

Emilian Prałat

emilianpralat@gmail.com

## Obraz i tekst w służbie Absolutu. Manuskrypt średniowieczny a idea dzieła totalnego

ABSTRACT. Prałat Emilian, *Obraz i tekst w służbie Absolutu. Manuskrypt średniowieczny a idea dzieła totalnego* (Image and text in the service of the Absolute. Medieval manuscript and the idea of total work of art). „Poznańskie Studia Sławistyczne” 2. Poznań 2012. Adam Mickiewicz University Press, pp. 261–278. ISBN 978-83-232-2409-9. ISSN 2084-3011.

The article takes up the problem of the medieval manuscript as an example of a total work of art. Miniature painting is an example of diffusional transmittance of the various semiotic orders, which define each other and lead to the creation of a reflection of divine beauty and harmony. The text also refers to the problem of iconoclasm. Historical material from the South Slavic area shows the art of cultural borderlands, where elements based on the principle of *pars pro toto* are reflected in miniature painting. The intersemiotic research tradition is presented synthetically.

**Keywords:** manuscripts, total work, intermediality, iconoclasm, universalism, south Slavic, Serbia, Byzantium

Parafrazując słowa Stanisława Jerzego Leca, iż „Każdy wiek ma swoje średniowiecze”, zaryzykować można stwierdzenie, że każda epoka ma swoją intermedialność. Jakkolwiek innymi słowami nazywana, odmiennym zasobem rozwiązań formalnych i teoretycznych wyrażana, bliska była człowiekowi – chociażby z racji synestezji zmysłów – od początków pojawienia się sztuki<sup>1</sup>. W sposób szczególnie uwidoczniała się ona w średniowieczu, naznaczonym jednolitym systemem religijnym i kulturowym, u podstaw którego leżał scholastyczny model zależności między światem

---

<sup>1</sup> Potwierdzeniem tego są chociażby znaleziska archeologiczne z czasów paleolitu: figurki z pozostałością polichromii świadczące o wrażliwości zarówno na haptyczne, jak i barwne walory materiału. Hieroglify jako specyficzny rodzaj koegzystencji pisma i obrazu również są dowodem na obecność synkretyzmu sztuk.

ziemskim i niebiańskim, znajdujący odzwierciedlenie w sztuce tej epoki. Będąc syntezą pogańskiego antyku i chrześcijaństwa, średniowiecze zawierało w sobie elementy, które w czasach późniejszych uznane były za typowe dla nowożytności. Antycypowało idee, które w wiekach kolejnych rozwinęły się w kierunki filozoficzne, teorie i doktryny artystyczne. Jednym z pierwiastków inicjalnych, jakie można dostrzec w kulturze wieków średnich, jest intersemiotyczna koncepcja dzieła totalnego, którego urzeczywistnienie stanowić mogą iluminowane manuskrypty. Przykłady twórczości Michała Anioła, Donatella czy Leonarda da Vinci pokazują, że idea dzieła sztuki, stanowiącego stop różnych tworzyw artystycznych, nie była dziewiętnastowiecznym *novum*<sup>2</sup>, lecz stanowiła zwieńczenie tendencji istniejących i ewoluujących na przestrzeni dziejów. Szczególnie licznych przykładów dzieł sztuki czerpiących z różnych kodów semiotycznych – werbalnych, piktograficznych, obrazowych – dostarcza rękopiśmiennictwo. W niniejszym tekście zostanie przybliżony problem południowo-słowiańskiego malarstwa miniaturowego, nierzadko marginalizowanego w zestawieniu z dziełami przynależącymi do zachodniego kręgu kulturowego, co pozwoli na stworzenie pełnej mapy artystycznej Europy okresu średniowiecza. Szczególny nacisk zostanie położony na dekorację malarzką, która w przeciwieństwie do tekstów liturgicznych – z natury dogma-

<sup>2</sup> Owo *novum* łączone jest z kategorią *Gesamtkunstwerk* i osobą Ryszarda Wagnera. Pojęcie to po raz pierwszy pojawiło się w pracy Karla Friedricha Eusebiusa Trahdorffa *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*, niemniej jednak ma o wiele dłuższą metrykę, o czym świadczą antycypujące ten termin idee wyrażane przez Philippa Ottona Rungego (postulującego kooperację „siostrzanych sztuk”) czy Friedricha Schlegla w tekstach publikowanych na łamach „Atheneum”. W odniesieniu do Wagnera termin ten i jego znaczenie związane były z refleksją zrodzoną na gruncie praktyki teatralnej, w zamierzeniu kompozytora mającej się urzeczywistnić „w realnie istniejącym dziele sztuki, jednoczącym pozostające dotychczas w izolacji sztuki” (cf. K. Kozłowski, *Teatr i religia sztuki: „Parsifal” Richarda Wagnera*, Poznań 2002). Hans Engel postuluje przyznanie Wagnerowi pierwszeństwa w definiowaniu dzieła totalnego, którego idea, według badacza, nie istniała przed autorem *Parsifala*. Równoległe do terminu *Gesamtkunstwerk* funkcjonują pojęcia: dzieła totalnego, sztuki synkretycznej (cf. J. Sławiński, *Sztuka synkretyczna*, w: M. Głowiński [et al.], red. J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2002), dzieła sztuk połączonych, formy integralnej, *correspondance des arts*. W kontekście zajmującego mnie tematu użycie ich wydaje się zasadniejsze, przede wszystkim z racji akcentowania przez nie szeroko rozumianej ikoniczności, co w przypadku *Gesamtkunstwerk*u, związanego przede wszystkim z Wagnerowską koncepcją dramatu, nie byłoby tak wyraźne.

tycznych, kanonicznych, historycznie niezmiennych – podlegać mogła większym modyfikacjom, wpływom i swobodniejszemu rozwojowi. Dekoracja malarska, jak zauważa Alicja Karłowska-Kamzowa, w ostatecznym rozrachunku przesądzała o artystycznych walorach określonego dzieła, stając się nierzadko równoległym do tekstu objawionego obrazowym *lingua sacra*:

Wyobrażenia figuralne i florystyczne nie tylko prosto dekorowały i ilustrowały rękopisy. Niekiedy podnosiły wartość kodeksu, który stawał się przedmiotem luksusowym. Jego ozdobność przewyższała wartość tekstu, a formy plastyczne mogły również wzbogacać prezentowane treści<sup>3</sup>.

Kategoria dzieła totalnego odsyła do wielu denotacji usiłujących określić zależności między różnymi dziełami sztuki czy ich aspektami, umożliwiającymi organiczne ich powiązanie. Początków takiej perspektywy upatrywać należy w sformułowaniu Horacego oraz cytowanych przez Plutarcha słowach Simonidesa z Keos, który twierdził, iż „malarstwo jest niemą poezją, a poezja mówiącym malarstwem”<sup>4</sup>. Antyczny w swym rodowodzie koncept sztuki synkretycznej istniał nieprzerwanie do XIX wieku, czego dowodzi, odwołując się do bogatego zespołu przykładów, Mario Praz. Powołując się na A. Hatzfelda, zwrócił zarazem uwagę na nadrzędną kategorię estetyki, która winna być respektowana również w odniesieniu do analizowanego problemu:

Wydało mi się nie tylko zdrowym punktem widzenia, ale i zasadą absolutną, aby w analizie jakiegokolwiek sztuki pierwszorzędne znaczenie miało podejście estetyczne i nie mogło być ono zastąpione przez żadne inne, jeśli chcemy, żeby sztuka nie została pozbawiona właściwej sobie istoty<sup>5</sup>.

Zaproponowana przez Julię Kristevą koncepcja intertekstualności, będąca niejako kolejnym ogniwiem w ewolucji idei dzieła totalnego, znalazła szeroki oddźwięk poza literaturą, do której pierwotnie się odnosiła. Szczególnie utylitarna wydaje się dla sztuk przedstawieniowych, w których pro-

<sup>3</sup> A. Karłowska-Kamzowa, *Zdobnicze i ideowe funkcje gotyckich kodeksów iluminowanych*, w: *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1989, s. 296.

<sup>4</sup> M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Warszawa 1981, s. 7.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 25.

blem innowacji w opozycji do epigonizmu (rozumianego jako wszelkiego rodzaju nawiązania do dzieł wcześniejszych, określonych motywów ikonograficznych, szkół, kierunków i stylów) staje się odzwierciedleniem postulowanej przez Kristevą<sup>6</sup> mozaiki cytatów, palimpsestu, w analizowanym przeze mnie kontekście z pogranicza słowa i obrazu. Przykład malarstwa miniaturowego ilustruje w sposób wyraźny aspekt, na który zwrócił uwagę Michał Głowiński, manifestujący się w „konflikcie, kolizji, polemice, przewartościowaniu”<sup>7</sup>. W dialogu między tekstem a jego obrazowym desygnatem uwidacznia się intertekstualność „(...) rozumiana wąsko zakłada więc silne oparcie w dziele literackim, które «rozmawia» z innymi tekstami kultury i «chce» konfrontacji”<sup>8</sup>. Uzupełnieniem tego stanowiska wydaje się teoria ikonologiczna Erwina Panofskiego. Doskonale przeprowadzony przez badacza wywód o homologiczności architektury gotyckiej i myśli scholastycznej<sup>9</sup> pozwala na odnalezienie w dziełach sztuki lub pojedynczej kreacji, na którą składają się elementy przynależne różnym sztukom, metasensu, umożliwiającego przewyciężenie różnic formalnych wynikających z ich swoistych właściwości. Ikonologia, w przeciwieństwie do teorii dialogu sztuk, badającej różnicę między dziełami z uwzględnieniem „materii” i „technologii” dzieła<sup>10</sup>, na marginesie pozostawia problem tworzywa (języka, techniki malarskiej itp.), dlatego też w ograniczony sposób obecna ona będzie w prowadzonych rozważaniach i odnosić się będzie przede wszystkim do wybranych toposów.

Przykładem relacji tekst – obraz są związki, jakie możemy zaobserwować w emblematyce staropolskiej<sup>11</sup>, w której istotnym elementem była koegzystencja sfery ikonicznej i werbalnej, wzajemnie się uzupełniających i wyjaśniających:

Znany już w czasach antycznych zwyczaj łączenia dzieła plastycznego – malowidła, rzeźby z napisem przetrwał czasy średniowiecza, a nawet był wówczas częściej stosowany. Napisy (*tituli*), sentencje ułatwiały alegoryczny wykład treści

<sup>6</sup> S. Wysłouch, *Wyprzedaż semiotyki*, Poznań 2011, s. 63 i n.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 65.

<sup>9</sup> E. Panofsky, *Architektura gotycka i scholastyka*, w: *Studia z historii sztuki*, wybrał, oprac. i opatrzył postł. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 33–65.

<sup>10</sup> S. Wysłouch, op. cit., s. 84.

<sup>11</sup> J. Pelc, *Obraz – słowo – znak: o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973.

obrazu, a jednocześnie przecież wizerunki plastyczne wskazywały niejako widzowi-odbiorcy na treść towarzyszącego napisu, sentencji<sup>12</sup>.

