

ANNA OLSZEWSKA
AKADEMIA GÓRNICZO-HUTNICZA

ZOFIA AMEISENOWA (1897–1967)

Zofia Ameisenowa nie pozostawiła po sobie rozbudowanej refleksji metodologicznej. Siedemdziesiąt pięć tekstów wymienionych w bibliografii opublikowanej przez „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” to niewiele w porównaniu z dorobkiem akademików, takich jak Jan Białostocki czy Lech Kalinowski¹. Poza katalogiem *Rękopisów i pierwodruków iluminowanych Biblioteki Jagiellońskiej* nie ma w zasadzie w jej *oeuvre* prac monumentalnych². Wręcz przeciwnie: *staram się na możliwie najmniejszej przestrzeni dać najpełniejsze przedstawienie faktów i ich egzegezę*, pisze w liście do Aleksandra Birkenmajera³. Autorka ostatecznie nie opublikowała prowadzonych latami syntez na temat dwugłowego ptaka i symboliki kolorów w średniowieczu, które mogłyby stać się okazją do deklaracji postawy metodologicznej czy teoretycznej. We współczesnych studiach na temat historii sztuki Zofia Ameisenowa figuruje jako pionierka stosowania na gruncie polskim metod ikonologicznych ukształtowanych w kręgu Instytutu Warburga lub jako pionierka badań nad sztuką żydowską w dwudziestoleciu międzywojennym, ewentualnie jako historyk sztuki kobieta⁴. W literaturze przedmiotu powstającej w 2. połowie XX w. szerzej polemizują z tezami Ameisenowej autorzy opracowań sztuki żydowskiej, korygujący niekiedy nieścisłości w jej tekstach⁵. Najczęściej jest wzmiankowana w przypisach, podziękowaniach, notach katalogowych jako ta, która wprowadziła dzieło do obiegu naukowego, podkreśliła jego znaczenie, zrekonstruowała cykl miniatur, atrybuowała dzieło wedle stylu, doradziła, gdzie znaleźć analogie czy literaturę przedmiotu. Pomimo względnego milczenia w dziedzinie i metodologii

¹ S. Korajska, *Bibliografia prac Zofii Ameisenowej*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej”, XVIII, 1966, s. 10–17.

² Z. Ameisenowa, *Rękopisy i pierwodruki iluminowane Biblioteki Jagiellońskiej*, Wrocław–Kraków 1958.

³ Korespondencja z 22 czerwca 1958, Biblioteka Jagiellońska, rkp. przyb. 414/75.

⁴ Podsumowanie dorobku naukowego Zofii Ameisenowej z uwzględnieniem ważniejszych faktów z życiorysu oraz systematyzacją kierunków badań, dzielonych według tematów (rękopisy włoskie, rękopisy polskie, badania ikonograficzne itd.), zostało wielokrotnie opracowane, przede wszystkim w artykułach, które ukazały się tuż po śmierci uczonej: S. Mossakowski, *Czterdziestopięćdziesiąt lat działalności naukowej prof. Zofii Ameisenowej*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej”, XVIII, 1966, s. 5–9; Tenże, *Zofia Ameisenowa*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXX, 1968, s. 236–238; I. Zarębski, *Zofia Ameisenowa*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, 1968, s. 651–656; G. Schmidt, *In memoriam Zofia Ameisenowa*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte”, XXIV, 1971, s. 7–9; szczególnie cenne, obszerniejsze uwagi o metodzie celach i warsztacie pracy autorki oraz informacje na temat jej niepublikowanych prac przekazał: L. Kalinowski, *Zofia Ameisenowa 1897–1967*, „Folia Historiae Atrium”, 6/7, 1971, s. 275–287; Adam Małkiewicz przedstawił Ameisenową jako tę, która adaptuje i wprowadza metodę ikonologiczną do Polski razem z Janem Białostockim i Lechem Kalinowskim, *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, „Ars vetus et nova”, XVIII, Kraków 2005, s. 79, 82–85; jako uczonego bibliotekarza portretują ją: Z. Ciechanowska, S. Kojarska, *Zofia Ameisenowa (1897–1967)*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej”, XIX, 1967 oraz P. Hordyński, *Zofia Ameisenowa, uczona i bibliotekarz*, [w:] Kustosze zbiorów specjalnych, [w:] *Bibliotekarze polscy we wspomnieniach współczesnych*, VII, Warszawa 2004, s. 64–74; jako błyskotliwą młodą badaczkę sztuki żydowskiej, działającą w izolacji, podobnie jak wielu innych badaczy tej tematyki, przedstawia Zofię Ameisenową: R. Wischnitzer-Bernstein, *Documents of Jewish art. Review*, „The Jewish Quarterly Review”, XXV, 1935, nr 3, s. 301, eadem, *Symbole und Gestalten und Symbole der jüdischen Kunst*, Berlin 1935; jako kobietę historyka sztuki wymieniają polską uczoną: C. Richter Sherman, A.M. Holcom, *Women as interpreters of the visual arts, 1820–1979*, „Contributions in women’s studies”, XVIII, 1981.

⁵ Por. np. J. Leeven, *The Hebrew Bible in Art*, London 1980, s. 25; liczne odniesienia do recenzji prac Zofii Ameisenowej podaje L. Kalinowski, *op. cit.*, s. 275–287.



Zofia Ameisenowa, dzięki uprzejmości Biblioteki Jagiellońskiej

i teorii, pomimo braku efektownych syntez (nie licząc pozostawionej w postaci materiałów rozprawy *Double Headed Bird. Story of the Religious and philosophical symbol*), publikacji o Rafaelu czy Rembrandcie, Ameisenowa jest stale obecna w historii polskiej historii sztuki⁶. Na czym zatem polega jej fenomen?

W Oddziale Rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej zostały po niej skrzynki z bibliografią opisane własnoręcznie jako „historia smaku”, „społeczna historia sztuki” lub „symbolika koloru”. Wewnątrz odnajdujemy aktualizowane co roku fiszki z nowościami wydawniczymi, czasem pojawia się adnotacja: „doskonała bibliografia” lub „kupiłam dla biblioteki”. Nawet po niekompletnej lekturze wszystkich dokumentów pozostawionych przez Ameisenową można wnosić, że nie była typem uczoney żywo zainteresowanej dociekaniem metodologicznymi. Lech Kalinowski wspomina, że swoje całościowe spojrzenie na dzieło sztuki nazywała *metodą sferyczną lub trójwymiarową* i wspominała w rozmowach o Diltheyowskim programie nauki⁷. Można przypuszczać, że doskonaliła swój warsztat w trakcie pracy, chłonąc styl autorów opracowań, którymi się posługiwała, ucząc się od starszych kolegów z Biblioteki Jagiellońskiej⁸. Połączona z doskonałą znajomością zbiorów intensywna potrzeba bycia na bieżąco odcisnęła ślad na większości jej dociekań. Odnosi się wrażenie, że priorytetem pracy naukowej Ameisenowej było budowanie biblioteki pojmowanej nie tyle jako katalog (podobno zwykła zresztą mawiać, że uczony potrafi znaleźć książkę pomimo katalogu) czy jako realna instytucja Biblioteki Jagiellońskiej, ile biblioteki rozumianej jako swego rodzaju środowisko umożliwiający krążenie obrazów i myśli⁹. Na jej publikacje można zatem patrzeć jako na element metody realizacji tego projektu. W jego skład wchodzi na równi z zajęciami, o których wspominają wszyscy jej biografowie, prowadzenie korespondencji naukowej, zakupy nowości wydawniczych i wystawiennictwo książki¹⁰. W tym sensie „ideowi poprzednicy” profesora Zofii Ameisenowej to nie tyle Alois Riegl, Julius von Schlosser czy Max Dvořák, ile Gottfried Wilhelm Leibniz, David Hume, Giacomo Casanova, Joachim Lelewel, a po nich

⁶ O niepublikowanych pracach Zofii Ameisenowej piszą szerzej w cytowanych wyżej artykułach Lech Kalinowski i Piotr Hordyński; bliżej o cytowanej pracy Kalinowski, *op. cit.*, s. 284; rękopis dzieła znajduje się obecnie w Oddziale Rękopisów BJ nie jest jednak udostępniany, materiały po Zofii Ameisenowej czekają jeszcze na wciągnięcie do katalogu; korespondencja przekazana przez nią do BJ pozostaje zastrzeżona testamentem do roku 2017.

⁷ Kalinowski, *op. cit.* s. 285.

⁸ Hordyński, *op. cit.*, s. 69.

⁹ Pragnę gorąco podziękować Panu Piotrowi Hordyńskiemu, długoletniemu kierownikowi Oddziału Zbiorów Graficznych i Kartograficznych BJ, który wiele opowiedział mi o bohaterce niniejszego tekstu, wskazał przechowywane po niej w Oddziale Rękopisów BJ materiały, jak również dr Monice Jaglarz, kierownicze wspomnianego oddziału za udostępnienie części nieopracowanych jeszcze archiwaliów.

¹⁰ Hordyński, *op. cit.*, s. 65–68.

Kazimierz Piekarski i Aleksander Birkenmajer. Wedle bibliotecznego porządku dołączyć do nich można także Aby'ego Warburga i Fritza Saxla.

Podobnie i charakter publikacji Zofii Ameisenowej wskazuje, że ich autorka nie tyle uprawiała historię idei, ile społeczną historię sztuki nakierowaną na pytanie o funkcje dzieła oraz historyczny uzus rozpowszechniania, kopiowania i rekonstrukcji obrazu w kulturze. Wydaje się, że z racji tych zainteresowań bliżej jej było do rzeczowej ikonografii w wydaniu Emila Mâle'a, niż do efektownej ikonologii Erwina Panofsky'ego oraz że elementy interpretacji ikonologicznej, o ile się pojawiały, były dla badaczki intelektualną wycieczką, nagrodą swobodnego korzystania z pieczołowicie wydestylowanych faktów. Poszukiwała nie interpretacji, lecz dzieł. Interesowała ją nie tyle treść, ile sposoby i szlaki jej przekazywania. I widać to nawet w studiach nad drzewem życia, bestiariami hebrajskimi czy bóstwami o zwierzęcych głowach, napisanych po to, by uzupełnić lukę w wiedzy o transmisji motywów wizualnych ze świata antycznego do chrześcijańskiej Europy dzięki odszukaniu zapomnianego komponentu semickiego. Główny nurt pracy uczoney miał więc wymiar „pozytywistyczny”, a jej procedura badań wyrastała ze starych dobrych metod koneserskich, wspartych najnowszymi wówczas doświadczeniami z dziedziny wiedzy o książce.

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie *modus operandi* Zofii Ameisenowej. Wpierw omówione zostaną stosowane przez nią metody nakierowane na przedmiot historii sztuki i inspirowane znawstwem w wydaniu Giovanniego Morellego, Richarda Offnera i pierwszej szkoły wiedeńskiej historii sztuki, które stosowała w połączeniu z bibliologicznymi postulatami Kazimierza Piekarskiego i Aleksandra Birkenmajera. Dalej – rewizji zostanie poddane znaczenie dla jej dorobku metody ikonologicznej ze wskazaniem na inspiracje wczesnych tez Josefa Strzygowskiego, ikonograficznej rzeczowości Emila Mâle'a oraz rodzących się w okresie międzywojennym badań nad sztuką żydowską. Wreszcie zostanie podjęta próba całościowego spojrzenia na jej działalność naukową, w której kwestia metody przeniesie się na poziom praktyki zawodowej i zadań bibliotekarza.

Zofia Ameisenowa, porządkując zbiory biblioteczne, pracowała po trosze jak archeolog, którym zresztą była z wykształcenia¹¹. Jej metodę badań chyba najwyraźniej widać w drobnych opracowaniach pojedynczych zabytków lub ich zespołów skupionych w obrębie danej kolekcji. Tego rodzaju „małe monografie” (nazwijmy je tak na potrzeby niniejszego tekstu) często wydawane w wersji polskiej i obcojęzycznej, rozbudowywane w kolejnych wydaniach, stanowią ponad połowę jej dorobku¹².

Te publikacje przygotowywane były według specyficznego klucza. Autorka zwykła ogłaszać *rarissima, rękopisy nieznanne*¹³. Równie często powtarzanym impulsem do publikacji było to, że „ostatnio wypłynęło parę zabytków, które wyszły prawdopodobnie z tego samego warsztatu”¹⁴. Nie bez znaczenia był fakt, że o autorze proponowanym w atrybucji pisało się wówczas dużo i pozytywnie, że był on łączony z nazwiskami lansowanych w ówczesnej literaturze naukowej mistrzów np.: „Bernardina Parentina lub Parenzana, którymi coraz ży-

¹¹Studiowała nie tylko historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim (u J. Mysińskiego obroniła doktorat w lutym 1921), ale i archeologię, którą ukończyła u prof. Piotra Bienkowskiego.

¹²O dwóch grupach prac (atrybucyjnych i interpretacyjnych) Zofii Ameisenowej, które można wyróżnić, i stosowanej metodzie pisał L. Kalinowski, *op. cit.*, s. 283; Do omawianych tu tzw. małych monografi zaliczyć możemy obok uznanej przez L. Kalinowskiego za klasyczne w wykładzie metody opracowanie niemieckiej Biblii z Sucheja (tamże, s. 281–282.) także obydwie wersje – francuską (1933) i polską (1958) *Rękopisów i pierwodruków iluminowanych...* Tutaj zaliczyć możemy publikacje dzieł z kolekcji Uniwersytetu Jagiellońskiego – rezultat codziennej pracy nad porządkowaniem biblioteki. W wyniku tych „wykopalisk” autorka kilkakrotnie opublikowała: *Kodeks Baltazara Behema* (1925, 1954, 1961), *Miniatury włoskie Biblioteki Jagiellońskiej: trecento* (1929), *Średniowieczne ilustracje alchemiczne ze zbiorów BJ* (1938), dzieło Mistrza *Kodeksu Św. Jerzego* (1939), piętnastowieczny wzór złotniczy z wizerunkiem symbolu św. Mateusza Ewangelisty w kolekcji BJ (1951), *Stroje ludowe w rysunkach Preka i Kielisińskiego* (1937), domniemany drzeworyt Burgkmaira (1929), XVII-wieczną ilustrację do *Tabula Cebetis* (1956), XV-wieczne ryciny z kolekcji Gołuchowskiej i ze zbiorów krakowskich, które ukazały się w prestiżowej serii Heintza (1929, 1942). Tego rodzaju opracowania obejmują również zabytki rozsięte po bibliotekach i muzeach polskich oraz polonice przechowywane za granicą, jak np. Drzeworyt polski z Biblioteki Kórnickiej (1927), Księgę zwiedzających świątynie sybilli w Puławach (1930), Antyfonarz z miniaturami Jacoba di Casentino na Wawelu (1931), francuskie rękopisy iluminowane z Wilanowa w Bibliotece Narodowej (1933, 1934), Sobieszciana z Wiednia (1936); *Legenda aurea* w Bibliotece Zamojskich warsztatu Parentina (1936) *Godzinki Sobieskich* w Windsorze (1959) czy cztery polskie rękopisy iluminowane w zbiorach obcych (1967). Większość tych prac to artykuły zamieszczane w czasopiśmie głównie w „Przeglądzie Bibliotecznym” i w serii „Kalendarzy Ilustrowanych” do „Kuriera Codziennego”. W okresie powojennym przeważa „Biuletyn Historii Sztuki”. Część z nich ma charakter popularyzatorski, co bynajmniej nie osłabia ładunku faktograficznego prac, kierowana była do *milośników pięknej książki*. Mając na uwadze kryterium wyboru prezentowanych dzieł, przedłużeniem tych serii są katalogi wystaw grafiki i rękopisów organizowane z udziałem autorki (1931, 1935, 1946); szczegóły bibliograficzne: S. Korajńska, *Bibliografia prac Zofii Ameisenowej...*, s. 10–17.

¹³Z. Ameisenowa, *Biblia hebrajska XIV-go wieku w Krakowie i jej dekoracja malarska*, Kraków 1929, s. 3.

¹⁴Z. Ameisenowa, *Legenda Aurea z warsztatu Parentina w Bibliotece Zamojskich w Warszawie*, Kraków 1936, s. 6.

wiej zaczyna się zajmować nauka w ostatnim dziesięcioleciu (...) niemal rówieśnik i ziomek Mantegni (...)”¹⁵, że uzupełnia ona białe karty w sztuce renesansowej, np. szkoły padewskiej (jak widać na cytowanym przykładzie Parentina) lub polskiej (czego przykładem może z kolei być komunikat poświęcony epitafium Jana Borka)¹⁶. Oznacza to, że „małe monografie” nie są sprawozdaniami z przypadkowych znalezisk. Z chaosu archiwalnych zbiorów autorka starała się wyłowić rzeczy wysokiej jakości, dzieła, które można atrybuować mistrzom, prace pozwalające włączyć lokalną, polską twórczość w główny nurt historii sztuki i osadzić jej najcenniejsze przykłady w kanonach artystycznych średniowiecza i renesansu¹⁷.

W tych „małych monografiach” najwyraźniej chyba uwidoczniła się metoda charakterystyczna dla Ameisenowej. Polegała ona na próbie zintegrowania nowatorskiego projektu badań nad książką, lansowanego w latach międzywojennych przez Kazimierza Piekarskiego i Aleksandra Birkenmajera, z konserwatywnym znawstwem spod znaku Giovanniego Morellego i Richarda Offnera. Do takich wniosków można dojść po wyłowieniu stale powtarzanych elementów tych publikacji. Przyjrzyjmy się bliżej tym punktom wspólnym.

Po pierwsze, Ameisenowa zazwyczaj we wstępie uwypuklała wartość estetyczną omawianych dzieł, co zbliża ją do wspomnianego ujęcia koneserskiego. Nie był to w jej wypadku zabieg retoryczny. Wprawdzie biegłość warsztatu nie stanowiła dla niej warunku *sine qua non* podjęcia badań, ale zdecydowanie świadczyła na korzyść zabytków. Charakterystyczne dla niej były deklaracje takie jak ta w *Katalogu wystawy starodruków*: „Z tego, co Biblioteka posiada staraliśmy się wybrać przykłady najbardziej typowe i artystycznie najlepsze, pomijając rzeczy słabsze (...)”¹⁸. Do obydwu wersji francuskiej i polskiej *Rękopisów iluminowanych*... trafiały nie wszystkie miniatury i ryciny z Biblioteki Jagiellońskiej, lecz jedynie te, które prezentowały przyzwoity poziom artystyczny. Ameisenowa stosowała te ograniczenia pomimo świadomości, że publikuje zabytki ważne „z punktu widzenia historii sztuki i kultury”¹⁹. Różniła się tym od postawy Aby’ego Warburga, dla którego znaczki pocztowe, plakaty, reklamy były równie cennym jak dzieła Rembrandta materiałem badawczym²⁰. Ameisenowa podejmowała odważne próby wiązania analizowanych dzieł z nazwiskami rozpoznawalnymi w historii sztuki, takimi jak np. Hans Burgkmair²¹. Polowała na mistrzów z właściwym sobie zrozumieniem natury dyskusji naukowej²².

Po drugie, podobnie jak inni znawcy, przykładła dużą wagę do specyficznie poprowadzonych opisów dzieła sztuki. Czyniła tak, gdyż atrybucji dokonywała w pierwszym rzędzie na podstawie analogii stylowych, zaznaczając zawsze, że stara się zobaczyć jak najwięcej prac w oryginale. W tekstach powtarzała: „zaryzykowałabym to przypuszczenie opierając się na dużym materiale badawczym lub: opierając się na oryginałach (...)”²³. W atrybucjach porównywała typy ludzkie, np.: „okrągłe pyzate twarze. Dla przypisania Paretinowi miniatury w jednym ciągu wyliczała elementy jego „maniery”: stylizację fałdów, włosów, fantastyczne górskie krajobrazy, sposób komponowania scen z figurami wysuniętymi na sam przód, ornamenty, koloryt, rysunkowe traktowanie chmur dzierganych po brzegach złotem i brak głębszej obserwacji w przedstawianiu zwierząt”²⁴. Powstaje zatem pytanie, na ile Ameisenowa była w tym zakresie rygorystyczna i czy stosowała techniki atrybucji skodyfikowane przez Giovanniego Morellego w latach 1890–1893, a wykładane na kursach

¹⁵ *Ibidem*, s. 11.

¹⁶ Z. Ameisenowa, *Epitafium Jana Borka. Obraz krakowski z w. XVI, niegdyś w katedrze na Wawelu*, „Prace Komisji Historii Sztuki PAU”, sprawozdania z posiedzeń za lata 1935/36, s. 41–43.

¹⁷ Potwierdza to wypowiedź Z. Ameisenowej z 1953 roku przytoczona przez Lecha Kalinowskiego, w której stawia sobie za cel *publikowanie najcenniejszych zabytków Biblioteki z zakresu rysunków, rycin i rękopisów iluminowanych* równoległe ze skatalogowaniem nieuporządkowanego nigdy zbioru grafiki Biblioteki Jagiellońskiej L. Kalinowski, *op. cit.*, s. 277.

¹⁸ Ze wstępu do *Katalogu wystawy ilustrowanych druków z XV-go wieku*, oprac. Z. Ameisenowa, A. Birkenmajer, Kraków, 1935, s. 8.

¹⁹ Z. Ameisenowa, *Rękopisy i pierwodruki iluminowane...*, s. 7.

²⁰ L. Sorensen, [Abraham Moritz] Warburg, „Dictionary of Art Historians”, <http://www.dictionaryofarthistorians.org/warburga.htm>

²¹ Z. Ameisenowa, *Ein unbekannter; früher Burgkmair–Holzschnitt zu Krakau?*, „Maso Finiguerra”, I, 1936, s. 161–164

²² Np. powtarzające się atrybucje wiążące badane przez Autorkę miniatury wklejone do *Księgi zwiedzających świątynię Sybilli w Puławach z Mistrzem Ewangeliarza z St Chapelle* oraz Jeanem de Papeleu. Z. Ameisenowa, *Księga zwiedzających świątynię Sybilli w Puławach, jej historia i dekoracja*, „Przegląd Biblioteczny”, IV, 1930, s. 310–327

²³ Ameisenowa, *Legenda Aurea...*, s. 14; Podobnie jak Giovanni Morelli oraz autorzy rozwijający jego formuły tacy jak Bernard Berenson, Ameisenowa opierała się na obserwacji dzieł sztuki. O obserwacyjnym zamiast eksperymentalnym i naukowym charakterze tej metody: C. Gibson–Wood, *Studies in the theory of connoisseurship from Vasari to Morelli*, London–New York 1988, s. 250; za: A. A. Provo, *Notions of Method: Text and Photograph in Methods of Connoisseurship* (rękopis pracy doktorskiej przedstawionej na Wesleyan University), 2010, s. 17, <http://wescholar.wesleyan.edu/>

²⁴ Ameisenowa, *Legenda Aurea...*, s. 16.

historii sztuki prowadzonych na Uniwersytecie Jagiellońskim jeszcze za czasów Mariana Sokołowskiego²⁵. Wszystko wskazuje na to, że jej stosunek do znawstwa ewoluował. Podobnie jak to postulował Edgar Wind, metoda włoskiego konesera polegająca na przypisywaniu dzieł po mało znaczących szczegółach, takich jak kształt paznokcia czy płatków uszu, może być użyta w celu dostrzeżenia dotknięcia mistrza lub jako technika wintegrowana w szerszy kompleks; raczej w drugim znaczeniu Zofia Ameisenowa stosowała ją w okresie powojennym²⁶. Dla przykładu, próbowała w polskim wydaniu *Rękopisów iluminowanych...* z 1958 roku nie tyle wyszukiwać mistrzów, ile „rozdzielać ręce” iluminatorów i zrobiła to w specyficzny sposób. Dla przykładu, w analizie trzynastowiecznego zbioru traktatów medycznych (rękopis BJ 815) pisze o „lekką zagiętych nosach, płaskich łukach brwiowych, szyjach cienkich u nasady, rozszerzających się ku dołowi, małych, okrągłych głowach, regularnych, pełnych owalach twarzy itd”²⁷. Można je potraktować jako ekwiwalenty paznokci Morellego. Jednakże analogiczne opisy w tekstach włoskiego autora wyglądają następująco: „Wśród form charakterystycznych dla Sandro Botticellego wspomnę dłoni z kościstymi palcami – nie piękną, ale zawsze pełną życia; paznokcie, które jak dostrzegasz w tym oto kciuku, są kwadratowe z czarnymi obwódkami i krótki nos o rozszerzonych nozdrzach...”²⁸. Wspomniane części ciała pojawiają się ciągle w większości opisów. W przeciwieństwie do Morellego, Ameisenowa nie zestawiała jednak metodycznie wciąż tych samych detali. Opisuąc wspomniany wyżej rękopis medyczny dla wyróżnienia drugiego iluminatora, zwraca uwagę na inne detale, tworzy w ten sposób osobną jego charakterystykę, udowadniając, że ten był *slabszy*. Czytamy więc: „krępe niskie ciała, głowy długie o kanciastych nieregularnych owalach, brwi załamane prostokątnie (różnica nawiązująca do poprzedniego) wytrzeszczone oczy, schematycznie rysowane kończyny”²⁹.

Literalnych odwołań do starszych od niej o pokolenie klasyków znawstwa – Bernarda Berensona czy Morellego – w pracach Ameisenowej nie odnalazłam, ale uczona korespondowała z Richardem Offnerem, czytała jego prace i wysyłała mu swoje. Ślady tych kontaktów pozostały chociażby w artykułach o pracy Jacopo di Cassentino. *Z post scriptum* autorki wynika, że wysłała autorowi korpusu malarstwa florenckiego swoje prace i że ten rewidował jej sądy w swoich publikacjach³⁰. Stosował on również metodę inspirowaną Morellem, ale poprowadzoną w swobodniejszy sposób, podobnie jak w pracach Ameisenowej³¹. Offner wzorował się przy tym najwyraźniej na esejach Bernarda Berensona³². Był badaczem wychodzącym z Wiednia³³, środowiska, szczególnie silnie wówczas oddziałującego na krakowską szkołę historii sztuki. W 1914 r. kończył tam studia, ale wydaje się zainteresowany nie tyle interpretacyjną historią sztuki – charakterystyczną dla drugiego pokolenia szkoły wiedeńskiej, znaną w Polsce chociażby wydaniu Maxa Dvořáka – ile znawstwem wspartym na wczesnej pracy Riegla o wpływie iluminacji książkowej na twórczość braci van Eyck (1904), tej samej, którą Zofia Ameisenowa cytowała we wstępie do rozprawy doktorskiej o malarstwie ściennym w Krakowie³⁴.

Wiele wskazuje na to, że znawstwo jako podstawa prac Ameisenowej nie było po prostu rysem konserwatywnym jej metody, odziedziczonym bezwiednie po latach studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim. Ana-

²⁵ Był to kurs zatytułowany *Morelli i jego metoda krytyczna rozebrana w ćwiczeniach krytycznych*; jak to zaznaczył Lech Kalinowski na podstawie analizy spisu wykładów UJ: L. Kalinowski, *Dzieje i dorobek naukowy Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Umiejętności 1873–1952 oraz powstanie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego 1882*, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A.S. Labuda, „Prace Komisji Historii Sztuki PTPN”, XXV, Poznań 1996, s. 41.

²⁶ E. Wind, *Krytyka znawstwa*, [w:] *Pojęcia, problemy i metody współczesnej nauki o sztuce*, wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 170–193.

²⁷ Z. Ameisenowa, *Rękopisy i pierwodruki iluminowane...*, s. 79.

²⁸ G. Morelli (I. Lermolieff), *Italian painters. Critical studies of their works*, t. 1, 1900, s. 35.

²⁹ Z. Ameisenowa, *Rękopisy i pierwodruki iluminowane...*, s. 79.

³⁰ R. Offner studia nad malarstwem florenckim (*Studies in Florentine Painting*) rozpoczął w 1927 roku, a więc w czasach, gdy Zofia Ameisenowa szczególnie interesowała się wpływami włoskimi w lokalnie dostępnych zabytkach malarstwa; projekt Offnera przerodził się w 1935 roku w słynny krytyczno-historyczny korpus malarstwa florenckiego (*A critical and historical corpus of Florentine painting*, L. Sorensen, *Richard Offner*, „Dictionary of Art Historians”, <http://www.dictionaryofarthistorians.org/offner.htm>).

³¹ Na temat przypisania Jacopowi del Casentino zob. R. Offner, *A Discerning Eye: Essays on Early Italian Painting*, University Park, Pennsylvania 1998, s. 117 i n. Z. Ameisenowa, *Antyfonarz z miniaturami Jacopa del Casentino na Wawelu*, „Przegląd Historji Sztuki”, II, 1939, s. 8–12.

³² B. Berenson, *Rudiments of conaissance*, [w:] *The Study and Criticism In Italia Art.*, London 1902, s. 111–148.

³³ A. Małkiewicz, *Historia sztuki w Polsce a „wiedeńska szkoła historii sztuki”*, „Rocznik Historii Sztuki” XVI, 1987, s. 331–336.

³⁴ W.E. Kleinbauer, *Modern perspectives in Western art history: an anthology of twentieth-century writings on the visual arts*, Toronto 1989, s. 13 nn; M. Dvořák, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*, München 1925; H. H. Aurenhammer, *Max Dvořák and the History of Medieval Art*, „Journal of the Art Historiography”, 2010, nr 2, s. 2–17; L. Kalinowski, *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką. Suplement*, Warszawa 1974.

logiczne projekty Offnera i Ameisenowej mogły być inspirowane charakterem działań Moritza Thausinga, zmarłego w 1884 roku założyciela pierwszej szkoły wiedeńskiej.

Powróćmy do stałych elementów „małych monografii”. Koncentracja na iluminacjach i grafice nie wykluczała bynajmniej zainteresowania kodeksem jako całością. W tym postawa uczoney jest zbieżna z postulatami bibliologicznymi wysuwanyymi przez Kazimierza Piekarskiego w dwudziestoleciu międzywojennym³⁵. Jak pisze Alodia Kawecka-Gryczowa, *arbiter elegantiarum* polskich bibliofilów, Piekarski w pracach z lat 1926 i 1932 wprowadził do polskiej inkunabulistyki najnowsze metody. Połączył je przy tym z doświadczeniami Joachima Lelewela. Badając polskie inkunabuły i starodruki, uprawiał „socjologiczną historię książki”, zwracając uwagę na jej funkcje kulturotwórcze³⁶. W latach 20. XX wieku było to swoiste *novum* w badaniach nad kodeksem. W przeciwieństwie do tradycyjnie pojmowanych badań nad historią książki (np. J. Ptaśnika)³⁷ prowadzonych okrężną drogą przez archiwa do starodruku, Piekarski skupił się na samym zabytku, badał jego cechy fizyczne: oprawę, materiał, z którego wykonano blok, wymiary itd.³⁷. Rozwijał też metodę typograficzną³⁸.

Drugim źródłem zainteresowań materialnymi cechami kodeksu i metodami kodykologicznymi był zapewne dla Zofii Ameisenowej Aleksander Birkenmajer³⁹. Siedem lat od niej starszy bibliotekarz, historyk nauki, znawca Kopernika, w wykładzie zawartym w tekście z 1936 roku *Książka rękopiśmienna* systematyzował metodę bibliologiczną w następujących słowach: „należą tu zagadnienia związane z materialnym powstaniem książki rękopiśmiennej; przymiotnik «materijalny» wyklucza stąd problemy dotyczące się autorstwa dzieł jakie w rękopisach czytamy – bo są to sprawy, w których głos ma nie bibliolog, ale historyk literatury (bibljograf). Bibliologa natomiast obchodzą: materiał, przybory pisarskie, technika przepisywania, osoba pisarza, dekoracja rękopisu, jego oprawa”⁴⁰.

Obaj starsi współpracownicy byli zapewne przewodnikami młodej uczoney, gdy ta rozpoczynała pracę w Bibliotece Jagiellońskiej. Oznaki wrażliwości właściwej bibliologom pojawiły się w pracach Ameisenowej bardzo wcześnie. Dla przykładu: badając *Antyfonarz* z miniaturami Jacopo di Casentino w 1930 roku zaznaczyła możliwość datowania i ustalenia proveniencji rękopisu wedle danych paleograficznych, notując takie detale kodykologiczne, jak organizacja tekstu na karcie, wysokość linii nutowych itd.⁴¹. W *Księdze Sybilli* starała się zrekonstruować rękopisy, z których wycięto miniatury. W późnej publikacji nieznanego rysunku *Tabula Ceбетis* zwróciła uwagę na znaki wodne, powołując się na katalog Briqueta⁴². Wielokrotnie dziękując kolegom bibliotekarzom za pomoc w badaniach paleograficznych i kodykologicznych⁴³.

Na koniec przeglądu podstawowych wyznaczników metody Zofii Ameisenowej warto zaznaczyć, że w większości jej prac powtarzają się istotne założenia teoretyczne. Już w publikacji dysertacji doktorskiej o malarstwie ściennym z 1920 r. uczona zaznaczała, że rękopisy iluminowane mają kluczowe znaczenie dla transmisji wzorów wizualnych w wiekach średnich. Tu powołała się na tezę Maxa Dvořáka z *Zagadki braci van Eyck* oraz publikacje Paula Durrieu i Emila Mâle’a w *Gazette des Beaux-Arts* na przełomie wieków, o znaczeniu rękopisów dla rozpowszechniania wzorów malarskich, ze wskazaniem na Francję jako centrum średniowiecznego miniatorstwa⁴⁴. Za atrybucjami mistrzów, takich jak Jacopo di Casentino i Parentino sta-

³⁵ A. Kawecka-Gryczowa, *Radość i tragizm w życiu Kazimierza Piekarskiego*, [w:] B. Kocowski, *Twórcy nowoczesnego bibliotekarstwa polskiego*, Wrocław, s.263.

³⁶ *Ibidem*, s. 264.

³⁷ Równie dobrze pasują do podejścia koneserskiego, jak i do metod starszych kolegów z Biblioteki Jagiellońskiej Zofii Ameisenowej odniesienia do pisanych źródeł historycznych. To nie był jej żywioł. Badania archiwalne, jakie prowadziła np. przy okazji opracowania *Kodeksu Behema*, są poszerzeniem pracy nad zabytkiem i oznaczają szczególne nim zainteresowanie. Jeżeli w opracowaniach np. warsztatu Parentina odnosiła się do danych historycznych, takich jak osoba zamawiającego lub właściciela rękopisu, stosuje je na poparcie wniosków opartych na podstawie analizy manieri danego autora. Z. Ameisenowa, *Legenda Aurea...*, s. 17; Z. Ameisenowa, *Rękopisy i pierwodruki iluminowane...*, s. 160–161.

³⁸ Kawecka-Gryczowa, *op. cit.*, s. 275; We wstępie do *Bibliografii Jana Kochanowskiego* pisał: *Książka jest rezultatem celowych zabiegów drukarza. Biorąc pod uwagę całokształt produkcji pewnego warsztatu* K. Piekarski, *Bibliografia dzieł Jana Kochanowskiego. Wiek XVI i XVII*, Kraków 1934.

³⁹ H. Więckowska, *Księgoznawstwo w kręgu wielkiej nauki – Aleksander Birkenmajer [1890–1967]*, [w:] B. Kocowski, *Twórcy nowoczesnego bibliotekarstwa polskiego*, Wrocław, s. 44.

⁴⁰ A. Birkenmajer, *Książka rękopiśmienna*, [w:] *Pamiętnik IV Zjazdu Bibliotekarzy Polskich w Warszawie*, Warszawa 1936, s. 20 (4).

⁴¹ Ameisenowa, *Antyfonarz...*, s. 8.

⁴² Z. Ameisenowa, *Tabula Ceбетis, nieznanego rysunek z XVI wieku w Bibliotece Jagiellońskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XVIII, 1956, s. 476.

⁴³ Ameisenowa, *Rękopisy i pierwodruki iluminowane...*, s. 7.

⁴⁴ Z. Ameisenowa, *Średniowieczne malarstwo ścienne w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, XIX, 1922/23, s. 19.

ło z kolei przeświadczenie, iż warsztaty malarskie włoskiego odrodzenia trudniły się iluminacją. Autorka podkreślała wielokrotnie analogiczną rolę grafiki, wskazując np. na wzory Dürera dla iluminacji *Kodeksu Behema*⁴⁵. Wcześniej dostrzegła też znaczenie *müsterbuchów* dla tego procesu, powołując się przy tym na stosunkowo nowe wówczas badania T. Burgera, Adolpha Goldschmidta i Juliusa von Schlossera⁴⁶.

Tak w skrócie nakreślić można pryncypia metodologiczne Zofii Ameisenowej. Połączone elementy bibliologii i znawstwa stanowiły dla niej podstawę refleksji o charakterze kulturoznawczym. Tak powstały jej słynne teksty o drzewie życia, o świętych ze zwierzęcymi głowami, publikacje rękopisów hebrajskich czy powojenne monografie globusa Marcina Bylicy z Olkusza oraz modeli anatomicznych *écorchés* ze zbiorów Uniwersytetu Jagiellońskiego, które są doskonałymi przykładami studiów interpretacyjnych⁴⁷. Wydaje się jednak zasadnym zrewidowanie ikonologicznej natury tych badań, jak również bliższe określenie relacji zastosowanej w nich formuły z metodami używanymi w kręgu Warburga⁴⁸.

Studia ikonograficzne Zofii Ameisenowej nie wyrastają bezpośrednio z metody warburgiańskiej. Po części dlatego, że, jak podkreśla Ernst Gombrich, nie było jednej takiej metody⁴⁹. Zainteresowania uczzonej były nie tyle zależne, ile zbieżne z programem instytutu. Jej kontakty z Warburgiem musiały rozpocząć się przed 1933 rokiem. Przy okazji publikacji *bestiarium* autorka dziękuje Bibliotece w Hamburgu za wypożyczenia książek⁵⁰. Stało się to w czasie, gdy projekt Warburga został już w pełni zinstytucjonalizowany. Był to również okres ważnych zmian dla macierzystej instytucji Ameisenowej. W roku 1931 rozpoczęła się bowiem budowa nowego gmachu Biblioteki Jagiellońskiej. Aleksander Birkenmajer podróżował wówczas po Europie, poszukując najlepszych rozwiązań dla organizacji przestrzeni bibliotecznej i modelu funkcjonowania tej instytucji⁵¹. Możliwe, że ma rację Adam Małkiewicz, przypuszczając, że Birkenmajer był człowiekiem, który wprowadził Zofię Ameisenową do tego środowiska⁵². Tę rolę mogła odegrać również dyrektorka muzeum żydowskiego w Berlinie Rachel Wischnitzer-Berenstein, z którą korespondowała wówczas młoda uczona⁵³. Nie wiadomo też, czy przed drugą wojną światową kontakt autorki z instytutem nosił charakter jedynie korespondencyjny, czy też miała ona okazję odwiedzić to miejsce osobiście, tak jak zrobiła to podczas pobytu w Londynie na przełomie 1947 i 1948 roku⁵⁴. Dla naszych rozważań ważny jest fakt, że kontakt ze środowiskiem, w którym wypracowano metodę ikonologiczną, był tak wczesny i rozpoczął się najprawdopodobniej od kwerendy bibliotecznej. Erwin Panofsky programowy tekst o metodzie ikonologicznej opublikuje później, bo dopiero w 1939 roku⁵⁵. Do Instytutu Warburga zaprowadziła wówczas Zofię Ameisenową nie tyle fascynacja historią

⁴⁵ Rozwija tym samym tezę o wpływie niemieckiej ilustracji drzeworytniczej na ten rękopis, wysuniętą przez Leonarda Lepszego już w 1904 roku; *ibidem*, s. 66; eadem, *Rękopisy i pierwodruki iluminowane...*, s. 169–170.

⁴⁶ Ameisenowa, *Średniowieczne malarstwo ścienne...*, s. 66.

⁴⁷ Kalinowski, *Zofia Ameisenowa...*, s. 282–283; Z. Ameisenowa, *The Tree of Life in Jewish Iconography*, „Journal of the Warburg Institute” II, 1939, nr 4, s. 326–334; eadem, *Animal-Headed Gods, Evangelists, Saints and Righteous Men*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” XII, 1949, s. 21–45; eadem, *Problem modeli anatomicznych „écorchés” i trzy statuetki w Bibliotece Jagiellońskiej*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, XX, 1962; eadem, *Globus Marcina Bylicy z Olkusza i mapy nieba na wschodzie i zachodzie*, „Monografie z Dziejów Nauki i Techniki”, t. XI, Wrocław–Kraków–Warszawa 1959; eadem, *Bestiarium w Biblii hebrajskiej z XIII wieku (Studium ikonograficzne)*, „Miesięcznik Żydowski”, III, 1933, s. 79–110; eadem, *Biblia hebrajska XIV-go wieku w Krakowie i jej dekoracja malarska*, Kraków 1929.

⁴⁸ „Zofia Ameisenowa była więc pierwszą polską historyczką sztuki, pozostającą – już od lat trzydziestych – w kręgu oddziaływań Instytutu Warburga i posługującą się metodą ukształtowaną w tym kręgu”; A. Małkiewicz, *Z dziejów polskiej historii sztuki...*, s. 85.

⁴⁹ Dzisiaj historycy wołają pisać o tym instytucie jako humanistycznym *think tanku*, mgławicy projektów odnoszących się do określonych obszarów kultury i chyba jest to trafne określenie; E.H. Gombrich, *The Warburg Institute: A Personal Memoire*, „The Art Newspaper” 2, X, 1990, s. 9.

⁵⁰ Ameisenowa, *Bestiarium w Biblii hebrajskiej...*, s. 79.

⁵¹ P. Hordyński, *Jak powstawał Wacława Krzyżanowskiego projekt gmachu Biblioteki Jagiellońskiej, czyli architekt między modernizmem, tradycją i urzędnikami*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej”, L/LI, 2000/2001, s. 159–171.

⁵² Małkiewicz, *Z dziejów polskiej historii sztuki...*, s. 82–83;

⁵³ Wischnitzer-Bernstein, *op. cit.*, s. 301.

⁵⁴ L. Kalinowski zaznacza, że autorka podróżowała do instytutu jedynie po wojnie (*Zofia Ameisenowa...*, s. 277). W listach do Władysława Hordyńskiego Zofia Ameisenowa nie wspomina o pracy w British Museum, nie pisze o Instytucie Warburga, (Biblioteka Jagiellońska, Oddział Rękopisów, korespondencja Władysława Hordyńskiego, bez sygnatury, listy od Z. Ameisenowej z listopada 1947 r. oraz stycznia 1948 r.). Z kolei w podziękowaniach dołączonych do artykułu *Animal-Headed Gods, Evangelists...*, nad którym autorka musiała wówczas pracować, znajdują się między podziękowaniami dla Fritza Saxla za pomoc w zebraniu materiałów; Z. Ameisenowa, *Animal-Headed Gods...*, s. 2.1

⁵⁵ E. Panofsky, *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art...*, [w:] idem, *Meaning in the Visual Arts...*, New York 1955.

idei, ile poszukiwania sztuki żydowskiej, inspirowane śmiałymi tezami Josefa Strzygowskiego, żarliwego propagatora przełamania europocentrycznej narracji w historii sztuki.

„Zbierając materiały do książki o ikonografii żydowskiej (...)” – tak rozpoczynała swoje studium nad bestiariusz Biblii hebrajskiej ze zbiorów lwowskich 36-letnia uczona⁵⁶. Kilka lat wcześniej, w 1929 roku, opublikowała iluminacje XIV-wiecznej Biblii hebrajskiej, znajdującej się wówczas w posiadaniu krakowskiej gminy żydowskiej. Jak zaznaczyła we wstępie, pomysł publikacji cennego *rarissimum* podsunął jej Kazimierz Piekarski⁵⁷. Bo i któż lepiej niż młoda badaczka rękopisów o żydowskim pochodzeniu mógłby temu podolać? Pomysł padł na podatny grunt. Zofia Ameisenowa nie tylko zadatowała i atrybuowała rękopis wedle opisanej wyżej metody. Tym razem poszła o kilka kroków dalej. Postarała się wskazać formuły ikonograficzne i stylistyczne charakterystyczne dla tradycji żydowskiej (np. anioł o ptasiej głowie w scenie ofiary Izaaka, płaskie przedstawienie Aarona we wnętrzu Świątyni)⁵⁸. Był to moment, kiedy na dobre zaczęto badania nad sztuką żydowską. Dzięki tej publikacji Zofia Ameisenowa dosłownie w ostatniej chwili trafiła do wczesnej bibliografii opracowań sztuki żydowskiej, sporządzonej w 1930 r. przez Rachelę Wischnitzer-Berenstein⁵⁹. Już w 1901 roku nie kto inny jak „modny” w środowisku krakowskiej historii sztuki Josef Strzygowski wysunął tezę o wpływie żydowskich pierwowzorów malarskich na ukonstytuowanie się cyklu biblijnego w sztuce wczesnochrześcijańskiej, wskazując na *Pentateuch Ashburnhama* jako dowód jej istnienia⁶⁰. Młoda Zofia Ameisenowa podążała tym tropem, odrzucając jednocześnie tezę Adolpha Goldschmidta, jakoby ikonografia żydowska była późnym XIII-wiecznym skutkiem asymilacji w środowisku zachodnioeuropejskim. Kierunek podjętych badań okazał się trafny. Publikowane w 1932 r. przez Sukenika odkrycia w Beth Alpha i późniejsze znaleziska w Dura Europos umocniły tezę o istnieniu sztuki żydowskiej na długo przed XII wiekiem⁶¹. Zofia Ameisenowa nawiązała kontakt z renomowaną badaczką tego zagadnienia, wspomnianą Rachel Wischnitzer-Berenstein i równoległe z nią rozpoczęła poszukiwania charakterystycznych dla tej kultury, motywów, które jej zdaniem zasilily główny nurt sztuki europejskiej, potem zostały zapomniane i powróciły do sztuki żydowskiej w wiekach średnich⁶². Publikacje rękopisów hebrajskich autorstwa polskiej uczonej będą cytowane w podręcznikach historii malarstwa książkowego lat 50. XX wieku⁶³.

Wokół tego zagadnienia Zofia Ameisenowa rozwinęła kolejne studia ikonograficzne. W pracy z 1933 roku dała piękny wykład o bestiariach, zadając sobie pytanie o genezę *Physiologusa*. Drobiazgowo śledzi rozwój dwóch typów ikonograficznych syreny w sztuce europejskiej⁶⁴. To rzeczowe studium przypomina najlepsze prace ikonografów z początku wieku z Emilem Mâle'em na czele. Autorka pisała je po to, by pokazać bestiariusz jako cykl mający korzenie w kulturze żydowskiej, co uczyniło go podatnym na asymilację w wiekach średnich.

Ogłoszenie artykułu o drzewie życia w drugim numerze „Journal of the Warburg Institute” z 1939 roku, lub jak własnoręcznie jego autorka zaznaczyła na nadbitce darowanej do Biblioteki Jagiellońskiej 31 sierpnia 1939, było poniekąd podsumowaniem pewnego etapu badań nad wkładem kultury judaizmu do ikonografii chrześcijańskiej⁶⁵. We wstępie przyznała, że temat drzewa życia jest ostatnio popularny i w ciągu ostatnich 17 lat publikowała go dwunastokrotnie. Tym razem dystansuje się jednak od tezy Strzygowskiego, który początków tematu drzewa życia doszukiwał się w sztuce irańskiej, uznając hellenistyczną rzeźbę sepulkralną za ogólnie pośredniczące w jego chrześcijańskiej redakcji. Określenia takie jak: *zestaw idei* albo *cykl idei*, pojawiają się w całym tekście, co wskazywałoby na ciążenie zainteresowań autorki ku środowisku hamburskiemu⁶⁶.

⁵⁶ Ameisenowa, *Bestiariusz w Biblii hebrajskiej...*, s. 79.

⁵⁷ Ameisenowa, *Biblia hebrajska XIV-go wieku...*, s. 16.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 8 nn.

⁵⁹ R. Wischnitzer-Bernstein, *Symbole und Gestalten der Jüdischen Kunst*, Berlin 1935,

⁶⁰ Odwołuje się przy tym do pracy *Orient oder Rom: Beiträge zur Geschichte der Spätantiken und Frühchristlichen Kunst* Josefa Strzygowskiego z 1901 roku: Z. Ameisenowa, *Bestiariusz w Biblii hebrajskiej...*, s. 9; o „modzie” na Strzygowskiego: Małkiewicz, *Z dziejów polskiej historii sztuki...*, s. 75–76. W artykule o drzewie życia krytykuje z kolei tezy Strzygowskiego, jakoby motyw miał źródło irańskie, por. J. Strzygowski, *Spuren indogermanischen Glaubens in der bildenden Kunst*, Heidelberg, 1936, s. 117–121. Z. Ameisenowa, *The Tree of Life...*, s. 328

⁶¹ E. L. Sukenik, *The ancient Synagogue of Beth Alpha*, Jerusalem–London, 1932, s. 34.

⁶² Wischnitzer-Bernstein, *op. cit.*

⁶³ D. Deringer, *The Illuminated Book: Its History and Production*, London 1958, s. 178, 226, 265,

⁶⁴ Ameisenowa, *Bestiariusz w Biblii hebrajskiej z XIII wieku...*, s. 24 i n.

⁶⁵ Ameisenowa, *The Tree of Life...*, s. 326–334

⁶⁶ *Ibidem*, s. 340, 342.

W rzeczy samej artykuł można potraktować jako próbę zbadania *Nachleben* sztuki żydowskiej, podobnie jak to robił Aby Warburg w dociekaniach na temat ikonografii antycznej⁶⁷. Jednak w wypadku sztuki żydowskiej badacz postawiony jest w innej sytuacji. Ameisenowa cytowała miniatury z rękopisów średniowiecznych, do których znalazła kontekst literacki w midraszach i Biblii i dopiero przez te późne analogie reinterpretuje prace starsze o dobre kilka wieków. Robiła to, przeciwstawiając się tezie Sukiennika o tym, jakoby wczesne przedstawienia z synagogi w Beth Alpha miały charakter czysto ornamentalny. Artykuł o drzewie życia jest pracą, w której Zofia Ameisenowa zadeklarowała, że tekstem tym chce wypełnić lukę w wiedzy o żydowskiej tradycji ikonograficznej⁶⁸. A zatem należałoby się zastanowić, czy ideą pozostającą w centrum jej dociekań jest nie tyle drzewo życia, ile oscylowanie tego motywu między sztuką chrześcijan i Żydów. Tutaj różnica w stosunku do metod warburgiańskich polega przede wszystkim na rozłożeniu akcentów pomiędzy badaniem historii idei a analizą samych zabytków.

Charakterystyczne dla Ameisenowej przywiązanie do dzieła sztuki jako właściwego przedmiotu badań jest wyczuwalne i w artykule na temat postaci o zwierzęcych głowach. I tym razem postawiła sobie za cel opublikowanie tych zabytków, które naświetlą historię, morfologię i zmiany znaczeń symbolicznych ludzko-zwierzęcych hybryd od czasów rzymskich⁶⁹. Wprawdzie przyznawała, że odpowiedzi na pytanie o genezę typów przedstawień czterech ewangelistów o ludzkich ciałach i zwierzęcych głowach możemy uzyskać z pomocą teologów i filologów, jednak podstawą tekstu jest w dalszym ciągu seria rękopisów, które jej zdaniem powstały w środowisku żydowskim. Analizowała je w odniesieniu do zestawu idei związanych z przedstawieniami postaci o zwierzęcych głowach w świecie antycznym. Podobnie jak w wypadku drzewa życia mamy tu do czynienia z odwróconym kierunkiem badań warburgiańskiego *Nachleben*. I tym razem Ameisenowa przyznawała, że znalazła się w sytuacji, kiedy musi zrekonstruować proces, który doprowadził do identyfikacji dusz z aniołami i gwiazdami. W zakończeniu nie tylko zaznaczała, dwie idee łączące się z przedstawieniami istot o zwierzęcych głowach, ale także powróciła do problemu długowieczności danego motywu i jego popularności, twierdząc przy tym, że dziwna forma mogła zapewnić obrazom trwanie.

W powyżej przytoczonych tekstach widać, jak istotne były dla autorki metoda i założenia przyjęte w opisywanych wcześniej „małych monografiach”, które – o czym była już mowa – wychodziły z przekonania, że rękopis lub rycina są odpowiedzialne za krążenie motywów w historii sztuki. Tutaj widać, że stanowisko metodologiczne uczoney było raczej uzupełniające formułę warburgiańczyków, a nie od nich zależne, oraz że używała ona materiału ikonograficznego raczej po to, by badać krążenie dzieł sztuki, społeczną historię kultury niż historię idei.

W pracach późnych, takich jak monografia globusa Marcina Bylicy z Olkusza oraz monografia statuetek ze zbiorów uniwersyteckich, Ameisenowa kładła nacisk na drogi rozpowszechniania wzorów, łącząc je tym razem z historią nauki i techniki. Prowadziła przy tej okazji dojrzały dialog z mistrzami metody ikonologicznej. Zadeedykowała zresztą studium o globusie nieżyjącemu już wówczas Fritzowi Saxlowi. W publikowanej korespondencji naukowej Erwina Panofsky’ego zachował się list, w którym dziękuje autorce za nadesłanie, czym był najwyraźniej zaskoczony, egzemplarza pracy⁷⁰. Panofsky w swojej odpowiedzi pisał rzecz jasna o podziwie dla precyzji dociekań polskiej uczoney, które korygują jego własne nieścisłości, podkreślają rangę zabytku, którego on sam, jak przyznawał, nie widział osobiście, oraz rzucają nowe światło na kwestię pokrewieństwa globusa z zaginionymi mapami Regiomontanus’a i drzeworytami Albrechta Dürera o tej samej tematyce. Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że jesteśmy tu świadkami pojedynku wytrawnego znawcy z błyskotliwym akademikiem. „Splendid job” dodaje Panofsky i być może jest to coś więcej niż kurtuazja, tekst udowadnia bowiem wartość poszukiwań precyzyjnych, prowadzonych wobec oryginału, takich, które dają nam równie dużą, a pewniejszą wiedzę o szerszych zjawiskach kulturowych niż teoretyzowanie prowadzone na dużej liczbie przykładów, siłą rzeczy słabiej rozpoznanych. Tutaj ujawnia się w pełni temperament naukowy autorki, która, jak zauważył Piotr Hordyński, miała wyraźną tendencję do tworzenia projektów totalnych, oświetlających historię kultury, ale wychodzących od osobiście rozpoznanego dzieła.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 343: *Is this series of miniatures something new to the Middle Ages, or is it a tradition maintained from much earlier times? This is a question which cannot be answered with certainty. But we are tempted to think of an old tradition.*

⁶⁸ *Ibidem*, s. 328, 344.

⁶⁹ Ameisenowa, *Animal-Headed Gods...*, s. 21–45.

⁷⁰ List do Zofii Ameisenowej z 2 III 1960; E. Panofsky, P. Wudtke, *Korrespondenz 1910 bis 1968: eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden*, t. 4, Wiesbaden 2008, s. 650–651.

To konsekwentne stosowanie tej całościowej formuły badań nad rękopisami świadczy o dystansie wobec teoretycznych refleksji nad historią kultury podobnym do „pozytywistycznego” rygoru pracy Kazimierza Piekarskiego⁷¹. Stworzenie miarodajnej syntezy w rozumieniu Zofii Ameisenowej opierać się musiało na licznych studiach nad zabytkami rozproszonymi po bibliotekach i muzeach całego świata, co nie było łatwe do zrealizowania zwłaszcza po II wojnie światowej ze względu na warunki polityczne i później stan zdrowia autorki. O tym, że Zofia Ameisenowa bywała nadzwyczaj dokładna, niech świadczy fragment cytowanego listu do Aleksandra Birkenmajera, w którym pyta swojego starszego kolegę o to, jakie fotografie globusa Marcina Bylicy mogli oglądać Saxl i Panofsky na potrzeby swojej publikacji i czy były to tylko fotografie dostarczone przez biblioteczną pracownię, czy może mieli materiał ikonograficzny⁷². A wszystko po to, by ustalić, dlaczego Panofsky błędnie, jej zdaniem, zidentyfikował jeden z przedstawionych na globusie gwiazdozbiorów jako głowę Meduzy, a nie brodatego demona. O tym, że wymagała od siebie znajomości oryginałów, niech poświadczy z kolei zdanie zawarte we wstępie do opracowań modeli anatomicznych, w którym rezygnuje z frapującego opracowania problemu wykorzystania modeli anatomicznych w sztuce nowożytnej, gdyż „opracowanie tego problemu wymagałoby wielu podróży (...)”⁷³.

Rozpatrując zatem pokrewieństwo metody Zofii Ameisenowej ze środowiskiem Warburga, należy ją zestawiać raczej z Aby Warburgiem oraz Fritzem Saxlem niż z Erwinem Panofskym czy Ernstem Cassirerem. We wczesnym okresie działalności Aby Warburg w rękopisie rzymskiego wykładu z 1912 roku, określał bowiem siebie jako „pozytywistę” w tworzeniu nauki, przyznawał wysoką wartość doskonałemu znanstwu sztuki włoskiej w wydaniu Jacoba Burckhardta, co zbieżne jest z przywiązaniem do studiów nad oryginałami prowadzonymi przez Ameisenową⁷⁴. Jednak w przeciwieństwie do niego polska uczona nie definiowała swojej dziedziny badań jako „historical psychology of human expression”⁷⁵. Bliżej jej raczej było do opowieści o historii techniki ludzkiej ekspresji za pomocą obrazu.

Warburg, zanim pod koniec życia zajął się kwestią pamięci, poszukiwaniem związku astrologii z naukami przyrodniczymi, wpływem nauki i pseudonauki na kulturę, w latach 90. XIX wieku pracował nad Botticellim i z tego okresu bierze się jego fascynacja *Nachleben der Antike* – transmisją ikonografii antycznej do innych epok⁷⁶. Warburgiańska perspektywa na gruncie badań sztuki żydowskiej została – o czym już była mowa – odwrócona. Tę linię badań założyciela instytutu, niesłusznie poniekąd uznawaną za główny nurt całego środowiska, kontynuował Fritz Saxl uznawany za najwierniejszego spadkobiercę idei założyciela. Saxl – starszy od Zofii Ameisenowej o siedem – lat studiował w Wiedniu u Wickhoffa, von Schlossera i Dvořáka. Podobnie jak Ameisenowa był przede wszystkim uczonym bibliotekarzem, który poświęcał pisarstwo na rzecz kierowania instytutem i księgozbiorem⁷⁷. Podobnie jak Zofia Ameisenowa przywiązywał ogromną wagę do publikowania zespołów źródeł. Jego dziełem życia jest przecież nie co innego jak katalog iluminowanych rękopisów astrologicznych i mitologicznych. Jego metoda miała przede wszystkim polegać na próbie połączenia historii sztuki z innymi gałęziami nauk historycznych, próbie nauczenia się przejść pomiędzy dziwnymi obszarami i koordynacji obrazu z nauką, wierzeniami i religią. Jej sedno to: obserwować „narodziny, wzrost i śmierć symboli ich odradzanie się i kombinację z nowożytnymi ideami, w procesie tworzenia historii europejskiej”⁷⁸.

Aby dopełnić obrazu metody Ameisenowej, wypada na zakończenie odwołać się pokrótce do jej poglądów związanych z praktyką zawodową. Prowadzenie specyficjnie pojmowanej biblioteki można uznać za nadrzędny cel jej działań, któremu poniekąd podporządkowała cykl swoich publikacji. Jego częścią było też organizowanie wystaw i zakupy do kolekcji⁷⁹. O tym, jak pojmowała pracę naukową, świadczą chociażby fragmenty cytowanego listu do Aleksandra Birkenmajera z 22 czerwca 1958 roku⁸⁰. Krytykowała w nim projekt ustawy o szkolnictwie wyższym, która rozdzielała zawód bibliotekarza od pracy akademika. Prote-

⁷¹ Kawecka-Gryczowa, *op. cit.*, s. 275.

⁷² Korespondencja z 22 VI 1958, BJ, rkp. przyb. 414/75.

⁷³ Ameisenowa, *Problem modeli anatomicznych „écorchés” ...*, s. 7.

⁷⁴ E. H. Gombrich, *Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, LXII, 1999, s. 268–282,

⁷⁵ *Ibidem*, s. 271 i n.

⁷⁶ R. Kasperowicz, *Wstęp*, [w:] A. Warburg, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, Gdańsk 2010, s. 10.

⁷⁷ L. Sorensen, *Fritz Saxl*, „Dictionary of Art Historians”, <http://www.dictionaryofarthistorians.org/saxlf.htm>.

⁷⁸ H. Bober, *Review: Lectures by F. Saxl*, „The Burlington Magazine”, CII, 1960, nr. 692, s. 490–491.

⁷⁹ Hordyński, *op. cit.*, s. 65–68.

⁸⁰ BJ, rkp. przyb. 414/75.

stowała w ostrych słowach przeciwko usunięciu bibliotekarzy z hierarchii stopni naukowych: „Oczywiście lekceważący nas profesorowie nie wiedzą, że gnębią samych siebie, bo jakich będą mieli bibliotekarzy takie będą mieli książki, takie biblioteki i takie możliwości pracy naukowej dla samych siebie”. Ostrzegła przed sytuacją, w której bibliotekarze nie będą się znali na ocenie merytorycznej wartości nowości wydawniczych, nie będą kojarzyli nazwisk, których dokonania trzeba śledzić. Uznała za niedopuszczalną sytuację, w której będzie „musiała się ukrywać po kątach pisząc jakąś ważną dla Uniwersytetu pracę i żeby to nie było uważane za [jej] przywilej ale za obowiązek”. Bibliotekarz w jej rozumieniu musiał być więc erudyta, uczonym, ponieważ zadaniem jego jest wskazać akademikom kierunek badań. Inspiracji dla tej postawy, jak i działań mających na celu uporządkowanie zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej zaniedbanych w dwudziestolecie i przetasowanych w czasie drugiej wojnie światowej należy raz jeszcze szukać u Birkenmajera i Piekarskiego, w ich umiejętnościach łączenia kompetencji bibliotekarskich, bibliologicznych i historycznych. W tym sensie jej postawa pokrywa się też z ideami warburgiańskimi⁸¹. O tej zgodności świadczą chociażby wspomnienia Stefana Świeżawskiego, który w przemówieniu z okazji 25-lecia powstania Wydziału Filozofii KUL wspomina Ameisenową jako współtwórczynię projektu biblioteki Zakładu Historii Filozofii⁸². Jak sam przyznał, Ameisenowa forsowała koncepcję warburgiańską. Ten model z otwartym dostępem do półek, układem tematycznym książek, który sam podsuwa korzystającemu, przeważnie pozostawał w sferze pobożnych życzeń ówczesnych bibliotekoznawców. Nie zastosowano go w pełni w podręcznych księgozbiorach czytelnicy Biblioteki Jagiellońskiej. Zofia Ameisenowa prowadziła jednak ekwiwalent takiej biblioteki, budując osobisty katalog tematyczny (wspomniane pudełka przechowywane teraz w kolekcji rękopisów BJ), stanowiący jej warsztat pracy aktualizowany corocznie po linii zagadnień, które ją pasjonowały.

Czy istniała zatem indywidualna metoda badań Zofii Ameisenowej? Wydaje się, że pomimo braku programowych tekstów można tak sądzić, m.in. dlatego że tak wielu współczesnych polskich historyków sztuki – wliczając w to autorkę tych słów – z jej publikacji uczyło się pracy nad rękopisami iluminowanymi. Ponadto jej totalne i nowoczesne projekty budowy swoiście pojmowanej biblioteki i badań nad dziełami sztuki, które oglądała zarówno od strony techniki wykonania, materiału, jak i stylu oraz ikonografii, były symptomatyczne dla czasów i miejsca, w którym żyła. Odrodzenie Polski i związane z tym przemiany kulturowe dwudziestolecia międzywojennego poniekąd wymusiły na pracownikach Biblioteki Jagiellońskiej działania od podstaw. Jednocześnie brak silnej „szkoły”, która narzucałaby utarte schematy postępowania, pozostawiała im przestrzeń dla twórczych rozwiązań. W tych warunkach Zofia Ameisenowa pracowała nad obrazami, łącząc w inteligentny sposób ich obiegi, przywracając współczesności peryferyjne, odizolowane, słabo czytelne obszary kultury. Totalność jej pracy nie polegała na utopijnym projekcie „skatalogowania wszystkiego”, ale na całkiem realnym pomysle maksymalnego rozpoznania i rozpowszechnienia wiedzy o dziełach ważnych w danym momencie jej życia. Zofia Ameisenowa prowadziła badania w łączności z wydarzeniami i ludźmi, z którymi żyła. Stąd jej praca nie pozostaje jedynie opisem historii, ale współtworzy współczesną kulturę, jest głosem swojego pokolenia i w tym jej siła.

⁸¹ A. Warburg, *Biblioteka wiedzy o kulturze. Przemówienie Aby Warburga przed kuratorium Biblioteki, Hamburg, 21 sierpnia 1929 roku*, [w:] idem, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, Gdańsk 2010, s. 299–302.

⁸² S. Świeżawski, *Dwudziestopięciolecie Wydziału Filozoficznego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, „Roczniki Filozoficzne”, XX, 1972, s. 149.

ABSTRACT

This article introduces the Polish art historian, Zofia Ameisenowa (1897–1967). Her excellent working methodology became the model study of illuminated manuscripts for many contemporary art historians. The priority of Ameisenowa's research was to create a library understood not as a catalogue, not as an actual institution, but as an environment proper to the circulation of images and ideas. Her publications can be viewed as part of the method for realizing this global project. The mainstream work of the Polish scholar had a 'positivist' dimension, and her research system grew from traditional connoisseurship supported by the then most up-to-date knowledge in the field of book studies. Ameisenowa was inspired by scholars such as Giovanni Morelli and Richard Öffner, exponents of the first Vienna School of Art History, and Polish bibliologists like Kazimierz Piekarski and Aleksander Birkenmajer.

The nature of Ameisenowa's research suggests that she not so much practised the history of ideas, but the social history of art directed at the question of the function of the work of art and the historical *usus* of dissemination, copying, and image reconstruction in culture. Because of these interests, she had more in common with the matter-of-fact iconography practised by Emile Mâle than with the spectacular iconology of Erwin Panofsky, and any elements of iconological interpretation, if they occur, were for her an intellectual adventure, the prize for the free use of carefully extracted facts. Whether she was examining the tree of life motif, the Hebrew bestiaries, or the deities with animal heads, she did so in order to bridge the gap in knowledge on the transmission of visual motifs from the ancient world to Christian Europe, which she did through finding the forgotten Semitic component. It is worth noting that a separate area of interest for the scholar was Jewish art.

(translated by Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek)