

Kraków, 15 września 2022 r.

Recenzja pracy doktorskiej
Korneccy: rodzina artystów i jej działalność w Małopolsce
od połowy XVIII do połowy XIX wieku,
napisanej przez mgr Paulinę Kluz
pod kierunkiem prof. dr hab. Katarzyny Mikockiej-Rachubowej

Przedstawiona do recenzji dysertacja jest pracą bardzo obszerną. Wraz z aparatem naukowym (i wszystkimi spisami) liczy sobie prawie pięćset stron. Rozważania autorki zostały zilustrowane 569 ilustracjami, tworzącymi właściwie osobny wolumin.

Za przedmiot swej rozprawy Pani mgr Paulina Kluz wybrała omówienie aktywności artystycznej rodziny Korneckich na przestrzeni właściwie ponad 100 lat. Z tego tytułu należą się już doktorantce słowa uznania - za odwagę zmierzenia się z bardzo trudnym tematem, dotyczącym bardzo różnorodnego pod względem formalnym materiału zabytkowego, który w części znacząco uległ konserwacjom i przeobrażeniom.

Jeśli chodzi o konstrukcję pracy, to doktorantka podzieliła swe rozważania na sześć rozdziałów, ujętych we *Wstęp* i *Zakończenie*. Integralną częścią pracy jest (w sumie dość lakoniczny) katalog dzieł rzeźbiarskich, aneks archiwalny, a uzupełnia ją zestawienie bibliografii (z podziałem na źródła i opracowania), spis ilustracji oraz streszczenia (w języku polskim i angielskim). Zanim przejdę do dalszych rozważań na wstępie należy podkreślić monumentalną podstawę źródłową badań doktorantki, która objęła swą skrupulatną kwerendą blisko 30 rozproszonych zasobów/zespołów archiwalnych (zarówno kościelnych jak i państwowych), uzyskując w ten sposób trwałą podstawę dla rozważań analitycznych – co zdecydowanie zasługuje na wyróżnienie i pochwałę.

We *Wstępie* Pani mgr Paulina Kluz wyznaczyła podstawowe cele swej pracy: przede wszystkim ukazanie dorobku „rodziny artystycznej” Korneckich, acz od razu można zaprzeczyć twierdzeniu autorki, że w ramach rodzin „dziedziczono ten sam zawód, [a] wyjątkowo potomkowie pracowali w innej profesji” – co zostało przedstawione w pracy Agaty Dworzak na temat lwowskiej rodziny Polejowskich (na którą się doktorantka powołuje, ale stronę wcześniej niż w odwołaniu w przypisie dysertacji). Sumiennie i bardzo dokładnie zostawiony *Stan badań* doskonale uzasadnił podjęcie przez Panią Paulinę Kluz tematu dysertacji.

Pierwszy rozdział został poświęcony drobiazgowym biogramom przedstawicieli właściwie trzech pokoleń rodziny Korneckich mieszkających w Gdowie, począwszy od Piotra,

następnie Stanisława starszego, Antoniego, Ignacego, Jana i Stanisława młodszego. W rozdziale tym zamieszczono też bardzo sumiennie zebrane informacje biograficzne na temat współpracowników i uczniów w warsztacie Korneckich (Franciszka Kozickiego, Piotra Małeckiego i Franciszka Jaworskiego). Mam jednak wrażenie, że niektóre konstatacje autorki idą czasem zbyt daleko. Z faktu, że Stanisław starszy oraz Piotr Korneccy odnotowani zostali w r. 1741 jako osadzeni na gruntach kościelnych, a kolejną wzmianka łącząca obu pochodzi z r. 1772 przy realizacji w Bochni, to trudno od razu przyznać, że przez cały czas (pomiędzy 1741 a 1772) musieli współpracować razem (a niestety w dalszych rozważaniach jest to właściwie traktowane już jako oczywistość). Podobnie chyba jednak zbyt daleko idącymi, niekiedy piętrowymi, hipotezami jest uznanie, że skoro np. Stanisław młodszy i Ignacy Kozicki są notowani jako wykonujący wraz z Piotrem Korneckim ołtarz główny w kościele Św. Mikołaja w Bochni (w r. 1772) to musieli rozpocząć naukę już w latach 60-tych i z pewnością uczestniczyli w wykonywanych zleceniach na wyposażanie kościołów małopolskich. Generalnie chodzi mi tu o konstrukcję wywodu zaczynającego się od stwierdzenia „przy założeniu”, przechodzącego do hipotezy „mógł”, a skończywszy na pewniku „zatem uczestniczył” – *vide* s. 23 – w odniesieniu do Stanisława Korneckiego). Sama autorka kilka stron dalej zauważa (s. 36, przyp. 213), że w źródłach gdowskich znanych jest kilku mieszkańców o tym nazwisku, którzy jednorazowo lub kilkakrotnie zostali określani jako stolarze czy rzeźbiarze – z czego wnioskować można, iż tylko doraźnie pomagali w warsztacie Piotra.

