

Zbigniew Mikołajko

KIERUNKI BADAŃ NAD POLSKIMI RĘKOPISAMI ILLUMINOWANYMI
EPOKI BAROKU

Rękopisy zdobione stanowią – przynajmniej we współczesnym odczuciu – margines polskiej kultury barokowej. Z reguły więc badacze dziejów iluminatorstwa polskiego /i szerzej: dziejów sztuki/ nie poświęcają im zbyt wiele uwagi, zamykając najczęściej swe rozważania symboliczną, niejako datą śmierci Stanisława Samostrzelnika /1541 r./. Odnosi się to zwłaszcza do wypowiedzi o charakterze ogólnym, tzn. do prac zakrojonych syntetycznie i obejmujących swym zakresem całokształt dziejów sztuki polskiej lub też poświęconych artystycznym dokonaniom baroku¹.

Dopiero bowiem od kilkunastu lat – pomijając nieliczne, pojawiające się wręcz na zasadzie przypadku opracowania wcześniejsze – zaobserwować można szersze zainteresowanie problematyką związaną z późniejszym niżli renesansowe zdobnictwem książki rękopiśmiennej. Oczywiście obecny etap badań jest zaledwie etapem wstępnym, zaledwie próbą rekonesansu na zapożyczonym dotychczas terytorium badawczym, choć przyznać trzeba, że prace dokumentacyjne – o czym poniżej – osiągnęły już znaczny stopień zaawansowania. Wynikiem tego stanu /i zarazem jego świadectwem/ jest rozproszenie zainteresowania badaczy, którzy koncentrują się przede wszystkim na tworzeniu monografii poszczególnych zabytków bądź też pojedynczych artystów, oraz pewna "ohwiejność" metodologiczna. Owa nieporadność jest w głównej mierze, jak można sądzić, rezultatem rozumowania "per analogiam", a co za tym idzie – wyrazem mechanicznego stosowania wobec rękopisów barokowych metod i kategorii wypracowanych przy badaniu i opisie zdobnictwa książki średniowiecznej i renesansowej. Autorzy niektórych opracowań nie uwzględniają jak-

by faktu, iż barokowy rękopis stanowi - jak wspomniano - zjawisko marginalne i że w związku z wyraźnym i wciąż wzrastającym prymatem książki drukowanej nad rękopiśmienną /nie chodzi tutaj, rzecz jasna, o prymat w sensie ilościowym, lecz o przewagę wynikającą z łatwiejszej znacznie techniki produkcji i z możliwości szerszego obiegu czytelniczego/ zmieniły się jego funkcje, że przekazywane przezeń treści ideologiczne i artystyczne odnoszą się już do zupełnie innego systemu wartości. Mam tu na myśli to zwłaszcza, że rękopis iluminowany przestał być w epoce baroku domeną artystów zawodowych, a jego zdobieniem poczęli się trudnić amatorzy, z czym wiąże się - z jednej strony - obniżenie poziomu artystycznego wykonywanych dzieł, z drugiej zaś - przemieszczenie się sztuki zdobniczej ksiąg rękopiśmiennych z obszaru tzw. kultury "wysokiej" na obszar - graniczącego z kulturą ludową - dyletanctwa. Niejednokrotnie dostrzeć też można, iż wykonawcy barokowych rękopisów iluminowanych podporządkowują w swych pracach treści artystyczne określonym przekazom ideowym bądź ograniczają je na rzecz wartości użytkowych; nie oznacza to jednak ostatecznej dewaluacji tych pierwszych, choć bez wątplenia schodzą one niejako na plan dalszy.

Rozpowszechnienie się książki drukowanej i wyparcie sztuki miniatorskiej przez reprodukcyjne techniki ilustracyjne /drzeworyt i miedzioryt/ znajduje symboliczny wyraz w tym, że znaczną rolę w dekoracji iluminatorskiej poczynają odgrywać ryciny, które często wkleja się bezpośrednio do zdobionego dzieła. Niejednokrotnie ryciny te kolorowano i zaopatrywano w dodatkowe, ręcznie wykonane ornamenty, czyniąc z nich w ten sposób immanentną część dekoracji miniatorskiej. Ryciny służą też dekoratorom kodeksów jako najpowszelej używane wzorce ikonograficzne. W tym miejscu należałoby zwrócić uwagę na innego jeszcze typu relacje pomiędzy grafiką a iluminatorstwem, pomiędzy książką zdobioną ręcznie a książką wyposażoną w ornament typograficzny. Chodzi o kontynuowane nadal w epoce baroku próby zbliżenia - czy wręcz nawet scalenia - obu tych form zdobniczych. Długo bowiem utrzymał się w Polsce zwyczaj wyposażania w iluminacje książki drukowanej. Jako ostatni przejaw tego rodzaju działalności niektóre źródło traktują - niesłusznie - twórczość Adriana Krügera, który oprawiał i iluminował księgi, najpierw w Królewcu do 1564 r., a później w Poznaniu do początków XVII wieku². Przeświadczenie takie jest bardzo poważnym błędem, gdyż iluminowanie /czy też kolorowanie/ rycin by-

ło zabiegiem dość popularnym i występowało w czasach znacznie późniejszych, przybierając zresztą najrozmaitsze postacie i formy. Tak więc znany na przykład panegiryk Adama Jakuba Martini, wydany w Gdańsku w 1646 r. przez Jerzego II Rhetego z okazji uroczystego wyjazdu Ludwika Marii Gonzagi i zawierający, oprócz rycin portretowych, kolorowane sztychy sztandarów³. W tym samym czasie, bo zaledwie rok później, i w tym samym - gdańskim - środowisku powstało inne dzieło podobnego rodzaju. Mowa o "Selenographii" Jana Heweliusza. Mamy tu zresztą do czynienia z bardzo interesującą próbą autorskiej dbałości o jednolitość estetyczną i naukową pracy, z próbą połączenia w homogeniczną i spójną całość wielu rozmaitych jej elementów. Tak więc Heweliusz nie tylko sam przeprowadził tworzące tekst książki obserwacje astronomiczne, lecz także wykonał służące do ich realizacji przyrządy i przedstawił rezultaty swych badań na ponad stu rysunkach, które następnie posłużyły mu jako podstawa do własnoręcznie wykonanych sztychów. W dwu egzemplarzach "Selenographii" /jeden z nich przesłany został w latach sześćdziesiątych Ludwikowi XIV/ astronom iluminował ryciny złotem i czernią⁴. Nie była to zresztą pierwsza podjęta przez niego próba kolorowania miedziorytów, jak zwracają na to uwagę J. Bokhardtówna i K. Targosz⁵. Kolorowanie rycin przez autora "Selenographii" - ujęte w tym miejscu zbyt może szczegółowo - jest najwybitniejszym chyba przykładem tego typu barokowego iluminatorstwa polskiego. Z tego też względu problem ten posiada wcale bogatą, choć nazbyt jeszcze ogólną, literaturę przedmiotu⁶.

Kolorowanie rycin praktykowano również i w innym środowisku, środowisku całkowicie zresztą odmiennym od hołdującej wysublimowanemu estetyzmowi gdańskiej elity umysłowej. Techniką tę stosowali zatem drzeworytnicy zamieszkujący tzw. ziemie ruskie Małopolski bądź Wielkiego Księstwa Litewskiego. Produkowali oni swe ryciny dla potrzeb lokalnych drukarni prawosławnych i unickich, a także sprzedawali je - trudniąc się handlem wędrownym - indywidualnym nabywcom. Ryciny owe, zwane kołtrynami i wykazujące daleko idącą zależność od ukraińskiej oraz białoruskiej sztuki ludowej, były barwione przy użyciu dość prostego zestawu kolorów. Na tej podstawie można więc mówić o pewnej paralelności pomiędzy białoruskimi i ukraińskimi "kołtrynami" a rozpowszechnionym wówczas na Rusi moskiewskiej drzeworytem ludowym, tzw. kubokiem. Niestety w piśmiennictwie polskim nie znaleźliśmy /poza drobnymi i okazjonalnymi ra-

czej wzmiankami/ żadnego opracowania poświęconego "kołtrynom", ich wykonywaniu, "poetyce" i społecznemu odbiorowi.

Przykład kolorowania "kołtryn" i odpowiedniość tego zwyczaju w sztuce rosyjskiej wskazuje, że iluminatorstwo polskie epoki baroku nie było bynajmniej zjawiskiem odosobnionym. Szerzej ujmuje zjawisko owe S. Sawicka, ograniczając wszakże zakres geograficzny późnego zdobnictwa rącznego książki jedynie do obszaru środkowej Europy i twierdząc, że we Francji i Włoszech wygasło ono zupełnie wraz z rozpowszechnieniem się druku⁷. Zdobnictwo to istniało jednak we Włoszech, Niemczech, Hiszpanii, a nawet we Francji, gdzie w formie reliktywnej przetrwało do wieku XVIII, jak na to wskazuje tzw. Modlitewnik Marii Leszczyńskiej wykonany w roku 1723 przez Jean-Pierre Rousseleta wspólnie z jakimś nieznanym artystą, wyposażony w bogate bordiury i w winietki o treści religijnej, ujęte w rokokowe obramowania⁸.

Inaczej przedstawiała się sytuacja książki na Rusi moskiewskiej. W wieku XVII książka rękopiśmienna zajmowała tam główne miejsce w lekturze ówczesnych czytelników i ona właśnie, a nie książka drukowana, wyrażała nastroje społeczne. W związku z tym dla jej produkcji i ozdabiania powstały ogromne "firmy wydawnicze", jak na przykład działający w drugiej połowie XVII wieku warsztat bojara Artemona Matwiejewa, znanego okcydentalisty. Wprowadzał on zachodnie wzory edytorskie, głównie w dziedzinie iluminacji, która wykazuje wyraźny wpływ grafiki zachodnioeuropejskiej. Takie przedsiębiorstwa zatrudniały nieraz dziesiątki kopistów i iluminatorów /głównie kobiet/, którzy wykonywali jedną pozycję książkową w wielu egzemplarzach. Twórczość zdobnicza iluminatorów ruskich musiała niewątpliwie wpłynąć i na zdobnictwo uprawiane przez artystów działających na terenie Rzeczypospolitej, a pozostających w kręgu cerkwi prawosławnej. Relację pomiędzy dawną książką ruską a książką powstającą na terenach wschodnich Rzeczypospolitej są jednakże jeszcze mało zbadane, mimo iż informacje o tej pierwszej są dosyć łatwo u nas dostępne, głównie za pośrednictwem recenzji i prac przekładowych⁹. W tym kontekście należałoby wspomnieć o licznych siedemnastowiecznych redakcjach iluminatorskiego dzieła "Chrześcijańska topografia" wykonanego w VI. w.n.e. przez aleksandryjskiego kupca Cosmasa Indicopleustesa. Redakcje owe powstawały przede wszystkim na Rusi, lecz znana jest także serbska kopia "Topografii" pochodząca z 1649 roku¹⁰. Skoro już mowa o iluminatorstwie południowosłowiańskim, warto zwrócić uwagę na fakt,

że w Istrii, Dalmacji oraz w kontynentalnej Chorwacji przetrwało ono aż do wieku XIX¹¹. Trudno stwierdzić, jak wielkie znaczenie ma iluminatorstwo owo dla książki polskiej, lecz wydaje się, że mówić można tutaj o pewnych związkach wzajemnych, zwłaszcza w świetle tych relacji pomiędzy poszczególnymi kulturami słowiańskimi, które ukazał i udokumentował w swojej syntezie E. Angyal¹². Również w Rumunii - równoległe do ilustracji drzeworytowej - istniało iluminatorstwo książkowe, którego schyłek przypada na koniec XVIII wieku¹³. Na Bałkanach zachowała się także niemała ilość iluminowanych rękopisów islamskich. Podobnie jak inne rękopisy orientalne - tureckie i perskie - trafiały one często do księgozbiorów polskich /interesujące byłoby pełne ukazanie dróg tych wędrówek/, przyoznaczając się tym samym do rozpowszechnienia się i utrwalenia motywów wschodnich w ornamentyce sztuki sarmackiej¹⁴. Rola książki islamu dla polskiego zdobnictwa rękopisów nie została jeszcze ukazana, choć wiadomo, że np. elementy orientalne do ornamentyki kodeksów wprowadzał niekiedy Błażej Derej, najwybitniejszy iluminator swych czasów¹⁵. Wyraźne powiązania istnieją natomiast pomiędzy książką pewnych grup etniczno-wyznaniowych znajdujących się w diasporze i osiadłych na terytorium Rzeczypospolitej a książką polską. Tak więc książka karańska /aż do połowy XIX wieku głównie rękopiśmienna/ nie była w zasadzie iluminowana, lecz często zdobiły ją inicjały /co ciekawsze, niekiedy teksty karańskie pisane alfabetem polskim/ o roślinnych i geometrycznych wzorach¹⁶. O wiele więcej danych posiadamy natomiast o świetnie rozwijającym się w Rzeczypospolitej iluminatorstwie ormiańskim, przede wszystkim lwowskim /mniej znane są prace Ormian zamojskich i kamienieckich/. Jest to problem, do którego powrócimy jeszcze poniżej. Tu tylko zaznaczymy, iż posiada on bogatą literaturę przedmiotu i że dla ewolucji zdobnictwa ormiańskiego w Polsce typowe było coraz większe odchodzenie od tradycyjnych form wyrazu i podporządkowywanie się wzorom polskiego i zachodnioeuropejskiego ilustratorstwa.

Niezwykle doniosłym zagadnieniem związanym z opisem i interpretacją polskich rękopisów zdobionych epoki baroku jest oczywiście problem ich klasyfikacji czy typologii. Podjęta przez autora niniejszego tekstu kilka lat temu próba typologii była zbyt powierzchowna i stanowiła zaledwie dość luźne uporządkowanie opisanego przezeń materiału¹⁷. Jest jednak owa typologia jedyną - jak na razie - próbą całościowego usystematyzowania polskich baroko-

wych rękopisów zdobionych. Zgodnie z nią, większość ksiąg zdobionych w wieku XVII i w pierwszej połowie stulecia następnego tworzyły muzyczne księgi liturgiczne oraz wszystkie księgi uzupełniające sukoesywnie. Spośród muzycznych ksiąg liturgicznych najważniejsze były graduały i antyfonarze, które nie stanowiły tak zwanego oficjum chórowego, czyli zawierały zmienny układ śpiewów mszalnych. Jeśli chodzi o księgi pisane i zdobione sukoesywnie, to dla omawianej epoki można wyróżnić następujące kategorie: kroniki, księgi ziemskie, grodzkie i brackie, księgi bractw religijnych, księgi uniwersyteckie /jak "liber promotionum" i "Liber diligentiarum" Akademii Krakowskiej/, nekrologi /zwłaszcza tzw. pomianyki, czyli księgi nekrologów cerkwi prawosławnej i kościoła unickiego/, wreszcie sztambuchy, zwane wówczas "albae amicorum". Oddrębną grupę książek zdobionych iluminacjami stanowi twórczość środowisk ormiańskiego i prawosławnego, a więc środowisk pozostających pod silnym wpływem tradycji bizantyjskiej, a także nie posiadających własnych ośrodków drukarskich o produkcji na tyle wysokiej, by mogła ona zaspokoić całkowicie istniejące w ich obrębie zapotrzebowanie na książkę. W związku ze zdobnictwem ormiańskim pozostaje zdobnictwo lwowskich dokumentów barokowych, które wraz ze wzrostem ilości urzędów w tym mieście i wkroczeniem retoryki urzędowej baroku zwiększyły swą objętość i przeistoczyły się w formę książkową. Pojawiają się również w Polsce iluminowane dokumenty nobilitacyjne, związane z tendencją bogatych mieszczan do wykupywania się w szeregi szlachty, jak również z napływem szybko polonizujących się cudzoziemców. Szczególnie bogato iluminowane były natomiast przywileje poszczególnych miast i cechów - wyposażano je zazwyczaj, oprócz innych zdobień, w herby państwowe, miejskie i cechowe. W hermetycznych ośrodkach klasztornych, zwłaszcza żeńskich, tworzone są pod silnym wpływem nastrojów mistycznych wszelkiego rodzaju rozmyślania religijne, które jako świadectwo indywidualnego i głębokiego przeżycia starano się chociażby skromnie przyozdobić. W duchu sarmatyzmu, ducha, który prowadził do wyszukiwania aż w odległej starożytności swych przodków, produkuje się pisane genealogie i herbarze możnych rodów, pozbawione na ogół wartości artystycznej, lecz przeładowane za to złoceniami i innymi ozdobami. Unikano w tych przypadkach druku, jako zbyt skromnej - w odczuciu powszechnym - formy gloryfikacji danego rodu. Tendencja ta, w połączeniu z tendencjami bibliofilskimi, dała jeszcze jeden

rodzaj zdobnictwa książkowego: zaopatrywanie wybranych, cenniejszych książek z księgozbioru w ręcznie malowaną tarczę herbową, umieszczoną zazwyczaj na wzór ekslibrisu na karole tytułowej. Wreszcie, oprócz wymienionych wyżej kategorii, istnieje cała grupa książek wyposażonych w przypadkowe zdobienia, czy to w celu wyrażenia przeżyć emocjonalnych - zwłaszcza religijnych uniesień, czy to dla formalnego rozdzielenia różnych tematycznie partii książki. Również prace naukowe posiadały częstokroć rysunki i malowidła. Obie te kategorie wymykają się jednak wszelkim próbom oceny artystycznej, stanowiąc o najwyższą wartość dokumentacyjną.

Przedstawiona powyżej typologia wskazuje na ogromne znaczenie barokowej książki iluminowanej dla ówczesnej kultury i ówczesnego życia społecznego. Dzięki daleko idącemu zróżnicowaniu zdobionej książki rękopiśmiennej, dzięki jej bogactwu, ujawnia się niejako policentryczna¹⁸ /nie tylko w sensie terytorialnym zresztą/ struktura polskiej kultury tych czasów. Są one również świadectwem barokowej syntezy sztuk, łącząc w sobie elementy iluminatorstwa i haftu, ozerpiąc wzory ze sztuki graficznej, malarstwa i plebejskich widowisk teatralnych zarazem. Poprzez fakt, iż są wytworami sztuki ludowej /lub prawie ludowej/ i najoczęściej wyrazem świadomości warstw znajdujących się u podnóża drabiny społecznej /a o najwyższej średnich/ dostarczają one informacji o zakresie i głębi oddziaływania rozmaitych prądów ideologicznych /np. potrydenckiej ideologii kontreformacyjnej/, estetycznych /np. barokowego konceptualizmu/ czy religijnych /np. różnych wersji mistycyzmu/. Barokowe rękopisy iluminowane - przez to, że ich autorzy nawiązują z reguły do form średniowiecznych i renesansowych - ujawniają jednocześnie pewną dbałość o podtrzymanie tradycyjnej kultury książki, o zapewnienie jej ciągłości. Powyższe - kluczowe, jak się zdaje, dla badań nad zdobionymi barokowymi rękopisami polskimi - zagadnienia nie doczekały się jeszcze osobnych opracowań, choć tu i ówdzie wspomina się o nich, najoczęściej w kontekście rozważań nad genezą tej formy zdobnictwa. W rozważaniach nad przyczynami istnienia siedemnasto- i osiemnastowiecznej książki iluminowanej akcentuje się zasadniczo fakt, iż jest ona niejako koniecznym przeżytkiem, świadczącym raczej o epigoństwie jej twórców niżli o usiłowaniu wypracowania nowych wzorów. Na takich stanowiskach - z pewnymi odstępstwami, rzecz jasna - stoją m.in. S.Sawicka¹⁹ i Z.Rozanow²⁰. Wiążą one powstawanie ksiąg iluminowanych

przede wszystkim z tradycjonalizmem hermetycznych środowisk zakonnych i z potrzebą zaradzenia trudnościom technicznym, z jakimi nie potrafiły się skutecznie uporać ówczesne typografie. Nieliczne są natomiast prace sytnujące książkę iluminowaną XVII i XVIII wieku w obrębie jakiejś tradycji biblioteoznej /z prac starszych opracowania M. Bersohna, F. Kopyry i L. Lepszego²¹ - z nowszych R. Szpora²²/ lub w obszarze szeroko pojętej kultury książki /praca B. Bieńkowskiej²³/.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze dwa aspekty polskiego iluminatorstwa barokowego, a mianowicie na zagadnienie groteski i problem tzw. gryll, czyli usamodzielnionych głów. Nurt groteskowy jest wszakże obecny we wszystkich nieomal elementach barokowej kultury, poczynając od grafiki, malarstwa, architektury, sztuki ogrodowej, literatury, a na muzyce kończąc. Nie ominął on także ówczesnego zdobnictwa książkowego, a co bardziej może istotne, występuje tutaj w obu swych wymiarach i wykonawcy dekoracji odwołują się bądź do tradycji rzymskiej groteski satyrowej /najczęściej w kształcie przydanym jej przez późniejszą kulturę plebejską/, bądź też do mrocznej i niejako metafizycznej wykładni tego nurtu. I tak w antyfonarzu sporządzonym w 1680 r. w Lublinie przez Hipolita Szolca mamy do czynienia z groteskową artykulacją świata opartą na pierwszym z przedstawionych modeli. W wykonanej przezeń dekoracji malarzkiej mit biblijny i hagiograficzna opowieść styka się z rubaszną realnością, rytualna powaga z atmosferą plebejskiego widowiska, triumfalnym, paradnym pochodem i ażurową, orientalną arabeską ornamentyką. Do drugiej koncepcji groteski zdają się natomiast nawiązywać dekoratorzy skupieni w skryptorium klasztoru karmelińskiego na Piasku w Krakowie i najwybitniejszy iluminator polski epoki baroku - Błażej Derej. W ich sztuce spotykamy bowiem symboliczne przedstawienia Vanitas i motywy nawiązujące do średniowiecznego danse macabre. W otoczeniu egzotycznych ptaków, na tle wici, arabeskowych ornamentów i fleratur wyobrażone zostały tutaj walozące ze sobą i pożerające się nawzajem potwory, które potęgują jeszcze nastrój grozy, pogłębiają wrażenie niezborności i heterogeniczności prezentowanego świata.

Z problemem groteskowej heterogeniczności wiąże się inne wspomniane tutaj zagadnienie - problem gryll. Zapełniają one głównie strony kodeksów zdobionych przez Dereję, lecz odnaleźć je można i w dekoracji innych rękopisów. Grylle Dereja są to twory

powstałe /najczęściej są one ornamentami inicjałów/ z połączenia głów ludzkich i zwierzęcych z innymi elementami. Rodowód i przeobrażenia gryll jako motywu stale występującego w sztuce zaprezentowane zostały doskonale w cennej, lecz przez badaczy polskiej książki iluminowanej nieznannej lub niedocenianej, pracy Jurgisa Baltrušaitisa²⁴. Baltrušaitis rozróżnia dwa podstawowe rodzaje gryll: głowę na łapach i nogach lub głowę o nietypowym, zmienionym usytuowaniu oraz głowę zwielokrotnioną. Każdy z tych gatunków gryll rozwijał się, zdaniem uczonego, samodzielnie i wykształcił niezliczone odmiany /jedną z nich stanowią właśnie usamodzielnione głowy z kodeksów Dereja/. Geneza gryll sięga starożytności. Ograniczymy się tu tylko do informacji, że wzmianki o nich występują u Pliniusza Starszego i że grylle pojawiały się najczęściej na grecko-rzymskich gemmach, w przekazach mitycznych i w antycznych maskach oraz hełmach. W średniowieczu lubowano się w starożytnych gemmach, inkrustowano tedy nimi relikwiarze, naczynia, zbroje i hełmy, ewangeliarze i krucyfiksy. Tą drogą dotarły one do przedstawień plastycznych gotyku /są obecne w obrazach Boscha, w iluminacji rękopisów i inkunabułów/. Zresztą grylle pojawiają się nie tylko w sztuce; mnożą się więc opowieści /odnotowane w kronikach i innych przekazach pisemnych/ o narodzinach dzieci bez głowy, z oczyma, nosem i ustami umieszczonymi na piersi, o postaciach obdarzonych dodatkową głową, wyrastającą z różnych części ciała /legendy o tzw. antypodach, ludziach zamieszkujących drugą półkulę, upowszechniane także przez drzeworyty/. Od monstrualnych gryll roi się w Apokalipsach. Stamtąd przenoszą się na zbroje i tarcze: "Całe bestiarium średniowiecza - pisze Baltrušaitis - defiluje na hełmach. Niektórzy rycerze ubierają się jak geniusze o wielu obliczach i przymiotach. Inni, głowy pokrywający zwierzętami, przypominają jeźdźców Apokalipsy. Podczas parad i igrzysk żywe grylle wyłaniają się ze wszystkich stron"²⁵. Ten wykaz elementów, w jakich kontekście pojawiają się grylle wskazuje, jak rozmaite były źródła tego motywu, z których mogli czerpać inspiracje barokowi iluminatorzy /my przypomnijmy ze swej strony jedynie strój i wyposażenie polskiej husarii/.

Na koniec należałoby podnieść jeszcze jedną kwestię, odbiegającą znacznie od poprzedniego wątku, a nawet w pewnym sensie mu przeciwstawną, gdyż dotyczącą nie groteskowej transformacji świata, lecz jego realistycznej prezentacji, jaka dokonuje się za po-

średniościem iluminatorstwa. Chodzi o dokumentalną wartość zdobień, o fakt, iż wyrażają one nie tylko pewną określoną świadomość społeczną, ale że stanowią częstokroć wierne odbicie zjawisk i rzeczy w ich niepowtarzalnym kształcie, że są jakby "fotografią" niektórych, wybranych ułamków rzeczywistości, będąc tym samym cennym źródłem historycznym. Ta ich wartość ukazana została przede wszystkim w pracy J. Orańskiej²⁶ i w kilku innych tekstach, o których będziemy pisali poniżej.

Piśmiennictwo dotyczące rękopisów zdobionych baroku ma w Polsce bardzo długą tradycję, której początki sięgają schyłkowych lat tej epoki. Już bowiem w 1745 roku, w trzeciej edycji "Klejnotów stołecznego miasta Krakowa" pióra Piotra Hiacynta Pruszcza, znalazła się wzmianka o dwudziestu sześciu iluminowanych śpiewnikach /w tym także barokowych/ przechowywanych w bibliotece klasztoru dominikańskiego²⁷. W wieku XIX pierwszy zainteresował się rękopisami barokowymi badacz J. Łukaszewicz, który w roku 1829 widział w klasztorze cystersów w Paradyżu dwa śpiewniki Augustyna Dobrowolskiego /zm. 1665 r./, tamtejszego przeora, "prześlicznie jego ręką pisane, z literami inicjałowymi, których by się najlepszy malarz nie powstydzil"²⁸. Ponieważ jednak informację tę Łukaszewicz ogłosił drukiem dopiero w roku 1858, za pierwszą publikację dziewiętnastowieczną na temat barokowego iluminatorstwa uznać chyba należy wzmiankę F.M. Sobieszczańskiego o paulińskim malarzu, kaligrafie i iluminatorze - Antonim Bartoszewiczu, zamieszczoną w roku 1851 w "Bibliotece warszawskiej"²⁹.

Te sporadyczne notatki poprzedziły niejako szersze prace dokumentacyjno-rejestracyjne, które na dobrą sprawę rozpoczynają się dopiero w drugiej połowie dziewiętnastego stulecia, wtedy bowiem informacje o barokowych iluminatorach zaczynają pojawiać się w rozmaitego typu informatorach /encyklopediach i słownikach/ oraz rejestrach zabytków /np. katalogach rękopisów/. W tym miejscu warto chyba zwrócić uwagę na pewną istotną cechę dziewiętnastowiecznych polskich encyklopedii i słowników; w chwili swego powstania pełnią one, jak się wydaje, nie tylko funkcje informatorów sensu stricto, lecz służą często inwentaryzacji dóbr kulturalnych, inicjują - dla swych wewnętrznych celów - szersze nad nimi badania. /Oczywiście, zdajemy sobie sprawę, iż funkcja katalogów, rękopisów czy rysunków nie sprowadza się jedynie do rejestracji,

ale są one również i informatorami dotyczącymi zbiorów, które sobą obejmują. Ten stan nie uległ jednak w obserwowanym przez nas okresie poważniejszym zmianom. Natomiast współczesne encyklopedie i słowniki - w odróżnieniu od dziewiętnastowiecznych - są tylko informatorami nie obdarzonymi dodatkowymi funkcjami/. Tak więc encyklopedie ogólne wydawane w drugiej połowie XIX wieku³⁰ zawierają hasła poświęcone barokowym iluminatorom, czego nie znajdziemy już w encyklopediach dwudziestowiecznych, mimo iż stan badań nad zdobnictwem rękopisów uległ znacznemu rozszerzeniu. Wynika to oczywiście z odmiennych w obu wypadkach hierarchii wartości, ale także z faktu, iż autorzy dawnych encyklopedii starali się, by pietystycznie edytować /i w ten sposób zachować dla potomności/ wszelkie "pamiątki krajowe", prowadząc nawet w tym celu samodzielne poszukiwania źródłowe. Zadaniem, jakie przed sobą stawiają, jest skrupulatne, skrajnie gromadzenie faktów /dat, szeregów biograficznych, tytułów i liczby sporządzonych dzieł/, co jest warunkowane z jednej strony wspomnianym powyżej przesłaniem ideowym, z drugiej zaś mieści się w ramach typowo pozytywistycznego erudycjonizmu. Jednak autorzy encyklopedii XIX wieku - mimo całego swego pietyzmu dla faktów - rzadko poddawali uzyskane przez siebie informacje krytycznej weryfikacji.

Tyle o encyklopediach ogólnych. Z encyklopedii specjalnych tylko "Encyklopedia Wiedzy o Książce" zajmuje się problematyką barokowego iluminatorstwa. I w tym zakresie także ujawnia się szereg wad i braków tego krytykowanego wielokrotnie wydawnictwa. I nie chodzi tu tylko o pomyłki faktograficzne - te występują wszakże w najstaranniej opracowanych publikacjach. Sprawą poważniejszą są liczne sprzeczności pomiędzy poszczególnymi hasłami /lub nawet w ich ramach/, a przede wszystkim błędy strukturalne /przemilczenia i brak proporcji w przedstawianiu poszczególnych zagadnień/, stanowiące wyraz nie dopracowanej koncepcji tego poszczególnego tomu. Pośród haseł o charakterze syntetycznym wyróżnia się w zakresie spraw nas interesujących jedynie "Iluminatorstwo polskie", którego końcowy fragment³¹ poświęcony jest właśnie późnemu zdobnictwu rękopisów. Autor hasła dokonuje tu skrótowej, syntetycznej prezentacji zagadnienia w całej jego złożoności: przedstawia genezę iluminatorstwa baroku, odnotowuje najważniejsze zalety, opatrując je krótkimi, zgodnymi ze stanem badań interpretacjami, wreszcie przeprowadza dość ogólną, ale - jak na potrzeby

encyklopedii - zupełnie wystarczającą ich typologię. Hasła przeglądowe - syntetyczne w zamysle - są zresztą w "Encyklopedii" zrealizowane poprawniej³² niżli hasła osobowe. Z nazwisk wybitnych barokowych iluminatorów przytacza się tu tylko nazwisko Dereja³³, brakuje zaś biogramów Łążyńskiej i Borawińskiej. Za to mamy tu życiorysy pomniejszych dekoratorów ksiąg rękopiśmiennych - Bartoszewicza³⁴ i Szolca³⁵. Liczne braki występują także w obrębie haseł terminologicznych i rzeczowych³⁶.

Pora wreszcie zająć się słownikami biograficznymi. Liczba informacji tutaj rozslanych jest bardzo poważna i - co najistotniejsze - wzrasta ona systematycznie, niemal z roku na rok. Z tego względu, a także z powodu, iż słowniki biograficzne stanowią /w przeciwieństwie do wymienionych encyklopedii/ ciąg chronologiczny wyraźnie ukierunkowany, nie będziemy osobno omawiać wydanstw ogólnych i specjalnych. Ujęcie takie pozwoli zresztą na wykazanie pewnej ewolucji metodologicznej zachodzącej w zakresie ujmowania biogramów barokowych iluminatorów oraz wytwarzanych przez nich dzieł. Pierwszym słownikiem zawierającym dane o nich /biogramy braci Ludwika i Michała Dagobertów z Warszawy/ był "Dykcjonarz artystów obrazowych w Polsce" zestawiony przez Żegotę Paulego. Niestety, krytyczne to dzieło nie miało wpływu na postęp dalszych prac biograficznych, ponieważ pozostało ono w rękopiśmie³⁷. Pierwsze drukowane życiorysy barokowych iluminatorów pojawiły się dopiero w "Słowniku malarzów" E. Rastawieckiego³⁸. Rastawiecki - uczony-dyletant, choć zamiłowany kolekcjoner i erudyta, nie potrafił uporządkować zebranego przez siebie materiału i summa summarum zaprezentowane przezeń fakty noszą charakter przypadkowy i fragmentaryczny, nie dotyczą postaci wybitnych, lecz raczej twórców pomniejszego kalibru. Struktura wewnętrzna sporządzanych przezeń biogramów jest chaotyczna i niezborna, co świadczy o braku jakiegś zdecydowanej postawy metodologicznej. Autor "Słownika malarzów" usiłował bowiem zespolic ze sobą erudycjonizm, typowy dla nauki historycznej owego okresu i polegający na prostej numeracji dat, tytułów dzieł, tematów i innych faktów, z naiwnym i płynnym systemem wartościowania i interpretacji zabytków, opartym przede wszystkim na subiektywnych odczuciach. Zainicjowany w kilkadziesiąt lat później "Polski Słownik Biograficzny" reprezentuje podobny, faktograficzny i bazujący na pozytywistycznym modelu styl myślenia o sztuce /jednakże bez charakterystycznego dla

Rastawieckiego subiektywizmu/. Rejestrowane tu dzieła nie podlegają żadnej interpretacji, tworząc jedynie suche zestawienia. Trzeba wszakże przyznać, że wcześniejsze - wydane przed ostatnią wojną lub wkrótce po niej - tomy PSB odzwierciedlały dość dobrze stan badań nad barokowym iluminatorstwem polskim³⁹, czego nie da się niestety powiedzieć o jego tomach najnowszych, gdzie brakuje - mimo istniejących opracowań - najwybitniejszych iluminatorów barokowych, np. Deroty Łączyńskiej. Faktograficzny biogram Łączyńskiej zamieszczony jest natomiast w "Słowniku Pracowników Książki Polskiej"⁴⁰. Słownik ten zawiera również świetny życiorys Błażeja Dereja, w którym obok kompletnego wykazu dzieł i podstawowych danych o życiu artysty znalazła się krótka interpretacja jego sztuki, opartej - jak pisze autorka - na zespoleniu "motywów renesansowych z plecionką romańską"⁴¹.

Zgodną całkowicie z aktualnym stanem badań informację o barokowych iluminatorach przynosi natomiast - obliczony na kilka tomów - "Słownik artystów polskich". Wydane dotychczas dwa tomy zawierają kilkanaście życiorysów siedemnasto- i osiemnastowiecznych wykonawców dekoracji rękopisów. Hasła te nie są skonstruowane jednolicie, a większość z nich zawiera tylko suche, podstawowe fakty⁴². Należą do nich także hasła poświęcone kaligrafom i iluminatorom unickim lub prawosławnym⁴³. Natomiast inaczej zostały potraktowane biogramy działających na terytorium Rzeczypospolitej iluminatorów ormiańskich. Prezentowane przez nie charakterystyki materiału ikonograficznego zawartego w kodeksach ormiańskich - oparte w dużej mierze na ustaleniach T. Mańkowskiego⁴⁴ - wskazują na oscylację tych zdobień pomiędzy tradycyjnymi wzorami orientalnymi a sztuką Zachodu⁴⁵. Autorzy tych haseł podają m.in., że rodzime wzory ormiańskie przetrwały jedynie w obrębie ornamentyki, zaś kompozycje figuralne /zwłaszcza w dziełach epigońskich/ realizowane były w myśl reguł zachodnioeuropejskiej grafiki i lwowskiego malarstwa sechowego. Elementy analizy ikonograficznej wchodzi również w skład haseł poświęconych Błażejowi Derejowi i Zofii Borawińskiej⁴⁶. Oba te hasła syntetyzują i charakteryzują dotychczasowe propozycje interpretacyjne, nie poszerzając ich jednak o dodatkowe składniki. W biogramie Dereja zwrócono więc m.in. uwagę na świadomą archaizację stosowaną przezeń przy zdobieniu kodeksów, która polegała przede wszystkim na zapożyczeniach z iluminatorstwa romańskiego, zaś w życiorysie Borawińskiej podkreślono, iż jej dekoracje książkowe

"stoją na pograniczu sztuki ludowej, przekształcającej na język form nowożytnych tradycje średniowiecza", a kaligrafia tej benedyktyнки ze Staniątek k.Krakowa jest "w znacznym stopniu transpozycją" barokowych wzorów hafciarskich.

Niektóre biogramy polskich iluminatorów barokowych znalazły się w wydawnictwach obcych, m.in. w pierwszych tomach popularnego Thieme-Beckera⁴⁷. Ich dobór był w tym słowniku, jak się wydaje, kwestią przypadku i nie jest on miarodajny, zarówno dla stanu ówczesnych badań nad polskim iluminatorstwem, jak i dla samego zjawiska, gdyż uwzględniono w nim tylko kilku pomniejszych dekoratorów kodeksów. Innym obcym słownikiem, zawierającym dane dotyczące iluminatorów na terenie Rzeczypospolitej jest praca P.M.Żółtowskiego, w której uwzględniono kaligrafów i malarzy ksiąg unickich i prawosławnych⁴⁸.

Poważną grupą pośród wydawnictw dokumentacyjnych stanowią katalogi i inwentarze zabytków. Najbardziej ogólny z nich - "Katalog Zabytków Sztuki w Polsce" - sygnalizuje istnienie barokowych rękopisów iluminowanych tylko w najnowszych swych tomach⁴⁹. Noty dotyczące rękopisów obejmują tu opis ikonograficzny /stylistyka dekoracji, ich motywy/, autorstwo i datowanie, miejsce wykonania i przeznaczenie. Inaczej sprawa wygląda z katalogami oraz inwentarzami rękopisów. W tym zakresie bowiem dostrzegalna jest przede wszystkim daleko posunięta heterogeniczność opisów, stanowiąca wyraz braku jednolitej metody w ich opracowaniu /inwentarze i katalogi rękopisów obejmują zresztą minimalną część naszych zbiorów/. Mimo to można mówić o pewnej ewolucji w zakresie opisywania ikonografii poszczególnych zabytków. Informacji na temat początkowego stadium tej ewolucji /i niejako jej stanu wyjściowego/ dostarcza nam głównie "Katalog rękopisów Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego" opracowany przez T.Wisłockiego⁵⁰. Wisłocki odnotowywał tu tylko - na zasadzie pozytywistycznej rejestracji faktów - istnienie zdobień, wymieniał ważniejsze ich elementy, czasem zaś ujmował je w sposób syntetyczny, skrótowy. I tak, opisując siedemnastowieczny rękopis pt. "Geometria cum figuris", podkreślał, iż posiada on "niektóre figury malowane"⁵¹. W innym zaś miejscu zwracał uwagę, że w opisywanej książce każda stronica jest "obwiedziona złotemi rameczkami, każdy inicjał i każde zatytułowanie rozdziałów złoczone"⁵². Wymieniał on także herby, malowane tablice genealogiczne i portrety protoplastów możnych rodów, które stanowi-

ły dekoracje poszczególnych rękopisów⁵³. Metodą opisu ikonograficznego rękopisów, zapoczątkowaną przez Wisłockiego, kontynuują trzy kolejne wydawnictwa. Najwcześniej z nich - w czasie II wojny światowej - opracowany został "Przewodnik po zbiorze rękopisów wilanowskich" W. Semkowicza /wydano go, co prawda później, w 1961 r. z uzupełnieniami P. Bańkowskiego⁵⁴/ W. Semkowicz zaledwie odnotowuje istnienie zdobień /"vol. II zawiera album rysunków geometryczno-architektonicznych"⁵⁵/, zaś P. Bańkowski trzyma się wręcz niewolniczo stylistyki Wisłockiego i jego sposobu rejestracji ornamentów ["Na pierwszej karcie czystej, wymalowany wielostronnicowy /!/ kolorami herb Sobieskich"⁵⁶]. Równie bliskie metodzie Wisłockiego są opisy zawarte w "Katalogu rękopisów Biblioteki PAN w Krakowie" i w "Inwentarzu rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej"⁵⁷. Jeżeli jednak autorzy pierwszego wydawnictwa wymieniają rodzaj zdobień, występujące w nich motywy, technikę, przy pomocy której zostały one zrealizowane, w inwentarzu rękopisów BJ ograniczone się zaledwie do odnotowania zdobień i techniki ich wykonania.

Znacznie pełniejszą formę opisu zdobień zaproponował E. Badecki. Opracowane przezeń książki archiwalne Lwowa otrzymały bowiem bardzo szczerą, charakterystykę dekoracji. W jej skład wchodziła precyzyjna /zwykle/ analiza materiału ikonograficznego, a także omówienie występujących w nim tematów i motywów. Badecki ukazał również zależność dekoracji ksiąg miejskich Lwowa od twórczości miejscowych iluminatorów ormiańskich⁵⁸.

Strukturą i wygląd barokowych zdobień iluminatorskich oddaje w pełni dopiero opis "Graduału" Grzegorza z Wronek zawarty w "Katalogu rękopisów staropolskich Biblioteki Kórnickiej" opracowany przez A. Chyczewską⁵⁹. Kolejno wymienione zostały tutaj wszystkie - najdrobniejsze nawet - motywy ornamentyki, ich położenie, stylistyka. Jednocześnie - zgodnie z zasadami interpretacji semantycznej pierwszej warstwy naturalnych przedmiotów /również postaci/ sformułowanych przez Panofsky'ego⁶⁰ - uwidatnione zostały relacje ornamentyki z kompozycjami figuralnymi.

Pominęliśmy w tym przeglądzie świadomie kilka katalogów. W pewnych wypadkach była to bowiem jedynie forma uporządkowania materiału zawartego w opracowaniu monograficznym /prace M. Bersohna⁶¹ oraz F. Kopy i L. Lepszego⁶²/. Inaczej jest z katalogiem Z. Ameisenowej. Zamieszczono w nim bowiem tylko jeden opis barokowej książki iluminowanej /śpiewnika Hipolita Szolca/, którego wyjątkowość -

z punktu widzenia tematyki niniejszego artykułu - i struktura wewnętrzna zdecydowały o potraktowaniu go jako typowego ujęcia monograficznego⁶³.

Pora wreszcie poświęcić nieco miejsca opracowaniom monograficznym poszczególnych zabytków /lub też ich zespołów/ i manifestowanym tam, bezpośrednio lub implícite, postawom metodologicznym.

Długo w badaniach nad barokowymi iluminacjami dominowało pozytywistyczne ujęcie tego zagadnienia. Odczytać je możemy m.in. w pracach M. Bersohna. Stanowisko swe w kwestii barokowych rękopisów wyłożył uczony po raz pierwszy w książce na temat modlitewnika Marii Kazimiery Sobieskiej, sporządzonego przez Stanisława Baczyńskiego, sekretarza królewskiego, w 1677 roku⁶⁴. Zdobieniami tego rękopisu zajmuje się Bersohn marginalnie, starając się potraktować go raczej jako jeden z "zabytków odnoszących się do życia publicznego i domowego dawnej Polski" i udowodnić, na gruncie dziewiętnastowiecznego erudycjonizmu historycznego, iż wykonany on został dla Marii Kazimiery właśnie, a nie dla jej córki - Teresy Kunegundy⁶⁵. Pojawia się zatem tutaj - bez szerszego rozwinięcia wszelako - koncepcja sztuki jako obrazu społecznego, zaprezentowana w sposób całkowicie zgodny z kodyfikacją Hipolita Taine'a⁶⁶. Również w szerszej pracy Bersohna - o dawnych rękopisach iluminowanych - znajdują się fragmenty, w których odwołuje się on do ujęcia dzieła sztuki jako przedmiotu zależnego od życia społecznego. "Książka ta zasługuje - pisał o graduale karmelitańskim Stanisława ze Stolca z 1644 r. - na szczególną uwagę /.../ z tego względu, że przedstawia materiał dosyć bogaty z życia domowego i estetycznego Polski w XVII wieku /.../"⁶⁷. Analizując dawne rękopisy porządkuje je Bersohn, mimo dowolności przy wyborze opracowywanych dzieł, w rodzaj katalogu /jest to uporządkowanie symptomatyczne dla przyjętej przezeń metody/, gdzie całą swą uwagę skupia na schematycznym wyliczeniu cech formalnych, właściwości technologicznych i motywów opisywanych zdobień. Nie dostrzega też żadnej istotnej różnicy pomiędzy rękopisami średniowiecznymi, renesansowymi i barokowymi, widząc w tych ostatnich jedynie przejawy zaoferowania techniki ilustracyjnej. Podobne erudycyjno-faktograficzne rozwiązania, koncentrujące się - zgodnie z pozytywistycznymi zapożyczeniami na sztukę - "przede wszystkim na zagadnieniach stylu, autonomicznej, wizualnej formy artystycznej"⁶⁸, proponują również prace przyczynkarskie wydane na początku XX wieku i w okresie międzywojennym, a poświęcone iluminatorstwu barokowemu⁶⁹. Metodą Ber-

sohna dubluje również - analityczne w wywodzie, lecz bardziej krytyczne - opracowanie F.Kopery i L.Lepszego⁷⁰ /gdzie odnaleźć wszak można już pewne elementy komparatystyki/. Wyraz metodzie komparatystycznej dał natomiast L.Lepszy w swej pracy o Błażeju Dereju⁷¹, w której zestawiał i porównał jego sztukę dekoratorską z twórczością iluminatorów iryjskich.

Nowy etap w badaniach nad zdobnictwem książki rękopiśmiennej baroku wyznacza ukazanie się pracy T.Mańkowskiego poświęconej lwowskim iluminatorom ormiańskim⁷². Praca Mańkowskiego zawiera m.in. elementy mitograficznej interpretacji dzieł sztuki i stanowi pierwszą /w odniesieniu do iluminatorstwa barokowego, rzecz jasna/ rozprawę polską odwołującą się do archetypicznych źródeł sztuki. Pisze on m.in., iż "/.../ świat form, stworzony przez ludową fantazję twórczą" sięga być może w lwowskim iluminatorstwie ormiańskim "dawnych symbolów religijnoobrzędowych północnomezopotamskich i syryjskich"⁷³. Mańkowski dokonuje także typologii ormiańskich kodeksów lwowskich i analizuje przeobrażenia ich dekoracji pod wpływem sztuki zachodnioeuropejskiej. Wpływ ten - ciągnie on dalej - wywierany był na sztukę ormiańską za pośrednictwem prowincjonalnego wydania sztuki Zachodu, jaką stanowiła wówczas lwowska twórczość cechowa, i dotyczył przede wszystkim kompozycji figuralnych, podczas gdy ornamentyka ormiańska pozostawała wierna tradycyjnym wzorom orientalnym, korzystając w tym względzie ze zdobnictwa starych kodeksów przechowywanych w bibliotece katedry ormiańskiej we Lwowie.

Powstałe po II wojnie opracowania na temat iluminatorstwa polskiego czasów baroku można ująć w dwie zasadnicze grupy. W skład grupy pierwszej wchodzi teksty traktujące - w ślad za koncepcją Maxa Dvořáka - historię sztuki jako historię umysłowości⁷⁴. Należą tu więc będą rozprawy J.Orzańskiej i A.Gosienieckiej poświęcone siedemnastowiecznym sztambuchom gdańskim⁷⁵. Auterki te widzą zatem w ilustracji sztambuchów świadectwo życia intelektualnego barokowego Gdańska, dokument obyczajowości i kultury umysłowej jego mieszkańców, a także cenią ją jako doskonałe źródło do poznania przemian miejscowego malarstwa i wyglądu strojów mieszczkańskich. Warto tu wspomnieć także o tekstach, w których problem ilustracji jest tylko kwestią uboczną, dodatkowym uzupełnieniem zasadniczego toku wywodów. Zatem w artykule J.Gołosa barokowe iluminacje analizowane są jako świadectwo kultury muzycznej ówczesnych zgromadzeń zakonnych⁷⁶, a w rozprawie B.Bieńkowskiej ilustracje dokumentują

pewne koncepcje naukowe⁷⁷. Takie ujęcie sawarte jest też w krótkiej charakterystyce jasnogórskiej "Księgi Cudów", która omówiona została jako przejaw barokowej religijności i życia umysłowego oraz artystycznego paulinów polskich⁷⁸.

Drugą grupę tekstów poświęconych iluminatorstwu polskiemu okresu baroku stanowią opracowania napisane zgodnie /w większym lub mniejszym przybliżeniu/ z założeniami ikonologii Erwina Panofsky'ego⁷⁹. Artykuł S.Sawickiej, poświęcony twórczości D.Łączyńskiej, wyraża tutaj stanowisko pośrednie: z jednej więc strony autorka ta rozpatruje analizowane przez siebie iluminacje jako zwierciadło "życia wewnętrznego" i obyczajowego klasztorów żeńskich w Polsce, z drugiej zaś rozpatruje ich powiązanie z rozmaitymi koncepcjami mistycyzmu oraz z pomorską sztuką ludową⁸⁰. Natomiast Z.Rozanow wskazuje na iluminacje Z.Borawińskiej już tylko jako na przejaw różnych wersji mistycyzmu oraz wyraz adaptacji i przekształcenia przez tę dekoratorkę wzorów ludowej sztuki hafciarskiej⁸¹. Istnieją także inne, pomniejszych prace, wykazujące związek iluminatorstwa ze sztuką naiwną, barokowym konceptualizmem czy też plebejskimi widowiskami teatralnymi itd.⁸² W pełni została wykorzystana metoda ikonologiczna w rozprawie E.Chojeckiej na temat dekoracji ksiąg Akademii Krakowskiej⁸³. Zawartość ideową i ujęcia stosowane w ikonografii tych ilustracji interpretuje autorka poprzez wykazanie ich zależności od szeregu zjawisk najrozmaitszej natury: barokowego panegiryzmu, konceptualizmu i retoryki, podręczników ikonologii i zbiorów emblematów, mitologii i akademickiego obyczaju, grafiki, tradycji Fizjologusa i wystroju zabytków architektonicznych, ideologii uniwersyteckiej i sporu akademików z jezuitami, koncepcji naukowych.

Osobną pozycję pośród publikacji powojennych na temat barokowego iluminatorstwa stanowi ozdobne wydanie /warto podkreślić to wydarzenie edytorskie/ "Graduału" Stanisława ze Stolca, opatrzone komentarzem ikonograficznym T.Chrzanowskiego⁸⁴. Komentarz ów, nawiązujący do tradycji ikonografii chrześcijańskiej, napisany został w sposób barwny, impresyjny, ujawniając swe koneksje z romantycznym widzeniem sztuki.

Autor powyższych rozważań nie rości sobie pretensji do kompletnego przedstawienia problemów, faktów, publikacji. Z punktu widzenia historyka książki starał się on zwrócić uwagę jedynie na kilka czy też kilkanaście kluczowych, jego zdaniem, zagadnień,

przedstawić pewne kierunki występujące w refleksji naukowej na temat barokowego iluminatorstwa polskiego.

P r z y p i s y

¹ Dla przykładu wymienimy tu tylko kilka nowszych syntez: Historia sztuki polskiej w zarysie. Red. T.Dobrowolski i W.Tatar-kiewicz, t.2, Sztuka nowożytna, Kraków 1962; T.Dobrowolski, Sztuka Krakowa, Kraków 1974. Wypada również wspomnieć o - świetnej skądinąd - pracy M.Karpowicza, Sztuka polska wieku XVII, Warszawa 1975, choć brak informacji o iluminowanych rękopisach barokowych wypływa w tej książce z przyjętych przez autora założeń popularyzatorskich.

² Dane biograficzne według hasła: Krüger Adrian, w: Encyklopedia Wiedzy o Książce, Wrocław 1971 /dalej: EWOK/, szp. 1252. W 1591 r. Krüger iluminował "Postyllę" Reja dla Małgorzaty Lubomirskiej, zaś w 1601 r. bliżej nie określone cenne druki dla Jakuba Jesionowskiego.

³ Adam Jakub Martini, Königlichher Maiestein zu Polen und Schweden freudenreicher Einzug in die Stadt Danzig, Gedruckt zu Danzig bey Georg Rheten 1646 /E.XXII.193, 194/.

⁴ Jan Heweliusz, Selenographia sive lunae descriptio, Gedani 1647, autoris sumptibus, typis Hünefeldianis /E.XVIII.176/. Iluminowane egzemplarze dzieła znajdują się obecnie w Bibliotece PAN w Gdańsku /sygn. Ta 3969/ oraz w Bibliothèque Nationale w Paryżu /sygn. Res. V 244/.

⁵ Chodzi o miedzioryt pejzażowy bez daty, lecz sygnowany, który powstał prawdopodobnie w czasie podróży Heweliusza lub też po jego powrocie do Gdańska. Rycina ta - lekko kolorowana - znajduje się w Muzeum Narodowym w Poznaniu jako depozyt Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk /nr 4243/. Zob. J.Eckhardtówna, Jan Heweliusz, astronom-sztycyharz i drukarz gdański. "Poligrafika" 1948, nr 1/2, s.280; K.Targosz, Jedność nauki i sztuki w dziele Jana Heweliusza, Kwartalnik Historii Nauki i Techniki, R.21: 1976, nr 4, s.629.

⁶ T.Przytkowski, Jan Heweliusz, w: Historia astronomii w Polsce, t. 1, Wrocław 1975, s.280; Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII w., t.4, Pomorze. Oprac. A.Kawecka-Gryczowa; K.Korotajo-

wa, W.Krajewski, Wrocław 1962, s.153; J.Eckhardtówna, op.cit., s. 280; K.Targosz, op.cit., s.637 i passim /artykuł ten jest najobszerniejszym, jak dotąd, omówieniem twórczości artystycznej Heweliusza w powiązaniu z jego działalnością naukową/; M.Pelczar, Heweliusz Jan, w: Słownik Pracowników Książki Polskiej, Warszawa 1972 /dalej: SPKP/, s.328.

⁷ S.Sawicka, Pomorski rękopis iluminowany z XVII wieku, w: Studia pomorskie, t.1, Wrocław 1967, s.263.

⁸ Modlitewnik Marii Leszczyńskiej, w: EWoK, szp.1553.

⁹ Zob. np.: F.Sielecki, [rec.]: M.K.Rozov, Russkaja rukopisnaja kniga, Leningrad 1971, Studia o Książce. R.4: 1974, s. 251-253 /stąd zaczerpnięliśmy informacje o "przedsiębiorstwie" Matwiejewa/. Z licznych prac przekładowych warto przede wszystkim wspomnieć o pozycji najnowszej: W.Lichaczowa, D.Lichaczow, Artystyczna spuścizna dawnej Rusi a współczesność, Warszawa 1977, passim.

¹⁰ Cosmas Indicopleustes, w: EWoK, szp. 425.

¹¹ Iluminatorstwo południowesłowiańskie, ibidem, szp. 942.

¹² E.Angyal, Świat słowiańskiego baroku, Warszawa 1972, passim.

¹³ Rumunia. Ilustratorstwo, w: EWoK, szp. 2113.

¹⁴ W skład księgozbiorów polskich weszło m.in. w XVII i XVIII w. szereg egzemplarzy Koranu. Zob. Koran, ibidem, szp. 1206. Por. też: Iluminatorstwo południowosłowiańskie, ibidem, szp. 943; Iluminatorstwo tureckie, ibidem, szp. 946, 947; Iluminatorstwo islamu, ibidem, szp. 948.

¹⁵ L.Lepszy, Miniaturzysta O. Błażej Derey, w: Tegoż, Miniaturzyści dominikańscy, Rocznik krakowski, t.20, 1926, s. 131, 132.

¹⁶ Książka karańska, w: EWoK, szp. 1265.

¹⁷ Z.Mikołajko, Zdobnictwo polskiej książki barokowej, Warszawa 1974 /maszynopis pracy magisterskiej napisanej pod kier. doc. dr hab. B.Bieńkowskiej, Biblioteka Instytutu Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej w Warszawie/, s.59-61.

¹⁸ Zob. uwagi o policentryzmie i monocentryzmie terytorialnym w dziejach kultury polskiej, w: H.Barycz, Ziemia przemyska i

Przemysł w rozwoju polskiej kultury renesansowej, w: Tegoż, Z epoki renesansu, reformacji i baroku, Warszawa 1971, s. 373-375.

¹⁹ S.Sawioka, op.cit., s.263, 264.

²⁰ Z.Rozanow, Iluminacja rękopisów klasztoru Benedyktynek w Staniątkach z połowy XVII w., Polska Sztuka Ludowa, R.25: 1971, nr 3, s.158, 159.

²¹ M.Bersohn, O iluminowanych rękopisach polskich, Warszawa 1900, passim; F.Kopera, L.Lepszy, Iluminowane rękopisy O.O.Dominikanów i O.O.Karmelitów w Krakowie, Kraków 1926, passim. Wszyscy ci autorzy zwracają głównie uwagę na restaurację starych rękopisów dokonywaną przez iluminatorów barokowych.

²² R.Szpor, Biblioteka i archiwum świadkami życia i wspólnoty dominikańskiej, Życie i Myśl. R. 27: 1977, nr 10 s.53 /jest to zresztą zaledwie sygnał problemu/.

²³ B.Bieńkowska, Staropolski świat książek, Wrocław 1976, s.37, 38, 201, 214.

²⁴ J.Baltrušaitis, Le Moyen Age fantastique, Paris 1955 /rozd. I: Grylles gotiques, passim/.

²⁵ Ibidem, s.40.

²⁶ J.Orańska, Dwa sztambuchy gdańskie z XVII w., Studia muzealne, t.2, 1957, s.218-250.

²⁷ P.H.Pruszczyk, Klejnoty stołecznego miasta Krakowa, Kraków 1745, s.94 /B.XXV.331/. Druk został wytłoczony w Drukarni Akademickiej i w stosunku do obu wydań poprzednich dokonano w nim szeregu zmian.

²⁸ J.Łukaszewicz, Krótki opis historyczny kościołów parochialnych, kościółków, kaplic, klasztorów, szkółek parochialnych, szpitali i innych zakładów w dawnej diecezji poznańskiej, t.2, Poznań 1858, s.395. Łukaszewicz podaje błędnie imię Dobrowolskiego - Stanisław. Ważniejsze wzmianki o Dobrowolskim zawierają m.in. następujące prace: T.Warmiński, Urkundliche Geschichte des ehemaligen Cistercienserklosters zu Paradise, Meseritz 1886, s.25 i passim /tu znajduje się portret Dobrowolskiego reprodukowany z obrazu olejnego nieznanego malarza - jest to jedyna, jeżeli mi wiadomo, zachowana podobizna barokowego iluminatora polskiego/; A.Brosig, Materiały do historii sztuki wielkopolskiej, Poznań 1934, s.248. Zob. też przyp. 30, 39, 42.

29 F.M.Sobieszczański, Wycieczka archeologiczna, Biblioteka warszawska, t.4, 1851, s.411. Por. J.Kołaczkowski, Wiadomości ty-
ozące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce, Kraków 1888, s.351,
352. Zob. też przyp. 30, 34, 38, 39, 42, 47.

30 Np. biogram Antoniego Bartoszewicza podaje S.Orgelbranda
Encyklopedia powszechna, wyd. skrócone, t.2, Warszawa 1898, s.
170, zaś życiorys A.Dobrowolskiego - S.Orgelbranda Encyklopedia
powszechna, t.7, Warszawa 1861, s.177.

31 Iluminatorstwo polskie, w: EWoK, szp.938-941.

32 Zob. np.: Iluminatorstwo ormiańskie, ibidem, szp. 944,
945.

33 Derej Błażej, ibidem, szp. 514.

34 Bartoszewicz Antoni, ibidem, szp. 111.

35 Szolc Hipolit, ibidem, szp.2272.

36 Zob. np.: Arabeska, ibidem, szp. 68,69; Farby w ilumina-
torstwie, ibidem, szp. 692-695.

37 Biblioteka Jagiellońska, rkps 5755.

38 E.Rastawiecki, Słownik malarzów polskich tudzież obcych
w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających, t.3, Warsza-
wa 1857, s.127, 128 /Bartoszewicz Antoni/, s.192, 193 /Domański
Wojciech/ itp.

39 Np. M.[Jarosławiecka]-Gąsiorowska, Bartoszewicz Antoni,
w: Polski słownik biograficzny, t.1, Kraków 1935, s.263; M.Jaros-
ławiecka-Gąsiorowska, Derej Błażej, ibidem, t.5, Kraków 1939 -
1946, s.126; J.Ostrowski, Dobrowolski Augustyn, ibidem, s.256.

40 S.Sawicka, Łążyńska Dorota, w: SPKP, s.535.

41 B.Miodońska, Derej Błażej, ibidem, s. 169.

42 A.Ryszkiewicz, Bartoszewicz Antoni, w: Słownik artystów
polskich i obcych w Polsce działających. Malarze.Rzeźbiarze.Grafi-
cy. /dalej: Sł.art.pol./, t.1, Wrocław 1971 s.99, 100 /autor ekspo-
nuje wtórny charakter rysunków Bartoszewicza, ich zależność od
D.M.Muratoriego/; M.Łodyńska-Kosińska, Dagobert Ludwik, ibidem,
Wrocław 1975, s.4; N.Zawisza, Dagobert Michał, ibidem, s.5; Dobro-
wolski Augustyn, ibidem, s.66; Z.Nowak, Domański Wojciech, s.84,
85 /autor wylicza tematy stanowiące osnovę rysunków Domańskiego
oraz motywy, które występują w ich ornamentyce/.

- 43 Bonarewski Jan, *ibidem*, t.1, s.206; Dunajewski Hieronim, *ibidem*, t.2, s.115; Dunajewski T. [znany tylko inicjał imienia], *ibidem*, s. 115; Gidziewicz /imię zakonne Pafnucy/, *ibidem*, s.325, 326.
- 44 Zob. przyp. 72.
- 45 Aslan Onufry, w: *Sł.art.pol.*, t.1, s.49; Balicki Stefan, *ibidem*, s.76, 77; Faruchowicz Krzysztof, *ibidem*, t.2, s.198, 199; Faruchowicz Stefan, *ibidem*, s.199.
- 46 Borawińska Zofia, *ibidem*, t.1, s.209; M.Łodyńska-Kosińska, Derej Błażej, *ibidem*, t.2, s.40, 41.
- 47 *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. von U.Thieme u.F.Becker, bd.2, Leipzig 1908, s.583 /biogram Antoniego Bartoszewicza, napisany przez J.Mycielskiego, w którym dzieła paulińskiego iluminatora określone zostały ogólnie jako "miniatury i arabeski"/; bd.9, Leipzig 1913, s.397 /anonimowy biogram Wojciecha Domańskiego/.
- 48 P.M.Žoltovs'kyj, *Slovnyk-dovidnyk chudožnikiv ščo pracjuvaly na Ukraïni v XIV-XVIII st.* Materiały z Etnografii ta Mystec-tvoznavstva, z.7/8, Kyïv 1962, s.200 /Gidziewicz/, 203 /T.Dunajewski/.
- 49 Zob.np. Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t.4, cz.2, Kraków. Kościoły Śródmieścia, cz.1.A.Tekst, Warszawa 1971, s.73, 137, 161, 162.
- 50 T.Wisłocki, Katalog rękopisów Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego, cz.1-2, Kraków 1877-1881.
- 51 *Ibidem*, sygn. 572, s.172.
- 52 *Ibidem*, sygn. 1890, s.451.
- 53 *Ibidem*, sygn. 489, s.155, sygn. 1890, s.451, sygn. 2597, s.618 i *passim*.
- 54 W.Semkowicz, Przewodnik po zbiorze rękopisów wilanowskich. Uzup. P.Bańkowski, Warszawa 1961.
- 55 *Ibidem*, sygn. 111, s.103.
- 56 P.Bańkowski, Supplement, *ibidem*, sygn. 331, s.237.

57 Zob.np. Z.Jabłoński, A.Preisner, B.Schnaydrewa, Katalog rękopisów Biblioteki PAN w Krakowie, t.3, Wrocław 1967, sygn. 2335, s.36, 37, sygn.2336, s.37, 38; A.Jakbrzykowska, Inwentarz rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej, cz.1, nr 7001-8000, Kraków 1966, sygn. 7491 i 7492, s.179.

58 Archiwum Akt Dawnych miasta Lwowa. Oprac.K.Badecki, t.3, Lwów 1935, s.XXII, 22, 23, 76, 77, 122, 123, 193, 194, t.4, Lwów 1936, s.92,93,96,105 i passim.

59 R.Marciniak, M.Muszyński, J.Wiesiołowski, Katalog rękopisów staropolskich Biblioteki Kórnickiej XVI-XVIII w., t.1, Wrocław 1971, s.30, 31. Autorką wszystkich opisów ikonograficznych zawartych w tym tomie jest A.Chyczewska.

60 Zob. J.Białostocki, Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką, w: Tegoż, Pięć wieków myśli o sztuce, Warszawa 1976, s.254.

61 M.Bersohn, op.cit.

62 F.Kopera, L.Lepszy, op.cit.

63 Z.Ameisenowa, Rękopisy i pierwodruki iluminowane Biblioteki Jagiellońskiej, Wrocław 1958, s.174-177.

64 M.Bersohn, Modlitewnik królowej Maryi Kazimiery Sobieskiej, Kraków 1896.

65 Ibidem, s.8-10.

66 Zob. A.Menowel, Wstęp [do]: W kręgu socjologii literatury, t.1, Warszawa 1977, s.9-11.

67 M.Bersohn, O iluminowanych..., s. 101.

68 J.Białostocki, op.cit., s. 251.

69 M.Szukiewicz, [komunikat o bibliotece seminarium w Żytomierzu, gdzie znajdował się - zaginiony obecnie - jeden z kodeksów Dereja], Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce, t.9, 1909, szp.CCXVII; E.Lopaciński, Rysunki sepia A.Domańskiego w inwentarzu kobryńskim z r. 1742, Prace i Materiały sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie, t.3, 1938/39, s. 134, 135. Dotyczy to także prac poświęconych iluminatorom unickim: M.Golubeo', Maljari-Vasylijany na tli zachodnio-ukraińskiego cerkownego maljarstwa XVIII v. Zypysky Čyna sv.Vasi-

lija Velikogo, t.3, 1929/30, z.3-4, s. 447 /o Gidziewiczu/, 457 /o J.Bonarewskim/, 460 /o T.Dunajewskim/; I.Gordyns^{kyj}, Rukopy-sy biblioteki monastyrja sv. Onufrija, ibidem, t.1, 1925, z.2-3, s. 257 /o Gidziewiczu/. Drobne wzmianki o iluminatorach uniokich znajdują się w pracy późniejszej: M.Gębarowicz, Ruski malarz, w: Tegoż, Szkice z historii sztuki XVII wieku, Toruń 1966, s.286-290, 295, 296.

70 F.Kopera, L.Lepszy, op.cit.

71 L.Lepszy, Miniaturzysta..., s.128, 129.

72 T.Mańkowski, Lwowscy iluminatorzy rękopisów ormiańskich, w: Tegoż, Sztuka Ormian lwowskich, Kraków 1934, s.80-104. Wypada w tym miejscu wspomnieć, że jako pierwszy iluminatorstwem ormiańskiej diaspory w Polsce zainteresował się S.Barącz, O rękopismach kapituły ormiańskiej lwowskiej, Dziennik literacki. R.2: 1853, nr 39, s.37 /m.in. pisze on o K.Faruchowiczu/. Z kolei M.Gębarowicz /o iluminowanych dokumentach epoki baroku, Biuletyn Historii Sztuki. R.29: 1967, nr 4, s. 459-478/ łączy twórczość iluminatorów ormiańskich mieszkających we Lwowie z przeobrażeniami urzędowych dokumentów w tym mieście. Autor ten rozważa w swej pracy przede wszystkim jednak przemiany struktury wewnętrznej dokumentu lwowskiego, a opis jego zdobień sprowadza do analizy formalnych cech ikonografii, wskazując wszakże na jej zależność od innych dzieł sztuki lokalnej i od ówczesnej religijności /kult obrazu NMP z kaplicy Domagaliczów, kult Wojciecha Męcinińskiego/.

73 T.Mańkowski, op.cit., s. 83.

74 Zob.: Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki. Wybór tekstów, Warszawa 1974; L.Kalinowski, Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką, Warszawa 1974.

75 J.Orańska, op.cit.; A.Gosieniecka, Sztambuch Michała Heidenreicha, w: Sarmatia artistica, Warszawa 1968, s.73-82. Wcześniejsze prace, poświęcone gdańskim "albae amicorum", rejestrowały tylko istniejące na ich kartach zdobienia, całe niemal zainteresowanie swe skupiając jednak na tekstach tu zawartych. Zob. np. A.Schmidt, Erstes Verzeichniss von Stammbüchern in Danzig, Danzig 1934; O.Günther, Westpreussische Stammbücher der Danziger Stadtbibliothek, Mitteilungen des Westpreussisches Geschichtsvereins, bd.6, 1907, s.26-28, 45-50, 65-68, bd.7, 1908, s.18-23, 66, 67;

tenże, Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek, bd. 3, Danzig 1909, s.326-344.

76 J.Gołos, Muzykalia biblioteki karmelitów na Piasku w Krakowie, Muzyka. R.11: 1966, nr 3/4, s.88-97.

77 B.Bieńkowska, Kopernik i heliocentryzm w polskiej kulturze umysłowej do końca XVIII w., Wrocław 1971, s.75 i in.

78 Z.Rozanow, E.Smulikowska, Skarby kultury na Jasnej Górze, Warszawa 1974, s. 125-127.

79 J.Białoostocki, op.cit., s.250-255; E.Panofsky, Ikonografia i ikonologia, w: Tegoż, Studia z historii sztuki, Warszawa 1971, s.11-32. Oczywiście, zdajemy sobie sprawę z rozlicznych źródeł oraz implikacji filozoficznych metody ikonologicznej Panofsky'ego, z jej powiązań z fenomenologią, strukturalizmem i tzw. francuską krytyką "rozumiejącą".

80 S.Sawicki, Iluminowany..., passim.

81 Z.Rozanow, op.cit., s.155-164; Z.Rozanow, Charakterystyka formalna i ikonograficzna materiału ilustracyjnego, w: Kolędy polskie, t.1, Warszawa 1966, s.XXX, XXXI.

82 Z.Ameisenowa, op.cit.; Z.Mikołajko, Z dziejów polskiej książki iluminowanej epoki baroku. Hipolit Szelo - Urban z Warty - Błażej Derej, w: Z badań nad polskimi księgozbiorami historycznymi, z.2. Praca zbior. pod red. B.Bieńkowskiej, Warszawa 1976, s. 123-132.

83 E.Chojecka, Dekoracja malarska ksiąg promotionum i diligentiarum Uniwersytetu Jagiellońskiego XVI-XVIII w., Kraków 1966.

84 Graduał karmelitański z 1644 r. o.Stanisława ze Stolca. Oprac. ikonograf.T.Chrzanowski. Oprac.muzykolog. T.Maciejewski, Warszawa 1976. Zob. też. recenzję M.Korolki z tej książki /Iluminowany graduał karmelitański z 1644 r., Kierunki. R.21: 1976, nr 34, s.3/.