

JOWITA PATYRA

Lublin

IKONOGRAFIA XII ROZDZIAŁU OBJAWIENÍ ŚW. JANA  
NA TKANINIE Z ANGERS

Tkanina z przedstawieniami *Apokalipsy św. Jana* eksponowana obecnie w specjalnej galerii na zamku Angers jest niezwykle interesującym dziełem, wyjątkowym ze względu na swoją technikę i skalę<sup>1</sup> oraz na fakt, iż jej ikonografia stanowi przeniesienie programu miniatorskiego. Cykl 6 monumentalnych tapiserii powstał w latach 1373-1382 na zamówienie Ludwika I księcia Anjou. Za projekt odpowiedzialny był Jean Boudolf (zwany również Jean Bondol, Jean de Bruges lub Hennequin de Bruges), artysta flamandzkiego pochodzenia, działający w Paryżu jako malarz nadworny Karola V<sup>2</sup>. Dzieło powstało w paryskich pracowniach tkackich, pod opieką Nicolasa Bataille.

Na miniatorską genezę ikonografii tkaniny z Angers wskazywały już przekazy źródłowe. Z zapisów w inwentarzach biblioteki królewskiej dowiadujemy się, że król użyczył swemu bratu „pour faire son beau tapis” nie tylko swojego nadwornego malarza, lecz także „L’Appocalise en françois,

---

<sup>1</sup> *Apokalipsę z Angers* tworzy sześć części, z których każda miała pierwotnie ponad 23 m. długości i 4,5 wysokości i składała się z 14 scen apokaliptycznych ułożonych w dwa poziome rzędy, poprzedzone wizerunkiem siedzącej postaci pod baldachimem.

<sup>2</sup> Fabienne Joubert (*Création a deux mains: L’elaboration de la tenture de l’Apocalypse d’Angers*, „Revue de l’Art”, 114(1996), s. 48-56) wysunęła hipotezę, że Jean de Bruges tworząc projekty do tkaniny z Angers współpracował zapewne z innym artystą, którym według autorki mógł być tzw. „drugi mistrz Biblii Jeana de Sy”.

toute figurée et ystoriée et en prose”<sup>3</sup>. Badacze zajmujący się *Apokalipsą* z *Angers* zweryfikowali jednak ten przekaz, gdyż o ile nie ulega wątpliwości, że program tapiserii ma swoje źródło w iluminacji książkowej, to wspomniany rękopis należący do Karola V, identyfikowany z MS Fr. 403 z Biblioteki Narodowej w Paryżu nie mógł być pierwowzorem dla projektów Jana z Brugii. W przedstawionej przez Leopolda Delisle w 1901 roku klasyfikacji gotyckich rękopisów *Apokalipsy* (tzw. apokalips anglo-francuskich) na dwie główne rodziny<sup>4</sup>, paryski manuskrypt zaliczony został do pierwszej z nich, autor zauważył jednocześnie, że twórca *Apokalipsy* z *Angers* inspirować się musiał dziełem z drugiej rodziny i wskazał MS 482 (obecnie 422) z biblioteki miejskiej w Cambrai jako najbliższą analogię<sup>5</sup>. Sam Delisle, podobnie jak wielu późniejszych badaczy, uważał jednocześnie, iż nie można wykluczyć, że Jean Boudolf w trakcie projektowania kartonów posługiwał się kilkoma różnymi rękopisami<sup>6</sup>. W opublikowanej w 1966 roku pracy, René Planchenault za bliższy niż Cambrai, ze względu na czas powstania oraz cechy stylowe, uznał XIV-wieczny rękopis pochodzący z paryskiego opactwa Saint-Victor (Paris, Bibl. Nat. 14410)<sup>7</sup>. Pojawienie się dotąd nieznanych, luźnych ilustracji wyciętych z manuskryptu z przełomu XIII i XIV wieku, należących do kolekcji Burckhardt-Wildt, na aukcji

<sup>3</sup> Cyt. za: L. Delisle, P. Meyer, *L'Apocalypse en français au XIII<sup>e</sup> siècle*, *Bibl. Nat. Fr. 403*, Paris 1901, s. CLXXVII. Na notatkę tę oraz dotyczący jej kodeks Fr. 403 z Biblioteki Narodowej w Paryżu wskazał po raz pierwszy A. Giry (*Cinquième Exposition de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, la Tapisserie de l'Apocalypse de Saint-Maurice d'Angers*, „L'Art”, 4(1876), z. 2, s. 300).