Na gruncie polskim pierwszym tego typu dziełem był zaginiony *Ordo Romanus*, dar księżnej Matyldy Szwabskiej dla Mieszka II, w którym iluminacji przedstawiającej przekazanie księgi towarzyszył tekst dedykacyjny sławiący cnoty polskiego władcy. Motyw fundatora pojawiał się często również w zabytkach bałkańskich. Najwartościowszą z estetycznego punktu widzenia realizacją jest przedstawienie Hrvoja Vukčicia Hrvatinića dosiadającego spiętego rumaka, pochodzące z zamówionego przez niego (co poświadcza inskrypcja dedykacyjna) mszału. Drugim dziełem, mającym analogiczne dekoracje, jest wykonany również dla Hrvoja tzw. *Zbornik Hvala*.

Rozważając średniowieczny iluminowany kodeks w kontekście kategorii dzieła totalnego, dzieła powstałego na granicy odrębnych systemów semiotycznych, czerpiących z różnych tradycji, operujących odmiennym repertuarem środków formalnego wyrazu, nie sposób nie sięgnąć do idei, które związane były z okresem formowania się tradycji ikonograficznej chrześcijaństwa<sup>13</sup>. Niezwykle istotnym etapem, bez którego nie będzie możliwe ustalenie cech charakterystycznych rękopiśmiennictwa średniowiecznego, jako wyrazu ucieleśnienia Horacjańskiego hasła *ut pictura poesis*, był okres ikonoklazmu<sup>14</sup>. Uzmysłować sobie należy, że idea walki z malarskimi przedstawieniami *sacrum* nie dotyczyła wyłącznie ikon, czy też wielkoformatowego malarstwa ściennego, lecz wymierzona była również w malarstwo miniaturowe. Mając na uwadze fakt, iż w niemal każdym większym ośrodku monastycznym lub znaczniejszym centrum religijnym (pielgrzymkowym lub będącym siedzibą biskupstwa) istniało skryptorium, dochodzimy do konstatacji, iż malarstwo miniaturowe stanowiło co najmniej połowę wszelkiej twórczości malarskiej średniowiecza. Argumentem, który ikonoklaści wysuwali przeciwko czcicielom i twórcom obrazów, były słowa Dekalogu, a więc symbolicznie wyrażony prymat słowa nad obrazem:

<sup>12</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>13</sup> B. Filarska, *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1986, s. 35 i n.

<sup>14</sup> D. Freedberg, *The structure of Byzantine and European iconoclasm*, w: *Iconoclasm: Papers Given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*, Birmingham 1977, s. 165–177.

Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego, co jest na niebie wysoko, ani tego, co jest na ziemi nisko, ani tego, co jest w wodach pod ziemią! Nie będziesz oddawał im pokłonu i nie będziesz im służył, ponieważ Ja Pan, twój Bóg, jestem Bogiem zazdrosnym (...)<sup>15</sup>.

Zjawiskiem niezwykle zajmującym z socjologicznego punktu widzenia był nieufny stosunek wobec obrazu jako wtórnego wobec słowa, a więc gorszego i będącego wynalazkiem pogan, którzy nie poznali Dobrej Nowiny i tkwili niejako w wyobraźniowej (magicznej) przeszłości. Znalazł on wyraz w *Libri Carolini*, które podejmując temat sztuk przedstawieniowych (sytuowanych w obrębie rzemiosła, a nie sztuk wyzwolonych), odwoływały się do kategorii prawdy jako argumentu przemawiającego przeciwko próbom odtworzenia widzialnej podobizny *sacrum*:

Dzieło malarskie po to jest malowane, by patrzącym zapisać w pamięci wydarzenia dziejowe, by oderwać ich umysł od fałszu i nakłonić ich do pielęgnowania prawdy. Tymczasem niekiedy, odwrotnie, skłania ono umysł do myślenia fałszu zamiast prawdy. Stawia przed oczy nie tylko to, co jest, było czy być mogło, ale także to, co nie jest, nie było ani być nie mogło<sup>16</sup>.

W opozycji do słów powyższych stoi opinia Jana z Damaszku, którego uznać można za głównego sprawcę usankcjonowania obrazu malarskiego w dziele pisarskim. Nie wyraził on *expressis verbis* pochwały kultu przedstawień obrazowych, dał jednak ideową podstawę, która sankcjonowała obecność miniatur w księgach liturgicznych:

Oddajemy hołd Bogu, gdy czcimy księgi, dzięki którym słyszymy jego słowa. Podobnie dzięki malowanym podobiznom oglądamy odbicie jego kształtu cielesnego, jego cudów i ludzkich działań. Uświęcamy się, przeżywamy pełnię wiary, radujemy się, doznajemy błogości, wielbimy, czcimy, oddajemy hołd jego kształtowi cielesnemu. I oglądając jego kształt cielesny docieramy myślą, jak tylko jest to możliwe, również do chwały jego boskości. Ponieważ mamy podwójną naturę, będąc złożeni z duszy i ciała, nie możemy dotrzeć do rzeczy duchowych w oderwaniu od cielesnych. W ten sposób przez kontemplację cielesną dochodzimy do kontemplacji duchowej<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Wj 20, 4-5.

<sup>16</sup> *Libri Carolini*, III, 23 (P.L. 98, c. 1161), cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2: *Estetyka średniowiecza*, Warszawa 2009, s. 114.

<sup>17</sup> Jan z Damaszku, *De imaginibus oratio*, III, 12 (P.G. 94, c. 1336) *Przez rzeczy cielesne do duchowych*, cyt. za: W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 53.

