Mateusz Franciszek Marszałkowski
ORCID 0000-0003-0063-9499
Instytut Historii Nauki im. L. i A. Birkenmajerów Polskiej Akademii Nauk

O ILUMINACJACH RĘKOPISU 8047 V Z BIBLIOTEKI NARODOWEJ W WARSZAWIE SŁÓW KILKA[1]

A few words on the illuminations of manuscript 8047 V from the National Library in Warsaw

Summary: The subject of this article is a manuscript from the National Library in Warsaw, with the signature Rps 8047 V, containing parts of the Old and New Testaments. This codex is decorated with numerous pen-flourish initials, as well as – in two cases – gouache initials. Richer ornamentation is found on f. 60r, on which the incipit initials to the Gospel according to St. Matthew depicts the author of the Gospel with Jerome of Strydon. The manuscript, based on analysis, has been set in the artistic tradition of the southern-east German-speaking area, where it was probably created around 1300.

Keywords: Bible, Saint Jerome, Matthew the Apostle, penwork, medieval iconography, National Library – ms. 8047 V

Słowa kluczowe: Biblia, Hieronim ze Strydonu, św. Mateusz Ewangelista, dekoracje filigranowe, ikonografia średniowieczna, Biblioteka Narodowa – rękopis 8047 V

[1] Za pomoc w konsultacjach i dotarciu do literatury pragnę podziękować: mgr. Guillaumowi Bankowskiemu, mgr. Wiktorowi Binnebeselowi, dr Irinie Chachulskiej, dr. Janowi Dienstbierowi, mgr Alicji Grabowskiej-Lysenko, prof. Monice Jakubek-Raczkowskiej oraz prof. Jerzemu Kaliszukowi.

W Bibliotece Narodowej w Warszawie, pod sygnaturą 8047 V[2], przechowywany jest kodeks, którego treść stanowi Pismo święte – zarówno Stary i Nowy Testament[3], których księgi zostały poprzedzone prologami oraz – na dwudziestu ostatnich kartach – *Interpretationes nominum Hebraicorum* Stefana Langtona[4]. Na k. 60r, w miejscu początku Nowego Testamentu i zarazem Ewangelii według św. Mateusza znajduje się inicjał gwaszowy M(atheus) ze sceną figuralną, w której zostali zilustrowani autor tejże ewangelii oraz najpewniej jeden z Ojców Kościoła – Hieronim ze Strydonu. Jest to jedyna karta księgi, która otrzymała bogatsze zdobienia, na pozostałych pergaminach bowiem wykreślone zostały wyłącznie dekoracje filigranowe (przy czym warto zaznaczyć, że niektórych kart brakuje – najpewniej zostały wycięte). Zainteresowanie wzbudza zwłaszcza scena figuralna i to pod kątem ikonograficznym. Rzadko bowiem można spotkać w sztuce przedstawienia ewangelisty w towarzystwie Hieronima. Ten ostatni zresztą, na kartach rękopisów, najczęściej pojawia się samodzielnie w inicjale *incipitowym* prologu do Pisma Świętego jako jego tłumacz, przy pulpicie z piórem.

[2] Kodeks zdigitalizowany: polona.pl/preview/1d87c038-0681-4e59-8f47-a89be7bdd98c [dostęp 23.01.2024]. W kopii cyfrowej dwukrotnie występuje k. 35v – raz zamiast k. 34v (ta zupełnie nieobecna), drugi raz „na swoim miejscu". Opis kodeksu, informacje i analizy tegoż w niniejszym artykule zostały oparte wyłącznie na dotychczasowej literaturze i kopii cyfrowej rękopisu zamieszczonej na stronie polona.pl. Księga, pomimo prośby zawierającej informację o powstającym artykule na jej temat, nie została okazana autorowi przez Bibliotekę Narodową, która to nie udostępnia „oryginałów rękopisów posiadających wtórniki" (cytat pochodzi z korespondencji autora z pracownikiem BN).

[3] Od Księgi Izajasza (k. 1r–8r) poprzez Księgę Jeremiasza (k. 8r–23r), Lamentacje (k. 23r–24r), Księgi: Barucha (k. 24r–26r), Ezechiela (k. 26r–31v), Daniela (k. 32r–37v), Ozeasza (k. 37v–39v), Joela (k. 39v–40v), Amosa (k. 40v–42r), Abdiasza (k. 42v), Jonasza (k. 42v–43r), Micheasza (k. 43r–44v), Nahuma (k. 44v–45r), Habakuka (k. 45r–45v), Sofoniasza (k. 46r–46v), Aggeusza (k. 46v–47r), Zachariasza (k. 47r–49v), Malachiasza (k. 49v–50r), Machabejską – pierwszą (k. 50v–56r), Machabejską – drugą (k. 56r–59v), Ewangelie: św. Mateusza (k. 60r–65v), Marka (k. 66r–68r), Łukasza (k. 68r–77v), Jana (k. 77v–84v), Listy do: Rzymian (k. 85r–88v), Koryntian – pierwszy (k. 88v–92r), Koryntian – drugi (k. 92r–94r), Galatów (k. 94v–95v), Efezjan (k. 95v–96v), Filipian (k. 96v–97v), Kolosan (k. 97v–98r), Tesaloniczan – pierwszy (k. 98r–99r), Tesaloniczan – drugi (k. 99r–99v), Tymoteusza – pierwszy (k. 99v–100r), Tymoteusza – drugi (k. 100r–101r), Tytusa (k. 101r–101v), Filemona (k. 101v), Hebrajczyków (k. 101v–104r), Dzieje Apostolskie (k. 104r–113r), Listy: św. Jakuba (k. 113v–114r), św. Piotra – pierwszy (k. 114r–115r), św. Piotra – drugi (k. 115r–115v), św. Jana – pierwszy (k. 115v–116v), św. Jana – drugi (k. 116v), św. Jana – trzeci (k. 116v–117r), św. Judy (k. 117r) po Apokalipsę (k. 117v–121v). Z powyższego wynika, że był to kolejny tom dwutomowej (?) Biblii. Ponadto nie wydaje się, że mógł być to egzemplarz służący do *lectio publica*. Przemawia za tym kolejność Ksiąg, która nie wynika z cyklu liturgicznego (nie występują też żadne dodatkowe oznaczenia na marginesach odnośnie do dni, w których dany fragment był czytany), fragmenty Pasji, których nie zaznaczano w sposób jednoznaczny, jako nieczytane w ciągu okresu „zwykłego", a także brak naniesionych akcentów nad trudniejszymi słowami (por. T. Webber, *Reading in the Refectory. Monastic Practice in England, c. 1000–c. 1300*, London University Annual John Coffin Memorial Palaeography Lecture, 18.02.2010, www.academia.edu/9489001 [dostęp 19.09.2024], s. 20–33).

[4] K. 122r–141v.

Zdarzają się sceny, choć raczej z czasów późnego średniowiecza lub nowożytnych, w których ewangeliści towarzyszą Ojcom Kościoła[5]. W niniejszym artykule, w kolejnej jego części, słów kilka zostanie poświęconych właśnie zagadnieniu łączenia i występowania obu postaci zaprezentowanych w inicjale M(atheus). Wcześniej jednak autor podejmie próbę konfrontacji z dotychczasowymi ustaleniami dotyczącymi czasu i miejsca powstania rzeczonego manuskryptu. Rękopis, a w zasadzie przywoływana tu scena figuralna, został przedłożony piszącemu te słowa przez prof. Jerzego Kaliszuka z sugestią przeprowadzenia badań. Biorąc pod uwagę okoliczności wydania niniejszego tomu, żywię nadzieję, że artykuł zainteresuje Jubilata i spotka się z Jego łaskawym przyjęciem.

Księga o wymiarach 50 × 35 cm liczy 141 kart pergaminowych[6]. Tekst Biblii został zapisany w dwóch kolumnach, natomiast *Interpretationes*... w układzie trzykolumnowym. Na wyklejce przedniej okładziny wklejona została kwadratowa karteczka z numerem 1 (odnoszącym się do księgozbioru Morstinów – zob. niżej), ołówkiem zapisane są sygnatury: 5319 (tymczasowa Biblioteki Narodowej) oraz 8047 (obecna), w górnym zewnętrznym rogu zaś piórem zapisano „XXIIII [id est?] libri”[7]. Ponadto na k. 1v, 7r, 141v znajdują się pieczęcie Biblioteki Narodowej. Na tylnej wyklejce pismem kursywnym w wieku XV (?) wynotowano:

Domine, pater noster
Domine
Domine
noster quam ad ad/
mirabile est nomen tuum
in universa terra. Dies diei eructuat. Cor
meum. Da pacem domine in diebus nostris
quia non est alius, qui [pugnet] pro nobis nisi
tu Deus noster. Fiat pax in virtute tua et[8].

[5] Miehe R., *Hieronymus*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 6, *Ikonographie der Heiligen. Crescentianus von Tunis bis Innocentia*, red. W. Braunfels, Rzym, Fryburg, Bazylea, Wiedeń 1974, kol. 522–523.

[6] Brak składki (?) między k. 26 i 27, brak kart między k. 54 i 55, 57 i 58, 65 i 66, po k. 141.

[7] Ksiąg biblijnych jest w sumie 47 – trudno zatem jednoznacznie wyrokować czego tyczy się ten zapis.

[8] Spośród tekstów dopisanych na wyklejce dwa wydają się być kompletne i najprawdopodobniej stanowią śpiewy chorałowe: 1) „Domine [dominus] noster quam admirabile est nomen tuum in universa terra” oraz 2) „Da pacem domine in diebus nostris quia non est alius qui pugnet pro nobis nisi tu deus noster”. Śpiewy z tymi tekstami występują zarówno w liturgii mszalnej, jak i brewiarzowej, reprezentując różne gatunki muzyczno-liturgiczne (np. introit, graduał, antyfona itd.). Bezpośrednio po każdym z tych tekstów są wpisane incipity psalmów, co by sugerowało, że mogą to być antyfony brewiarzowe. Po pierwszej antyfonie (?) następuje incipit „Dies diei eructuat” (Ps 18,3), po drugiej natomiast „Fiat pax in virtute tua et” (Ps 121,7). W bazie Cantus Index […] występują liczne przykłady obu śpiewów „Domine [dominus] noster […]” oraz „Da pacem domine […]” pochodzące ze źródeł o bardzo różnorodnej proweniencji. Jako antyfony znajdujemy

Oprawę stanowią deski obleczone skórą garbowaną roślinnie (?), mocno wybrakowaną na przedniej okładzinie. Tylna okładzina pozostaje w dobrym stanie, a jej skórzane obleczenie uzyskało dekorację introligatorską w postaci prostych linii wyciskanych strychulcem o kompozycji ramowej ze zwierciadłem, wypełnionym rombowymi i trójkątnymi układami. Na tylnej okładzinie są zachowane niektóre metalowe elementy wyposażenia: guz kapeluszowy w centrum oraz dwie czworoboczne nasady pasków zapięć, na przedniej – pozostałości po zaczepie w górnej części okładziny, w dolnej zaś – fragment inkatenacji. Grzbiet wzmocniono i obleczono dodatkowym paskiem jaśniejszej skóry nachodzącym na przednią i tylną okładzinę. Na obie deski naklejono wyklejki. Księgę zszyto dziewięcioma (?) podwójnymi zwięzami skórzanymi, z czego część jest pęknięta.

Treść rękopisu zaczyna się od słów: „caro et non spiritus et Dominus inclinabit manum suam" – jest to trzeci wiersz XXXI rozdziału Księgi Izajasza. W Księdze Ezechiela brakuje rozdziałów IV–XXXII (prawdopodobnie jednej składki pomiędzy k. 26 i 27), w Drugiej Księdze Machabejskiej – rozdziałów VI–XI. Treść na k. 65v kończy się fragmentem XXI rozdziału Ewangelii według św. Mateusza („Et cum venissent in templum, accesserunt ad eum docentem principes sacerdotum et seniores populi dicentes: In qua potestate haec facis? Et quis dedit tibi hanc potestatem? Respondens Iesus"), na k. 66r zaś widnieją początkowe zdania X rozdziału Ewangelii wg św. Marka („At ille respondens ait illi: Magister haec omnia conservavi a iuventute mea"). Rękopis nie dochował się więc w całości, na co dodatkowo wskazują kustosze na końcu składek, np. obecna pierwsza składka została oznaczona rzymską cyfrą II (k. 10v). Warto zaznaczyć, że numeracja składek jest osobna dla ksiąg Starego Testamentu i Nowego Testamentu, choć pisana niemal w ten sam sposób – na środku dolnego marginesu, czarnym atramentem, cyframi rzymskimi, z tą różnicą, że w Starym Testamencie cyfry ograniczone są od góry i od dołu poziomymi kreskami[9].

Karty zostały zapisane jedną ręką, teksturą z przełomu XIII i XIV w.[10], udekorowane zaś zdobieniami filigranowymi, wyjątkowo na k. 60r – inicjałami gwaszowymi z przedstawieniem figuralnym (il. 1). Na tej karcie rozpoczyna się Ewangelia wg św. Mateusza, a zarazem Nowy Testament. Można przypuszczać, że i pierwotna k. 1r (być może również niektóre z brakujących kart) była wyposażona w bogatą, gwaszową iluminację inicjałową, otwierającą Stary Testament.

---

je również w antyfonarzach pochodzących z terenów Polski: Antyfonarzu Wrocławskim (Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, R 503), Antyfonarzu Kieleckim (Kielce, Biblioteka Wyższego Seminarium Duchownego, Ms s.n.) oraz Antyfonarzu z klasztoru oo. karmelitów na Piasku (Kraków, Klasztor Ojców Karmelitów na Piasku, Rps perg. 20).

[9] Kustosze znajdują się na k.: 18v – III, 26v – IIII, 42v – VII, 50v – VIII, 55v – IX, 59v – X, 69v – II, 77v – III, 85v – IIII, 93v – V, 101v – VI, 109v – VII, 117v – VIII, 125v – IX, 133v – X, 141v – XI.

[10] J. Kaliszuk, *Rękopisy średniowieczne kolegiaty wiślickiej w świetle inwentarzy*, „Archiwa, biblioteki i muzea kościelne" 2007, t. 87, s. 85.

