

Piotr Ł. Grotowski*

W obronie warsztatu historyka sztuki: na marginesie recenzji Aleksandry Sulikowskiej-Belczowskiej**

I. Wprowadzenie. II. Czy historykowi sztuki wolno rekonstruować program niekompletnego dzieła?. III. Historyk sztuki wobec problemu indywidualnego stylu artysty. IV. Aprioryczność sądów. V. Rzetelność naukowa. VI. Wnioski

I. Wprowadzenie

Zazwyczaj nie podejmuję polemiki z recenzjami własnych prac, wychodząc z założenia, że powinny się one bronić same. Tym razem postanowiłem złamać tę zasadę w odniesieniu do opublikowanej w drugim numerze „Kwartalnika Historii Kultury Materialnej” za rok 2022 recenzji monografii malowideł w kolegiacie wiślickiej. Stało się tak, ponieważ jej Autorka, Aleksandra Sulikowska-Belczowska poruszyła istotną kwestię właściwości zastosowania metod z zakresu historii sztuki w badaniach nad dziełami zachowanymi w formie szczątkowej, do jakich niewątpliwie zalicza się zespół fresków wiślickich. W ocenie Recenzentki próby podjęcia rekonstrukcji pierwotnego programu malarskiego w prezbiterium są dyskusyjne, jeśli nie niewłaściwe, zaś wątle przesłanki nie pozwalają na zastosowanie klasycznych metod z zakresu historii sztuki. Podobne zastrzeżenia zgłasza ona wobec wyróżnionych przeze mnie manier stylowych wskazujących na pracę we wnętrzu kolegiaty zespołu złożonego z co najmniej czterech artystów¹. Wreszcie komentarza wymagają naganne praktyki, jakimi posługuje się Recenzentka. Zaliczyć do nich należy dążenie do udowodnienia założonej *a priori* tezy, a także związane z nim naginanie i kreowanie faktów dla własnych potrzeb. Postaram się odnieść do tych zarzutów kolejno, zaczynając wszakże od ogólnych uwag warsztatowych.

W odróżnieniu od innych przymiotnikowych odmian historii bezdyskusyjnie historia sztuki stanowi dyscyplinę odrębną nie tylko dzięki przedmiotowi podejmowanych w jej ramach studiów, ale przede wszystkim za sprawą specyficznych metod badawczych, wypracowywanych stopniowo w ciągu ponad dwustuletniego istnienia tej dziedziny wiedzy. Swój ostateczny kształt metodologia historii sztuki uzyskała w wyniku trwających od drugiej dekady XX w. dyskusji i sporów naukowych², ale także nowych metod interpolowanych na obszar jej badań z dziedzin

* dr Piotr Ł. Grotowski; Instytut Historii Sztuki i Kultury, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie; oxygenium@poczta.fm; <https://orcid.org/0000-0001-8710-3499>

** Ponieważ Autor nie wyraził zgody na udostępnienie repliki Recenzentce przed publikacją, ewentualna dalsza dyskusja nad Jego książką toczyć będzie się na łamach kolejnych numerów „Kwartalnika Historii Kultury Materialnej” (przyp. red.).

¹ Sulikowska-Belczowska A. 2022.

² Klasycznego podziału na posługującą się zewnętrznymi źródłami pierwszą historię sztuki oraz drugą, zajmującą się analizą samego obiektu dokonał już Seldmayr H. 1931 (zob. też: Białostocki J. 1966, s. 150, 154, 158; Skubiszewski P. 1974, s. 58–61). W przystępny sposób syntetycznie formalizm szkoły wiedeńskiej oraz metodę ikonologiczną zainicjowaną w r. 1912 wystąpieniem Aby Warburga na temat astrologicznego cyklu we freskach pałacu Schifanoia w Ferrarze, a rozwiniętą przez Erwina Panofsky'ego, omawiają np. Michael Hatt i Charlotte Klonk (Hatt M., Klonk Ch. 2006, s. 65–117).

pokrewnych. Choć te ostatnie eksperymenty nie zawsze przynosiły oczekiwane skutki, podstawowe narzędzia obejmujące analizę formalną zmierzającą do wyjawienia szeroko rozumianej genezy dzieła oraz ikonograficzną badającą ściśle powiązane ze sobą jego warstwy tematyczną i treściową pozostają niezmiennie.

Badając za ich pomocą sposób zakomponowania obiektu i relacje jego części składowych w celu uchwycenia idei i znaczeń przez nie niesionych — nie tylko *explicite*, ale także w ujętym historycznie szerokim kontekście kulturowym historyk sztuki tworzy solidną podstawę dla dalszych interpretacji, dążących do wyjaśnienia szerokiego sensu historycznego i kulturowego, a w przypadku dzieł sztuki dawnej także zapomnianych z czasem znaczeń. Dzięki temu historia sztuki nie zatraciła swego specyficznego charakteru, pozostaje niezależną dyscypliną akademicką, a wyniki jej badań — dążące do ustalenia arystotelesowskiej ἀπόδειξις — są z szacunkiem akceptowane przez przedstawicieli innych dziedzin nauk humanistycznych.

II. Czy historykowi sztuki wolno rekonstruować program niekompletnego dzieła?

Rozpoczynając polemikę od stanowiącej najpoważniejsze wyzwanie dla spójności i poprawności warsztatu historyka sztuki próby podważenia przez Recenzentkę zasadności rekonstrukcji programu malarskiego, a w szczególności niezachowanych kompozycji na sklepieniu wiślickiej kolegiaty³, należy podkreślić, że wbrew jej opinii oparte na znajomości zasad budowania narracji przez prawosławnych artystów metody hipotetycznej rekonstrukcji utraconych scen są we współczesnej nauce z powodzeniem stosowane przez historyków sztuki. Przykładowo Jadranka Prolović w ostatnim czasie posłużyła się nimi przy odtwarzaniu zniszczonych fresków w prothesis i diakonikonie w monumentalnej pracy poświęconej fragmentarycznie zachowanemu malowidłu katolikonu serbskiego klasztoru w Manasiji-Resavie (1415–1418)⁴.

Z kolei znakomitą, w pełni przekonującą rekonstrukcją niekompletnego, a w dodatku rozproszonego obecnie po różnych muzeach zbioru plakiet z kości słoniowej, tworzących pierwotnie tron-katedrę w katedrze w Salerno zaprezentowała niedawno Francesca Dell'Acqua. Wobec braku jakichkolwiek dokumentów źródłowych z epoki średniowiecza (plakietki są po raz pierwszy wymienione w aktach wizytacji salernitańskiej katedry w 1510 r., gdy w kaplicy przy tamtejszej zakrystii tworzyły wtórnie rodzaj wielkiej ikony lub nastawy ołtarzowej) swoje dociekania badaczka zmuszona była oprzeć wyłącznie na analogiach artystycznych (często także już nieistniejących, a znanych jedynie ze źródeł pisanych) i na wnikliwym studium samych plaskorzeźb, ich stanu zachowania (w tym mechanicznych uszkodzeń) i treści, a nawet inskrypcji i pojedynczych liter na odwrociach paneli⁵. Poprawnie przeprowadzona rekonstrukcja zainspirowała Eve Borsook do odczytania pierwotnej funkcji nieistniejącego mebla (*hetoimasia* przeznaczona do wystawiania relikwii ewangelisty Mateusza sprowadzonych do Salerno w 1085 r.) oraz jego sensu ideowego (ukazanie za pomocą aluzji Rogera II jako nowego Salomona) w kontekście wystroju palermitańskiej Capella Palatina⁶.

W polskiej bizantynistyce klasycznym przykładem udanej rekonstrukcji nieistniejącego programu malarskiego świątyni na podstawie niepełnej dokumentacji fotograficznej pozostaje praca pióra Aleksandra Siemaszki na temat fresków cerkwi Zwiastowania Matki Boskiej (1510 r.) w bazylikańskim klasztorze w Supraślu⁷. Autor korzystając głównie z czarnobiałych fotogramów przechowywanych w Instytucie Historii Kultury Materialnej Rosyjskiej Akademii Nauk oraz

³ Sulikowska-Belczowska A. 2022, s. 246.

⁴ Prolović J. 2017, s. 404–405.

⁵ Dell'Acqua F. 2016, s. 221–235, il. 9–23.

⁶ Borsook E. 2018, s. 38–48.

⁷ Siemaszko A. 1995, s. 17–54. Na temat prac zespołu Piotra Pokryszkina w Supraślu w latach 1907, 1908 i 1910 oraz powstałej wówczas dokumentacji fotograficznej i rysunkowej zob. Musin A. 2019, s. 17–25, il. 1–60.

nielicznych ujęć wykonanych w okresie międzywojennym (znajdujących się obecnie w zbiorach Instytutu Sztuki PAN), nie tylko odtworzył układ malowideł świątyni wysadzonej w powietrze w lipcu 1944 r., ale także dzięki wychwyceniu anomalii w chronologii przebiegu scen cyklu ewangelicznego, do którego artyści wprowadzili kompozycje Rozmowy Chrystusa z Samarytanką i Chrystusa ukazującego się Mariom w miejsce Ukrzyżowania i Koimesis, wysunął hipotezę na temat ich powstania w roku 1542 albo 1543⁸.

Spośród nowszych prac polskich mediewistów jako dowód podejmowania (mimo nikłych przesłanek) prób rekonstrukcji pierwotnego programu malarskiego można przywołać monografię drewnianego kościoła Matki Boskiej w Haczowie (po 1459 r.) autorstwa Piotra Łopatkiewicza. Opisał fragmentarycznie zachowaną późnośredniowieczną polichromię wnętrza z 1494 r. badacz dokonuje hipotetycznej rekonstrukcji programu, wyróżniając wątki: hagiograficzny, ilustrujący epizody z Księgi Rodzaju oraz ewangeliczny, wyraźnie wzbogacony o sceny pasyjne rozmieszczone w prezbiterium. Zarysy figur szczątkowo zachowane na sklepieniu hipotetycznie interpretuje jako rozbudowany Sąd ostateczny, wskazując na popularność tego motywu na sklepieniach średniowiecznych kościołów murowanych⁹.