Słowa Jana z Damaszku pokazują fenomen łączenia różnych sfer percepcji w procesie tworzenia komplementarnego obrazu świata. Tekst objawiony i formuła liturgiczna, z jakimi mamy do czynienia w przypadku większości tekstów średniowiecznych, posiadały same w sobie wartość nadrzędną, ponieważ na poziomie metajęzykowym były odzwierciedleniem pierwotnej kreacji i liturgii niebiańskiej. Iluminacje, jakie towarzyszyły tekstowi objawionemu, spełniały potrójną rolę: poprzez funkcję estetyczną były wyrazem czci, jaką poprzez ozdobienie tekstu oddawano pierwotnemu Słowu, przypominały o czasie *ante legem*, obrazowej, pozbawionej pisma, a więc spetryfikowanego słowa, pogańskiej przeszłości, która – co stanowi trzecią funkcję – była zsakralizowana i zdepenalizowana jako dopełnienie „kształtu cielesnego” prowadzącego w ogólnym rozrachunku ku kontemplacji duchowej.

Obraz jednak nigdy nie mógł zająć uprzywilejowanej wobec Słowa pozycji. Doskonałą wykładnię tego stanowiska sformułował Augustyn z Hippony, podkreślając pewną dosłowność obrazu – a więc ograniczając możliwość subiektywnej interpretacji dzieła malarskiego:

Gdy oglądamy gdzieś piękne litery, to nie dość nam pochwalić zręczność pisarza, który je uczynił równymi, stosownymi i ozdobnymi, bo trzeba jeszcze, byśmy przeczytali, co nam przez nie wyraził. Kto tylko ogląda dzieło, ten cieszy się jego pięknnością, dla której podziwia twórcę; kto zaś rozumie, to tak jakby czytał. Inaczej bowiem oglądamy obraz, a inaczej litery. Gdy obejrzyś obraz, to sprawa jest wyczerpana: zobaczyłeś i chwalisz. Jeśli zaś obejrzyś litery to jeszcze nie wszystko, bo masz także czytać<sup>18</sup>.

Wykładnia powyższa jest urzeczywistnieniem idei dzieła totalnego, łączącego w sobie różne formy artystyczne, w tym konkretnym przypadku kaligrafię, malarstwo, złotnictwo i introligatorstwo, służące wyższej idei, przez nią determinowane i inspirowane. Zauważyć można paralelę między aktem stworzenia, werbalizującym świat obrazów, a procesem dekoracji manuskryptu, w którym dekoracja malarska była ściśle powiązana z tekstem, stanowiąc zarazem jego uzupełnienie.

Tekst objawiony z natury jest uniwersalny i ponadczasowy. Pojawia się zatem pytanie, czy dekoracja iluminatorska również może być ujmo-

<sup>18</sup>Augustyn z Hippony, *In Ioannis Evangelium*, tract. XXIV, cap. 2 (P.L. 35, c. 1593), *Literatura a malarstwo*, cyt. za: W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 75.

wana w takich kategoriach. Odpowiedzi na to szukać można w konkretnych realizacjach malarskich. Obecne w pochodzącym z początków XIII wieku *parimejniku* (tzw. *Beogradski parimejnik*) przedstawienia zoomorficzne (gryfów, pawi, smoków, lwów, psów) rodowodem sięgają okresu starożytności poprzez związek z bestiariuszem, którego popularyzację przyniósł *Fizjolog*. *Parimejnik* jest wyborem dwudziestu fragmentów starotestamentowych i dwóch nowotestamentowych, przetłumaczonych z bizantyjskiego pierwowzoru jeszcze w czasach misji morawskiej Cyryla i Metodego, na długo przed dokonaniem pełnego przekładu Biblii, czym zasłużył na miano jednego z najważniejszych zabytków piśmiennictwa starosłowiańskiego. Wraz z czterema innymi *parimejnikami*: *Serbskim* (*Srpski parimejnik*, druga poł. XIII w.), *Hilandarskim* (*Hilandarski parimejnik*, druga poł. XIII w.), *Deczańskim* (*Dečanski parimejnik*, koniec XIII w.) i *Parimejnikiem z Crkoleza* (pocz. XIV w.) tworzy grupę tekstów serbskiej redakcji staro-cerkiewno-słowiańskiego i stanowi niezwykle ważny zabytek poświadczający związki interkulturowe między Bizancjum a Słowianami. Tradycja antyczna, kontynuowana przez kulturowego spadkobiercę, jakim było Cesarstwo Bizantyjskie, poprzez nową wykładnię ideową uległa resemantyzacji i rewitalizacji, zachowując zarazem w warstwie formalnej pierwotny charakter. Sfera ikoniczna pozostała niezmienną, co świadczy o jej znaczeniowej nośności, a zarazem zdolności do adaptacji. Jednocześnie repertuar wykorzystanych motywów pozwala łączyć belgradzki zabytek z twórczością malarską tego czasu powstającą na terytorium Zety, Humu i obszarze odpowiadającym współczesnej Macedonii. Jest to dowód nie tylko na artystyczne kontakty między poszczególnymi etnosami Słowiańszczyzny, ale również na istnienie ponadnarodowej wspólnoty kulturowej, której wyznacznikiem – poza wyznaniem – był jednolity system obrazowy, genetycznie związany z tradycją starożytną. Uniwersalizm tego systemu znakowego podkreśla Hugon od św. Wiktora:

Wszystkie rzeczy widzialne mają sens symboliczny, to znaczy przenośnie dane są dla oznaczenia i wyjaśnienia rzeczy niewidzialnych (...) Są one znakami rzeczy niewidzialnych i obrazami tych, które bytują w doskonałej i niepojętej naturze bóstwa w sposób przekraczający wszelkie rozumienie<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Hugon od św. Wiktora, *In Hierarch. Coelest.* (P.L. 175, e. 954), cyt. za: W. Tatar-kiewicz, op. cit., s. 221.



