

ALEKSANDRA SULIKOWSKA
UNIWERSYTET WARSZAWSKI

WOJSŁAW MOLÈ (1886–1973)

Czy stare prace z historii sztuki należy traktować jako historyczny zapis dawnego stanu badań, czy też są to teksty, które mają znaczenie dla naszego rozumienia sztuki i tego, jak dzisiaj „pisze się” historię sztuki? Pytania te zdają się ważne w odniesieniu do współczesnej recepcji publikacji sprzed kilkudziesięciu lat, a zwłaszcza pozycji stojących u początków różnych nurtów badawczych, które – można rzec – je współtworzyły. Zaliczają się do nich pisma Wojsława Molègo, pioniera badań nad sztuką wschodniochrześcijańską w Polsce¹, który jako jeden z pierwszych postawił przed historią sztuki problemy wczesno- i wschodniochrześcijańskiej kultury artystycznej oraz jej obecności na ziemiach Korony². Mimo że bibliografia uczonego jest wielojęzyczna³, przedmiotem niniejszego artykułu są przede wszystkim teksty polskie, to bowiem głównie one oddziaływały na naszą dyscyplinę. Choć w tej bibliografii pojawiają się publikacje dotyczące bardzo szeroko rozumianej historii sztuki, w tym miejscu zostaną omówione jedyne te, które wiążą się z tradycją artystyczną Kościoła wschodniego⁴. Większość tych tekstów była łatwo dostępna, pisana z myślą o większej grupie odbiorców i publikowana w znacznych nakładach. Nie tylko więc stanowią one początek polskiej bizantynistyki, ale należą do książek, które także i dziś odnaleźć można na półce inteligenta.

Wojsław Molè, uczonego urodzony w Słowenii (14 grudnia 1886 w Kanal ob Soči), wybrał Polskę jako miejsce życia i pracy z wielu powodów, z których najważniejsze były zapewne osobiste. Zanim jednak przybył do Polski, na uniwersytecie wiedeńskim studiował u Maxa Dvořáka, Josefa Strzygowskiego i Juliusa von Schlossera⁵. Szczególny wpływ wywarł na niego z pewnością Strzygowski, którego nazywał „najbardziej zasłużonym badaczem” sztuki wschodniochrześcijańskiej i u którego w 1912 r. obronił pracę doktorską o serbskim rękopisie *Topografii* Kosmy Indikopleustesa z 1649 r.⁶ Jednak mimo

¹ W. C e r a n, *Główne osiągnięcia polskich badań nad historią sztuki bizantyńskiej (do roku 1998)*, [w:] *Sztuka średniowiecznego Wschodu i Zachodu. Osiągnięcia i perspektywy poznawcze u progu XXI wieku*, red. M. S m o r a g R ó ż y c k a, Universitas, Kraków 2002, s. 9.

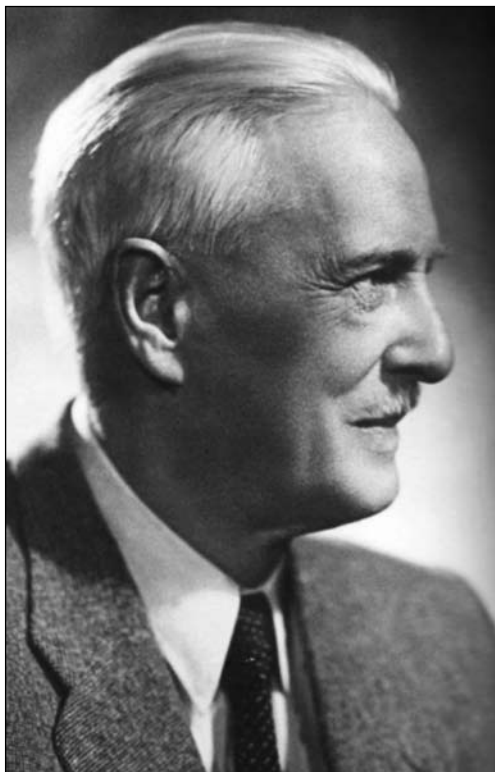
² Por. W. M o l è, *Średniowieczne malarstwo ruskie na ziemiach etnograficznie polskich*, [w:] i d e m, *Sztuka rosyjska do roku 1914*, Zakład im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1955, s. 169–172.

³ Bibliografia prac uczonego została ujęta całościowo przez L e c h a K a l i n o w s k i e g o: *Bibliografia prac Wojsława Molè z zakresu historii sztuki i kultury*, „Folia Historiae Artium”, 11, 1975, s. 9–19. Bibliografia bizantynistycznych prac autora została włączona do *Bibliografii polskich studiów bizantyńskich i post-bizantyńskich: Bibliography of Polish Byzantine and Post-Byzantine Studies*, „Series Byzantina”, IV, 2006, s. 130–131.

⁴ Pominięte tu zostały rozprawy Wojsława Molègo dotyczące sztuki starożytnej, średniowiecznej sztuki polskiej, nowożytnego malarstwa europejskiego, nowoczesnej sztuki polskiej i współczesnej sztuki bałkańskiej (*Bibliografia prac Wojsława Molè...*, s. 12–19).

⁵ L. K a l i n o w s k i, *Molè Wojśław [Vojeslav]*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, XXI/3, 1976, z. 90, s. 618; por. C e r a n, *op. cit.*, s. 9–10.

⁶ *Miniature jedno srpskog rukopisa iz god. 1649 sa Šestodnevom brg. Eksarcha Joana i Topografijom Kozme Indikoplova*, „Spomenik Srpske Kraljevske Akademije”, XLIV, 1922, s. 40–87; por. L. K a l i n o w s k i, *Wojsław Molè 1886–1973*, „Folia Historiae



Wojśław Molè, za: *Kraków i Lublana a mit Europy Środkowej*, red. J. Purchla, Kraków 2007, s. 152

relacji mistrz – uczeń, Molè podkreślał swą autonomię, niezgodę z wieloma poglądami Strzygowskiego⁷ i twierdził, że jako uczoney bliższy był mu Dvořák⁸. Taka postawa, jak się wydaje, pozwoliła badaczowi twórczo wykorzystać nauki wyniesione z Wiednia. Jakiś wpływ wywarł na niego również z pewnością pobyt na Syberii, gdzie trafił w październiku 1914 r. jako austriacki jeńiec i gdzie napisał rozprawę habilitacyjną o zbiorze graficznym Stroganowych. Po powrocie do Słowenii wykładał na uniwersytecie w Lublanie, zajmując się historią sztuki starożytnej i bizantyńskiej, a od roku akademickiego 1925/1926 pracował w Polsce, prowadząc zajęcia w Studium Słowiańskim Uniwersytetu Jagiellońskiego. Po drugiej wojnie światowej, spędzonej w Słowenii, w 1945 r. wrócił do Krakowa i objął Katedrę Historii Sztuki Narodów Słowiańskich, a w 1952 r. – kierownictwo Katedry Historii Sztuki Średniowiecznej i Zespołu Katedr Historii Sztuki UJ. Od 1956 do 1960 r. pełnił obowiązki dyrektora Instytutu Historii Sztuki UJ. Uczony zmarł 5 grudnia 1973 r. w Eugene w stanie Oregon⁹. We wspomnieniach Molè jednoznacznie pozytywnie oceniał lata spędzone w Polsce, choć wypada zauważyć, że pobrzmiwało w nich, podobnie jak we wspomnieniach bliskich mu osób, pewne rozczarowanie etapami drogi życiowej, tęsknota za poezją i „wielką” sztuką, takich artystów, jak Giorgione, Tycjan, El Greco czy Poussin¹⁰. Molè, który był rów-

Artium”, 11, 1975, s. 6; idem, *Molè Wojśław [Vojeslav]*, s. 618; R. Łożar, *Vojeslav Mole, 1886–1973*, „Slavic Review”, 30, 1974, nr 3, s. 630.