<sup>4</sup> W późniejszych badaniach klasyfikacja zaproponowana przez Delisle'a została poszerzona i uzupełniona o nowe kodeksy; w obrębie obu „rodzin” wprowadzono dalsze szczegółowe podziały. Do najważniejszych prac podejmujących tę tematykę należą: G. Henderson, *Studies in English Manuscript Illumination*, part I-II, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 30(1967), s. 71-137; part III, tamże, 31(1968), s. 103-147; P. Klein, *Endzeiterwartung und Ritterideologie, Die englischen Bilderapokalypsen der Frühgotik und MS. Douce 180*, Graz 1983. Szczegółową bibliografię dotyczącą poszczególnych kodeksów zbiera: R. K. Emmerson, S. Lewis, (*Census and Bibliography of Medieval Manuscripts Containing Apocalypse Illustrations, ca. 800-1500*, part I-III, „Traditio”, 40(1984), s. 337-379; 41(1985), s. 367-409; 42(1986), s. 443-472).

<sup>5</sup> Delisle, Meyer, dz. cyt., s. CLXXVII-CXCI.

<sup>6</sup> Tamże. M. Rhodes James (*The Apocalypse in Art.*, The Schweich Lectures of the British Academy, London 1931, s. 70, przyp. 11) stwierdził natomiast, że „there is little that can serve to fix the exact group to which the MS. model belonged...”

<sup>7</sup> *L'Apocalypse d'Angers*, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Paris 1966, s. 25 i nn. Apokalipsa z Saint-Victor (Paris, Bibl. Nat. Lat 14410) posłużyła temu autorowi za podstawę do rekonstrukcji brakujących fragmentów *Apokalipsy* z *Angers*.

Sotheby's w 1983 roku, sprawiło, że kwestia miniaturskiego prototypu *Apokalipsy z Angers* stała się znów aktualna<sup>8</sup>. George Henderson uznał te miniatury za wiarygodne źródło do poznania całościowego schematu ikonografii tkanin z Angers<sup>9</sup>.

\*

Henderson, porównując ikonografię *Apokalipsy z Angers* i *Burckhardt-Wildt* powołał się na jedną tylko spośród scen ilustrujących historię Niewiasty i Smoka opisaną w XII rozdziale Objawień św. Jana. Warto jednak, z kilku względów, przyjrzeć się bliżej tym przedstawieniom.

W cyklach anglo-francuskich sekwencja scen obrazujących Ap. 12 została rozszerzona, pojawiły się nowe motywy i schematy kompozycyjne, tradycyjna ikonografia niejednokrotnie uległa przekształceniu, na skutek czego przesunięciu uległy pewne akcenty znaczeniowe. Zmiany te, dostrzegalne również w pozostałych kompozycjach, odzwierciedlały nową interpretację treści i znaczenia ostatniej księgi Pisma św. oraz jej nową funkcję w okresie gotyku. Przeobrażenia te bezpośrednio warunkowane były wpływami komentarzy dołączanych do tekstu Objawień Janowych. *Apokalipsy* anglo-francuskie opatrzone były zazwyczaj głosem Berengaudusa z Ferrières, autora żyjącego w IX wieku, którego *Expositio* stało się szczególnie popularne właśnie w tym czasie, kiedy powstawały gotyckie cykle *Apokalipsy*<sup>10</sup>. Nowe elementy zdradzają także niekiedy echa współczesnych wydarzeń reli-

---

<sup>8</sup> *Catalogue of Single Leaves and Miniatures from Western illuminated Manuscripts*, Sotheby's Sale: Monday, 25<sup>th</sup> April 1983, s. 35-121, tabl. 31-68.

