

Żbigniew Mikołajko

Z DZIEJÓW POLSKIEJ KSIĄŻKI ILUMINOWANEJ EPOKI BAROKU.
HIPOLIT SZOLC - URBAN Z WARTY - BŁAŻEJ DEREJ

Epoka humanizmu doprowadziła w znacznej mierze do rozluźnienia i zubożenia form życia duchowego klasztorów polskich. Proces ten dotyczył wszelkich zakresów i warstw zakonnej kultury umysłowej, a jednym z jego objawów był upadek, tak bogatej dotąd, tradycji iluminowania ksiąg. Bezpośrednią przyczyną upadku iluminatorstwa stanowił oczywiście rozwój drukarstwa i grafiki, lecz źródeł kryzysu można szukać i gdzie indziej, w ogólnej stagnacji intelektualnej środowisk monastycznych. Dopiero reformy trydenckie przełamały lata pasywności i stworzyły realne podstawy organizacyjne, umożliwiające wykształcenie form odpowiadających aktualnemu stanowi świadomości społecznej. Stopniowa reorganizacja zakonów, która przebiegała różnorodnie w poszczególnych zgromadzeniach, prowincjach i ośrodkach, polegała nie tylko na akceptacji i ścisłej realizacji wskazań Trydentu, ale także i na wykorzystywaniu lokalnych możliwości i dostosowywaniu się do specyfiki regionu /co zresztą nie odbiegało od założeń soborowych/. W pewnych wypadkach powracano do pozytywnych wzorów wykształconych przez tradycję.

Odrodzenie zakonnego życia umysłowego objęło także i kulturę książki. Powoli zaczęto porządkować biblioteki klasztorne, restaurować i konserwować dawne kodeksy iluminowane, zwłaszcza zaś księgi muzyczne, których użyteczność była nadal ogromna ze względu na trudności techniczne występujące w druku, z jakimi nie mogły poradzić sobie ówczesne typografie. Praca nad starymi kodeksami stanowić mogła i stanowiła doskonały punkt wyjścia dla realizacji nowych ksiąg, których produkcję z kolei kształtowały takie czynniki, jak powstawanie świeżych fundacji klasztornych, postępujące z biegiem lat zużycie ksiąg, pustoszenie zasobów bibliotecznych w wyniku klęsk żywiołowych i wojennych; nie można wyeliminować też, jako jednej z ważkich przyczyn, i tradycjonalizmu zamkniętych przecież ośrodków klasztornych. Inspiracja dawnymi wzorami w pracach nad iluminowaniem ksiąg jest widoczna szczególnie w środowisku benedyktynek, które najwcześniej przystąpiły do reformy swego "życia wewnętrznego"¹ i jak się wydaje, spośród zakonów polskich w najszerszym zakresie.

Inspiracja ta nieobca była i innym wspólnotom zakonnym, pośród których na plan pierwszy wyraźnie się wybijają klasztor dominikanów w Krakowie.

W średniowieczu ustalony został pewien sposób korzystania z przeznaczonych do śpiewania chorałów - tekstów muzycznych. System ten oparty był na wspólnym śpiewie z kancjonałów o wielkim formacie ustawionych na specjalnych, podwyższonych pulpitych. Chórem kierował kantor, który wskazywał zapis słowny i - związaną z nim - notację muzyczną. W epoce nowożytnej pojawiła się co prawda muzyka wielogłosowa /która stopniowo poczęła wypierać chorał gregoriański/, lecz przez długi czas wykonywali ją jednak muzycy zawodowi. Jednocześnie reformy soboru w Trydencie, które spowodowały m.in. ujednoczenie liturgii muzycznej, nie przerwały - praktykowanych w zakonach, a nawet i w poszczególnych domach zakonnych - nabożeństw dodatkowych². Modlitwy i śpiewy wchodzące w skład tych nabożeństw mieściły się w kancjonałach zwanych liber antiphonalis /antyfonarz/ i liber graduale /graduał/. Antyfonarz obejmował wszystkie pieśni zmienne, to jest nie wchodzące w skład oficjum chórowego, których nie zawierały lekcjonarz, sakramentarz i ewangeliarz. Do graduaułu wchodziły śpiewy zmienne wykonywane już po lekcji. Wielki format obu śpiewników i związany zapis słowno-muzyczny utrudniały druk i powodowały konieczność ręcznego przepisywania, a zarazem wielkie płaszczyzny kart otwierały szerokie możliwości przed iluminatorstwem. Druk obu ksiąg, których zadaniem było zebranie wszystkich pieśni wyznaczonych nie tylko przez regułę danego zakonu, ale i przez reguły pojedynczych zgromadzeń, nie był opłacalny, gdyż - siłą rzeczy - nakład ich musiał być niski, ograniczony do kilku czy kilkunastu egzemplarzy.