⁷ V. Molè, *Historia sztuki starochrześcijańskiej i wczesnobizantyńskiej. Wstęp do historii sztuki bizantyńskiej u Słowian*, K.S. Jakubowski, Lwów 1931, s. IX, s. 9, 12; por. W. Molè, *Rola krajów północnych w powstaniu sztuki średniowiecznej. Na marginesie najnowszej książki prof. Strzygowskiego (Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000)*, „Przegląd Współczesny”, 6, 1927, s. 292–307, 436–455.

⁸ Kalinowski, *Wojśław Molè 1886–1973*, s. 10.

⁹ Ceran, *op. cit.*, s. 1, 10; Kalinowski, *Wojśław Molè 1886–1973*, s. 6–9; idem, *Molè Wojśław [Vojeslav]*, s. 618; Łożar, *op. cit.*, s. 630; A. Małkiewicz, *Wojśław [Vojeslav] Molè*, [w:] *Kraków i Lublana a mit Europy Środkowej. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej przez Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie w dniach 11–12 grudnia 2006*, red. J. Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2007, s. 153–156; A. Różycka-Bryzek, *Wojśław Molè*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki”, 1990, z. 19 (= *Stulecie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (1882–1982). Materiały z sesji naukowej odbytej w dniu 27 maja 1983*, red. L. Kalinowski), s. 85–87. Wojśław Molè spisał wspomnienia w książce: *Iz knige spominov*, Slovenska matica, Ljubljana 1970. Rękopiśmienny fragment wspomnień po polsku przechowywany jest w Archiwum UJ (Małkiewicz, *Wojśław [Vojeslav] Molè*, s. 153, przyp. 1).

¹⁰ Kalinowski, *Wojśław Molè 1886–1973*, s. 9.

nocześnie uczonym i poetą, a także tłumaczem, siebie samego określał jako kogoś pośredniego „między literatem a zapalonym miłośnikiem sztuki”¹¹.

Większość książek z zakresu historii sztuki, które pozostawił po sobie Wojsław Molè, to podręczniki. Wiele z nich, jak *Historia sztuki starochrześcijańskiej i wczesnobizantyńskiej* z 1931 r., napisał z myślą o studentach¹². Lech Kalinowski określił tę książkę jako „główne dzieło naukowe o charakterze podręcznika-syntezy”¹³, a sam autor nazywał kompromisem między podręcznikiem a „głębiej pojętą historią stylu”. We wstępie wspominał, że powstała jako pierwsza część publikacji o kulturze artystycznej Słowian, której nie można zrozumieć bez podstaw sztuki bizantyńskiej¹⁴. Podobny był cel książek wydanych po drugiej wojnie światowej: *Sztuka rosyjska do 1914 roku* z 1955 r., *Ikona ruska* z 1956 r. oraz *Sztuka Słowian południowych* z 1962 r. Autor postawił sobie zadanie stworzenia „zwięzłego” i „możliwie dokładnego” obrazu tradycji artystycznej Słowiańszczyzny „na przestrzeni wieków aż do czasów nowszych”¹⁵. Rolą badacza miało być porządkowanie i syntetyzowanie zjawisk sztuki oraz tłumaczenie „ich dialektyki ewolucyjnej”¹⁶. Struktura tych książek była mimo to niejednolita, a uczony stosował różne kryteria podziału omawianych zagadnień (np. problemowe¹⁷ lub geograficzne¹⁸). Wynikało to z dążenia do ukazania złożoności tradycji wczesnochrześcijańskiej i bizantyńskiej, jak bowiem podkreślał Molè w wydanej wiele lat później pracy *Studia nad sztuką pierwszego tysiąclecia n.e.* powstała ona z połączenia tradycji grecko-rzymskiej, nowej religii chrześcijańskiej, elementów orientalnych i barbarzyńskich¹⁹, a antyk, Wschód i Zachód określiły jej heterogeniczny charakter²⁰.

Obecnie historia sztuki bizantyńskiej przyjmuje zasadniczo tę samą chronologię, którą posługiwał się Molè²¹, choć wielu autorów przekrojowych prac z historii sztuki bizantyńskiej rezygnuje ze sztywnych periodyzacji na rzecz bardziej płynnego jej obrazu²². Uwagę zwraca fakt, i to wydaje się cenne z dzisiejszej perspektywy, że Molè dostrzegał umowność pewnych granic chronologicznych, nawet takich „kamieni milowych”, jak założenie Konstantynopola. W trakcie tysiącletniego istnienia sztuka bizantyńska była, jak pisał, „odbiciem artystycznym kolejnych faz rozwojowych” państwa, społeczeństwa i „życia bizantyńskiego”²³. Pojawiała się stopniowo, zyskując cechy dla siebie charakterystyczne i krystalizując się ostatecznie dopiero w VII stuleciu²⁴. Trafne wydaje się uznanie Bizancjum raczej za krąg kulturowy, aniżeli jednolity pod względem cywilizacyjnym ośrodek²⁵, a także traktowanie jako „wielkiej cezury” ikonoklazmu, zjawisk go poprzedzających i po nim następujących, składających się na coś, co autor określał mianem „epopei bizantyńskiej”²⁶.

Dzieje sztuki ruskiej i rosyjskiej dzielił Molè na trzy epoki: pierwsza związana z Kijowem przedmongolska, trwająca do 1240 r.; druga – „okres tatarszczyzny” i emancypacji Moskwy – aż do końca

¹¹ Cyt. za *ibidem*, s. 7.

¹² Molè, *Historia sztuki starochrześcijańskiej...*, s. VII.

¹³ Kalinowski, *Molè Wojsław [Vojeslav]*, s. 619.

¹⁴ Molè, *Historia sztuki starochrześcijańskiej...*, s. VII–VIII; por. Małkiewicz, *Wojsław [Vojeslav] Molè*, s. 157; Różycka-Bryzek, *Wojsław Molè*, s. 90.

¹⁵ W. Molè, *Sztuka Słowian południowych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 7.

¹⁶ W. Molè, *Podstawy i tendencje romantyzmu w sztukach plastycznych* (na prawach rękopisu), „Materiały dyskusyjne Komisji Naukowej obchodu Roku Mickiewicza PAN”, Sekcja Historii Sztuki, Warszawa listopad 1955, s. 2.

¹⁷ W książce *Historia sztuki starochrześcijańskiej* pojawiają się następujące tytuły: *System dekoracyjny*; *Motywy dekoracyjne*; *Sceny biblijne i ewangelijne*; *Styl*; *Pochodzenie tej sztuki*.

¹⁸ Np. część rozdziału *Architektura kościelna*, nosząca tytuł: *Bazyliki*.

¹⁹ W. Molè, *Studia nad sztuką pierwszego tysiąclecia n.e. Sztuka peryferii wschodniej (przednioazjatyckiej) świata antycznego w pierwszej połowie I tysiąclecia i jej znaczenie dla sztuki najwcześniejszego średniowiecza*, „Folia Historiae Artium”, I, 1964, s. 18; por. Ceran, *op. cit.*, s. 10.

²⁰ W. Molè, *Z problematyki słowianoznawczej w historii sztuki*, Studium Słowiańskie Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1949, s. 50–51. Jest to również przekonanie wyrażane we współczesnej bizantynistyce, por. *Byzantium 330–1453*, ed. R. Cormack, M. Vasilaki, Royal Academy of Arts, London 2008, s. 38.

²¹ Np. C. Mango, *Historia Bizancjum*, tłum. M. Dąbrowska, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1997, s. 24–272.