Rubrą wypisano, w całej księdze, żywe paginy oraz incipity i explicity prologów kolejnych ksiąg. Numery rozdziałów zostały zapisane system rzymskim naprzemiennie cyframi błękitnymi i czerwonymi w obrębie jednej liczby.

Kodeks dotychczas nie wzbudził większego zainteresowania w świecie naukowym, bynajmniej wśród historyków sztuki. Został zaledwie wspominany w literaturze: w inwentarzu Biblioteki Narodowej[11] oraz jako prawdopodobny wolumin pochodzący z librarii kolegiaty wiślickiej, a z pewnością należący do kolekcji Morstinów[12]. Rękopis został wydatowany na około połowę XIV w. lub przełom XIII i XIV stulecia, a jako miejsce powstania wskazane zostały Czechy (ze znakiem zapytania).

1. Opis dekoracji rękopisu

Dekoracje kaligraficzne wykreślone w barwach czerwono-błękitnych występują niemal na każdej karcie. Najbardziej rozbudowane inicjały, o dwukolorowym dwudzielnym korpusie znaku, wskazują początek kolejnej księgi biblijnej[13] i – w kilkunastu przypadkach – prologów oraz utworu Langtona[14]. Pozostałe prologi rozpoczynają się inicjałami jednobarwnymi, dwu- lub trzywersowymi, nierzadko z wpisaną rezerwą o formie falistej, prostej linii lub z motywem sylwetkowym. Mniejsze, o wysokości dwóch wierszy, z ewentualnie wydłużoną caudą lub belką pionową litery rozciągniętymi po lewym marginesie, stanowią początki rozdziałów. Wyjątkiem pod względem wielkości jest oczywiście litera „I" rozpościerająca się na długość kilku-kilkunastu wersów. Filigrany wykreślone zostały przez dość wprawnego dekoratora, którym mógł być sam skryba. Przemawiałaby za tym swoboda i przemyślane działanie w organizowaniu *mise-en-page*. Za przykład może posłużyć pozostawienie miejsca w prawej kolumnie tekstu pod inicjały, których belkę pionową można wysunąć na margines międzykolumnowy – tekst bowiem został odpowiednio „wcięty" – głębiej lub płycej w zależności od elementów budowy znaku litery (il. 2)[15]. Natomiast – ze względu na szerokość marginesu zewnętrznego – inicjałowi tej samej litery, ale znajdującemu się w lewej kolumnie tekstu miejsca pod wydłużone elementy budowy liter nie pozostawiono. Co prawda na marginesach występują reprezentanty informujące o numeracji rozdziałów, a w obrębie inicjałów można odnaleźć *lettres d'attente*

[11] *Inwentarz rękopisów do połowy XVI wieku w zbiorach Biblioteki Narodowej*, oprac. J. Kaliszuk, S. Szyller, Warszawa 2012 (Inwentarze Rękopisów Biblioteki Narodowej, 3), s. 127.

[12] J. Kaliszuk, *Rękopisy średniowieczne kolegiaty wiślickiej*, s. 85–86, 101; zob. też: J. Czubek, *Rękopisy hr. Morstinów w Krakowie*, Kraków 1911, s. 1, nr 1.

[13] Przy czym brakuje incipitu do Księgi Izajasza i Ewangelii wg św. Marka.

[14] Na k. 8r, 23r, 24r, 31v, 32r, 39v, 42r, 43r, 44v, 46r, 46v, 47r, 49v, 50r, 50v, 56r, 68r, 84v, 85v, 94r, 94v, 95v, 96v, 97v, 98r, 99r, 99v, 100r, 101r, 113r, 113v, 114r, 115r, 115v, 122r, dwukrotnie na k. 26r, 37v, 40v, 45r, 77v, 88v, 92r, 101v, 104r, 116v, 117r, 117v, trzykrotnie na k. 42v.

[15] Np. inicjał F(uit) na k. 68r, P(aulus) – 96v.

(np. na k. 32r, 45r, 86v), niemniej nie są to argumenty rozstrzygające, że skryba i dekorator byli dwiema różnymi osobami[16].

Zdobienia kaligraficzne w typie pączkowym (wyjątkowo w typie palmetowym w inicjale I(acobus) na k. 113v), zbudowane zostały z motywów częstokroć wypełnionych ziarnami o zbliżonych układach kompozycyjnych. Inicjały o dwudzielnych korpusach z wykrojem roślinnym, geometrycznym (np. inicjał P(aulus) na k. 95v) lub sylwetkowym (np. inicjał D(anielem) na k. 31v, O(mnes) – 117r) i wąską rezerwą osiągają rozmiary od trzech do sześciu wierszy[17]. Partie liter, takie jak caudy lub belki pionowe pozostają poza kolumną tekstu, na lewym marginesie lub częściowo w międzykolumnium, rozciągając się na kilka-kilkanaście wersów długości. Światła liter w części starotestamentowej zostały udekorowane filigranem barwy czerwonej, otulina i wypustki marginalne zaś – błękitnej. Od k. 68r (początek Ewangelii wg św. Łukasza) zasada kolorystyczna przestaje obowiązywać i przeważającej większości inicjałów towarzyszą zdobienia kaligraficzne jednej barwy – czerwonej, zwykle nieco bledszej niż w poprzedniej części księgi (co prawdopodobnie wynika ze zmiany składu atramentu). Z rzadka zdarzają się uzupełnienia głównego zrębu dekoracji ziarnami lub innymi drobniejszymi elementami koloru przeciwnego (np. inicjał A(nno) na k. 32r, H(ic est) – 77v).

Światła liter zostały podzielone na geometryczne pola (wieloboki, romby, kwadraty, trójkąty) przy pomocy listew, niekiedy zaś te ostatnie budują liczne okręgi sąsiadujące ze sobą i zajmujące płaszczyznę oka znaku. Sporadycznie wnętrze rozdzielono na dwoje taśmą z perłami i ziarnami (np. inicjał O(zyas) na k. 40v). W kilku przypadkach układ zgeometryzowanych płatków kwiatu otrzymano wytyczając wydłużone łodygi pączków (np. inicjał A(nno) na k. 32r, F(ratribus) – 56r, P(aulus) – 85v, A(pokalipsis) – 117v). Światła wypełnione zostały pączkami w różnych układach: kiści (np. inicjał V(erbum) na k. 8r, V(erbum) – 46r); kłosów (np. inicjał O(nus) na k. 44v); rozet (np. inicjał O(nus) na k. 45r) z wpisanymi w nią skrzyżowanymi listwami (inicjał O(mnes) na k. 117r); snopów, w przypadku których zewnętrzne pączki zostały ustawione antytetycznie (np. inicjał E(t factum) na k. 26r) lub wyrastając z dwóch punktów naprzemiennie (jeden nad drugim) zachodzą na siebie (np. inicjał N(on idem) na k. 37v); dodatkowo możliwie gęsto uzupełnione pojedynczymi pączkami i perłami. W niektórych przypadkach wykreślono pączki w dowolnych układach, swobodnie zapełniają-

[16] Powszechnie przyjęło się, że występowanie reprezentantów przemawia za podziałem obowiązków przy pracy nad rękopisem – jedna osoba kaligrafowała tekst, druga zaś nanosiła dekoracje. Wydaje się jednak, że niekoniecznie było to regułą. W Bibliotece Diecezjalnej w Pelplinie znajdują się dwa kodeksy, które przepisane zostały jedną ręką i udekorowane przez jedną, tę samą osobę. W jednej z tych ksiąg – sygn. 30 (90) – *lettres d'attente* występują, w drugiej – sygn. 27 (44) – nie są dostrzegalne.

[17] Wyjątkowo pojawiają się dwa większe inicjały P(aulus) na k. 85v i 104r, odpowiednio o wysokości 11 i 7 wierszy. Ponadto litera „I" zazwyczaj osiąga wielkość od 10–24 wersów.

cych powierzchnię oka litery, uzupełnioną perłami (np. inicjał E(t factum) na k. 23r). Pojawiają się ponadto gąsienice z ząbkowaniem w formie kresek (np. inicjał V(erbum) na k. 37v) lub bez niego (np. inicjał V(erba) na k. 40v), częściowo w układach sercowatych, albo motywy je przypominające (np. inicjał E(zechiel) na k. 26r). W unikatowy sposób potraktowane zostało światło w inicjale P(aulus) na k. 101r, które – poprzecinane prostymi liniami w różnych kierunkach, usiane dodatkowo pojedynczymi pączkami i rzęskami – zyskało dekoracyjny, „dywanowy" charakter.

Otulinę, która obłe krawędzie inicjałów zamyka w czworoboczne ramy, stanowią pączki (w niektórych przypadkach w układzie sznura, np. inicjał O(zyas) na k. 40v), niekiedy z wydłużoną łodygą, skupiska pereł z ziarnami – tzw. żabi skrzek – ułożone w rzędy lub małe – zwykle po trzy – grupy, niewielkie medaliony wypełnione pączkami (w układach kiści, „antytetycznych snopów" lub innych niestandardowych), pojedyncze fibryle – najczęściej w formie sprężyny, motywy spiralne, zdarzają się też krótkie wici w formie wsuwki do włosów (np. inicjał P(etrus) na k. 114r). W odosobnionych przypadkach pojawiają się gąsienice z ząbkowaniem (czasem nawet z obu stron), zwrócone do siebie „głowami" (np. inicjał A(nno) na k. 32r, I(acob) – 42r) czy zygzakowata linia (inicjał P(aulus) na k. 98r).

W górę i w dół rozpościerają się sztywne wiązki wici zakończone haczykowato, sprężyną, czasem pączkiem lub okazjonalnie wsuwką do włosów (np. inicjał C(orinthii) na k. 88v, G(alathe) – 94r, S(enior) – 116v) czy pęcherzykowatą końcówką (np. inicjał P(aulus) na k. 98r, P(aulus) – 101v). Wiązki obrośnięte są grupami pączków, żabiego skrzeku, fibrylami, przez co – choć nie zawsze – wydłużone wypustki zyskują wrażeniowy horyzontalny „podział". Pojawiają się też segmenty jodełkowe (np. inicjał F(ratribus) na k. 56r, H(ic est) – 77v). Wybrane wici poprzecinane zostały pojedynczymi „niezależnymi" perłami i rzęskami (np. inicjał H(ic est) i I(n principio) na k. 77v, P(aulus) – 94v, P(rimum) – 104r). Epizodycznie na zakończeniach wypustek (inicjał A(nno) na k. 32r), w ich obrębie (inicjał P(aulus) na k. 97v, A(pokalipsis) – 117v) lub w otulinie (inicjał I(n principio) na k. 77v, P(aulus) – 85v, P(aulus) – 100r) wykreślone zostały palmety. Dekoracje filigranowe wyrysowane dla inicjałów jednobarwnych rozpoczynających prologi oraz małych inicjałów otwierających kolejne rozdziały są analogiczne jak wyżej zaprezentowane, ale wykreślone w mniejszej skali.

Na k. 60r (il. 1) iluminator wymalował dwa gwaszowe, złocone inicjały: M(atheus), w lewej kolumnie tekstu i L(iber) – w prawej. Część najwyżej położonej warstwy malarskiej uległa degradacji i obecnie jest nieczytelna – niewykluczone, że miejsca sczerniałe były pierwotnie srebrne. Dominującą rolę w zdobieniach obu inicjałów odgrywa mięsista różnobarwna (czerwienie, żółcienie, błękity, róże, zielenie), obwiedziona czarnym konturem wić porośnięta silnie przestylizowanymi palczastymi liśćmi, zbudowanymi z 3–5 płaskich, wydłużonych listków

z podłużną żyłką na osi blaszki (zaznaczoną za pomocą białych kropek), których stępione szczyty wywijają się, tworząc postrzępione wachlarze, przypominające palmety, zdobione na krawędzi białymi kropkami i (najczęściej) kreskami.

Inicjał M(atheus) (il. 3), dwunastowierszowy, z przedstawieniem figuralnym, ukazuje dwóch świętych z nimbami w formie czerwonych okręgów z białymi kropkami, których można identyfikować jako Mateusza ewangelistę i najpewniej Hieronima ze Strydonu (zob. niżej w ustępie dot. ikonografii). Litera została wykreślona na złotym, puncowanym czworobocznym polu, które przylega i zachodzi na pionową listwę (bordiura) rozpościerającą się na całą wysokość kolumny tekstu i wychodzącą nieco na górny margines, o szerokości całego wewnętrznego marginesu. Całość (?) kompozycji została obwiedziona szeroką czerwoną ramą (która pozostaje niewidoczna od strony szycia kodeksu) z klamrami barwy białej. Inicjał jest barwy błękitnej (potraktowany walorowo – od ciemnobłękitnego przy zewnętrznych krawędziach do jasnoniebieskiego wewnątrz), o krągłych kształtach: dwie zewnętrzne laski, prowadzone po elipsie, zwężające się u góry i dołu, obwiedzione zostały czarnym konturem, u podstawy wywijając się w łuki. Laski, rozszerzając się pośrodku, zostały przedzielone różowymi motywami czworoboku (w lewej lasce) i koła (w prawej) o białym konturze. Korpusy wypełniają dwa spłaszczone liście, rozdwajające się i zakończone palmetowymi formami o białych punktach z kreskami, w środkowej części lasek. Liście budujące górną partię litery wyrastają z cienkich gałązek, konturujących laskę środkową, natomiast dolne są zakończone wypustkami, z których lewa łączy się z wielobarwną wicią, budującą dekorację marginalną, z prawej zaś wyrastają dwa zielone liście winnej latorośli i jeden różowy strzępiasty liść (dębu?). We wnętrza błękitnych pól zostały wprowadzone podłużne biało-błękitne taśmy pereł (w lewej lasce) oraz trójkątne ciemnobłękitne formy o białym konturze i takimiż punktami wzdłuż obwodu oraz wewnątrz (w prawej lasce). W centralny motyw czworoboku został wpisany czwórliść o wydłużonych płatkach, pierwotnie zapewne srebrnych, w którego narożne pola wprowadzono ciemnoczerwone punkty, układające się w formę krzyża z białym punktem pośrodku. W koło zostało wprowadzone najpewniej zoomorficzne przedstawienie (może lew, jako atrybut Hieronima?) – pierwotna puncowana warstwa uległa degradacji, zacierając wprowadzony przez iluminatora motyw. Cienkie gałązki, konturujące laskę środkową, w dolnej jej części – analogicznie do zewnętrznych fragmentów litery – skręcają się do oka znaku i wypuszczają palczaste liście. Laska środkowa została wypełniona różowo-siną barwą, w górnej części zakończona dwoma półliśćmi akantu okonturowanymi białą linią, rozchodzącymi się na dwie strony i przylegającymi do błękitnych łuków, u dołu zaś „żabką".