System znakowy, jakim jest obraz, uzyskuje znamiona metajęzyka, poprzez który możliwe jest przekroczenie granicy między porządkiem doczesnym i rzeczywistością ludzką, której narracja jest kontynuowana na planie soteriologicznym. W sposób naturalny na myśl przychodzi analogiczna zasada funkcjonowania późniejszych serbskich etnomitów narodowych, akcentujących ideę kontynuacji trwania narodu serbskiego w przestrzeni zsakralizowanej historii, której widomym znakiem są do dnia dzisiejszego czczone i wykorzystywane w sferze wizualnej doczesne szczątki księcia Lazara czy Stefana Uroša III. Analiza ikonografii ikon obrazujących mit kosowski (z reguły dwupoziomowych: w górnej części sfera niebiańska, u dołu bohaterowie wydarzeń z 1389 roku), stanowi również pośredni dowód na trwałość wspomnianej wcześniej narracji.

Szczególnego znaczenia w rekonstrukcji procesu odzwierciedlenia heterogenicznych kultur posługujących się homogenicznym systemem znaków, wyobrażeń i formuł ikonograficznych nabiera topos przedstawień ewangelistów. Odwołując się do geokulturowej przestrzeni Słowiańszczyzny Południowej, warto przywołać kilka zabytków, w których obecne są przedstawienia autorów natchnionych. Najwartościowsze z artystycznego punktu widzenia są podobizny zamieszczone na kartach poprzedzających poszczególne perykopy w *Ewangeliarzu Radosława* (*Radoslavovo jevanđelje*, pierwsza ćw. XIV w.) [il. 1]. Jakkolwiek są one stosunkowo dalekie od najznakomitszych prac pochodzących z *Ewangeliarza z Lorsch* (778–820), *Biblii Koronacyjnej* (k. VIII w.)<sup>20</sup>, *Ewangeliarza Świętego Medarda z Soissons* (IX w.)<sup>21</sup>, *Ewangeliarza Ebona* (IX w.), *Ewangeliarza emmeramskiego* (XI w.), przynależących do najwybitniejszych dzieł rękopiśmiennictwa Zachodu – czy ściennych i tablicowych pierwowzorów powstałych w Bizancjum, a następnie przeniesionych na Bałkany, to jednak obecne są w nich elementy świadczące o wysokim poziomie artystycznym skryptoriów, w których powstały. Warto przy tej okazji wskazać na malarские pierwowzory *Ewangeliarza Radosława*, które niewątpliwie związane są z ikonopisarstwem i malarstwem ściennym oraz dziełami przynależnymi do tradycji prawosławnej. Wspomnieć należy kodeks pochodzący z klasz-

<sup>20</sup> F. Mütherich, *Carolingian painting*, New York 1976, s. 48–51 – przedstawienia św. Marka (fol. 76 v), św. Jana (fol. 178 v).

<sup>21</sup> Ibidem, s. 44–45 – przedstawienie św. Marka (fol. 81 v).



II. 1. Ewangeliarz Radosława

toru św. Katarzyny na Górze Synaj (Cod. slav. I), *Ewangeliarz kumaniecki* (*Kumaničko četvoroevandelje* (pocz. XIV w.) czy *Ewangeliarz patriarchy Sawy* z Chilandaru (XIV w.)<sup>22</sup>. Zarówno w *Ewangeliarzu Radosława*, jak i *Ewangeliarzu Sawy* widoczne są przedstawienia siedzących przy pulpicie Ewangelistów, za którymi stoją personifikacje Sofii (Mądrości, Natchnienia). Mimo iż chronologicznie wcześniejsze dzieła chilendarskie (które powinny być bliższe najlepszym pierwowzorom greckim tego czasu) w porównaniu z dziełem Radosława jawią się jako konwencjonalne, statyczne i stosunkowo proste, to jednak stanowią niewątpliwie jeden z pierwowzo-

<sup>22</sup> С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Нови Сад 2010 (wyd. II), s. 128, 183.

rów ikonograficznych dla dzieł późniejszych. Przedstawienia ewangelistów pozostawione przez Radosława cechuje duży stopień weryzmu w oddaniu cech portretowych, pietyzm w odwzorowaniu lekkości materii szat o licznych splisowaniach czy też obecność pierwiastka, rzecz można, emocjonalnego, poprzez wprowadzenie postaci Sofii, obejmującej postać pisarza i wskazującego księgę, w której zapisuje objawienie (co stanowi dosłowny desygnat *correspondance des artes*). Źródeł inspiracji dla takiego traktowania przedstawień miniaturowych upatrywać można w wiodących centrach artystycznych tego okresu: przede wszystkim Bizancjum, ale również w ważnych centrach serbskiego prawosławia, by wymienić na pierwszym miejscu monastery w Sopoćani i Gradac. Koligacje rodzinne żony Uroša I Jeleny Andegaweńskiej mogły stać się jedną z dróg przeniknięcia na obszar Serbii rozwiązań wypracowanych przez włoską szkołę iluminatorstwa (np. tokańską, umbryjską itp.)<sup>23</sup>. Ta z kolei pozostawała genetycznie zależna od malarstwa francuskiego i karolińskiego. Tym samym powstała ponadnarodowa sieć artystycznych zależności, która zawocowała powstaniem dzieł, takich jak *Ewangeliarz Radosława*, a które stanowią o różnorodności źródeł inspiracji, a tym samym tradycji, które legły u ich podstaw:

Minijature Zapada ukazuju na različite utjecaje – bizantski se ogleda u liku darodavaoca ili osnivača samostana, Langobardi uvode pleteni ukras koji se osobito razvija u Engleskoj i Irskoj, pod orijentalnim se utjecajem arabeske bizantska slova počinju preplitati čak do nečitkosti, u Srednjoj Europi u doba Otona uvode se likovi Careva i svetaca<sup>24</sup>.

