniano, skrupulatne i udane opisy wydobywające formalne walory dzieł i omawiające – nieraz bardzo szczegółowo – ich ikonografię. Tylko z rzadka wykracza Autorka poza podobną formalno-ikonograficzną formułę, pozwalając sobie na wprowadzenie do charakterystyki obrazów elementu interpretacyjnego. Ale w większości takich wypadków przybiera to postać niezakorzenionej w analizie dzieła bardzo uogólnionej konstatacji. I tak wczesne widoki rzymskie, w istocie, jak sama Autorka podkreśla, „artystyczne wprawki” stają się „opowieścią o dziejach miasta uznawanego za kolebkę kultury śródziemnomorskiej” (s. 52); widok ruin Selinuntu „w symboliczny sposób wiąże w dychotomicznej symbiozie kulturę z naturę” (s. 68); widok *Transeptu katedry gotyckiej* „zdaje się [...] odpowiadać późnoromantycznej duchowości i dychotomicznej relacji: człowiek-czas” (s. 97). Recz nie w tym, że te interpretacyjne rozpoznania są błędne – być może właśnie przeciwnie: są bardzo trafne, ale by się o tym przekonać (i przekonać o tym czytelnika pracy) musiałyby ona wynikać ze znacznie wnikliwszej analizy dzieł. Każdy z rozdziałów o twórczości Schultza zamyka krótkie (na ogół jednoakapitowe), lecz celne podsumowanie poruszanej w nim problematyki.

Obszerniejsze *Podsumowanie* zamyka wreszcie część opisową pracy. Autorka, poza podaniem w zsytyzowanej formie najważniejszych informacji na temat twórczości Schultza, wraca w nim do swej tezy o nim jako artyście niby-znanym, a w istocie nierozpoznanym i niesłusznie niedocenionym. Ale próbuje go także wpisać w pejzaż malarstwa niemieckiego wieku XIX. Uznaje go przy tym za „typowego przedstawiciela niemieckiego romantyzmu”, względnie artystę sytuującego się gdzieś pomiędzy romantyzmem a biedermeierem. Sprawa ta wymaga krótkiego komentarza. Przypomnijmy, że już w tytule rozprawy Schultz został nazwany „romantykiem”, przy czym określenie to, przejęte z biogramu malarza autorstwa Paula Ziegenhagena lub może z charakterystyki Schultza danej przez Hansa Bernarda Meyera, ma tam jednak charakter anegdotyczny, a nie krytyczny. Element krytycznej refleksji na ten temat pojawia się dopiero właśnie w *Podsumowaniu*. Ale i tam Autorka nie problematyzuje wnikliwie pojęcia i konceptu romantyzmu niemieckiego czy niemieckiej sztuki romantycznej, i nie dość dogłębnie rozważa miejsce, jakie gdański artysta zajmował w niej czy wobec niej. A szkoda, bo mogłaby wówczas wpisać swoje badania w niezwykle ciekawy i żywy, rozwijany od kilku dekad, nurt krytycznych studiów nad XIX-wieczną sztuką nieniemiecką (wspomnijmy znakomite prace Jahannesa Grave, Christiana Scholla, Corduli Grewe, ale także monumentalną wystawę D’Allemagne pokazaną w Luwrze w 2013 roku), zmierzający do rewizji jej obrazu

ukształtowanego w znacznym stopniu przez – wspomnianą w dysertacji – berlińską tzw. Wystawę Stulecia z 1906 roku. Autorka nie recypuje tych badań, a w każdym razie nie odnosi się do nich i nie zajmuje wobec nich stanowiska. Gdyby tak było, praca zyskałaby dodatkowy walor swego rodzaju metarefleksji.