<sup>9</sup> Henderson wiąże ikonografię *Apokalipsy z Angers* z grupą rękopisów związanych z *Apokalipsą z Biblioteki Lambeth Palace 209*, stanowiących „podgrupę” drugiej rodziny wyróżnionej przez Delisle. Henderson podkreślił również, że ikonografia *Apokalipsy z Angers*, tak jak ilustracje z kolekcji *Burckhardt-Wildt*, wykazuje ścisły związek z archetypem, który powstał w połowie XIII wieku. Podobną opinię wyraził wcześniej Erwin Panofsky, wskazując na archaiczny charakter modelu, jakim posłużył się Jean de Bruges. (E. P a n o f s k y, *Early Netherlandish Painting, its Origins and Character*, Cambridge 1953, s. 39.)

<sup>10</sup> 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; 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. Tamże szeroka bibliografia zagadnienia.

gijnych i społecznych, jak np. reforma Kościoła, czy ostatnie wyprawy krzyżowe, często ujawniają przeznaczenie księgi dla konkretnego odbiorcy. Wszystkie te tendencje znajdują swoje odbicie również w ilustracjach *Apokalipsy z Angers*.

Spróbujemy zbadać relacje ilustracji *Apokalipsy z Angers* do tekstu samych Objawień św. Jana, odróżnić te elementy, które stanowią jego dosłowne odbicie, od tych, które są jego interpretacją. Materiałem porównawczym będą miniatury apokalipsy anglo-francuskiej, ze szczególnym uwzględnieniem kodeksów z „drugiej rodziny”, zwłaszcza ilustracji z kolekcji Burckhardt-Wildt.

Nie wszyscy badacze w równym stopniu podkreślali oryginalność przedstawień *Apokalipsy z Angers*. W poszukiwaniach genezy programu tapiserii zwracano uwagę raczej na zbieżności z poszczególnymi cyklami miniatur niż różnice. W niniejszej pracy chcielibyśmy więc wskazać na niektóre rozwiązania, które świadczą o samodzielności i niepowtarzalności omawianego dzieła.

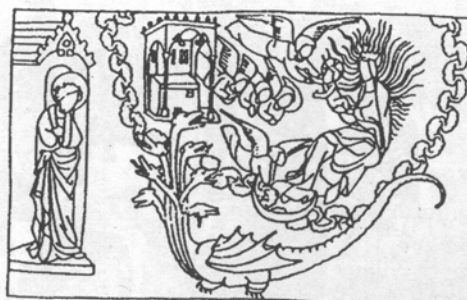
\*

Na tkaninie z Angers historia Niewiasty i Smoka została ukazana na czwartej spośród sześciu części, gdzie zajmuje pięć następujących po sobie kwater oznaczonych w numeracji ciągłej wszystkich scen liczbami 35–39<sup>11</sup> (il. 1). Pierwsza scena z Ap. 12 zamyka ciąg siedmiu przedstawień górnego rzędu, pozostałe cztery rozpoczynają rząd dolny. Są to kolejno: 1. (35) *Niewiasta obleczona w słońce i Smok*; 2. (36) *Walka na niebie*; 3. (37) *Niewiasta otrzymuje skrzydła*; 4. (38) *Ucieczka Niewiasty i pościg Smoka*; 5. (39) *Walka Smoka z potomstwem Niewiasty*.

---

<sup>11</sup> Kolejność oraz rozmieszczenie scen z Ap. 12 są takie same w przypadku postulowanej przez Planchenaaulta (dz. cyt. s. 30-34, 44-45) dyspozycji całego programu w obrębie siedmiu części, jak też w nowszych rekonstrukcjach zakładających podział sześcioczęściowy. Zob. A. R u a i s, *Die Szenen der Apokalypse von Angers*, w: P.-M. A u z a s, Chr. de M é r i n d o l, F. M u e l, A. R u a i s, *Apokalypse von Angers. Ein Meisterwerk mittelalterlicher Teppichwirkerei*, München 1985, s. 48-192, zwł. s. 108-116.