W światłach znaku na złoconym tle wybito motywy czwórliści zamknięte w romby, natomiast między literą i czerwoną ramą – wici roślinne. Każda z postaci została wkomponowana w jedną z „arkad", utworzonych przez błękitne

łukowato wygięte laski litery, i wsparta na skrętach wici. Figury zostały przedstawione jako pisarze z piórami (Hieronim dodatkowo z nożem) w rękach, w pozycji siedzącej, skierowane ku sobie w ujęciu *en trois quarts*: Mateusz pod lewą arkadą, z diagonalnie umieszczoną filakterią, na której widnieje napis „Liber generac[ionis]", Hieronim zaś pod prawą, z otwartą księgą, na karcie której między wytyczonymi rubrą liniami dostrzegamy pierwsze słowa prologu do Ewangelii: „Matheus ex Iudea sicut primus". Ewangelista, młodzieńczy, jest odziany w żółtawo-zielonkawą tunikę z czerwonymi wzorzystymi bordiurami, bosy; Hieronim ukazany jest w różowym (być może w zamierzeniu purpurowym) stroju kardynalskim (?) przypominającym habit z kapturem[18], spod którego wyłaniają się białe mankiety rękawów, kołnierz oraz fragment szaty okrywający prawą nogę świętego. Spod szaty wystają zaostrzone czubki brązowych trzewików. Pomimo próby walorowego traktowania szat, fałdy zostały zaznaczone czarną kreską, podkreślając anatomię i układ postaci – zgięte w łokciach ręce, ugięte kolana etc. Rysy twarzy opracowano w sposób konturowy barwą brunatną, gdzieniegdzie wzbogaconą o czerwoną kreskę (np. grzbiet nosa) a płaszczyzny karnacji wypełniono bladoróżowym kolorem, miejscami nakładając plamy szarości i ciemniejszego różu / jasnej czerwieni, uwypuklając w ten sposób przede wszystkim policzki postaci. Uwydatnione zostały palce u rąk i stóp, uszy, łuki brwiowe, nos oraz pozioma kreska wyobrażająca usta. Środkowy fragment warg podmalowany został czerwienią, tworząc jaskrawą kolistą plamę poniżej krągłych skrzydełek i takiegoż czubka nosa. Szeroko rozstawione oczy o lancetowatym kroju z dużą czarną tęczówką (zajmującą połowę oka) określone są cienkimi liniami powiek. Głębsze oczodoły uzyskane szarą barwą przyciemniającą partie między trójkątnie prowadzonymi łukami brwiowymi i oczyma, krótka błękitna (z pojedynczymi białymi i czarnymi kreskami) broda oraz rozległa tonsura – wręcz łysina, to zabiegi jakimi posłużył się iluminator, aby ukazać Hieronima jako osobę starszą. Ewangelista zaś został przedstawiony jako młodzieniec – bez zarostu, z zaokrąglonymi łukami brwiowymi i płytkimi oczodołami jedynie lekko zacienionymi, o charakterystycznie pogodnym wyrazie twarzy. Głowę Mateusza porastają ciemnoczerwone, brunatne, białe i czarne pofalowane kosmyki włosów – każdy z nich został wykreślony z osobna. Korona tonsury to „wieniec" z krótkich błękitnych, białych, czarnych kresek.

[18] Hieronim w okresie średniowiecznym najczęściej był ukazywany w stroju kardynała lub mnicha (zob. R. Miehe, *Hieronymus*). W tym pierwszym przypadku jednak nie zawsze był to kompletny ubiór (tym bardziej, że np. dopiero od 1294 r. kardynałowie nabyli prawo noszenia purpury – zob. E. Górecki, *Kardynał*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 8, red. B. Migut, Lublin 2000, kol. 788) – czasem brakowało kapelusza, rokiety i/lub mucety (zob. J. Braun, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1943, kol. 329). Być może omawiany tu święty wyobrażony został w niekompletnym kardynalskim stroju?

Górny fragment pionowej kolumny wypustki był prawdopodobnie srebrny, pozostałą część wypełniono zielenią. Wnętrze wydłużonego czworoboku zajmuje giętka wielobarwna wić roślinna o kilku pędach z palczastymi liśćmi, która dodatkowo została wzbogacona o jeden srebrny (?) liść winorośli oraz jeden czerwony i dwa błękitne strzępiaste liście (dębu?) okonturowane bielą. Czterokrotnie między liśćmi iluminator wprowadził niewielkie (wysokości ok. 3 wierszy) przedstawienia zoomorficzne. W związku z utratą pierwotnych właściwości warstwy wierzchniej, trudno o identyfikację wszystkich wyobrażeń. Wydaje się, że były to w większości stworzenia „fantastyczne" – smoki i hybrydy; kontury jednego mogłyby wskazywać na jednorożca. Na dolnym marginesie porośnięta liśćmi wić wychodzi z kolumny i tworzy układ trzech zmniejszających się wolut. Tła wszystkich trzech zostały wypełnione zieloną barwą. Centrum największej spirali zajmuje złocone wyobrażenie siedzącej okrakiem na wici, centkowanej czernią małpy, trzymającej w lewej łapie kulę (owoc?). Tuż obok znajduje się drobna zatarta forma (pierwotnie srebrna?) innego stworzenia lub floralnego fragmentu. W otoku dekorator naniósł kolejne – obecnie także nieczytelne – wyobrażenia rachitycznych skrzydlatych smoków i hybryd o długich łapach i wydłużonych uszach. W środkowej spirali została ukazana jedna, złocona figura: skrzydlaty smok ze schematycznie zaznaczonymi czernią elementami budowy ciała. Centralną część ostatniego zakola wypełnia czteropłatkowy kwiat ze złoconym środkiem.

Złocony, puncowany punktowo inicjał L(iber), rozpościerający się na wysokość niemalże połowy kolumny tekstu (wysokości 25 na 55 wierszy tekstu), ujęty został na szerokim geometrycznym zielonym polu – którego kształt odpowiada literze – okolonym ramą: barwy czerwonej z białymi klamrami od strony sąsiadującej z tekstem i różowej od strony marginesu. W górnej części litera rozwidla się, a jej końce tworzą – zamykające się niemal w okrąg – łuki, z których prawy tworzy wolutową wypustkę. Dolnej, poziomej kresce litery nadano kształt ażurowego trójkąta, którego wierzchołek oparty został o koniec belki pionowej, a równolegle do niej biegnie podstawa. Trójkątne pole wypełniono błękitem. Złocone brzegi oplecione zostały czerwoną symetryczną plecionką, której fragmenty połączono węzłem (prawdopodobnie srebrnym) w środku trójkątnego kształtu. Wnętrze blokowej struktury wypełnia wijąca się i przeplatająca złoconą literę wielopędowa wić z palczastymi liśćmi – analogicznie do dekoracji w pionowej strukturze wewnętrznego marginesu. Gdzieniegdzie na zielonym tle występują białe okręgi.

2. Czas i miejsce powstania rękopisu

Niektóre motywy, pojawiające się w zdobieniach filigranowych omawianego kodeksu, posiadają cechy umożliwiające wskazanie ram czasowych, dla których były one charakterystyczne lub były bardziej popularne. Patricia Stirnemann, ba-

dając księgi paryskie odnotowała, że typ pączkowy filigranu wszedł do użycia w latach czterdziestych XIII w., wypierając palmety[19]. Kreślenie zaś pojedynczych elementów, niezwiązanych bezpośrednio z wiciami, ale znajdującymi się między nimi lub innymi elementami budowy dekoracji, takich jak rzęski i perły było, według badaczki, charakterystyczne między 1270 i 1314 r.[20] Z kolei Christine Jakobi-Mirwald wskazała motyw (wykrój) sylwetkowy jako powszechny zwłaszcza w drugiej połowie XIII stulecia[21]. Bazując na analizie dekoracji filigranowych należałoby datować kodeks najwcześniej na ostatnią ćwierć XIII w. Trudno jednak wskazać bezpośrednie analogie dla zdobień księgi 8047 V. Jedynymi specyficznymi elementami są snopy pączków, w których pączki zewnętrzne zostały ustawione antytetycznie lub wyrastają z dwóch punktów naprzemiennie (jeden nad drugim) zachodząc na siebie. Podobne rozwiązanie – choć mimo wszystko odróżniające się, bowiem to wewnętrzne, nie zaś zewnętrzne pączki zostały ustawione antytetycznie – pojawia się na pergaminach kodeksu Clm 399 ze zbiorów Bayerische Staatsbibliothek w Monachium. Rękopis przepisany został w południowo-zachodnim regionie niemieckojęzycznym lub na terenach szwajcarskich w końcu XIII lub na początku XIV stulecia[22]. W innej księdze, również powstałej około 1300 r. na obszarze – choć dość ogólnie określonym – niemieckojęzycznym[23], w dekoracji światła inicjału S(wie) zastosowano kiście pączków, z których środkowa para została wykreślona antytetycznie (il. 4). Ten sam środek wyrazu pojawia się na kartach woluminu VadSlg Ms. 302 z Kantonsbibliothek, Vadianische Sammlung w St. Gallen datowanego na około 1300 r. i skopiowanego w Zurychu[24].

Dekoracje filigranowe wykreślone na kartach warszawskiego woluminu są dość obiegowe i sztampowe, a podobieństwa wspomniane wyżej, wynotowane w obrębie jednego układu pączków nie mogą przesądzać o proweniencji artystycznej rękopisu. Podejmując jednak próbę uchwycenia czasu i miejsca powstania kodeksu – wnosząc na podstawie analizy zdobień kaligraficznych i mając jed-

[19] P. Stirnemann, *Fils de la vierge. L'initiale à filigranes parisiennes: 1140–1314*, „Revue de l'Art" 1990, t. 90, s. 68.

[20] Ibidem, s. 71.

[21] Ch. Jakobi-Mirwald, *Buchmalerei: Terminologie in der Kunstgeschichte*, Berlin 2015, s. 73.

[22] B. Hernad, *Die gotischen Handschriften deutscher Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek*, cz. 1, *Vom späten 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2000 (Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München, t. 5,1), s. 165, nr kat. 240. Skan mikrofilmu rękopisu: https://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/HSP0004A35B00000000 [dostęp 10.07.2024].

[23] Bazylea, Universitätsbibliothek, sygn. B VIII 27. Informacje za: swisscollections.ch/Record/991170524805805501 [dostęp 10.09.2024]. Kodeks zdigitalizowny: e-codices.unifr.ch/de/list/one/ubb/B-VIII-0027 [dostęp 10.07.2024].

[24] Informacje za: swisscollections.ch/Record/991170519735305501 [dostęp 10.09.2024]. Kodeks zdigitalizowny: e-codices.unifr.ch/de/list/one/vad/0302 [dostęp 10.07.2024].

nocześnie na uwadze powszechny charakter tejże, ale też wpisującej się w określony przedział czasowy – wydaje się, że poszukiwanie ewentualnych analogii zarówno w realizacjach zdobień kaligraficznych, ale i figuralno-ornamentalnych można zawęzić do obiektów z zachodnioeuropejskiego kręgu kulturowego i czasu ostatniej ćwierci XIII oraz pierwszej ćwierci XIV stulecia. Na zbliżony okres powstania rękopisu wskazywali zresztą autorzy przywołani wyżej.

Motywy filigranowe, występujące na kartach Rps 8047 V wywodzą się z francuskich realizacji tego typu, również z tych, które pojawiają się dopiero w latach 1270–1314. Jednak rozwiązania kompozycyjne dekoracji omawianego tu manuskryptu nie podążają za wytworami północnofrancuskimi (a w zasadzie paryskie, gdyż właśnie to miasto nadawało prym[25]) tego czasu. W tych ostatnich bowiem dążono do upraszczania i redukowania poprzez wyzbywanie się kolejnych motywów, budowania skromnych wypustek marginalnych, najczęściej jako pojedynczej wici w formie wsuwki do włosów – delikatnej i nadającej wyrafinowanej subtelnej elegancji całemu inicjałowi. Bywały także rozwiązania bardziej „impresjonistyczne", niejako niespokojne, rozedrgane[26]. Co więcej, „francuskie" partie figuralne o wydłużonych wysublimowanych sylwetkach, linearnie opracowanej fizjonomii nie znajdują swego odbicia w warstwie artystycznej warszawskiej Biblii. Trudno też dostrzec spójność w kolorystyce. Francuskie iluminatorstwo opierało się bowiem na chłodnej gamie barwnej, zróżnicowaniu jasnych, bladych tonów (biele, róże, bogata paleta szarości), podkreślających rysunek form oraz kontrastujących z nimi głębokimi błękitami, cynobrami, przygaszonymi, jasnymi zieleniami[27]. Tymczasem w inicjałach na k. 60r kolorystyka jest zgoła odmienna, a wyrazista zieleń teł geometrycznych blokowych struktur została silnie wyeksponowana. Warto jeszcze dodać, że filigrany południowofrancuskie, takoż i bogatsze zdobienia gwaszowe pozostawały pod silnym wpływem wzorców italskich – różnych od tych, które były spotykane w warsztatach z terenów na północ od Alp[28], a także w Rps 8047 V.

Trudno również dopatrywać się artystycznych związków – odnosząc się do dotychczasowych, choć skąpych, uwag w literaturze – z warsztatami czeskimi. Dekoracje filigranowe z tych terenów – wprawdzie słabo udokumentowane –

[25] F. Avril, *L'enluminure à l'époque gothique. 1200–1420*, Paryż 1995, s. 29.

[26] P. Stirnemann, *Fils de la vierge*, s. 71.

[27] C. Sterling, *La peinture médiévale à Paris. 1300–1500*, t. 1, Paryż 1987, s. 22.