Praca została klarownie zakomponowana i napisana zgrabnym językiem – choć pewne niedostatki w jednym i drugim zakresie należy tu wskazać. Po pierwsze, zdarzają się w pracy powtórzenia. Po kilkakroć pojawiają się w pracy informacje – za każdym razem o podobnym stopniu szczegółowości i w podobnych kontekstach – o aukcji mienia artysty po jego śmierci, o jego zamiłowaniu do dawnej architektury, o studiach w pracowni Quaglia etc. Po drugie, Autorka włącza czasem do pracy informacje dodatkowe, niekiedy dość oczywiste, innym razem bardzo szczegółowe – nie robiąc z nich wszelako użytku dla analizy twórczości Schultza. Tak jest np. na s. 48-49, gdzie zawarto wiele bardzo detalicznych uwag o twórczości Johanna Breysiga, ale nie wskazano z równą skrupulatnością, jaką rolę odegrała ona w formowaniu artystycznej postawy Schultza. Tak jest również na s. 132-133, gdzie wymieni zostali kolejni nadzorcy, kierownicy i konsultanci komisji ds. odbudowy zamku malborskiego – ale w jakim celu powstała ta galeria malborskich działaczy i w jakim zakresie służy ona budowaniu argumentacji odnośnie do malarstwa Schultza? Czasem idzie o sprawy zupełnie drobne, jak informacja na s. 63, że kolumnada świątyni Herkulesa złożona była „z dwudziestu kolumn z kapitelami korynckimi” – po cóż ta bezprecedensowa szczegółowość, skoro nie niesie ona konsekwencji dla opisu dzieła Schultza? Albo na s. 68: czemu służy bardzo szczegółowa informacja, że Selinunt założyli „koloniści z Megara Hyblaja około 628 roku p.n.e.”, skoro nie jest ona relewantna dla analizy pracy gdańszczanina?

Zdarzają się literówki i błędy – którzy ich nie popełnia? – wynikające z nieuwagi. Jeśli idzie o te pierwsze, to pojawiają się np. w zapisach słów niemieckich (jest na s. 13 *Alterhume* zamiast *Alterthume*, na s. 22 *Hanzestadt* zamiast *Hansestadt*, na s. 45 *Arterthumsverine* zamiast *Alterthumsvereine*). Do drugich możemy zaliczyć choćby takie fragmenty: na s. 31 jest: „Informacje o jego powstawaniu i zespołu dziewięciu obrazów” – a powinno być chyba(?): „Informacje o powstawaniu zespołu dziewięciu obrazów”; na s. 69 jest: „skoncentrował się on rejestracji” – a powinno być: „skoncentrował się on na rejestracji”; na s. 81 – dwukrotnie w zdaniu podana została data 1846; na s. 108 jest: „sprzedał [...] płyty berlińskiemu wydawnictwu Verlag Ernst & Korn w Berlinie” – a powinno być: „sprzedał [...] płyty berlińskiemu wydawnictwu Ernst & Korn” lub ewentualnie „sprzedał [...] płyty berlińskiemu Verlag Ernst & Korn”; na s. 147 jest „W drugiej dekadzie lat czterdziestych XIX wieku” – a powinno być:

„w drugiej połowie”. Generalnie jednak, powtórzę, lektura pracy jest płynna i sprawia czytelnikowi satysfakcję.

Podsumowując: rozprawa p. mgr Justyny Lijki to oparte na pogłębionej wiedzy wynikłej z rozległych kwerend archiwalnych i muzealnych, bardzo rzetelne opracowane istotnych aspektów twórczości Johanna Carla Schultza. Część narracyjna i wręcz wzorcowo opracowany katalog dają bardzo dobre wyobrażenie o walorach formalnych dzieł gdańszczyzanina oraz jego upodobaniach odnośnie do tematyki prac. Zdają sprawę z rozległości dzieła Schulza i dynamiki jego artystycznych działań.

Autorka bardzo świadomie ograniczyła się do twórczości artystycznej Schultza, na marginesie pozostawiając – wzmiankowane jedynie, gdy to konieczne – inne obszary jego aktywności, np. w zakresie ochrony zabytków Gdańska. Innego rodzaju ograniczenie dokonało się jednak w pracy chyba mimowolnie. Otóż zapowiadana we *Wprowadzeniu* szeroka perspektywa zawęża się koniec końców do, co prawda skrupulatnej i wiarygodnej, ale nie spełniającej w pełni rozbudzonych oczekiwań czytelnika analizy formalno-ikonograficznej. Mimo tego praca przynosi niewątpliwy zysk poznawczy.

W związku z powyższym stwierdzam, że rozprawa spełnia kryteria merytoryczne i formalne przyjęte dla dysertacji doktorskich i jako taka może stać się podstawą dalszego procedowania. Wnioskuje zatem o dopuszczenie p. mgr Justyny Lijki do dalszych etapów powstępowania w sprawie nadawania jej stopnia naukowego doktora.

Poznań, 15 września 2022 r.



dr hab. prof. UAM Michał Mencfel