35



36



37

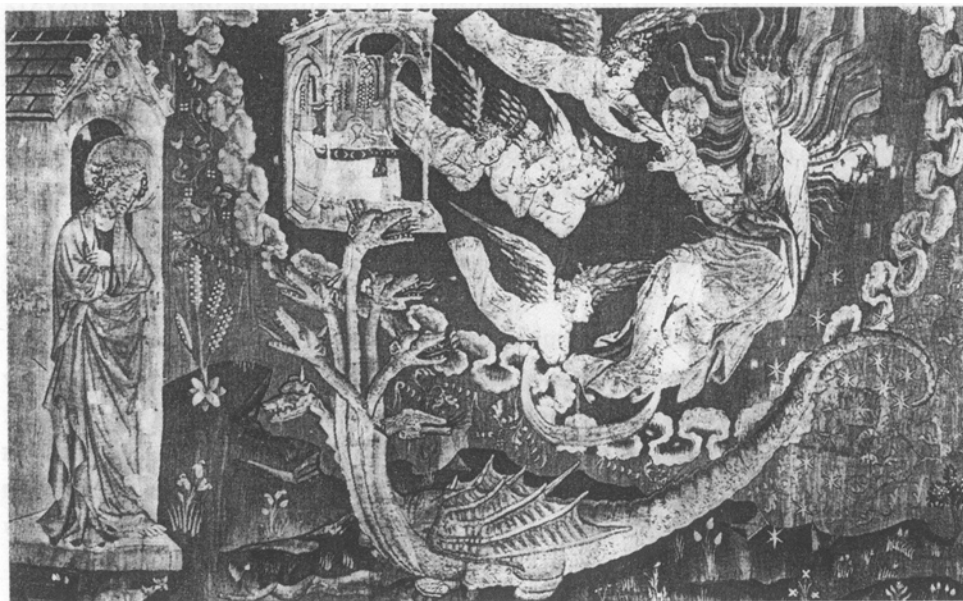


38



39

1. Apokalipsa z Angers, Sceny 35-39 według przerysu René Planchenaulta

(35) *Niewiasta obleczone w słońce i Smok* (il. 2)2. Apokalipsa z Angers, *Niewiasta obleczone w słońce i Smok* (scena 35)

Ap. 11:19: Potem świątynia Boga w niebie się otwarła, i Arka Jego Przymierza ukazała się w Jego Świątyni, a nastąpiły błyskawice, głosy, gromy, trzęsienie ziemi i wielki grad.

Ap. 12: 1-6: Potem wielki znak ukazał się na niebie: Niewiasta obleczone w słońce i księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu. A jest brzemienna. I woła cierpiąc bóle i męki rodzenia. I inny znak ukazał się na niebie: Oto wielki Smok barwy ognia, mający siedem głów i dziesięć rogów – a na głowach jego siedem diademów. I ogon jego zmiata trzecią część gwiazd nieba: i rzucił je na ziemię. I stanął Smok przed mającą rodzić Niewiastą, ażeby, skoro porodzi, pożreć jej dziecko. I porodziła Syna – mężczyznę, który wszystkie narody będzie pał różgą żelazną, I zostało porwane jej dziecko do Boga i do Jego tronu. A Niewiasta zbiegła na pustynię, gdzie miejsce ma przygotowane przez Boga, aby ją tam żywiono przez tysiąc dwieście sześćdziesiąt dni.

W lewej górnej części sceny znajduje się motyw, który stanowi odniesienie do fragmentu Ap. 11-19. Włączanie wizji świątyni Boga z Arką Przymierza do ikonografii 12 rozdziału *Apokalipsy* ma karolińską tradycję i wiąże się z ówczesnym układem tekstu, w którym werset ten otwierał rozdział dotyczący Niewiasty i Smoka. Wśród apokalips anglo-francuskich motyw taki występuje jedynie w kodeksach związanych z rękopisami z Metz (Bibliothèque municipale MS Salis 38) oraz z Trinity College (Cambridge,

Trinity College MS B. 10.2)<sup>12</sup>, z którą to grupą spokrewnione są ilustracje *Apokalipsy Burckhardt-Wildt*.