[28] Na temat różnic w dekoracjach północno- i południowofrancuskich z czasów około 1300 r. zob. M. Schuller-Juckes, *Encounters in Books. Superregional Collaboration in Illuminated Manuscripts Around 1300*, [w:] *Europäische Bild- und Buchkultur im 13. Jahrhundert*, red. C. Beier und M. Schuller-Juckes, Wiedeń, Kolonia, Weimar 2020, s. 93–115. O iluminatorstwie w Italii zob. *Dix siècles d'enluminure italienne (VI^e^–XVI^e^ siècles). Catalogue*, F. Avril, Y. Załuska, M.-T. Gousset, M. Pastoureau, Paryż 1984, zwł. s. 33–35, 37–40, 44–50, 54–55, 57–63, 73–74, 91 (nr 19, 22–25, 31–35, 37–39, 44–48, 59–60, 77).

z interesującego nas przedziału czasowego, noszą znamiona indywidualizmu[29]. I pomimo iż w warszawskim rękopisie formy i kompozycje zdobień kaligraficznych są dość powszechne, to jednak trudno znaleźć dla obu z nich punkty styczne. Negatywnej weryfikacji doczekały się analizy w kontekście dekoracji figuralnych. W końcu XIII i początku XIV stulecia iluminatorzy z czeskich warsztatów wzorowali się przede wszystkim na malarstwie italskim, szczególne upodobania kierując w stronę szkoły wenecko-padewskiej – m.in. ku mistrzowi Da Gaibana – oraz południowowłoskiej[30]. Chętnie wykorzystywali też dokonania szkoły nadreńskiej i francuskiej, formułując nowy, swoisty styl: z zachodu zaczerpnęli motywy roślinne, nadając im jednak gładszy modelunek o bardziej wyszukanych formach; rozwiązania figuralne zaś były zapożyczane z realizacji italskich[31]. Paleta barwna zazwyczaj opierała się na chłodniejszych tonach, zwłaszcza odcieniach niebieskiego, zielonego i fioletowego, a także na kontrastowych kolorach: niebieskim, czerwonym i zielonym (co było typowym zestawem barwnym na Półwyspie Apenińskim)[32]. Mieszanie się i przenikanie wpływów z różnych kręgów malarskich było typowe dla tego regionu (dopiero pod koniec XIV w. zaistniały odpowiednie warunki do wykazania silnej aktywności stylistycznej, która promieniowała poza jego granice)[33].

Jako że powyższe cechy kręgów kulturowych nie wykazują analogii w stosunku do iluminowanych przedstawień w warszawskim egzemplarzu, uzasadnionym wydaje się skierowanie uwagi na obszar niemieckojęzyczny. W warsztatach całego

[29] Dla porównania można przytoczyć rękopisy (jedyne, które zostały odnalezione w ramach kwerendy): Monachium, Bayerische Staatsbibliothek [BSB], Clm 643 z początku XIV w. z Czech (?) (skan mikrofilmu rękopisu: https://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/HSP0004AAD800000000 [dostęp 10.07.2024]); Kolonia, Fondation Martin Bodmer [KFMB], Cod. Bodmer 72 z pierwszej ćwierci XIV w. z północno-zachodnich Czech / Górnej Frankonii / południowego Vogtlandu (kodeks zdigitalizowany: e-codices.unifr.ch/en/list/one/fmb/cb-0072 [dostęp 10.07.2024]) – prawdopodobnie z tego samego warsztatu pochodzą manuskrypty z Universitätsbibliothek w Heidelbergu o sygn. Cod. Pal. germ. 341–350ra (zob. R. Wetzel, *Deutsche Handschriften des Mittelalters in der Bodmeriana*, Kolonia, Genewa 1994, s. 84); Praga, Knihovna Národního muzea, XVI B 12 z pierwszej połowy XIV w. z Czech (kodeks zdigitalizowany: manuscriptorium.com/apps/index.php?envLang=en&direct=record&pid=AIPDIG-NMP___XVI_B_12____2RGW166-cs [dostęp 10.07.2024]); Ołomuniec, Vědecká knihovna v Olomouci [OVK], M II 84 z pierwszej połowy XIV w. z Czech (kodeks zdigitalizowany: new.manuscriptorium.com/apis/resolver-api/en/catalog/default/detail/manuscriptorium%7CAIPDIG-VKO___M_II_84_____46TR0I6-cs [dostęp 10.07.2024]); OVK, M III 44 z pierwszej połowy XIV w. z Czech (kodeks zdigitalizowany: new.manuscriptorium.com/apis/resolver-api/en/catalog/default/detail/manuscriptorium%7CAIPDIG-VKO___M_III_44____0FZZG63-cs [dostęp 10.07.2024]).

[30] J. Kurešová, *Františkánská bible z Knihovny Národního muzea v Praze (XII.B.13) v kontextu dobového malířství 13. století*, rozprawa doktorska, Univerzita Karlova v Praze, Praga 2018, s. 284–286.

[31] J. Krása, *České iluminované rukopisy 13.–16. století*, Praga 1990, s. 50, 56.

[32] J. Kurešová, *Františkánská bible*, s. 284–286.

[33] J. Krása, *České iluminované rukopisy*, s. 56–57.

południowego pasa tego regionu – od Górnej Nadrenii, poprzez Bawarię i aż po Frankonię – przez cały XIII w., w dekoracjach gwaszowych rękopisów stosowano różnobarwne wici roślinne z palczastymi liśćmi i/lub palmetami wykończonymi białymi punktami i/lub kreskami[34] (il. 5–7), a przedstawienia figuralne, choć wzorowane na francuskich, nie były *stricte* francuskie, ani tym bardziej włoskie czy czeskie. Paleta barwna, występująca w tych realizacjach, różna od przywołanych wyżej, składała się z intensywnych kolorów: czerwieni, błękitów, żółci, różów, a także z zieleni – na tle której w rękopisie Rps 8047 V wymalowano wić roślinną – i niejednokrotnie złotych teł. Niemniej pewne rozwiązania formalne wyróżniały wytwory iluminatorstwa ze wspomnianych krain historycznych.

W przypadku Górnej Nadrenii po połowie XIII w. zauważa się odchodzenie od *Zackenstilu* i przejmowanie gotyckich wzorców francuskich. Cechy te dostrzegalne są zwłaszcza w partiach figuralnych: postaci nabrały smuklejszych kształtów, proporcje się wydłużyły, napięte stroje uwidaczniły strukturę ciał, które „poruszają" się z dworską elegancją i wdziękiem, a stosunkowo małe głowy o delikatnych, choć wyraźnie zaznaczonych rysach twarzy zostały spowite gę-

[34] Np. KFMB, Cod. Bodmer 30 (zob. informacje o kodeksie i jego digitalizat: e-codices.unifr.ch/de/list/one/fmb/cb-0030 [dostęp 10.07.2024]); Aarau, Aargauer Kantonsbibliothek [AKB], MsWettF 11 (zob. Ch. Bretscher-Gisiger, R. Gamper, *Katalog der mittelalterlichen Handschriften des Klosters Wettingen*, Dietikon, Zürich 2009, s. 112–115; kodeks zdigitalizowany: e-codices.unifr.ch/de/list/one/kba/WettF0011 [dostęp 10.07.2024]); Freiburg, Universitätsbibliothek, Hs. 24 (zob. W. Hagenmaier, *Die lateinischen mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau (Hs. 1–230)*, Wiesbaden 1974 (Kataloge der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, t. 1,1), s. 23–26; kodeks zdigitalizowany: dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/hs24 [dostęp 10.07.2024]); BSB, Clm 11308 (zob. E. Klemm, *Die illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts deutscher Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek*, Wiesbaden 1998 (Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München, t. 4), s. 213–216, nr kat. 200; kodeks zdigitalizowny: mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00056553 [dostęp 10.07.2024]); Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek [WLB], Cod.bibl.fol.46 (zob. S. Westphal, *Der Komburger Psalter und die fränkische Buchmalerei des 13. Jahrhunderts*, [w:] *Studien zur Buchmalerei des 13. Jahrhunderts in Franken. Zum Hiltegerus-Psalter (UB München 4° Cod. Ms. 24 [Cim 5[!][i.e. 15]]) und dem stilistischen Umfeld des Komburger Psalters (WLB Stuttgart Cod. Bibl. 2° 46)*, red. K.G. Beuckers, Kilonia 2011 (Kieler Kunsthistorische Schriften. Neue Folge, 14), s. 161–208; kodeks zdigitalizowany: https://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/HSP0004666700000000 [dostęp: 10.07.2024]); BSB, Clm 7915 (zob. E. Klemm, *Die illuminierten Handschriften*, s. 194–196, nr kat. 191; skan mikrofilmu rękopisu: mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00112080 [dostęp 10.07.2024]); Los Angeles, Getty Museum [LAGM], Ms. Ludwig VIII 2 (zob. T. Kren, *Psalter*, hasło kat. [w:] T. Kren, E.C. Teviotdale, A.S. Cohen, K. Barstow, *Masterpieces of the J. Paul Getty Museum: Illuminated Manuscripts*, Los Angeles 1997, s. 40, nr 13; kodeks częściowo zdigitalizowany: getty.edu/art/collection/object/103RV7 [dostęp 10.07.2024]); BSB, Clm 3900 (zob. E. Klemm, *Die illuminierten Handschriften*, s. 204–209, nr kat. 197; skan mikrofilmu rękopisu: mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00092725 [dostęp 10.07.2024]); BSB, Clm 15909 (zob. E. Klemm, *Die illuminierten Handschriften*, s. 234–237, nr kat. 213; kodeks zdigitalizowany: mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00056555 [dostęp 10.07.2024]).

stymi, przeważnie kręconymi włosami[35]. Na przełomie zaś XIII i XIV stulecia pojawiła się nowa tendencja stylowa *dolce stile nuovo*, w której to idealizowane, odrealnione postacie charakteryzowały się szczególną delikatnością, a spowite były w szaty pozbawione niejako swoich rzeczywistych cech fizycznych. Głównymi ośrodkami wytwórczości rękopiśmienniczej były Strasburg, Fryburg, Bazylea, Konstancja i Zurych. Trudno jednak jest odróżnić produkcję artystyczną każdego z tych ośrodków na przełomie wieków[36].

Najprężniej działającymi warsztatami iluminatorskimi w obrębie Bawarii były te zlokalizowane w Ratyzbonie. W latach siedemdziesiątych XIII stulecia niektórzy iluminatorzy rezygnowali z tradycyjnego wówczas *Zackenstilu* i zwracali się ku wzorcom francuskim[37]. W porównaniu z wcześniejszymi realizacjami nastąpiła przede wszystkim zmiana kolorystyki – zamiast ciężkich, ciemnych odcieni całego spektrum barw (od zieleni do błękitów, od czerwieni do fioletów, od żółci do pomarańczy itd.) zaczęto preferować jasne i wyraziste kolory podstawowe używane we francuskich pracowniach. Twórcy kierowali się w stronę „słodkiego" stylu, w którym „wszystko jest zaokrąglone, miękkie i delikatne"[38]. Powstawały iluminacje, w których dominowały błękity, czerwienie, róże, zielenie i złoto, a postacie malowano z lekko „przerośniętymi" głowami, o mniej wyszukanym modelunku twarzy i draperii. Proste linie zarysowujące fałdy szat, często rozchodzące się promieniście od jednego punktu (typowe w latach 1260–1270) zaczęły przechodzić, w końcu XIII w., w zakrzywione i pokrywające szaty w sposób całościowy. W obrębie motywów floralnych, malowanych farbami kryjącymi, charakterystyczne były dekoracje trzonów liter wypełnione rzędami palmet lub – jak w warszawskiej Biblii – zbudowane z wydłużonych liści zakończonych dwiema półpalmetami. Dodatkowym elementem cechującym ratyzbońską wytwórczość pozostają spiralne wici palmetowe w światłach liter[39]. W latach 1250–1320 ratyzbońskie wytwory rękopiśmienne rozprzestrzeniały się po obszarach naddunajskich, a motywy w nich występujące były wykorzystywane w wielu miejscach, z których Passau było idealnym pośrednikiem między Ratyzboną a Wiedniem[40].

---

[35] C.M. Kessler, *Gotische Buchmalerei des Bodenseeraumes. Aus der Zeit von 1260 bis um 1340/50*, [w:] *Buchmalerei im Bodenseeraum 13. bis 16. Jahrhundert*, red. E. Moser, Friedrichshafen 1997, s. 84–85.

[36] C.M. Kessler, *Gotische Buchmalerei*, s. 86–87.

[37] R. Suckale, *Die Regensburger Buchmalerei von 1250 bis 1350*, [w:] *Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg*, red. F. Mütherich, K. Dachs, Monachium 1987 (Bayerische Staatsbibliothek – Ausstellungskataloge, 39), s. 80–82.

[38] Ibidem, s. 80.

[39] C. Beier, *Zwischen Eigenleistung und gewerblicher Serienfertigung: Psalter aus Augsburg und Regensburg*, [w:] *Europäische Bild- und Buchkultur im 13. Jahrhundert*, red. C. Beier und M. Schuller-Juckes, Wiedeń, Kolonia, Weimar 2020, s. 233.

[40] R. Suckale, *Die Regensburger Buchmalerei*, s. 82.