Nieco uwagi poświęcić należy także funkcji manuskryptów. Pierwszorzędną był oczywiście uzus liturgiczny, a więc zarówno rola mszału, lekcjonarza, ewangeliarza, psalterzy, jak i pomniejszych zbiorów tekstów

<sup>23</sup> Cf. H.J. Hermann, *Die italienischen Handschriften des Dugento und Trecento. Teil 1: Bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. V. Band: Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien)*, Leipzig 1928; idem, *Die italienischen Handschriften des Dugento und Trecento. Teil 2: Oberitalienische Handschriften der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. V. Band: Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien)*, Leipzig 1929.

<sup>24</sup> P. Mikulić, *Iz likovnosti bosanskoga srednjovekovlja*, Sarajevo–Zagreb 2004, s. 16.

religijnych wykorzystywanych głównie przez mnichów na użytek własny. Średniowieczna księga rękopiśmienna stanowiła również ważny element kształtowania mecenatu artystycznego pośrednio wywierającego wpływ polityczny. Wspomnieć wystarczy donacje dla znacznych centrów religijnych, które w zamian za składane dary sankcjonowały władzę czy też prawa określonych feudałów. Przenikanie ikonografii chrystologicznej (*Pantokrator*, *Maiestas Domini*) do przedstawień władców jest najbardziej oczywistą formą zagarnięcia kodu znaczeniowego odnoszącego się do sfery *sacrum* i jej transfiguracji na potrzeby kultu świeckiego (wspomnieć wystarczy inicjał z przedstawieniem Wacława IV Luksemburskiego w Biblii nazywanej jego imieniem odwołujący się do przedstawienia tronującego Chrystusa) [il. 2].



Il. 2. Wacław IV Luksemburski

Idea dzieła totalnego nie powinna być ograniczana zaledwie do fenomenu artystyczno-estetycznego, lecz na względzie winna mieć również rolę twórcy, artysty w procesie jego powstawania. Wielu ze skrybów było zarazem iluminatorami i introligatorami, czym dowodzili wszechstronnego wykształcenia i umiejętności, które łączyły zarówno *artes liberales*, jak i zręczność rzemieślnika<sup>25</sup>. Praca dla skrytoriów Kościoła czy dworów możnowładczych prowadziła do powstania książki rękopiśmiennej będącej dziełem sztuki<sup>26</sup> i jako takiego fenomenu abstrahującego od swej pierwotnej roli, a więc nośnika przesłania Absolutu. Uzasadnienia takiego stwierdzenia dopatrywać się można w 2 Liście do Koryntian (4, 18) podkreślającym zależność poznania świata niewidzialnego od świata doczesnego oraz w Liście do Hebrajczyków (9, 24) mówiącym o paraleli między światem niebiańskim a ziemskim. Również u Orygenesusa widoczne jest przyzwolenie na sztukę przedstawieniową, jako mającą uzasadnienie teologiczne i jako taką użyteczną, gdyż Bóg:

(...) stworzył na ziemi postać wszystkich rzeczy widzialnych w ten sposób, że zawarł w nich swego rodzaju naukę i pouczenie o rzeczach niewidzialnych i niebieskich, aby dzięki temu ludzki rozum mógł się wznieść ku pojmowaniu duchowemu i przyczyn rzeczy szukał w rzeczywistości niebieskiej<sup>27</sup>.

Obszar Słowiańszczyzny Południowej przez wieki był (i jest nadal) obszarem, w którym krzyżowały się koncepcje funkcjonowania sztuki słowa i malarstwa o odmiennych rodowodach determinowanych przez model prawosławny i katolicki. O ich syntezie świadczą chociażby zabytki pochodzące z obszaru Istrii i wybrzeża dalmatyńskiego, które przez dziesięciolecia znajdowały się pod wpływem Bizancjum (kolonie apenińskie, egzarchat Rawenny)<sup>28</sup> i wschodniej duchowości, a następnie uległy ponownej rekatolicyzacji. W sąsiedniej Serbii, od wieków będącej bastionem prawosławia, elementy należące do imaginarij Zachodu przeniknęły do sztuk plastycznych wraz z zacieśnieniem kontaktów na poziomie politycz-

<sup>25</sup> Ibidem, s. 10 i n.

<sup>26</sup> Vide A. Karłowska-Kamzowa, J. Wiesiołowski, L. Wietesko, *Średniowieczna księżka rękopiśmienna jako dzieło sztuki*, Gniezno 1993.

<sup>27</sup> Orygenes, *Komentarz do „Pieśni nad Pieśniami”*. *Homilie o „Pieśni nad Pieśniami”*, przeł. S. Kalinowski, Kraków 1994, s. 156–158.

