

PIOTR Ł. GROTOWSKI, *Freski fundacji Władysława II Jagiełły w kolegiacie wiślickiej*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2021, ss. 248, il. 134, indeks, streszcz. ang. i ros.

Niewiele jest w polskiej historii sztuki zagadnień tak szeroko opisanych, a zarazem inspirowanych równie ciekawe dyskusje, jak malowidła ściennie z fundacji jagiellońskich, które powstały na obszarze Królestwa Polskiego: w Lublinie, Sandomierzu, Wiślicy i Krakowie (by wspomnieć tu jedynie o dziełach zachowanych do naszych czasów)¹. Noszą one cechy sztuki wschodniochrześcijańskiej, lecz dopasowano je do wnętrza typowych dla tradycji łacińskiej. Zainteresowanie tymi zabytkami pojawiło się już w dwudziestoleciu międzywojennym, czego przykładem są pochodzące z tego czasu publikacje Michała Walickiego² i Celiny Osieczkowskiej³, ale badania nad nimi na dobre rozpoczęła Anna Różycka-Bryzek, by wymienić klasyczną już pracę jej autorstwa: *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*⁴. Różycka-Bryzek publikowała na ten temat jeszcze wiele, a jej dzieło kontynuują przede wszystkim liczni uczniowie, do których zalicza się również autor jednej z ostatnich książek na temat malowideł wiślickich, Piotr Ł. Grotowski. Nowe opracowania i nierzadko nowe ustalenia stawały się możliwe choćby dlatego, że kolejne zespoły malowideł, np. w kolegiacie sandomierskiej, ale także w Wiślicy były poddawane konserwacjom, które niejednokrotnie przyczyniły się do uzyskania nowego spojrzenia na to malarstwo.

W swojej książce Piotr Ł. Grotowski odważnie podjął się kompleksowego opracowania najgorzej zachowanych malowideł omawianej grupy, znajdujących się w kolegiacie wiślickiej. Jego książka rozpoczyna się zresztą od prologu, zatytułowanego *Oko proroka*, który jest dość nietypowym wprowadzeniem do książki naukowej. Autor bowiem roztacza przed nami wspomnienie swej pierwszej, odbytej w roku 1996 wizyty w Wiślicy, opisując ją jako „nadwiślańską wioskę z nietynkowanymi domami i koślawym ryneczkiem”, nad którą „góruje ciemna sylwetka kolegiaty”. Właśnie tutaj, we wnętrzu, gdzie „wilgoć i chłód mieszają się z kurzem pokrywającym poszarzałe ściany” (s. 11), ogląda zachowane polichromie. To pierwsze spotkanie z freskami było trudne: „Nie zachwycają, sprawiając moim oczom raczej przykrość swą szczątkową formą, niedbałą linią konturów przygotowawczego szkicu” (s. 11). Lecz właśnie tam — w takiej chwili — Autor doznaje wstrząsu: wtedy, gdy ogląda, całkiem z bliska, fragment jednego z malowideł.

Historycy sztuki rzadko pozwalają sobie na takie obnażenie uczuć, jakie czasem ogarniają ich przy pierwszym kontakcie z dziełami (zwłaszcza, kiedy nie są one jednoznacznie pozytywne), a które decydują o poświęceniu się danej sprawie, choć pewnie wielu przeżyło kiedyś coś podobnego. Dla Autora książki jest to silny bodziec do działania: „Opowiem o utraconej świetności wiślickich fresków — przed której ostatnim świadectwem dane było mi stanąć” (s. 12) — pisze Grotowski w prologu i to jest rzeczywiście koncepcja mu przyświecająca. Zadanie, którego się podjął, nie całkiem jest wdzięczne, ponieważ losy malowideł, a w rezultacie stan ich zachowania sprawiają, że walory estetyczne dużych partii dzieła bywają niewielkie, a w licznych miejscach

¹ Bardzo dobrze dyskusje te opisał kilka lat temu Mirosław P. Kruk (Kruk M.P. 2017).

² Walicki M. 1930.

³ Osieczkowska C. 1934; Filipowicz-Osieczkowska C. 1936.

⁴ Różycka-Bryzek A. 1983.

można jedynie domyślać się pierwotnego wyglądu, ikonografii i charakteru stylowego. Tymczasem to są właśnie tematy, którym Autor postanowił się poświęcić.