We Frankonii, w XIII stuleciu, głównymi ośrodkami wytwórczości były Bamberg i Würzburg. W rękopisach z tego terenu, w pierwszej połowie stulecia – w obrębie inicjałów, a jednocześnie stanowiące ich konstrukcję – pojawiają się kolorowe wici roślinne o czarnym konturze, ujęte w spiralne, symetryczne układy. Mięsiste palczaste liście (choć o znacznie mniejszym wcięciu niż w Rps 8047 V) o tulejkowatych formach, wywinięte w górnej części do wewnątrz, wykończone białymi kreskami stanowią rozbudowane zakończenia tych wici (il. 8). Wzory dla tego rodzaju zdobień można wskazać w kręgu sztuki Turyngii i Saksonii początku XIII w. a także we francuskich realizacjach iluminatorskich z końca XII stulecia[41]. Po 1250 r., w kodeksach würzburskich, wici – już nie tylko budujące inicjały, ale je oplatające – nadal posiadają mięsiste liście, których rozmiary w stosunku do wici uległy zmniejszeniu. Partie floralne często były wzbogacane wyobrażeniami zoo- lub antropomorficznymi. W przypadku iluminowanej oprawy Psałterza z Komburga (1240–1245)[42] wici są dość krótkie, zagięte niemalże w koło, a ich wydłużone palczaste liście sięgają do podstawy łodygi, nierzadko towarzyszą im elementy geometryczne (okrąg i/lub romb). W partie ornamentalne nie zostały wplecione żadne przedstawienia figuralne, a wzorem dla nich były najpewniej rozwiązania francuskie z drugiej ćwierci XIII w. Motyw koła i rombu przewijał się przez całą würzburską twórczość i był wielokrotnie wykorzystywany jako łączenie wici. Do tej samej grupy kodeksów, co wspomniana oprawa, można – pod kątem artystycznym – przypisać jeszcze kilka innych realizacji sprzed 1250 r., w których wici zakończone zostały palczastymi liśćmi o głębokich wcięciach, zbudowanych z siedmiu listków, których końcówki wywijają się do wewnątrz, oś blaszki zaś została zaznaczona białą linią z biegnącymi wzdłuż niej kropkami. Takie palczaste liście wyrastają ponadto w ciągu biegu wici[43]. W partiach figuralnych został przyjęty smukły typ postaci o twarzach charakteryzujących się czerwonymi policzkami i głowach z pełnymi, lekko falującymi włosami, całkowicie otaczającymi twarz. Inni dekoratorzy malowali zaś postaci o skróconych proporcjach, bardziej krępych ciałach. Draperie szat zostały zebrane w miękkie, krągłe fałdy lub – w wykonaniu niektórych iluminatorów – w kształcie litery V o ostrych krawędziach (*Zackenstil*). Głębokości fałd zaznaczono czarnymi liniami. Koloryt iluminacji był niezwykle wąski z dominantą czerwieni, błękitu i zieleni[44].

W pierwszej połowie XIII w. w Bambergu powstawały liczne realizacje iluminatorskie, dla drugiej połowy stulecia zaś brakuje dowodów na istnienie jakiejkolwiek działalności warsztatowej w tym mieście. Niewykluczone, że iluminatorzy z Bambergu przenieśli się około 1250 r. do Würzburga. Różnice, które można wskazać w stosunku do realizacji würzburskich ujawniają

[41] S. Westphal, *Der Komburger Psalter*, s. 163, 170–172.
[42] WLB, Cod. Bibl. 2° 46.
[43] S. Westphal, *Der Komburger Psalter*, s. 176, 179–180.
[44] Ibidem, s. 181–182, 187, 193.

się zwłaszcza w typie twarzy postaci, która wydaje się szczuplejsza, włosy są rozdzielone pośrodku, a jedynie wzrok skierowany jest w prawo. Większe rozbieżności występują w przypadku wici roślinnych, które opracowane zostały linearnie, kreślone piórem, pozbawione kryjącej warstwy malarskiej. Wici zostały wyrysowane w spiralnych układach zakończone palczastymi, mięsistymi liśćmi, dość głęboko wyciętymi, z zaznaczonymi rzędem pereł żyłkami liści na osi blaszek. Źródeł stylistycznych dla powyższych zdobień, a pochodzących z pierwszej ćwierci stulecia, można się doszukiwać w tradycji miejsca, gdyż autorzy tych zdobień podążali za wcześniejszymi rozwiązaniami swoich starszych braci z klasztoru Michelsberg z około 1200 r., oraz w realizacjach z bawarskiego Scheyern[45].

Powyższa charakterystyka zaprezentowana dla poszczególnych kręgów artystycznych pozwala wskazać Bawarię (a w zasadzie Ratyzbonę) oraz Frankonię (w głównej mierze Würzburg) jako źródła stylistyczne i formalne dekoracji gwaszowych warszawskiej Biblii. Budowa inicjału M(atheus) na k. 60r w Rps 8047 V – którego błękitny trzon wypełniają wydłużone liście na zakończeniach rozdwajające się, z formami palmetowymi – wpisuje się doskonale w tego typu rozwiązania, które chętnie stosowano, *nota bene* też w barwach błękitnych, w ratyzbońskich skryptoriach w drugiej połowie XIII stulecia[46] (il. 9). Natomiast kolorowe wici roślinne – skręcające się w spirale, obrośnięte palczastymi, głęboko wyciętymi liśćmi, zbudowanymi z kilku pojedynczych tulejkowatych listków, z zaznaczoną białymi kropkami żyłką, wywiniętych na końcach do wewnątrz i wzbogaconych o białe kreski i/lub punkty – osadzone są w tradycji frankońskiej sprzed i około 1250 r.[47] (il. 8). Zielone tło, na którym zostały wymalowane wici w warszawskim kodeksie – pomimo iż tradycyjnie najczęstszym rozwiązaniem było umieszczanie ich na złotym – również wpisuje się w konwencję barwną tych obszarów kulturowych. Być może plecionka znajdująca się w podstawie inicjału

[45] Ibidem, s. 193–194, 198, 200–202.

[46] Np. psałterze z około 1300 r.: BSB, Clm 23127 (zob. B. Hernad, *Die gotischen Handschriften*, s. 20–21, nr kat. 6; kodeks zdigitalizowany: digitale-sammlungen.de/view/bsb00094798 [dostęp 10.07.2024]), BSB, Clm 28320 (zob. B. Hernad, *Die gotischen Handschriften*, s. 18–19, nr kat. 4; kodeks zdigitalizowany: digitale-sammlungen.de/view/bsb00094800 [dostęp 10.07.2024]), czy kolektarz, również z około 1300 r.: BSB, Clm 28802 (zob. B. Hernad, *Die gotischen Handschriften*, s. 19–20, nr kat. 5; kodeks zdigitalizowany: digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00104423 [dostęp 10.07.2024]).

[47] Np. psałterz z 1230–1240 r.: WLB, HB II 25 (zob. H. Boese, *Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, R. 2, *Die Handschriften der ehemaligen Königlichen Hofbibliothek*, t. 2, cz. 1, *Codices biblici (HB II 1–60). Codices dogmatici et polemici (HB III 1–59). Codices hermeneutici (HB IV 1–36)*, Wiesbaden 1975, s. 28–30; kodeks zdigitalizowany: digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz349916136 [dostęp 10.07.2024]); inne, wzmiankowane już wyżej sygnatury: psałterz przepisany po 1236 r.: BSB, Clm 7915; psałterz z 1240–1245 r.: WLB, Cod. bibl.fol.46; psałterz z lat 1240–1250: LAGM, Ms. Ludwig VIII 2; psałterz z 1250–1260 r.: BSB, Clm 3900.

L(iber) jest pokłosiem i rozwinięciem motywu figur geometrycznych (okręgów, rombów), wplatanych między „frankońskie" wici[48].

W kontekście przedstawień figuralnych zawartych w kodeksie z Biblioteki Narodowej trudno wskazać bezpośrednie analogie stylistyczne, wyłącznie dla wybranych motywów można zaprezentować zbliżone szczegółowe rozwiązania. I tak w Biblii z około 1200 r., określonej jako południowoniemiecka[49], aureole zostały wykreślone czerwoną linią budującą okręgi wokół głów świętych, fałdy draperii zaś podkreślono za pomocą czarnej linii, a partie karnacji zostały potraktowane walorowo (il. 10). W rękopisach bawarskich z około 1300 r.[50] również pojawiają się czarne linie wyznaczające zagięcia szat, a ponadto czerwoną plamą zostały zaznaczone policzki postaci (il. 9). Barwy czerwonej użyto też w psałterzu górnoreńskim z około 1250–1260 r.[51] dla uwydatnienia partii policzków oraz warg. Nadto czerwoną plamą zostały wyeksponowane usta na kartach południowo-zachodnioniemieckich psałterzy z końca XII w. / pierwszej połowy XIII w.[52] (il. 11), w zdobieniach psałterza z czasu po 1235 r.[53] (il. 12) oraz Biblii z trzeciej ćwierci XIII stulecia[54] (il. 6). W ostatniej z przywołanych ksiąg czerwoną kreską zostały jeszcze podkreślone nosy postaci, natomiast partie karnacji potraktowano walorowo. Nosy i usta zaznaczone czerwoną barwą pojawiają się także w modlitewniku z około 1310 r. przepisanym prawdopodobnie w diecezji passawskiej[55] (il. 13) – niewykluczone, że pod wpływem realizacji ratyzbońskich[56].

Analiza komparatystyczna dotycząca gwaszowych zdobień ornamentalnych, prowadzi do wniosku, że dekorator Rps 8047 V pozostawał pod wpływem – z jednej strony – warsztatów bawarskich (ratyzbońskich) drugiej połowy XIII stulecia i – z drugiej strony – frankońskich pierwszej połowy wieku. Dla partii figuralnych nie udało się wskazać analogii stylistycznych, a jedynie ukazać pewne zbieżności pojedynczych motywów, występujących w całym południowym pasie niemieckojęzycznym w okresie XIII w. Dekoracje filigranowe zaś ze swoim repertuarem motywów wykazują, że zdobienia na kartach warszawskiej Biblii nie mogły zaistnieć wcześniej niż w ostatniej ćwierci rzeczonego stulecia.

[48] S. Westphal, *Der Komburger Psalter*, s. 181.

[49] KFMB, Cod. Bodmer 30.

[50] BSB, Clm 23127, Clm 28320, Clm 28802.

[51] BSB, Clm 15909.

[52] Hermetschwil, Benediktinerinnenkloster, Cod. membr. 37. Ch. Bretscher-Gisiger, R. Gamper, *Katalog der mittelalterlichen Handschriften der Klöster Muri und Hermetschwil*, Dietikon, Zürich 2005, s. 205–207. Kodeks zdigitalizowany: e-codices.unifr.ch/de/list/one/hba/membr0037 [dostęp 10.07.2024].

[53] BSB, Clm 11308.

[54] AKB, MsWettF 11.

[55] BSB, Cgm 101. B. Hernad, *Die gotischen Handschriften*, s. 96–97, nr kat. 153. Kodeks zdigitalizowany: digitale-sammlungen.de/view/bsb00147206 [dostęp 10.09.2024].

[56] R. Suckale, *Die Regensburger Buchmalerei*, s. 82.

Powyższe ustalenia oparte jedynie na poszczególnych, wyodrębnionych elementach dekoracji pozwalają na bardzo ogólne wskazanie południowoniemieckiego obszaru językowego, choć o wyraźnie uchwytnych tradycjach bawarskich i frankońskich, jako miejsca powstania manuskryptu 8047 V około 1300 r. Wydaje się, że z całej XIII-wiecznej tradycji iluminatorstwa tego terenu różnorodne motywy zostały wykorzystane i wprowadzone na karty rękopisu 8047 V. Najbliższe – przynajmniej w partii fizjonomii – wydają się zdobienia z Biblii z trzeciej ćwierci XIII stulecia, przechowywanej obecnie w Aarau[57] (il. 6).

Niestety, w ramach przedstawionych tu badań, nie udało się zidentyfikować ani jednego rękopisu, którego zdobienia inicjałów byłyby wykonane w tożsamy sposób, a koncepcja warstwy artystycznej była jednakowa. Swoistym zabiegiem wydaje się szeroka listwa (bordiura), która jest jedynie dostawiona do pola z literą inicjalną i wypełniona wyłącznie wicią roślinną. Zwykle w tak szeroki pas dekoracyjny wpisywana była część litery, najczęściej jej wydłużenie dolne lub górne. Dodatkowym fenomenem *mise-en-page* pozostaje roślinna wić tworząca spiralne układy i wyrastająca z blokowej, topornej pionowej listwy. Dekoracje kodeksów, których niektóre elementy przywołane zostały powyżej jako analogiczne, a posiadające także wyobrażenia figuralne, stylowo sięgają nierzadko połowy XIII w. i obecnego wówczas stylu „zygzakowatego" (niem. *Zackenstil*). Na kartach warszawskiej Biblii cech tej konwencji jednak nie odnajdujemy. Ostatnim pytaniem jakie można jeszcze postawić jest: gdzie została wykonana warszawska Biblia? Czy powstała w Bawarii, Frankonii, a może w innej części południowego obszaru niemieckojęzycznego? Czy raczej, iluminator osadzony w tradycji tamtych warsztatów, dekorował Biblię w innym miejscu (może Śląsk, Małopolska)? Biorąc pod uwagę powyższe, zwłaszcza trudności komparatystyczne, odpowiedzi na to zagadnienie nie sposób udzielić.

3. Kwestia ikonograficzna

Na zakończenie wypada pochylić się jeszcze nad problematyką ikonografii, a konkretnie nad sceną figuralną, w której zostali zaprezentowani siedzący naprzeciw siebie Mateusz Ewangelista i Hieronim[58]. Twórcą prologu zapisanego na k. 60r rzeczonego kodeksu, a jest to tzw. *prologus monarchianus*[59] najprawdopo-

[57] AKB, MsWettF 11. Kodeks został określony jako pochodzący z terenu niemieckojęzycznego, być może z diecezji ze stolicą w Konstancji. Warto jednak nadmienić, że gwaszowe inicjały budowane są z rzędów palmet, tak jak typowe ratyzbońskie inicjały z drugiej połowy XIII w.

[58] Tego typu przedstawienia nie zostały odnotowane w: L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 3, *Iconographie des saints*, cz. 2, *G–O*, Paryż 1958, s. 740–750. Są one natomiast wzmiankowane, choć z przykładami dopiero XV-wiecznymi w: R. Miehe, *Hieronymus*.

[59] F. Stegmüller, *Repertorium Biblicum medii aevi*, t. 1, *Initia Biblica, Apocrypha, Prologi*, Madryt 1940, nr 590, 591 (z nielicznymi wariantami tekstowymi).

dobniej nie był święty ze Strydonu[60]. Choć nie stanowi to niepodważalnego argumentu w ustalaniu autorstwa, zaznaczyć należy, iż paratekst podany rubrą („Incipit p[ro]logus s[an]c[t]i I[er]onimi p[res]b[ite]rii i[n] Math[eu]m ewangelistam") wiąże przedmowę zaczynającą się od słów „Matthaeus ex Iudaea sicut in ordine primus ponitur […]" z Hieronimem jako autorem. Z czasem zresztą *prologi monarchiani* zostały włączone do Wulgaty[61]. Co więcej, komentarz do Ewangelii św. Mateusza zatytułowany *Lectura super Matheum* Tomasza z Akwinu zaczyna się od słów „Matheus ex Iudea etc. Evangelio Mathei premittit Ieronymus prologum […]"[62], a samą tę egzegezę poprzedza czasem w wydaniach krytycznych wyżej wspomniany prolog.