Świątynia Boga ma w Angers formę architektonicznej niszy, z tylną ścianą przepartą trzema maswerkowymi oknami, z trzech pozostałych stron otwierającą się arkadami, z płaskim dachem obramionym kwiatonami. Jednak wbrew tekstowi św. Jana, zamiast Arki Przymierza, we wnętrzu sanktuarium umieszczony został ołtarz, na którym stoi kielich eucharystyczny, umieszczony pomiędzy dwoma lichtarzami. Kielich pojawia się również w analogicznej ilustracji z kolekcji Burckhardt-Wildt (il. 7). Komentarz Berengaudusa odnosi opis świątyni Boga do Marii i wcielenia. Według niego *Templum Dei* oznacza Matkę Bożą, zaś Arka to symbol Nowego Testamentu i jego sakramentów, zapowiadanego w Starym Testamencie, a otwartego przez przyjście Chrystusa<sup>13</sup>. Wprowadzenie motywów ołtarza i kielicha, będących znakami sakramentu Eucharystii tłumaczy się więc w świetle komentarza.

Naprzeciwko świątyni umieszczona została postać Niewiasty obleczonej w słońce. Jej na wprost leżąca poza, odmienna od wczesnośredniowiecznej tradycji przedstawieniowej<sup>14</sup>, najbardziej typowa dla ikonografii apokaliptycznej anglo-francuskich, przypomina ikonografię Bożego Narodzenia i może być obrazowym odpowiednikiem Ap. 12:2. Niewiasta odziana jest w czerwoną suknię i biały płaszcz z błękitną podszewką, pod jej stopami znajduje się sierp księżyca, zaś dookoła tułowia rozpościera się gloria, złożona z czerwonych falistych promieni, oznaczających słońce. Na głowie ma otwartą koronę zwieńczoną dwunastoma gwiazdami. Niewiasta zwraca się lekko w lewo i w wyciągniętych ramionach podaje nadlatującemu aniołowi Dziecię. Jest ono nagie, jego głowę otacza nimb krzyżowy. Niewieście towarzyszą cztery inne postaci anielskie. Trzy z nich zbliżają się od strony świątyni, czwarta podtrzymuje skraj szaty Niewiasty. Cała wizja umieszczona została na gładkim błękitnym tle, oddzielonym falbanką chmur od pozostałej powierzchni kompozycji, którą jest czerwone tło pokryte motywem wici roślinnej. Poniżej, na skalistym i porośniętym niską roślinnością gruncie stoi

---

<sup>12</sup> S. L e w i s, *Reading Images, Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth-Century Illuminated Apocalypse*, Cambridge 1995, s. 118-119.

<sup>13</sup> B e r e n g a u d u s, dz. cyt., 17, szp. 958.

<sup>14</sup> W najwcześniejszych, karolińskich cyklach *Mulier amicta sole* przedstawiana jest najczęściej jako postać stojąca w ujęciu frontalnym. (np. *Apokalipsa z Trewiru* (Trewir, Stadtbibliothek MS 31, fol. 37r.)).

Smok. Ma on, zgodnie z opisem św. Jana, siedem głów i dziesięć rogów, zaś czerwony kolor odpowiada „barwie ognia”. Umieszczony na nieco bliższym planie niż wizja Niewiasty, Smok zwraca ku niej trzy swoje głowy zionące ogniem. Pozostałe trzy głowy skierowane są w stronę smutnej postaci św. Jana, stojącej na tle architektonicznej edikuli, zaś siódma głowa Smoka z przeciętą szyją zwisa martwo. Długi ogon Smoka strąca z nieba gwiazdy po prawej stronie kompozycji. W scenie tej autor uwzględnił wszystkie wątki zawarte w tekście Jana, oprócz wersu 12: 6. W tym miejscu scena z Angers różni się od ikonografii Burckhardt-Wildt, choć w pozostałych elementach ogólna dyspozycja sceny jest bardzo zbliżona. Boudolf wprowadził natomiast figurę autora Objawień, przyglądającego się wizji; w tym aspekcie wszystkie kompozycje z Angers odbiegają od ilustracji Burckhardt-Wildt, w których św. Jan nie występuje. Pod tym względem bliższe są miniatury wcześniejszego rękopisu z Metz i XIV-wiecznego manuskryptu Douce 180 (Oxford, Bodleian Library)<sup>15</sup>.

