

Prof. dr Tomasz Torbus
Uniwersytet Gdański
Instytut Historii Sztuki
ul. Bielańska 5
80-952 Gdańsk

Wrocław, dn. 13.10.2022

OPINIA

Napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Andrzeja Pieńkosa rozprawa pt. *"Malarz zabytków przeszłości – pejzazysta? Twórczość gdańskiego romantyka Johanna Carla Schultza"*, przedłożona została w 2022 r. przez p. mag. Justynę Lijkę jako praca doktorska na Wydziale Nauk o Kulturze i Sztuce Uniwersytetu Warszawskiego.

Kandydatka jest absolwentką historii sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Pracę magisterską napisała pod kierunkiem prof. UW Anny Sieradzkiej na temat secesyjnego malarza i architekta krakowskiego, Józefa Czajkowskiego. Ta od dzieciństwa Malborkanka pracuje od ponad 20 lat w dziale grafiki Muzeum Zamkowego w Malborku. Postacią Schultza zajmuje się od kilkunastu lat; już w 2009 przygotowała pierwszą w historii monograficzną wystawę o życiu i twórczości Johanna Carla Schultza, zatytułowaną *„Portret artysty na nowo odkryty. Johann Carl Schultz (1801–1873) znany i nieznanym”*. Zainteresowania te zaowocowały napisaniem monumentalnej pracy *„Malarz zabytków przeszłości...”*, która jest przedmiotem niniejszej recenzji.

Johann Carl Schutz był niemieckojęzycznym Gdańszczaninem (1801–1873), ur. na *Jopengasse*, dziś Piwnej, przy kościele Mariackim. Ten malarz i grafik studiował najpierw w Akademii Gdańskiej u Johanna Adama Breysiga, a od 1820 roku w Akademii Berlińskiej u Johanna Erdmanna Hummela. Ostatecznie w 1823 r. udał się do Monachium, gdzie kształcił się jako malarz architektury u boku Lorenza Quaglio. W 1824 roku odbył podróż do Włoch, przebywał tam do 1828 roku, następnie osiadł w Berlinie. W 1832 roku jako następcą Breysiga został mianowany kierownikiem gdańskiej szkoły artystycznej. Malował realistyczne wedy architektoniczne – głównie motywy włoskie, a następnie także swojej najbliższej okolicy – Malborka czy Gdańska. Niewiele powstało innych dzieł – portretów czy przedstawień starożytności, jak wówczas zwano zabytki (Królewiec, Ulm, Wiedeń). W latach 1845-68 ukazało się jego kluczowe dzieło *Danzig und seine Bauwerke* (wyd. 2, Berlin 1872, 54 arkusze), potem przygotowane przez niego w cyklu litografii. Zaplanowanego ogromnego

cyklu akwareli i akwafort (*Tutti frutti*, 1874) nie zdołał dokończyć, pozostało po nim jedynie 12 arkuszy widoków z Gdańska, Helu i Oliwy. Artystę pochowano przy kościele Bożego Ciała, dziś znajduje się tam „Cmentarz Nieistniejących Cmentarzy”.

Praca składa się z dwóch tomów. Pierwszy liczy 174 strony i jest to część syntetyczna. Drugi – jest obszernym katalogiem dzieł artysty (wraz z literaturą przedmiotu liczy 328 strony).

Na pierwszą część pracy składa się stan badań, biogram artysty („Z profilu. Kilka słów o postaci”) i przedstawienie jego twórczości z podziałem na okres nauki (Gdańsk, Berlin, Monachium) oraz odbyte w trzeciej i czwartej dekadzie XIX w. podróże do Włoch – do Lombardii, Toskanii, Rzymu oraz na Sycylię (tu autorka analizuje też obrazy czy grafiki, które na podstawie italskich inspiracji tworzył aż do swojego późnego wieku – zapadają w pamięć katedry w Rzymie, Mediolanie czy Sienie, Loggia dei Lanzi we Florencji, wnętrza San Miniato al Monte czy Łuk Trajana w Ankonie, jeszcze jako część murów miejskich). Kolejne rozdziały to dalsze fazy jego życia już po osiedleniu się na stałe w Gdańsku. Justyna Lijka analizuje prace artysty pokazujące architekturę na terenie państw niemieckich (Ulm) i przede wszystkich Prus – poczynając od katedry w Królewcu po dziesiątki namalowanych czy naszkicowanych motywów z Gdańska czy Malborka – podzielonych na rozdziały według klucza chronologicznego lub odnoszących się do konkretnych cykli rysunków czy grafik. Część pierwszą zamyka krótkie podsumowanie.