Biorąc więc pod uwagę rzeczywiste autorstwo prologu, można by uznać, że Mateusz został przedstawiony w towarzystwie anonima, a nie Hieronima. Trzymając się jednak tradycji i mając na względzie treść rubryki wprowadzającej, postać starca musi być interpretowana jako Hieronim ze Strydonu. I o ile figura apostoła-ewangelisty wykreślona w inicjale rozpoczynającym ewangelię nie jest zjawiskiem niespotykanym, o tyle zestawienie obu świętych nie zdarza się zbyt często. Hieronim jako twórca przekładu Starego i Nowego Testamentu na łacinę, a także autor przedmowy do całości Biblii jak i poszczególnych jej ksiąg, wprowadza czytelnika w Słowo Boże najczęściej siedząc przy pulpicie nad księgą, z piórem w ręku. Wyobrażenia tłumacza Wulgaty, których można cytować bez liku, były chętnie wprowadzane do inicjału rozpoczynającego prolog do Pisma Świętego lub części tegoż[63]. Rzadziej ukazywany był on – choć także w takiej samej lub zbliżonej do poprzedniej konfiguracji – w inicjale incipitowym prologu do którejś z kolejnych ksiąg. Jako przykłady można wskazać przedstawienie Hiero-

[60] Autorstwo *prologi monarchiani* nie zostało do dziś jednoznacznie określone, choć uważa się, że mogły zostać spisane przez biskupa Priscilliana (zm. 386 r.) lub jego zwolenników (zob. B. Orchard, H. Riley, *The Order of the Synoptics. Why three synoptic Gospels?*, Leuven, Macon 1988, s. 208–209; *Monarchian Prologues*, [w:] *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, red. E.A. Livingstone, Oxford 1997, s. 1102).

[61] B. Orchard, H. Riley, *The Order of the Synoptics*, s. 209–210.

[62] T. Gałuszka, *Tomasza z Akwinu Lectura super Matheum cap. I–II. Studium historyczno-krytyczne i edycja tekstu*, Kraków 2011 (Studia i źródła Dominikańskiego Instytutu Historycznego w Krakowie, t. 8), s. 193.

[63] R. Miehe, *Hieronymus* podaje m.in. następujące przykłady: Psałterz Karola II Łysego (Paryż, Bibliothèque nationale de France, Latin 1152), Ewangeliarze: z Gießen (Gießen, Universitätsbibliothek, Hs 660), z Santa Maria ad Gradus w Kolonii (Kolonia, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Cod. 1001a), Kodeks Hillinusa (KDDB, Cod. 12). Można jeszcze wskazać inne: Biblia, zw. *Biblia Porta*, Lozanna, Bibliothèque cantonale et universitaire, U 964, k. 1r (e-codices.unifr.ch/fr/list/one/bcul/U0964 [dostęp 10.10.2024]); Biblia, BL, Royal 1 D I, k. 1r (J. Wirth, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250–1350)*, Genewa 2008, s. 58); Biblia, Nowy Jork, The Morgan Library & Museum [NJMLM], MS M.178, k. 1r (themorgan.org/manuscript/77084 [dostęp 10.10.2024]); Ewangeliarz, KDDB, Cod. 14, k. 1v (digital.dombibliothek-koeln.de/hs/content/titleinfo/156139 [dostęp 10.10.2024]).

nima w incipicie prologu do Księgi Jozuego[64], Ezdrasza[65], Estery[66], Hioba[67], ksiąg ewangelicznych[68], do ewangelii św. Mateusza[69] czy do Dziejów Apostolskich[70].

Wydawałoby się, że najwcześniejsze wyobrażenie Mateusza Ewangelisty i Hieronima w jednej kompozycji zostało odnotowane w *Encyklopedii Katolickiej* przywołującej Ewangeliarz z Lindisfarne[71]. Hieronim wyłaniający się zza kotary miałby prezentować Mateuszowi „swoje tłumaczenie *Biblii*"[72]. Kompletnie różną interpretację tej samej sceny – i jak się wydaje bardziej rzeczową – wskazuje autorka monograficznego opracowania *The Lindisfarne Gospel*, która nawet nie wzmiankuje Ojca Kościoła w powyższym kontekście, a jej wywody krążą wokół symboliki/personifikacji, aniżeli identyfikowania postaci z konkretnymi osobami[73]. Niemniej przedstawienia zestawiające obu świętych, choć znacznie późniejsze niż VIII-wieczny Ewangeliarz, pojawiają się choćby w sztuce włoskiej. Na sklepieniu kaplicy św. Mikołaja w kościele św. Mikołaja w Tolentino na początku XIV w.[74] namalowani zostali czterej Ojcowie Kościoła w towarzystwie czterech ewangelistów, pogrupowani w pary, w tym też Hieronim z Mateuszem. Te same kompozycje, zresztą tego samego autora – Pietro da Rimini, pochodzą ze sklepienia apsydy Santa Chiara w Rawennie, przeniesione do Museo Nazionale

[64] Np. New Jersey, Princeton University Library, sygn. Garrett 29, t. 1, k. 121v.

[65] Ibidem, k. 280v.

[66] Ibidem, k. 320r.

[67] Np. NJMLM, MS G. 60, k. 261v.

[68] Np. Paryż, Bibliothèque Sainte-Geneviève [PBSG], sygn. 1187, k. 40v.

[69] Np. Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque Municipale, sygn. 2, t. 2, k. 151v.

[70] Np. PBSG, sygn. 1187, k. 115v.

[71] BL, Cotton MS Nero D IV.

[72] M. Jacniacka, *Hieronim. IV. Ikonografia*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 6, red. J. Walkusz, Lublin 1993, kol. 854.

[73] M.P. Brown, *The Lindisfarne Gospel. Society, Spirituality and the Scribe*, Londyn 2003, s. 356–363. Autorka proponuje, aby w postaci zza kotary upatrywać każdego prawego wierzącego, symbolu Kościoła / Społeczności Świętych, a także skryby/nauczyciela/kaznodziei, również symbolizowanego przez ewangelistę, którego tak bardzo przypomina. Wskazuje też, że obie postaci świętych są jednocześnie obrazem Starego i Nowego Testamentu, Wcielonego i Zmartwychwstałego Chrystusa. Miniatura otwierająca Ewangelię ukazuje ponadto natchnienie Pana (postać wyłaniająca się zza zasłony Miejsca Najświętszego) działające w świadectwie zrodzonym przez Izajasza, który przepowiedział nadejście Mesjasza i który był symbolem kapłańskiego powołania, przez ewangelistę Mateusza i późniejszych kopistów Pisma Świętego (w tym Ewangeliarza z Lindisfarne), których reprezentuje postać skryby (cyt. „the inspiration of the Lord (the figure revealed by the curtain of the Holy of Holies) at work in the witness borne by Isaiah, the Old Testament prophet who foretold the coming of the Messiah and who symbolised the priestly calling, by the evangelist Matthew and by subsequent scribes of Scripture (including that of the Lindisfarne Gospels), all represented by the scribal figure", s. 362–363).

[74] G. Kaftal, *Iconography of the Saints in the painting of North East Italy*, Florencja 1978 (Saints in Italian Art), kol. 477–505, nr 147; P.F. Pistilli, *Architettura del Cappellone*, [w:] *La basilica di San Nicola a Tolentino. Guida all'arte e alla storia*, red. P.F. Pistilli, Tolentino 2008, s. 82.

tamże[75]. Do 1944 r. analogiczne wyobrażenia znajdowały się na sklepieniu prezbiterium Santa Maria in Porto fuori, również w Rawennie[76]. W każdym z powyższych przypadków Doktorzy Kościoła zostali ukazani w akcie pisania, nad czym pieczę objęli ewangeliści, co miałoby podkreślać znaczenie Ewangelii jako źródła inspiracji dla całego Kościoła[77]. Zdarzają się i takie przedstawienia, na których Hieronim występuje z innymi ewangelistami: Markiem[78] bądź Łukaszem[79].

Warto także zwrócić uwagę, że czterej Ojcowie Kościoła bywają skorelowani z czterema symbolami ewangelistów. W predelli Poliptyku św. Marcina z Treviglio z końca XV w. ukazani zostali Ojcowie Kościoła z symbolami ewangelistów, przy czym Hieronimowi – tym razem – towarzyszy lew, anioł zaś został zaprezentowany wraz ze św. Ambrożym[80]. Natomiast na obrazie Piera Francesco Sacchi'ego z 1516 r.[81] każdy z Doktorów, poza własnym atrybutem, został wyposażony w dodatkowy, tym samym „dublując rolę ewangelisty"[82]. Hieronim, u boku którego stanął „mateuszowy" anioł, zasiada przy stole wraz z Augustynem (i orłem), Grzegorzem (i wołem) oraz Ambrożym (i lwem). Z terenów obecnej Polski przedstawienie tego typu znajduje się na skrzydłach – przechowywanego w Muzeum Narodowym w Krakowie – Tryptyku *Rozesłania Apostołów* z Mikuszowic z ok. 1470 r.[83] Grzegorz został zaprezentowany z aniołem, Augustyn z orłem, wizerunki Hieronima oraz Ambrożego nie zachowały się w całości –

[75] theindex.princeton.edu/s/view/ViewWorkOfArt.action?id=7AD1EDAD-1896-4E04-9329-65805288185E [dostęp 10.10.2024]; edificistoriciravenna.it/santa-chiara-teatro-rasi/ [dostęp 10.10.2024].

[76] theindex.princeton.edu/s/view/ViewWorkOfArt.action;jsessionid=48c23aa9e69d93b671c6e781aa37?id=A4FD90C2-DDD8-46CA-8978-EC6EA4D6B1CA [dostęp 10.10.2024].

[77] D. Benati, *Decorazione pittorica del Cappellone*, [w:] *La basilica di San Nicola a Tolentino. Guida all'arte e alla storia*, red. P.F. Pistilli, Tolentino 2008, s. 85.

[78] G. Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy*, Florencja 1985 (Saints in Italian Art), kol. 365–369, nr 124.

[79] Ibidem.

[80] W ostatnim czasie została opublikowana monografia dotycząca poliptyku (*Il polittico di San Martino. L'opera nel suo contest. Dipinti e sculture a Treviglio tra Medioevo ed Età Moderna*, red. S. Buganza, C. Cairati, Milano 2024), w której niestety zabrakło choćby ustępu poruszającego zagadnienie ikonografii i powiązania Ojców Kościoła z ewangelistami (i ich atrybutami). Odnotowany został jedynie fakt prezentacji świętych Doktorów w predelli poliptyku (S. Buganza, *Il polittico di San Martino (1485–1490) e l'attività di Bernardino Butinone e Bernardo Zenale nell'ultimo quarto del Quattrocento*, [w:] *Il polittico di San Martino. L'opera nel suo contest. Dipinti e sculture a Treviglio tra Medioevo ed Età Moderna*, red. S. Buganza, C. Cairati, Milano 2024, s. 55).

[81] Paryż, Luwr, INV. 598; MR 467. Zob. A. Venturi, *L'arte a San Girolamo*, Mediolan 1924, s. 122–123, Fig. 93.

[82] P.G. Konody, M.W. Brockwell, T.L. Hare, *The Louvre. Fifty Plates in Colour*, Project Gutenberg 2020, www.gutenberg.org/cache/epub/63719/pg63719-images.html [dostęp 10.07.2024].

[83] Kraków, Muzeum Narodowe, nr inw.: MNK ND-19–21. K. Secomska, *Mikuszowice. Tryptyk Rozesłania Apostołów*, [w:] *Malarstwo Gotyckie w Polsce*, t. 2, *Katalog zabytków*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004 (Dzieje Sztuki Polskiej, t. 2, cz. 3), s. 228.

kwatery zostały bowiem przycięte[84]. Kolejna realizacja tego rodzaju pojawia się na skrzydłach ołtarza św. Wolfganga z kościoła św. Jana Ewangelisty i św. Jana Chrzciciela w Toruniu z początku XVI w. Tu także Grzegorzowi towarzysz anioł, Augustynowi orzeł, Ambrożemu wół, a Hieronimowi lew[85].

Jak można wnosić z powyższego zestawienia, idea łączenia Hieronima i pozostałych Ojców Kościoła wraz z ewangelistami (lub ich symbolami) w jeden schemat ikonograficzny nie jest zjawiskiem częstym – ani na polu polskiej sztuki, ani europejskiej. Inicjał z warszawskiej Biblii zatem należy do unikatowych wyobrażeń i – jak się wydaje – jest świadectwem wyszukanego intelektualnego konceptu, stojącego za osobą fundatora kodeksu (który, póki co pozostaje nieznany). Co więcej, łączenie ewangelistów z Ojcami Kościoła zdaje się być wątkiem ikonograficznym, wywodzącym się zza Alp i to raczej z północnej części półwyspu Apenińskiego[86]. Nawet w kontekście przywołanego tu krakowskiego tryptyku, niektórzy badacze zwracali uwagę na ikonograficzne powiązania z Italią, a ukazanie Ojców Kościoła na awersach skrzydeł wywodzili ze sztuki północnowłoskiej[87]. Jeśli zaś idzie o użytkowanie kodeksu – niewykluczone, że wciąż można go łączyć z terenami Małopolski. Dotychczas wskazywano na kolegiatę wiślicką, ale w kontekście dopisów z tylnej wyklejki nie można wykluczyć hipotetycznych związków rękopisu z Krakowem, Kielcami czy Wrocławiem (zob. przyp. 7). Pytanie jednak, w którym miejscu Biblia (Rps 8047 V) była czytana, pozostawiam otwarte. Trudno bowiem wyrokować na podstawie dopisów (pozbawionych zresztą zapisu muzycznego), których treść wydaje się być dość powszechna, w dodatku w różnych gatunkowo księgach liturgicznych.

Bibliografia

Źródła

Aarau, Aargauer Kantonsbibliothek [AKB]:

MsWettF 11, Biblia.

Bazylea, Universitätsbibliothek [BUB]:

B VIII 27, Hugo von Langenstein, Mainauer Naturlehre, Schondoch.

[84] Ibidem, s. 229.

[85] J. Domasłowski, *Malarstwo tablicowe poza Gdańskiem w drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku*, [w:] *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, red. J. Domasłowski, A. Karłowska-Kamzowa, A.S. Labuda, Warszawa, Poznań 1990, s. 157–158.