Grotowski w swojej książce omawia kolejno dzieje malowideł, ich program oraz styl. Kieruje się metodą wielokrotnie stosowaną przez uczonych — w szczególności przez Annę Różycką-Bryzek. Wymaga ona od badacza znacznej wiedzy i umiejętności analitycznych, których z pewnością nie można odmówić Autorowi. Osiągnięcie celu, który przed sobą postawił (jak zresztą wiemy z jego relacji — świadomie), było jednak mocno utrudnione, przede wszystkim ze względu na fragmentaryczność zachowania malowideł. Z tego powodu, stosując metodę porównawczą i szukając analogii do wiślickich dzieł, Grotowski posuwa się niekiedy bardzo daleko w swoich interpretacjach. Dzieje się tak na przykład wtedy, gdy stara się ustalić, jakie przedstawienia mogły znaleźć się na sklepieniu prezbiterium. Z bardzo wątych informacji wyciąga więc przypuszczenie, że był to obraz Chrystusa Pantokratora w otoczeniu sił niebiańskich (s. 29). Taka koncepcja musi pozostać hipotezą (zresztą Autor nie twierdzi inaczej), ale na tym przykładzie bardzo dobrze widoczne są niedoskonałości przyjętej przez niego metody pracy. Przy okazji rodzą się pytania: Jakim kluczem posługiwać się badając, analizując i interpretując źle zachowane dzieła sztuki? W jaki sposób pisać o programie, który zachowany jest jedynie częściowo? Czy można takie malowidła po prostu zestawiać z innymi obiektami — świetnie zachowanymi i posiadającymi bardzo wysoką jakość artystyczną? A może ta metoda pisania o źle zachowanych dziełach sztuki powinna być inna? Podejrzewam, że również Piotr Ł. Grotowski zadawał je sobie, gdy opracowywał wiślickie freski, niestety w pracy zabrakło głębszej refleksji metodologicznej.

W recenzowanej książce najważniejsze wydają mi się wątki, które rzucają światło na tożsamość artystów, czy cele, jakie przyświecały twórcom programu ikonograficznego, ufundowanego przez króla Władysława. Takimi wątkami są opisane i poddane analizie przez Badacza wizerunki Borysa i Gleba (którzy są identyfikowani głównie na podstawie ubiorów i gestów) (s. 94) oraz Teodozego Pieczerskiego [na podstawie cech fizjonomicznych — choć sam Autor podkreśla, że ze względu na brak figury św. Antoniego Pieczerskiego taka interpretacja jest „dyskusyjna” (s. 125)]. W przypadku wyobrażeń dwóch pierwszych świętych książąt męczenników — Borysa i Gleba, synów Włodzimierza Wielkiego, którzy mieli zostać zamordowani w 1015 r. — analiza wizerunków jest wpisana w rozważania nad przedstawieniami świętych władców: Heleny i jej syna, Konstantyna. Grotowski proponuje więc interpretację wszystkich tych przedstawień w kontekście idei Władysława Jagiełły jako władcy chrześcijańskiego i konceptu określania go mianem „drugiego Konstantyna” (s. 98). Nie tłumaczy to do końca zestawienia wszystkich wspominanych tu postaci. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt, pominięty przez Grotowskiego. Nie ma wątpliwości, że wyobrażenie wśród świętych Borysa i Gleba każe nam myśleć o programie ikonograficznym Wiślicy w kontekście tradycji kijowskiej. Właśnie z nią — w okresie, z którego pochodzą malowidła wiślickie — związany jest ich kult. Warto byłoby więc w tym miejscu poruszyć temat siły oddziaływania tradycji Rusi Kijowskiej w Królestwie Polskim w XV w.⁵

Autor podkreśla ideologiczne znaczenie kultu Borysa i Gleba, powołując się na teksty źródłowe oraz prace wielce zasłużonego badacza Andrzeja Poppego (s. 96–97, przyp. 160). Rozważania można by uzupełnić, biorąc pod uwagę również semiotyczną analizę przeprowadzoną przez Borysa Uspienskiego, który rozpatrywał ten kult w kontekście opowieści o Rusi jako „nowym chrześcijańskim ludzie”⁶. W tym ujęciu książęta męczennicy pełnią funkcję pierwszych ruskich świętych (podobnie jak zamordowany bratobójczo Abel jest pierwszym świętym w ogóle) i są orędownikami ziemi ruskiej — rozumianej w kijowskich przekazach źródłowych jako nowa

⁵ Naumow A. 2002b, s. 53.