W Polsce epoki baroku kancjonały iluminowane stanowiły najliczniejszą - obok ksiąg uzupełnianych sukcesywnie - grupę kodeksów zdobionych ręcznie. Do dzisiaj - jeśli można wnioskować na podstawie niepełnej inwentaryzacji - ocalało ich niewiele, a i te nie zawsze są opracowane. Wiele spośród siedemnasto- i osiemnastowiecznych śpiewników nie znajduje się już w bibliotekach klasztorów, dla których były przeznaczone, tak jak trzy opisane przeze mnie w niniejszym artykule.

Jednym z najciekawszych śpiewników iluminowanych okresu baroku jest antyfonarz wykonany w Lublinie przez ojca Hipolita Szolca z przeznaczeniem dla klasztoru klarysek, jak na to wskazuje zestaw hymnów. Jest to jedyne świadectwo działalności tego lubelskiego ar-

tysty, którego danych biograficznych nie znamy zupełnie. Opis śpiewnika - opracowany przez Z. Ameisenową³ - wymaga jeszcze pewnych ustaleń i uzupełnień, jako że przeznaczony był on do wydawnictwa o charakterze inwentarzowym. Oprócz znacznej liczby inicjałów /figuralnych, ornamentalnych i prostych/ antyfonarz zawiera szereg miniatur utrzymanych w naiwnym realizmie sztuki ludowej. Jedną z nich przedstawia pochód Trzech Króli i jest późnobarokową transpozycją średniowiecznego tematu ikonograficznego, a jej struktura zbliżona jest do struktury plebejskich widowisk jasełkowych i pastorałkowych. W miniaturze tej Szolc starał się widocznie o realizację "tego celu, jaki stawiała sobie barokowa sztuka w służbie religii", a według Cz. Hernasa było nim szukanie "takiej syntezy sztuk, która najskuteczniej porywa wyobraźnię człowieka i przenosi ją w krąg metafizycznych nedytacji"⁴. Elementy teatru ludowego pojawiają się i w innych miniaturach Szolca. Kolejnym ich źródłem mogła być też jakaś popularna hagiografia, zawierająca może nawet ryciny z wyobrażeniami świętych. Szolcowi nieobca była również i atmosfera barokowego konceptualizmu: zakończenie dekoracji zawartych w kodeksie stanowi bowiem głowa aniołka-putta, z którego skrzydeł wyrastają - zwijające się spiralnie - gałązki akantu zakończone kielichami tulipanów. Jest to więc typowo konceptualistyczna metafora, która mieści się w definicji danej przez Emanuele Tesaura w "summie estetycznej" baroku, jaką była niewątpliwie "Luneta Arystotelesowska" /"Il Cannocchiale Aristotelico", 1654/. "Metafora jest najbardziej pomysłową i dowcipną, najbardziej dziwną i zdumiewającą, najradośniejszą i najużyteczniejszą, najbardziej wymowną i płodną zdolnością ludzkiego umysłu". Jej rola zasadza się na łączeniu pojęć osobnych i odległych, na odkrywaniu tajemnych relacji pomiędzy rzeczami. Każde dzieło sztuki, według włoskiego jezuitę, powinno być metaforą⁵. Pod tym skróttem barokowej estetyki, jakim jest ostatnia dekoracja antyfonarza, położył swój podpis Hipolit Szolc.

Antyfonarz został wykonany w 1680 roku. Stanowi on produkt miniaturzysty nie najwyższej próby. Nieudolny rysunek figur i drapowań, nieumiejętnie zróżnicowane typy ludzkie, brak dobrej anatomii i właściwych proporcji zdają się o tym świadczyć. Jednakże koloryt zdobień jest bardzo bogaty i urozmaicony, a inicjały w budowie swej i ornamentyce wykazują dużą pomysłowość autora. Szczególnie interesujące w antyfonarzu Szolca jest aktualizowanie i urealnianie mitów biblijnych i opowieści hagiograficznych /często w związku z tym pojawia się w miniaturach charakterystyczny typ polskiego chłopca/.