²² Por. *Byzantium...*, s. 36–43; J. Herrin, *Bizancjum. Niezwykłe dziedzictwo średniowiecznego imperium*, tłum. N. Radomski, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2009, *passim*.

²³ W. Molè, *Problem renesansu na Półwyspie Bałkańskim i w Europie Wschodniej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XIV, 1952, nr 4, s. 136.

²⁴ Molè, *Studia nad sztuką...*, s. 47–48; obecnie uczeni wskazują jako wyraźną cezurę raczej początek VI stulecia. Por. Mango, *op. cit.*, s. 254.

²⁵ Molè, *Sztuka rosyjska...*, s. 9.

²⁶ Molè, *Problem renesansu...*, s. 138–139; Ceran, *op. cit.*, s. 10–11.

XVII w.; wreszcie trzecia, kiedy to centrum artystycznym stał się Petersburg – od początków XVIII w. do 1917 r. Tę ostatnią datę uważał badacz za wyjątkowy w dziejach przełom, ponieważ wówczas „miejsce imperium rosyjskiego zajął Związek Radziecki rozpoczynając nowy, wielki etap w rozwoju ludzkości, a także w dziejach kultury i sztuki”²⁷. W późniejszej o kilka lat książce *Sztuka Słowian południowych* dodatkowym obok chronologicznego wyznacznikiem podziału jest kryterium terytorialne, określone przez uwarunkowania historyczne Bałkanów: istniejących tu organizmów państwowych czy regionów o wyraźnej odrębności politycznej. Przyjmowana przez autora chronologia była bardzo tradycyjna, z wyodrębnioną epoką średniowiecza i elementami nowych periodyzacji (sztuka okresu starochorwackiego, dalmatyńska XV i XVI w.²⁸), z zaakcentowaniem podziałów społeczno-ekonomicznych („sztuka dalmatyńskich komun miejskich”, czy też „panów feudalnych w głębi kraju”²⁹).

Molè podkreślał dwubiegunowość kultury Słowiańszczyzny, związaną z jej podziałem na strefy zależności: wobec Bizancjum i Zachodu³⁰. Wskazywał, że fundamentem sztuki ruskiej było Bizancjum, któremu zawdzięczała ona „horyzonty” i „granice wizji artystycznych”, a więc „świat ideowy stanowiący podbudowę jego sztuki, swoje systemy zdobnicze, a przede wszystkim swoją ikonografię”. Widział Bizancjum jako pogłos tradycji hellenistycznej, a jego oddziaływanie kulturowe oceniał w kategoriach klasowych, pisząc, że „nowa sztuka chrześcijańska” stała się „wyłączną formą artystyczną wypowiedzi przede wszystkim warstwy rządzącej, tj. księcia, jego otoczenia i dworu oraz cerkwi”³¹. Chrześcijaństwo – podkreślał – zaprowadzono na Rusi odgórną decyzją władcy, było więc związane z dworem, „odzwierciedlając upodobania i kulturę artystyczną wczesnofeudalnych warstw arystokratycznych oraz wyższego kleru”, stało się „narzędziem ideowym ustroju feudalnego”³². To, wynikające z doktryny marksistowskiej, stanowisko określało *nową religię* jako obcą naleciałość, której długo nie poddawali się autochtoni, i w pracach uczonych ze wschodniej Europy w latach 50., 60., 70. XX w. było powszechne³³.

W pracy *Sztuka rosyjska do 1914 roku* cezurę zmian artystycznych wyznaczono na XVII w., kiedy to doszło do zeświecczenia zarówno architektury, jak i malarstwa. W tradycji wcześniejszej autor wyodrębnił jednak także okres Iwana IV, gdy zaczęły powstawać ikony o nowej, często bardzo rozbudowanej ikonografii, a także dzieła tak zwanej szkoły stroganowskiej, z jej „upodobaniami estetyzującymi”. Następowaly próby pogodzenia malarstwa ikonowego z zachodnim iluzjonizmem, przejście „od najistotniejszych podstaw idealistycznych” właściwych sztuce ruskiej „do światopoglądowych podstaw realizmu”. Wszystkie te procesy miały kontynuację i kulminację w czasach Piotra I, które zresztą Molè określał jako okres przekształceń „zacofanego” kraju, jakim miała być Ruś, i jej upodobnienia do państw zachodnich, czemu też miał towarzyszyć „gwałtowny wzrost kultury”³⁴.

Wiedeńskiej historii sztuki dzieła Molègo zawdzięczają sąd o głębokim związku między światopoglądem epoki a jej sztuką. Humanistycy lat 50. XX stulecia natomiast typowe przekonanie, że „sztuka wszędzie i zawsze [...] związana jest najściślej z bazą społeczną, do której nadbudowy należy”³⁵. Orientacja ideologiczna pism Molègo, tak jak większości uczonych jego pokolenia, ulegała przemianom, co szczególnie widoczne jest w różnicach między pismami z lat 30. i 50. I tak w 1931 r. pisał o słuszności „zasady ujęcia historii wszelkich form kulturalnych jako historii kultury duchowej”³⁶, wymieniając wśród źródeł twórczości: artystę, środowisko, pokolenie, epokę i twierdząc, że „styl jest odbiciem człowieka, a jego historia – historią ducha ludzkiego”³⁷. W 1955 r. natomiast uznawał, że „sztuka jest artystycznym odzwierciedleniem dążeń i pragnień, wewnętrznych zmaganiań, a nawet walk poszczególnych warstw spo-

²⁷ Molè, *Sztuka rosyjska...*, s. 7–8.

²⁸ Molè, *Sztuka Słowian...*, s. 144–146, 179.

²⁹ *Ibidem*, s. 163.

³⁰ Molè, *Z problematyki słowiańszczyzny...*, s. 48.

³¹ Molè, *Sztuka rosyjska...*, s. 95.

³² *Ibidem*, s. 30–31.

³³ M.W. Alpatow, *Sztuka ruska epoki „Słowa o wyprawie Igora”*, [w:] *idem*, *O sztuce ruskiej i rosyjskiej*, tłum. A. Piskardło, wybór S. Kozakiewicz, PWN, Warszawa 1975, s. 19; por. Sz. Amiranaszwili, *Sztuka gruzińska*, tłum. M. Zagórska, PWN, Warszawa 1973, s. 115. Podobne stanowisko reprezentowali uczeni z kręgu semiotyków. Zob. J. Łotman, B. Uspienski, *Rola modeli dualnych w dynamice kultury rosyjskiej (do końca XVIII w.)*, [w:] *Semiotyka dziejów Rosji*, wybór i tłum. B. Żyłko, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1993, s. 20.

³⁴ Molè, *Sztuka rosyjska...*, s. 14–15.

³⁵ Molè, *Podstawy i tendencje...*, s. 1.

³⁶ Molè, *Historia sztuki starochrześcijańskiej...*, s. VIII.

³⁷ *Ibidem*, s. 22.

lecznych”, widział ją jako związaną z powszechnym rozwojem i twierdził, że „o zasadniczym charakterze i stopniu oryginalności sztuki stanowi „[...] jej podbudowa rodzima”³⁸.

Wyrażane jeszcze w latach 30. przekonanie, że w historii sztuki „odbijają się dzieje ducha ludzkiego”³⁹, jest bez wątpienia śladem po szkole wiedeńskiej, podobnie jak będące dziedzictwem Strzygowskiego zainteresowanie bardzo szeroko ujmowanymi relacjami kulturowymi Wschodu i Zachodu. Wśród dzieł określanych przez Molègo mianem fundamentalnych pojawiła się wydana w Wiedniu w 1901 r. rozprawa Aloisa Riegla *Die spätrömische Kunstindustrie*⁴⁰. Lech Kalinowski jako ważne dla Molègo prace wskazywał także Dvořáka: *Idealizm i naturalizm w rzeźbie i malarstwie gotyckim oraz El Greco i manieryzm*⁴¹, natomiast Adam Małkiewicz określał Molègo jako pośrednika pomiędzy szkołą wiedeńską a krakowską historią sztuki⁴². Pewne przekonania wyniesione z okresu wiedeńskiego naznaczyły zresztą na trwałe sposób widzenia dziejów sztuki przez uczonego, a marksizm jedynie dopełnił ten obraz. W tym czasie w wielu pracach rozważał więc zagadnienie „wspólnych cech słowiańskich”, będących skutkiem „predyspozycji psychicznych”, szukając „odrębnych, swoistych cech” w sztuce Słowian. Podobnie jak wielu uczonych tych czasów był przekonany, że twórczość poszczególnych grup etnicznych ma specyfikę, stanowi odzwierciedlenie „cech narodowych”⁴³, ale przyznawał, że nie jest łatwo określić ich źródło: czy jest nim wspomniana wcześniej „zasadnicza zbiorowa predyspozycja psychiczna”, czy może raczej istnienie jakichś „długotrwałych tradycji”⁴⁴. Można założyć, że jeżeli wiedeńskim nauczycielom Molè zawdzięczał podstawy metodologii prac pisanych zarówno w okresie międzywojennym, jak i po 1945 r., to w dużej mierze ze względu na materiał badawczy, którym się interesował, w kolejnych dziesięcioleciach po drugiej wojnie światowej coraz bliższe stawały się mu koncepcje Łazariewa czy Michaiła Ałpatowa.

Podobnie jak badacze radzieccy Molè podkreślał znaczenie Bizancjum dla sztuki ruskiej, ale równocześnie trwające już od okresu kijowskiego dążenie do uzyskania politycznej, cerkiewnej oraz kulturowej niezależności⁴⁵. W specyficznie ruskiej działalności artystycznej, jaką była twórczość Rublowa, „odzwierciedla się – pisał Molè – jasne, radosne, na wskroś ludzkie chrześcijaństwo”, które „odczuwał lud ruski”. Nastąpiło w niej zsumowanie „upodobań i dążeń” całej „narodowości rosyjskiej”⁴⁶. Warto zwrócić uwagę, że podobnie jak na przykład Ałpatow, jako przyczynę różnic między malarstwem bizantyńskim a ruskim wskazywał „odmienny smak”, w czasach Rublowa bowiem „Rusowie dawno już wyrosli z roli nieśmiałych naśladowców”, stając się równoprawnymi partnerami w dialogu z Bizancjum⁴⁷. W wielu pracach obecne było przekonanie, że sztukę ruską wyróżniał ludzki wymiar i charakter, co miało wynikać z innego niż u Greków duchowego ukierunkowania Rusinów, w którym doszło do rozluźnienia, „ocieplenia” dogmatyzmu kościelnego⁴⁸.

W latach 30. jako podstawowe cele badań sztuki Kościoła wschodniego Molè wskazywał: ustalenie pochodzenia jej form, określenie typów ikonograficznych, ich powstania, wzajemnego związku genetycznego i podkreślał, że sama ikonografia, bez analizy stylu, „nie może dawać całokształtu sztuki religijnej”⁴⁹. Dużą część rozważań stanowiło w związku z tym (jak w wypadku malarstwa ruskiego) poszukiwanie w sztuce Słowian elementów importowanych z Bizancjum i tych rodzimych oraz przekonanie, że z biegiem czasu tradycja rodzima stawała się coraz bardziej obecna w lokalnej sztuce, wypierając tę bizantyńską. Równie charakterystyczne jest traktowanie zagadnienia autorstwa jako kluczowego dla wschodnioeuropejskiej kultury artystycznej⁵⁰.

³⁸ Molè, *Sztuka rosyjska...*, s. 7.

³⁹ Molè, *Historia sztuki starochrześcijańskiej...*, s. 3.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 16–17.

⁴¹ Kalinowski, *Wojśław Molè 1886–1973*, s. 10.

⁴² A. Małkiewicz, *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Universitas, Kraków 2005, s. 50.

⁴³ Molè, *Z problematyki słowianoznawczej...*, s. 25, 33–34; por. np. wypowiedź na ten temat Michaiła Ałpatowa: „Dzieła sztuki rosyjskiej [...] są tysiącem nici związane z historycznym losem narodu”. M.W. Ałpatow, *Przedmowa do wydania polskiego*, [w:] *idem*, *O sztuce ruskiej...*, s. 8.

⁴⁴ Molè, *Z problematyki słowianoznawczej...*, s. 34.

⁴⁵ Por. M.W. Ałpatow, *Rublow a Bizancjum*, [w:] *idem*, *O sztuce ruskiej...*, s. 60.

⁴⁶ W. Molè, *Ikona ruska*, Sztuka, Warszawa 1956, s. 46–47.

⁴⁷ M.W. Ałpatow, *Ikona czasów Andrzeja Rublowa*, [w:] *idem*, *O sztuce ruskiej...*, s. 57; *idem*, *Rublow a Bizancjum*, s. 60.

⁴⁸ B.H. Лазарев, *Искусство Новгорода*, Государственное Издательство Искусство, Москва 1947, s. 10.

⁴⁹ Molè, *Historia sztuki starochrześcijańskiej...*, s. 23.

⁵⁰ Molè, *Sztuka rosyjska...*, s. 96, 99–100.

Szczególnie trudnym zadaniem z punktu widzenia ideologii marksistowskiej, pod której wpływem powstawały powojenne prace Molègo, była kwestia obrazów sakralnych, opisu ich dziejów oraz interpretacji poszczególnych wyobrażeń. W popularnym opracowaniu z 1948 r., zatytułowanym *Sztuka starochrześcijańska*, Molè określał ikony jako „schrytianizowany dalszy ciąg uduchowionego portretu późnoantycznego”⁵¹. Zagadnieniu genezy ortodoksyjnego malarstwa sakralnego poświęcił także sporą część wydanego w 1956 r. opracowania *Ikona ruska*. Pisał, że wszystkie warstwy społeczne na Rusi otaczały ikony „największą czcią graniczącą z bałwochwalstwem”⁵², ale kwestia kultu nie stanowiła ważnego obszaru jego zainteresowań, koncentrował się bowiem na wartościach estetycznych dzieł. Typowe dla okresu, o którym mowa, było marginalizowanie kwestii religijnych. Tak więc choć w *Ikonie ruskiej* Molè pisał o chrystianizacji jako wydarzeniu ważnym dla rozwoju ruskiej sztuki, to wśród jej następstw zwracał uwagę głównie na kwestie związane z życiem polityczno-społecznym: zbliżenie Rusi do centrum kulturalnego, którym był Konstantynopol, „konsolidację klasy feudałów wokół nowej ideologii podtrzymywanej przez aparat kościelny” i nawiązanie kontaktów z „państwami całej Europy”⁵³. Nie wspominał natomiast o ideowym znaczeniu chrześcijaństwa i kultowych funkcjach ikon. Przykładem takiego podejścia są rozważania na temat malarstwa XIV w., którego specyfikę autor tłumaczył zmianami, „jakie zaszły w życiu gospodarczym, społecznym i politycznym”⁵⁴. Stanowisko to było zresztą sprzeczne z jego własnymi poglądami wyrażanymi w publikacjach przedwojennych, w których o sztuce bizantyńskiej pisał, że jest „na wskroś religijna”, i określał ją jako „formę plastyczną dla idei i tendencji religijnych, a raczej kościelnych, które jako takie stoją poza nawiasem kategorii artystycznych”⁵⁵.