W przypadku struktury kościołów prawosławnych zasady rozdysponowania w ich wnętrzach poszczególnych wątków, choć nigdy nie stały się one przedmiotem ogólnych regulacji w postaci uchwał synodalnych lub soborowych, od momentu ostatecznego przewyciężenia ikonoklazmu wykazują niezwykłą regularność i dopasowanie do symboliki form architektonicznych¹⁰. Hemisfera kopuły, interpretowana jako ideowy odpowiednik nieba, przeznaczona jest zazwyczaj dla wyobrażenia Chrystusa-Pantokratora (ukazywanego częściej w popiersiu niż całopostaciowo) w otoczeniu sił niebiańskich, archaniołów i aniołów¹¹. Ściany tamburu pokrywają wyobrażenia proroków¹², zaś pendentywy figury czterech ewangelistów ukazywanych w trakcie pracy jako zasiadający przy pulpitych pisarskich¹³. Górne partie ścian korpusu nawowego wznoszonego zazwyczaj w formie sześcienu (w tradycji pitagorejskiej ze względu na swą niedoskonałą symetrię postrzeganego jako obraz Ziemi) z wyraźnie zaznaczonymi w bryle ramionami krzyża greckiego wykorzystywano dla zobrazowania wątku nowotestamentowego, prowadząc narrację zgodnie z duktem pisma od strony lewej ku prawej¹⁴. Jego początek stanowiło z reguły Zwiastowanie, nierzadko rozplanowane po bokach otwierającej się na ołtarz arkady tęczowej, po czym wątek przebiegał przez ścianę południową, zachodnią i północną, by zakończenie znaleźć na sklepieniu wschodniego ramienia krzyża sceną Wniebowstąpienia. Przestrzeń w narożach pomiędzy ramionami krzyża wykorzystywano dla zobrazowania wątków auksyliarnych, takich jak dzieje świętego patrona świątyni, zaś powierzchnie filarów i najniższe partie ścian pokrywano wyobrażeniami świętych¹⁵.

Powyższy schemat kompozycyjny nie zyskał wprawdzie oficjalnego usankcjonowania w formie normatywnych przepisów, ale dzięki swojej powtarzalności i powszechności na całym obszarze prawosławia (z niewielkimi odstępstwami charakterystycznymi dla niektórych

⁸ Siemaszko A. 1995, s. 41–42, il. 28–29.

⁹ Łopatkiewicz P. 2015, s. 100–104.

¹⁰ Spośród traktatów mistagogicznych podejmujących problematykę symboliki form architektonicznych świątyni zob. np. St Germanus of Constantinople. 1984, s. 56–64 (§ 1, 3–11); Symeon z Tessaloniki. 2007, s. 36–46 (§ 3–23) oraz dalsze źródła, które analizuje Ousterhout R. 1999, s. 25.

¹¹ Program malarski kopuły późnobizantyńskich świątyń szczegółowo analizuje Titos Papamastorakēs (Papamastorakēs T. 2001, s. 61–134). Zob. też Gkioles N. 1990, s. 55–159.

¹² Papamastorakēs T. 2001, s. 166–248.

¹³ Gkioles N. 1990, s. 187–199.

¹⁴ Por. Prolović J. 2017, s. 404.

¹⁵ Na temat ramowych zasad rozmieszczania poszczególnych wątków we wnętrzach ortodoksyjnych świątyń zob. np. Mathews T.F. 1997, s. 31–34; Ousterhout R. 1999, s. 22–24.

środowisk lokalnych) stanowi istotną pomoc w rekonstruowaniu niekompletnych programów malarskich kościołów.

Spektakularnego dowodu na przydatność tego narzędzia w warsztacie historyka sztuki i uzyskiwanie przy jego pomocy poprawnych wyników dostarczają same dzieje badań malowideł wiślickich. Anna Różycka Bryzek, nie mogąc jeszcze znać szczegółów sceny zlokalizowanej powyżej Ukrzyżowania, zabelonej podczas prac ratowniczych prowadzonych w prezbiterium po pierwszej wojnie światowej, wysunęła przypuszczenie odnośnie do jej oryginalnej tematyki, rekonstruując ją hipotetycznie jako Przemienienie albo Chrzt w Jordanie¹⁶. Odmienne propozycje przedstawił Tadeusz Trajdos i Hryhorij Łohwyn. Warszawski mediewista wskazał na możliwość istnienia pierwotnie w tym miejscu sceny Pojmania Chrystusa albo Niesienia krzyża — tematu pasyjnego popularnego w polskim malarstwie gotyckim, lecz niezbyt często ukazwanego przez artystów prawosławnych¹⁷. Z kolei ukraiński badacz uznał, że w zatynkowanym polu znajdowała się początkowo kompozycja Pokłonu magów, całkowicie ignorując przy tym fakt, że motyw ten został w Wiślicy ujęty jako część składowa kompozycji Bożego Narodzenia, a artyści średnio-wieczni unikali zbędnego powielania tematów w ramach cykli narracyjnych¹⁸.

Niespodziewanie weryfikacja wszystkich powyższych rekonstrukcji stała się możliwa w wyniku prac konserwatorskich przeprowadzonych we wnętrzu prezbiterium pod koniec XX w. Po odczyszczeniu powierzchni malowidła odsłonięte zostały partie nagiego ludzkiego torsu namalowanego na błękitnym tle oraz sylwetka brodatego mężczyzny stojącego wśród skał — niewątpliwie pozostałość kompozycji Chrztu Chrystusa¹⁹. Dzięki owemu odkryciu prawdziwa okazała się hipoteza A. Różyckiej Bryzek, niewynikająca wszak z intuicji, lecz oparta na wieloletnim doświadczeniu historyka sztuki, posługującego się specyficznymi narzędziami. Wynikające ze znajomości zasad kształtowania programu malarskiego świątyń ortodoksyjnych założenie, że nieczytelna kompozycja przedstawiać musi którąś z kluczowych teofanii wchodzących w skład dodekaortonu, umieszczoną chronologicznie pomiędzy Bożym Narodzeniem a Wjazdem do Jeruzolimy, okazało się słuszne.

Wracając do problemu rekonstrukcji tematyki niezachowanych fresków sklepienia wiślickiego prezbiterium, należy zauważyć, że za obecnością w tym miejscu tematów doksolologicznych przemawiają nie tylko wątle przesłanki źródłowe w postaci konserwatorskich relacji Tadeusza Szydłowskiego o odnalezionej inskrypcji *Isus Chrystos syn nasz* oraz Władysława Zalewskiego o transferze fresku z podobizną anioła zaginionym podczas ostatniej wojny, ale również tradycja umieszczania wizerunku Zbawiciela w partiach sklepiennych świątyń, także tych pozbawionych kopuły. Obok malowideł jagiellońskich (wspomnianych w monografii)²⁰ można przywołać kolejne przykłady z pozbawionych kopuł, przekrytych sklepieniem kolebkowym świątyń z terenu Grecji i Serbii²¹, ale także z cerkwi Zaśnięcia Bogurodzicy (1487 r.) wzniesionej w stylu późnogotyckim dla sprowadzonych przez Władysława Warneńczyka serbskich uchodźców w węgierskim Ráckeve (Serbski Kowin). Wprawdzie jej wnętrze pokrywają obecnie malowidła wykonane w latach 1765–1771 (prawdopodobnie przez Teodora Simenowa Gruntowicia z epirockiego Moskopolą), lecz na podstawie reliktyw dwóch starszych warstw, w tym oryginalnych fresków z 1514 r., można stwierdzić, że powtarzają one pierwotny program malarski z ukazaną w meda-

¹⁶ Różycka-Bryzek A. 1965, s. 72.

¹⁷ Trajdos T. 1982, s. 169.

¹⁸ Logvin G.N. 1983, s. 25

¹⁹ Grotowski P. 2001, s. 147–150, il. 1.

²⁰ Grotowski P.Ł. 2021, s. 29–30.

²¹ Przykładowo motyw Trójcy nowotestamentowej pojawia się m.in. w kościołach św. Szczepana (XII/XIII w.) i Panagia Koubelidiki (ok. 1280 r.; na sklepieniu narteksu) w Kastorii oraz w cerkwi Konstantyna i Heleny (ok. 1400 r.) w Ochrydzie, zob. Pelekanidis S., Chatzidakis M. 1985, s. 19, il. 18–19 oraz s. 89, il. 7; Grozdanov C. 2016, s. 268–272, il. 190.

lionach Trójcą Nowotestamentową (Chrystus pod postacią Emmanuela, Pantokratora oraz Starca Dni) w otoczeniu aniołów i proroków²². Choć oryginalny program węgierskiej cerkwi powstał ponad sto lat po freskach wiślickich, to doskonale obrazuje sposób postępowania ortodoksyjnych artystów, starających się dostosować tradycyjne elementy wystroju bizantyńskiej świątyni do ideowo obcej im gotyckiej struktury architektonicznej. Na tle pozostałych wschodnich fundacji jagiellońskich malowidła w Ráckeve potwierdzają uniwersalizm przyświecający prawosławnym freskatorom w dostosowywaniu programu do wyzwań wynikających z odmiennego ukształtowania przestrzeni wnętrza sakralnego. Dodatkowym argumentem przemawiającym za rekonstrukcją wizerunku Chrystusa w otoczeniu aniołów rozmieszczonych na wysklepkach wiślickiego prezbiterium jest dyspozycja zachowanych tematów na ścianach poniżej, przede wszystkim licznej galerii proroków zlokalizowanej u podstawy konsol podtrzymujących żebra sklepienia, a zatem w miejscu odpowiadającym symbolicznie tamburowi kopuły.

III. *Historyk sztuki wobec problemu indywidualnego stylu artysty*

Równie istotnym dla metodologii historii sztuki zagadnieniem przynależnym analizie genetyczno-formalnej jest problem wyróżnienia i zdefiniowania cech stylu poszczególnych artystów, szczególnie, gdy współpracowali oni ze sobą ściśle w powołanym do wykonania bardziej złożonego dzieła zespole. Sulikowska-Belczowska zgłasza w tej materii wątpliwości, wspierając się opinią zasłużonego dla ochrony prawosławnego malarstwa wykładowcy warszawskiej ASP i konserwatora Stanisława Stawickiego (1930–2016)²³. Recenzentka pomija jednak milczeniem fakt, że sam Stawicki w przywołanym przez nią tekście, choć nieco dalej, przyznaje: „w ramach tej samej dekoracji malarskiej, a niekiedy w odniesieniu do całego wnętrza widać wyraźnie rękę mistrza wiodącego i niepowtarzalne cechy formalno-artystyczne”. Powołuje się przy tym na przykład malowideł Teofana Greka w cerkwi Przemienienia Pańskiego na Ilinie w Nowogrodzie (niezbyt szczęśliwie, gdyż fragmentarycznie zachowane tamtejsze freski pozostają pod silnym wpływem stylu samego Teofana, który wyraźnie zdominował ewentualnych współpracowników) oraz malowideł lubelskich (choć Stawicki zdaje się ignorować fakt odnalezienia sygnatur trzech artystów — Andrzeja, Cyryla i Juszy)²⁴.