Kwieciste bordiury wykazują powiązanie ze sztuką ludową poprzez żywość barw i różnorodność form kwiatowych. Wreszcie zwraca uwagę naturalizm w oddawaniu szczegółów. Ogólnie rzecz biorąc, dzieło Szolca jest pracą ciekawą artystycznie i jednolitą przy tym. Jego prostota i naiwność wynikają nie tylko z braku umiejętności miniatorskich artysty. Jako twórca pracujący na zamówienie, podlegał on również naciskowi pewnej opinii i musiał stosować formy zrozumiałe dla określonego, prowincjonalnego przecieź, środowiska /klasztor klarysek lubelskich?/. Znak artystyczny bowiem - jak pisze Francastel - nie jest tylko i wyłącznie odbiciem rzeczy czy realizacją wizji artysty, ale i odbiciem jakiejś opinii społecznej⁶.

"Antiphonarium de tempore" orata Urbana z Warty⁷, w przeciwieństwie do śpiewnika wykonanego przez Szolca, nie zawiera żadnych scen figuralnych. Zostało ono wykonane w roku 1699 najprawdopodobniej w krakowskim środowisku bernardyńskim na zlecenie Feliksa Kazimierza Potockiego herbu "Pilawa", hetmana polnego koronnego i kasztelana krakowskiego, zapewne dla ufundowanego przez niego klasztoru bernardynów w Krystynopolu. Wymieniony na stronie tytułowej Daniel Folkiewicz herbu "Sreniawa" był bernardynem /od roku 1700 definitorem prowincji ruskiej/⁸. O bracie Urbanie z Warty brak niestety bliższych informacji. Antyfonarz brata Urbana prezentuje formy zdobnicze mniej interesujące niż śpiewnik omawiany poprzednio, choć liczba zdobień w nim zawartych jest znaczna: samych inicjałów jest 527, a z 241 stron kodeksu tylko sześć nie zostało niczym ozdobionych. Z pozostałych zdobień wyróżnia się wspaniała pąsowa róża o ujętym od góry kielichu z biało zaznaczonymi płatkami. Zajmuje ona blisko jedną czwartą strony 25 /górny lewy róg/. Strona tytułowa rękopisu obramowana jest bordiurą z liści i owoców winorośli. Obramowanie wieńczy herb "Sreniawa" /Daniela Folkiewicza/ z ozdobnym kartuszem. Podobnie została skomponowana karta dedykacyjna kancjonału, lecz tym razem kartusz herbowy /z "Pilawą" Feliksa Kazimierza Potockiego/ podtrzymują dwa putta, a bordiura /ściślej: floratura/ utworzona jest z bogatych, rozwiniętych kwiatów róż i tulipanów, stereotypowego motywu zdobnictwa barokowego. Kolorystyka zdobień kodeksu brata Urbana jest dosyć uboga /z wyjątkiem kart tytułowej i dedykacyjnej, gdzie kolory są znacznie żywsze, a ich zestaw bardziej rozmaity/. Występują tu głównie kolory żółty, czerwony, zielony, nieco niebieskiego i brązów. Inicjały budowane są przeważnie ze stylizowanych liści akantu, których układ podobny jest niekiedy do bujnych, wielobarwnych pióropuszy. Czasem korpusy ozdobnych liter utworzone