⁶ Uspenski B.A. 2000, s. 40–41.

chrześcijańska ziemia⁷. Można tu postawić pytanie o znaczenie w taki sposób rozumianej ikonografii Borysa i Gleba w ramach programu malowideł w kolegiacie wiślickiej.

Identyfikacja postaci mnicha jako Teodozego Pieczerskiego — założyciela Klasztoru Kijowsko-Pieczerskiego, jest więcej niż dyskusyjna, gdyż rzeczywiście (o czym sam Grotowski wspomina) jego wizerunek w tradycji sztuki wschodniosłowiańskiej nie występuje bez towarzysza — Antoniego Pieczerskiego. Skoro jednak już pojawiła się ona w książce, szkoda, że nie poprowadziła Autora do szerszej refleksji na temat obecności tradycji ikonografii pieczerskiej na ziemiach polskich (można było odnieść się np. do opracowania Małgorzaty Smorąg Różyckiej, które pojawia się w kontekście Kodeksu Gertrudy)⁸, a może również recepcji kultu świętych pieczerskich na ziemiach Korony⁹ oraz znajomości na tym obszarze *Patoryku Kijowsko-Pieczerskiego*¹⁰. Przyjęty przez Grotowskiego trop interpretacyjny, zakładający, że na ścianach prezbiterium kolegiaty w Wiślicy ukazano zarówno Borysa i Gleba, jak i Teodozego Pieczerskiego wskazuje, że malowidła w kolegiacie pozostawały w bardzo silnej relacji wobec tradycji Rusi Kijowskiej. Stanowiłyby to wyjątek na tle innych malowideł o wschodniochrześcijańskiej proveniencji powstałych za czasów Jagiełły¹¹.

Innym ciekawym wątkiem ikonograficznym są wizerunki świętych kobiet, które Grotowski identyfikuje jako Marinę i Paraskiewę (z Ikonium) (s. 130–133). Szkoda, że Autor pominął w swej analizie bardzo ważną, a zainicjowaną przez Aleksandra Naumowa dyskusję dotyczącą kultu św. Paraskiewy na prawosławnych ziemiach Królestwa Polskiego¹², która wiąże się także z rolą — w innym miejscu wspomnianego w książce — Grzegorza Camblaka (s. 185–186). Podobne malowidła zachowały się w kolegiacie sandomierskiej, gdzie rząd postaci świętych niewiast umieszczony jest poniżej dużej sceny Zaśnięcia Bogurodzicy, będąc właściwie częścią fryzu herbowego¹³. Z kolei wizerunek świętej z krzyżem w dłoni — rozpoznawanej jako św. Paraskiewa (Wielka Męczennica czy święta Tymowska?) — znajduje się w kaplicy lubelskiej¹⁴.

W przypadku Wiślicy Grotowski wyodrębniła działalność kilku malarzy i każdego z nich próbuje zaklasyfikować, wskazując zresztą na różne środowiska, z których się wywodzili. Określa ich kolejno: mistrzami „mianery malarskiej”, „mianery linearnej”, „konwencjonalnej”, czwartego zaś nazywa — malarzem „mianery prowincjonalnej”. Analizując formę wiślickich malowideł, dochodzi do wniosku, że jeden z twórców pracujących w Wiślicy mógł pochodzić z okolic Drohobycza lub Przemyśla (s. 146). Styl drugiego mistrza („mianery linearnej”) pozbawiony jest zdaniem Grotowskiego wyraźnych odniesień w sztuce ruskiej (s. 147–150). Trzeci z kolei miał pozostawać pod wpływem pierwszego mistrza, ale wykorzystywał również „obiegowe formy powszechnie stosowane w późnośredniowiecznych ikonach z obszaru Rusi Czerwonej i Wołynia” (s. 152–153). Działalność czwartego miałyby być natomiast typowa dla sztuki prowincjonalnej (s. 153–157).

Należy bez wątpienia docenić pracę włożoną w analizę źle zachowanych malowideł i odnajdywanie dla nich odpowiednich analogii. Wątpliwości metodologiczne budzi jednak dopatrywanie się wyraźnych różnic artystycznych w dziele, które było bez wątpienia efektem pracy wspólnotowej. Również z technologicznego punktu widzenia malarstwo tego typu nie pozwa-

⁷ Uspenskij B.A. 2000, s. 47.

⁸ Smorąg Różycka M. 2003, s. 165–184.

⁹ Naumow A. 2002b, s. 53.

¹⁰ Zob. Patoryk. 1993.

¹¹ Michał Walicki uważał, że w kaplicy lubelskiej znajdują się wizerunki świętych Włodzimierza, Borysa i Gleba (Walicki M. 1930, s. 24). Taką interpretację podważała jednak Anna Różycka-Bryzek (Różycka-Bryzek A. 1983, s. 115, przyp. 51) i dziś nie jest ona przyjmowana.

¹² Naumow A. 1996, s. 49–51; por. np. Stradomski J. 2001; Sulikowska-Gąska A. 2009.

¹³ Smorąg Różycka M. 2013, s. 67, il. 14.

¹⁴ Por. Różycka-Bryzek A. 2000, s. 105, il. 88.

la na doszukiwanie się indywidualnych cech twórczości poszczególnych malarzy, gdyż w tradycji wschodniochrześcijańskiej stosowany powszechnie podział pracy zwykle niwelował różnice uzdolnień i skłonności artystycznych¹⁵.

Znacznie ciekawsze wydaje się podjęcie próby porównania dzieł wiślickich z innymi fundacjami królewskimi, np. z malowidłami z Sandomierza, gdzie podobnie jak w Wiślicy wszystkie freski zostały umieszczone w prezbiterium (s. 162). Wystrój kolegiaty sandomierskiej łączy jednak Grotowski ze sztuką serbską (s. 163–168), zaś autorzy malowideł wiślickich mieliby przybyć z Rusi Koronnej, poza „mistrzem manieri linearnej” (pochodzącym z Rusi Północnej?) (s. 168). Porównując je również z innymi fundacjami, Grotowski wyciąga ostatecznie wniosek, że w Wiślicy „zespół czterech malarzy ukonstytuował się w celu jednorazowego zlecenia” (s. 177). Problem ten rozważany jest w podrozdziale *Czy malarz przemyski Hail malował freski w Wiślicy?* (s. 177–180), jednak Autor ostatecznie przyznaje, że nie da się tego ustalić. W kwestii datowania malowideł podkreśla zaś czternastowieczne cechy zachowanych inskrypcji (s. 181) i stwierdza, że „prace w kolegiacie mogły być prowadzone jeszcze przed rokiem 1393, kiedy to Jagiełło zlecił wykonanie fresków na Łyścu, gdyż wiązany z nimi rusiński warsztat pracujący w dormitorium na Wawelu po zakończeniu tej pracy powrócił w ojczyste strony” (s. 182).

W książce podjęto także, obecny w literaturze przedmiotu, temat motywacji kryjących się za decyzjami o fundowaniu wschodniochrześcijańskich malowideł w kościołach obrządku łacińskiego (s. 185–188). Brak tu niestety nowych pomysłów, a nawet więcej — stanowisko Grotowskiego pozostaje mocno zachowawcze¹⁶. Przyjmuje bowiem, że malowidła tego rodzaju, które według Jana Długosza miały się znajdować w królewskiej sypialni, świadczą o osobistych upodobaniach władcy (s. 187). Trudno się z tym zgodzić¹⁷. W przypadku władców takie miejsce jak sypialnia stanowiło reprezentacyjną przestrzeń. Refleksji na ten temat, ale koncentrującej się oczywiście na malowidłach z kolegiaty wiślickiej, zdecydowanie brakuje moim zdaniem w książce Grotowskiego. Chętnie zapoznałabym się również z uwagami Autora na temat wcześniejszej literatury dotyczącej relacji Jagiełły wobec prawosławia, o czym pisał m.in. Aleksander Naumow¹⁸.

W swojej pracy Grotowski podejmuje też pewne zagadnienia ogólne, istotne dla dalszych badań nad malowidłami fundacji jagiellońskich. Zauważa, że stosowany wobec tych dzieł termin „malowidła bizantyńsko-ruskie” jest mylący, ponieważ sugeruje udział w projektach malarzy pochodzących z Grecji, a może i samego Konstantynopola (s. 18). Rozpoczynając ów wątek, nie decyduje się jednak — niestety — na przedstawienie swoich pełnych poglądów na ten temat czy zainicjowanie dyskusji. Tymczasem wydaje się, że w polskiej historii sztuki nastał najwyższy czas na debatę nad używanymi dotąd pojęciami. Można wnikać w przyczyny, dla których Wojesław Molè, potem przede wszystkim Anna Różycka-Bryzek, a następnie jej uczniowie w stosunku do malowideł fundacji jagiellońskich zaczęli posługiwać się określeniem „bizantyńsko-ruskie”. Grotowski jako autora pojęcia wskazuje Molègo (s. 18), ale warto zwrócić uwagę, że przed II wojną światową funkcjonowały jeszcze inne terminy na opisanie fresków. Michał Walicki nazywał je „wschodnio-chrześcijańskimi”¹⁹, a Celina Osieczkowska pisała o „polskiej szkole malarstwa bizantyjskiego”²⁰, co powraca niekiedy również

¹⁵ Por. Stawicki S. 1999, s. 118.

¹⁶ Por. np. Jurkowlanec G. 2012.

¹⁷ Tej kwestii m.in. została poświęcona obroniona w roku 2020 praca doktorska Marcina Walkowiaka (Walkowiak M. 2020). Por. też Walkowiak M. 2019.

¹⁸ Naumow A. 2002a.

¹⁹ Walicki M. 1930.

²⁰ Osieczkowska C. 1934, s. 1.

i we współczesnych opracowaniach²¹. Trochę zatem szkoda, że różnice terminologiczne zostały w nowej książce Grotowskiego sprowadzone do krótkiej informacji i kilku odniesień w przypisach. Malowidła fundacji jagiellońskich, bardzo dobrze pokazują to też ustalenia Grotowskiego, mają swoje źródło — zarówno pod względem ikonograficznym, jak i stylistycznym — na terenie wschodniej Słowiańszczyzny. Jak słusznie zauważa Autor, jesteśmy dziś w zupełnie innym miejscu, jeśli chodzi o stan wiedzy i rozwój metodologii aniżeli nasi wybitni poprzednicy kilkadziesiąt lat temu. Pojawiają się też nowe propozycje terminologiczne²². Właśnie dlatego temat ten warto było rozwinąć.

Zamierzeniem Piotra Ł. Grotowskiego było opisanie, do pewnego stopnia również zrekonstruowanie, a także analiza programu malarskiego kolegiaty w Wiślicy. Wielką zasługą Autora, która na stałe zapisze się w polskiej historii sztuki, jest przygotowanie pracy dokumentującej przy pomocy opisów i fotografii wschodniochrześcijańskie malowidła z kolegiaty w Wiślicy. Największym problemem, z jakim spotkał się Badacz, jest zły stan zachowania omawianych dzieł. Z tej przyczyny jego rozważania są w dużej mierze pozbawione solidnych podstaw dla interpretacji. Chcąc zrekonstruować program, Grotowski decyduje się jednak wyciągać wnioski na podstawie bardzo wątpliwych niekiedy przesłanek. Co więcej, zazwyczaj usiłuje postawić kropkę nad i, wobec czego zmuszony jest podążać w swoich interpretacjach bardzo daleko. Można tu więc pokusić się o refleksję, że być może klasyczny warsztat historyka sztuki nie wystarcza, aby ująć wszystkie problemy, które rodzą się w konfrontacji z dziełami sztuki zdekompletowanymi, zniszczonymi, o niejasnym przekazie.

Recenzowana książka jest bez wątpienia w polskiej historii sztuki ważnym etapem w rozwoju badań nad malowidłami o proveniencji wschodniej we wnętrzach rzymsko-katolickich kościołów. Będzie też zapewne początkiem następnych dyskusji, które od lat toczą się wokół tych dzieł.

Aleksandra Sulikowska-Belczowska

(Warszawa; <https://orcid.org/0000-0003-2677-164X>)

BIBLIOGRAFIA

- Filipowicz-Osieczkowska Celina. 1936. *Ze studjów nad szkołą polską malarstwa bizantyńskiego*, Kraków.
- Jurkowlaniec Grażyna. 2012. *The artistic patronage of Ladislaus Jagiello. Beyond the opposition between Byzantium and the Renaissance*, [w:] *Bizancjum a renesansy. Dialog kultur, dziedzictwo antyku. Tradycja i współczesność*, red. M. Janocha, A. Sulikowska, I. Tatarova, Warszawa, s. 271–281.
- Kruk Mirosław P. 2017. *Malowidła Graeco opere fundacji Jagiellonów jako postulat unii państwowej i kościelnej oraz jedności Kościoła*, [w:] *Między teologią a duszpasterstwem powszechnym na ziemiach Korony doby przedtrydenckiej. Dziedzictwo średniowiecza i wyzwania XV–XVI wieku*, red. W. Walecki, Warszawa, s. 145–201.
- Naumow Aleksander. 1996. *Wiara i historia. Z dziejów literatury cerkiewnosłowiańskiej na ziemiach polsko-litewskich*, Kraków.
- Naumow Aleksander. 2002a. *Jagiello wobec prawosławia*, [w:] Aleksander Naumow, *Domus divisa. Studia nad literaturą ruską w I. Rzeczypospolitej*, Kraków, s. 173–182.
- Naumow Aleksander. 2002b. *Prawosławni święci I. Rzeczypospolitej*, [w:] Aleksander Naumow, *Domus divisa. Studia nad literaturą ruską w I. Rzeczypospolitej*, Kraków, s. 51–62.
- Osieczkowska Celina. 1934. *Ze studjów nad szkołą polską malarstwa bizantyńskiego*, „Życie sztuki”, R. 1, s. 101–136.

²¹ Np. Smorąg Różycka M. 2013, s. 53.

²² Zob. np. Kruk M.P. 2017.

- Pateryk. 1993. *Pateryk Kijowsko-Pieczerski czyli Opowieści o świętych ojcach w pieczarach kijowskich położonych*, wyd. L. Nodzyńska, Wrocław.
- Różycka-Bryzek Anna. 1983. *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa.
- Różycka-Bryzek Anna. 2000. *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagielly w kaplicy zamku lubelskiego*, Lublin.
- Smorąg Różycka Małgorzata. 2003. *Bizantyńsko-ruskie miniatury Kodeksu Gertydy. O kontekstach ideowych i artystycznych sztuki Rusi Kijowskiej XI wieku*, Kraków.
- Smorąg Różycka Małgorzata. 2013. *Bizantyńskie malowidła w prezbiterium katedry pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Sandomierzu — odkrycia niespodziewane i doniosłe*, „Modus. Prace z historii sztuki”, XII–XIII, s. 53–71.
- Stawicki Stanisław. 1999. *Techniczne i technologiczne problemy ściennych malowideł bizantyńsko-ruskich w kościele zamkowym w Lublinie*, [w:] *Kaplica Trójcy Świętej na Zamku Lubelskim. Historia, teologia, sztuka, konserwacja. Materiały sesji zorganizowanej w Muzeum Lubelskim 24–26 kwietnia 1997 roku*, Lublin, s. 115–173.
- Stradomski Jan. 2001. *Święta Paraskiewa (Petka) w literaturze, kulturze i duchowości Słowian południowych i wschodnich*, [w:] *Święcie w kulturze i duchowości dawnej i współczesnej Europy*, red. W. Stępnik-Minczewska, Z.J. Kijas, Kraków, s. 83–93.
- Sulikowska-Gąska Aleksandra. 2009. *Kult świętej Paraskiewy na Rusi*, „Ikonothea”, t. 21 (2008), s. 171–186.
- Uspenskij Boris Andreevič. 2000. *Boris i Gleb: Vospriatie istorii v Drevnej Rusi*, Moskwa.
- Walicki Michał. 1930. *Malowidła ścienne kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*, „Studja do dziejów sztuki w Polsce”, t. 3, s. 1–89.
- Walkowiak Marcin. 2019. *Graeco Opere in Władysław Jagiello's Royal Power Theatre. Introduction to the Study*, „Res Historica”, nr 48, s. 77–101.
- Walkowiak Marcin. 2020. *Graeco opere w strategii politycznej króla Władysława Jagielly* (praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Tadeusza J. Żuchowskiego, obroniona na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu w 2021 r.).