Kluczowe dla podjęcia tej drogi postępowania pozostaje pytanie o złożoność, stopień skomplikowania, organizację pracy w zespole i rodzaj współpracy wchodzących w jego skład artystów. W przypadku niewielkich świątyń, takich jak pustelnia Neofita w Enkleistrii (1183 r.) i kościół Matki Boskiej w Laguderze (1192 r.) ozdobionych freskami przez cypryjskiego malarza Teodora Apeusedesa, możemy spodziewać się udziału jednego mistrza, niekiedy korzystającego ze wsparcia pomocników technicznych²⁵. W przypadku bardziej rozległych zamówień, wymagających zatrudnienia większego zespołu malarzy, możemy zakładać, że ich liczba była znacznie wyższa. Dla przykładu Wiktor Łazariew szacuje, że w kijowskim soborze Świętej Zofii (przed 1046 r.) zatrudnionych było co najmniej ośmiu mozaicystów oraz niezależny od nich, niewątpliwie liczniejszy zespół malarzy mających za zadanie wykonanie fresków. Również ośmiu mistrzów pracowało w znacznie mniejszej cerkwi Spasa na Nieriedicy (1199 r.), co było podyktowane koniecznością wykonania prac w ciągu zaledwie miesiąca. Zwykle w tej wielkości budowlach pracowały grupy składające się z trzech (jak miało to miejsce w cerkwi Snieto-

²² Nagy M. 1994, s. 20–22; Miskei A. 2008, s. 76–77, 83–84, il. na s. 107, 117.

²³ Sulikowska-Belczowska A. 2022, s. 247–248.

²⁴ Stawicki S. 1999, s. 118, 121. Badacz ten poza zdawkową wzmianką sprowadzającą się do zacytowania wyimków z prac Tadeusza Szydłowskiego i Wojsława Mole (Stawicki S. 1994, s. 19) nie zabierał głosu w kwestii stylu i technologii wykonania wiślickich fresków. Na temat stylu Teofana Greka i jego źródeł por. ostatnio Grotkowski P.Ł. 2019, o trzech malarzach lubelskich por. Różycka-Bryzek A. 1983, s. 131–136.

²⁵ Mango C., Hawkins E.J.W. 1966, s. 183, 197, 206; Nicolaïdés A. 1996, s. 8–9, 136–137, il. 13.

gorskiego monasteru koło Pskowa; 1313 r.) lub dwóch (w cerkwi św. Jerzego w Starej Ładodze; 1167 r.) malarzy²⁶. Dość rozległe wnętrze wiślickiego prezbiterium niewątpliwie wymagało zatrudnienia zespołu składającego się z kilku artystów.

Każdorazowo stając przed zadaniem wyróżnienia poszczególnych rąk nierzadko anonimowych twórców (co nie jest istotną przeszkodą), badacz na podstawie wstępnej oceny stopnia jednorodności dzieła musi określić możliwość uchwycenia cech indywidualnego stylu. Niekiedy wydaje się to niemożliwe. Na trudności z rozróżnieniem prac poszczególnych członków zespołu już przez współczesnych wskazują liczne sygnatury Eutymiusza i Michała Astrapasów we freskach kościoła Matki Boskiej Peribleptos w Ochrydzie (1295 r.)²⁷. W innych przypadkach różnice w sposobie modelowania figur, oddawania proporcji i szczegółów są łatwe do zauważenia. Przykładowo klasycyzujący, elegancki styl Manuela Eugenikosa wyraźnie wybija się na tle fresków miejscowych mnichów Kopalisa Macharewelisa i Andronika Gabisolawy współpracujących z nim we wnętrzu soboru Przemienienia Pańskiego w mingreńskiej Calendzisz (1384–1396)²⁸.

W Wiślicy przy pierwszym oglądzie fresków trudno wskazać cechy osobistego stylu poszczególnych artystów. Dzieje się tak, ponieważ nie pracowali oni oddzielnie, tak jak miało to miejsce w Lublinie, gdzie monumentalne kompozycje sklepienia i górnych partii ścian wyraźnie kontrastują z drobiazgową, narracyjną manierą autora wątku większości scen cyklu pasyjnego w prezbiterium oraz z grubą, nieco nieporadną kreską stylu trzeciego malarza, odpowiedzialnego za dekorację dolnych partii ścian nawy. Ścisłjsza współpraca wiślickich malarzy wynikać mogła z samego układu architektonicznego wnętrza, niezwykle smukłego, a zarazem wąskiego i stosunkowo długiego. Możemy domniemywać, że rozstawienie rusztowań tylko przy jednej ze ścian, praktykowane także podczas robót konserwatorskich, zapewniało pracującym na nich lepszą komunikację z poziomem posadzki, z drugiej strony wymuszając jednak bliższą współpracę całego zespołu, skupionego w danym momencie na pokrywaniu malowidłami tylko niewielkiej powierzchni muru. To z kolei skutkowało musiało kolektywnym wykonywaniem kompozycji narracyjnych, a niekiedy nawet poszczególnych figur świętych, potwierdzonym współlistnieniem w bezpośrednim sąsiedztwie różnych stylów (np. namalowana przez mistrza manieri malarskiej oślica w scenie Wjazdu do Jerozolimy oraz sąsiadujące z nią figury dzieci pędzla artysty manieri linearnej; kompozycja Zaśnięcia Marii będąca wspólnym dziełem malarzy manieri malarskiej, linearnej i prowincjonalnej).

Tak ścisła współpraca artystów nie była niczym nadzwyczajnym. Spotykamy się z nią przykładowo w ufundowanej przez wnuka bułgarskiego cara Iwana Asena, sebastokratora Kałojana i jego żonę Desisławę cerkwi św. Mikołaja w Bojanie (1259 r.) pod Sofią. Zatrudnieni przy dekoracji wnętrza malarze Bazyl i Dymitr pozostawili swoje sygnatury co najmniej w piętnastu miejscach, podpisując wspólnie niektóre ze scen, m.in. Wprowadzenie Marii do Świątyni, Chrystus wśród faryzeuszy oraz wchodzące w skład rozbudowanego cyklu Cudów św. Mikołaja w narteksie²⁹. Ich obecność ułatwia rozróżnienie stylu bojańskich mistrzów.

Niestety artyści pracujący w Wiślicy nie sygnowali swych dzieł albo ich podpisy nie zachowały się. Nie pozostawili też innych wskazówek ułatwiających identyfikację. W przypadkach

²⁶ Lazarev V.N. 1963, s. 11.

²⁷ Poposka J. 2006, s. 11–17; Marković M. 2010, s. 16, 19–24, il. 4/1–10, 7a–9b. Pojawiające się w różnych kompozycjach wewnątrz ochrydzkiej świątyni sygnatury Michała, Eutychesa oraz monogramisty N. (tożsamego z Mikołajem z Pago w temie Opsikion) mogą wskazywać, że poszczególni twórcy zaznaczali w ten sposób wykonane przez siebie sceny, co przy pracy na akord mogło się wiązać z wysokością ich wynagrodzenia. Z drugiej strony wspólny podpis Michała i Eutychosia Astrapasów na mieczu św. Merkurego (Marković M. 2010, s. 24, 29, il. 7a–b) może być interpretowany jako świadectwo bardzo ścisłej współpracy obu malarzy.

²⁸ Rozróżnienia stylu oraz podziału scen autorstwa greckiego mistrza i dwóch lokalnych mnichów dokonał Hans Belting (Belting H. 1979, s. 105–106).

²⁹ Zhdrakov Z. 2009, s. 90–105, 110, 116 il. 7–8, 12–14, 17–18, 27–29, 32.

tak trudnych przed historykiem sztuki staje zadanie niezwykle skrupulatnego, niemal grafologicznego przestudiowania detali, którego celem jest uchwycenie indywidualnego sposobu prowadzenia pędzla, nakładania farb, mieszania kolorów, rozmieszczania świateł. Utrudniają je wszelkie przekształcenia, jakim podlegał obiekt na przestrzeni dziejów: ubytki, zniszczenia, ale także zabiegi restauratorskie wynikające z chęci przywrócenia dziełu pierwotnego blasku. Niejednokrotnie zacierają one ślady indywidualnych cech twórczości poszczególnych artystów³⁰. Dlatego niezwykle istotna jest możliwość dotarcia do dzieła w trakcie trwania robót konserwatorskich, kiedy już zostaną usunięte zanieczyszczenia i uzupełnienia, a nowe nawarstwienia nie zakłócają prawidłowego odbioru oryginalnych elementów. Malarstwo monumentalne przysparza dodatkowego problemu, jakim jest rozległość dzieła i wynikająca stąd trudność w przebadaniu jego odległych (w tym położonych wyżej) partii.

Dlatego w Prologu wiślickiej monografii (rozmyślnie poetyzowanym dla zachęcenia czytelnika do lektury, a jednocześnie dość naiwnie odczytanym w sposób dosłowny przez Recenzentkę jako moje estetyczne wyznanie³¹) wskazuję na znaczenie bezpośredniego kontaktu badacza z malowidłem, możliwość przyjrzenia mu się z bliska, przestudiowania śladów pędzla i linii kompozycji odcisniętych w mokrej jeszcze zaprawie, dotknięcia i porównania z kreską prowadzoną po ich śladzie. Bez tych zabiegów określenie indywidualnej manieri artysty wydaje się niemożliwe. Zasada ta dotyczy nie tylko monumentalnych fresków, ale każdego dzieła sztuki będącego przedmiotem indywidualnego studium. Podczas gdy gabinetowy historyk sztuki może w oparciu o literaturę z powodzeniem prowadzić badania o charakterze syntetyzującym, próba analizy pojedynczego artefaktu (także złożonego, jak zespół miniatur w kodeksie lub cykl malowideł w kościele) bez fizycznego z nim kontaktu stwarzającego sposobność do jego drobiazgowego zbadania niesie ze sobą groźbę błędnego wskazania proveniencji, autorstwa, czasu powstania, a nawet niewłaściwego odczytania struktury w przypadku prac wieloelementowych³². Owe pomyłki mogą z kolei skutkować niewłaściwą interpretacją, niweczając cały trud badacza. Dlatego możliwość wspięcia się na rusztowania i osobistego zbadania (wielokrotnego, jeśli zachodzi taka potrzeba) fresku lub mozaiki w celu zrozumienia ich struktury i źródeł sztuki wykonujących je artystów jest tak istotna, wręcz esencjonalna przy opracowywaniu malarstwa monumentalnego.