są z fantastycznych, wymaginowanych potworów o ciałach węży i ptasich dziobach. Jak już powiedziano, brak jest w antyfonarzu motywów i scen figuralnych. Brak w nim także motywów zoomorficznych. Wyjątek stanowi wizerunek małego ptaszka umieszczony wewnątrz jednej z ozdobnych liter. Niektóre z inicjałów ułożone są z renesansowego motywu w postaci rogu obfitości, inne posiadają charakterystyczny dla baroku ornament z kwiatu tulipana, jeszcze inne ozdobione są ornamentem z owoców. Wielkość ich jest też bardzo różna i wynosi od dwóch, trzech do kilkudziesięciu centymetrów wysokości. Ta niejednorodność wskazuje, że autorem kodeksu nie był wyłącznie brat Urban z Warty, lecz jest on tylko głównym wykonawcą, który ozdobił być może strony tytułową i dedykacyjną śpiewnika. Inicjały kwiatowe antyfonarza zdradzają wyraźnie związki z motywami typowymi dla haftów kościelnych około roku 1700. Adaptacja wzorów hafciarskich dla potrzeb zdobnictwa książkowego, z jaką spotykamy się w antyfonarzu brata Urbana, była w polskim iluminatorstwie zjawiskiem dość częstym, zasadniczo jednak stylizację taką uprawiano w konwentach żeńskich. Kodeks miniaturzysty bernardyńskiego jest więc tutaj pewnym ewenementem. Podobne ścisłe powiązanie z hafciarstwem, a dokładniej z haftem ludowym, wykazują na przykład dwa kancjonały wykonane około połowy siedemnastego wieku w klasztorze benedyktynek w Staniątkach k. Krakowa przez tamtejszą zakrystiankę, Zofię Borawińską⁹, czy dwutomowy antyfonarz z Żarnowca, dzieło benedyktyнки toruńskiej, Doroty Łążyńskiej /Łążeńskiej/, pochodzący z pierwszej ćwierci wieku XVII i spełniający w środowisku zakonnym na Pomorzu rolę wzorca ikonograficznego¹⁰.

Najogólniej mówiąc, ornamentyka kodeksu brata Urbana zbliżona jest do późnogotyckiego włoskiego malarstwa książkowego. Szczególne podobieństwo zachodzi pomiędzy nim a zabytkami lombardzkimi z połowy XV stulecia¹¹.

Kodeks Urbana z Warty nie posiadał do tej pory literatury przedmiotu, a niniejsza, powyżej przedstawiona charakterystyka jest pierwszą próbą jego opisu.

Hipolit Szole i Urban z Warty są postaciami, których biografie nie są dziś znane. To, co o iluminatorach tych możemy powiedzieć, ogranicza się wyłącznie do informacji o wykonanych przez nich, pojedynczych przecieź dziełach. Natomiast życie dominikanina krakowskiego, brata Błażeja Dereja /Dereya/ w swych zasadniczych zrębach nie stanowi niewiadomej. Żył on w latach ok. 1587-1666, a w roku 1616 wstąpił do klasztoru dominikanów w Krakowie, gdzie w okresie

nowicjatu opiekował się nim ojciec Bartłomiej z Opatowic. W latach 1627-1635 Derej odnawiał stare, iluminowane kodeksy znajdujące się w bibliotece klasztornej, zdobywając w ten sposób podstawy wiedzy iluminatorskiej. Później - zgodnie z regułą - odbył wędrowkę po polskich klasztorach dominikańskich. Pełnił też funkcje kapelana na dworze starosty sieradzkiego, Jana Bykowskiego. W roku 1645 wydał w Krakowie zbiór kantyczek¹², a w roku 1663 oficjum chórowe antyfon przeznaczonych dla zakonu dominikańskiego¹³. Wiadomo też, że przyjaźnił się z profesorem Akademii Krakowskiej, Maciejem Wojeńskim. Z wykonanych przez Dereja prac zachowały się następujące: "Antyfonarz" z roku 1627, trzytomowy "Graduał" /daty wykonania poszczególnych tomów - 1632, 1633, 1635/, "Mszał" z 1639 roku oraz "Psałterz chorałowy" z roku 1661 /z wyjątkiem ostatniej pozycji kodeksy te znajdują się obecnie w bibliotece krakowskiego klasztoru dominikanów/. Nie wiadomo natomiast nic o "Graduale" z 1642 roku, wykonanym dla klasztoru w Łucku, a potem przechowywanym w Bibliotece Seminarium Duchownego w Żytomierzu¹⁴.

Centralnym problemem w interpretacji twórczości Dereja jest ustalenie źródeł występujących w jego pracach motywów romańskich o wyraźnych cechach wczesnej iryjskiej sztuki iluminatorskiej.

L. Lepszy wysuwa w tej kwestii dwie hipotezy. Pierwsza zakłada, że Błażej Derej przebywał jakiś czas w klasztorze szwajcarskim St. Gallen i tam zetknął się z rękopisami iryjskimi. Niestety, brak danych, które mogłyby potwierdzić ten pobyt. Druga hipoteza wskazuje na przechowywany być może w bibliotece krakowskich dominikanów kodeks romański, który mógł spłonąć w pożarze, jaki objął część biblioteki w roku 1650. Jednakże inventarz biblioteki pochodzący sprzed pożaru nie wykazuje obecności w księgozbiornie jakiegokolwiek tak starej książki, a przypuszczać należy, że pochwalono by się w nim posiadaniem drogiego skarbu. W tej sytuacji L. Lepszy przyjmuje - bez potwierdzenia w faktach - że ów tajemniczy rękopis znajdował się mógł w krakowskim kościełku pod wezwaniem św. Idziego, należącym wówczas do dominikanów¹⁵.

B. Miodońska, pisząc o występowaniu w twórczości Dereja motywów romańskich, nie wskazuje na źródło, z którego miniaturzysta dominikański je przejął¹⁶.

Z. Rozanow, pomijając przekaz wspomnianego inventarza bibliotecznego, przypisuje Derejowi świadomą archaizację dekoracji, dokonaną w oparciu o nie znany bliżej kodeks iryjski. Wskazuje ona na charakterystyczną dla środowisk zakonnych praktykę nawiązywania do

starych wzorów ikonograficznych i - jako przykład tego rodzaju naśladownictwa - przytacza powtórzenie w "Antyfonarzu Tynieckim" z przełomu XIII/XIV wieku miniatury Majestas Domini w układzie z "Sakramentarza Tynieckiego" z roku ok. 1060 oraz przejęcie przez "Graduał" L.13 z Biblioteki Seminarium Duchownego w Pelplinie sześciu inicjałów niewątpliwie romańskich. Z. Rozanow nie sugeruje jednak, że Derej mógł oprzeć się na takim właśnie, pośrednim źródle¹⁷.

Iluminatorstwo iryjskie, punkt odniesienia twórczości Dereja, cechował brak opisu wydarzeń, niechęć do narracji, nie występowały w nim motywy drzew i kwiatów. Iluminatorzy iryjscy ograniczali się wyłącznie do dekoracji ornamentalnej, tworząc rozbudowane kompozycje oparte na motywach plecionki, zygzału, kół i splotu monstrualnie wydłużonych zwierząt /psy, jaszczury, ptaki itd./¹⁸. "Niepowtarzalną wartością wcześniejszych dzieł iryjskich było i wtopienie formy antropomorficznej w układ ornamentalny, i tajemnicze wyłanianie się uogólnionego kształtu ludzkiego ze splotu dekoracji"¹⁹.

W sztuce Dereja występuje wyraźna przewaga rysunku nad kolorem. Inicjały zostały wykonane farbami brudnymi lub złamanymi, a koloryt jego prac jest niezharmonizowany - często występują tu barwy żółte w odcieniach o niewielkiej skali. Występują też złocenia i srebrzenia, które artysta stosuje głównie przy zakładaniu tła. Postaci ludzkie ukazane są tylko jako głowy ujęte z profilu, czasem brodate, czasem jest to głowa ukoronowana liśćmi lub wykrzywiona maska błazna. Wyjątkowo pojawia się zakonnica z kwiatkiem w dłoni. Wyobrażenia zwierząt to delfiny, fantastyczne ptaki, które dziobią inne postaci, chwytają ogon delfina, kolumnę albo łodygę. Tu i ówdzie znajduje się fryz z walką zwierząt lub z polowaniem z chartami /np. przejęty z tkanin wschodnich motyw polowania w trzech poziomach, między wierszami tekstu "Antyfonarza" z 1627 roku/. Często pojawia się motyw fantastycznego potwora o ptasim dziobie i ciele węża, wyobrażonego zazwyczaj w akcie agresji. Elementów roślinnych jest znacznie mniej niż zoomorficznych i pojawiają się one marginalnie, jakby przypadkowo. Prawie we wszystkich śpiewnikach występuje motyw kandelabru, jak też pospolitych mobili dekoracyjnych: waz o dwu uchach, koszy na podstawkach itp. Najczęstszy jednak jest - nadrzędny w stosunku do innych dekoracji - motyw plecionki jedno-, dwu-, trój- a nawet czterotorowej. Derej używa również różnego rodzaju pism ozdobnych: romańskiego, fraktury gotyckiej, renesansowych kapitalików. Natomiast brak liternictwa barokowego²⁰.

Moim zdaniem Błażej Derej to nie tylko eklektyk. To raczej świadomy swych celów artysta, który podporządkował im różnorodne wątki

stylistyczne poprzez stworzenie niezwykle pojemnego schematu, mogącego objąć najbardziej nawet skomplikowane koncepcje teologiczne i etyczne. Miniaturzysta został postawiony tu przed zadaniem zilustrowania złożonych idei wysnutych z egzegezy rozmaitych wątków biblijnych, z rozważań dogmatycznych i moralnych. Wszystkie te wyobrażenia zostały złączone w jedną, zwartą całość poprzez włączenie ich w jednorodną ornamentykę plecionki. Prawdziwe związki pomiędzy przedstawieniami znajdują się tu jednak nie w warstwie obrazowej, lecz w pojęciach poza nią leżących. Stąd kompozycje iluminatora dominikańskiego są ciekawe jako skojarzenia pojęciowe, a nie jako formy artystycznego wyrazu.

Pozostaje jeszcze sprawa źródeł romańskich inspiracji Dereja. Wydaje się, że poszukując ich, należałoby zwrócić uwagę nie tylko na dekorację ksiąg rękopiśmiennych. Elementy romańskie znane mogły być Derejowi i z innych przedstawień plastycznych /snycerstwa, kowalstwa artystycznego, malarstwa ściennego, architektury/. Mógł on także korzystać z rozmaitego rodzaju wzorników, zwłaszcza z wzorników pism drukarskich. Książka drukowana bowiem, jak wiadomo powszechnie, w pierwszym okresie swego istnienia starała się upodobnić do rękopiśmiennej /a z kolei motywy romańskie występowały przecież i w iluminatorstwie późnogotyckim/, przejmując z niej wzory i upowszechniając je. Nie należy również pomijać związków polsko-czeskich i obecności w polskich księgozbiorach wielu nowszych ksiąg czeskich zdobionych w oparciu o starą tradycję. Mogła zaistnieć także zależność pomiędzy "romańską" plecionką Dereja a którymś z kodeksów florenckich zdobionych ornamentem bianchi girari /wł. białe sploty - motyw w formie spletanych łodyg roślinnych występujący w bordiurach i inicjałach jeszcze do wieku XVI/. Poszukując zaś kodeksu romańskiego, którym mógł posłużyć się Derej jako wzorcem, trzeba byłoby zbadać bliżej zasób księgozbiorów tych klasztorów polskich, które artysta odwiedzał.

Z kodeksów Dereja nie był omawiany dotąd w literaturze przedmiotu tylko "Psałterz chorałowy", znajdujący się obecnie w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie²¹. Jak informuje notka nieznanego autorstwa zamieszczona na końcu kodeksu, a sporządzona w czasach późniejszych, powstał on z przeznaczeniem dla klasztoru sandomierskiego. Jego wyposażenie jest o wiele skromniejsze niż dekoracja innych prac brata Błażeja. Ozdoby psalterza utrzymane są w trzech kolorach: niebieskim, czerwonym i białym papierowego tła. Występują tu trzy typy inicjałów. Pierwszy stanowią skromne, małe litery jednobarwne.

Typ drugi, stale się powtarzający w twórczości dominikanina, to inicjały utworzone z plecionki i obramowane nią. Trzecim typem są formy o motywach kandelabru. Psalterz jest ostatnim chronologicznie dziełem Błażeja Dereja, dziełem, które nie uwidacznia w najmniejszym stopniu maestrii jego sztuki.

Opis twórczości trzech barokowych iluminatorów, dokonany powyżej, pozwala na uchwycenie pewnej tendencji rozwojowej w obrębie siedemnastowiecznego polskiego zdobnictwa liturgicznych ksiąg muzycznych. Tendencja ta polegała, jak można sądzić, na transponowaniu dla nowych celów tradycyjnych wątków dekoratorskich, poprzez wzbogacanie ich o rozwiązania przejęte głównie ze sztuki ludowej i rzemiosła artystycznego. Lecz nie są to źródła jedyne. Otwartą nadal sprawą pozostaje na przykład wpływ potrydenckich koncepcji religijnych i kontrreformacyjnego mistycyzmu na ikonografię ksiąg, nie w pełni wyjaśnione są jej związki z grafiką. Ogólnie jednak można powiedzieć, że dekoratorom epoki baroku udało się stworzyć własny, spójny wzorzec śpiewnika iluminowanego, łączący w sobie cechy nowej, antymimetycznej estetyki i książki użytkowej.

P r z y p i s y

¹ Termin zaproponowany przez K. Górskiego w pracy: *Od religijności do mistyki. Zarys dziejów życia wewnętrznego w Polsce, cz. 1, 966-1795, Lublin 1972.*

² Charakterystyka za: Z. Rozanow, *Iluminacja rękopisów klasztoru Benedyktynów w Staniątkach z połowy XVII w. "Polska sztuka ludowa", 1971, nr 38, s. 158-159.*

³ Z. Ameisenowa, *Rękopisy i pierwodruki iluminowane Biblioteki Jagiellońskiej, Wrocław 1958, s. 174-177 /Antiphonarium 200 Vol.I/.*

⁴ Cz. Hernas, *Barok, Warszawa 1973, s. 169.*

⁵ Podaję za: J. Sokołowska, *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki, Warszawa 1971, s. 252-253.*

⁶ P. Francastel, *Sztuka malarska a społeczeństwo, Warszawa 1973, s. 26.*

⁷ *Antiphonarium de tempore illustrissimi Feliciani Casimiri ... Potocki, palatini Cracoviensis ... benefactoris ac fundatoris sumptu*

nostri comparatus per F. Urbanum Varthausum professorum Maioris Poloniae anno 1699 scriptum. Rkps V 3617 Biblioteki Czartoryskich w Krakowie.

⁸ Według informacji doc. dr hab. B. Miodońskiej z Muzeum Czartoryskich.

⁹ Z. Rozanow, op. cit., s. 155-164.

¹⁰ S. Sawicka, Pomorski rękopis iluminowany z XVII w. [W:] Studia pomorskie, t. 1, Wrocław 1957, s. 263-332.

¹¹ Z. Ameisenowa, op. cit., tabl. 4 - "księga chórowa" z poł. XV w., Lombardia: Mediolan, Monsa lub Cremona.

¹² Nabożne pieśni, które przy gromadnym odprawianiu różańców tak Błogosławiennej Panny Maryiej jak też Najświętszego Imienia Jezus śpiewane być mogą, Kraków 1645 u Stan. Bertutovica /E.XV.154/.

¹³ Antiphonarium de tempore et de Sanctis iuxta ritum sacri ordinis praedicatorum compediose lucubratum, Kraków 1665 /M.Jarosławiecka-Gąsiorowska: Derej Błażej. [W:] Polski Słownik Biograficzny, t. 5, Kraków 1939, s. 126.

¹⁴ Dane z biografii Dereja za: M.Jarosławiecka-Gąsiorowska, op. cit., s. 126; B. Miodońska, Derej Błażej. [W:] Słownik pracowników książki polskiej, Warszawa 1972, s. 169.

¹⁵ L. Lepszy, Miniaturzysta O. Błażej Derej. [W:] Tegoż, Miniaturzyści dominikańscy, "Rocznik krakowski", t. 20:1926, s. 128-129.

¹⁶ B. Miodońska, op. cit., s. 169.

¹⁷ Z. Rozanow, op. cit., s. 158-159.

¹⁸ Iluminatorstwo iryjskie. Encyklopedia wiedzy o książce, Wrocław 1971, szp. 914.

¹⁹ P. Skubiszewski, Malarstwo europejskie w średniowieczu, cz. 1, Malarstwo karolińskie i przedromańskie, Warszawa 1973, s. 244.

²⁰ F. Kopera, L. Lepszy, Iluminowane rękopisy O.O.Dominikanów i O.O.Karmelitów w Krakowie, Kraków 1926, s. 28-41; L. Lepszy, op.cit., s. 131-132.

²¹ Psalterium Chorale. Łac. 1662 K. 277, rkps V 2825 Biblioteki Czartoryskich.