Poważnym problemem metodologicznym *Sztuki Słowian południowych* wydaje się niejednorodność konfesyjna omawianych ośrodków (należących do tradycji prawosławnej lub rzymskokatolickiej). Autor był niejako zmuszony pisać o tej sztuce w dwóch porządkach: pierwszym odpowiadającym specyfice wschodniej, a więc z założeniem istnienia ciągłej i niezmiennej w dużym stopniu tradycji; drugim – w porządku zachodniej chronologii, w której wyodrębniał takie zjawiska, jak renesans czy barok⁵⁶. Charakterystyczne jest przy tym rozpatrywanie zjawisk w sztuce różnych pod względem konfesyjnym ośrodków na tle dziedzictwa ogólnoeuropejskiego i założenie, że w sztuce Słowian południowych odnaleźć można „właściwie prawie wszystko, co w ciągu wieków złożyło się na europejską kulturę artystyczną”⁵⁷.

Dla historii sztuki osadzonej w latach 50. charakterystyczny jest brak zainteresowania dla zagadnień związanych z „upadkiem” sztuki, rozpadem tradycji i tak zwanymi wiekami ciemnymi⁵⁸. Z tej zapewne przyczyny w książce *Sztuka Słowian południowych XVII i XVIII w.* pozostały właściwie nietknięte przez autora, który bezpośrednio od tradycji ortodoksyjnej (w wypadku Bułgarii, Serbii), czy piętnasto- i szesnastowiecznej (w wypadku Chorwacji) przeszedł do sztuki XIX w. Molè jako źródło specyfiki tej ostatniej wskazywał zmiany w sytuacji politycznej, a w szczególności wzrost świadomości narodowej Słowian, co doprowadziło do „odrodzenia państwowego”⁵⁹. Wszystkie problemy opisywał w związku z zagadnieniami historycznymi i gospodarczymi, w kontekście przekonania o decydującym wpływie „walki klas” na omawiane zjawiska. Jako najwłaściwszą metodę badawczą uważał „porównawczą analizę formalną dzieła sztuki”, ale w kontekście ideologii lat 50. należy rozumieć przekonanie o konieczności brania w tej analizie pod uwagę „odwiecznej i zawilej” – jak pisał – sprawy obecności „cech narodowych”⁶⁰, czyli tego, „co narody [...] wniósł własnego, swojego do [...] sztuki”⁶¹.

Część prac Molègo określić można mianem dialogu prowadzonego z uczonymi przeszłości, w szczególności wiedeńskimi nauczycielami, ale także z dziewiętnastowiecznymi rosyjskimi uczonymi, którzy położyli podwaliny pod badania nad sztuką wschodniochrześcijańską. Mimo świadomości znaczenia ich prac Molè zakładał, że „właściwe odkrycie ikony nastąpiło [...] w nowej atmosferze i nowych warunkach

⁵¹ W. Molè, *Sztuka starochrześcijańska*, Czytelnik, Warszawa 1948, s. 48.

⁵² Molè, *Ikona ruska*, s. 5.

⁵³ *Ibidem*, s. 18.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 31.

⁵⁵ Molè, *Historia sztuki starochrześcijańskiej...*, s. 22.

⁵⁶ Molè, *Sztuka Słowian...*, s. 251.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 320.

⁵⁸ Por. B. Dąb-Kalińska, *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII–XIX wieku*, PWN, Warszawa 1990, s. 7.

⁵⁹ Molè, *Sztuka Słowian...*, s. 267.

⁶⁰ Molè, *Z problematyki słowianoznawczej...*, s. 34.

⁶¹ Molè, *Sztuka Słowian...*, s. 320.

stworzonych przez Wielką Rewolucję Październikową”, zwracał przy tym uwagę na dokonania radzieckich Centralnych Państwowych Pracowni Konserwatorskich, prowadzonych przez Igora Grabara⁶². Podkreślając różnicę pomiędzy wynikającym z myślenia religijnego traktowaniem ikon jako przedmiotów kultowych a rozumieniem ich jako dzieł sztuki, Molè krytycznie oceniał pisma badaczy z XIX w., w szczególności Fiodora Busłajewa, który rzekomo nie potrafił „zrozumieć [...] strony artystycznej” i był daleki od „rozumienia sztuki ruskiej jako historycznie koniecznej formy rozwoju artystycznego środowiska ruskiego”⁶³. Molè jednak cenił dziewiętnastowieczne studia nad twórczością ludową (prowadzone „celem odnowienia i pogłębienia tej ciekawej gałęzi produkcji chałupniczej wśród ludu zwłaszcza w ówczesnej guberni Włodzimierskiej”) oraz podlinnikami, które zresztą podjął właśnie Busłajew⁶⁴. Niektóre stwierdzenia Molègo, co może być dość zaskakujące, są bliskie pismom Eugeniusza Trubeckiego. Słoweński badacz pisał, że w czasach poprzedzających „odkrycie ikony” „przed oczyma widza zakrywały ją często ciężkie i kosztowne złote lub srebrne sukienki ozdobione czasem drogimi kamieniami oraz gęsty, pociemniały werniks wraz z grubą warstwą sadz i czerni, jaka zebrała się na ich powierzchni w ciągu setek lat”⁶⁵. Bardzo podobne myśli można znaleźć w pochodzącym z 1916 r. eseju *Dwa światy ikony ruskiej*, gdzie Trubeckoj pisał między innymi tak: „Ikona wydawała się nam ciemną plamą pośród drogich złotych koszulek”⁶⁶. Można zatem przypuszczać, że Molè korzystał z prac Trubeckiego, a przynajmniej inspirował się zawartymi w nich myślami. W odróżnieniu jednak od religijnych celów tego autora Molègo interesowało głównie ukazanie wartości estetycznej ikon⁶⁷. Historię sztuki, tak jak wielu uczonych XX w., rozumiał jako historię wielkich indywidualności, mimo że w kontekście ortodoksji niejako z zasady jest ona „historią sztuki bez nazwisk”⁶⁸. Takie założenie oznaczało, siłą rzeczy, szczególne akcentowanie roli takich artystów, jak Teofan Grek i Andrzej Rublow. Cechami pozytywnie wartościowanymi i eksponowanymi przez Molègo był przypisywany im indywidualizm i rzekoma przełomowość ich dzieł, jak bowiem sam pisał we wspomnieniach, interesował go „geniusz naprawdę twórczy i odkrywający szerokie, nowe horyzonty”⁶⁹. Nowogrodzkie malowidła Teofana określał Molè jako „zjawisko wprost rewolucyjne” i choć łączył je jednoznacznie z tak zwanym renesansem Paleologów, to stwierdzał też na przykład, że „nowe i śmiałe jest w nich ujmowanie świata i człowieka”⁷⁰. Rublowa z kolei nazywał „jednym z największych artystów, który otworzył nową epokę w historii ruskiego malarstwa”⁷¹. Pogląd ten należał zresztą do najczęściej powtarzanych w nauce radzieckiej, podobnie jak przekonanie o strukturalnych wręcz różnicach między malarstwem bizantyńskim a ruskim. Ich istotą według Ałpatowa było to, że „bizantyński mistrz ściślej trzyma się kanonu”, a „jego sztuka jest bardzo dogmatyczna”, podczas gdy malarz ruski, nie odrzucając kanonu, „wnosi do swego dzieła tchnienie życia”⁷². Inni autorzy, jak na przykład Puriszew, podkreślali, że dzieło Rublowa stanowi szczególny łącznik między sztuką Hellady a włoskiego odrodzenia, równocześnie będąc wyrazem „ducha narodu”⁷³.

