



UNIwersytet
JAGIELLOŃSKI
W KRAKOWIE

Kraków, 5 lipca 2025

RECENZJA
rozprawy doktorskiej p. mgr Emiliany KONOPKI
Malarstwo nordyckie XIX i początku XX wieku między nacjonalizmem a
skandynawizmem, Gdańsk 2025

Dysertacja pani mgr Emiliany Konopki dotyczy zagadnienia słabo obecnego w polskiej historii sztuki, a także niestanowiącego ważnego pola badawczego poza Skandynawią i – częściowo – nauką anglosaską. Na podjęcie takiego tematu pozwoliło Doktorantce jej podwójne wykształcenie, zarówno w zakresie historii sztuki, jak i skandynawistki. W efekcie powstała rozprawa nie tylko gromadząca imponujący materiał artystyczny ale i oparta na gruntownej wiedzy na temat historii państw należących do regionu oraz ich kultury, literatury, geografii i etnografii.

Na dysertację składają się cztery obszerne części, poprzedzone równie szerokim wstępem i zamknięte zakończeniem. Układ pracy jest logiczny i przejrzysty, a tytuły poszczególnych części, rozdziałów i podrozdziałów odpowiadają zawartości treściowej. We *Wstępie* zaprezentowane zostały główne cele i założenia badawcze, uściślone zostały najważniejsze pojęcia dotyczące kwestii sztuki narodowej i tożsamości zbiorowej w wymiarze narodowym oraz regionalnym („tożsamość nordycka”), zakres chronologiczny i geograficzny, opis zastosowanych metod badawczych oraz stan badań. Część pierwsza stanowi wprowadzenie do głównej tematyki pracy i zarysowuje skomplikowane dzieje polityczne Skandynawii, a przede wszystkim drogi do powstania nowoczesnych państw narodowych: Danii, Norwegii, Szwecji, Finlandii i Islandii oraz wykształcenie się idei skandynawizmu. Przynosi też rekapitulację teoretycznych poglądów na sztukę głoszonych w XIX wieku na interesującym Doktorantkę obszarze oraz omawia powstanie tam instytucji zajmujących się sztuką oraz dzieje kolonii artystycznych. Część druga poświęcona jest kształtowaniu się narodowej tematyki w malarstwie Skandynawii, poczynając od tzw. „Nordyckiego Renesansu” z

Wydział Historyczny

Instytut Historii Sztuki

ul. Grodzka 53

PL 31-001 Kraków

tel. +48 12 663 18 48

+48 12 422 94 62

fax +48 12 422 94 62

histszt@if.uj.edu.pl

www.ihs.uj.edu.pl

XVIII wieku aż do mniej więcej połowy następnego stulecia. Autorka śledzi w nim zwrot do lokalnej mitologii, wydarzeń historycznych, w tym dziejów Wikingów, a także zwrot ku biedermeierowskiej codzienności oraz początki zainteresowania rodzimym pejzażem. Część trzecia koncentruje się na tzw. „nowoczesnym przełomie”, kiedy to nastąpiło osłabienie zainteresowań tematyką narodową. Jak jednak dowodzi Doktorantka, i wtedy dawały o sobie znać dążenia do uchwycenia specyfiki regionalnej, co zauważa w reinterpretacji postaci Wikingów i chłopów, przedstawianych w zgodzie z zasadami realizmu jako obywateli, ludzi ciężkiej pracy ale i obdarzonych uczuciami i problemami czy zdobywców walczących z żywiołami. Był to również czas, gdy w Europie – szczególnie we Francji – zaczęto dostrzegać artystów przyjeżdżających z Północy i mówić o „szkole skandynawskiej”. Wreszcie część czwarta przynosi omówienie sztuki przełomu XIX i XX wieku, kiedy to powróciły z dużą siłą wątki historycznej i legendarnej przeszłości, związane tyleż z konsolidacją narodów północnych i państw narodowych, co i reinterpretacją podstaw poszczególnych „wspólnot wyobrażonych”. Do tego doszło szerokie zainteresowanie warstwą ludową i zagadnieniami etnograficznymi, ale także obrazowanie tradycyjnych wartości rodzinnych oraz malowanie skandynawskich krajobrazów. W *Zakończeniu* Autorka dokonała rekapitulacji wyników rozprawy.

Moja ocena dysertacji pani Emiliany Konopki jest jednoznacznie pozytywna, choć niepozbawiona aspektów krytycznych. Z jednej strony praca przynosi bardzo trafny obraz kształtowania się nowoczesnej świadomości narodowej w poszczególnych krajach Północnej Europy oraz przekonania o istnieniu wspólnoty całego tego regionu, z drugiej budzi spory niedosyt w zakresie analizy dzieł sztuki. Warsztat badawczy Doktorantki jest z gruntu kulturoznawczy i antropologiczny: obrazy i ryciny traktuje ona jako „teksty kultury”, redukując ich przekaz do warstwy tematycznej i anegdotycznej. Dzieła sztuki w jej rozprawie ilustrują legendy, „opowiadają” mity, wizualizują bohaterów, kreują postaci legendarne i bajeczne, przekazują specyfikę krajobrazów, nadają kształt mieszczańskim, rycerskim i chłopskim cnotom, przeżyciom, rozterkom i walce z surową naturą, ale tracą swą integralność plastyczną. Z rozprawy nie dowiadujemy się ani o strategiach budowy narracji

obrazowej, ani o przyczynach przejmowania określonych konwencji stylowych ani o relacjach intertekstualnych czyli o „przywłaszczaniu” (*appropriation*) pewnych rozwiązań artystycznych i obrazowych z bliższej lub dalszej przeszłości.

Taki wniosek, wynikający z lektury dysertacji, znajduje potwierdzenie w opisie zastosowanej metodologii. Doktorantka na ponad trzech stronach bardzo kompetentnie charakteryzuje metody badań symboli, toposów, stereotypów i mitów narodowych, natomiast metody historii sztuki prezentuje na niecałej stronie i to w sposób budzący poważne wątpliwości. Na początku stwierdza, że „Metodologie badawcze stosowane w analizie malarstwa XIX i XX wieku zostały rozwinięte i ugruntowane w literaturze przedmiotu”, a „obszerne omówienie tych zagadnień przedstawiają m.in. Mariusz Bryl i Stanisław Czekalski” (s. 29). Niestety, żadna z trzech podanych w przypisie publikacji obu autorów nie dotyczy metod badania malarstwa: artykuł i książka Bryla charakteryzują generalne przemiany w metodologii historii sztuki od lat 70. XX wieku, a artykuł Czekalskiego diagnozuje obecny stan dyscypliny po przejściu wielkiej fali zainteresowania jej teoretycznymi podstawami w ostatnich kilkudziesięciu latach. Dziwię się, że Autorka nie przywołała innej publikacji tego ostatniego autora, a mianowicie książki *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi* (Poznań 2006), w której omawiane są różne sposoby ujmowania zależności zachodzących pomiędzy dziełami sztuki, na dodatek eksplikowane na przykładzie malarstwa dziewiętnastowiecznego, a konkretnie dzieł Jana Matejki. W dalszej kolejności p. Konopka stwierdza: „W mojej pracy używam (...) metod badań historycznych, szczególnie z warsztatu społecznej historii sztuki oraz historii idei, a także odnoszę się do wybranych badań poświęconych sztuce narodowej oraz poszukiwaniu i tworzeniu tożsamości nordyckiej” (s. 29). W przypisie do tego zdania znajdujemy artykuł Piotra Skubiszewskiego dotyczący problemu traktowania dzieł sztuki jako źródeł historycznych, programowy artykuł Erwina Panofsky’ego, prezentujący jego metodę ikonologiczną oraz *Antropologię obrazu* Hansa Beltinga. Żadna z tych publikacji nie dotyczy ani społecznej historii sztuki ani sztuki narodowej, nie mówiąc już o tożsamości nordyckiej. Panofsky’ego do pewnego stopnia można powiązać

z historią idei, natomiast książka Beltinga należy do zupełnie innej rzeczywistości badawczej i zajmuje się wyłącznie sposobami obrazowania ludzkiej postaci i antropologicznymi podstawami tego zagadnienia, a więc aspektami zupełnie nieobecnymi w dysertacji. Trudno wytłumaczyć, czemu Doktorantka nie przywołała w tym miejscu adekwatnych opracowań, poczynając od *Społecznej historii sztuki* Arnolda Hausera a na bliskich „tekstom kultury” pracach z obszaru *New Art History* kończąc.

Wreszcie w następnym akapicie czytamy: „Punktem wyjścia do badań nad tworzeniem sztuki narodowej jest dla mnie jednak instrumentarium metodologiczne historii sztuki, w tym przede wszystkim analiza formalna i analiza treści wybranych dzieł sztuki w kontekście źródeł historycznych” (s. 29). Analiza treściowa jest faktycznie przedmiotem doktoratu, a do realizacji tego zadania służą Autorce metody badania tekstów kultury. Nie wiem natomiast, co Doktorantka rozumie pod pojęciem „analizy formalnej”: jeśli klasyczną analizę stylistyczną, pozwalającą na przypisanie autorstwa, to taka analiza nie jest adekwatna do podjętego przez nią tematu, jeśli zakwalifikowanie artysty lub dzieła do jakiegoś nurtu lub wskazanie źródeł stosowanych form, to pojawiających się kwalifikacji stylowych (romantyzm, szkoła düsseldorfska, *juste milieu*, impresjonizm itp.) nie można określić mianem analizy z uwagi na ich zdawkowy charakter, a jeśli wreszcie badanie struktur obrazowych pozwalających na zrozumienie sposobu konstruowania sensu w obrazach, np. w typie ikoniki Maxa Imdahla czy estetyki recepcji Wolfganga Kempa i – ostatnio – Johannesesa Grave, to w rozprawie nie ma śladów takiego podejścia. Być może chodziło po prostu o środki artystycznego wyrazu, takie jak kolor, linia, plama, płaskość lub głębia, statyka lub dynamika, rodzaj kompozycji itp. Stwierdzenia na ten temat pojawiają się z rzadka w rozprawie i również trudno określić je mianem analizy. Tam zresztą, gdzie Doktorantka mówi o „języku artystycznym”, ma często na myśli nie formę lecz motywy i tematy ikonograficzne oraz symbole i metafory służące do wyrażania treści narodowych wyrażane w sposób typowy dla romantyzmu, realizmu czy nurtów sztuki z przełomu XIX i XX wieku. Wystarczy przytoczyć trzy cytaty. Pierwszy: „W moim ujęciu Nowoczesny Przełom (...) ukształtował *język artystyczny* do około 1900 roku. W sztuce charakteryzował się odejściem od romantycznej *narracji narodowej* i

tradycyjnych wartości w stronę uniwersalnej tematyki społecznej, co wiązało się z przyjęciem nowoczesnych stylów i ruchów artystycznych: realizmu, naturalizmu, impresjonizmu i symbolizmu” (s. 21-22). Drugi: „*neoromantyczny język artystyczny oparty jest na formie wykształconej w połowie XIX wieku, która powstała jako reakcja na rozdziałający te dwa etapy, mniej nacechowany narodowo realizm i naturalizm drugiej połowy XIX wieku. Niemniej w mojej pracy pokazuję, jak motywy i symbole narodowe wykształcone w romantyzmie rekonstruowane były przez artystów nowego romantyzmu skupionych na indywidualnych uczuciach oraz przeżyciach wewnętrznych niż jedynie na tożsamości narodowej i historii uwypuklonej w sztuce narodowego romantyzmu*” (s. 20-21). I trzeci: „*język artystów skandynawskich XIX i początku XX wieku czerpał również bezpośrednio z wydarzeń historycznych, folkloru i legend, a przede wszystkim z otaczającej artystów natury*” (s. 26).

To niedocenienie formy powoduje, że Doktorantce umykają liczne istotne czynniki dookreślające – lub wręcz determinujące – sens konkretnych dzieł. Wskażę tylko na jeden przykład. Obraz *Niels Ebbesen* Agnes Slott Møller (il. 56) nie odwołuje się do współczesnej mu rzeźby pomnikowej oraz tradycji antycznych fryzów, lecz do włoskich malowanych pomników kondotierów. Ujęcie boczne postaci, siedzącej prosto na idącym stępa koniu i trzymającej w prawej ręce buławę, zastosowane zostało przez Paola Uccella w pomniku Johna Hawkwooda i Andree del Castagno w pomniku Niccola da Tolentino (oba w Santa Maria del Fiore we Florencji), a wcześniej przez Simone Martiniego w wyobrażeniu Guidoriccia da Fogliano w Palazzo Publico w Sienie. Obraz duński najbliższy jest temu ostatniemu dziełu, zarówno jeśli idzie o umieszczenie całej sceny w pustym pejzażu, kierunek przemieszczania się jeźdźca (od prawej do lewej) i ujęcie postaci w siodle. Buława w prawej dłoni zastąpiona została przez kuszę. To „przechwycenie” czy „przywłaszczenie” włoskiej kompozycji przez duńską artystkę otwiera pole do poszerzonej interpretacji postaci Ebbesena jako bohatera, rycerza i oswobodziciela, a jednocześnie jasno pokazuje, że obraz nie jest wyłącznie „tekstem”, możliwym do „odczytania” ikonograficznego, lecz przede wszystkim tworem pokazującym „coś”, a więc czyniącym widzialnym pewną ikoniczną rzeczywistość, o czym wielokrotnie pisał Gottfried

Boehm (zob. tegoż, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007). Innymi słowy mówiąc, sens obrazu zawiera się już w jego strukturze formalnej.

Niejasne określenie metod historii sztuki ma jednak w dysertacji jeszcze inne konsekwencje. Otóż przywołane powyżej koncepcje czy to formalnej czy ikonograficzno-treściowej analizy zakładają „esencjalną” koncepcję dzieł sztuki, a więc przekonanie, że sens na trwałe zapisany zostaje w strukturze i tematyce obrazu czy rzeźby. Z takim podejściem nie zgadza się Nowa Historia Sztuki i studia kulturowe, wyrastające z ponowoczesnej krytyki „metafizyki obecności”. Zakładają one społeczną konstrukcję sensu, a więc przeczą istnieniu jakiejś mniej lub bardziej jednoznacznej wymowy dzieł sztuki i zakładają, że treść narzucana jest przez dyskurs społeczny czy ideologiczny (zob. Mieke Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, tłum. M. Bryl, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Atrium Quaestiones”*, red. M. Bryl et al., Poznań 2009, s. 839n). Gdy Doktorantka z aprobatą przyjmuje koncepcję Anthony’a D. Smitha, że „sztuką narodową” jest „każde dzieło powstałe w ramach publicznego zamówienia albo prezentujące temat o charakterze narodowym, a także takie, które powstało z patriotycznej potrzeby artysty lub zostało uznane za szczególnie ważne dla narodu po jego powstaniu” (s. 35), to *de facto* opowiada się po stronie postawy ponowoczesnej, zakładającej, że to dyskurs narodowy decyduje o zamawianiu określonych dzieł, rozstrzyga też, co jest patriotycznym tematem, a także wprowadza w krąg zbioru dzieł o narodowej wymowie nawet takie obrazy, które pierwotnie owej wymowy mogły być pozbawione. Taka postawa kłóci się jednak z badaniami ikonograficzno-treściowymi. Można to wykazać na przykładzie *Letniego wieczoru na południowej plaży w Skagen* Pedera Severina Krøyer’a. Ten klasycznie impresjonistyczny obraz stara się oddać niezwykle zjawisko atmosferyczno-kolorystyczne „niebieskiej godziny”, a taką intencję artysty potwierdzają cytowane w pracy jego własne słowa (s. 246-247). Nic nie wskazuje na to, by w obrazie zawarte były jakiekolwiek tzw. „głębsze treści” poza dążeniem do oddania pewnego stanu natury, a przyroda, jak pisał Stanisław Witkiewicz, „nie jest czułą na wypadki dziejowe”. To, że typowe dla Północy zjawiska atmosferyczne uznawano za specyficzne dla

Norwegii i interpretowano jako ważny składnik narodowego pejzażu przynależy do dyskursu teoretyczno-krytycznego dotyczącego określonej koncepcji sztuki narodowej, ale nie może być rzutowane na dzieła takich treści pozbawione. Mówić dokładniej: jeżeli przyjmuje się za właściwe postępowanie badawcze historii sztuki zakładające istnienie treści immanentnej dziełom sztuki, to nie można jednocześnie stosować metod temu przeczących, albo – co heurystycznie jest dopuszczalne – wyraźnie rozdzielać analizę dzieł i analizę dyskursu teoretyczno-krytycznego, który rozwijał się w danej kulturze. Takiej podwójnej perspektywy niestety w rozprawie nie znajdziemy.

Jak już wspomniałem, moja ocena dysertacji p. Emiliany Konopki jest całkowicie pozytywna. Doktorantka zmierzyła się z niezwykle obszernym tematem, mającym wiele aspektów i odcieni i kształtowanym oraz reinterpretowanym w długim, ponad stuletnim przedziale czasowym w niejednorodnych środowiskach artystycznych i intelektualnych. Autorce udało się nad tym materiałem zapanować i dobrze go skonceptualizować, a także zaprezentować go w bardzo dobrej językowo formie. Przy takim wielkim temacie wiele problemów musiało oczywiście pozostać niedopowiedzianych. W dalszej pracy nad owymi zagadnieniami warto byłoby dopracować instrumentarium metodologiczne, zwłaszcza w zakresie analizy struktury dzieł sztuki. Tak czy inaczej rozprawa doktorska pani mgr Emiliany Konopki prezentuje ogólną wiedzę teoretyczną Kandydatki w dyscyplinie nauk o sztuce oraz umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej oraz stanowi oryginalne rozwiązanie problemu naukowego i tym samym spełnia warunki stawiane tego rodzaju pracom przez art. 187, pkt. 1-3 Ustawy z dnia 20 lipca 2018 Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U.2024.1571). Na tej podstawie wnioskuję o dopuszczenie p. Konopki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