IV. Aprioryczność sądów

Mogłoby się wydawać, że obiegowe prawdy o braku uprzedzeń i apriorycznych założeń w podejściu do przedmiotu badań oraz rudymetarna uczciwość w ich prowadzeniu są tak oczywiste, że powracanie do nich w dyskusji naukowej jest zbędne. Lektura recenzji autorstwa Sulikowskiej-Bełczowskiej dowodzi, że tak jednak nie jest. Poszukując śladów kijowskiej

³⁰ Sztandarowym przykładem daleko posuniętej rekonstrukcji ingerującej w strukturę monumentalnych malowideł prawosławnych są mozaiki w katolikonie klasztoru Dafni pod Atenami odnowione w latach 1892–1897 po trzęsieniach ziemi (w sierpniu 1886 i styczniu 1889 r.) przez wenecki zespół pod kierunkiem Francesco Novo. Swobodne uzupełnienia i nieścisłości włoskiego zespołu zostały skrytykowane już w 1899 r. przez Georgiosa Lambakisa, zob. Paribeni A. 2015. W ostatnim czasie spośród kontrowersyjnych prac konserwatorskich zaciemniających rzeczywisty stan zabytku warto wspomnieć o restauracji mozaiki w apsydzie kościoła św. Katarzyny na Synaju przeprowadzonej w latach 2005–2010 przez rzymski zespół Centrum Konserwacji Archeologicznych (CCA) pod kierunkiem Roberto Nardiego, por. Nardi R. 2010, s. 5–14, il. 8. W jej trakcie zastąpiono nowymi tesserami temperowe retusze ubytków nałożone przez rosyjskiego mnicha Samuela podczas prac w 1847 r. Wprawdzie stan zastany i przebieg robót udokumentowano za pomocą fotografii cyfrowych w skali 1:1, lecz badacz znajdujący się wewnątrz bazyliki nie jest obecnie w stanie samodzielnie dokonać nawet z bliska rozgraniczenia pomiędzy oryginalną materią malowidła a ingerencjami konserwatorskimi.

³¹ Sulikowska-Bełczowska A. 2022, s. 245.

³² Owo naukowe, systematyczne podejście różni historyka sztuki od znawcy-konesera, intuicyjnie posługującego się nabytą wiedzą i obserwacjami poczynionymi w trakcie długotrwałego obcowania z dziełami sztuki. Subtelna różnicę w obu postawach dostrzega i odnotowuje Erwin Panofsky (Panofsky E. 1940, s. 110–111).

afiliacji wiślickiego warsztatu, Recenzentka próbuje odnaleźć je w doborze świętych odmalowanych we wnętrzu kolegiaty. Na taki rodowód wskazywać ma jej zdaniem obecność wyobrażeń Borysa i Gleba, pary książąt-męczenników z dynastii Rurykowiczów³³. Swoją wywód warszawska historyk sztuki próbuje wspierać autorytetem Borysa Uspieńskiego, twórcy zapomnianej już dziś tartusko-moskiewskiej szkoły semiotyki. Niestety autor ten w przywołanej przez Sulikowską-Belczowską monografii pomija historyczne fakty niewygodne dla jego teorii kreującej braci na patronów ziem ruskich³⁴.

Przed wszystkim rosyjski badacz przemilcza (lub nie jest świadom), że już w XII w. świątynia nosząca wezwanie *strastotierpców* wznosiła się na zachodnim przedmieściu Konstantynopola (Ispigas), w tym samym czasie wizerunek Borysa i Gleba był czczony w konstantynopolińskiej katedrze Mądrości Bożej, a autor ich ruskiej legendy był prawdopodobnie z pochodzenia Grekiem³⁵. Co więcej, o uniwersalnym wymiarze czci braci męczenników świadczą ich malarskie wyobrażenia zachowane we wnętrzach kościołów w Källunge na Gotlandii (koniec XII w.) oraz w Mileszewej (ok. 1221/1222 r.), gdzie zostali opatrzeni inskrypcjami ze swoimi chrzestnymi imionami — Roman i Dawid³⁶. Trudno zatem zgodzić się z tezą Uspieńskiego o narodowym charakterze kultu owych świętych i za Sulikowską-Belczowską wyłącznie w ten sposób interpretować obecność przedstawień braci w późnośredniowiecznych freskach wiślickich.

Szczególnie ostatni przykład wydaje się godny uwagi, gdyż — jak zauważył Iwan Dżordżewić — decyzja o wprowadzeniu do wnętrza mileszewskiej świątyni wyobrażeń synów Włodzimierza mogła wynikać z chęci przestrzeżenia Nemaniczów przez twórcę programu, arcybiskupa Sawę I, przed wszczynaniem dynastycznych waśni (zarówno w kontekście minionej wojny domowej między Władysławem Pierwokoronowanym a pominiętym w kolejności dziedziczenia tronu Wukanem, jak i wobec spodziewanych w przyszłości sporów o władzę pomiędzy synami tego pierwszego: Radosławem, Władysławem i Uroszem I)³⁷.

Biorąc pod uwagę, że pochodzący z drugiego małżeństwa Olgierda Jagiełło od początku swych rządów musiał zmagać się najpierw ze zdradą starszego przyrodniego brata, Andrzeja Garbatego³⁸, następnie z uzurpacją stryja Kiejstuta i jego syna Witolda³⁹, a wreszcie z kolejnymi buntami najmłodszego ze swoich braci, Świdrygiełły⁴⁰, podobne do kierujących serbskim hierarchą motywacje we wprowadzeniu do programu wiślickich fresków wyobrażeń Rurykowiczów, wedle ich Legendy wybierających męczeństwo, byleby nie dopuścić do bratobójczej wojny, wydają się bardzo prawdopodobne. Musimy wreszcie pamiętać, że autorem podobizny Borysa (figura Gleba zachowała się w zbyt szczątkowej formie, by móc ją przypisać któremuś z wiślickich malarzy) był mistrz manieri malarskiej⁴¹, którego sztuka wykazująca pokrewieństwo

³³ Sulikowska-Belczowska A. 2022, s. 246–247. Ten sam błąd popełnił Hryhorij Łohwyn (Logvin G.N. 1983, s. 26), uznając książęcą parę (błędnie rozpoznaną przez Michała Walickiego w gronie świętych lekarzy) za jednoznaczny dowód ruskiej proveniencji fresków lubelskich.

³⁴ Uspenski B.A. 2000.

³⁵ Zarówno o konstantynopolińskiej cerkwi noszącej wezwanie świętych, jak i ich ikonie w katedrze informuje nowogrodzki pielgrzym Dobrynia (późniejszy biskup Antoni), który odwiedził stolicę cesarstwa w maju 1200 r., zob. np. Đorđević I. 1998, s. 296, 302 (wraz ze wzmianką o wspomnieniu świętych w bułgarskim menologionie z XIII w. *Cod. 63* w Bibliotece Narodowej w Belgradzie); Smirnova È.S. 2009, s. 109; Ivanov S.A. 2009, s. 353–354 (*et passim* na temat greckiego rodowodu *Męczeństwa Borysa i Gleba*).

³⁶ Smirnova È.S. 2009, s. 65, 110–113, il. 27–28. Đorđević I. 1998, s. 299–300, il. na s. 297.

³⁷ Đorđević I. 1998, s. 305–307.

³⁸ Krzyżaniakowa J., Ochmański J. 2006, s. 58–59, 64–65.

³⁹ Krzyżaniakowa J., Ochmański J. 2006, s. 67–73, 81–83; Nikodem J. 2013, s. 33–70.

⁴⁰ Lewicki A. 1892, s. 50–213; Krzyżaniakowa J., Ochmański J. 2006, s. 188–189, 301, 304–305, 308–309; Nikodem J. 2009; Polehov S. 2015, s. 86–87, 120, 132–148, *et passim*. Trudne relacje Świdrygiełły z Jagiełłą analizuje Tomasz Stolarczyk (Stolarczyk T. 2002).

⁴¹ Grotowski P.L. 2021, s. 140, il. 70.

i warsztatem malarza ikon z okolic Drohobycza przynależy do kręgu artystycznego Rusi Koronnej. Nie wykluczając możliwości inspiracji sztuką kijowską, należy wskazać, że temat braci-męczenników był znany także w środowiskach zachodniej Rusi, o czym świadczy szczerkowo zachowana scena koronacji obu Rurykowiczów przez Chrystusa w zachodniej niszy na ścianie północnej noszącej ich wezwanie cerkwi na Koloży w Grodnie (przed 1138 r.), od czasów Mendoga wchodzącym w skład Litwy⁴². Proponowana przez Recenzentkę próba powiązania wiślickich wizerunków Borysa i Gleba z wciąż żywą — jej zdaniem — tradycją Rusi Kijowskiej musi zatem pozostać w sferze nieudokumentowanych hipotez⁴³.

Podobnie pozostałe ikonograficzne przesłanki, wskazujące zdaniem Sulikowskiej-Belczowskiej na powiązanie twórców wiślickich z Kijowem, okazują się zbyt wątłe, by budować na nich przekonujące hipotezy. W przypadku brodatego świętego w stroju mnicha, ukazanego we wnęce zachodniej na ścianie południowej wiślickiego prezbiterium, jego identyfikacja z Teodozym Pieczerskim pozostaje wielce niepewną koncepcją wymagającą dalszej dyskusji⁴⁴. Wobec braku jednoznacznych przesłanek można jej przeciwstawić inną, wedle której towarzyszący świętemu w sąsiednim polu wnęki młodzieniec o bujnej fryzurze odziany w czerwony płaszcz i zieloną tunikę spodnią to św. Pantalejmon. Wówczas anonimowy mnich mógłby być identyfikowany jako jego duchowy ojciec, prezbiter i męczennik nikomedyjski Hermolaos (26 sierpnia), prostokątny przedmiot podtrzymywany lewą dłonią przez młodzieńca można by interpretować jako torbę lekarską albo skrzyneczkę na skalpele, zaś cała grupa stanowiłaby uzupełnienie wyobrażeń anargyrów z niszy wschodniej na tej samej ścianie. Przeciwno takiej interpretacji przemawia jednak brak siwej brody, charakterystycznej dla Hermolaosa, co można by tłumaczyć ubytkiem warstwy malarskiej (zachował się jedynie naniesiony ugrem kontur w warstwie podmalówki), ale przede wszystkim brak szat biskupich (epitrachelionu i felonionu, a niekiedy także omoforonu) oraz kodeksu, w anturazhu których ukazywano zazwyczaj tego świętego, poczynając od X w.⁴⁵