Katalog w części „dzieł zachowanych” prezentuje 21 obrazów olejnych (od wnętrza miśnieńskiej katedry z 1824 r. aż po wykonany ze szkiców widok Neapolu z r. 1864) – pejzaży i widoków architektury ze sztafażem lub bez. Jeden tylko obraz przedstawia konkretne wydarzenie – udzielenie sakry biskupiej księciu Józefowi von Hohenzollern-Hechingen w katedrze we Fromborku. Kolejna grupa to 65 numerów katalogowych ‘rysunków i akwareli’, a wśród nich wielorakie motywy gdańskie (w tym dwa szkicowniki, dziś w Muzeum Narodowym w Gdańsku), sporo rysunków zamku Hohenzollern w Szwabii, akwarele dokumentujące przebicie Wisły do Bałtyku w r. 1840 (za Wincentym Polem t. zw. Wisła Śmiała), kilkanaście portretów, przede wszystkim kanoników fromborskich, trochę włoskich motywów (Siena, Rzym, Florencja; w tym szkicownik z drugiej podróży do Włoch, 1839?, z 56 rysunkami), wreszcie miscellanea. Ważne dla badaczy gdańskiej czy krzyżackiej architektury są dwa zespoły akwareli gdańskich oraz cykl przedstawień Malborka (konwolut *Farbige Ansichten vom Schloss Marienburg*, 16 kompozycji – rysunków i akwarel, w zbiorach Muzeum Zamkowego, 1841–1853, w tym te znane jak kościół Najświętszej Marii Panny na Zamku Wysokim od wschodu, wnętrza kościoła Najświętszej Marii Panny na

Zamku Wysokim w kierunku wschodnim, Wysoka Sień w Pałacu Wielkich Mistrzów w kierunku wschodnim czy Wielki Refektarz od strony południowej). Jak pisze J. Lijka „cykl ten [...] tworzył w XIX wieku, po berlińskim albumie Fricka z roku 1799, podstawowy kanon ikonograficzny warowni krzyżackiej widzianej oczyma romantyków. Współtworzył rodzącą się wówczas w pierwszych dekadach stulecia w historiografii pruskiej ‘białą legendę’ Zakonu Niemieckiego.”

Na katalog grafik składają się litografie i akwaforty – pojedyncze dzieła oraz cztery cykle akwafort – 1. album z r. 1855 liczy 25 akwafort – *Danzig und seine Bauwerke in malerischen Original-Radirungen mit geometrischen Details und Text von Johann Carl Schultz*; w tym słynna renesansowa sień gdańska przy ulicy Długiej 35 [od roku 1870 roku określana jako „Lwi Zamek”, z personifikacjami Gramatyki, Arytmetyki, Retoryki i Geometrii], widok Sieni Ratusza Głównego Miasta czy rzuty poziome gdańskich kościołów na tle rzutu bazyliki św. Piotra w Rzymie; 2. album *Danzig und seine Bauwerke* z 1859 [tam 18 akwafort, m.in. znany widok Ratusza Staromiejskiego w obramieniu portalu z roku 1593 z bogatą dekoracją rzeźbiarską czy Figura króla Zygmunta Augusta wieńcząca hełm wieży Ratusza Głównego Miasta], 3. trzecia seria albumu, 1868 [12 grafik, m.in. Sień rodzinnego domu artysty przy ulicy Piwnej 25] i wreszcie *Tutti Frutti* – przerwany śmiercią artysty zbiór 12 litografii od Helu po Agrigento i Selinunt, od Ulm po Korwety *Arkona* i *Gazella* w Królewskiej Stocznii w Gdańsku.

W dużej części katalogu pt. „Dzieła Zaginione – malarstwo” autorka dokumentuje 75 obrazów olejnych (motywy gdańskie, niemieckie czy włoskie). Są wśród nich: berlińska Friedrichwerdersche-Kirche, widok wulkanu Etna w okolicach Taorminy, Koloseum, Ingolstadt, zamek Kipfenberg w Altmühltal w Bawarii, k. św. Elżbiety w Marburgu, katedra w Ratyzbonie etc., o których po 1944 roku nie ma żadnych informacji. Część z tych prac z Berlina, ewakuowanych do zamku Rheinsberg w Brandenburgii, przejętych zostało być może przez sowieckie grupy ‘Trofiejnyje’; ale warto też kontynuować kwerendy w niemieckich muzeach.

Katalog uzupełnia spis dzieł zaginionych – akwarela i rysunek (71 pozycji, w tym kilka cykli), zaginiona grafika (2 pozycje) i wreszcie trzy autoportrety artysty (w tym biedermeierowski, z całą rodziną), dziewięć portretów Schultza pędzla innych artystów oraz tajemnicza karykatura „naczelnika sądu”, o której chętnie dowiedzielibyśmy się czegoś więcej.

Sprawnie napisany jest **obszerny stan badań**, w którym autorka – zaczynając ten wywód od Herdera, Goethego czy Schlegela – podsumowuje początki fascynacji antykiem, a następnie

tradycjami narodowymi. W początki instytucjonalnej opieki na zabytkami oraz odbudowy ‘ojczyźnianych pamiątek przeszłości’ jak katedra kolońska, Lorsch czy Malbork wpisuje się znakomicie postać Schultza. Bon mot, że „teraźniejszość jest tylko wtedy zrozumiała, jeżeli ogarnia przeszłość”, staje się hasłem całej pracy Justyny Lijki („Eine Gegenwart begreift sich nur dann, wenn sie die Vergangenheit begreift”). Autorka omawia (nieliczne) prace dotyczące Schultza, m. in. nigdy nie opublikowaną pracę magisterską Hanny Domańskiej czy artykuł dotyczący aspektu ochrony zabytków u Schultza Ewy Barylewskiej-Szymańskiej (Hanna Domańska, *Jan Karol Schultz, obrońca i popularyzator zabytków sztuki w Gdańsku*, MZM HD/VII/1587; Ewa Barylewska-Szymańska, *Johann Carl Schultz i ochrona zabytków w Gdańsku*, [w:] *Portret artysty*, 2009). Jedynym, niewielkim i może subiektywnym zarzutem, jest to, że swoje własne, przecież znaczące osiągnięcia w popularyzacji osoby Schultza powinna autorka mocniej zaakcentować – moim zdaniem w formie zblokowanej i niekoniecznie w trzeciej osobie liczby pojedynczej („Justyna Lijka opisała mało znane pejzaże ukazujące nowe ujście Wisły”).

Ważną częścią pracy jest przedstawienie Schultza jako *dokumentalisty* i obrońcy (głównie *gdańskich zabytków* (IV.4.3. Historyk gdańskich zabytków) – prowadził wykopaliska przy kościele Mariackim i zaangażowany był np. w ratowanie baszty, położonej w pobliżu Dworu Miejskiego, w ciągu południowych murów obronnych. Dodajmy nieudane, a on sam zyskał miano osoby, która „doznaje uniesień przy każdym starym murze”. Ważną rolę odegrał bezsprzecznie przy odbudowie Malborka (J. Lijka „...wartość ikonograficzna cyklu widoków zamku malborskiego autorstwa Schultza, w kontekście późniejszej przebudowy malborskiej warowni prowadzonej od 1882 roku do lat czterdziestych XX wieku oraz katastrofy II wojny światowej, w następstwie których nastąpiło zatarcie efektów romantycznej restauracji, wydaje się być nieprzeceniona”). W czasie romantycznej ‘schinklowskiej’ odbudowy Zamku Średniego z elementami, które potem sam Steinbrecht kazał usunąć, nazywając je „Theatergotik”, to właśnie wg projektu Schultza nad bramą umocowano odlaną przez brązownika Herrmanna z Gdańska tarczę z herbem wielkiego mistrza Zakonu. Brał czynny udział w założeniu i późniejszych pracach Stowarzyszenia na rzecz Zachowania Starodawnych Budowli i Zabytków Sztuki Gdańska (*Verein zur Erhaltung der altertümlichen Bauwerke und Kunstdenkmäler Danzigs*); był też rzeczoznawcą współpracującym z Zarządem Odbudowy Zamku w Malborku, pozytywny wpływ na zachowanie zabytków miała z pewnością jego dobra znajomość z nadprezydentem von Schönem. Jak Justyna Lijka pisze „łączył artystyczną profesję, w której był specjalistą, z pasją historyka architektury”, a „jako badacz [...] wpisywał się nurt postępowy [cokolwiek by to nie znaczyło, TT], co widoczne