[86] G. Kaftal w swoim leksykonie ikonograficznym poświęconym centralnej i południowej Italii nie odnotował przedstawień Hieronima z żadnym z ewangelistów, ani ich symbolami, zob. G. Kaftal, *Iconography of the Saints in the Central and South Italian Schools of Painting*, Florencja 1986 (Saints in Italian Art), kol. 593–598.

[87] Syntetyczne ujęcie stanu badań nad tryptykiem zob. K. Secomska, *Mikuszowice*, s. 229.

Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque Municipale [BBM]:
sygn. 2, t. 2, Biblia.
Freiburg, Universitätsbibliothek [FUB]:
Hs. 24, Psałterz.
Gießen, Universitätsbibliothek [GUB]:
Hs 660, Ewangeliarz.
Hermetschwil, Benediktinerinnenkloster [HBK]:
Cod. membr. 37, Psałterz.
Kielce, Biblioteka Wyższego Seminarium Duchownego [KBWSD]:
Ms s.n., Antyfonarz Kielecki.
Kolonia, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek [KDDB]:
Cod. 12, Kodeks Hillinusa;
Cod. 14, Ewangeliarz;
Cod. 1001a, Ewangeliarz z Santa Maria ad Gradus w Kolonii.
Kolonia, Fondation Martin Bodmer [KFMB]:
Cod. Bodmer 30, Biblia;
Cod. Bodmer 72, „Kalocsa-Kodex".
Kraków, Klasztor Ojców Karmelitów na Piasku [KKOKP]:
Rps perg. 20, Antyfonarz.
Kraków, Muzeum Narodowe [MNK]:
MNK ND-19–21, Mistrz Chórów, *Tryptyk Rozesłania Apostołów*, ok. 1470 r.
Londyn, British Library [BL]:
Add. MS 16950, Graduał;
Cotton MS Nero D IV, Ewangeliarz z Lindisfarne;
Royal 1 D I, Biblia.
Los Angeles, Getty Museum [LAGM]:
Ms. Ludwig VIII 2, Psałterz.
Lozanna, Bibliothèque cantonale et universitaire [LBCU]:
U 964, *Biblia Porta*.
Monachium, Bayerische Staatsbibliothek [BSB]:
Cgm 101, Modlitewnik;
Clm 399, Konrad von Mure, Fabularius;
Clm 643, Psałterz;
Clm 2641, Psałterz;
Clm 3900, Psałterz;
Clm 7915, Psałterz;
Clm 11308, Psałterz;
Clm 15909, Psałterz;
Clm 23127, Psałterz;
Clm 28320, Psałterz;
Clm 28802, Brewiarz.
New Jersey, Princeton University Library [NJPUL]:
Garrett 29, Biblia.
Nowy Jork, The Morgan Library & Museum [NJMLM]:

MS G. 60, Biblia;
MS M.178, Biblia.
Ołomuniec, Vědecká knihovna v Olomouci [OVK]:
M II 84, Summa Raymundi de Pennaforte;
M III 44, Mszał.
Paryż, Bibliothèque nationale de France [BNF]:
Latin1152, Psałterz Karola II Łysego.
Paryż, Bibliothèque Sainte-Geneviève [PBSG]:
sygn. 1187, Biblia.
Paryż, Luwr [PL]:
INV. 598; MR 467, Pier Francesco Sacchi, *Czterej Doktorzy Kościoła*, 1516 r.
Praga, Knihovna Národního muzea [PKNM]:
XVI B 12, Mszał.
St. Gallen, Kantonsbibliothek, Vadianische Sammlung [SGKB]:
VadSlg Ms. 302, Rudolf von Ems; Der Stricker.
Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek [WLB]:
Cod.bibl.fol.46, Psałterz;
HB II 25, Psałterz.
Warszawa, Biblioteka Narodowa [BN]:
Rps 8047 V, Biblia.
Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka [BUWr]:
R 503, Antyfonarz.

Literatura przedmiotu

Avril F., *L'enluminure à l'époque gothique. 1200–1420*, Paryż 1995.
Beier C., *Zwischen Eigenleistung und gewerblicher Serienfertigung: Psalter aus Augsburg und Regensburg*, [w:] *Europäische Bild- und Buchkultur im 13. Jahrhundert*, red. C. Beier und M. Schuller-Juckes, Wiedeń, Kolonia, Weimar 2020, s. 225–241.
Benati D., *Decorazione pittorica del Cappellone*, [w:] *La basilica di San Nicola a Tolentino. Guida all'arte e alla storia*, red. P.F. Pistilli, Tolentino 2008, s. 85–95.
Braun J., *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1943.
Bretscher-Gisiger Ch., Gamper R., *Katalog der mittelalterlichen Handschriften der Klöster Muri und Hermetschwil*, Dietikon, Zürich 2005.
Bretscher-Gisiger Ch., Gamper R., *Katalog der mittelalterlichen Handschriften des Klosters Wettingen*, Dietikon-Zürich 2009.
Brown M.P., *The Lindisfarne Gospel. Society, Spirituality and the Scribe*, Londyn 2003.
Buganza S., *Il polittico di San Martino (1485–1490) e l'attività di Bernardino Butinone e Bernardo Zenale nell'ultimo quarto del Quattrocento*, [w:] *Il polittico di San Martino. L'opera nel suo contest. Dipinti e sculture a Treviglio tra Medioevo ed Età Moderna*, red. S. Buganza, C. Cairati, Milano 2024, s. 49–102.
Czubek J., *Rękopisy hr. Morstinów w Krakowie*, Kraków 1911.
Dix siècles d'enluminure italienne (VIe–XVIe siècles). Catalogue, F. Avril, Y. Załuska, M.-T. Gousset, M. Pastoureau, Paryż 1984.

Domasłowski J., *Malarstwo tablicowe poza Gdańskiem w drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku*, [w:] *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, red. J. Domasłowski, A. Karłowska-Kamzowa, A.S. Labuda, Warszawa, Poznań 1990, s. 153–174.

Gałuszka T., *Tomasza z Akwinu Lectura super Matheum cap. I–II. Studium historyczno-krytyczne i edycja tekstu*, Kraków 2011 (Studia i źródła Dominikańskiego Instytutu Historycznego w Krakowie, t. 8).

Górecki E., *Kardynał*, [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 8, red. B. Migut, Lublin 2000, kol. 788–789.

Hagenmaier W., *Die lateinischen mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau (Hs. 1–230)*, Wiesbaden 1974 (Kataloge der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, t. 1,1).

Hernad B., *Die gotischen Handschriften deutscher Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek*, cz. 1, *Vom späten 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2000 (Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München, t. 5,1).

Il polittico di San Martino. L'opera nel suo contest. Dipinti e sculture a Treviglio tra Medioevo ed Età Moderna, red. S. Buganza, C. Cairati, Milano 2024.

Inwentarz rękopisów do połowy XVI wieku w zbiorach Biblioteki Narodowej, oprac. J. Kaliszuk, S. Szyller, Warszawa 2012 (Inwentarze Rękopisów Biblioteki Narodowej, 3).

Jacniacka M., *Hieronim. IV. Ikonografia*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 6, red. J. Walkusz, Lublin 1993, kol. 853–856.

Jakobi-Mirwald Ch., *Buchmalerei: Terminologie in der Kunstgeschichte*, Berlin 2015.

Kaftal G., *Iconography of the Saints in the Central and South Italian Schools of Painting*, Florencja 1986 (Saints in Italian Art).

Kaftal G., *Iconography of the Saints in the painting of North East Italy*, Florencja 1978 (Saints in Italian Art).

Kaftal G., *Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy*, Florencja 1985 (Saints in Italian Art).

Kaliszuk J., *Rękopisy średniowieczne kolegiaty wiślickiej w świetle inwentarzy*, „Archiwa, biblioteki i muzea kościelne" 2007, t. 87, s. 83–106.

Kessler C.M., *Gotische Buchmalerei des Bodenseeraumes. Aus der Zeit von 1260 bis um 1340/50*, [w:] *Buchmalerei im Bodenseeraum 13. bis 16. Jahrhundert*, red. E. Moser, Friedrichshafen 1997, s. 70–96.

Klemm E., *Die illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts deutscher Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek*, Wiesbaden 1998 (Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München, t. 4).

Konody P.G., Brockwell M.W., Hare T.L., *The Louvre. Fifty Plates in Colour*, Project Gutenberg 2020, www.gutenberg.org/cache/epub/63719/pg63719-images.html [dostęp 10.07.2024].

Krása J., *České iluminované rukopisy 13.–16. století*, Praga 1990.

Kren T., *Psalter*, hasło kat. [w:] T. Kren, E.C. Teviotdale, A.S. Cohen, K. Barstow, *Masterpieces of the J. Paul Getty Museum: Illuminated Manuscripts*, Los Angeles 1997, s. 40, nr 13.

Kurešová J., *Františkánská bible z Knihovny Národního muzea v Praze (XII.B.13) v kontextu dobového malířství 13. století*, rozprawa doktorska, Univerzita Karlova v Praze, Praga 2018.

Miehe R., *Hieronymus*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 6, *Ikonographie der Heiligen. Crescentianus von Tunis bis Innocentia*, red. W. Braunfels, Rzym, Fryburg, Bazylea, Wiedeń 1974, kol. 519–529.

Monarchian Prologues, [w:] *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, red. E.A. Livingstone, Oxford 1997, s. 1102.

Orchard B., Riley H., *The Order of the Synoptics. Why three synoptic Gospels?*, Leuven, Macon 1988.

Pistilli P.F., *Architettura del Cappellone*, [w:] *La basilica di San Nicola a Tolentino. Guida all'arte e alla storia*, red. P.F. Pistilli, Tolentino 2008, s. 82–84.

Réau L., *Iconographie de l'art chrétien*, t. 3, *Iconographie des saints*, cz. 2, *G–O*, Paryż 1958.

Schuller-Juckes M., *Encounters in Books. Superregional Collaboration in Illuminated Manuscripts Around 1300*, [w:] *Europäische Bild- und Buchkultur im 13. Jahrhundert*, red. C. Beier, M. Schuller-Juckes, Wiedeń, Kolonia, Weimar 2020, s. 93–115.

Secomska K., *Mikuszowice. Tryptyk Rozesłania Apostołów*, [w:] *Malarstwo Gotyckie w Polsce*, t. 2, *Katalog zabytków*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004 (Dzieje Sztuki Polskiej, t. 2, cz. 3), s. 228–229.

Stegmüller F., *Repertorium Biblicum medii aevi*, t. 1, *Initia Biblica, Apocrypha, Prologi*, Madryt 1940.

Sterling C., *La peinture médiévale à Paris. 1300–1500*, t. 1, Paryż 1987.

Stirnemann P., *Fils de la vierge. L'initiale à filigranes parisiennes: 1140–1314*, „Revue de l'Art" 1990, t. 90, s. 58–73.

Suckale R., *Die Regensburger Buchmalerei von 1250 bis 1350*, [w:] *Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg*, red. F. Mütherich, K. Dachs, Monachium 1987 (Bayerische Staatsbibliothek – Ausstellungskataloge, 39), s. 79–92.

Venturi A., *L'arte a San Girolamo*, Mediolan 1924.

Webber T., *Reading in the Refectory. Monastic Practice in England, c. 1000–c. 1300*, London University Annual John Coffin Memorial Palaeography Lecture, 18.02.2010, www.academia.edu/9489001 [dostęp 19.09.2024].

Westphal S., *Der Komburger Psalter und die fränkische Buchmalerei des 13. Jahrhunderts*, [w:] *Studien zur Buchmalerei des 13. Jahrhunderts in Franken. Zum Hiltegerus-Psalter (UB München 4° Cod. Ms. 24 [Cim 5[!][i.e. 15]]) und dem stilistischen Umfeld des Komburger Psalters (WLB Stuttgart Cod. Bibl. 2° 46)*, red. K.G. Beuckers, Kilonia 2011 (Kieler Kunsthistorische Schriften. Neue Folge, 14), s. 161–208.

Wirth J., *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250–1350)*, Genewa 2008.

Strony internetowe

Biblioteka Cyfrowa Polona, polona.pl [dostęp 23.01.2024].

Cantus Index: Catalogue of Chant Texts and Melodies, cantusindex.org [dostęp 10.10.2024].

Digitalen Bibliothek der Erzbischöflichen Diözesan- und Dombibliothek Köln, digital.dombibliothek-koeln.de [dostęp 10.10.2024].

e-codices – Virtual Manuscript Library of Switzerland, e-codices.unifr.ch [dostęp 10.07.2024].

I Fabbricati Notevoli di Ravenna, edificistoriciravenna.it [dostęp 10.10.2024].
Freiburger historische Bestände – digital, ub.uni-freiburg.de/go/dipro [dostęp 10.07.2024].
Getty Museum Collection, getty.edu/art/collection/ [dostęp 10.07.2024].
Handschriftenportal, handschriftenportal.de [10.07.2024].
The Index of Medieval Art, theindex.princeton.edu [dostęp 10.10.2024].
Mittelalterliche Handschriften in Österreich, manuscripta.at [dostęp 10.07.2024].
Manuscriptorium. Digital Library of Written Cultural Heritage, manuscriptorium.com [dostęp 10.07.2024].
The Morgan Library & Museum, themorgan.org [dostęp 10.10.2024].
Münchener DigitalisierungZentrum. Digitale Bibliothek, digitale-sammlungen.de [dostęp 10.07.2024].
swisscollections, swisscollections.ch [dostęp 10.09.2024].