Dokonana przez Molègo analiza *Starotestamentowej Trójcy Świętej* dotyczy warstwy formalnej dzieła, jego kompozycji, rysunku i kolorystyki. Z dzisiejszej perspektywy jednak brakuje w niej teologicznej interpretacji ikony, zresztą należącej do najbardziej znaczących w ruskiej tradycji religijnej. Autor jedynie napomyka o takich treściach, opisując je jako „uroczystą modlitewną rozmowę bez słów”, i podejmuje

⁶² Molè, *Ikona ruska*, s. 7. To przekonanie podziela z uczonymi radzieckimi. Por. Л а з а р е в, *Искусство Новгорода*, s. 21–22.

⁶³ Molè, *Ikona ruska*, s. 5–6.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 7. Zob. też Ф. Б у с л а е в, *Литература русских иконописных подлинников*, [w:] *idem*, *Исторические очерки народной словесности и искусства*, t. 2. *Древне-русская народная литература и искусство*, Изд. Д.Е. Кожанчикова, Санктпетербургъ 1861, s. 330–390; *idem*, *Подлинник по редакции XVII века*, [w:] *idem*, *Исторические очерки...*, s. 409–429.

⁶⁵ Molè, *Ikona ruska*, s. 5–6.

⁶⁶ E. Т р у б и е к о ј, *Kolorowa kontemplacja*, [w:] *idem*, *Kolorowa kontemplacja. Trzy szkice o ikonie ruskiej*, tłum. H. Paprocki, Orthdruk, Białystok 1998, s. 32.

⁶⁷ Molè, *Ikona ruska*, s. 5.

⁶⁸ Por. М. П о р г р з е с к а, „Wielcy artyści”, „arcydzieła” i inne słowa, [w:] *e a d e m*, *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000, s. 11.

⁶⁹ Cyt. za K a l i n o w s k i, *Wojśław Molè 1886–1973*, s. 10.

⁷⁰ Molè, *Ikona ruska*, s. 34.

⁷¹ *Ibidem*, s. 7–8.

⁷² А л п а т о в, *Ikona czasów Andrzeja Rublowa*, s. 57.

⁷³ Б.И. П у р и ш е в, *Андрей Рублев и общие вопросы развития древнерусского искусства XIV–XVII веков*, [w:] *Троица Андрея Рублева. Антология*, Искусство, Москва 1981, s. 91.

próbę osadzenia ikony w zupełnie innym kontekście, znajdując relację pomiędzy nią a twórczością Botticello i Rafaela, a także Fra Angelico i Duccia⁷⁴. Podkreślając, że „chodzi tu tylko o analogię bardzo dalekiej kategorii”, zauważa podobieństwa z ich pracami, które tłumaczy „pokrewieństwem duchowym”; cechami wspólnymi mają być „nuta liryczna” oraz „umiar i harmonia kompozycji”⁷⁵. Podobne porównania są bardzo częste w opracowaniach radzieckich, gdzie w kontekście Rublowa wymienia się takich artystów, jak Duccio, Giotto i Simone Martini, Fra Angelico, Botticelli, a nawet Leonardo da Vinci, i wielu jeszcze innych malarzy włoskich⁷⁶. Ałpatow jeden ze swych artykułów o Rublowie rozpoczął nawet zdaniem: „Przed z górą stu laty jeden z badaczy, zdumiony klasyczną surowością i pięknem *Trójcy* Rublowa, wówczas jeszcze okrytej metalową sukienką, zapytywał, czy nie jest ona tworem włoskiego mistrza”⁷⁷.

Głównym wątkiem w analizie Molègo jest jednak przekonanie, że w twórczości Rublowa „krystalizowało się oblicze narodowej sztuki ruskiej”, a w jego dziełach tradycja hellenistyczna „przeplata się [...] z dziedzictwem rodzimym zarówno formalnym, jak i ideowym” i dochodzi do „pogodnej i jasnej interpretacji chrystianizmu”⁷⁸. Również w pracach uczonych radzieckich przekonanie o pierwiastku hellemickim w sztuce Rublowa jest powszechne, podobnie jak doszukiwanie się bezpośrednich podobieństw między dziełami ruskimi a starożytnymi, co przez Ałpatowa zostało ujęte w sposób następujący: „mistrzom ruskim, a zwłaszcza Rublowowi, sążone było dokonać czegoś w rodzaju rozszyfrowania starożytnego kodu, to jest wydobyć spod późniejszych przemalowań i nawarstwień wieków cudowne znamiona starożytnej mądrości i smaku”⁷⁹.

Pewne stwierdzenia Molègo są dziś przestarzałe, ale wynikały z ówczesnego stanu wiedzy, jak na przykład łączenie „rozkładu” sztuki rzymskiej z upadkiem Imperium Rzymskiego⁸⁰ albo przekonanie, że ikonoklazm był „wielkim, krwawym sporem”⁸¹. Inne stanowią przejaw interpretacji właściwych latom 50. Zaliczyć tu można traktowanie obrazoburstwa jako sporu wynikającego z odmiennych interesów arystokracji i Kościoła i któremu „rozmachu [...] dodały masy ludowe”. Tym, co może dziś budzić wątpliwości, jest fakt, że kwestie ideowe właściwe sztuce wschodniego chrześcijaństwa są całkowicie zmarginalizowane, co jednak należy rozumieć w kontekście polityczno-społecznych uwarunkowań funkcjonowania humanistyki w bloku radzieckim. Typowy dla niej wydaje się sposób rozumienia odrodzenia. Renesans włoski uważał Molè za „głęboką cezurę dziejową”, oznaczającą zerwanie ze średniowiecznym systemem wartości, „zdecydowany zwrot ku nowemu człowiekowi, nieskrępowanemu systemem myśli scholastycznej, człowiekowi wolnemu, racjonalistycznie nastawionemu, stwarzającemu sobie samemu własne prawa i budującemu własny świat”⁸². Również w ramach innych epok dostrzegał Molè różnego rodzaju „przełomy” i zakładał, że kolejno układają się w historii sztuki w określony cykl rozwojowy, zmierzający do postępu, rozumianego w sposób właściwy humanistycy połowy XX w.⁸³

Co jednak wyróżnia prace uczonego, to ciągle dystansowanie się od własnych poglądów, na przykład w twierdzeniu że „rozkład sztuki rzymskiej, ściśle biorąc, nie jest wcale rozkładem”⁸⁴. Niezwykle trafne wydają się uwagi Molègo na temat tak zwanego renesansu w Bizancjum. Nie podważając zasadności stosowania tego terminu, autor twierdził, że nie oznaczał on zerwania z przeszłością, przewartościowania ocen sztuki, czy przejścia do jakiejś nowej epoki. „Właściwie – pisał – nie jest żadnym renesansem, lecz tylko żywym, bardzo rozgałęzionym ruchem i rozkwitem sztuki”⁸⁵. W artykule dotyczącym relacji między odrodzeniem a tak zwanymi renesansami na Bałkanach i w Europie Wschodniej podkreślał różnice w ich

⁷⁴ Molè, *Ikona ruska*, s. 41–42, 45.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 46.

⁷⁶ M.W. Ałpatow, *Rublow a antyk*, [w:] *idem*, *O sztuce ruskiej...*, s. 70; *idem*, *Rublow a Bizancjum*, s. 62; В.Н. Лазарев, *Троица Андрея Рублева*, [w:] *idem*, *Русская средневековая живопись. Статьи и исследования*, Наука, Москва 1970, s. 293–299; Пуршев, *Андрей Рублев...*, s. 90; Н.М. Щекотов, *Троица Андрея Рублева*, [w:] *Троица Андрея Рублева...*, s. 66, 69.