<sup>28</sup> A. Cilento, *Das byzantinische Sizilien und Süditalien*, Petersberg 2006.

nym, których przypięczeniem był związek małżeński między Stefanem Pierwoukoronowanym a Anną Dandolo. Powyższe przykłady pokazują, że w odniesieniu do Słowiańszczyzny Południowej i w kontekście przyjętej przez mnie perspektywy badawczej konieczne jest uwzględnienie prawosławnych zasad estetyki, które swe piętno odcisnęły również w malarstwie miniaturowym. Myśli Pseudo-Dionizego zawdzięcza chrześcijaństwo pojęcie piękna absolutnego oraz koncepcję emanacji piękna zmysłowego z Absolutu, co skutkowało uznaniem obrazu widzialnego (a więc również miniatury) za desygnat piękna Logosu: „Zaprawdę, rzeczy widzialne są obrazami niewidzialnych”<sup>29</sup>. Twórczość kopistów i iluminatorów była więc próbą naśladowania piękna Boskiego stworzenia za pomocą widzialnych środków wyrazu. Postulowana przez Pseudo-Dionizego *εὐαρμοστία και ἀγλαία*, czyli harmonia i światło, proporcja i blask znalazły odzwierciedlenie w sztukach przedstawieniowych (zwłaszcza w malarstwie i architekturze), stając się z czasem podstawą estetyki średniowiecznej. Pochodzący z *De coelesti hierarchia* II, 4 (P.G. 3, c. 144) fragment:

Można zatem tworzyć kształty stosowne dla rzeczy niebiańskich nawet z najlichszych części materii, gdyż i sama materia, biorąc swe istnienie z prawdziwego piękna, zachowuje w całym swym układzie pewne ślady umysłowego piękna<sup>30</sup>

wpłynął na ukształtowanie modelu estetyki prawosławnej, która w sposób szczególny akcentowała rolę obrazu jako duchowego fenomenu odzwierciedlającego zasady wiary i przewyższającego poziom dzieła sztuki.

Sztuka, zwłaszcza przedstawiająca, poprzez symbole, którymi operowała, była pośrednikiem między poziomem materialno-zmysłowym a transcendentnym. *Per visibilia ad invisibilia* stało się główną zasadą umożliwiającą człowiekowi doby średniowiecza ogląd apofatycznego Boga w zwierciadle symboli składających się na obraz świata, a więc odzwierciedlenie zamysłu kreacjonistycznego. W powyższym kontekście iluminacje rękopisów stają się jednym z narzędzi pozwalających na pełniejsze poznanie tajemnicy Stwórcy oraz określenie współrzędnych własnej egzystencji w obrębie Bożego Stworzenia. Wypracowany na prze-

<sup>29</sup> Pseudo-Dionizy, *Epistola X* (P.G. 3, c. 1117), cyt. za: W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 40.

<sup>30</sup> Cyt. za: ibidem.

strzeni wieków zespół symboli i motywów ikonograficznych stał się uniwersalnym językiem istniejącym równoległe z kodem Pisma Świętego, częściowo z niego czerpiącym, lecz znacznie częściej stanowiącym jego uzupełnienie, co zauważyli ojcowie Kościoła, zwracając uwagę na utylitaryzm sztuk posługujących się obrazami zmysłowymi. Na koegzystencję słowa i obrazu w stworzeniu jednolitego dzieła wskazują w kontekście manuskryptów staroruskich Wiera i Dymitr Lichaczowowie:

Wszystkie środki artystyczne: miniatury, winiety, inicjały, rozmieszczenie tekstu na karcie, samo pismo wreszcie – były podporządkowane jednemu celowi. Cel ten był ważny i godny zabiegów, które mu poświęcono. Tekst należało uczynić nie tylko bliskim i zrozumiałym dla odbiorcy, ale również przekazać mu wagę odbieranych treści. Wynikał stąd stosunek do rękopisu jako do jednolitego dzieła, którego wszystkie części są ze sobą związane. Prostokątna karta kodeksu nabiera skończonej doskonałości formy, ma własne rozwiązanie kompozycyjne, którego znaczenie uwydatnia artyzm sąsiadujących kart<sup>31</sup>.

Obszar średniowiecznej Słowiańszczyzny Południowej stanowi wzorcowy przykład heterogenicznego areału kulturowego, w którym rolę elementu spajającego za pośrednictwem „obrazu” przez wieki pełniło chrześcijaństwo. Fakt ten podkreśla Irina Jazykowa<sup>32</sup>, odnosząca się co prawda do ikonopisarstwa i jego ideowo-symbolicznego znaczenia, lecz ukazująca zarazem złożoną zależność między obrazem a tekstem sakralnym (które były semantycznie tożsame). Walory artystyczne obrazu, a więc także miniatury, były równie ważne jak jej ideologiczna treść. Mając na uwadze podkreślony przez badaczkę fenomen kontemplacji ikony jako aktu modlitewnego, zadać można pytanie: czy z podobną zależnością mamy do czynienia w przypadku malarstwa miniaturowego? Niewątpliwie obraz odczytywano, odnajdywano jego teologiczny desygnat, na wzór interpretacji fragmentu Słowa Objawionego. Praktyka ta podkreśla koherencję obu systemów językowych (graficznego i werbalnego), a zarazem stanowi – by sparafrazować Jazykową – o kontekstowym charakterze iluminacji i tekstu, które dopiero w określonym otoczeniu i w specyficznym użyciu (liturgicznym) stają się zrozumiałe, znaczeniowo pełne i spójne. Pomimo różnic

<sup>31</sup> D.W. Lichaczow, *Artystyczna spuścizna dawnej Rusi a współczesność*, przeł. P. Lewin, Warszawa 1977, s. 53.

<sup>32</sup> I. Jazykowa, *Świat ikony*, Warszawa 1998, s. 20 i n.

wynikających z podziału na obszar wpływów prawosławia i katolicyzmu mówić możemy o wspólnocie, której wyznacznikiem stał się, mający podobny rodowód, zasób przedstawień ikonograficznych, nieznacznie zmodyfikowany od czasów wczesnochrześcijańskich i wielkiej schizmy. Jednym z formalnych nośników ikonicznej *mneme* były iluminowane manuskrypty, stanowiące syntezę słowa i obrazu w służbie Absolutowi, którego przesłanie przekazywały i umożliwiały poprzez odwołanie do kategorii poznania zmysłowego, percepcji, jego zrozumienie i poznanie. Tym samym malarstwo miniaturowe stanowiło przykład dyfuzyjnego przenikania różnych porządków semiotycznych dookreślających się wzajemnie i prowadzących do powstania dzieła totalnego, będącego odbiciem Boskiego piękna i harmonii.