Spis ilustracji

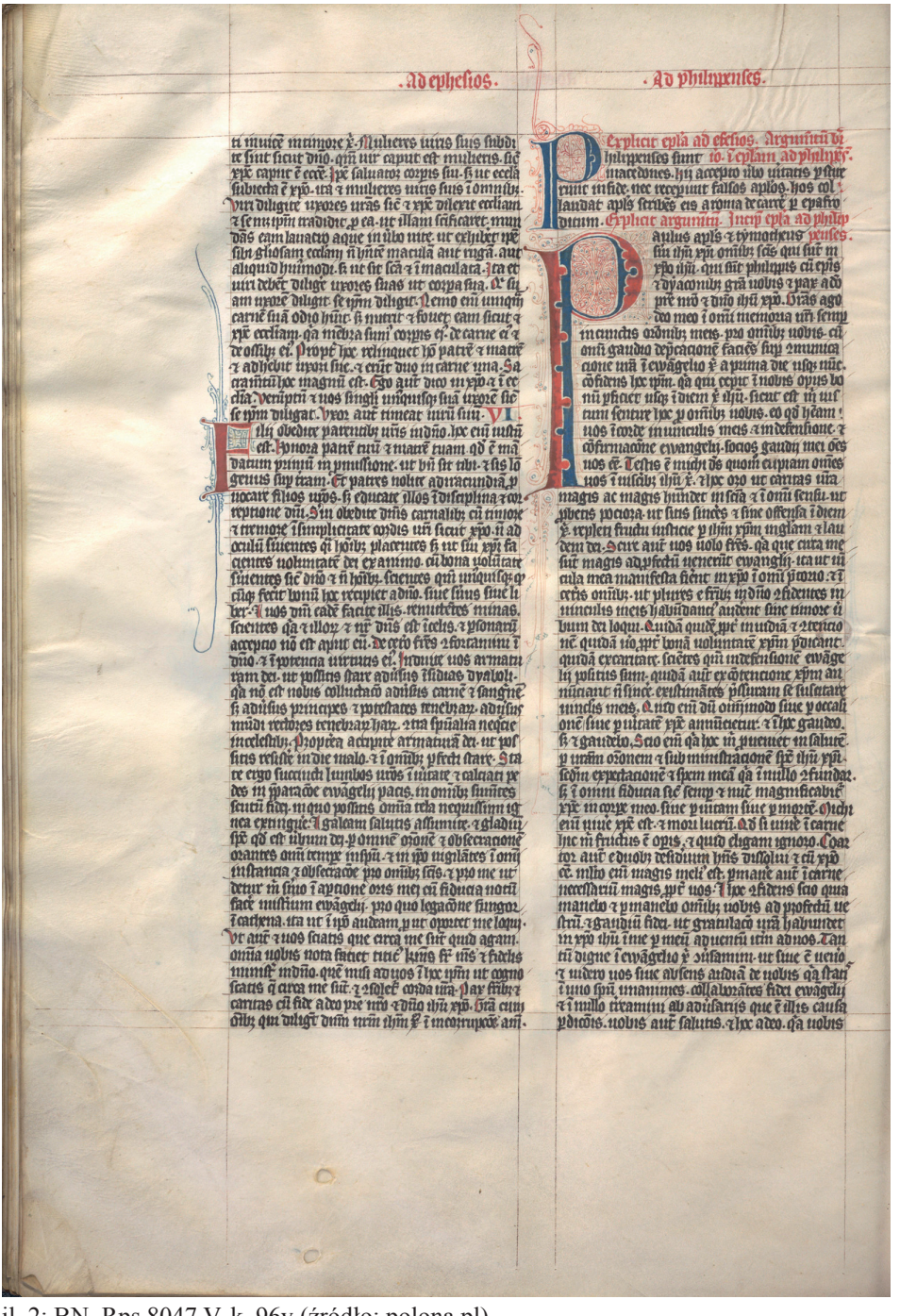
il. 1: Warszawa, Biblioteka Narodowa [BN], Rps 8047 V, k. 60r (źródło: polona.pl)
il. 2: BN, Rps 8047 V, k. 96v (źródło: polona.pl)
il. 3: BN, Rps 8047 V, inicjał M(atheus) na k. 60r (źródło: polona.pl)
il. 4: Bazylea, Universitätsbibliothek, sygn. B VIII 27, inicjał S(wie) na k. 1r (źródło: e-codices.unifr.ch)
il. 5: Kolonia, Fondation Martin Bodmer [KFMB], Cod. Bodmer 30, k. 26v (źródło: e-codices.unifr.ch)
il. 6: Aarau, Aargauer Kantonsbibliothek [AKB], MsWettF 11, inicjał E(factum est) na k. 70v (źródło: e-codices.unifr.ch)
il. 7: Freiburg, Universitätsbibliothek, Hs. 24, k. 158v (źródło: ub.uni-freiburg.de/go/dipro)
il. 8: Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB II 25, k. 49r (źródło: digital.wlb-stuttgart.de)
il. 9: Monachium, Bayerische Staatsbibliothek [BSB], Clm 23127, inicjał D(ominus) na k. 55r (źródło: digitale-sammlungen.de)
il. 10: KFMB, Cod. Bodmer 30, k. 8v (źródło: e-codices.unifr.ch)
il. 11: Hermetschwil, Benediktinerinnenkloster, Cod. membr. 37, k. 7r (źródło: e-codices.unifr.ch)
il. 12: BSB, Clm 11308, inicjał E(xultate) na k. 90v, (źródło: digitale-sammlungen.de)
il. 13: Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 101, k. 45v (źródło: digitale-sammlungen.de)

Mateusz Franciszek Marszałkowski – dr, adiunkt w IHN PAN, historyk sztuki. Zainteresowania: dekoracje w średniowiecznych rękopisach, ze szczególnym naciskiem na zdobienia filigranowe.

e-mail: mmarszalkowski@ihnpan.pl



il. 1: Warszawa, Biblioteka Narodowa [BN], Rps 8047 V, k. 60r (źródło: polona.pl)



il. 2: BN, Rps 8047 V, k. 96v (źródło: polona.pl)



il. 3: BN, Rps 8047 V, inicjał M(atheus) na k. 60r (źródło: polona.pl)



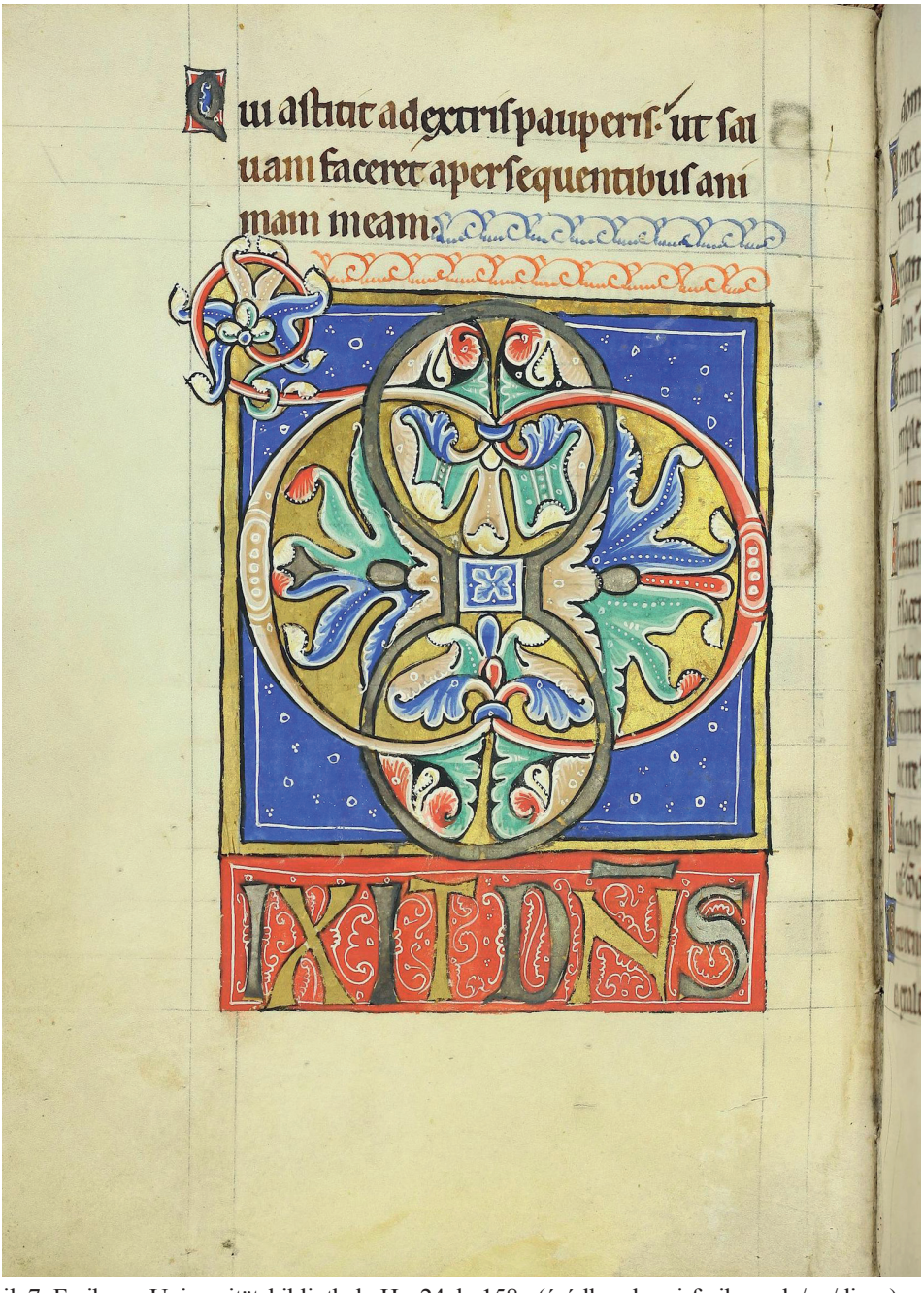
il. 4: Bazylea, Universitätsbibliothek, sygn. B VIII 27, inicjał S(wie) na k. 1r (źródło: e-codices.unifr.ch)



il. 5: Kolonia, Fondation Martin Bodmer [KFMB], Cod. Bodmer 30, k. 26v (źródło: e-codices.unifr.ch)



il. 6: Aarau, Aargauer Kantonsbibliothek [AKB], MsWettF 11, inicjał E(factum est) na k. 70v (źródło: e-codices.unifr.ch)



il. 7: Freiburg, Universitätsbibliothek, Hs. 24, k. 158v (źródło: ub.uni-freiburg.de/go/dipro)



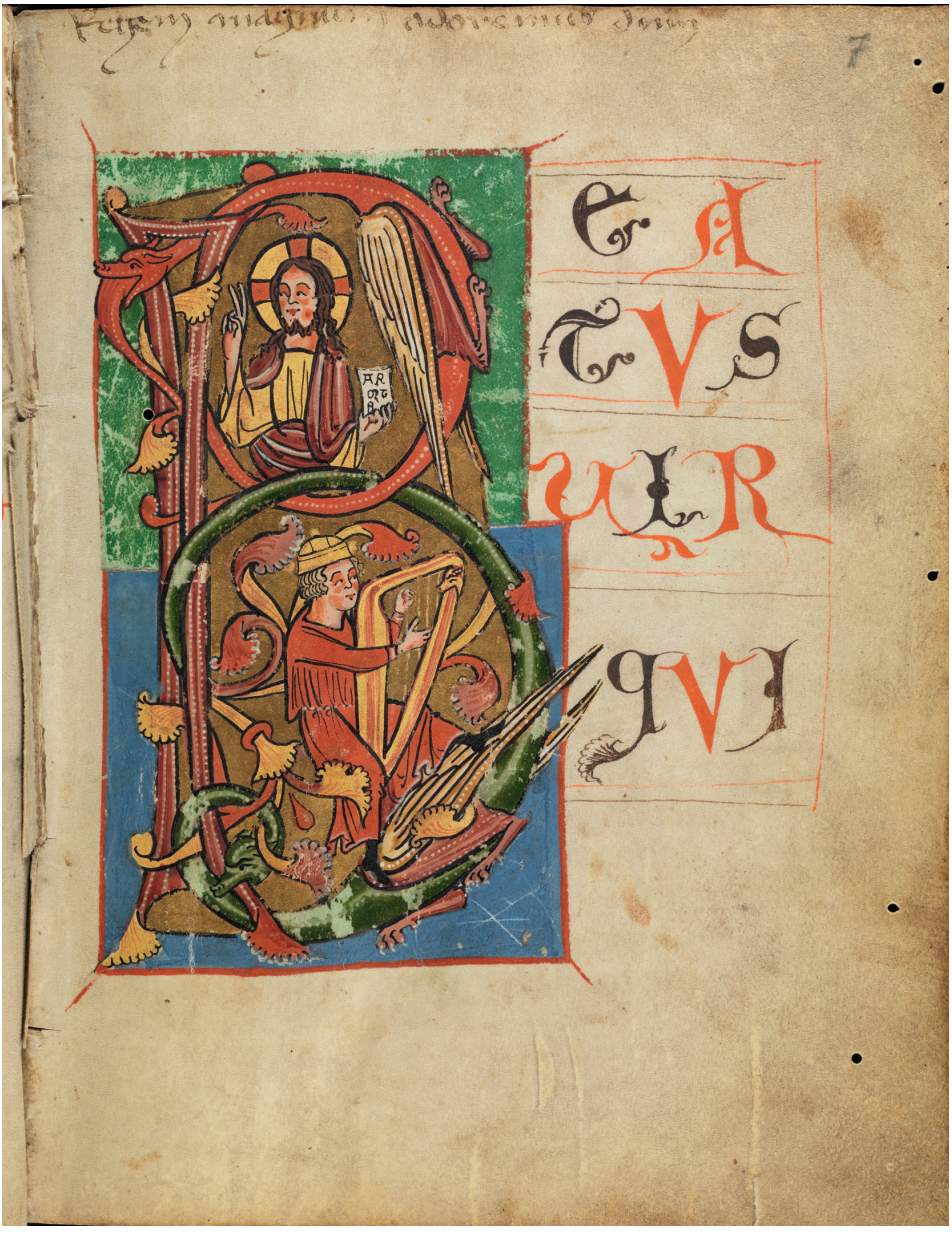
il. 8: Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB II 25, k. 49r (źródło: digital.wlb-stuttgart.de)



il. 9: Monachium, Bayerische Staatsbibliothek [BSB], Clm 23127, inicjał D(ominus) na k. 55r (źródło: digitale-sammlungen.de)



il. 10: KFMB, Cod. Bodmer 30, k. 8v (źródło: e-codices.unifr.ch)



il. 11: Hermetschwil, Benediktinerinnenkloster, Cod. membr. 37, k. 7r (źródło: e-codices.unifr.ch)



il. 12: BSB, Clm 11308, inicjał E(xultate) na k. 90v, (źródło: digitale-sammlungen.de)



il. 13: BSB, Cgm 101, k. 45v (źródło: digitale-sammlungen.de)