Również obecność Paraskewii z Ikonium (28 listopada), przez Słowian nazywanej Piatnicą, nie łączy się w sposób szczególny z Kijowem. Recenzentka przywołuje wprawdzie osobę tamtejszego prawosławnego metropolity Grzegorza Cambląka (1415–1420), jako krzewiciela kultu świętej o tym imieniu, lecz przemilcza, że pochodzący z bułgarskiego Tyrnowa hierarcha promował kult imienniczki małoazjatyckiej męczennicy, Paraskewii Tyrnowskiej (14 października), na co zwracają uwagę cytowani przez nią filolodzy⁴⁶. Pomijając anachroniczność sugerowanego przez Sulikowską-Belczowską powiązania wiślickiego wyobrażenia z osobą metro-

⁴² Fotografia reliktu malowidła dostępna na stronie programu „Dziedzictwo kulturowe”: http://serwer1363362.home.pl/Koloza/tours/wall_N_niche2_frescoe/nisza_2.html (dostęp 01.12.2022). Zaproponowana przez Jarosława Gieinę (<http://serwer1363362.home.pl/Koloza/rekonstrukcja.html>, dostęp 01.12.2022) identyfikacja pary świętych jako Borysa i Gleba budzi pewne zastrzeżenia, gdyż widoczne na tle nimbów obłe profile głów nie pozwalają dostrzec śladów książęcych kołpaków, a swoją formą przypominają raczej niewieście maforiony. Niemniej wezwanie cerkwi kołoskiej oraz istnienie w jej wnętrzu dekoracji freskowej pozwalają przypuszczać, że podobizny obu patronów świątyni wchodziły w skład jej programu malarskiego.

⁴³ Sulikowska-Belczowska A. 2022, s. 246.

⁴⁴ Na marginesie odnotować należy, że Recenzentka (s. 247) sugeruje przy tej okazji skorzystanie ze stanowiącego arbitralny wybór Ludmiły Nodzyńskiej mocno niekompletnego polskiego przekładu *Pateryku Pieczerskiego* (Pateryk. 1993) zamiast przywołać krytyczne wydanie tego źródła (Das Paterikon. 1964) lub choćby jego pełne tłumaczenie (The Paterik. 1989).

⁴⁵ Na temat szczegółów kostiumologicznych i atrybutów Pantalejmona i Hermolaosa zob. Starodubcev T. 2018, s. 64–82 (badaczka odnotowuje pewne odstępstwa w sposobie doboru szat Hermolaosa, niekiedy ukazwanego jako hieromnich). W kontekście poszukiwań przez Sulikowską-Belczowską kijowskich konotacji należy odnotować przeszczerpienie kultu Pantalejmona na Ruś przez wielkiego księcia kijowskiego Mściława I Haralda (1125–1132), który otoczył szczególną czcią świętego, uznając, że to za jego pośrednictwem powrócił do zdrowia poraniony podczas łowów na niedźwiedzia pod koniec XI w.

⁴⁶ Naumow A. 1996, s. 49–51; Stradomski J. 1999 (Sulikowska-Belczowska A. 2022, s. 250 podaje błędnie tytuł zbioru i 2001 jako rok wydania).

polity, który swój urząd objął w kilkanaście lat po powstaniu fresków, należy zwrócić uwagę na kontekst, w jakim umieszczono podobiznę świętej. Namalowana w najniższym rzędzie przedstawień na ścianie południowej, podobnie jak w lubelskiej kaplicy Świętej Trójcy, sąsiaduje ona ze scenami wątku pasyjnego — Zdjęciem z krzyża (rozieszczonym powyżej) oraz Sądem Piłata (powyżej, po prawej stronie świętej), co pozwala interpretować ją jako personifikację wielkopiątkowej męki Chrystusa⁴⁷.

V. Rzetelność naukowa

Powyższy przykład świadczy o tym, że Recenzentka w celu udowodnienia swoich apriorycznych tez jest gotowa powoływać się nie tylko na faktograficznie bezwartościowe prace o charakterze eseistycznym (jak ma to miejsce w przypadku monografii Borysa Uspińskiego), ale także na poprawne ustalenia uznanych badaczy (Naumow, Stradomski), których wyniki wszak wypacza, czy to nie rozumiejąc zawartych w nich niuansów, czy też świadomie starając się je nagiąć do własnych potrzeb. Za celową manipulacją ze strony Recenzentki przemawia posługiwanie się przez nią podobnym zabiegiem również w innych miejscach.

Dzieje się tak we wspomnianym już przypadku wyrwanego przez Sulikowską-Belczowską z kontekstu zdania Stawickiego. Przywołując tylko odpowiedni dla wsparcia własnej tezy fragment, w dodatku dość kategoriyczny, Recenzentka zafalszowuje i wypacza dorobek wybitnego konserwatora. Trudno interpretować praktykę wybiórczego traktowania opinii innych autorów jako przejaw uczciwego podejścia do omawianego problemu. Jednak Sulikowska-Belczowska posuwa się w swej nieuczciwości dalej, przypisując cytowanym przez siebie badaczom opinie nigdy przez nich niewyrażone. Oto nieco dalej przywołuje ona dawno odrzuconą hipotezę Celiny Osieczkowskiej o istnieniu polskiej szkoły malarstwa ikonowego. Jako dowód na jej ciągłe obowiązywanie w nauce powołuje się na przypadek rzekomego posługiwania się tą konstrukcją przez Małgorzatę Smorąg Różycką, choć krakowska badaczka w cytowanym tekście w ogóle się do niej nie odnosi, a nazwisko Osieczkowskiej wspomina jedynie lakonicznie, omawiając stan badań nad freskami sandomierskimi⁴⁸.

Wreszcie, odnosząc się bezpośrednio do recenzowanej monografii, Sulikowska-Belczowska wspomina wyłącznie o osobistych preferencjach estetycznych Jagiełły jako rzekomo jedynej wskazywanej przeze mnie motywacji kierującej królem w wyborze wschodnich malarzy na wykonawców jego zleceń. W istocie przedstawiłem zupełnie odmienną hipotezę, łączącą w sobie różne przyczyny zamawiania u prawosławnych artystów monumentalnych dekoracji malarskich przez pochodzącego z Litwy władcę. W zależności od funkcji i okoliczności powstania fundowane w ciągu długiego panowania Władysława II wschodnie freski możemy interpretować jako wyraz ekspiacji za bezbożne czyny przodków (malowidła na Łyścu), zamawiane ze względu na prywatne upodobania króla we wnętrzach dostępnych jedynie dla niego samego i osób z jego dworu (dormitorium na Wawelu, kaplica zamkowa w Lublinie), stanowiące przejaw propagandy prounijnej (wykonane przez serbskich artystów, być może sprowadzonych w tym celu przez Grzegorza Cambłaka kompozycje we wnętrzu prezbiterium kolegiaty sandomierskiej) oraz będące manifestacją własnej pozycji i chrześcijańskich korzeni rodu nowego monarchy (wawelskie kaplice Mariacka i Świętej Trójcy). Zastrzegłem jednocześnie, że kategoriyczne przypisanie tylko jednej z powyższych przyczyn konkretnemu zespołowi malowideł nie zawsze musi być poprawne, jako przykład podając odkryty podczas ostatnich prac konserwatorskich fryz herbowy w sandomierskim prezbiterium, świadczący o celowym wyeksponowaniu motywów dynastycznych⁴⁹.

⁴⁷ Na temat identyfikacji niewiasty z męczeńskim krzyżem i księgą na północnej ścianie prezbiterium lubelskiego zob. Różycka-Bryzek A. 1983, s. 86–87.

⁴⁸ Sulikowska-Belczowska A. 2022, s. 248–249 (oraz przyp. 21 z błędną paginacją); Smorąg Różycka M. 2013, s. 58.

Również w przypadku fresków wiślickich, eksponując ich legitymistyczne przesłanie przypominające Polakom o chrześcijańskim pochodzeniu Jagiełły i obecności wyznawców prawosławia w granicach nowego państwa, nie wykluczam motywów czysto estetycznych (czy król zdecydowałby się na ozdobienie wnętrza kolegiaty, w której często przecież gościł, sztuką, której by nie akceptował lub której by się wstydził?), a nawet prounijnych, choć ze względów chronologicznych wykluczam możliwość zaangażowania przy tworzeniu ich programu Grzegorza Cambłaka⁵⁰.

Starając się podważyć wygenerowaną przez nią samą w drodze manipulacji i przypisaną mi opinię o wyłącznie estetycznych przyczynach zatrudniania prawosławnych malarzy, Recenzentka dopuszcza się kolejnej nieuczciwości, powołując się w swej polemice na niepublikowaną doktorat Marcina Walkowiaka⁵¹. Nie mając możliwości zaznajomienia się z jego nieupublicznionymi poglądami, nie mogę z nimi w pełni polemizować⁵². Jednakże dzięki ostatnio wydanemu jego artykułowi mogłem przynajmniej w części zapoznać się z prezentowanym przez niego stanowiskiem w kwestii dekoracji wawelskiej sypialni Jagiełły⁵³, stanowiącym dla Sulikowskiej-Belczowskiej kluczowy argument za odrzuceniem tezy o estetycznych pobudkach kierujących królem. Wbrew jej opinii przedstawiona przez Walkowiaka interpretacja fresków w dormitorium jako tła dla mających mieć w tym miejscu początek oficjalnych uroczystości koronacyjnych jest całkowicie nieprzekonująca. Proponowane przezeń wnioskowanie *per analogiam* z obecności w praskim *ordo coronandi* (użytym podczas wyniesienia na tron Karola IV w 1347 r.) rzekomej wzmianki o sypialni królewskiej (w istocie łaciński rzeczownik *thalamus* ma szersze znaczenie i może być odnoszony ogólnie do prywatnych apartamentów⁵⁴) i jej powtórzenia w opisie celebry koronacyjnej Władysława Warneńczyka obarczone jest szeregiem błędów logicznych i nieścisłości faktograficznych.

Przed wszystkim musimy pamiętać, że koronacja Jagiełły odbyła się zgodnie z innym, bardziej archaicznym rytym, zwanym wprawdzie niemieckim, lecz będącym prawdopodobnie wariantem uniwersalnego *ordo* rzymskiego⁵⁵. Trudno zatem wywodzić przebieg uroczystości z tradycji domu Luksemburskiego, a tym bardziej łączyć dekorację królewskiej sypialni, powstałą w sześć lat później, a zarazem czterdzieści lat przed wstąpieniem na tron Warneńczyka (jeśli rzeczywiście posłużył się on na nowo ułożonym ceremoniałem⁵⁶), z ozdobioną

⁴⁹ Grotowski P.L. 2021, s. 187–188. Na dynastyczny wydzźwięk wyobrażeń herbów w Sandomierzu zwróciła uwagę już Małgorzata Smorąg Różycka (Smorąg Różycka M. 2013, s. 67–69, il. 14).