⁷⁷ Ałpatow, *Rublow a antyk*, s. 70.

⁷⁸ Molè, *Ikona ruska*, s. 42–43.

⁷⁹ Ałpatow, *Rublow a antyk*, s. 71.

⁸⁰ Molè, *Studia nad sztuką...*, s. 18.

⁸¹ Molè, *Ikona ruska*, s. 15.

⁸² Molè, *Problem renesansu...*, s. 133–134. W innej pracy i w nieco innym kontekście napisał, że renesans był „wyrazem i wynikiem nowego, odmiennego od średniowiecznego, poniekąd rewolucyjnego ustosunkowania się człowieka do człowieka i świata, życia i samego siebie”, a równocześnie „początkiem świata nowożytnego”. *Idem*, *Podstawy i tendencje...*, s. 1.

⁸³ *Ibidem*, s. 2..

⁸⁴ Molè, *Studia nad sztuką...*, s. 19.

⁸⁵ Molè, *Problem renesansu...*, s. 137.

strukturze na Wschodzie i Zachodzie. Wskazywał istniejącą w Bizancjum niezmiennie tradycję antyczną i fakt, że więź ze światem starożytnym nie została tu nigdy przerwana, a Bizantyńczycy zachowali świadomość tej ciągłości i wysoko ją cenili⁸⁶.

Poszukując źródeł lokalnych tradycji w sztuce Słowian, Molè próbował wskazywać na związki takich budowli, jak sobory Sofijskie w Kijowie i Nowogrodzie z architekturą drewnianą⁸⁷, którą bez wątplenia było najstarsze ruskie budownictwo, długo zresztą kultywowane w lokalnej tradycji⁸⁸. Niemożliwe jednak wydaje się na podstawie ubogich przesłanek wiązanie monumentalnej architektury pierwszych murowanych świątyń ruskich z budowlami drewnianymi, w szczególności dlatego, że poprzedzające je ośrodki kultu były miejscami pogańskimi. Kolejną cechą architektury staroruskiej miało być, według Molègo, pojawianie się w niej elementów wywodzących się ze sztuki romańskiej, na przykład w tradycji artystycznej Włodzimierza. Te romańskie wątki zostały „podporządkowane [...] koncepcjom południowo-rusko-kijowskim”⁸⁹. W dalszym etapie dziejów ruskiej architektury Molè wskazuje na obecność w Moskwie artystów włoskich, widząc w ich realizacjach dzieła przełomowe⁹⁰. Budowle projektowane przez Włochów, pozostając kontynuacją budownictwa miejscowego, miały zawierać „zasadnicze elementy”, autor jednak nie próbował dowieść, co było przyczyną dostosowywania modeli pochodzących z Włoch do tradycji ruskich⁹¹.

Innym wartym uwagi zagadnieniem, pojawiającym się w pracach Molègo, jest „sztuka peryferyjna”. W każdym kręgu kulturowym istnieje „sztuka centralna”, na obszarach granicznych – „sztuka prowincjonalna”, ponadto zaś „na pograniczu danej kultury oraz stykająca się z zasięgiem i ekspansją innego kręgu kultury” – „sztuka jej peryferii”. Molè zakładał więc schematyczny model kultury „od jej centrum poprzez prowincję do peryferii”⁹². Model ten opisywał na przykładzie świata śródziemnomorskiego, podzielonego na sztukę Wschodu (bizantyjską) i Zachodu („barbarzyńską lub zbarbaryzowaną”), a obok nich sztukę wschodniochrześcijańską (syryjską, mezopotamską, koptyjską i „sztukę centrów kaukaskich, ziem arabskich i irańskich”)⁹³. Na wschodnich peryferiach współistniały elementy różnego pochodzenia, tworzące nową jakość kulturową⁹⁴. W analizie wschodnich dzieł z tego okresu autor podkreśla ich zamierzoną frontalność i typowość oblicz, które z założenia są nieindywidualne: „Oczy, zawsze duże, zapatrzone przed siebie, otoczone są głęboko wciętymi oczodołami, co powoduje wrażenie ożywienia psychicznego, niekiedy wprost niesamowitego”. Rzeźby nie mają cech portretu, charakteryzuje je szablonowość, a równocześnie dekoracyjne opracowanie⁹⁵. Według Molègo odzwierciedlać miały one świat, który „nie był racjonalnie zbudowany”, „dużo miejsca zajmowała w nim magia i mistycyzm”, a jednostka znaczyła w nim bardzo mało: „Panował w nim los, który trzeba sobie było jakoś zjednać, i siły tajemnicze”⁹⁶.

Za najważniejszą pracę Molègo jest niekiedy uważana *Sztuka Słowian południowych*, będąca pierwszym w literaturze całościowym opracowaniem tego tematu⁹⁷. W artykule noszącym tytuł *Z problematyki słowiańszczyzny* wskazał kilka zagadnień stanowiących wyzwanie dla przyszłości, a wśród nich: relacje między Bałkanami a tradycją antyczną, miejsce Dalmacji w rozwoju sztuki nad Adriatykiem, relacje między sztuką Słowian bałkańskich a Bizancjum, „wczesnohistoryczne pierwiastki środkowoeuropejskie w sztuce Słowian bałkańskich”, ekspansję sztuki romańskiej wobec sztuki serbskiej, renesans w Dalmacji, elementy barokowe w sztuce bałkańskiej, czy wreszcie sztukę bogomiłów i tradycje popularne w średniowiecznej

⁸⁶ *Ibidem*, s. 136; por. C e r a n, *op. cit.*, s. 10.

⁸⁷ M o l è, *Sztuka rosyjska...*, s. 11.

⁸⁸ П. А. Раппопорт, *Зодчество Древней Руси*, Издательство Наука, Ленинград 1986, s. 15.

⁸⁹ M o l è, *Sztuka rosyjska...*, s. 11.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 13.

⁹¹ *Ibidem*, s. 11–13.

⁹² M o l è, *Studia nad sztuką...*, s. 17–18. Zwracał przy tym uwagę, że wspomniane kryteria mogą być rozumiane zarówno w sensie geograficznym, jak i kulturowym „już w samym sercu świata śródziemnomorskiego”. *Ibidem*, s. 19.

⁹³ *Ibidem*, 18–19; por. M o l è, *Historia sztuki starożytności...*, s. 13, 16.

⁹⁴ M o l è, *Studia nad sztuką...*, s. 24–25; por. M a ł k i e w i c z, *Wojśław [Vojeslav] Molè*, s. 158–159; R ó ż y c k a - B r y z e k, *Wojśław Molè*, s. 91.

⁹⁵ M o l è, *Studia nad sztuką...*, s. 33; por. wypowiedź Sergiusza Awierincewa, który pisał o rzeźbie palmirskiej: „Ciało stanowi tu tylko postument dla twarzy, twarz – jedynie obramowuje spojrzenie, ekspresję przewierconych i przewiercających źrenic”. S. A w i e r i n c e w, *Na skrzyżowaniu tradycji literackich (literatura bizantyjska: twórcze źródła i kanony)*, [w:] *id e m*, *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej)*, tłum. D. Ulicka, PIW, Warszawa 1988, s. 116.

⁹⁶ M o l è, *Studia nad sztuką...*, s. 50.

⁹⁷ K a l i n o w s k i, *Wojśław Molè 1886–1973*, s. 8; L o Ź a r, *op. cit.*, s. 630; por. M a ł k i e w i c z, *Wojśław [Vojeslav] Molè*, s. 158; R ó ż y c k a - B r y z e k, *Wojśław Molè*, s. 90.

sztuce na Bałkanach⁹⁸. Problemy kultury artystycznej pogranicza pojawiają się zresztą w twórczości Molègo wielokrotnie, by wspomnieć choćby artykuł o polichromiach wiślickich, które wraz z dziełami z Lublina i Sandomierza nazywa „najdalej na Zachód wysuniętymi zabytkami »Bizancjum«” w Europie Środkowej⁹⁹. W tym nurcie badań należy wspomnieć także studia nad *Ewangeliarzem Ławryszewskim*¹⁰⁰.