W tym miejscu chciałbym wtrącić jeszcze uwagę w odniesieniu do trochę niejednorodnej konstrukcji pracy. Przedstawienie „bohaterów” rozprawy na jej początku jest oczywistością, ale należy zauważyć, że Autorka nie jest konsekwentna, bowiem w dalszej części odwraca ten porządek – i w czwartym rozdziale najpierw omawia działalność Korneckich, potem analizuje dzieła a osobno wyróżnia części poświęcone indywidualnej twórczości Antoniego i Ignacego). Natomiast w rozdziale piątym przyjęto całkowicie inne założenia. Chronologicznie obejmuje prawie 100 lat (od lat 90. XVIII wieku po rok 1880) i dzieli się na trzy podrozdziały, w których omówiono kolejno trzy sylwetki twórców, przyjmując tym razem schemat gdzie osobno omawia się wiadomości biograficzne, przedstawia dzieła oraz analizę twórczości (i ich genezę). Oczywiście piszący te słowa zdaje sobie sprawę z różnorodności i odmienności zachowanego materiału zabytkowego, nie mniej rozpatrując całość pracy bardzo zwraca uwagę taka niejednorodność układu.

Osobną częścią w ramach pierwszego rozdziału są rozważania na temat powstania, struktury i organizacji pracy gdowskiego warsztatu. Zaproponowana przez doktorantkę

poprawna rekonstrukcja swego rodzaju „modelu” czy schematu organizacji i rozwoju warsztatu, opiera się na znanych powszechnie analogiach i jest jak najbardziej poprawna. Nie do końca wyjaśniony został jednak zasygnalizowany np. wkład Urszuli z Branickich Lubomirskiej w stworzenie warunków materialnych dla organizacji warsztatu”. Trzeba jednak zaznaczyć, że podrozdziale tym – autorka opisując rozbudowę składu warsztatu już jako całkowicie pewne traktuje swe przypuszczenia (z poprzedniej części) dotyczące wykształcenia i skali zaangażowania poszczególnych synów i współpracowników Piotra Korneckiego (tak też już właściwie jest przedstawione w ostatnim rozdziale w części dotyczącej wykształcenia Korneckich).

Olbrzymi rozdział drugi ma charakter omówienia dzieł warsztatu gdowskiego Korneckich w trzeciej ćwierci XVIII stulecia, począwszy od prac potwierdzonych archiwalnie, przypisywane przez doktorantkę i odpisane przez nią z dorobku Korneckich. Omawiając te rozważania, na początku chciałbym jednak przedstawić uwagę dotyczącą koncepcji tego (i następnego) rozdziału. Zastosowany w drugim rozdziale podział na prace źródłowo potwierdzone, atrybuowane i odpisane – i jest to jak najbardziej „naturalny” schemat, ale zastanawiam się czy *oeuvre* warsztatu Korneckich nie należałoby jednak inaczej przedstawić. Logicznym tokiem rozważań, który mógłby pomóc w dobitniejszym uzasadnianiu tez o autorstwie, byłoby wyjście od dzieł stwierdzonych archiwalnie, następnie poddanie ich analizie formalnej i ten sposób wydobycie tych cech oraz rozwiązań, które można określić jako stuprocentowo pewne, a dopiero potem na ich podstawie atrybuować kolejne dzieła i odrzucić chybione (zdaniem autorki) wcześniejsze atrybucje. Taki układ wydaje się być znacznie bardziej pomocny z dwóch zasadniczych powodów. Po pierwsze: autorka omawiając dzieła przypisywane często powołuje się na „repertuar formalny stosowany w warsztacie Korneckich” – tylko niestety nie dowiedzieliśmy się jaki jest to repertuar (bo to dopiero zawarte jest w kolejnym rozdziale). Po drugie: w rozdziale trzecim Pani Paulina Kluz przedstawia analizę dzieł warsztatu Korneckich (ujęta w układzie typologicznym: osobno ołtarze i ambony, rzeźba figuralna, ornamentyka, malarstwo) gdzie są już omawiane jako jednakowo pewne dzieła potwierdzone i przypisywane. Takie przedstawienie działalności spowodowało, że to co było wcześniej (w drugim rozdziale) atrybucją – w trzecim zyskuje rangę pewnika. Co więcej, proponowany przeze mnie układ pomógłby Autorce uniknąć pojawiającego się w pracy uzasadniania atrybucji innymi atrybucjami (zob. uwagi poniżej). Generalnie, rozdział trzeci z powodzeniem mógłby zostać włączony do drugiego. *Nota bene* – odrzucone atrybucje też warto zilustrować i tym samym dać możliwość czytelnikowi oceny/zasadności decyzji.

Recenzja nie jest miejscem, w którym szczegółowo należy omawiać poszczególne podrozdziały pracy, które w układzie chronologicznym ukazują panoramę realizacji warsztatu. Pozwolę sobie jednakowoż na kilka uwag, odwołując się tylko punktowo do niektórych stwierdzeń autorki – niejako na zasadzie *pars pro toto*. Przyznam się, że najwięcej trudności i kontrowersji wywołuje bowiem u mnie kwestia atrybucji dzieł małej architektury. Mam wrażenie, że niektóre wysunięte propozycje są zbyt pośpieszne. Trudni mi zgodzić się np. z uznaniem za identyczne przypisanych ołtarzy bocznych w Gdowie i ołtarza Św. Józefa w Bochni (potwierdzony), podobnie bardzo dalekie są od siebie pod względem konstrukcyjnym wielki ołtarz w kościele w Szyku (atrybuowany) i ołtarz główny w Chełmie (potwierdzony źródłowo), ołtarz boczny w Łapanowie i boczne retabula w Chełmie (potwierdzone). Trudno dokonywać jednoznacznych atrybucji w oparciu o podobieństwa dość ogólne – odnoszące się do pojęcia typu. Nie mogę się też zgodzić na wspomniane przez mnie powyżej uzasadnianie jedynych atrybucji innymi – *vide* ołtarz główny w kościele Św. Sebastiana w Wieliczce i ołtarz główny w Gdowie (oba są przypisywane) czy główny ołtarz niepołomicki (pierwotnie z dominikanów w Bochni) i ołtarz główny w Tokarni (poza tym naprawdę oba retabula nie są „identycznie rozwiązane” pod względem konstrukcyjnym). Zdaję sobie sprawę, że kwestie atrybucji są najbardziej kłopotliwe i dyskusyjne, ale podejmując trud i ryzyko hipotez należy przede wszystkim patrzeć na sposób opracowania detalu, prowadzenia gzymsów, zestawienia poszczególnych rozwiązań. Wskazywane „analogie” niestety nie przesądzają o wspólnocie warsztatu, a używane przez doktorantkę określenie „analogiczne” staje się tylko swego rodzaju słowem-wytrychem. Oczywiście, aby oddać sprawiedliwość autorce dysertacji – wskazała ona również porównania i atrybucje, które są akceptowalne dla niżej podpisanego – a jako przykład niech tu posłużą rozważania autorki choćby na temat struktur w Bodzanowie i Gawłuszowicach.

Rozdział trzeci, analityczny, przedstawia dorobek Korneckich w układzie typologicznym. Poza uwagami dotyczącymi „małej architektury” ołtarzy (autorka osobno omawia ołtarze główne i boczne, wyróżniając pięć typów nastaw, traktując te wcześniej przez siebie atrybuowane już jako pewne dzieła Korneckich (- co sygnalizowałem w ogólny sposób powyżej), ta część pracy zawiera bardzo cenne i dobrze przedstawione rozważanie na temat systematyki kazalnicy (wyróżniających się rzeczywiście klarownym i powtarzalnym schematem konstrukcyjnym). Pani mgr Paulina Kluz wskazała na najważniejsze źródła rozwiązań artystycznych poszczególnych typów retabulów, upatrując ich genezy w twórczości Mathiasa Steinla, Andrea Pozza oraz augsburskich rycin wzornikowych (autorstwa Johanna Ringlego i Franza Xavera Habermanna) także w zakresie ambon (tu zwłaszcza wzory graficzne).

Zdecydowanie dla mnie osobiście najciekawszymi rozważaniami w rozdziale trzecim (jak i poprzednim) są te poświęcone rzeźbie figuralnej. Autorka bardzo swobodnie i poprawnie opisuje poszczególne posągi i grupy – nierzadko o bardzo obiegowym (w ramach warsztatu) charakterze – we właściwy sposób łącząc je ze sobą, wyciągając poprawne wnioski jeśli chodzi o ich autorstwo (choć zapewne w niektórych przypadkach także można podjąć dyskusję). W tym obszarze rozważań nie mam uwag – a co istotnie jej hipotezy dobrze zostały zilustrowane przez umiejętne zestawienia fotografii. Pod względem genetycznym autorka określa rzeźby Korneckich jako wywodzące się z środowiska krakowskiego początków XVIII wieku, a zwłaszcza rozwiązań Antoniego Frączkiewicza. Podobnie za całkowicie (dla mnie) przekonujące należy uznać uwagi na temat realizacji malarskich. Te zwłaszcza tworzą koherentny obraz twórczości warsztatu Korneckich (a przede wszystkim Piotra). Dzieła malarskie stanowią repetycje i naśladownictwa prac w krakowskich kościołach, oparte są niekiedy o wzorce graficzne, także głównie augsburskie. Zasługą doktorantki jest, co należy podkreślić, samodzielne odnalezienie i wskazane konkretnych wzorców oraz poprawne identyfikacje tematów kilku przedstawień, czasem całkiem nieznanymi świętymi (co autorka uczyniła w rozdziale drugim). Choć surowa ocena „niesamodzielnej” twórczości Piotra Korneckiego na tym polu jest dla mnie przesadzona. Może właśnie ten szczególnie (owszem, prowincjonalny) sposób traktowania działalności malarskiej. Powiedzmy wprost - choć nie jest ona wybitna, to zauważone na przykład przez doktorantkę wykorzystywanie tych samych wzorców zarówno w odniesieniu do rzeźb figuralnych jak i kompozycji malarskich – sprawa że jest ona interesująca. Poczucie niedosytu pozostawiają jednak rozważania na temat ornamentyki. Szczerze mówiąc nie do końca rozumiem charakterystykę „ornamentu/ornamentyki muszlowego/muszlowej”. Wskazane przykłady (Gdów, Szyk) to są najzwyczajniej w świecie ornamenty *rocaille*, także nie do końca jestem w stanie się zgodzić ze zdaniem doktorantki, że ornament ten stanowił około połowy wieku jedynie dekoracje struktur późnobarokowych (to zbyt daleko i ogólna teza). Rozdział kończy część będącą swego rodzaju podsumowaniem, dotycząca genezy twórczości. Doktorantka tu uznaje i potwierdza podnoszone wcześniej w literaturze związki genetyczne prac Piotra Korneckiego (i jego synów) z dziełami krakowskich artystów. W przypadku Piotra, po opisanu zarysu twórczości rzeźbiarzy działających w Krakowie u progu XVIII wieku, stawia hipotezę, że był on po prostu uczniem Antoniego Frączkiewicza, traktując jako pewnik zakończenie u niego nauki już na początku lat 30-tych XVIII wieku. Choć tak kategoryczna teza nie ma potwierdzenia w źródłach, autorka wskazała na ciekawy moim zdaniem trop: pojawienie się w warsztacie Frączkiewicza ucznia o nazwisku (przezwiseku) Gdowski (czyli pochodzącego z Gdowa).

Oczywiście musimy pamiętać, że oczywiste związki między dziełami Frączkiewicza i Korneckiego były podnoszone od dawna. Jeśli chodzi o działalność malarską Piotra (i warsztatu) to doktorantka zestawiała ją pobieżnie z twórczością Łukasza Orłowskiego, (uznając że obaj mogli uczyć się w warsztacie Słowikowskiego; (szkoda, że skrupulatnie wykorzystując maszynopisy prac dyplomowych obronionych na temat realizacji Korneckich, nie sięgnęła do prac magisterskich poświęconych temu malarzowi). Przede wszystkim zestawiała jednak dorobek Korneckiego ze zbliżonymi pod względem stylistycznym obrazami Kazimierza Młodzainowskiego i Wojciecha Poziemskiego.

Rozdział czwarty dysertacji to omówienie działalności artystyczną Korneckich w ostatniej ćwierci XVIII stulecia i pierwszej ćwierci XIX wieku. Powodem wydzielenia tego rozdziału była chęć przedstawienia dorobku twórców po zmianie miejsca zamieszkania członków rodziny - po przeprowadzce z Gdowa do Wieliczki. Omówiwszy kolejno dzieła wykonane przy udziale Piotra (zm. 1781) – wszystkie atrybuowane – Pani mgr Paulina Kluz dokonała analizy dzieł (według uprzednio zastosowanego schematu: osobno mała architektura, dekoracja rzeźbiarska, ornamentalna i malarska). Zasadniczą konstatacją tej części pracy jest stwierdzenie, że warsztat kontynuował po prostu rozwiązania z „okresu gdowskiego”, wykorzystując i powielając znane wcześniej schematy, także w zakresie kompozycji malarskich, ograniczając zakres zdobień (choć wciąż wykorzystując ten sam zasób ornamentyki). Można zatem zasugerować, że ten rozdział raczej winien być włączony do poprzednich zwłaszcza, że *modus operandi* działania warsztatu nie uległ zmianie (a jedynie jego lokalizacja i zmniejszył się skład osobowy).

Osobne wyróżnienie indywidualnej twórczości Antoniego Korneckiego sugeruje, że właśnie jego postać winna stać się początkiem dalszych rozważań. Poza niewielkimi zleceniami rzeźbiarskim na uwagę doktorantki zwróciły rysunki ze zbiorów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (z dawnej kolekcji Pawlikowskich). Nie są to jednak jak chce autorka prace wykonane szkicowo i w żadnym wypadku nie mają one charakteru projektowego. Spokojnie, klarownie, a nawet purystycznie narysowane kompozycje są typowymi pracami szkolnymi, o charakterze akademickim, które moglibyśmy z powodzeniem określić jako klasycyzujące. Opisana przez doktorantkę twórczość Ignacego to kilka potwierdzonych archiwalnie zleceń: w Krakowie i w Jędrzejowie (przypisane).

W rozdziale piątym doktorantka przedstawiła działalność artystyczną Jakuba, Joachima i Józefa Korneckich od lat 90-tych XVIII wieku do około 1880 roku). Rozdział ten to swoisty epilog, a autorka wyłącznie skoncentrowała się na prezentacjach kolejnych twórców (co jest uzasadnione zwłaszcza wobec szczupłości informacji i niewielu tak naprawdę dzieł).



Jakub, będący zarówno rzeźbiarzem jak i malarzem, znanym przede wszystkim z prac rzeźbiarskich w kościele Cystersów w Jędrzejowie oraz kilkunastu obrazów, głównie w kościołach krakowskich. Szczególne znaczenie dla charakterystyki jego dorobku mają zachowane rysunki o „szkolnym” charakterze, które po części rzeczywiście mogą stanowić argument dla domniemanej przez doktorantkę jego edukacji w Szkole Krakowskiej (można też przypuszczać że po części były także rysunkami inwentaryzacyjnymi). Dzieła małarskie Jakuba, jak słusznie zauważyła Pani Paulina Kluz, nie wyszły jednak poza wzorce formalne wypracowane w poprzednim stuleciu.

Joachim (omówiony jako drugi, a tak naprawdę ostatni z Korneckich zajmujących się działalnością artystyczną), początkowo współpracował z Jakubem, a następnie związał się z warsztatem rzeźbiarskim Ignacego Mieroszewskiego, aby po jego rozwiązaniu stać się wykonawcą kilku „prestizowych zleceń stolarsko-rzeźbiarskich (jak: ołtarz w Białej, dekoracja na Jasnej Górze, krucyfik w Borku Starym)”. Intrygujący jest modus stylowy jego prac – artysta, jak podkreśliła doktorantka, swobodnie operował bardzo różnymi konwencjami stylistycznymi. Ostatnim z przedstawicieli rodziny, jakim się zajęła Pani Kluz jest Józef Kornecki, nie łączony wcześniej z rodziną. Z wykształcenia malarz (wykształcony u Wojciecha Gutowskiego) był, jak odkryła doktorantka, autorem prac malarskich w farze w Bochni (zarówno obrazów ołtarzowych jak i polichromii w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej (niezachowana).

Ostatni, szósty, rozdział artystyczny to próba podsumowania i przede wszystkim ustosunkowania się do kwestii pojęcia „rodziny artystycznej”. W pierwszym podrozdziale doktorantka sumiennie wymieniła właściwie wszystkie odnotowane wcześniej w literaturze przykłady aktywności rodzinnych warsztatów działających na terenie Rzeczypospolitej w XVIII wieku, ale mam wrażenie, że zebrany materiał jednak właściwie nie został spuentowany. Z zaprezentowanej panoramy możemy się dowiedzieć, że z reguły kontynuacja działalności zawodowej w zdecydowanie większości obejmowała wyłącznie dwa pokolenia (rodzice-dzieci), co już wszakże było wiadomo, a Korneccy wyróżniają się na tym tle wielopokoleniowością (pamiętać należy, że aż dziewięciu przedstawicieli rodziny parało się aktywnością artystyczną) i stosunkowo szerokim zakresem działalności (wynikającym zapewne przede wszystkim z konieczności ekonomicznych), a także faktem aktywności poza stołecznymi/głównymi ośrodkami. Nie znajduję jednak w tej części pracy tego o czym doktorantka pisze później w *Zakończeniu*, że udało się jej „podjąć rozważania na temat rodzin artystycznym w ogólnym sensie rozumienia tego pojęcia i jego zakresu”.

Na tak zarysowanym tle Pani mgr Paulina Kluz, w tym i kolejnym podrozdziale, podjęła próbę syntetycznego zbiorczego podsumowania kwestii wykształcenia warsztatowego Korneckich, zaznaczając przemiany hipotetycznych procesów kształcenia, przy jednoczesnym prymacie edukacji w warsztacie rodzinnym.

Jako trzeci podrozdział Pani Paulina Kluz zaprezentowała syntetycznie ujęte, oparte o dotychczasowe publikacje, przedstawienie dziejów sztuki sakralnej w Krakowie i w historycznej Małopolsce od połowy XVIII wieku aż po lata 30-te XIX stulecia. Ta część pracy w zamierzeniu autorki stanowiła jak się wydaje niezbędny wstęp do omówienia zjawiska „późnego baroku” w sztuce sakralnej Małopolski – w kontekście twórczości Korneckich. Doktorantka uznała, właściwie w całym XVIII wieku, mimo koegzystencji równocześnie kilku tendencji (czy też prądów) stylowych, sztuka sakralna Małopolski (zwłaszcza w zakresie małej architektury) cały czas (aż po początek XIX wieku) kontynuowała po prostu formułę sztuki późnobarokowej z narzuconym kostiumem ornamentyki rokokowej (utożsamionej, wg niej, z *rocaille*’m). Autorka stwierdziła, iż tylko pojedyncze wyposażenia i dekoracje kościelne zrealizowane w 2. połowie XVIII stulecia były „rokokowe”, a że wykonane przez przyjezdnych artystów, to nie miały wpływu na twórczość lokalną. Podobnie, według doktorantki, sytuacja przedstawiała się na przełomie XVIII i XVIII wieku, a nawet w pierwszych dekadach tego ostatniego stulecia, gdzie tylko niektóre z realizacji w Krakowie miały „awangardowy” (klasycystyczny) charakter. Tak przedstawiona panorama pozwoliła doktorantce stwierdzić, iż twórczość Korneckich reprezentując tradycjonalizm rozwiązań i przywiązanie do konkretnych rozwiązań formalnych jest reprezentatywnym przykładem „długiego trwania” rozwiązań artystycznych, których geneza sięga czasem 1. ćwierci XVIII stulecia. Uznała działalność warsztatu gdowskiego, który reprezentował według niej, ponadprzeciętny poziom artystyczny oraz wykonywał kompleksowe prace rzeźbiarsko-stolarskie i malarskie na rozległym obszarze za sztandarowy przykład tego zjawiska (choć myślę, że trochę przeszła nad porządku nad aktywnością Wojciecha Rojowskiego, który tworzył kompleksowe wystroje wnętrz czy Antoniego Gegenbaura i jego syna - zwłaszcza, gdybyśmy przyjęli znacznie ich rozbudowywany dorobek).

