

MODUS

prace z historii sztuki

VII



F SIMONIN



Projekt okładki
Sepielak

Na okładce:
Wąchock, opactwo cysterskie, kościół p.w. Najświętszej Panny Marii
i św. Floriana, przypora w narożniku pn.-zach., sygnatura Jana de Simon (?),
za J. Gadomskim

INSTYTUT HISTORII SZTUKI
UNIwersytetu Jagiellońskiego

MODUS

PRACE Z HISTORII SZTUKI

VII

Kraków 2006

UNIVERSITAS

Publikacja finansowana przez Uniwersytet Jagielloński

© Copyright by Uniwersytet Jagielloński, 2006

Komitet Redakcyjny:

Marcin Fabiański, Jerzy Gadomski, Tomasz Gryglewicz,
Piotr Krasny, Adam Małkiewicz, Jan K. Ostrowski,
Małgorzata Smorąg Różycka, Marek Zgórniak, Klementyna Żurowska

Redakcja:

Wojciech Bałus (redaktor)
Katarzyna Brzezina (sekretarz redakcji)

Tłumaczenia streszczeń:

Krystyna Malcharek

ISBN 97883-242-1526-3

Nakład 300 egz.

Adres redakcji:

Instytut Historii Sztuki UJ, ul. Grodzka 53
31-001 Kraków, tel./fax: (+ 48 12) 422 94 62
E-mail: histszt@if.uj.edu.pl

Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych
UNIVERSITAS Kraków

SPIS TREŚCI

IN MEMORIAM

<i>Małgorzata Smorąg Różycka</i> , Profesor Anna Różycka Bryzek (1928–2005) . .	5
<u>Anna Różycka Bryzek</u> , Cykl maryjny we freskach „graeco opere” fundacji Władysława Jagiełły w katedrze sandomierskiej	33
<u>Anna Różycka Bryzek</u> , Obraz <i>Czuwającego Emmanuela</i> w malowidłach Kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu	53

ARTYKUŁY

<i>Rafał Quirini-Popławski</i> , Jeszcze jeden głos na temat sygnatury na fasadzie kościoła OO. Cystersów w Wąchocku	59
<i>Magdalena Łanuszka</i> , Piętnastowieczny rękopis Godzinek w krakowskiej Bibliotece Książąt Czartoryskich	83
<i>Robert Rokicki</i> , Gotyckie cerkwie na Litwie – inne spojrzenia	99
<i>Piotr Krasny</i> , <i>Epistola pastoralis</i> biskupa Bernarda Maciejowskiego z roku 1601. Zapomniany dokument recepcji potrydenckich zasad kształtowania sztuki sakralnej w Polsce	119
<i>Wojciech Przybyszewski</i> , Rysunki ilustracyjne Saturnina Świerzyńskiego wykonywane na zamówienie Konstantego Horszowskiego	149
<i>Kamila Podnieśńska</i> , Między Rodinem a Przybyszewskim. Klasycyzm dionizyjski Edwarda Wittiga	159

Z DZIAŁALNOŚCI PRACOWNI HISTORII ARCHITEKTURY

WCZESNOŚREDNIOWIECZNEJ

<i>Teresa Rodzińska-Chorąży</i> , Sprawozdanie z działalności Pracowni w roku 2005	219
--	-----

RECENZJE I OMÓWIENIA

Józef Cezary Kałużny, <i>Kształtowanie się przedstawień chrystologicznych jako świadectwo ideowych przemian w Kościele w III i IV wieku</i> , Kraków 2004 („Studia Laurentiana”, Rocznik 4, Suplement 1) (<i>Sławomir Skrzyniarz</i>) . . .	221
<i>Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs</i> , red. R. Born, A. Janatková, A. S. Labuda, Berlin 2004 (<i>Marta Niškiewicz</i>) . . .	229

<i>Wanderungen: Künstler – Kunstwerk – Motiv – Stifter. Beiträge der 10. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker in Warschau 25.-28. September 2003 (Wędrowki: Artysta – Dzieło – Wzorzec – Fundator. Materiały IX Konferencji Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki w Warszawie, 25-28 września 2003 r.), red. M. Omilanowska, A. Straszewska, Warszawa 2005 (= Das Gemeinsame Kulturerbe – Wspólne Dziedzictwo, red. M. Omilanowska, t. 2) (Wojciech Walanus)</i>	234
Gabrielle Dufour-Kowalska, <i>Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych</i> , tłum. M. Rostworowska, Kraków 2005 (<i>Tadeusz J. Żuchowski</i>)	240
KRONIKA INSTYTUTU ZA ROK 2005 (oprac. Katarzyna Brzezina)	
<i>Kalendarium</i>	253
<i>Prace doktorskie i magisterskie</i>	253
<i>Tytuły i stanowiska</i>	255
NOTY O AUTORACH	257

Małgorzata Smorąg Różycka

Profesor Anna Różycka Bryzek (1928–2005)

Gdy w 2000 roku przygotowywałam do druku zbiór studiów dedykowanych Pani Profesor Annie Różyckiej Bryzek pod tytułem *Ars Graeca – Ars Latina* (Kraków 2001), a w roku następnym materiały z sesji naukowej towarzyszącej uroczystemu wręczeniu tej Księgi Pani Profesor, zebrane w tomie *Sztuka średniowiecznego Wschodu i Zachodu. Osiągnięcia i perspektywy poznawcze u progu XXI wieku* (Kraków 2002), czyż mogłam przypuszczać, że już wkrótce przyjdzie mi kreślić te słowa wspomnienia?

8 września 2005 roku na Cmentarzu Salwatorskim w Krakowie pożegnaliśmy Panią Profesor już na zawsze. Jej Pamięci dedykowany jest poniższy tekst.

Profesor Anna Różycka Bryzek należała do grona najwybitniejszych polskich historyków sztuki, wyróżniając się spośród nich – także i dziś rzadką – specjalizacją w zakresie historii sztuki bizantyńskiej i bizantyńsko-słowiańskiej. Na niemal pięćdziesięcioletnim, liczonym od pierwszej publikacji w roku 1956, szlaku naukowych badań kierunek wyznaczały bizantyńsko-ruskie malowidła z fundacji Jagiellonów, którym poświęciła całe swe życie. Z równym wszakże oddaniem kontynuowała pracę swego Mistrza i Nauczyciela, profesora Wojśława Molęgo, ugruntowując pozycję bizantynistyki na szczyblu uniwersyteckim i doprowadzając ostatecznie w roku 1989 do utworzenia pierwszego w Polsce Zakładu Historii Sztuki Bizantyńskiej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Szczególne miejsce w Jej życiu zajmowali uczniowie, którym oddała swe serce...

Decyzja o studiach w zakresie filologii angielskiej, uwieńczonych w roku 1951 magisterium na podstawie rozprawy *Ruskin as a Critic of Art*, w najmniejszym nawet stopniu nie zmieniły Jej silnego postanowienia, by swe życie – nie tylko w sensie zawodowym – związać z historią sztuki. Praca podjęta w 1951 roku w Muzeum Czartoryskich – od 1950 roku formalnie Oddziale Muzeum Narodowego – zrazu skierowała Jej zainteresowania ku malarstwu włoskiego protorenesansu. Krótki artykuł o późnoruskim malowanym tryptyku w Zbiorach Czartoryskich, zajmujący chronologicznie pierwszą pozycję w bibliografii prac naukowych Prof. Różyckiej, nie zapowiadał jeszcze późniejszego całkowitego oddania sztuce wschodniego chrześcijaństwa. Pierwsza dekada pracy w Muzeum przypadła na czas dramatycznej obrony integralności Zbiorów Czartoryskich, ale także na czas porządkowania i organizacji ekspozycji w nowym układzie tematycznym po kapitalnym remoncie budynku u zbiegu ulic św. Jana i Pijarskiej prowadzonym w latach 1955–1959; zasadnicza zmiana programowa stałej ekspozycji w Muzeum Czartoryskich następowała sukcesywnie w ciągu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku¹. Profesor Różycka współuczestniczyła w tych działaniach z właściwym sobie zaangażowaniem emocjonalnym i zdyscyplinowaniem naukowym, formalnie związana z działem malarstwa, którego była kustoszem od 1957 roku. Z tą chwilą skupiła się przede wszystkim na studiach analityczno-atrybucyjnych dzieł malarstwa włoskiego w ramach przygotowań wystawy organizowanej wspólnie z Narodową Galerią w Pradze i Muzeum Sztuki w Bukareszcie, otwartej w 1961 roku. Prof. Różycka była redaktorem katalogu tej wystawy przygotowanego w kilku wersjach językowych, nadto opracowała 60 tzw. pozycji katalogowych dzieł, które w znakomitej większości nie były dotychczas przedmiotem badań naukowych. Kilku obrazom poświęciła też osobne studium opublikowane rok wcześniej w „Biuletynie Historii Sztuki”². Od tego czasu tematykę malarstwa zachodnioeuropejskiego podejmowała już tylko w wyjątkowych okolicznościach, bez reszty poświęcając się sztuce wschodniego kręgu cywilizacji europejskiej³.

Zainteresowanie sztuką bizantyńską kształtowało się stopniowo pod wpływem wykładów prof. Wojsława Molègo w Uniwersytecie Jagiellońskim, podjętych na nowo po II wojnie światowej i prowadzonych systematycznie aż do roku 1960. Ich tematyka szerokim zakresem obejmowała różnorodne zagad-

¹ Por. *Muzeum Czartoryskich. Historia i zbiory*, red. Z. Żygulski jun., Kraków 1998, szczególnie s. 177–185.

² A. Różycka Bryzek, *Nowe atrybucje kilku obrazów włoskich w Zbiorach Czartoryskich*, „Biuletyn Historii Sztuki” 22, 1960, s. 203–218.

³ Zob. wykaz prac w: *Ars Graeca – Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek*, Kraków 2001, s. 17–22.

nienia sztuki europejskiej, tak średniowiecznej, jak i nowożytnej, bez szczególnego wyróżnienia sztuki bizantyńskiej⁴. Tej uwagę poświęcał prof. Molè przede wszystkim podczas seminariów, których program nakierowany na problematykę sztuki cerkiewnej wytyczył jeszcze w okresie przedwojennym prowadzonymi doktoratami m.in. Anny Marsówny i Celiny Osieczkowskiej, po wojnie dopełniając go także własnymi syntetycznymi pracami: *Sztuka rosyjska do roku 1914* (1955) i *Sztuka Słowian południowych* (1962). Prof. Różycka w seminariach tych uczestniczyła sporadycznie, jak sama stwierdza w artykule poświęconym swemu Mistrzowi⁵. Jednak kontakt ten musiał być o wiele żywszy i naukowo intensywny, skoro już w 1961 roku – a więc równocześnie z publikacją katalogu malarstwa włoskiego – obroniła w Uniwersytecie Jagiellońskim pracę doktorską pt. *Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w Kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu 1470 r.*, napisaną pod kierunkiem prof. Molègo. W rozmowach prywatnych często wspominała – i zawsze z przejęciem – o wyjątkowej roli, jaką odegrał w wyborze Jej drogi naukowej, natomiast w tekstach publikowanych wypowiedziadała się na ten temat w nad wyraz oszczędnych słowach, na plan pierwszy wysuwając zasługi prof. Molègo dla polskiej historii sztuki, w szczególności zaś bizantynistyki, którą – jak to określiła – „wprowadził na tory specjalistycznej dyscypliny uniwersyteckiej”⁶. Żywsze emocje zawarła w jakże wymownym zakończeniu swego wspomnienia: „Prócz dających się ująć faktami i liczbami osiągnięć istnieje też nieuchwytna, a również owocująca konkretnymi efektami, sfera oddziaływania wybitnych osobowości. W przypadku prof. Molègo była to – otaczająca go – a dostrzegalna już w samej jego postawie i sposobie bycia – aura godności i autorytetu. Przymioty te sprawiały, że jeśli się przekroczyło ową pozorną barierę niedostępności, było to równoznaczne z wejściem w krąg wzniosłej wiedzy o Sztuce, której doznawanie i poznawanie stanowiło treść jego życia”⁷.

Niewątpliwie pod wpływem prof. Molègo sformułowała *credo* swej dalszej pracy naukowej w dwóch kolejnych publikacjach: w artykule o freskach w Castelseprio (1962) i pracy doktorskiej opublikowanej w *Studiach do dziejów Wawelu* (t. 3, 1968).

⁴ Por. L. Kalinowski, *Wojśław Molè. 1886–1973* (z bibliografią prac), „Folia Historiae Artium” 12, 1976, s. 67–94; A. Różycka Bryzek, *Wojśław Molè. 1886–1973*, w: *Stulecie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1882–1982). Materiały sesji naukowej w dniu 27 maja 1983*, Warszawa-Kraków 1990 (= „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki” 19), s. 87–96; tejsze, *Wojśław Molè (1886–1973)*, w: *Uniwersytet Jagielloński. Złota Księga Wydziału Historycznego*, red. J. Dybiec, Kraków 2000, s. 280–286.

⁵ Zob. Różycka Bryzek 1990 (przyp. 4), s. 94, przyp. 25.

⁶ Tamże, s. 88.

⁷ Tamże, s. 96.

Warto przy tej okazji przypomnieć, że badania te podjęła w momencie głębokich wewnętrznych przekształceń historii sztuki jako dyscypliny naukowej i wynikającej z tego polaryzacji postaw badawczych i to na dwóch podstawowych płaszczyznach: treści dzieła sztuki oraz jego cech formalnych. Pierwszą z nich naznaczyła nowa metoda analizy i syntezy ikonograficznej Erwina Panofsky'ego, po raz pierwszy przedstawiona w 1930 roku po niemiecku w pracy *Herkules na rozstajnych drogach*, rozpowszechniona jednak dopiero późniejszymi anglojęzycznymi publikacjami⁸. Z drugą wiązało się odrzucenie schematycznego systemu liniowej, chronologicznej klasyfikacji stylów zwanych historycznymi na rzecz typologii indywidualnych rysów języka artystycznego, którą zakorzenienie kultury europejskiej w tradycji antyku grecko-rzymskiego sprowadziło do dychotomicznej opozycji stylu klasycznego i nie-klasycznego⁹.

Freski w niewielkim kościółku Santa Maria Foris Portas w Castelseprio niedaleko Mediolanu prof. Różycka miała okazję poznać z autopsji podczas pobytu we Włoszech w 1957 roku jako stypendystka Ministerstwa Kultury i Sztuki. Ten zachowany fragmentarycznie – obejmuje dwa pasy przedstawień figuralnych na ścianie apsydy i po wschodniej stronie arkady ołtarzowej oraz poniżej nich ciąg malowanej draperii – a jednak zadziwiający świeżością form antycznych zespół średniowiecznych fresków, przypadkowo odsłonięty podczas działań wojennych w 1944 roku, wyznacza przełom w badaniach nad artystyczną spuścizną starożytności i jej odnowieniem w średniowieczu. Zarazem nadal jest przedmiotem ożywionej dyskusji dotyczącej datowania i rodowodu artystycznego, zapoczątkowanej pierwszą publikacją Alberta de Capitani D'Arzago w roku 1948¹⁰. Większość badaczy łączyła je z fazą sztuki okołoikonoklastycznej VII–VIII wieku i – zgodnie z ówczesnym stanem wiedzy

⁸ Por. E. Panofsky, *Herkules am Scheidewege*, Berlin–Leipzig 1930; tenże, *Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art*, w: *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939; o Panofskym po polsku: L. Kalinowski, *Ikonologia czy ikonografia? Termin ikonologia w badaniach nad sztuką Erwina Panofsky'ego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki” 10, 1972, s. 5–33; J. Białostocki, *Erwin Panowsky – myśliciel, historyk, człowiek*, w: tegoż, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, t. 1, s. 304–344; por. także J. Białostocki, *Iconography and Iconology*, w: *Encyclopedia of World Art*, t. 7, New York–Toronto–London 1963, szp. 769–785 wraz z bibliografią.

⁹ Dla określenia tej dychotomii A. Grabar posługiwał się pojęciami odpowiednio „l'art classique” i „l'art rustique”, zaś E. Kitzinger – „classical style” i „sub-antique style”; zob. A. Grabar, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, „Cahiers Archéologique” 1, 1945, s. 15–34; E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd – 7th Century*, Cambridge 1977.

¹⁰ G.P. Bognetti, G. Chierici, A. de Capitani D'Arzago, *Santa Maria di Castelseprio*, Milano 1948.

o czołowych środowiskach artystycznych basenu Morza Śródziemnego w tym okresie – przypisywała je mistrzom z Aleksandrii, Antiochii lub ogólnie kręgu syryjsko-palestyńskiego, szukającym na Półwyspie Apenińskim schronienia przed naporem Arabów¹¹. Jedynie Kurt Weitzmann i André Grabar dostrzegli w nich przejaw średniowiecznego odrodzenia tradycji antycznych, datując malowidła na IX (Grabar) lub X (Weitzmann) wiek¹². Do ich grona dołączyła w 1962 roku prof. Różycka Bryzek, a wymowę tego faktu najlepiej uwydatnia przypomnienie, że pogląd Grabara i Weitzmanna, dopiero ugruntowujących swą pozycję autorytetów naukowych w środowisku bizantynistów, stanowczo odrzucił Wiktor N. Łazariew¹³.

Tekst referatu o Castelseprio prof. Różycka przedstawiła na posiedzeniu zespołu naukowego Państwowego Instytutu Sztuki w Krakowie w roku 1958 i powtórnie na posiedzeniu Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk w Warszawie w roku 1961. Tym samym wprowadziła na grunt nauki polskiej nie tylko wiedzę o jednym z najbardziej doniosłych w dziejach mediewistyki odkryć, ale zarazem dała przykład zastosowania najnowszych metod badawczych, naówczas dopiero torujących sobie drogę w praktyce naukowej, poprzedzając swój wywód krytycznym omówieniem metod dawniejszych, nadal wszakże stosowanych w nauce polskiej.

Kurt Weitzmann, rozwijając swą wcześniej sformułowaną tezę o średnio-bizantyńskim renesansie nazwanym przez niego renesansem macedońskim, wykazał stylowe powiązania fresków w Castelseprio z głównymi dziełami tego nurtu w sztuce bizantyńskiej, to jest przede wszystkim z miniaturami Zwoju Jozuego (Palat. gr. 431) oraz Psalterza Paryskiego (Paris. gr. 139)¹⁴. Prof. Różycka, uściślając ten pogląd, wykazała, że malowidła w Castelseprio, pod względem cech formalnych bliskie antykizującemu nurtowi renesansu macedońskiego, są w istocie dziełem heterogenicznym, w którym rysy sztuki średnibizantyńskiej łączą się z karolińskimi. I właśnie ze względu na pokrewieństwo z miniaturstwem karolińskim, szczególnie z miniaturami Psalterza Utrechckiego (Utrecht, Rijksuniversiteit, ms. 32), przesuwaa datowanie na początek IX wieku.

¹¹ Por. zestawienie poglądów o Castelseprio w: В.Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1986 [wyd. I: Moskwa 1947–1948] (cyt. dalej: Łazariew), s. 204, przyp. 13.

¹² A. Grabar, *Les fresques de Castelseprio*, „Gazette des Beaux-Arts” 37, 1950, s. 107–114; K. Weitzmann, *Frescoes Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton 1951.

¹³ Zob. Łazariew (przyp. 11), s. 39–40.

¹⁴ Spośród wielu prac K. Weitzmanna na ten temat za fundamentalne w tym kontekście należy uznać: *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1935; *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*, Köln-Opladen 1963 [wersja angielskojęzyczna: *The Macedonian Renaissance*, w: K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago–London 1971, s. 176–223]; por. także przyp. 12.

Z kolei mariologiczny program malowideł w Castelseprio osnuty na kanwie apokryficznej ewangelii Pseudo-Mateusza i Proto-ewangelii Jakuba, rozpatruje w kontekście kształtującej się doktryny maryjnej Kościoła na Zachodzie, przypominając m.in. postanowienia soboru laterańskiego (649) w kontekście odradzających się w tym czasie na terenie Hiszpanii, południowej Francji oraz Lombardii herezji nestorianizmu i arianizmu. Rzecz znamienna, że potwierdzenie słuszności poglądu prof. Różyckiej o czasie powstania fresków w Castelseprio przyniosły dopiero niemal pół wieku później wyniki badań węglem C-14 opublikowane w 1987 roku przez Paulę Leveto-Jabr oraz w kierunku termoluminiscencji w tym samym roku przez G.P. Brogiolo¹⁵. Równolegle wątek mariologicznej orientacji programu ikonograficznego podjęła na nowo Paula D. Leveto, wskazując na ich paralelizm treściowy z pismami Ambrozego Autpertusa (zm. 778), a w dalszej kolejności z wykładnią karolińskiej mariologii według Pawła Diakona i Alkuina¹⁶.

Istotniejsze jednak od szczegółowych uściśleń kwestie rozważane przez prof. Różycką w artykule o Castelseprio dotyczą metod badawczych historii sztuki i poglądów na rolę tradycji antycznej w kształtowaniu artystycznego języka sztuki średniowiecznej na Zachodzie i w Bizancjum.

Rozpatrując malowidła w Castelseprio jako odzwierciedlenie toczących się sporów doktrynalnych, prof. Różycka dała przykład zastosowania metodologicznej zasady rozpatrywania treści dzieła sztuki w szerszej perspektywie kulturowej danej epoki – czyli tzw. trzeciej warstwy interpretacyjnej według Panofsky’ego – a nie tylko w jego funkcji wtórnego obrazowania tekstu pisanego.

To postulowane już przez Aby Warburga wyjście poza krąg tradycyjnej ikonografii rozumianej jako identyfikacja osób (także zwierząt, roślin itp.) i ich atrybutów, symboli i alegorii, poszerzało granice nauki o sztuce, w dalszej perspektywie prowadząc do przywrócenia pojedynczemu dziełu sztuki jego autonomii artystycznej wyrażającej się w aksjomatycznej zależności treści od formy tegoż dzieła. Miejsce przekonania o stabilności koncepcji ikonograficznych zajęło więc rozumienie ich dynamiki uwarunkowanej nie tylko historyczną zmiennością procesów artystycznych, ale też bogactwem możliwości kształtowania rysów kompozycyjno-formalnych i treściowych danego tematu. Wynika z tego w sposób oczywisty, że w badaniach nad sztuką określanie tematu i formy,

¹⁵ P. Leveto-Jabr, *Carbon-14 Dating of Wood from the East Apse of Santa Maria at Castelseprio*, „Gesta” 26/1, 1987, s. 17–18; G.P. Brogiolo, *Milano e il suo territorio alla luce dell’archeologia medievale*, w: *Il millenio ambrosiano. Milano, una capitale da Ambrogio ai Caroligni*, red. C. Bertelli, Milano 1987, szczególnie s. 41–44.

¹⁶ P. Leveto, *The Marian Theme of the Frescoes in S. Maria at Castelseprio*, „Art Bulletin” 72, 1990, s. 393–413.

czasu i miejsca powstania dzieła już nie wystarcza. Uwaga historyka sztuki w większym stopniu powinna się skupiać na znaczeniu dzieła sztuki i jego funkcji społecznej. Nie chodzi tu przy tym tylko o powszechną wizualizację podstawowych treści chrześcijańskiej doktryny, ale także interaktywny ich odbiór, najpełniej wyrażony różnorodnymi zachowaniami pobożnościowymi wobec form tej wizualizacji. Ten punkt widzenia cechuje dalsze studia prof. Różyckiej, przede wszystkim nad ruskimi malowidłami z fundacji Jagiellonów. Jednak równie bliskie było Jej przekonanie, sformułowane na gruncie nauki polskiej przez Lecha Kalinowskiego, że także w układzie formalnym dzieła sztuki zawarty jest przekaz ideowy, owa „wartość symboliczna”, której zmienny sens zależny jest od historyczno-kulturowego kontekstu konkretnego dzieła¹⁷. Wyrazem tego była niezwykle dociekliwość i precyzja opisu przedmiotowego, pozwalająca prof. Różyckiej już na tym wstępnym etapie wydobyć nawet niuanse póz i gestów, ledwie dostrzegalne odcienie ekspresji wyrażanej czy to mimiką, czy układem draperii. Pouczający wzór perfekcyjnej precyzji takiego opisu zawarła już w studium fresków w Castelseprio, na stałe włączając tę kategorię badawczą do swego warsztatu naukowego.

Kwestia druga, tj. rola tradycji antycznych w sztuce średniowiecznej, wiązała się bezpośrednio z zagadnieniem genezy sztuki bizantyńskiej i jej stosunku do antyku. Prof. Różycka – idąc śladem naukowych ustaleń zapoczątkowanych znamieną pracą Dmitrija W. Ajnałowa z 1900 roku¹⁸ – niezmiennie wyrażała przekonanie, że sztuka bizantyńska kontynuowała, bez żadnej cezury, sztukę antyczną, przechowując właściwy dla niej zasób formuł i motywów kompozycyjnych, a przede wszystkim całkowity antropomorfizm z poczuciem organicznej budowy ciała, nawet w okresach nasilenia abstrakcyjnej stylizacji płaszczyznowo-linearnej. W pracy o freskach w Castelseprio dowiodła tego w toku posługiwania się głównie metodą porównawczej analizy stylowej, tropiąc wszystkie formalne przejawy tej zależności, odróżnianej od rysów innych, lombardzko-karolińskich. Wątek ten podejmowała później w niemal wszystkich swych pracach, niekiedy zapowiadając go wprost już w tytule, jak np. *Echa tradycji antycznych w bizantyńsko-ruskich malowidłach ściennych Sandomierza i Lublina*¹⁹. Poświęciła mu także odrębny cykl wykładów w Insty-

¹⁷ Zob. L. Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 10, 1953, szczególnie s. 11–12.

¹⁸ Д.В. Айналлов, *Елленистические основы византийского искусства*, С.-Петербург 1900; także w wersji anglojęzycznej D.V. Ainalov, *Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick–New Jersey 1961.

¹⁹ A. Różycka Bryzek, *Echa tradycji antycznych w bizantyńsko-ruskich malowidłach ściennych Sandomierza i Lublina*, w: *Ars auro prior. Studia Joanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 115–120.

tucie Historii Sztuki UJ w roku akademickim 1992/1993 pt. *Sztuka bizantyńska a tradycje antyczne*.

W szczegółowych rozważaniach precyzyjnie oddzielała przejawy „długiego trwania” formuł raz przyjętych bezpośrednio ze spuścizny hellenistycznej i odtąd przynależnych stale do języka sztuki bizantyńskiej od nawrotów do źródeł antycznych w łańcuchu kolejnych renesansów, gdy nierzadko poddawano interpretacji stylowej i treściowej naśladowane wzory klasyczne. Z tej też perspektywy dostrzegała dynamikę stylowych przemian sztuki bizantyńskiej, a zarazem jej zasadniczą dychotomię wyrażającą się w paralelizmie klasycznego i abstrakcyjnego języka artystycznego, na równi cechujących tę sztukę. Przy wielu też okazjach podkreślała anachroniczny, bo uwarunkowany nieaktualnym już stanem wiedzy, stereotyp myślenia o sztuce bizantyńskiej w kategoriach skostniałego tradycjonalizmu formalnego i konserwatywnego rygoryzmu ikonograficznego. W dobitny sposób dała temu wyraz już w samym tytule krótkiego artykułu wprowadzającego do publikowanej w tłumaczeniu na język polski *Homilii X Focjusza: Przeciw stereotypom myślenia o sztuce bizantyńskiej*²⁰.

W tej samej, antycznej perspektywie widziała też dzieje bizantyńskiego malarstwa ikonowego, z wielką stanowczością dopominając się o właściwy, tj. historyczny kontekst badań w tym zakresie. Opublikowała też krótki, syntetyczny zarys tych dziejów, wypunktowując zasadnicze wątki: genezy ideowo-formalnej, funkcji dewocyjno-liturgicznej oraz przemian stylowych w porządku chronologicznym²¹. Z rezerwą odnosiła się do nowszych, coraz powszechniejszych tendencji wyłączenia ikony z zakresu badań historii sztuki lub wtapienia tych badań w zakres innych nauk, np. teologii, historii Kościoła czy wręcz nowo tworzonych dyscyplin, jak teologia ikony, a wreszcie postrzegania ikon z punktu widzenia współczesnego odbiorcy, przedkładającego indywidualne doznania emocjonalno-religijne nad estetyczne i ideowe kategorie historii sztuki. Oczywiście, rozumiała, że jest to przejaw szerszego w cywilizacji zachodnioeuropejskiej zjawiska utraty pierwotnej funkcji konkretnego dzieła sztuki, które w zamian staje się źródłem nowych wartości i przeżyć estetycznych, a nawet symbolem określonej kultury. Jednak bliższe Jej były postawy badawcze „klasycznej” historii sztuki, ujawniające pierwotne zakorzenienie ikony-wizerunku w antycznym malarstwie portretowym, a następnie w procesie stopniowej sakralizacji przekształcenie tego wizerunku w przedmiot i źródło mistycznej kontemplacji na mocy jego związku z pozaczasowym archetypem.

²⁰ Zob. „Znak” 466, 1994, s. 51–56.

²¹ A. Różycka Bryzek, *Bizantyńskie malarstwo ikonowe*, „Rocznik Muzeów Województwa Rzeszowskiego” 1970, s. 177–208.

Równocześnie nie akceptowała postrzegania ikony, czy też szerzej – bizantyńskiego malarstwa religijnego, wyłącznie w kategoriach teologicznych czy dewocyjnych, podkreślając jego wartość artystyczną i oddziaływanie estetyczne także w przeszłości, dostatecznie udokumentowane w przekazach pisanych, w ekfrazach i podręcznikowych pouczeniach malarzy.

W późniejszym okresie ogólną problematyką sztuki bizantyńskiej zajmowała się mało, poświęcając się przede wszystkim badaniom nad sztuką cerkiewną w Polsce i związanym z tym zagadnieniem wzajemnego oddziaływania kultury wschodniego i zachodniego chrześcijaństwa. Trzeba przy tej okazji przypomnieć, że ten wątek w polskiej historii sztuki obecny był od samego początku, wprowadzony studiami o starożytniczym jeszcze charakterze Wojciecha Dzieduszyckiego i Władysława Łozińskiego, a na szczęblu nauki uniwersyteckiej przez prof. Mariana Sokołowskiego, który wszakże nie cenił walorów artystycznych tej sztuki, widząc w niej jedynie konstytutywny komponent „odrębności kultury galicyjskiej Rusi”, który unaoczniać miała szerokiemu gronu publiczności Wystawa Archeologiczna Polska i Ruska w 1885 roku we Lwowie²². Ku halickiej Rusi w swych badaniach zwrócili się także Ilarion Świencicki i Władysław Podlacha²³. Dopiero prof. Molè nadał tym badaniom charakter systematyczny i metodologicznie naukowy, zakresem tematycznym obejmując całość dziejów sztuki wschodniego chrześcijaństwa.

Prof. Różycka w toku wykładów uniwersyteckich o dziejach sztuki średniowiecznej w Polsce wielokrotnie powracała do wątku artystycznych relacji na polsko-ruskim styku kulturowym. Swe poglądy na ten temat ujęła też w formę krótkiego artykułu *Polska sztuka średniowieczna a Bizancjum i Ruś*²⁴. Zawarła w nim zasadniczą tezę, że mimo datującego się od zarania dziejów bezpośredniego sąsiedztwa ziem ruskich objętych zasięgiem cywilizacji bizantyńskiej, dopiero od połowy wieku XIV, gdy ziemie zachodniej Rusi włączone zostały

²² Zob. M. Sokołowski, *Malarstwo ruskie*, w: *Wystawa archeologiczna polsko-ruska urządzona we Lwowie w roku 1885*, Lwów 1885, s. 4.

²³ Prof. Różycka kilkakrotnie przypominała o początkach badań naukowych nad sztuką cerkiewną w Polsce: *Malarstwo cerkiewne w polskiej tradycji historycznej i w badaniach naukowych*, w: *Sztuka cerkiewna diecezji przemyskiej*. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 25–26 marca 1995, Łańcut 1999, s. 11–25; *Zum 70. Jahrestag des Bestehens des Lehrstuhls für Geschichte der byzantinischen Kunst an der Jagiellonen-Universität*, w: *Byzanz und Ostmitteleuropa 950–1453. Beiträge zu einer table-ronde des XIX International Congress of Byzantine Studies*, red. G. Prinzing, M. Salamon, Copenhagen 1996 (= „Mainzer Veröffentlichungen zur Byzantinistik”, t. 3), Wiesbaden 1999, s. 177–184.

²⁴ Zob. A. Różycka Bryzek, *Polska sztuka średniowieczna a Bizancjum i Ruś*, „*Slavia Orientalis*” 38, nr 3–4 (1989), 1990, s. 337–350; w wersji nieco zmienionej: *Sztuka w Polsce piastowskiej a Bizancjum i Ruś*, w: *Polska-Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa*, t. 2, red. S. Stępień, Przemysł 1994, s. 295–305.

w obręb królestwa polskiego, rozpoczął się proces zazębiania i przenikania obu kultur. Wcześniej natomiast związki te, poświadczone nielicznymi tylko zachowanymi dziełami sztuki i równie skromnymi wzmiankami w źródłach pisanych, miały charakter efemeryczny i pośredni, to jest idący drogą okrężną z Zachodu, a nie bezpośrednio z Bizancjum. Około połowy XIV wieku sztuka cerkiewna znalazła się w granicach państwa polskiego i odtąd współistniała z dominującym tu zasięgiem kultury łacińskiej, rozwijana przede wszystkim w środowiskach prawosławnych ziem ruskich i litewskich, zaś po unii brzeskiej (1596) – także unickich zachodniej i środkowej Małopolski. Przy tej okazji prof. Różycka poddała krytycznej ocenie dawniejsze poglądy o wschodnim pochodzeniu wczesnopiastowskich osiowych założeń palatialnych z centralną kaplicą, jak na Ostrowiu Lednickim, czy kompozycji fundacyjnych w tympanonach romańskich kościołów, jak np. z kościoła Panny Marii na Piasku we Wrocławiu, stwierdzając, że zauważalne w nich elementy bizantyńskie postrzegać można jedynie w szerszym kontekście wcześniejszych powiązań karolińsko-ottońskich oraz romańskich z Italią; przychyliła się tu do poglądów Lecha Kalinowskiego i Klementyny Żurowskiej²⁵. Bizantynizujące rysy dostrzegła natomiast w strzelińskim reliefie wotywnym z przedstawieniem Matki Boskiej z Dzieciątkiem w otoczeniu proroków, dzieło jednak nadal nie w pełni rozpoznany badawczo²⁶. Jednoznacznie bizantyńskie pozostają jedynie przedmioty o charakterze importów – jak przede wszystkim mozaikowa ikona Matki Boskiej Hagiosoritissy w klasztorze Klarysek w Krakowie czy heliotropowy amulet z wizerunkiem Matki Boskiej Orantki na awersie i głową Meduzy na rewersie – a więc jednostkowe i rozproszone, nie mogą świadczyć o stałym nurcie recepcji dzieł wschodnich w Polsce. Tym samym odrzuciła – w ślad za podobnymi ustaleniami w nauce zachodniej – dawną, lecz nadal przewijającą się w polskiej nauce tezę o naturalnej osmozie i infiltracji artystycznej na obszarach pogranicza kulturowego, opowiadając się za szczegółowymi studiami historycznymi nad każdym z zachowanych tego typu dzieł, by ustalić jego rzeczywisty rodowód artystyczny. Przestrzegając przyszłych badaczy podejmujących tę problematykę przed zbyt łatwymi uogólnieniami, pisała: „przemawiać muszą same dzieła, przy krytycznej ocenie dotychczasowych o nich poglądów”²⁷.

²⁵ L. Kalinowski, *Treści ideowe sztuki przedromańskiej i romańskiej w Polsce*, w: *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989 [pierwotny wydanie w: „Studia Źródłoznawcze” 10, 1965, s. 1–32], szczególnie s. 24–27; K. Żurowska, T. Rodzińska-Choraży i in., *Ostrów Lednicki*, red. K. Żurowska, t. 1–2, Kraków 1993, wraz z bibliografią dawniejszych publikacji.

²⁶ Zob. M. Walicki, *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*, Warszawa 1971 (= *Dzieje sztuki polskiej*, t. 1), il. 520.

²⁷ Zob. Różycka Bryzek 1990 (przyp. 24), s. 339.

Na tym tle ruskie freski we wnętrzach katolickich kościołów w rdzennej Polsce jawią się jako zjawisko całkowicie odrębne, a jednocześnie wyjątkowe skalą co najmniej siedmiu zespołów malowideł – jakkolwiek tylko czterech zachowanych – i wysoką rangą królewskich fundacji epoki Jagiellonów. Zapoczątkowana rozprawą doktorską fascynacja prof. Różyckiej tym niewątpliwym fenomenem kulturowym trwać miała już do końca, ujawniając się w kolejnych publikacjach aż do ostatnich, drukowanych tu pośmiertnie.

Zanim jednak zostaną omówione w dalszej części niniejszego tekstu, naruszając porządek bibliografii prac prof. Różyckiej, kilka słów odniesienia do studium o wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej, uznanym za cudowny i od ponad 600 lat otaczanym narodowym kultem. Może w żadnej innej pracy nie dała wymowniejszego wyrazu tego, co nazywa się służbą prawdzie. Wydaje się bowiem, że już samo rozpatrywanie Jasnogórskiego obrazu w kategoriach dzieła sztuki mogło być uznane za akt niemal obrazoburczej desakralizacji. Z drugiej zaś strony w podniosłej atmosferze lat osiemdziesiątych, gdy pisała swe teksty o Jasnogórskim wizerunku, jakże łatwo można było ulec pokusie religijno-narodowej gloryfikacji tego obrazu, czego wyraźny ślad odnajdujemy w przesadnie obfitej literaturze na ten temat, nadto zróżnicowanej gatunkowo i poziomem intelektualnym. Prof. Różycka skupiła się jednak – jak to sama określiła we wstępie do artykułu współautorskiego z Jerzym Gadomskim – na przedstawieniu obrazu w świetle analityczno-porównawczych badań historii sztuki²⁸. Uznając sam obraz za pierwszorzędne źródło jego poznania, w wyniku skrupulatnej analizy doszła do przekonania, iż pierwotne przedstawienie Matki Boskiej w typie Hodegetrii o bizantyńskim hieratycznym układzie postaci, zostało przemalowane w XIV i XV wieku. Za każdym razem jednak były to działania o charakterze renowacyjnym, bez naruszenia istotnych cech pierwowzoru. Do tej pierwotnej warstwy należał też w ocenie prof. Różyckiej – ten szczególnie rys wyróżniający Jasnogórski wizerunek, to jest bliźna podwójną linią biegnącą od górnej partii prawego policzka Marii ku szyi. Wbrew ugruntowanej tradycji, iż powstała w trakcie husyckiego najazdu w 1430 roku, prof. Różycka uznała, iż ma ona charakter ikonograficzny, wiążąc tym obraz z bizantyńską tradycją cudownych wizerunków ranionych, poświadczoną zachowanymi przynajmniej trzema tego typu wizerunkami w athoskich klasztorach Protaton, Watopedi i Iwiron, nadto, iż w tej właśnie pierwotnej i ikonograficznie ostatecznej formie obraz dotarł do Polski.

²⁸ A. Różycka Bryzek, J. Gadomski, *Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej w świetle badań historii sztuki*, „Studia Claromontana” 5, 1984, s. 30; por. także A. Różycka Bryzek, *Our Lady of Częstochowa in the Light of Art History*, w: *Ikone und frühes Tafelbild. Wissenschaftliche Beiträge. Martin Luther-Universität, Halle-Wittenberg* 1984, Halle 1986, s. 163–165; teźże, *L'immagine d'Odighitria di Czesochowa: origini, culto e la profanazione Ussita*, „Arte Cristiana” 76, 1988, s. 79–92.

Geneza artystyczna obrazu jawi się już nie tak jednoznacznie, bowiem wzór ikonograficzny o czytelnym ujęciu ikonowym nie przesądza o stylu dzieła, tu w miękkim modelunku ciemnooliwkowej karnacji Marii zbliżającym się do sienneńskiego malarstwa trecenta, zaś w sposobie ukazania szat, nadto pokrytych jednakowym wzorem złotych lilii o sztywnym, niezależnym od duktu fałdów, więc właściwie heraldycznym układzie, ujawnia się rys gotycki, może węgiersko-krakowski.

Warto też przy tej okazji przypomnieć, że prof. Różycka, świadoma „ikonowych” cech obrazu Częstochowskiego, rzetelnie wydobytych w toku analizy ikonograficzno-formalnej, konsekwentnie broniła jego statusu świętości w kategoriach kultu katolickiego, odrzucając – niedopuszczalne Jej zdaniem nawet w warstwie potocznego nazewnictwa – określanie go mianem ikony. Z tym terminem bowiem wiązała liturgiczno-kultowe kategorie wschodnochrześcijańskiej, ortodoksyjnej pobożności. Zarazem przypominała, iż rzeczywisty status ikony został nadany obrazowi Częstochowskiemu po zajęciu miasta przez wojska rosyjskie (1813), gdy jego kopia jako widomy znak odniesionego triumfu została umieszczona w soborze Matki Boskiej Kazańskiej w Petersburgu, wzniesionym jako sanktuarium najwyższej rangą o państwowo-palladialnym statusie w Rosji ikony Matki Boskiej Kazańskiej. Do kwestii tej powróciła krótkim tekstem – jednym z ostatnich już – o pobycie Mikołaja Lanckorońskiego w Konstantynopolu, zauważając, iż mimo niewątpliwej wiedzy tego autora historii obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, *Historia veneranda imaginis Beatae Mariae Virginis quae in Claro Monte in magna veneratione habetur*, o Łukaszej tradycji pierwowzoru Hodegetrii, epitet ten wraz z oczywistymi ikonowymi konotacjami ani razu nie pojawia się we wspomnianym dziele w odniesieniu do obrazu Jasnogórskiego, zawsze określanego łacińskimi terminami *imago*, *tabula*, *pictura*²⁹.

Niewątpliwy status ikony w sensie historycznym cech formalnych i ideowym w kulcie wewnątrzklasztornym przyznawała natomiast mozaikowemu wizerunkowi Matki Boskiej Hagiosoritissy w klasztorze Klarysek w Krakowie. Jak ustaliła, dzieło anonimowego mistrza konstantynopolitańskiego z końca XII wieku w tradycji krakowskiego klasztoru łączone jest z błogosławioną Salomeą (1211–1268) i otaczane szczególną czcią jako relikwia po założycielce konwentu i zarazem cudowny obraz o mocy wstawienniczej w godzinie śmierci, przynoszony do łóża konających sióstr³⁰.

²⁹ A. Różycka Bryzek, *Mikołaja Lanckorońskiego pobyt w Konstantynopolu w roku 1501 – nie tylko posłowanie*, „Folia Historiae Artium”, Seria Nowa 5–6, 2001, s. 77–89.

³⁰ A. Różycka Bryzek, *Matka Boska Hagiosoritissa*, w: *Pax et Bonum. Skarby Klarysek Krakowskich*, katalog wystawy: Arsenał Muzeum Czartoryskich, wrzesień – październik 1999, Kraków 1999, s. 42–46; tejsze, *Mozaikowa ikona Matki Boskiej Hagiosoritissy w klasztorze SS. Klarysek w Krakowie*, w: *Magistro et Amico amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Kraków 2002, s. 405–426.

Trzy zachowane zespoły malowideł: w kaplicy Świętej Trójcy lubelskiego zamku oraz w prezbiteriach katedry sandomierskiej i kolegiaty wiślickiej powstały z fundacji Władysława Jagiełły, czwarty zaś w kaplicy Świętego Krzyża na Wawelu na zlecenie Kazimierza Jagiellończyka³¹. Polichromie te były przedmiotem naukowych badań w okresie międzywojennym, jednak niezwykle dynamicznie zmieniająca się bizantynistyka w pierwszych dekadach po drugiej wojnie światowej, tak w zakresie metod badawczych i aparatu pojęciowego, jak też materiałowym, uwarunkowała konieczność podjęcia tych badań na nowo. Znakomicie musiał to rozumieć także prof. Molé i, mimo nieuchronnej konfrontacji z własnymi poglądami o tych malowidłach, na ten tor skierował naukowe zainteresowania prof. Różyckiej. Podjęła je z przeświadczeniem, że prócz niezbędnych warsztatowo studiów nad ikonografią i stylem tych malowideł, należy – idąc tropem metody Panofsky’ego – rozpoznać ich głębszy sens ideowy w jego wielowarstwowych powiązaniach historycznych okoliczności, artystycznych tradycji, a wykraczając poza nie – także indywidualnych upodobań twórców czy zlecciodawców. Za punkt wyjścia przyjęła zasadę, iż każdy z tych zespołów należy rozpatrywać osobno, ich ewentualną wspólnotę ideową i artystyczną ujawniając w toku tak prowadzonych badań, których naukowa wartość obejmuje trzy zasadnicze aspekty: materiałowo-faktograficzny, interpretacyjny i metodologiczny, we wszystkich stanowiąc źródło gruntownej wiedzy i inspiracji.

Jak już wspomniano, badania nad ruskimi malowidłami Jagiellonów rozpoczęła od fresków w kaplicy Świętego Krzyża na Wawelu wykonanych w 1470 roku na zlecenie króla Kazimierza Jagiellończyka przez pskowskich – jak ustaliła – malarzy, zaś program dalszych badań zarysowała już w 1964 roku w referacie wygłoszonym na sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Toruniu³².

W obszernym i nad wyraz szczegółowym studium ikonograficznym przedstawień pokrywających sklepienia i ściany wawelskiej kaplicy wprowadzała do polskiej literatury podstawowe pojęcia historii sztuki bizantyńskiej, terminologię, metody badawcze i ujawniające się za ich pośrednictwem fundamentalne przesłanie ideowe tej sztuki z właściwą dla niej nadrzędną zasadą graduali-

³¹ Nie ma potrzeby w tym miejscu wyliczać wszystkich Jagiellońskich fundacji tego rodzaju włącznie z fragmentami odkrytymi w Kaplicy Mariackiej wawelskiej katedry oraz wzmiankami w źródłach pisanych dzieł niezachowanych, o czym ostatnio w ujęciu syntetycznym pisała A. Różycka Bryzek, *Malowidła ścienne bizantyńsko-ruskie*, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004 (= *Dzieje sztuki polskiej*, t. 2, cz. 3), t. 1, s. 155–184.

³² A. Różycka Bryzek, *Zarys historyczny badań nad bizantyńsko-ruskimi malowidłami ściennymi w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 27, 1965, s. 291–294.

stycznego porządku narracji obrazowej uwarunkowaną neoplatońską koncepcją bytu i symboliczno-liturgicznym funkcjonalizmem architektury sakralnej. Tak prowadzony tok interpretacji pojedynczych kompozycji oraz ich ciągów w ramach wyodrębnionych wątków tematycznych pozwolił ujawnić kilka aspektów historyczno-ideowych tego niezwykle dzieła. Logiczny i uporządkowany układ scen, pozostając w ogólnym zarysie w zgodzie z programem malowideł w kościołach wschodnich, został poddany pewnym zmianom w przystosowaniu zarówno do architektonicznych wymogów gotyckiego wnętrza, jak również konfesyjnych katolickiego odbiorcy. Jak ustaliła, chrystologiczną oś ideową tego programu wyznacza dedykacja kaplicy, eschatologiczną zaś – jej funkcja grobowa; ten drugi wątek dopełniła publikowanymi tutaj pośmiertnie rozważaniami o nowo odkrytych fragmentach kompozycji *Anápezon*. Ikonograficzne rozpoznanie wawelskich fresków, historycznie ruskich, genetycznie zaś – bizantyńskich, pod tym więc względem bliskich wcześniejszym podobnym fundacjom króla Władysława Jagiełły, nie rozwiązywało jednak problemu ich stylu. Krytycznie opiniując dawne poglądy o przyczynach wprowadzenia ich do wnętrz katolickich kościołów rdzennej Polski, tłumaczonego brakiem miejscowych warsztatów malarskich, programowej wymowy prounijnej czy istnieniem polskiej szkoły malarstwa bizantyńskiego, prof. Różycka po raz pierwszy sformułowała swą tezę, iż były one przede wszystkim przejawem osobistych upodobań założyciela dynastii Jagiellonów w Polsce, zaś ze strony Kazimierza Jagiellończyka, który raz tylko podjął dzieło ojca – nawiązaniem do rodzinnej tradycji.

Wyrażone tu przekonanie o ścisłym związku idei z formą dzieła sztuki uwarunkowanego pierwotnym zamysłem twórcy lub zleceniodawcy systematycznie i wielowątkowo rozwijała w kolejnych pracach o freskach w Wiślicy, Sandomierzu i Lublinie.

Chronologiczny porządek bibliografii prac prof. Różyckiej kolejne miejsce w tych badaniach wyznacza freskom w Wiślicy, których pierwsze i od razu obszerne omówienie opublikowała już w 1963 roku³³. Ówczesny stan zachowania fresków wiślickich uprawniał – czego była w pełni świadoma – do nad wyraz ostrożnych rozważań nad stylem i poziomem artystycznym, dając o wiele szersze pole analizie ikonograficznej. Skłonna była wtedy datować je na czas przed powstaniem fresków w Lublinie i wiązać z artelem pochodzącym z Rusi południowo-zachodniej, wyodrębniając zarazem pewne rysy sztuki serbskiej. W zakończeniu stwierdziła z właściwą sobie rzetelnością badawczą, że wszelkie zamknięcie problemu wiślickich malowideł byłoby przedwczesne. W oczekiwa-

³³ Zob. wykaz prac cyt. w: *Ars Graeca...* (przyp. 3).

niu na niezbędne Jej zdaniem prace konserwatorskie powracała do wiślickich fresków w kontekście ogólniejszych rozważań o fundacjach Jagiełły, po raz ostatni zaś w ich syntetycznym omówieniu z roku 2004, utrzymując wcześniej ustalone datowanie oraz precyzując stylowe rozpoznanie wskazaniem działających tu dwóch samodzielnych malarzy z kręgu sztuki zachodnioruskiej³⁴. Gdy zespół konserwatorów pod kierunkiem prof. Władysława Zalewskiego ukończył w 1999 roku zabiegi renowacyjne w kolegiacie wiślickiej, nie miała już sił, by podjąć się tytanicznej pracy monograficznego ich opracowania, ustępując pola swym uczniom³⁵.

Drugim, bez porównania donioślejszym studium jest książka o lubelskich freskach opublikowana w 1983 roku jako podstawa przewodu habilitacyjnego³⁶. Zaprezentowaną w niej postawę badawczą cechuje wzorcowe wręcz połączenie metody Panofsky'ego i Godefridusa J. Hoogewerfa, jakkolwiek w tym czasie już nie radykalnie innowacyjnych. Wszelako w logicznym następstwie kolejnych etapów badawczych, nagromadzeniu porównań udokumentowanych obfitym wyborem przywołań bibliograficznych, rzetelną i obiektywną interpretacją wyłaniających się w toku analizy faktów artystycznych dała prof. Różycka pouczający przykład tego, co nazywa się warsztatem historyka sztuki z całym niezbędnym zakresem pojęciowym, wiedzy faktograficznej i metodologicznej. W pogłębionej analizie przesłania ideowego lubelskich malowideł, obok ogólnych w sztuce bizantyńskiej treści doksologicznych (strefa sklepienia), narracji historycznej (ściany nawy) i pobocznych wątków hagiograficznych, przy oczywistym ze względu na sprawowany tu ryt rzymskokatolicki pominięciu wschodniej katechezy eucharystycznej, wskazała rys indywidualny wiążący się z osobistymi upodobaniami estetycznymi fundatora i jego przywiązaniem do kulturowo ruskiej tradycji rodzinnej, przekonująco potwierdzonym jednoznacznym stwierdzeniem Jana Długosza, iż tę właśnie sztukę król cenił bardziej od zachodniej („illam enim magis quam Latinam probabat”). Tym samym ugruntowała wcześniej już wyrażone w pracy o Kaplicy Świętokrzyskiej przekonanie o konieczności wykraczania poza rutynowy schemat ściśle ikonograficznej interpretacji dzieła na rzecz wydobywania jego rysów szczególnych, to jest symptomów postaw kulturowych w ujęciu Ernsta Cassirera czy też „głębszego sensu” według Panofsky'ego. By jednak ustrzec się przed subiektywizmem, uzasadnienia poszukiwała w historycznych przekazach

³⁴ Zob. Różycka Bryzek (przyp. 31), s. 172–174.

³⁵ Pierwszy podjął to zadanie P. Grotowski, *Dwie nieznane sceny w prezbiterium kolegiaty wiślickiej*, w: *Ars Graeca...* (przyp. 3), s. 146–154.

³⁶ A. Różycka Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983.

pisanych, kronikarskich relacjach z epoki, pieczołowicie odtworzonym na ich podstawie królewskim *itinerarium*, wreszcie w zapisach rachunkowych dworu. Wielokrotnie też powracała do opisu samych malowideł, poddając krytycznej ocenie własne sformułowania w tej fazie badawczej, ważąc ich obiektywizm w bezpośredniej, stale ponawianej konfrontacji: dość porównać opisy scen zawarte w pierwszej i drugiej książce o lubelskich freskach³⁷.

Fresków w prezbiterium sandomierskiej katedry nie zdołała już opracować, pozostawiając syntetyczne ich omówienie z roku 2004³⁸ oraz niedokończony artykuł tu publikowany. Przekonana była, iż stan zachowania malowideł, jakkolwiek poddanych gruntownej renowacji w latach 1932–1934, pozwala odczytać całość programu ikonograficznego i do pewnego stopnia scharakteryzować rysy stylowe. Wstępnie więc uznała je za dzieło o największym wśród fundacji Jagiellowych stopniu nasycenia pierwiastkami bałkańskimi w warstwie stylowej, w ikonograficznej zaś, przy szczegółowej zgodności z tradycją bizantyńską, w następstwie głównych wątków dostrzegała naruszenie surowego rygorystu kanonicznych programów na rzecz wydobycia wątku maryjnego w oczywistym nawiązaniu do dedykacji sandomierskiej świątyni, ale też i do osobistych intencji króla, jak pisze w publikowanym tu tekście. Pracowała nad nim dosłownie do ostatnich chwil swego życia, jeszcze w sobotniej rozmowie telefonicznej zapowiadając się na poniedziałek 5 września z kolejnymi stronami przygotowywanymi do druku...

Drugi, równie ważny aspekt naukowej biografii prof. Różyckiej wiąże się z pracą w Uniwersytecie Jagiellońskim. Na drogę uniwersyteckiej dydaktyki weszła stosunkowo późno, bo dopiero w 1978 roku po 27 latach pracy w Muzeum Czarotoryskich. Zrazu pełniąc funkcję adiunkta, a następnie od roku 1985 docenta w Zakładzie Historii Sztuki Średniowiecznej, powoli, acz z niezłomną konsekwencją torowała drogę usamodzielnieniu historii sztuki bizantyńskiej jako dyscypliny uniwersyteckiej, doprowadzając do utworzenia w roku 1989 Zakładu Historii Sztuki Bizantyńskiej, którym kierowała na stanowisku profesora nadzwyczajnego aż do formalnego przejścia na emeryturę w 1999 roku. Równolegle pełniła też inne funkcje: w latach 1986–1989 kierownika Podyplomowego Studium Muzeologicznego, w latach 1984–1987 zastępcy Dyrektora Instytutu Historii Sztuki, a w latach 1993–1996 Dyrektora, jak zwykle wszystkimi siłami i emocjami angażując się w bieżące sprawy uniwersyteckie, także w najbardziej nużące działania administracyjne. Szczególnie

³⁷ A. Różycka Bryzek, *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagielly w kaplicy zamku lubelskiego*, Lublin 2000.

³⁸ Różycka Bryzek (przyp. 31), s. 174–177.

przeżyła przeprowadzkę Instytutu z Collegium Maius do obecnej siedziby przy ul. Grodzkiej 53.

Natomiast działalność dydaktyczna sprawiała Jej ogromną radość. Systematycznie prowadziła wykłady, podejmując różnorodnym zakresem tematycznym ogólne zagadnienia sztuki bizantyńskiej i romańskiej, z czasem skupiając się już tylko na problematyce jagiellońskich malowideł. Ostatni cykl Jej wykładów dotyczył fresków sandomierskich.

Z pracy ze studentami czerpała ogromną satysfakcję, niezwykle silnie przeżywając każdy wykład czy indywidualną rozmowę. Niekiedy z bolesnym zdziwieniem zauważała, iż nie wszyscy podzielają Jej emocjonalny stosunek do nauki rozumianej jako postawa także życiowa, naznaczona intelektualną pasją i estetyczną wrażliwością. Szczególną opieką otaczała grono swych uczniów, staraniami o stypendialne wyjazdy zagraniczne pilnie dbając o ich rozwój naukowy, nie tracąc przy tym z oczu zwykłych spraw codziennego życia, żywo nimi zainteresowana. Z powodu choroby musiała przerwać najpierw czynną działalność dydaktyczną w Uniwersytecie, a później także ograniczyć kontakty ze studentami. Stało się to prawdziwym dramatem Jej życia. Umykające siły fizyczne próbowała powstrzymać siłą woli w dramatycznej i wyczerpującej walce, pisząc ostatnie teksty.

Podobnie dydaktycznymi względami kierowała się, publikując omówienia ogólnych pojęć i zjawisk w kulturze bizantyńskiej, jak np. w syntetycznym ujęciu dziejów malarstwa ikonowego, jego genezy formalnej i funkcji doktrynalnej w sakralno-liturgicznym i symbolicznym kontekście budowli centralno-kopułowej³⁹. Przytaczając przy tej okazji obszerną literaturę przedmiotu, nierzadko zajmowała krytyczne stanowisko wobec prezentowanych tam szczegółowych opinii lub przedstawiała własny punkt widzenia. Wyjątkowy walor tych publikacji wiąże się z przyswajaniem na gruncie języka polskiego terminologii albo oryginalnej, greckiej, łacińskiej lub ruskiej, albo też naukowej, ukształtowanej najpierw przede wszystkim w literaturze rosyjskiej i francuskiej, a w ostatnich dekadach – zwykle w anglosaskiej. W odniesieniu do pierwszej kategorii zachowywała kształt słowa oryginału, natomiast dla nazewnictwa naukowego stosowanego w literaturze obcojęzycznej zawsze starała się znaleźć polski odpowiednik, niekiedy wkraczając na teren słowotwórstwa.

³⁹ A. Różycka Bryzek, *Malarstwo bizantyńskie jako wykładnia prawd wiary. Recepcja na Rusi – drogi przenikania do Polski*, „Summarium. Sprawozdania Towarzystwa Naukowego KUL”, 22–23 (42–43), 1997, s. 121–140; też, *Symbolika bizantyńskiej architektury sakralnej*, w: *Losy cerkwi w Polsce po 1944 roku. Materiały sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki pt. „Tragedia polskich cerkwi” w Rzeszowie*, Rzeszów 1997, s. 63–91.

Jej niewątpliwy talent pisarski, podbudowany studiami filologicznymi, ujawniał się w uderzającej celności sformułowań nierzadko na granicy neologizmów, obrazowości fraz niekiedy zawiłych, wielokrotnie złożonych – by nie rzec, spiętrzonych. Zarazem jednak dyscyplina intelektualna i poczucie odpowiedzialności za każde słowo prowadziły Ją do morderczego wręcz cyzelowania tekstów, poszukiwania najwłaściwszych określeń, wprowadzania nieustających zmian aż do ostatniej chwili tuż przed drukiem, by swoboda pisarska nie zawiodła do nazbyt łatwego formułowania opinii czy nawet drobnych uwag, a jednocześnie by precyzja naukowego myślenia pozostawała w harmonii z retoryczną potocznością fraz.

Śledząc Jej kolejne rozprawy, można zauważyć, jak stopniowo rezygnowała z zasady syntetycznego porządkowania historycznych nawarstwień typów i motywów ikonograficznych na rzecz odczytania wewnętrznej spójności dzieła wyrażającej się adekwatnością formy wobec idei, a więc sztuki wobec myśli humanistycznej, w średniowieczu zawartej przede wszystkim w teologii, ale też w studiach nad filozoficzną spuścizną antyku grecko-rzymskiego. Przenikliwej interpretacji, ugruntowanej głęboką wiedzą historyczną i materiałową, towarzyszyło pełne emocji odczuwanie walorów estetycznych dzieła. To przejmujące uwrażliwienie na piękno z większą ekspresją ujawniało się w rozmowach aniżeli w tekstach publikowanych, ale i tu – mimo naukowej powściągliwości – dochodziło do głosu.

Niezmiennie też wyrażała przekonanie, że doniosłość i wyjątkowe znaczenie malarstwa bizantyńskiego wynikają z jego teocentrycznego antropomorfizmu, z afirmacji świata doczesnego, którego piękno jest odzwierciedleniem i unaooczeniem absolutnego piękna świata idealnego i wreszcie z jego głębokiego humanizmu zakorzenionego w antyku, lecz uprawomocnionego w chrześcijaństwie wiarą w boskie Wcielenie wynoszące człowieka do rangi boskiego odwzorowania.

Do Niej można odnieść parafrazę słów Jakuba Burckhardta z listu do Heinricha Schreibera (2 II 1878): „Noszę się wciąż z myślą, by zharmonizować świat idealny z rzeczywistym, lub raczej ten z tamtym, a gdy nie mogę tego uczynić naprawdę, pociesza mnie poezja: ona potrafi to, czego nie umiem”⁴⁰. Można by jeszcze dodać: nie tylko poezja, ale i muzyka...

⁴⁰ Cyt. wg: J. Białostocki, *Sztuka i kompensacja*, w: tegoż, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 213.

Professor Anna Różycka Bryzek (1928–2005)

When in 2000 I was making a collection of studies entitled *Ars Graeca – Ars Latina*, dedicated to Professor Anna Różycka Bryzek (Kraków 2001), ready to go to press and, likewise, in the following year the proceedings of the symposium accompanying the ceremonial presentation of that Book to the Professor, assembled in the volume *Sztuka średniowiecznego Wschodu i Zachodu. Osiągnięcia i perspektywy poznawcze u progu XXI wieku (The Art of the Medieval East and West. Achievements and Research Prospects on the Threshold of the 21st Century)* (Kraków 2002), I did not expect that I would soon have to write these words of a posthumous tribute.

On 8th September, 2005, in the Salwator Cemetery in Cracow we took leave of her for ever. The text below is dedicated to the memory of the Professor.

Professor Anna Różycka Bryzek was one of the most eminent Polish art historians, among whom she stood out as a specialist in the history of Byzantine and Slavonic-Byzantine art, a speciality rare to this day. The course for almost fifty years of her research work, counted from the first publication in 1956, was set by the Byzantine-Ruthenian paintings commissioned by the Jagiellons, to which she devoted her entire life. However, she was equally dedicated to continuing the work of her master and teacher, Professor Wojśław Molè, consolidating the position of Byzantine studies at university level and finally leading to the creation in 1989 of the Department of the History of Byzantine Art, the first in Poland, within the Institute of the History of Art of the Jagiellonian University. There was a special place in her life for her pupils to whom she gave her heart...

Her decision to study English philology and her graduation in 1951 with an MA degree on the basis of the thesis *Ruskin as a Critic of Art*, did not in the least change her determination to link her life, not only professionally, with the history of art. In the same year she began to work at the Czartoryski Museum, from 1950 formally a Branch of the National Museum, her interests being first focused on Italian Proto-Renaissance painting. A short paper on the Late Ruthenian painted triptych in the Czartoryski Collection, chronologically the first on the list of Prof. Różycka's scholarly bibliography, did not yet herald her later complete dedication to Eastern Christian art. The first decade of her work at the Museum coincided with the time of dramatic defence of the integrity of the Czartoryski Collection; however, this was also the time of putting in order and organizing the exhibition in a new thematic arrangement after the major renovation of the building at the junction of Św. Jana and Pijarska Streets, carried out from 1955 to 1959. Essential changes in the programme of the permanent exhibition at the Czartoryski Museum were introduced gradually during the 1970s and 1980s. Prof. Różycka participated in these activities with her characteristic emotional involvement and scholarly self-discipline, while she was formally connected with the department of painting, from 1957 as its curator. Henceforth she focused her attention on the analytic-attributive study of Italian paintings as part of preparations for the exhibition organized together with the National Gallery in Prague and the Museum of Art in Bucarest and opened in 1961. Prof. Różycka was the editor of the catalogue of that exhibition, prepared in several language versions; she also wrote 60 catalogue entries for the exhibits which for the most part had not until then been the object of research. Moreover, she devoted a separate study to some paintings, publishing it the year before in "Biuletyn Historii Sztuki". From then on she took up the subject of West European painting only exceptionally, dedicating herself to the study of the art of the Eastern circle of European civilization.

Her interest in Byzantine art developed gradually under the influence of Prof. Wojśław Molè's lectures at the Jagiellonian University, which he resumed after World War II and continued

systematically until 1960. The wide range of subject-matter encompassed various questions of European art, medieval as well as modern, without particular emphasis on Byzantine art. He focused on it mainly at seminars whose syllabus, centred on Orthodox Church art, had been set by him as early as the interwar period when he supervised the doctoral theses of, among others, Anna Marsówna and Celina Osieczkowska, and in the postwar years supplemented with his own synthetic studies: *Sztuka rosyjska do roku 1914* (*Russian Art until 1914*) (1955) and *Sztuka Słowian południowych* (*South Slavonic Art*) (1962). Prof. Różycka attended these seminars occasionally, as she later admitted in an article dedicated to her master. However, this contact must have been much more regular and intense since soon, in 1961, thus simultaneously with the publication of a catalogue of Italian art, she defended at the Jagiellonian University her doctoral dissertation entitled *Bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie w Kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu 1470 r.* (*Byzantine-Russian Murals in the Holy Cross Chapel on Wawel 1470*), written under the supervision of Prof. Molè. In private talks she frequently, and always with great excitement, emphasized his exceptional role in the choice of her academic career, whereas in her publications she was extremely restrained in this respect, bringing to the fore Prof. Molè's services to the Polish history of art, particularly to Byzantine studies which, as she put it, "he inaugurated as a specialized university discipline". She showed more emotion in the very eloquent conclusion of her recollection: "In addition to achievements that can be expressed in facts and numbers, there exists an indefinable sphere of influence wielded by outstanding personalities, which also brings tangible effects. In the case of Prof. Molè this was an aura of dignity and authority which surrounded him and was perceptible in his deportment and demeanour. Due to these qualities, as soon as you broke through this apparent barrier of reserve, you entered the circle of the sublime knowledge of Art the experience and study of which gave meaning to his life".

It was undoubtedly under Prof. Molè's influence that she formulated the *credo* of her further research in two successive publications: a paper on the frescoes at Castelseprio (1962) and her doctoral dissertation published in *Studia do dziejów Wawelu* (vol. 3, 1968).

It is worth recalling here that she undertook these researches at the moment of deep internal transformations of the history of art as a scholarly discipline and the ensuing polarization of researchers' attitudes on two basic planes: the content of a work of art and its formal characteristics. The first was influenced by Erwin Panofsky's new method of iconographic analysis and synthesis, presented for the first time in 1930 in German in his study *Hercules at the Crossroads*, which, however, was only popularized by later publications in English. The second was connected with discarding the conventional system of linear, chronological classification of the so-called historical styles in favour of the typology of individual features of the artistic language which – due to European culture being deep-rooted in the tradition of Graeco-Roman antiquity – had been reduced to the dichotomy between the classical and the non-classical style.

Prof. Różycka had the opportunity to see the frescoes in the small church of Santa Maria Foris Portas at Castelseprio near Milan during her stay in Italy in 1957 as a Ministry of Culture and Art scholarship holder. This surviving fragment of the group of medieval murals, comprising two zones of figural depictions on the apse wall and on the east side of the triumphal arch as well as a sequence of painted drapery beneath them, amazes by the freshness of antique forms; exposed accidentally during military operations in 1944, it marks a breakthrough in researches into the artistic heritage of classical antiquity and its revival in the Middle Ages. At the same time it is still the subject of an animated discussion on its dating and artistic origin, inaugurated by Alberto de Capitani D'Arzago's publication in 1948. The majority of researchers linked them with the art of the pre- and posticonoclastic periods ranging from the 7th to 9th centuries, and, in accordance with the contemporary state of knowledge of the leading Mediterranean artistic circles in that period, ascribed them to masters from Alexandria, Antioch or, generally, the

Syrian-Palestinian circle, who had sought refuge on the Italian Peninsula from the advancing Arabs. Only Kurt Weitzmann and André Grabar discerned in them an expression of the medieval renaissance of classical traditions and dated the paintings to the 9th (Grabar) or 10th (Weitzmann) century. Prof. Różycka Bryzek joined them in 1962, this being all the more significant because the view held by Grabar and Weitzmann, two academic authorities barely at an early stage of consolidating their standing in the circle of the students of Byzantine art, had been rejected flatly by Victor N. Lazarev.

The paper on Castelseprio was presented by Prof. Różycka at the meeting of the team of researchers of the State Art Institute in Cracow in 1958 and again, in 1961, during the meeting of the Science of Art Committee of the Polish Academy of Sciences in Warsaw. Thus, in addition to introducing into Polish science the knowledge of one of the most important discoveries in the history of medieval studies, she set the example of employing up-to-date research methods, at that time only making their way in academic practice, preceding her disquisition with a critical review of previous methods which were still used by Polish researchers.

Kurt Weitzmann, elaborating on his earlier formulated thesis of the middle-Byzantine renaissance which he called the Macedonian renaissance, demonstrated stylistic affinities of the frescoes at Castelseprio with the main works of that current in Byzantine art, above all, with the miniatures of the Joshua Roll (Palat. gr. 431) and the Paris Psalter (Paris. gr. 139). Specifying his view, Prof. Różycka proved that the Castelseprio frescoes, in terms of formal characteristics close to the classicizing style of the Macedonian renaissance, were in fact a heterogeneous work in which middle-Byzantine features were combined with Carolingian elements. It was on account of their affinity with Carolingian illumination, especially with miniatures in the Utrecht Psalter (Utrecht, Rijksuniversiteit, ms. 32), that she shifted their date to the early 9th century.

Furthermore, she discussed the Mariological programme of the frescoes at Castelseprio, based on the apocryphal gospel of Pseudo-Matthew and the Protevangelium of St James, in the context of the developing Marian doctrine in the Western Church, considering, for instance, the decrees of the Lateran Council (649) in view of the contemporary revival of the heresies of Nestorianism and Arianism in Spain, southern France, and Lombardy. Significantly enough, Prof. Różycka's opinion on the date of the Castelseprio frescoes was to be corroborated only almost half a century later by the results of carbon-14 tests published in 1987 by Paula Leveto-Jabr and by thermoluminescence dating in the same year by G. P. Brogiolo. At that time, too, Paula D. Leveto resumed a study of the Mariological character of their iconographic programme, pointing to their parallelism – in terms of content – to the writings of Ambrosius Autpertus (d. 778) and next to the interpretation of Carolingian Mariology by Paul the Deacon and Alcuin.

However, more important than the above-mentioned meticulous specification were those questions in Prof. Różycka's paper on Castelseprio which concerned research methods in the history of art and views on the role of the antique tradition in the development of the artistic language of medieval art in the West and in Byzantium.

Considering the paintings at Castelseprio as a reflection of the ongoing doctrinal disputes, she set the example of employing the methodological principle of analysing the content of a work of art in the wider cultural perspective of a particular epoch – that is, the so-called third plane of interpretation according to Panofsky – instead of viewing it merely in its function of a derivative depiction of a text.

Going beyond the limits of traditional iconography understood as the identification of people (as well as animals, plants, etc.) along with their attributes, symbols, and allegories, which had already been called for by Aby Warburg, extended the range of the science of art, in the more distant future leading to the restoration of an individual work of art to its artistic autonomy expressed in the axiomatic dependence of the content of this work on its form. The conviction

of the stability of iconographic conceptions had thus been replaced by the understanding of their dynamics conditioned not only by the historical changeability of artistic processes but also by a wealth of possibilities of shaping the compositional-formal features of a given subject as well as its content. It naturally follows from this that in studies of art the determination of the subject and form as well as time and place of origin of a work of art is no longer sufficient. The art historian's attention should rather centre on the meaning of a work of art and on its public function. It is a question not only of a widespread visualization of the fundamental content of the Christian doctrine but also of the interactive reception of this content expressed in full by various devotional attitudes to different forms of this visualization. This standpoint is characteristic of Prof. Różycka's further studies, mainly on the Ruthenian paintings commissioned by the Jagiellons. However, just as close to her was the conviction, formulated in Polish science by Lech Kalinowski, that also the formal disposition of a work of art contained a spiritual message, a "symbolic value" whose variable sense depended on the historico-cultural context of a particular artistic creation. This found expression in her extraordinary perspicacity and precision of description of the object, permitting her even at this initial stage to reveal nuances of poses and gestures, barely perceptible shades of expression in the countenance or the folding of draperies. An instructive model of the utmost precision of such a description appeared already in her study of the Castelseprio frescoes, to become a permanent element of her research method.

The second issue, that is, the role of antique traditions in medieval art was linked directly with the question of the origins of Byzantine art and its relation to classical antiquity. Following the findings initiated in 1900 by Dmitrij V. Ajnalov's significant study, she expressed a firm conviction that Byzantine art had uninterruptedly continued antique art, storing the repertory of its characteristic formulas and motifs of composition, especially its anthropomorphism with a sense of the organic structure of the body, even in periods of intensified abstract flat and linear stylization. She proved it in her study of the Castelseprio frescoes, using chiefly the method of comparative stylistic analysis to track down all formal manifestations of this relationship, as distinct from other, Lombardic-Carolingian features. She later took up this theme in almost all her studies, sometimes announcing it directly in the title, such as, for instance, *Echa tradycji antycznych w bizantyjsko-ruskich malowidłach ściennych Sandomierza i Lublina* (*Echoes of Antique Traditions in Byzantine-Russian Wall Paintings of Sandomierz and Lublin*). She also devoted to it a special cycle of lectures at the Institute of the History of Art of the Jagiellonian University in the academic year 1992–1993, which was entitled *Byzantine Art and Antique Traditions*.

In her detailed considerations she precisely separated all manifestations of the "persistence" of the formulas – once adopted directly from the Hellenistic heritage and henceforth permanently appertaining to the language of Byzantine art – from returns to antique sources in a chain of successive renaissances, when not infrequently the style and content of the imitated classical patterns were subject to interpretation. From this perspective she discerned the dynamics of stylistic transformations of Byzantine art and at the same time its basic dichotomy manifested in the parallel employment of classical and abstract artistic idioms, in equal measure characteristic of this art. Furthermore, on several occasions she criticized the anachronistic, for relying on the outdated state of knowledge, stereotyped thinking about Byzantine art in terms of fossilized formal traditionalism and conservative iconographic rigorism. She made it clear in the very title of a short introductory article to Photius' *Homily X*, published in a Polish translation – *Przeciw stereotypom myślenia o sztuce bizantyjskiej* (*Against Stereotyped Thinking about Byzantine Art*).

It was from the same antique perspective that she viewed the history of Byzantine icon painting, insisting on a proper, that is, historical context of research in this field. She also published a short, synthetic outline of this history, accentuating the main points: spiritual-formal origin, devotional-liturgical function, and stylistic changes in chronological order. She was cautious

about recent, increasingly common tendencies to exclude the icon from art historical researches or to make it the object of other studies, for instance, theology, history of the Church, or even newly-created disciplines such as theology of the icon, or to perceive icons from the standpoint of a modern viewer who preferred individual emotional-religious experiences to the aesthetic and symbolic categories of the history of art. Of course, she understood that this was a sign of a broader phenomenon in West-European civilization – the loss by a particular work of art of its original function, this object becoming instead the source of new aesthetic values and experience, and even a symbol of a particular culture. However, research attitudes characteristic of the “classical” history of art were closer to her, as they revealed the icon-image to have been originally rooted in antique portrait painting and in the subsequent process of sacralization transformed into an object and source of mystical contemplation on the strength of its relation with the timeless archetype. At the same time she did not accept the perception of the icon or, in a broader sense, Byzantine religious painting solely in terms of theology or devotion, but stressed its artistic value and aesthetic influence in the past as well, this being sufficiently documented in written sources, epigrams, and instructions in manuals for painters.

In later years she did not devote much time to general issues of Byzantine art, focusing on research into Orthodox Church art in Poland and the related question of the mutual influence of Eastern and Western Christianity. It should be added here that this subject was present in the Polish history of art from the very beginning; it was introduced by Wojciech Dzieduszycki and Władysław Łoziński in their still unacademic studies, and at university level by Prof. Marian Sokołowski; the last of them, however, did not appreciate the artistic qualities of this art, seeing it solely as an organic component of the “distinctive character of the culture of Galician Ruthenia”, which was to be shown to the general public by the Polish and Ruthenian Archaeological Exhibition in Lvov in 1885. Also Ilarion Świencicki and Władysław Podlacha undertook researches into Galician Ruthenia. Nevertheless, it was only Prof. Molè who made these studies systematic and methodologically scientific, thematically encompassing the entire history of East Christian art.

In her academic lectures on the history of medieval art in Poland Prof. Różycka frequently returned to the question of artistic relations at the meeting of Polish and Ruthenian cultures. She presented her views on this subject in a short paper entitled *Polska sztuka średniowieczna a Bizancjum i Ruś* (*Polish Medieval Art in Relation to Bizantium and Rus*). It contained her main thesis that although the Ruthenian lands, remaining within the sphere of Byzantine civilization, had bordered Poland since the dawn of history, the process of intermeshing and interpenetration of the two cultures did not start until the mid-14th century when the territory of Western Ruthenia was incorporated into the Polish Kingdom. These relations had earlier been ephemeral and indirect in character, that is, reaching our country in a roundabout way from the West and not directly from Byzantium; they are testified by only a few extant works of art and just as scanty references in written sources. About the middle of the 14th century Orthodox art found itself within the boundaries of the Polish state and henceforth coexisted with the dominant Latin culture there; it developed mainly in Orthodox circles in Ruthenia and Lithuania and, following the Union of Brest Litovsk (1596), in the Uniate territories of Western and Central Little Poland as well. In addition, Prof. Różycka made a critical appraisal of the previous view that the Early-Piast axial palace layouts with a central chapel, like that on Ostrów Lednicki, or the compositions commissioned for the tympanums of Romanesque churches, such as that from St Mary's Church on the Sands (na Piasku) in Wrocław, were of Eastern origin. In her opinion the Byzantine elements discernible in them could only be discussed in a wider context of earlier links of Carolingian-Ottonian and Romanesque art with Italy, her view concurring with that held by Lech Kalinowski and Klementyna Żurowska. On the other hand, she discerned some Byzantinizing