jest również przy pracach na zamku pokrzyżackim w Malborku.” Jak autorka zauważa, miał bardziej otwartą definicję zabytków niż lekceważący barok trend jego czasów – podkreślał np. walory architektoniczne Kaplicy Królewskiej.

Jeszcze kilka drobnych uwag. Przy fragmentach tekstu o Niemcach w Rzymie, t. zw. *Italiensehnsuchteutschen*, zabrakło mi nazwiska prekursora tej mody Antona Raphaela Mengsa. **Bibliografia** – poprawna, ale mogłaby uwzględniać więcej nowoczesnych, angielsko- (tych autorka w ogóle nie bierze pod uwagę) czy niemieckojęzycznych, spojrzeń na malarstwo pierwszej połowy XIX w.

Część tę zamyka podsumowanie – „*Schultz – artysta rozpoznany*”. Tu może warto zapytać, czy rzeczywiście ‘rozpoznany’? Kandydatka przytacza opinie na temat twórczości Schultza jemu współczesnych – m.in. Schinkla („Pan Schultz należy do naszych najlepszych malarzy uprawiających malarstwo perspektywiczne”) czy opinię przedwojennego badacza gdańskiego Willi Drosta („zarówno w treści jak i formie, jednym z najdojrzałych i zadziwiających wydarzeń przedstawienia ojczyzny w XIX wieku”) ale to są świadectwa określonego czasu. Sama wypowiada się o jego stylu czy technice, ale ocenę malarstwa Schultza pozostawia innym, np. Małgorzacie Paszylce, która uznała że, „jego obrazy zdają się stać na rozdrożu pomiędzy tendencjami romantycznymi, rzeczowością *biedermeieru* a zmysłem obserwacji realizmu”.

Jaki problem badawczy stawia autorka? Ja go w tej wybitnie ‘materiałowej’ pracy nie widzę. Może jakąś aluzją jest tytuł ze znakiem zapytania – malarz zabytków czy pejzażysta. Ale przecież proporcje poszczególnych rodzajów malarstwa i grafiki, którymi się trudnił, nie są żadnym problemem badawczym. Chyba żebyśmy zastanowili się, dlaczego jest tyle wersji tego samego motywu i spróbowali poprzez źródła pisane dojść do aspektu komercyjnego jego sztuki, a potem na przykład wydzielili grupę dzieł, które stworzył z innych motywów i zapytali czy były mu bliskie w swojej estetyce, a może idealistycznie chciał ratować zabytki tudzież promować swoją małą ojczyznę? Warto podkreślić, że sporo jego obrazów nabył król Prus, ‘romantyk’ Fryderyk Wilhelm IV. Brakuje mi w pracy oceny roli jaką odgrywał aspekt komercyjny – o tym, za ile i z jakim sukcesem sprzedawał swoje prace jest stosunkowo niewiele, a warto wiedzieć jaką część jego domowego budżetu generowała sprzedaż własnych dzieł sztuki.