Nie do przecenienia jest, szczególnie dla krakowskiego ośrodka historii sztuki, działalność dydaktyczna Molègo¹⁰¹. Wśród prac kontynuujących jego dzieło należy wymienić publikacje Anny Marii Marsówny na temat malowideł kolegiaty sandomierskiej¹⁰², Celiny Filipowicz-Osieczkowskiej, która podjęła szeroką analizę problemów związanych z malowidłami o źródłach wschodniochrześcijańskich w środowisku polskim¹⁰³, a w dalszej perspektywie prace najwybitniejszej uczennicy Molègo, Anny Różyckiej-Bryzek, której publikacje dotyczyły przede wszystkim monumentalnego malarstwa o proveniencji ruskiej na ziemiach polskich¹⁰⁴ (wśród nich znalazła się dedykowana Wojśławowi Molè książka o malowidłach lubelskich¹⁰⁵), a także liczne grono jej uczniów¹⁰⁶.

Zastanawiającą rzeczą wydaje się, że chociaż prace Wojśława Molègo uchodzą dziś za klasyczne, stanowiąc fundament polskiej bizantynistyki, zwykle nie są czytane przez współczesnych badaczy kultury wschodniochrześcijańskiej, historyków sztuki i archeologów. Na przykład w funkcjonującej jako podręcznik książce Elżbiety Jastrzębowskiej *Sztuka wczesnochrześcijańska*, gdy mowa o polskich badaniach nad nią, prac Molègo się nie wspomina¹⁰⁷. Ta nieobecność być może sprawia, że choć nazwisko autora i tytuły jego dzieł są znane, to one same w dużej mierze zostały zapomniane. Tak jak wielu innych historyków sztuki jego pokolenia Molè zajmował się sztuką różnych okresów i opisywał ją w kategoriach rozwoju i postępu. Dążył do syntezy i uogólnień, które dziś wydają się zbyt duże, ale były zwykle wynikiem ówczesnego stanu badań. Ideologie XX w. odcisnęły piętno na jego publikacjach, a ich język często nie jest dla nas zrozumiały, co może być przeszkodą w ich wykorzystaniu w dydaktyce. Powracając do postawionego na wstępie pytania, należy stwierdzić, że z pewnością warto czytać te pisma, traktując je jednak w większości nie tyle jako prace uczące historii sztuki, ile teksty, pokazujące, z jakimi problemami musiała się mierzyć nasza dyscyplina w XX stuleciu, jakie drogi przemierzała i w jaki sposób budowała się jej tożsamość. Obecnie historia sztuki wschodniochrześcijańskiej jest jedną z prężniej rozwijających się subdyscyplin historii sztuki. Tym bardziej potrzebuje refleksji nad swoimi początkami, które odnaleźć można właśnie w publikacjach Molègo. Wśród poruszanych przez niego problemów szczególnie ważne wydają się kwestie funkcjonowania obrazów sakralnych, społecznych i politycznych uwarunkowań kultury Europy Wschodniej, a wreszcie – miejsca sztuki cerkiewnej w polskiej tradycji, jak również wewnątrz dziedzictwa ogólnoprawosławnego.

⁹⁸ Molè, *Z problematyki słowiańszczyzny...*, s. 54.

⁹⁹ W. Molè, *Kilka uwag o malowidłach ściennych w Wiślicy*, „Ochrona Zabytków Sztuki”, 1930/1931, z. 1–4, cz. 1, s. 3.

¹⁰⁰ Np. W. Molè, *Miniatury ewangeliarza ławryszewskiego Nr 2097 w Muzeum ks. Czartoryskich w Krakowie*, „Sprawozdania z czynności i posiedzeń PAU”, XXXI, 1926, nr 2, s. 4–5.

¹⁰¹ Małkiewicz, *Wojśław [Vojeslav] Molè*, s. 159–161.

¹⁰² A.M. Marsówna, *Freski ruskie w katedrze w Sandomierzu*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, V, 1930–1934, s. XX–XXIII; por. Różycka-Bryzek, *Wojśław Molè*, s. 94.

¹⁰³ C. Filipowicz-Osieczkowska, *Ze studiów nad szkołą polską malarstwa bizantyńskiego*, Gebethner i Wolff, Kraków 1936, s. 5; bibliografia prac uczonej: *Bibliography of Polish Byzantine and Post-Byzantine Studies*, s. 133; por. Ceran, *op. cit.*, s. 11; Małkiewicz, *Wojśław [Vojeslav] Molè*, s. 161.

¹⁰⁴ Ceran, *op. cit.*, s. 12; L. Kalinowski, *Profesor Anna Różycka Bryzek*, [w:] *Ars Graeca. Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001, s. 11–12. Bibliografia A. Różyckiej-Bryzek: *Bibliografia prac Anny Różyckiej Bryzek*, oprac. M. Smorąg Różycka, *Ars Graeca...*, s. 17–22; *Bibliography of Polish Byzantine and Post-Byzantine Studies*, s. 138–142.

¹⁰⁵ A. Różycka-Bryzek, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, PWN, Warszawa 1983; por. eadem, *Wojśław Molè*, s. 95.

¹⁰⁶ Małkiewicz, *Wojśław [Vojeslav] Molè*, s. 161.

¹⁰⁷ E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2008, s. 11–12.

ABSTRACT

Vojeslav Molè, a scholar of Slovenian origin (b. Kanal ob Soči, Slovenia, d. Eugene, Oregon, USA), was throughout his life associated with the Jagiellonian University of Cracow, where he was a professor. In 1945, he became Chair of the Department of Art History of Slavonic Nations, and in 1952, of the Department of History of Medieval Art and the Group of Art History Departments. During the years 1956–1960 he was director of the Institute of Art History. Molè was a pioneer of Early and Eastern Christian Studies in art. This article focuses on his work published in Polish, since it mostly influenced Polish art history. The majority of Molè's books on art are university textbooks. Many, such as *Historia sztuki starochrześcijańskiej i wczesnobizantyjskiej* (1931) (History of Early Christian and Early Byzantine Art), were written for students. His most popular books were published after 1945: *Sztuka rosyjska do roku 1914*, *Ikona ruska* (Pre-1914 Russian Art, The Russian Icon) and *Sztuka Słowian południowych* (The Art of the South Slavs). His main interests lay with the genesis of Early Christian art, Byzantine Art and the art of East and South Slavs. Molè explored the relationship between Eastern and Western culture and the evolution of Orthodox art. One of his most interesting publications was the comprehensive paper *Studia nad sztuką pierwszego tysiąclecia n.e. Sztuka peryferii wschodniej świata antycznego w pierwszej połowie I tysiąclecia i jej znaczenie dla sztuki najwcześniejszego średniowiecza* (1964). (Studies on the Art of the First Millennium AD: Art of the eastern periphery of the ancient world during the first half of the First Millennium and its importance to Early Medieval Art). In it he attempted to identify the cultural components of the beginnings of Early Christian art, which also indirectly impacted on the emergence of Byzantine art and Orthodox Slavonic art. Much of his work from the 1950s and 1960s reveals a Marxist political orientation, promoted at that time; for instance, an interest in national characteristics in art alongside a lack of interest in its religious aspects. Molè's textbooks have largely lost their value although they are still an interesting testimonial to the past and the identity of 20th-century art history.

(trans. by Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek)