

JOWITA PATYRA
Lublin

WYBRANE ZAGADNIENIA NARRACJI OBRAZOWEJ NA PRZYKŁADZIE *APOKALIPSY Z ANGERS*

Cykl monumentalnych tkanin obrazujących objawienie św. Jana, czyli tzw. *Apokalipsa z Angers*, to dzieło niezwykle interesujące, którego pozycja w historii sztuki średniowiecznej jest szczególna, nie tylko ze względu na jego wysoką rangę artystyczną. Jest to jeden z najwcześniejszych i zarazem największy zachowany do dziś zespół tkanin o tematyce historycznej (*tapisserie historiée*), jakie zaczęły się pojawiać obok dzieł czysto ornamentalnych w 2. poł. XIV w.¹ Od tego momentu datuje się gwałtowny rozwój oraz wzrost popularności sztuki tkackiej, która swe apogeum przeżywać będzie w następnych stuleciach. Specyfiką *Apokalipsy z Angers* jest jej bardzo bliskie powiązanie z miniatorstwem. Ikonografia tapiserii łączy je bezpośrednio z grupą iluminowanych apokalips anglo-francuskich, powstających jako odrębne zjawisko w sztuce od połowy XIII w. Na temat rękopisów z tej grupy istnieje obszerna literatura, która podejmuje kwestie dotyczące genezy i systematyzacji typów ikonograficznych, przeprowadza analizy stylu².

¹ J. G u i f f r e y, *La Tapisserie aux XIV^e et XV^e siècles*, w: *Histoire de l'Art*, ed. A. Michel, vol. III, p. 1, Paris 1907, s. 545; A. D' H u l s t, *Tapisseries Flamandes du XIV^e au XVIII^e siècle*, Bruxelles 1966, s. XVI; F. J o u b e r t, *L'Apocalypse d'Angers et les debuts de la tapisserie historiée*, „Bulletin Monumental”, 1981, nr 139, s. 101-110.

² Do najważniejszych prac na ten temat należą: L. D e l i s l e, P. M e y e r, *L'Apocalypse en Français au XIII^e siècle*, *Bibl. Nat. Fr.* 403, Paris 1901; M. R. J a m e s, *Apocalypse in Art*, London 1931, The Schweich Lectures of the British Academy. G. H e n d e r s o n, *Studies in English Manuscript Illumination*, Part I-II, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 30(1967), s. 71-137, Part III, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 31(1968), s. 103-147; T. M r o c z k o, *Geneza ikonografii Apokalipsy Wrocławskiej*, „Roczniki Historii Sztuki”, 7(1979), s. 47-106; P. K. K l e i n, *Endzeiterwartung und Ritterideologie, Die englischen Bilderapokalypsen der Frühgotik und MS Douce 180*, Graz 1983.

Nowsze prace coraz częściej prezentują szersze spojrzenie na okoliczności, jakie towarzyszyły ustaleniu się i dalszym przeobrażeniom nowej trzynastowiecznej ikonografii apokalipsy. Wskazuje się w nich na cały szereg zjawisk obejmujących rozmaite sfery życia, sytuację historyczną, społeczną i religijną, które przyczynić się mogły do wzrostu zainteresowania objawieniami św. Jana, a także do ich nowej interpretacji ideowej oraz obrazowej. Ostatnie dziesięciolecie przyniosły znaczący rozwój badań nad kształtowaniem się ikonografii Apokalipsy św. Jana w sztuce europejskiej od epoki wczesnochrześcijańskiej aż po późne średniowiecze, które często idą w parze z szerszymi badaniami tradycji apokaliptycznych w dziejach myśli i pisarstwa chrześcijańskiego³. W odniesieniu do apokalips anglo-francuskich, szczególnie cenne są refleksje dotyczące oddziaływania komentarzy żyjącego w IX w. Berengaudusa z Ferrières oraz poglądów głoszonych w XII w. przez Joachima z Fiore, ze względu na wpływ, jaki wywarły one na ich ikonografię⁴.

Cała literatura dotycząca apokalips anglo-francuskich do 1984 r. zebrana została w: S. L e w i s, R. K. E m m e r s o n, *Census and Bibliography of Medieval Manuscripts Containing Apocalypse Illustrations, ca. 800-1500*, part I, „Traditio”, 40(1984), s. 337-379; part II, 41(1985), s. 367-409; III, 42(1986), s. 443-472. Najnowszą pozycją jest: S. L e w i s, *Reading Images. Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth-Century Illuminated Apocalypse*, Cambridge 1995. Tamże nowsza bibliografia.

³ Wymienić w tym miejscu możemy jedynie kilka bardziej znaczących pozycji: F. V a n d e r M e e r, *Maestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'Art Chrétien*, Città del Vaticano 1938, Studi di Antichità cristiana, XIII; Y. C h r i s t e, *Les grands portails romans. Etudes sur l'iconologie des théophanies romanes*, Genève 1969; t e n ż e, *La Vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie*, Paris 1973, Bibliotheque des Cahiers Archéologiques, X; t e n ż e, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétique*, Paris 1991, Bibliotheque des Cahiers Archeologiques, XV; B. N o l a n, *The Gothic Visionary Perspective*, Princeton, 1977; *Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques, III^e-XIII^e siècles, Actes du Colloque de la Fondation Hardt, 29 février-3 mars 1976*, Genève 1979. Odnosnie do ikonografii hiszpańskich rękopisów z komentarzem Beatusa zob.: P. K. K l e i n, *Der ältere Beatus-Kodex Vitr. 14-I der Biblioteca Nacional zu Madrid. Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts*, 2 vols., Hildesheim–New York 1976; J. W i l l i a m s, *Early Spanish Manuscripts*, London 1977. Na temat apokaliptyki w średniowieczu zob.: B. M c G i n n, *Visions of the End. Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, New York 1979. Tamże szersza bibliografia.

⁴ B e r e n g a u d u s, *Expositio super septem visiones libri Apocalypsis*, w: J.-P. M i g n e, *Patrologia Latina*, 17, szp. 765-970; J o a c h i m d e l F i o r e, *Expositio in Apocalypsim*, Venezia 1527; zob.: D. V i s s e r, *Apocalypse as Utopian Expectation (800-1500). The Apocalypse Commentary of Berengaudus of Ferrières and the Relationship between Exegesis, Liturgy and Iconography*, Leiden–New York–Köln 1996, Studies in the History of Christian Thought, vol. LXXIII. Tamże obszerna bibliografia; O dyskusji na temat wpływu joachizmu na ikonografię apokalipsy zob.: F. D. K l i n g e n d e r, *St. Francis and*

Autorzy wskazują na duże znaczenie pewnych przemian społecznych, wynikających z sytuacji historycznej i kulturowej tego okresu oraz współczesnych doświadczeń, takich jak ostatnie krucjaty, oczekiwanie końca świata, stosunek do „obcych”, jak Żydzi czy muzułmanie⁵. Na uwagę zasługują prace Suzanne Lewis⁶, ze względu na szczególne zainteresowanie autorki relacjami tekstu i obrazu w ilustrowanych apokalipsach gotyckich. Właśnie nierozzerwalny związek, polegający na wzajemnym przenikaniu się i uzupełnianiu tych dwóch elementów, stanowi według niej o specyficznym, oryginalnym charakterze tej grupy dzieł. Ważne są spostrzeżenia S. Lewis na temat narracji obrazowej w rękopisach apokalipsy i jej stosunku do narracji w tekście objawień św. Jana oraz wpływu komentarzy⁷. Badaczka analizuje pozycję odbiorcy, będącego zazwyczaj zarówno czytelnikiem jak i widzem, a także rolę św. Jana Ewangelisty jako narratora, bezpośredniego uczestnika opisywanych zdarzeń, ale również jako postaci uosabiającej modelowy sposób percepcji dzieła⁸.

Tego rodzaju refleksje dotyczące szerokiej problematyki związanej z ikonografią anglo-francuskich iluminowanych manuskryptów apokalipsy, w połączeniu z rosnącym stanem badań nad *Apokalipsą z Angers*, prowokują nas do ponownego przyjrzenia się temu ostatniemu dziełu oraz do postawienia po raz kolejny pytania o relacje monumentalnego cyklu tkanin z jego wzorami miniatorskimi. Niniejszy artykuł ma na celu sformułowanie i próbę zarysowania kilku wybranych problemów związanych z tą kwestią, przy jednoczesnej świadomości, że danie wyczerpującej odpowiedzi na zadane przez nas pytania nie będzie w tym miejscu możliwe.

the Birds of the Apocalypse, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 16(1953), s. 13-23; R. F r e y h a n, *Joachism and the English Apocalypse*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 18(1955), s. 211-244, pl. 48-56; zob. także: M. R e e v e s, *The Influence of the Prophecy in the Middle Ages: A Study in Joachimism*, Oxford 1969.

⁵ S. L e w i s, ‘*Tractatus adversus Judaeos*’ in the *Gulbenkian Apocalypse*, „Art Bulletin”, 68(1986), s. 543-566; t a ż, *Reading Images*, s. 207-234.

⁶ Oprócz wspomnianych wyżej prac autorka poświęciła tym problemom wiele artykułów, m.in. *The Apocalypse of Isabella of France: Paris, Bibl. Nat. Ms Fr. 13096* („Art Bulletin”, 72(1990), s. 224-260), *The English Gothic Illuminated Apocalypse, ‘Lectio Divina’, and the Art of Memory* („Word and Image”, 7(1991), s. 31-43), *Beyond the Frame: Marginal Figures and Historiated Initials in the Getty Apocalypse* („The J. Paul Getty Museum Journal”, 20(1992), s. 53-76; *Exegesis and Illustration in Thirteenth-Century Apocalypses* (w: *The Apocalypse in the Middle Ages*, ed. by R.K. Emmerson and B. McGinn, Ythaca–New York, 1992, s. 259-275).

⁷ Zob. zwł.: *Reading Images*, passim.

⁸ Tamże, zwł. s. 19-39, 272-339; oraz: t a ż, *Beyond the Frame*, passim.

*

Okoliczności powstania *Apokalipsy z Angers* są dość dobrze udokumentowane⁹. Tkaniny zostały wykonane w latach 1373-1380 (82) na zamówienie Ludwika I, Księcia Anjou¹⁰.

Projekty kartonów dla tkanin zamówił Ludwik I u nadwornego malarza swego brata, króla Karola V, Jeana de Bruges (alias Hennequin de Bruges, Jean Bondol, Jean Boudolf), z pochodzenia flamandczyka¹¹. Za realizację dzieła odpowiedzialny był Nicolas Bataille, znany paryski wytwórca i handlarz tapiserii¹².

Pierwotne przeznaczenie tkanin nie jest jasne. Rozmiary ich są zbyt duże, by mogły służyć jako dekoracja kaplicy w pałacu Ludwika w Angers, która

⁹ W archiwach zachowały się zapiski o kwotach wypłaconych za projekty i wykonanie tkanin. Zob. J. G u i f f r e y, *Nicolas Bataille, tapissier parisien du XIV^e siècle, sa vie, son oeuvre, sa famille*, „Memoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île de France”, 10(1884); B. P r o s t, *Quelques documents sur l'histoire des arts en France*, „Gazette des Beaux-Arts”, 35(1887), s. 32; R. P l a n c h e n a u l t, *L'Apocalypse d'Angers*, (Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites), Paris 1966, s. 18.

¹⁰ Do niedawna za *terminus ante quem* uznawano rok 1380. 29 czerwca 1380 r. Ludwik I d'Anjou został zaadoptowany przez królową Sycylii Joannę, uzyskując tytuł księcia Kalabrii i następcy tronu. Brak herbu Kalabrii wśród elementów emblematycznych zawartych w *Apokalipsie z Angers* wskazywałby na ukończenie dzieła przed tym wydarzeniem. Christian de Mérindol zaproponował przesunięcie daty ukończenia tapiserii: M. Ch. de M é r i n d o l, *Note sur la tapisserie de l'„Apocalypse” d'Angers*, „Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France”, 1983, s. 82-91. Według tego autora ostatnie części tkaniny mogły zostać wykonane w okresie pomiędzy adopcją Ludwika a rokiem 1382, w którym udał się on do Italii. Teza de Mérindola spotkała się z dyskusją ze strony obrońców tradycyjnego datowania. Zob. zwł. J.-B. De V a i v r e, *Notes d'héraldique et d'emblématique à propos de l'Apocalypse d'Angers*, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, comptes rendus des séances de l'année 1983, Paris 1984, s. 95-134.

¹¹ Jean de Bruges tradycyjnie uznawany był za autora projektów oraz kartonów (*portraits et patrons*) dla całego cyklu tkanin. Rachunki ze skarbcza Ludwika I wymieniają także pomocnika (*famulus*), który według Charlesa Sterlinga mógł współpracować z Jeanem de Bruges przy przenoszeniu projektów na kartony. Zob.: Ch. S t e r l i n g, *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, t. I, Paris 1987, s. 187-202. Ostatnio Fabienne Joubert wysunęła jednak tezę, iż rola pomocnika w pracach nad kompozycjami *Apokalipsy z Angers* mogła być o wiele bardziej znacząca. Autorka sugeruje, że artystę współpracującego z Jeanem de Bruges można identyfikować z „drugim mistrzem Biblii Jeana de Sy”. F. J o u b e r t, *Création à deux mains: l'élaboration de la tenture de l'Apocalypse d'Angers*, „Revue de l'art”, 114(1996), s. 48-56.

¹² G u i f f r e y, *Nicolas Bataille*; J. F. L e s t o q u o y, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie (1300-1500): Paris, Arras, Lille, Tournai, Bruxelles*, Arras 1978, s. 20-25, *Memoires de la Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais*, vol. 19.

w dodatku ukończona została dopiero trzydzieści lat później. Niewystarczające są też dane o wystroju sal zamkowych. Wiemy jednak, że w roku 1400, z okazji zaślubin Ludwika II księcia Anjou – syna Ludwika I – z Jolandą Aragońską, cały komplet tkanin przewieziony został do Arles, gdzie na czas ceremonii rozwieszony był wokół dziedzińca pałacu arcybiskupa. Być może tkaniny nie miały swego stałego miejsca i wykorzystywano je zależnie od potrzeb do wystroju różnych pomieszczeń¹³.

Tkaniny przeszły następnie na własność Ludwika II, zaś wdowa po nim, Jolanda, przekazała je ich synowi René I, który z kolei, w swym testamencie, podarował je katedrze St. Maurice w Angers, gdzie wywieszane były w ważne dni świąteczne do 1767 r. W 1782 r. próbowano sprzedać tkaniny jako komplet, co się nie udało. Podczas rewolucji służyły do ocieplenia oranżerii, następnie, po ponownym przywróceniu katedry do kultu, zostały pocięte na mniejsze fragmenty i, wykorzystywane do różnych celów, uległy rozproszeniu. W 1843 r. biskup Angebault odnalazł i odkupił pozostałe części, po czym przekazał je katedrze w Angers. W 1848 r. kustosz katedry, Joubert zebrał wszystkie ocalałe części. Między 1849 a 1863 r. zszyto je na powrót. W 1902 r. stały się własnością państwa. Od 1954 r. znajdują się w przeznaczony dla nich galerii w zamku w Angers¹⁴.

Apokalipsa z Angers to cykl złożony z sześciu (wcześniej przypuszczano, że z siedmiu)¹⁵ monumentalnych tkanin, z których każda zawierała pierwotnie dwa poziome rzędy po siedem scen, poprzedzone zajmującym całą wysokość wizerunkiem czytającej postaci, siedzącej pod gotyckim baldachimem (il. 1). Pierwotnie pod każdą sceną znajdował się wąski pas (ok. 0,58 m.) z inskrypcją, zapewne zawierającą cytaty zarówno z samego tekstu Apokalipsy św. Jana, jak i z komentarzy. Tła poszczególnych *panneaux* są na przemian czerwone i błękitne, w dwóch pierwszych częściach gładkie, w następnych pokryte dekoracją złożoną z motywów roślinnych, geometrycznych lub

¹³ P l a n c h e n a u l t, dz. cyt., s. 22.

¹⁴ Tamże, s. 22-24.

¹⁵ Rekonstrukcję układu oraz ikonografii wszystkich scen *Apokalipsy z Angers* według tradycyjnego podziału na siedem części przedstawił René Planchenault (dz. cyt., s. 30-33, 42-47). Nowsze badania dowodzą, że dzieło składało się z sześciu fragmentów, jednorodnych pod względem układu i ilości scen. Zob. D. K i n g, *How many Apocalypse tapestries*, w: *Mélanges Harold B. Burnham*, Toronto 1977, s. 161-167; J o u b e r t, *L'Apocalypse d'Angers*, s. 130. Sześcioczęściowy układ przyjęto w pracy zbiorowej: *La tenture de l'Apocalypse d'Angers*, Nantes 1987, Cahiers de l'Inventaire 4.

ozdobnych inicjałów. Ponadto oba rzędy przedstawień apokaliptycznych ujęte były dwiema bordiurami ukazującymi postaci aniołów z instrumentami lub narzędziami męki oraz tarcze herbowe książąt Anjou: od góry na tle chmur, od dołu na tle kwiecistej łąki z postaciami rozmaitych zwierząt¹⁶. Całość tapiserii miała długość ponad 130 m. i wysokość ok. 6 m. i zawierała 84 sceny z Apokalipsy. Do naszych czasów zachowało się ok. 69 scen z Apokalipsy, cztery czytające figury oraz skąpe fragmenty obramień z motywami grających aniołów i kwitnących roślin.

Program ikonograficzny *Apokalipsy z Angers* wywodzi się z miniatorstwa i wiąże się z grupą tzw. apokalips anglo-francuskich. Wiadomo ze źródeł, iż Karol V pożyczył swemu bratu ilustrowany rękopis Apokalipsy z królewskiej biblioteki, który posłużyć miał za wzór dla *son beau tapis*¹⁷. Manuskrypt ten identyfikowany jest z Paris B.N. fr. 403, należącym do „pierwszej rodziny” wyróżnionej przez Leopolda Delisle i Petera Meyera na początku naszego wieku¹⁸. Jednak już pierwsi badacze powątpiewali w to, że właśnie ów egzemplarz stał się pierwowzorem dla kompozycji kartonów. Przedstawienia *Apokalipsy z Angers* wykazują bowiem bliższe pokrewieństwo z inną grupą iluminowanych kodeksów, tworzących „drugą rodzinę”¹⁹. L. Delisle zaproponował ilustracje rękopisu nr 422 z Biblioteki w Cambrai, należącego do owej drugiej grupy jako przykład ikonografii najlepiej odpowiadającej dziełu Jeana de Bruges²⁰. Autor ten przy tym, podobnie jak większość innych badaczy

¹⁶ Te partie tkaniny, zachowane tylko szczątkowo, nie są zazwyczaj reprodukowane. Zdjęcie fragmentu dolnej bordiury znajduje się w: E. M à l e, *L'Art religieux de la fin du Moyen-Age en France*, Paris 1949, s. 105, il. 53.

¹⁷ Z zapisków w inwentarzu dowiadujemy się, że była to „*L'Apocalypse en françois, toute figurée et ystoriée et en prose*” oraz że „*Le roy l'a baillé a monss. d'Anjou pour faire son beau tapis*”, cyt. za: D e l i s l e, M e y e r, dz. cyt., s. CLXXVII.

¹⁸ D e l i s l e, M e y e r, dz. cyt. Do tej samej rodziny zaliczone zostały także: Oxford, Bodleian Library MS Auct. D. 4. 17; New York, Pierpont Morgan Library MS M. 524; Manchester, John Rylands Library MS Lat. 19.

¹⁹ „Druga rodzina” rękopisów obejmowała ponadto m.in.: Cambrai, Bibliotheque municipale Ms B. 482, (olim 422), Metz, Bibliotheque municipale MS Salis 38 (olim 1184), Namur, Grande Seminaire Ms 77, Paris B.N. Ms Lat. 14 410 (z opactwa St-Victor) oraz Ms Lat. 688; Londyn, British Library Ms Add. 17 333 i Ms Add. 35 166; Eton College Ms 177; Chantilly, Musée Condé MS 1378; New York, The Cloisters, Metropolitan Museum of Art.; New York, Pierpont Morgan Library Ms M. 133. D e l i s l e, M e y e r, dz. cyt., s. III-V, LXXVIII-CVI.

²⁰ Tamże, s. CXLVI-CLXXV. Opinię tę podzielali m.in.: J. Guiffrey (*Les Tapisseries du XII^e à la fin du XVI^e siècle*), M. Aubert (*La tenture de l'Apocalypse*, „Beaux Arts” 1^{er} septembre 1923, s. 232). Autorzy ci zaznaczali przy tym, że artysta korzystał zapewne jednocześnie z innych egzemplarzy Apokalipsy.

nie wykluczał, że Jean de Bruges mógł czerpać inspiracje z kilku rękopisów jednocześnie. Montague Rhodes James wyraził nawet opinię, iż programu *Apokalipsy z Angers* nie da się przyporządkować żadnemu konkretnemu manuskryptowi ani ich jednorodnej grupie²¹. René Planchenault za bliższy niż Cambai 422 prototyp uznał czternastowieczny rękopis z paryskiego opactwa Saint-Victor, Paris B.N. Lat. 14410 i nim posłużył się przy rekonstrukcji brakujących scen *Apokalipsy z Angers*²². George Henderson, w swym artykule na temat książkowego modelu *Apokalipsy z Angers* dowiódł, że ikonografia tapiserii wykazuje najbliższe pokrewieństwo z luźnymi ilustracjami wyciętymi z powstałego w XIV w. rękopisu, należącymi do kolekcji Burckhardt-Wildt, nieznanymi wcześniej, a sprzedanymi na aukcji Sotheby's 25 kwietnia 1983 r.²³

Niektórzy spośród autorów widzieli w tkanych przedstawieniach *Apokalipsy z Angers* jedynie powiększone miniatury²⁴. Inni badacze zaznaczają jednak oryginalność tego monumentalnego dzieła przypisując jego projektodawcy rolę ważniejszą od zwykłego kopisty²⁵. Zazwyczaj podkreślane są nowe cechy formalne, właściwe sztuce 2. poł. XIV w., jak też stylowi samego artysty. Mówi się o większym realizmie w ukazywaniu postaci oraz elementów architektury, pogłębionej ekspresji i dramatyzmie scen²⁶.

Nas jednak bardziej interesuje kwestia, czy i w jaki sposób przeniesienie programu ikonograficznego, wypracowanego w obszarze ilustracji książkowej, do tak specyficznego dzieła, jakim są monumentalne tapiserie z Angers, wpłynęło na jego przeobrażenie, zmianę relacji między tekstem a obrazem i, co za tym idzie, zmianę jego wymowy ideowej.

²¹ J a m e s, dz. cyt., s. 70, przypis 11.

²² P l a n c h e n a u l t, dz. cyt., s. 25-30. Manuskrypt B.N. Lat. 14 410 jest bliźniaczym odpowiednikiem *Apokalipsy Cloisters*. Por. F. D e u c h l e r, *The Cloisters Apocalypse, facsimile and commentary*, The Metropolitan Museum of Art., 2 vols., New York 1971.

²³ G. H e n d e r s o n, *The manuscript model of the Angers „Apocalypse” tapestries*, „The Burlington Magazine”, 127(1985), s. 209-218. Według Hendersona zarówno ilustracje Burckhardt-Wildt, jak i *Apokalipsy z Angers* należą do tej samej podgrupy „drugiej rodziny”, wywodzącej się od Lambeth 209, do której zaliczają się też: London, B.L. Add. Ms. 22493 i Florence, Bibl. Laurenziana Ms. Ashburnham 415; Zob. także: *The Apocalypse, Catalogue of Single Leaves and Miniatures from Western Illuminated Manuscripts, Sotheby's Sale*, 25 April 1983, s. 35-121, il. 31-68 (London).

²⁴ Np. G u i f f r e y, *La Tapisserie*, s. 351 n.

²⁵ Jako jedna z pierwszych, oryginalność *Apokalipsy z Angers* podkreślała J. Maquet-Tombu (*Inspiration et originalité des tapisseries de l'Apocalypse d'Angers*, w: *Mélanges Hulin de Loo*, ed. P. Bergmans, Brussels-Paris 1931, s. 260-265).

²⁶ Tamże, s. 263-265; J o u b e r t, *Création a deux mains*, passim.

Z założenia ilustracja książkowa stanowi próbę przełożenia werbalnego przekazu na terminy wizualne, dlatego pozostaje zawsze w bardzo bliskim związku z tekstem, który miał zostać zobrazowany. W grupie apokalips anglo-francuskich ten związek nie jest niezmienny. Ogólnie, możemy wyodrębnić dwa sposoby ich łączenia, odpowiadające „dwóm rodzinom”. Trzy spośród czterech apokalips, zaliczonych do „pierwszej rodziny”, nie posiadają specjalnie wyodrębnionego tekstu²⁷, lecz odpowiednie fragmenty objawień św. Jana oraz komentarze Berengaudusa umieszczone są w obrębie wypełniających całą powierzchnię stron ilustracji, na banderolach trzymanyh przez postaci, specjalnie wyrysowanych kartuszach, a także w pustych partiach tła. Proces odczytywania i oglądania następuje wówczas symultanicznie; dzięki wpisaniu tekstu we wnętrze kompozycji przedstawienia stają się „mówiącymi obrazami”²⁸.

Ewolucja gotyckiej ikonografii apokalipsy obrała jednak inny kierunek rozwoju, kładąc główny akcent na aspekt wizualny²⁹. W pozostałych manuskryptach, tworzących „drugą rodzinę”, miniatury, już nie zawierające inskrypcji (z wyjątkiem pojedynczych banderol), usytuowane zostały w górnej części strony, ponad tekstem Apokalipsy i objaśniającego go komentarza. To one stają się elementami dominującymi, ich percepcja wyprzedza odczytywanie i wręcz determinuje właściwe zrozumienie przyporządkowanego im tekstu³⁰. Liczba ilustracji zbliża się niekiedy do stu lub nawet tę ilość przekracza, co powoduje rozbieżność tekstu na niewielkie fragmenty, które stają się w tej sytuacji jak gdyby podpisami pod poszczególnymi scenami³¹.

²⁷ Wyjątek stanowi rękopis Paris B.N. Ms fr. 403, w którym ilustracje umieszczone są na szczycie stron, ponad tekstem, zaś banderole oraz kartusze, chociaż obecne, pozostawiono nie wypełnione.

²⁸ H e n d e r s o n, *Studies*, p. II, s. 115-117; L e w i s, *Reading Images*, s. 10-16. Jak podkreśla Michael Camille, częste użycie inskrypcji, legend, banderol zawierających pisane kwestie wypowiedziane przez postaci, nawiązuje do wcześniejszej średniowiecznej tradycji, w której zarówno obraz jak i pismo służyły jako konwencjonalne odpowiedniki słowa mówionego. Zob. M. C a m i l l e, *Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy*, „Art History”, 8(1985), s. 31-33; t e n ż e, *The Book of Signs: Writing and Visual Difference in Gothic Manuscript Illumination*, „Word and Image”, 1(1985), s. 143.

²⁹ T e n ż e, *The Book of Signs*, s. 133-148; L e w i s, *Reading Images*, s. 10-14.

³⁰ L e w i s, *Reading Images*, s. 2-6. Jak twierdzi autorka, rodzaj percepcji, w trakcie której doświadczenie znaczenia, jego wizualizacja wyprzedza słowa, zdaje się odpowiadać ówczesnemu modelowi poznania.

³¹ Zob. zestawienia tematów scen w różnych rękopisach: D e l i s l e, M e y e r, dz. cyt., s. XII-LIX; N. M o r g a n, *Early Gothic Manuscripts*, (II) 1250-1285, London 1988 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles, gen. ed. J. J. G. Alexander, vol. IV), s. 201-213; L e w i s, *Reading Images*, s. 54-204.

Gotyckie ilustrowane apokalipsy, ukształtowane w połowie XIII stulecia, stanowią odbicie nowej średniowiecznej koncepcji iluminowanego kodeksu, w którym czytanie przeobraża się w doświadczenie wizualne. Niewątpliwie istnieje związek pomiędzy tym procesem a przemianami w sposobie funkcjonowania książki w ówczesnym społeczeństwie. Do tej pory księgi były tradycyjnie odczytywane na głos, od XIII w. coraz bardziej upowszechnia się zwyczaj indywidualnego studiowania oraz czytania w ciszy³². Pojawienie się bogato iluminowanych kodeksów służących prywatnej dewocji wiąże się z rosnącym kręgiem świeckich odbiorców. Ilustrowane apokalipsy, których rozbudowany program ikonograficzny uformował się w środowiskach zakonnych, zyskały wśród nich niezwykłą popularność. Na ich potrzeby dokonywano przekładu tekstu objawień z łaciny na francuski. Miniatury obrazujące a zarazem objaśniające całą zawartość księgi, ułatwiały jej lepsze zrozumienie.

Kompozycje tkanin z Angers nawiązują do rozwiązania, jakie zastosowano w „drugiej rodzinie” rękopisów apokalipsy. Same przedstawienia nie zawierają napisów³³, chociaż wiemy, że pierwotnie opatrzone były inskrypcjami, znajdującymi się pod nimi na odrębnym pasie. Niestety, nie znamy brzmienia owych podpisów, będących zapewne wybranymi ustępami z objawień św. Jana i być może również z komentarzy. Na pewno jednak były to fragmenty krótkie, spełniające funkcję pomocniczą w identyfikacji ukazanych scen. W stosunku do ilustracji w manuskryptach nastąpiło tu więc dalsze uniezależnienie się obrazu od tekstu. Treść i znaczenie ostatniej księgi Nowego Testamentu zostały przełożone niemal całkowicie na środki wizualne.

Układ scen *Apokalipsy z Angers*, ich zestawienie obok siebie w dwóch poziomych, równoległych rzędach, zmienia sposób ich odbioru przez widza. Umieszczone dotąd na odrębnych stronach, oddzielone od siebie przedstawienia tworzą obecnie dłuższe ciągi w obrębie poszczególnych fragmentów tkanin. Wprowadzenie monumentalnych postaci czytających starców na początku każdej części, motywu nie występującego wcześniej w programie ilustracji

³² H e n d e r s o n, *Studies*, p. II, s. 113; L e w i s, *Reading Images*, s. 2-3; zob. również: P. S a e n g e, *Silent Reading: Its Impact on Late Medieval Script and Society*, „Viator”, 13(1982), s. 367-414.

³³ Podobnie jak w miniaturach, występują tu jednak banderole, które zgodnie z dawną tradycją są znakami wygłaszanego prorocтва. Puste zwoje trzymają aniołowie zapowiadający przyszłe zdarzenia (np. Anioł zwiastujący upadek Babilonu, Ap. 14, 8, scena 49), jedyny zapisany zwój, z trzykrotnym „Biada” unosi orzeł w scenie 20 (Ap. 8, 13).

książkowej, wyznacza ponadto nowy, wewnętrzny podział objawień św. Jana na sześć mniejszych cykli³⁴.

Odmiennej sposób prezentacji scen apokaliptycznych nie spowodował jednakże radykalnej przemiany w aranżacji pojedynczych przedstawień. Nie obserwujemy w nich dążenia do większej konsolidacji czy wprowadzenia takich więzi formalnych, które pozwoliłyby na mocniejsze zaakcentowanie ciągłości narracji. Każde *panneau* pozostaje niezależną, samodzielną i zamkniętą całością, podobnie jak to było w przypadku miniatur w rękopisach. Posługując się kategoriami wyróżnionymi przez Kurta Weitzmanna, rodzaj opowiadania prezentowany w *Apokalipsie z Angers* możemy nazwać narracją cykliczną, w odróżnieniu od narracji kontynuacyjnej³⁵.

Przedstawienia skomponowane są centralnie, akcja kolejnych epizodów rozwija się dośrodkowo i skupiona jest w środkowej części pola obrazowego. Brak tu jakichkolwiek elementów wiążących sąsiadujące ze sobą kwatery, które wskazywałyby na związki przyczynowo-skutkowe pomiędzy poszczególnymi zdarzeniami albo na ich płynne następowanie po sobie w czasie. Niektóre sceny mimo to połączone zostały w pewne dłuższe wątki. Stało się tak za sprawą powtarzającej się obecności tych samych postaci w kilku kolejnych scenach (np. w scenach z Niewiastą obleczoną w słońce czy ukazujących panowanie i upadek Bestii)³⁶ albo też poprzez powielenie jednego rodzaju czynności lub pozy (np. czterej Jeźdźcy, opróżnianie czasz przez anioły)³⁷. W nielicznych scenach zestawione zostały obok siebie dwa kolejne epizody.

³⁴ Postulowana przez wcześniejszych badaczy rekonstrukcja *Apokalipsy z Angers*, jako cyklu składającego się z siedmiu części, wiązała się z ich przekonaniem, że podział taki najlepiej odpowiada strukturze objawień św. Jana, podporządkowanej liczbie siedem (siedem Kościołów Azji, siedem wizji, siedem pieczęci, siedem trąb, siedem plag). W postaciach czytających starców, otwierających każdy fragment cyklu, doszukiwano się w związku z tym biskupów lub personifikacji siedmiu Kościołów Azji, do których kieruje Jan swoje objawienie. W obecnym stanie wiedzy ta teoria nie może być utrzymana. Zob.: L.-E. L e f è v r e, *Les Sept Églises d'Asie et leurs Éveques dans la Tapisserie de l'Apocalypse a Angers*, „Gazette des Beaux-Arts”, 11(1925), s. 206-224. Współcześni badacze widzą w postaciach otwierających każdą część tkaniny ilustrację słów Ap. 1, 3, zaczynających się od: „Błogosławiony, który odczytuje, i którzy słuchają słów Proroctwa...”. Zob.: A. R u a i s, *Die Szenen der Apokalypse von Angers*, w: *Apokalypse von Angers. Ein Meisterwerk mittelalterlicher Teppichwirkerei*, München 1985, s. 48-192.

³⁵ K. W e i t z m a n n, *Illustrations in Roll and Codex, A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton 1947.

³⁶ Ap. 12, 1-6 i 12, 13-16, sceny nr 33, 35,36 oraz Ap. 13, 1-18 i Ap.19, 11-14, 20-21, sceny 42-45 i 69-70. Numeracja scen podana według: *La tenture de l'Apocalypse d'Angers*.

³⁷ Ap. 5, 9-12, sceny 8, 9, 10; Ap. 15, 5-8 i 16, 1-21, sceny 57-63.

Łączą one albo zupełnie odrębne zdarzenia, pomiędzy którymi nie zachodzi inny związek, jak tylko następstwo w czasie (np. połączenie przedstawień ukazujących opróżnienie drugiej i trzeciej oraz piątej i szóstej czaszy)³⁸, albo takie, w których uczestniczy ta sama postać lub postaci, pojawiające się dwukrotnie w obrębie danej sceny. W drugim przypadku, kiedy przedstawienia ukazują jednocześnie w tej samej przestrzeni kilka następujących po sobie etapów, możemy mówić o narracji kontynuacyjnej (np. Pojawienie się i nauczanie dwóch świadków, Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie dwóch świadków, tematy „Anioł nakazuje pisać Janowi” i „Jan adoruje anioła”)³⁹. Wszystkie te rozwiązania powtarzają zasadniczo układy wypracowane wcześniej dla poszczególnych scen w miniaturach.

Taka nieciągła struktura narracji niewątpliwie odpowiada charakterowi dyskursu w samej apokalipsie. Księga ta składa się z wielu wizji, które są raczej „ruchomymi obrazami” niż kontynuacyjną opowieścią⁴⁰. Najważniejszym elementem zespalającym jest tutaj postać narratora, czyli św. Jana. Układ zdarzeń wyznaczony został bowiem nie tyle przez ich wzajemne z siebie wynikanie oraz stopniowy rozwój, ile przez kolejność, w jakiej objawiły się Ewangeliście i zostały przez niego zapisane. Ten porządek wprowadzają, poprzedzające każdą wizję, pisane w pierwszej osobie słowa: „I ujrzałem”, „Potem ujrzałem”, „I usłyszałem”, „Potem usłyszałem”, „I tak się do mnie odezwał”, „I ukazał mi”.

Program narracyjny w apokalipsach anglo-francuskich był bardzo często rozszerzony o sceny z życia św. Jana, które poprzedzały i kończyły właściwy cykl apokaliptyczny⁴¹. Składały się na nie przedstawienia wydarzeń, które doprowadziły do wygnania apostoła na Patmos, a także sceny związane z jego działalnością po opuszczeniu wyspy i śmiercią. Objawienia św. Jana, umieszczone w takim kontekście, uzyskiwały zupełnie nowy, historyczny i konkretny wymiar jako część cyklu hagiograficznego, opowiadającego żywot świętego⁴². Zaakcentowanie epickiego pierwiastka apokalipsy odróżnia gotyckie

³⁸ Sceny 59, 61.

³⁹ Ap. 11, 3-3, scena 28; Ap. 11, 11-14, scena 31; Ap. 19, 9-10, scena 68.

⁴⁰ Zob. J. J. C o l l i n s, *Apocalypse: Towards the Morphology of the Genre*, „Semeia”, 14(1979), s. 1-20.

⁴¹ Niektóre manuskrypty zawierały dodatkowo rozbudowany cykl przedstawień związanych z postacią Antychrysta, np. New York, Pierpont Morgan Library Ms. 524 i Oxford, Bodleian Library Ms Auct. D. 4. 17 zawierają po trzy takie sceny.

⁴² Często podkreślane są związki, kompozycyjne oraz stylistyczne, łączące przedstawienia apokalips z połowy XIII w. z ilustracjami angielskich *vitae*, jak *Żywot św. Albanusa*, lub *Żywot św. Edwarda*. Zob. np.: P. B r i e g e r, *English art. 1216-1307, The Oxford History of*

ilustracje od wcześniejszej ikonografii, wydobywającej przede wszystkim jej sens symboliczny. Należy widzieć w tym odbicie szerszego zjawiska, które ujawniło się w podejściu autorów średniowiecznych do dzieła św. Jana. Ilustracje wczesnych manuskryptów karolińskich, np. z Trewiru lub Cambrai⁴³, odpowiadają komentarzom takim, jak np. Bedy, Alkuina, Haimo, które traktują apokalipsę ahistorycznie, tłumacząc jej znaczenie w sposób alegoryczny. W miniaturach z IX i X w., nad detalami narracyjnymi dominują statyczne, powtarzające się układy zwróconych frontalnie figur trwających w wiecznej terażniejszości⁴⁴. Podobnie symboliczny charakter mają, często bardzo ekspresyjne a zarazem abstrakcyjne, przedstawienia w hiszpańskich rękopisach komentarzy Beatusa z Liébana⁴⁵. Dwunasto- i trzynastowieczni komentatorzy natomiast, jak Ryszard od św. Wiktora, Joachim z Fiore, Rupert z Deutz, czy Aleksander z Bremy, zauważyli wagę literackiej narracji i czasowego porządku, jaki nadany został figurom apokaliptycznym, rozumianym już nie tylko w sensie uniwersalnym, ale także historycznym. Wizje św. Jana, pojmowane dotąd jako odzwierciedlenie wiecznego konfliktu między dobrem i złem, uzyskują nową interpretację jako proroctwo opisujące chronologicznie dzieje Kościoła ziemskiego, których ostateczny cel stanowi Niebiańska Jerozolima⁴⁶. Właśnie takie, historyczne odczytanie apokalipsy proponował już w IX w. Berengaudus w swym *Expositio*, którego tekst tak często pojawia się w manuskryptach anglo-normandzkich. Zmiany formalne, jakie zaszły w gotyckich miniaturach, wskazują ten sam kierunek. Postaci ożywają, gestykują, kontaktują się ze sobą, ujawniają swe emocje, dzięki czemu wprowadzają do przedstawień element zmienności, a więc także czas wymierny ilościowo. Obecność św. Jana, jego pozycja oraz reakcje wyznaczają ponadto dodatkową płaszczyznę indywidualnego, jednostkowego doświadczenia, które staje się osią, wokół której zbudowana została cała narracja. Niektórzy badacze doszukują się przyczyn tak dużego powodzenia gotyckich ilustrowanych apokalips wśród bogatych i wykształconych osób świeckich w fakcie, że model narracji

English Art, ed by T. S. R. Boase, vol. 4, Oxford 1957, s. 159 n.; F r e y h a n, dz. cyt., s. 238-241; H e n d e r s o n, *Studies*, part I, s. 111 nn.

⁴³ Trier, Stadtbibliothek MS 31 (IX w.), Cambrai, Bibliotheque municipale Ms 386 (X w.). Zob. P. K l e i n, *Trierer Apokalypse* (Facsimile), 2 vol., Graz 1975; H. O m o n t, *Manuscrits Illustrés de l'Apocalypse aux IX^e et X^e siècles*, „Bulletin de la Société française pour réproduction des manuscrits a peintures”, 6(1922), s. 84-93, pl. XXIX-XXXI.

⁴⁴ N o l a n, dz. cyt., s. 54 nn.

⁴⁵ K l e i n, *Der ältere*.

⁴⁶ N o l a n, dz. cyt., s. 54 nn.

w objawieniach św. Jana zbliżony jest pod pewnymi względami do struktury opowiadania średniowiecznych romansów i jako taki odpowiadał przypuszczalnie gustom owych odbiorców. Odrębne, nie łączące się ze sobą ściśle wizje doświadczane przez apostoła przypominałyby podobnie skonstruowane sekwencje przygód rycerzy, opiewanych przez *chansons des gestes*⁴⁷.

Apokalipsa z Angers nie zawiera scen z legendy św. Jana. Jej program ikonograficzny, który odpowiada ściśle zawartości tekstu objawień, rozpoczął się prawdopodobnie od przedstawienia Jana na wyspie Patmos, otwierającego zawsze cykl apokaliptyczny⁴⁸. Także i tu jednak postać najmłodszego apostoła stanowi kluczowy element narracji. Św. Jan pojawia się we wszystkich kwaterach tkaniny z Angers. Ewangelista jest ukazany jako naoczny świadek, obserwator rozgrywających się zdarzeń, a niekiedy także jako ich aktywny uczestnik. Kodeks, który Jan zazwyczaj trzyma w dłoniach, przypomina jednocześnie o jego roli jako autora ostatniej księgi Nowego Testamentu. Najczęściej widzimy Jana stojącego pod baldachimem o gotyckich formach, usytuowanym z lewej lub (rzadziej) z prawej strony przedstawienia. Owa architektoniczna konstrukcja, z której Jan śledzi przebieg większości epizodów spoglądając poprzez arkadę wejścia lub okno, określa barierę, jaka dzieli go od objawiającej mu się ponadnaturalnej rzeczywistości (il. 2 i 3). Zdarza się również, że Ewangelista pokonuje ten dystans. Cztery sceny ukazują Jana, który opuścił swe schronienie, wyprowadzony zeń przez anioła. Anioł ujmuje dłoń Ewangelisty lub nawet unosi go na rękach (il. 1), przemawia do niego i wskazuje na toczące się wydarzenia. Za każdym razem kompozycja taka stanowi wizualizację odpowiedniego fragmentu tekstu, gdzie anioł zwraca się bezpośrednio do apostoła lub ten odnosi się do Bożego posłańca (np. Wielka Nierządnicza, Opis Niebiańskiej Jerozolimy)⁴⁹. Istnieje również trzeci rodzaj przedstawień, w których motyw wyizolowanej edikuli zanika zupełnie, i gdzie św. Jan umieszczony zostaje w tej samej przestrzeni, w jakiej rozgrywa się wizja, stając się niekiedy postacią aktywną (np. Wizja siedmiu kandelabrow, Jan pocieszany przez starca), lub pozostając na uboczu jako bierny obserwator (np. Jeźdźcy Apokalipsy)⁵⁰. Nawet w tego rodzaju scenach, zachowanie Jana oraz rola, jaką spełnia, implikują rozdzielenie dwóch rzeczywistości: ziemskiej, w której przebywa Ewangelista, i niebiań-

⁴⁷ H e n d e r s o n, *Studies*, part I, s. 116; L e w i s, *Reading Images*, s. 49-53.

⁴⁸ P l a n c h e n a u l t, dz. cyt., s. 28; L e w i s, *Reading Images*, 59-64.

⁴⁹ Ap. 17, 1-18, scena 64; Ap. 21, 9-27, scena 81.

⁵⁰ Ap. 1, 12-20, scena 3; Ap. 5, 2-5, scena 6, Ap. 5, 9-12, sceny 8-10.

skiej, w której rozgrywają się boskie wizje. Objawienie Jana ma miejsce na Patmos, w konkretnej przestrzeni i czasie. Ikonografia sceny z Janem na wyspie często podkreśla inny wymiar wizji, ukazując Jana jako osobę pogrążoną we śnie. Jan właściwie nie przenika do tej drugiej sfery i do niej nie należy. Jest mu dane ją oglądać, ale nigdy nie staje się promotorem działania. W scenach, gdzie Jan jest postacią aktywną, to raczej anioł zstępuje do świata ludzkiego. W dużej części przedstawień sceny wizji zostały dodatkowo wyizolowane z powierzchni pola obrazowego poprzez zamknięcie ich w otoczce z obłoków, usytuowanej w górnej partii kompozycji. Za pomocą tego zabiegu, często stosowanego w malarstwie średniowiecznym, dokonano się wyraźne rozgraniczenie obu rzeczywistości. Jednocześnie odnaleziony tutaj został właściwy środek formalny dla wizualizacji poziomów narracji oddzielających to, co jest akcją od tego, co stanowi zawartość wewnętrznych przeżyć i doświadczeń bohatera⁵¹. Model samej narracji Apokalipsy zawiera w sobie dwie podstawowe płaszczyzny: wertykalną, ponadczasową, dotyczącą planu Bożego, która skonstruowana jest z alegorii i symboli, oraz horyzontalną, czasową sekwencję indywidualnego losu i przeżyć św. Jana. Komentarze do Apokalipsy, pod wpływem których ukształtowała się ikonografia gotycka, nakładają na Janowe objawienia linearny porządek historyczny, odnosząc figury apokaliptyczne do przeszłych, a także mających dopiero nastąpić etapów drogi, jaka wiedzie Kościół do ostatecznego zwycięstwa, zaś wiernych do szczęścia wiecznego. Owo rozpięcie apokaliptycznych przedstawień pomiędzy sferą nieba i ziemi zostało w *Apokalipsie z Angers* dodatkowo podkreślone, dzięki ujęciu tkanin od góry i od dołu bordiurami ukazującymi scenerię niebiańską i ziemską.

Zwrócenie większej uwagi komentatorów na osobę autora Apokalipsy, jego przeżycia, reakcje, znajduje swe odbicie w tych licznych miniaturach, które włączają do swych kompozycji postać św. Jana⁵². Mimika twarzy Apostoła, jego gesty uzewnętrzniają szeroką skalę wewnętrznych przeżyć, będących odpowiedzią na obserwowane przez niego zdarzenia. Jan zdradza więc swoje zaciekawienie, zdziwienie, skupienie, smutek, lecz także przestach lub nawet przerażenie. Te same reakcje, o różnej skali natężenia, niejednokrotnie bardzo

⁵¹ S. Ringbom, *Some pictorial conventions for the recounting of thoughts and experiences in late medieval art*, w: *Medieval Iconography and Narrative. Proceedings of the Fourth International Symposium*. Centre for the Study of Vernacular Literature in the Middle Ages, Odeuse 1979, Odeuse 1980, s. 38-69.

⁵² Postać św. Jana nie pojawia się jednak w scenach Apokalipsy Burkhardt – Wildt, której kompozycje bardzo blisko związane są z programem *Apokalipsy z Angers*.

gwałtowne, ewokuje figura św. Jana w kwaterach tkaniny z Angers. (il. 4). Zarówno w ilustracjach książkowych, jak i w omawianej przez nas tapiserii, te elementy spełniają niezwykle ważną funkcję w procesie odbioru dzieła i odczytywania jego znaczenia treściowego. Jak zauważyła Suzanne Lewis, postać św. Jana w rękopisach anglo-francuskich – a tę samą funkcję posiada ona również w *Apokalipsie z Angers* – stanowi łącznik pomiędzy czytelnikiem-odbiorcą a dziełem. Odbiorca może utożsamiać się z jego przeżyciami i w pewnym sensie uważać je za swoje. Zachowania Jana ustalają bowiem określony model percepcji zawartości napisanej przez siebie księgi.

Wypunktowane przez nas zagadnienia, związane z problematyką narracji obrazowej, nie obejmują oczywiście wszystkich ważnych kwestii, mających duże znaczenie dla konstrukcji opowiadania w *Apokalipsie z Angers*. Dzieło to stawia przed nami jeszcze wiele możliwości interpretacyjnych, niektóre z nich wymagają jeszcze szczegółowych ustaleń z zakresu historii, odnoszących się do okoliczności powstania i osób zamawiających. Do tej pory nie zostały definitywnie wyjaśnione kwestie dotyczące pewnych motywów dekoracyjnych, czy też rzekomego umieszczenia na tkaninie portretu króla Francji, które mogłyby przyczynić się również do rozszerzenia naszej wiedzy na temat modelu wizualnej narracji *Apokalipsy z Angers*, zwłaszcza zaś jej warstwy historycznej.

THE SELECTED ISSUES OF PAINTING NARRATION FROM THE *APOCALYPSE OF ANGERS*

S u m m a r y

The Apocalypse of Angers is the largest and best preserved example of the 14th-century *tapisserie historiée*. The iconography of the fabrics dates back to miniature painting and is closely linked with the group of illuminated group of Apocalypses made in England and north France in the second half of the thirteenth and fourteenth centuries. The English and French manuscripts reflect many of the then social, cultural and religious transformations, their extended painting scheme points at the same time new directions of the development of Gothic art. It is a characteristic of 13th- and 14th-century apocalyptic iconography, in comparison with the earlier periods, that it had a narrative character. The fact that the Revelations to St. John had a more epic formulation corresponds with the new interpretations of the Apocalypse, as they are contained in the commentaries of the 12th- and 13th-century authors. Moreover, their popularity (as never before) among the rich and educated lay recipients indicates that the new type of an illustrated book, in which the painted part dominated over the written one, fitted into their needs. They spent their time, more and more often, on private devotion. Furthermore,

the model of narration which the books represented, in a way, made the visions of the youngest Apostle similar to popular at that time knightly love stories. The representation of the Apocalypse of Angers, modeled on miniatures, to a great extent repeat the narrative pattern developed in the manuscripts. The whole apocalyptic cycle is divided into particular scenes, each of which is a closed, separate and independent whole. The compositions, however, are not static or frontal, but they are revived by the movement of the figures which turn to one another, gesticulate and manifest their emotions. The continuity of narration is secured by the figure of St. John, present in each scene. John plays the role of a narrator; he is an observer, and sometimes a participant of the painted events. The position he occupies in relation to the reality being revealed to him, as well as his vivid reactions, make it that he becomes for the recipient a mediator and personification of the proper perception of the work and its contents.

Translated by Jan Klos



1. Apokalipsa z Angers, fragment piątej części



2. Apokalipsa z Angers, Jeździec na siwym koniu, scena nr 10



3. Apokalipsa z Angers, Opróżnienie piątej i szóstej czaszy, scena nr 61



4. Apokalipsa z Angers, św. Jan, fragment sceny nr 18, (Druga Trąba)