⁵⁰ Ostatnio Giedrė Mickūnaitė (Mickūnaitė G. 2021, s. 66–67) dopuszcza możliwość dotarcia serbskich malarzy do Trok już w trakcie nieudanej podróży Cambłaka do Moskwy w 1406 r., jednakże brak wyraźnych nawiązań do sztuki serbskiej wyklucza podobny scenariusz w Wiślicy.

⁵¹ Sulikowska-Belczowska A. 2022, s. 248 i przyp. 17.

⁵² Tekst dysertacji zamieszczony w internetowym repozytorium Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (<https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/25492>, dostęp 01.12.2022) jest dostępny jedynie dla zarejestrowanych pracowników tej uczelni. Natomiast Autor pracy poinformował mnie, że jest w trakcie przygotowywania jej ostatecznej wersji do druku i nie chce upubliczniać tekstu w roboczej formie.

⁵³ Walkowiak M. 2020, s. 260, 262–266.

⁵⁴ Walkowiak wspiera się w swym tłumaczeniu swobodną interpretacją rytu koronacyjnego Karola IV autorstwa Paula Crossleya piszącego o hradezańskim *thalamo* jako *bedchamber of the palace*, zob. Crossley P. 2002, s. 53.

⁵⁵ Tekst opublikowano w: *Ordo coronandi*. 1910, s. 27–33; zob. też: Kutrzeba S. 1911, s. 74–76.

⁵⁶ Wątpliwości odnośnie do wiarygodności *ordo* Warneńczyka (*Liber ordinationum* 17; *Ordo coronandi*. 1910, s. 33–46) w świetle odmiennego opisu wydarzeń pozostawionego przez Długosza (Długosz J. 2001, s. 136) podnosi Zbigniew Dalewski (Dalewski Z. 1995, s. 42–47), uznając, że aż do wstąpienia na tron Jana Olbrachta w 1493 r. w Krakowie nadal posługiwano się starszą, czternastowieczną formułą koronacyjną. Należy również podkreślić, że sam *ordo* Warneńczyka jest ściśle, wręcz literalnie wzorowany na rytuale praskim Karola IV, którego kopię jego autor musiał posiadać, a zatem wszelkie zawarte w nim wzmianki o królewskich komnatach (*thalamo*) są jedynie powtórzeniem z przepisów ceremoniału Luksemburczyka i mają niewielką wagę faktograficzną. Oba teksty zestawia Stanisław Kutrzeba (Kutrzeba S. 1911, s. 151–152).

za panowania Henryka III i Edwarda I malowaną komnatą pałacu westminsterskiego⁵⁷, której kopii Walkowiak nie jest również w stanie wskazać na Hradczanach, mających w jego konstrukcji stanowić punkt pośredni (wraz z dworem andegawęńskim w Budzie) w przenoszeniu angielskich wzorców nad Wisłę.

Nieco światła na prywatny wymiar wawelskiej sypialni Jagiełły rzuca natomiast — przemilczany przez Walkowiaka — Jan Długosz w nieprzychylniej królowi pośmiertnej charakterystyce. Kronikarz wzmiankuje w niej o obfitych ucztach, po których monarcha udawał się na spoczynek. Gdy wstawał z łóżka, kierował się do toalety, gdzie pozostawał dłużej, zajmując się przy okazji różnymi bieżącymi sprawami. Korzystając z dobrego nastroju towarzyszącego mu zwykle w tych momentach, jego rycerze starali się załatwić swoje sprawy w owych chwilach przystępności i szczególnej łaskawości władcy⁵⁸. Z powyższej relacji wyłania się odmienny obraz dormitorium jako dostępnej jedynie najbliższemu otoczeniu przestrzeni prywatnej króla, zapewne położonej w sąsiedztwie danskeru, który w czasach Jagiełły zlokalizowany był w Kurzej Nodze, a zatem w północno-wschodniej części gotyckiej rezydencji, a nie jak chce Walkowiak w północno-zachodniej, gdzie znajdowała się sypialnia Kazimierza Wielkiego⁵⁹. W kontekście owych wizyt petentów możemy odczytać zapisaną nieco wcześniej w dość chaotycznej narracji Długosza wzmiankę o irytacji, w jaką wprawiało Jagiełłę dotykanie przez postronnych jego prywatnych przedmiotów — ubrania, łóżka, siodła, konia, chustki, kielicha⁶⁰. Niewykluczone, że do tego rodzaju drażliwych dla monarchy zachowań dochodziło właśnie przy okazji wspomnianych prywatnych wizyt rycerzy.

Pośrednio za lokalizacją sypialń królewskich w północno-wschodniej części zamku przemawia także fakt, że w sąsiadującym od południa z Kurzą Nogą Pawilonie Gotyckim zakwaterowano w marcu 1424 r. monarchów przybyłych na koronację czwartej żony Jagiełły, Sonki Holszańskiej. Dolną sypialnię, nazywaną przez Długosza *cubiculum pictum* (!), zajęli Zygmunt Luksemburski wraz z żoną, Barbarą Cylejską, zaś górną Eryk Pomorski. Długosz wspomina, że z tego powodu zaczęła być ona nazywana *cubiculum regis Dacie*, co z kolei pozwala się domyślać przyczyny, dla której od XVI stulecia cały budynek zaczęto nazywać

⁵⁷ Stan badań nad tym obiektem omawiają Matthew M. Reeve (Reeve M.M. 2006, przyp. 4–6) i Paul Binski (Binski P. 2011, przyp. 2). Choć M. Walkowiak (Walkowiak M. 2022, s. 264–265) koncentruje uwagę na królewskim łożu z baldachimem znajdującym się w XIII w. w malowanej komnacie, które Binski łączy z Edwardem Wyznawcą, obecność tego mebla w *camera depicta* mogła mieć charakter czysto funkcjonalny, niezwiązany z symboliką władzy (Binski P. 1986, s. 2, 14, 36–37, 90–91, 134–137, il. 2–3), a nawet jeżeli posiadał on wymiar symboliczny, związany z ostatnim anglosaskim władcą Anglii (co pozostaje dyskusyjną hipotezą, zob. np. Caddick J. 2019, s. 21–22, która wskazuje na silny ideowy związek pomieszczenia z dynastią normańską), trudno wyobrazić sobie, w jaki sposób ściśle powiązane z historią odległego królestwa treści mogłyby zostać przeniesione na dwór praski, a następnie krakowski. Także interpretacja pełniącej różnorakie funkcje reprezentacyjne i ideowe malowanej komnaty westminsterskiej jedynie jako królewskiej sypialni wykorzystywanej w rycie koronacyjnym wydaje się błędna, por. Reeve M.M. 2006; Binski P. 2011; Caddick J. 2019.

⁵⁸ Długosz J. 2001, s. 127: „Cibus ingurgitatus quieti se dabat et sopori longo, quo perfunctus, in secreta nature a lecto transibat diuciusque illuc plura transigens et pertractans negocia assellabat, nec ullo tempore facilius aut indulgentior traditur. Eaque tempora milites magnopere catabant ad emungendum ab eo, que expetiissent, facilius”.

⁵⁹ Na podstawie interpretacji powyższego passusu z *Roczników* Długosza oraz analizy gotyckich struktur wawelskiego zamku Stanisław Mossakowski (Mossakowski S. 2013, s. 56–57) i Tomasz Ratajczak (Ratajczak T. 2018, s. 263–265) identyfikują Jagiełłowe dormitorium ze znajdującymi się na kolejnych kondygnacjach Kurzej Nogi pomieszczeniami (tzw. sala kazimierzowska i niegdyśiejsza sala o wysokim stropie), gdyż tylko one miały za panowania tego króla bezpośredni dostęp do zamkowych toalet. Drugi z badaczy zauważa również, że zachowane profile architektoniczne wskazują, iż przebudowa północnowschodniego naroża królewskiej rezydencji musiała nastąpić w ostatnim dwudziestoleciu XIV w., a zatem najpewniej w czasach Jagiełły i Jadwigi.

⁶⁰ Długosz J. 2001, s. 127: „in ceteris actionibus humanis nihil sibi cum ceteris volebat esse comune, molestius ferens, si quis vestem suam, lectum, sellam, equum, mappulam, calicem et cetera huiusce generis preter eum solum, qui ea administrabat, contingeret”.

Wieżą Duńską⁶¹. Fakt użyczenia gościom malowanej sypialni podważa założenie o jej szczególnym znaczeniu w rycie koronacyjnym w czasach Jagiełły, wokół którego Walkowiak buduje swoją hipotezę. Co więcej, już Antoni Franaszek powiązał wzmiankę Długosza o dekoracji malarskiej komnaty Luksemburczyka, w późniejszych źródłach określanej również jako *camera picta* albo *malowanka*, z dormitorium królewskim ozdobionym w 1394 r. przez ruskich malarzy, a jego hipoteza zyskała akceptację w nauce⁶².

Skupiając się na dyskusyjnej analogii wawelskiego dormitorium z malowaną komnatą westminsterską, Walkowiak pomija lokalną tradycję zdobienia rezydencji książęcych na Litwie⁶³. Pozostałości fresków odnalezione w trakcie prac archeologicznych na zamkach w Wilnie, Krewie i w Miednikach są zbyt fragmentaryczne, aby na podstawie cech stylowych wnioskować o czasie ich powstania i pochodzeniu warsztatów, które je wykonały. Ślady twarzy pozwalają jednak na rekonstruowanie obecności przedstawień figuralnych, zaś ciemna paleta barwna oparta na brązach, ochrach i czerwieniach oraz szczegóły technologiczne skłoniły Giedrę Mickūnaitė do łączenia owych relikwów ze sztuką Pskowa, a w szczególności z freskami Snietogorskiego monasteru i zachowanymi w pozostałościach cerkwi w grodzie Dowmonta⁶⁴. W poszukiwaniu wytłumaczenia przyczyn owych fundacji litewska badaczka, której publikacje były najwyraźniej nieznane Walkowiakowi i Sulikowskiej-Belczowskiej, ponownie sięga do tezy o prywatnych upodobaniach króla, ukształtowanych pod wpływem matki. Przy tej okazji cytuje pomijany dotąd przez badaczy *passus* z *Kroniki* Macieja Strykowskiego, w którym wspomina on, że podczas swojej wizyty w Witebsku w 1573 r. w cerkwi na tamtejszym Górnym Zamku widział portret Olgierda i Julianny po staroświecku malowany⁶⁵.