Niniejszy artykuł jest zaledwie fragmentem większej całości, której trzon stanowi kategoria „Slavia Graeco-Romana”, a której zdefiniowania zamierzam dokonać poprzez analizę iluminacji rękopisów staro-południowo-słowiańskich. Wiąże się ona z nieadekwatnością istniejących pojęć (Slavia Latina i Orthodoxa oznaczających współistnienie, syntezę kultur narodów zamieszkujących obszar Półwyspu Bałkańskiego i będących formą opisu współczesnej Słowiańszczyzny, zwłaszcza na gruncie polityczno-konfesyjnym) w odniesieniu do procesu genezy prowadzącego ku utrwaleniu europejskiego i specyficznie bałkańskiego modelu kulturowego. Pojęcie to znajdzie zastosowanie w analizie szeroko pojmowanych procesów artystycznych, nie zamykając się zarazem na uzupełnienie i rozwinięcie pola semantycznego. Poprzez jego zdefiniowanie podjęta zostanie próba odpowiedzi na pytanie o status, funkcję i rolę średniowiecznego iluminatorstwa południowsłowiańskiego w procesie okcydentalizacji Bałkanów przy jednoczesnym wskazaniu, iż w tej specyficznej gałęzi sztuki wyraz znalazła oraz petryfikacji poddana została rodzima (mająca często proveniencję wschodnią) tradycja artystyczna, literacka czy wreszcie religijna. Konglomerat ideowo-artystyczny, uwidaczniający się w iluminacjach na zasadzie *pars pro toto*, jest wyrazem heterogeniczności kultury średniowiecznej Słowiańszczyzny, z czasem stającej się homogenicznym tworem, który akcentując wielość i różnorodność, pozwala zarazem zachować spójność, co z kolei wyraz znalazło w późniejszej, także najnowszej historii Słowian Południowych.



### Literatura

- Awierincew S., *Na skrzyżowaniu tradycji: szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej*, przeł. i opatrzyla wstępem oraz notami bibliogr. D. Ulicka, Warszawa 1988.
- Брадли Ц., *Илуминирани рукописи*, Београд 2006.
- Cilento A., *Das byzantinische Sizilien und Süditalien*, Petersberg 2006.
- Filarska B., *Początki sztuki chrześcijańskiej*, Lublin 1986.
- Freedberg D., *The structure of Byzantine and European iconoclasm*, w: *Iconoclasm: Papers Given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*, Birmingham 1977 s. 165–177.
- Hermann H.J., *Die italienischen Handschriften des Dugento und Trecento. Teil 1: Bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. V. Band: Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien)*, Leipzig 1928.
- Hermann H.J., *Die italienischen Handschriften des Dugento und Trecento. Teil 2: Oberitalienische Handschriften der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. V. Band: Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien)*, Leipzig 1929.
- Jazykowa I., *Świat ikony*, przeł. H. Paprocki, Warszawa 1998.
- Karłowska-Kamzowa A., *Zdobnicze i ideowe funkcje gotyckich kodeksów iluminowanych*, w: *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 283–298.
- Karłowska-Kamzowa A., Wiesiołowski J., Wietesko L., *Średniowieczna książka rękopiśmienna jako dzieło sztuki*, Gniezno 1993.
- Kobielus S., *Dzieło sztuki – dzieło wiary. Przez widzialne do niewidzialnego*, Ząbki 2002.
- Kozłowski K., *Teatr i religia sztuki. „Parsifal” Richarda Wagnera*, Poznań 2004.
- Lichaczow D.W., *Artystyczna spuścizna dawnej Rusi a współczesność*, przeł. P. Lewin, Warszawa 1977.
- Lichaczowa D.S., *Iskusstvo knigi: Konstantinopol' XI vek*, Moskwa 1976.
- Maksimović J., *Srpske srednjovekovne minijature*, Beograd 1983.
- Mikulić P., *Iz likovnosti bosanskoga srednjovekovlja*, Sarajevo–Zagreb 2004.
- Müthereich F., *Carolingian painting*, New York 1976.
- Orygenes, *Komentarz do „Pieśni nad Pieśniami”. Homilie o „Pieśni nad Pieśniami”*, przeł. S. Kalinowski, Kraków 1994.
- Panofsky E., *Architektura gotycka i scholastyka*, w: *Studia z historii sztuki*, wybrał, oprac. i opatrzyl postł. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 33–65.

- Pelc J., *Obraz – słowo – znak: o emblematkach w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973.
- Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, red. T. Michałowska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989.
- Praz M., *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Warszawa 1981.
- Радојчић С., *Старо српско сликарство*, Нови Сад 2010.
- Radojčić S., *Majstori starog srpskog slikarstva*, Beograd 1955.
- Sławinski J., *Sztuka synkretyczna*, w: *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2005.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 2: *Estetyka średniowiecza*, Warszawa 2009.
- Wysłouch S., *Wyprzedaż semiotyki*, Poznań 2011.

### Źródła ilustracji

- II. 1. Ewangelista Mateusz, Ewangeliarz Radosława (F.I.N. 591), Rosyjska Biblioteka Narodowa w Sankt Petersburgu
- II. 2. Wacław IV Luksemburski, Codices Vindobonensis 2759-2764