Warto także zauważyć, że poza licznymi replikami i kopiami mamy tu do czynienia z ewidentnymi – nazwijmy to delikatnie zapożyczeniami – bez głębszych studiów widzę je w kopiowaniu sztafażu złożonego z Krzyżaków z grafik Gilly’ego i Fricka oraz rysunków

Schinkla (przykładowo w przedstawieniach Wysokiej Sieni Pałacu Wielkich Mistrzów czy Wielkiego Refektarza). Należało by, może posiłkując się pracami o podobnym sztafażu XIX malarstwa (autorka cytuje przecież T. Żuchowskiego, *Patriotyczne mity i toposy. Malarstwo niemieckie 1800–1848*, Poznań 1991, ale nie poszła tym tropem) sprawdzić na ile było to powszechne, na ile sankcjonowane było powielanie starszych wzorców. Czy może chodziło o pozycje monopolisty profesora Schultza w gdańskim milieu artystycznym? Tutaj też trzeba różnicować – wydaje się, że mało oryginalne obrazy Malborka wyróżniają się na tle wedut Gdańska, gdzie jak pisze Justyna Lijka „artysta tematy i motywy zbierał latami i obmyślał kadry, które najlepiej ukazywałyby pejzaż kulturowy jego ukochanego miasta rodzinnego”. Tu był oryginalny, a może nie było na czym się wzorować? Tu również mam niedosyt poznawczy.

Boleśnie brakuje ukazania twórczości Schultza na szerszym tle podobnych artystów i to niekoniecznie z terenu właściwych Prus – Wschodnich czy Zachodnich ale w wymiarze ogólnie europejskim. Czy malarze Rzymu, Monachium, Wiednia, St. Petersburga, Londynu czy Paryża mieli podobny stosunek do zapożyczeń motywów stafażowych, jaka była ich motywacja (między patriotyzmem a biznesem), a jaka społeczna recepcja ich dzieł. Dopiero wtedy zrozumielibyśmy lepiej fenomen naszego piewcy Gdańska i Malborka. Reasumując, to brak porównania malarza na tle działalności innych artystów jest moim najpoważniejszym mankamentem tej pracy. Inni twórcy pojawiają się marginalnie, jedynie jako nauczyciele Schultz; symptomatyczne jest, że w pracy nie ma ani jednej ilustracji porównawczej.

W zakończeniu poddałbym przynajmniej pod dyskusję następującą tezę: „jako twórca i zarazem miłośnik sztuki rodzimej Schultz wpisywał się w tzw. ‘starogdański nurt kultury’ odznaczający się retrospektywną konwencją, połączoną z pietyzmem w stosunku do tradycji i kultem przeszłości, któremu towarzyszył pogląd, iż największy rozwój gospodarczo-kulturalny miasto osiągnęło w czasach Rzeczypospolitej, przed jej drugim rozbiorem’ (Lijka, s. 173, powołując się na Bogdana Czyżaka, *Starogdański nurt kultury*, [w] *Historia Gdańska*, t. IV/1: 1815–1920, red. Edmund Cieślak, Sopot 1998). Autorka nie cytuje ani jednej wypowiedzi artysty, która mogła by to zdanie uprawomocnić. A w innych miejscach pracy autorka pisze o jego, wyrażanym w motywach wedut Gdańska, propruskim nastawieniu oraz o idealizacji Zakonu Krzyżackiego. Możemy jedynie uznać, że Schultzowi bliski był etos wielonarodowościowego państwa pruskiego z dużą dozą tolerancji. Ewolucja ku narodowemu, wręcz nacjonalistycznemu państwu niemieckiemu i w konsekwencji nastawieniu antypolskiemu odbywała się stopniowo od roku 1846 czy 1848, a tak naprawdę dopiero po

zjednoczeniu Niemiec w 1871 roku. Ale jedynym (acz dość nikłym) dowodem na to, że Schultz nie pojmował historii Gdańska np. jedynie w ramach niemieckiej Hanzy jest to, że rysując Zygmunta Augusta na wieży ratusza Głównego Miasta (w ramach odbytej w 1854 r. konserwacji) nazywa go monarszymi imionami, a nie jak to częściej miało miejsce jako „guldener Kerl” (złoty chłopek).