Z powyższych uwag wyłania się obraz kolejnej manipulacji Recenzentki, przedstawiającej dość kontrowersyjną hipotezę Walkowiaka (niewątpliwie stanowiącą interesujący punkt w dyskusji i zachętę do dalszych badań) jako fakt bezsporny, przy jednoczesnym powołaniu się na niepublikowany i niedostępny tekst dysertacji, przez co niemożliwa staje się weryfikacja prawdziwości naukowej jej oceny. Dla nieobebranego z problematyką badawczą czytelnika dowodzenie na podstawie tak dobranych argumentów stwarzać może pozór rzeczowej dyskusji merytorycznej, lecz w przypadku zdemaskowania taka nieuczciwa postawa grozi utratą wiarygodności naukowej.

VI. Wnioski

Historia sztuki, pomimo wciąż podnoszonych głosów o jej kryzysie, a nawet końcu, jest wciąż żywą dyscypliną naukową, a jej tradycyjny, wykształcony przed nieomal stu laty warsztat dostarcza niezbędnych narzędzi, po które sięgać muszą badacze chcący prawidłowo zinterpretować dzieło sztuki w jego historycznym i kulturowym aspekcie. Samo udzielenie odpowiedzi na pytania z zakresu pierwszej i drugiej historii sztuki, poprawna analiza stylowa (błędnie nazywana przez wielu polskich historyków sztuki, w tym Recenzentkę,

⁶¹ Długosz J. 2000, s. 196: „thalamum pro Sigismundo rege preparatum cubiculum, videlicet pictum, conduxit. Erico regi caminata superior consignata, que ex illo tempore vocabulum ab hospite sortita cubiculum regis Dacie nominatur”. Zob. Franaszek A. 1989, s. 35–37; Ratajczak T. 2014, s. 189 i przyp. 41 z dalszą literaturą; Lasek P., Olszacki T., Ratajczak T. 2019, s. 113.

⁶² Antoni Franaszek (Franaszek A. 1989, s. 36–37), a za nim Stanisław Mossakowski (Mossakowski S. 2013, s. 57–58) i Tomasz Ratajczak (Ratajczak T. 2018, s. 264–265).

⁶³ M. Walkowiak (Walkowiak M. 2022, s. 275, przyp. 61) w kontekście prób rekonstrukcji programu wawelskiej sypialni wspomina jedynie o niezachowanej dekoracji malarskiej zamku w Trokach (choć nie jest świadom istnienia dokumentacji fotograficznej resztek malowideł wykonanej w latach 1888 i 1893 oraz ich akwarelowych kopii autorstwa Wasilija Griaznowa z 1864 r. i Jerzego Hoppena z 1932 r.).

⁶⁴ Mickūnaitė G. 2019, s. 129–132, il. 1–8; Mickūnaitė G. 2021, s. 60–62, il. 3.1–3.17.

⁶⁵ Strykowski M. 1582, s. 461; Mickūnaitė G. 2019, s. 131; Mickūnaitė G. 2021, s. 62.

stylistyczną⁶⁶, choć przymiotnik ten odnosi się do struktur językowych, a nie wchodzących w zakres sztuk plastycznych) ani ikonograficzna nie zapewniają jednak pełnego wyjaśnienia kontekstu obiektu artystycznego, jego odbioru przez współczesnych artystów widzów, do których przecież jego przekaz był kierowany, ani jego pierwotnej funkcji społecznej. Tutaj w sukurs podstawowej metodologii historii sztuki przychodzą rozwiązania zapożyczone z dziedzin pokrewnych. Musimy stosować je jednak ostrożnie, właściwie dobierając do natury i specyfiki dzieła na podstawie wiedzy o nim uzyskanej w trakcie wstępnych prac ujawniających tło historyczne i specyfikę artystyczną.

Z pewnością, zgodnie z wypracowaną w ramach nurtu fenomenologii zasadą postępowania już w wstępnej fazie badawczej powinniśmy do każdego obiektu mającego stać się przedmiotem naszych dociekań podchodzić indywidualnie, bez uprzedzeń lub apriorycznych założeń, które w toku studiów mogą utrudnić uchwycenie rzeczywistej natury zjawiska, z jakim mamy do czynienia. Żadne dzieło sztuki nie jest wszakże samotną wyspą, lecz ogniwem łańcucha splatającego się na przestrzeni dziejów i tworzącego (niekiedy zaskakujące) połączenia i konstrukcje. Dlatego zrozumiałwszy formę i strukturę samego obiektu, okoliczności jego powstania, pobudki kierujące jego twórcami, a także fundatorem i użytkownikami, mamy prawo, a nawet obowiązek wyróżnić i opisać struktury w nim zawarte (zarówno formalne, jak i treściowe) oraz wykazać ich związek z zasadami obowiązującymi w sztuce danej epoki i środowiska, a tym samym umieścić nasz obiekt we właściwym miejscu łańcucha przemian zachodzących w dziejach sztuki. Dopiero w ten sposób opisane i rozumiane zjawisko możemy poddać szeroko rozumianej interpretacji socjologicznej, zmierzającej do jego pełnego wyjaśnienia, nierzadko wykraczającego poza zamysł samego artysty i ewentualnego fundatora. Na każdym poziomie postępowania zachować musimy jednak uczciwość naukową, bez której osiągnięcie poprawnych rezultatów i wyciągnięcie właściwych wniosków z przeprowadzonej analizy będzie niemożliwe, a ona sama, jako nieoddająca stanu faktycznego, pozostanie dla innych badaczy bezwartościowa.

BIBLIOGRAFIA

Źródła i opracowania publikowane

- Belting Hans. 1979. *Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople, en Géorgie*, „Cahiers Archéologiques”, 28, s. 103–114.
- Białostocki Jan. 1966. *Znaczenie historii sztuki wśród nauk humanistycznych*, [w:] Jan Białostocki, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa, s. 146–162.
- Binski Paul. 1986. *The Painted Chamber at Westminster*, London.
- Binski Paul. 2011. *The Painted Chamber at Westminster; the Fall of Tyrants and the English Literary Model of Governance*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 74, s. 121–154.
- Borsook Eve. 2018. *A Solomonic Throne for Salerno Cathedral?*, „Convivium”, 5, 1, s. 36–49.
- Caddick Jennifer. 2019. *The Painted Chamber at Westminster and the Openings of Parliament, 1399–1484*, „Parliamentary History”, 38, 1, s. 17–33.
- Crossley Paul. 2002. *Bohemia Sacra and Polonia Sacra. Liturgy and History in Prague and Cracow Cathedrals*, „Folia Historiæ Atrium”. Seria Nowa, 7 (2001), s. 49–69.
- Dalewski Zbigniew. 1995. *Ceremoniał koronacyjny królów polskich w XV i początkach XVI wieku*, „Kwartalnik Historyczny”, 102, 3–4, s. 37–60.
- Das Paterikon. 1964. *Das Paterikon des Kiever Höhlenklosters*, wyd. D.I. Abramovich, D. Tschizewskij, München.
- Dell'Acqua Francesca. 2016. *The Hidden Sides of the Salerno Ivories. Hypotheses about the Original Object, Program, and Cultural Milieu*, [w:] *The Salerno Ivories. Objects, Histories, Contexts*, red. F. Dell'Acqua et al., Berlin, s. 211–239.

⁶⁶ Sulikowska-Belczowska A. 2022, s. 249.

- Długosz Jan. 2000. *Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae. Liber undecimus 1413–1430*, wyd. D. Turkowska, J. Wyrozumski, S. Sroka, K. Ożóg, Varsaviae.
- Długosz Jan. 2001. *Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae. Liber undecimus et Liber duodecimus, 1431–1444*, wyd. Cz. Pirożyńska, J. Wyrozumski, L. Korczak, K. Ożóg, Varsaviae.
- Đorđević Ivan. 1998. *Predstave sv. Borisa i Gleba u Mileševi i srpsko-ruske veze prve polovine XIII stoleća*, [w:] *Sveti Sava u srpskoj istoriji i tradiciji*, red. S. Ćirković, Beograd, s. 295–307.
- Franaszek Antoni. 1989. *Budowle gotyckie Zamku Królewskiego na Wawelu: na tle dziejów w czasach nowożytnych*, Biblioteka Wawelska, 6, Kraków.
- Gkioles Nikolaos. 1990. *O buzantinos troulos kai to eikonografiko tou programma (mesa bou ai — 1204)*, Athēna.
- Grotowski Piotr. 2001. *Dwie nieznanne sceny w prezbiterium kolegiaty wiślickiej*, [w:] *Ars graeca — ars latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek*, red. W. Bałus et al., Kraków, s. 145–154.
- Grotowski Piotr Ł. 2019. *Some considerations on the origins of Theophanes the Greek's style*, [w:] *Byzantina et Slavica. Studies in Honour of Professor Maciej Salamon*, red. S. Turlej et al., Kraków, s. 111–128.
- Grotowski Piotr Ł. 2021. *Freski fundacji Władysława II Jagielly w kolegiacie wiślickiej*, Kraków.
- Grozdanov Cvetan. 2016. *Ohridsko židno slikarstvo XIV vek*, Skopje.
- Hatt Michael, Klonk Charlotte. 2006. *Art History. A critical introduction to its methods*, Manchester–New York.
- Ivanov Sergej Arkad'evič. 2009. *Neskol'ko zamečanij o vizantijskom kontekste borisoglebskogo kul'ta*, [w:] *Boriso-glebskij sbornik*, 1, red. K. Cukerman, Paris, s. 353–364.
- Krzyżaniakowa Jadwiga, Ochmański Jerzy. 2006. *Władysław II Jagiello*, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Kutrzeba Stanisław. 1911. *Źródła polskiego ceremoniału koronacyjnego*, „Przegląd Historyczny”, 12, s. 71–83, 149–164, 285–307.
- Lasek Piotr, Olszacki Tomasz, Ratajczak Tomasz. 2019. *Residential Towers in Urban and Suburban Royal and Magnates' Residences in the Kingdom of Poland between 1300 and 1500*, [w:] *Urbs Turrata. Urban Towers in Medieval and Renaissance Europe*, Tower Studies, 3, red. R.D. Oram, Donnington, s. 108–119.
- Lazarev Viktor Nikitič. 1963. *Drevnerusskie hudožniki i metody ih raboty*, [w:] *Drevne-russkoe iskusstvo XV–načala XVI vekov*, red. V.N. Lazarev, O.I. Podobedova, V.V. Kostočkin, Moskva, s. 7–21.
- Lewicki Anatol. 1892. *Powstanie Świdrygielly: ustęp z dziejów unii Litwy z Koroną*, Kraków.
- Logvin Grigorij Nikonovič. 1983. *Ukraïns'ko-pol's'ki mistec'ki zv'язki XIV–XV st.*, [w:] *Ukraïns'ke mistectvo u mižnarodnih zv'язkah: dožovtnevij period*, red. V.A. Afałas'ėv, Kiïv, s. 22–31.
- Łopatkiewicz Piotr. 2015. *Drewniany kościół w Haczowie. Pomnik Światowego Dziedzictwa Kultury*, Kraków.
- Mango Cyril, Hawkins Ernest J.W. 1966. *The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings*, „Dumbarton Oaks Papers”, 20, s. 119–206.
- Marković Miodrag. 2010. *The Painter Eutykhios — Father of Michael Astrapas and Protomaster of the Frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid*, „Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti”, 38, s. 9–34.
- Mathews Thomas F. 1997. *Religious Organization and Church Architecture*, [w:] *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, red. H.C. Evans, W.D. Wixom, New York, s. 21–35.
- Mickūnaitė Giedrė. 2019. *Religious Debate and Visual Compromise: Interpreting Byzantine Murals in Lithuania and Poland*, „Studia historica Brunensia”, 66, 2, s. 127–157, <https://doi.org/10.5817/SHB2019-2-9>
- Mickūnaitė Giedrė. 2021. *Words for Images: On Perceptions of 'Greek Manner' in Lithuania and Poland*, [w:] *The Polish-Lithuanian Commonwealth: History, Memory, Legacy*, red. A. Chwalba, K. Zamorski, New York, s. 60–137.
- Miskei Antal. 2008. *A ráckevei szerb ortodox templom*, Ráckeve.

- Mossakowski Stanisław. 2013. *Rezydencja królewska na Wawelu w czasach Zygmunta Starego. Program użytkowy i ceremonialny*, Warszawa.
- Musin Aleksander. 2019. *Zabytki Supraśla w Sankt Petersburgu. Materiały dotyczące historii i konserwacji cerkwi Zwiastowania Bogurodzicy (1907–1910) w archiwum Cesarskiej Komisji Archeologicznej*, [w:] *Freski supraskie. Relikty XVI-wiecznego malarstwa postbizantyńskiego w kolekcji Muzeum Ikon w Supraślu*, red. A. Ruta, Białystok, s. 14–81.
- Nagy Márta. 1994. *Ortodox falképek Magyarországon*, Budapest.
- Nardi Roberto. 2010. *Il restauro del mosaico della Trasfigurazione nel monastero di Santa Caterina nel Sinai*, [w:] *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 82, s. 3–17.
- Naumow Aleksander. 1996. *Wiara i historia. Z dziejów literatury cerkiewnosłowiańskiej na ziemiach polsko-litewskich*, Krakowsko-Wileńskie studia slawistyczne, 1, Kraków.
- Nicolaïdès Andréas. 1996. *L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre: Etude iconographique des fresques de 1192*, „Dumbarton Oaks Papers”, 50, s. 1–137.
- Nikodem Jarosław. 2009. *Bunt Świdrygiełły w Witebsku*, „Białoruskie Zeszyty Historyczne”, 32, s. 5–20.
- Nikodem Jarosław. 2013. *Witold Wielki Książę Litewski (1354 lub 1355–27 października 1430)*, Kraków.
- Ordo coronandi. 1910. *Ordo coronandi regis Poloniae*, wyd. S. Kutrzeba, Kraków (nadbitka z: *Archiwum Komisji Historycznej*, 11, 1909–1913, s. 133–216).
- Ousterhout Robert. 1999. *Master Builders of Byzantium*, Princeton.
- Panofsky Erwin. 1940. *The History of Art as a Humanistic Discipline*, [w:] *The Meaning of the Humanities*, wyd. T.M. Greene, Princeton, s. 89–118.
- Papamastorakēs Titos. 2001. *O diakosmos tou troulou tōn naōn tēs palaiologeias periodou stē Balkanikē hersonēso kai tēn Kupro*, *Bibliothēkē tēs en Athēnais Arhaiologikēs Etaireias*, 213, Athēna.
- Paribeni Andrea. 2015. *From Ravenna to Athens: Italian Restorers of the Mosaic of Daphni at the End of the 19th Century*, [w:] *XII Colloquio AIEMA, Venezia, 11–15 settembre 2012. Atti*, red. G. Trovabene, Verona, s. 347–352.
- Pateryk. 1993. *Pateryk Kijowsko-Pieczerski czyli Opowieści o świętych ojcach w pieczarach kijowskich położonych*, oprac. L. Nodzyńska, *Slavica Wratislaviensia*, 66, Wrocław.
- Pelekanidis Stylianos, Chatzidakis Manolis. 1985. *Kastoria*, Athens.
- Polehov Sergej. 2015. *Nasledniki Vitovta. Dinastičeskaā vojna v Velikom knāžestve Litovskom v 30-e gody XV veka*, Moskva.
- Poposka Jana. 2006. *Church Mother of God Peribleptos (St. Clement)*, Ohrid.
- Prolović Jadranka. 2017. *Resava (Manasija): Geschichte, Architektur und Malerei einer Stiftung des serbischen Despoten Stefan Lazarević*, Wien.
- Ratajczak Tomasz. 2014. *Wieże mieszkalne na zamku wawelskim — badania nad chronologią gotyckiej architektury rezydencji królewskiej*, „Rocznik Historii Sztuki”, 39, s. 177–190.
- Ratajczak Tomasz. 2018. *Der Ausbau der königlichen Residenz auf dem Wawel im 14. Jahrhundert und zu Anfang des 15. Jahrhunderts*, [w:] *Spiegel der Fürstenmacht. Residenzbauten in Ostmitteleuropa im Spätmittelalter — Typen, Strukturen, Ausschmückung*, red. Ch. Herrmann, K. Pospieszny, E. Gierlich, Bonn, s. 253–273.
- Reeve Matthew M. 2006. *The Painted Chamber at Westminster, Edward I and the Crusade*, „Viator”, 37, s. 189–221.
- Różycka-Bryzek Anna. 1965. *Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kolegiacie wiślickiej*, „Folia Historiae Artium”, 2, s. 47–82.
- Różycka-Bryzek Anna. 1983. *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa.
- Seldmayr Hans. 1931. *Zu einer strengen Kunstwissenschaft*, „Kunstwissenschaftliche Forschungen”, 1, s. 7–32.
- Siemaszko Aleksander. 1995. *Malowidła ścienne cerkwi Zwiastowania w Supraślu. Rekonstrukcja programu ikonograficznego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 1173, *Prace z Historii Sztuki*, 21, s. 13–63.

- Skubiszewski Piotr. 1974. *O dwóch podstawowych sposobach uprawiania historii sztuki*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, 5 (17), s. 57–85.
- Smirnova Ėngelina Sergeevna. 2009. *Rannie ètapy ikonografii svàtyh knàzej Borisa i Gleba. Vopros vizantijskich obrazcov i složenia russkoj tradicii*, [w:] *Boriso-glebskij sbornik*, 1, red. K. Cukerman, Paris, s. 57–116.
- Smoraġ Różycka Małgorzata. 2013. *Bizantyńskie malowidła w prezbiterium katedry pw. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Sandomierzu — odkrycia niespodziewane i doniosłe*, „Modus. Prace z historii sztuki”, 12–13, s. 53–71.
- St Germanus of Constantinople. 1984. *On the Divine Liturgy*, wyd. P. Meyendorff, New York.
- Starodubcev Tatjana. 2018. *Sveti lekari. Poštovañe i predstavlañe u istočnohrišćanskom svetu sredñega veka*, Beograd.
- Stawicki Stanisław. 1994. *Przyczynki do historii ściennych malowideł bizantyjsko-ruskich w Polsce. Technika i konserwacja*, „Ochrona zabytków”, 47, 1 (184), s. 3–21.
- Stawicki Stanisław. 1999. *Techniczne i technologiczne problemy ściennych malowideł bizantyjsko-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.
- Stolarczyk Tomasz. 2002. *Na karuzeli życia, czyli walki Świdrygielły o tron litewski w latach 1392–1430*, [w:] *Niebem i sercem okryta. Studia historyczne dedykowane dr Jolancie Malinowskiej*, red. M. Malinowski, Toruń, s. 99–122.
- Stradomski Jan. 1999. *Święta Paraskiewa (Petka) w literaturze, kulturze i duchowości Słowian południowych i wschodnich*, [w:] *Święci w kulturze i duchowości dawnej i współczesnej Europy*, red. W. Stępiak-Minczewska, Z.J. Kijas, Biblioteka Ekumenii i Dialogu, 9, Kraków, s. 83–93.
- Strykowski Maciej. 1582. *Kronika Polska Litewska, Zmodzka, y wszystkiey Rusi Kijowskiej, Moskiewskiej, Siewierskiej, Wołyńskiej, Podolskiej, Podgorskiej, Podlaskiej, etc.*, Królewiec.
- Sulikowska-Belczowska Aleksandra. 2022. [rec.:] *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., „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, 70, 2, s. 245–250.
- Symeon z Tessaloniki. 2007. *O świętyni Bożej*, wyd. A. Maciejewska, Kraków.
- The Paterik. 1989. *The Paterik of the Kievan Caves Monastery*, wyd. M. Heppell, Cambridge, Mass.
- Trajdos Tadeusz M. 1982. *Treści ideowe i kręgi stylistyczne polichromii bizantyjskich w Polsce za panowania Władysława II Jagiełły (1386–1434)*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Sławistyka”, 3, s. 157–171.
- Uspenskij Boris Andreevič. 2000. *Boris i Gleb: Vospriàtie istorii v Drevnej Rusi*, Moskwa.
- Walkowiak Marcin. 2020. *Królewskie sny. Niezachowana dekoracja malarska wawelskiej sypialni Władysława Jagiełły*, [w:] *In principio. Mit początku w kulturze średniowiecznej Europy. Tom dedykowany pamięci prof. Jacka Wiesiołowskiego. Materiały XXXVII Seminarium Mediewistycznego im. Alicji Karłowskiej-Kamzowej*, red. J. Kowalski, W. Miedziak, Poznań, s. 253–280.
- Zhdakov Zarko. 2009. *The Masters of the Boyana Church in the Year 1259*, [w:] *Kazimir Popkonstantinov, Zograf Vasilie and the Boyana Church. 750 Years Later*, Sofia, s. 89–121.