Praca została napisana poprawnym językiem (choć czasem ma się wrażenie, że aż nazbyt powtarzalnym jeśli chodzi o określenia relacji stylistycznych między dziełami). Zastosowanie aparatu naukowego nie budzi wątpliwości, choć w niektórych przypadkach jako irytujące jest odwoływanie się w przypisach do bliżej nieokreślonych badań i konstatacji (bez uzasadnienia) samej autorki albo do wyników (bez uzasadnienia i bez podania konkretnych

źródeł czy np. konkretnych linków) prac jakie powstały Pracowni Inwentaryzacji i Digitalizacji Zabytków (w ramach programu „Sakralne dziedzictwo Małopolski”), w jakiej Pani Paulina Kluz jest zatrudniona na Uniwersytecie Papieskim im. Jana Pawła II w Krakowie.

Całkowicie niezrozumiały dla niżej podpisanego jest zaproponowany przez doktorantkę układ ilustracji – ich kolejność nie jest zgodna ani z tekstem, ani nie odzwierciedlają chronologii rozważań, nie jest też związana np. z układem topograficznym (wówczas np. możliwe było ułożenie ich alfabetycznie według miejscowości), ani z katalogiem. Konieczna jest, jeśli by Autorka starała się wydać swą dysertację, całkowita zmiana układu. Pomijając kwestię trudności w korzystaniu z maszynopisu dysertacji, ten obecny układ niestety bardzo mocno zaciemnia logikę rozważań niż pomaga ją zrozumieć, zwłaszcza na przykład jeśli chodzi o zależności pomiędzy dziełami (choć tu na zdecydowaną pochwałę zasługuje tworzenie zbiorczych zestawień odnoszących się do np. do rozwiązań konstrukcyjnych czy detali oraz ornamentyki).

Reasumując, niezależnie od zarysowanych krytycznych uwag, które można oczywiście traktować jako podstawę do dyskusji wypada stwierdzić, że Pani mgr Paulina Kluz przygotowała pracę ciekawą, interesującą, uzupełniającą w istotny sposób panoramę badań nad środowiskiem artystycznym Małopolski i Krakowa. Osobiście uważam, że mamy do czynienia z pracą niejako „klasyczną” albo „materiałową”, posługującą się bardzo tradycyjną metodologią analizy formalno-genetycznej (w tym przypadku adekwatną do przedmiotu badań). Zarówno biogramy jak i *oeuvre* Korneckich zostało przez Panią mgr Paulinę Kluz w znaczący sposób poszerzone i uporządkowane, choć niektóre konstatacje mają charakter powierzchowny. Tak jak przedstawiłem powyżej Autorka swobodnie i umiejętnie analizuje zwłaszcza dzieła rzeźbiarskie i malarskie, acz w zakresie tzw. „małej architektury” jej uwagi w niektórych przypadkach zdają się być poczynione nieco „na siłę” i po prostu nietrafione.

Rozważania o charakterze syntetycznym jakie zostały zawarte w ostatnich rozdziałach są zręcznym podsumowaniem dotychczasowych, często bardzo rozproszonych uwag badaczy (*nota bene* samo zjawisko „długiego trwania” było omawiane w literaturze historyczno-artystycznej; zabrakło mi tu trochę sygnalizowanych we *Wstępie* „kontekstów socjologii sztuki”). Rozważania na temat praktyki warsztatowej, funkcjonowania środowisk artystycznych czy wykształcenia zawodowego nie wystarczy skwitować odwołaniem właściwie do tylko dwóch prac - do klasycznych rozważań Jennifer Montagu oraz prof. Konstantego Kałinowskiego (z lat 90-tych ubiegłego wieku). Odnoszę wrażenie, że doktorantce

trochę umknęła literatura niemieckojęzyczna na ten temat, podobnie jak na temat rodziny artystycznych i kwestii wykształcenia zawodowego w środkowej Europie (np. prace V. Liedkego).

Liczne ustalenia faktograficzne, wydobycie ze źródeł nieznanych prac, ale i zebranie rozproszonych wzmianek na temat aktywności zwłaszcza ostatnich przedstawicieli rodziny Korneckich pozwalają stwierdzić, iż przedstawiona praca doktorska Pani Pauliny Kluz spełnia kryteria pracy doktorskiej i może zostać oceniona pozytywnie, tzn. jako spełniająca wymogi nałożone przez ustawodawców w art. 13.1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. nr 65 poz. 595 z późn. zmianami). Niniejszym wnoszę dopuszczenie jej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Dr hab. Andrzej Betlej, prof. UJ
Wydział Historyczny UJ
Instytut Historii Sztuki UJ