Niżej wypunktowuję nieliczne w pracy błędy językowe i literówki, aby można było sprawniej zrobić korektę wersji przeznaczonej do druku (nie podaję stron, podkreślam błędne formy, które za pomocą ‘szukaj’ można szybko znaleźć i poprawić). Zaczyna się od strony tytułowej – „Prof. dr. hab.”; kolejne: widok dziedzica zamkowego w zamku Hochenzollern w Szwabii; Bałszyce po niem. nie Belschwitz tylko Gross Bellschwitz; Museum Haus Hanzestadt (ma być Hansestadt) Danzig w Lubece; ImKinsky Autkionhau w Wiedniu; Alferd Rohde; ... IV światowego zjazdu gdańszczan (z dużej); Ernst Gierliech (Gierlich); rejsów oraz losówh; .. śmierć spirytus movens dzieła odbudowy von Schöna; Tagung des Arbeitskreises deutscher undpolnischer Kunsthistoriker; koś. św. Franciszka w Asyżu. Katalog: za zgodą nadburmistrza Gdańska nadburmistrza Gdańska Joachima Heinricha Weickhmann (1769–1857); widok Neapolu widizany z ze wzgórza St. Angelo). Uwaga w katalogu „dzieł zaginionych – malarstwo” pomyłona jest kolejność (nr. II.A.28. –II.A.30 – II.A.27. Tam w spisie źródeł autorka pisze raz verzeichniss, raz verzeichnis, a raz nawet verzeichniß. W całej pracy używa wymiennie trzech form niemieckiego słowa na litografię – Radierung, Radirung, a nawet zupełnie niedopuszczalnie Raderung. Nawet jeżeli w XIX w. pisownia niemiecka ulegała modyfikacji z Radirung na Radierung, to tu jest mi za dużo żonglerki – warto sprawdzić dokładnie wszystkie strony tytułowe zbiorów grafik Schultza.

Już stan badań pokazuje dobitnie, że monografia tego gdańskiego malarza, pedagoga, społecznika oraz obrońcy zabytków dawnej architektury i sztuki była ważnym dezyderatem badawczym. Kandydatka od przeszło dziesięciu lat niestrudzenie tropi artystę, który w niemieckiej historii sztuki wydaje się być twórcą zapomnianym, jeszcze gorzej w polskiej, gdzie nawet nie posiada on hasła w wikipedii. A przecież jego znaczenie jako weducisty w odbudowie Gdańska i Malborka przypomina rolę – toutes proportions gardées – Bernarda Bellotta zw. Canaletto w odbudowie Warszawy. Doceniam ogrom pracy, zebrania całości materiału dotyczącego jednego artysty – wszystkich istniejących czy zaginionych dzieł Schultza. Respekt budzi już sama wielkość pracy – ponad 500 stron obu części, 648 przypisów, w katalogu opisanych jest ponad 450 pozycji, a cała praca ma kilkaset ilustracji.

Mimo pewnej krytyki, którą pozwoliłem sobie w tej opinii wygłosić, dotyczącej nowoczesnej interpretacji dorobku Schultza czy braku porównania go z innymi artystami epoki o podobnych zainteresowaniach (weduty, dokumentowanie zabytków), mamy do czynienia z dokonaniem w pełni zasługującym na pozytywną opinię. Wyrażając nadzieję, że proces doktorski zakończy się rychłym sukcesem, jednocześnie gorąco popieram pomysł publikacji pracy. Schultz zdecydowanie zasłużył sobie nie tylko na wpis do polskiej wikipedii, ale i na obszerną drukowaną monografię, a praca p. Justyny Lijki może i powinna po niewielkich zmianach i poprawkach stać się ową wyczekiwaną monografią artysty wraz z katalogiem jego wszystkich dzieł.

Podsumowując stwierdzam, że w mojej ocenie rozprawa doktorska p. mgr Justyny Lijki „*Malarz zabytków przeszłości – pejzażysta? Twórczość gdańskiego romantyka Johanna Carla Schultza*” spełnia wymogi stawiane rozprawom doktorskim, określone w art. 13 ust.1 ustawy z dnia 14.03.2003 r. o stopniach naukowych oraz o stopniach w zakresie sztuki (Dz.U. nr 65, poz. 595 z późn. zm., w tym ustawy z 20 lipca 2018 – prawo o szkolnictwie wyższym z późniejszymi zmianami). Wnoszę tym samym o dopuszczenie mgr Justyny Lijki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

A handwritten signature in black ink, reading "Tomasz Torbas". The signature is written in a cursive, flowing style with long, sweeping strokes.