W komentarzu Berengaudusa Niewiasta utożsamiana jest z Marią, a zarazem z Kościołem, natomiast jej Syn – z Chrystusem<sup>16</sup>. Taki sens przedstawienia podkreślony został poprzez wybór formuły obrazowej, która w ujęciu Niewiasty z Synem przywodzi na myśl kompozycje Marii z Dzieciątkiem. Dodatkowo akcentuje takie odczytanie sceny nimb krzyżowy Dzieciątka. Berengaudus uznaje porwanie Syna Niewiasty za metaforę Wniebowstąpienia Chrystusa. Ten aspekt nie został silniej zaakcentowany ani w *Apokalipsie z Angers*, ani na karcie Burckhardt-Wildt, choć inne kodeksy zaznaczają go silniej, wykorzystując w przedstawianiu porwania Dzieciątka przed Tron Boga motywy znane z ikonografii Wniebowstąpienia (il. 12).

Interesujący i niespotykany w ikonografii manuskryptów, uważanych przez badaczy za najbliższe *Apokalipsie z Angers*, jest motyw zwisającej martwo głowy Smoka. Motyw ten powtarza się zresztą również w pozostałych scenach z Niewiastą, w których być może podkreślać ma każdorazową porażkę Węża, któremu nie udaje się zagrozić Niewieście ani jej Synowi. Według glosy Smok oznacza Heroda, który chciał zabić nowo narodzonego Chrystusa<sup>17</sup>.

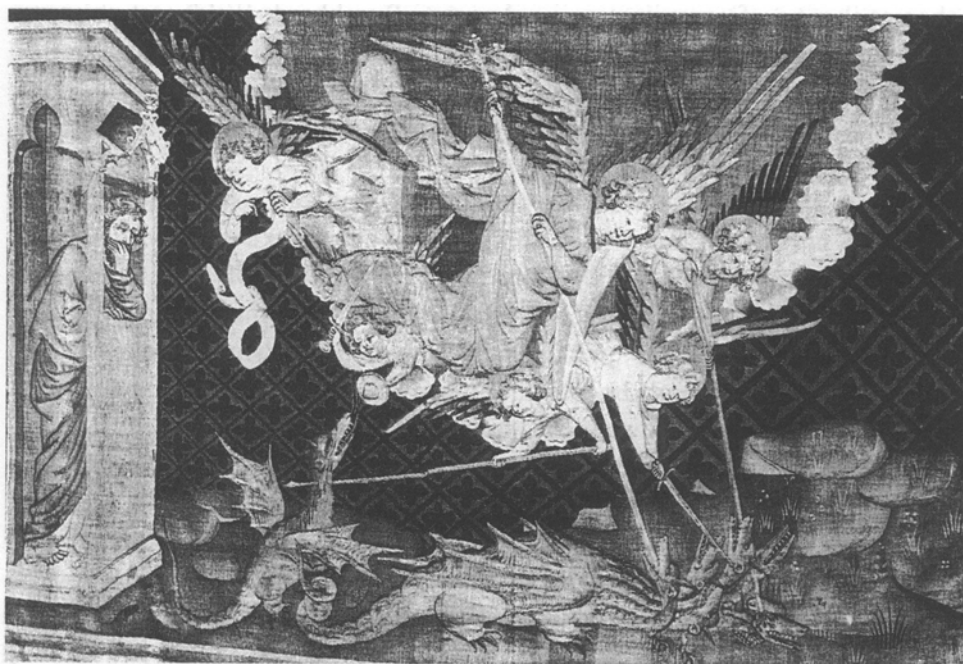
---

<sup>15</sup> Na niektóre zbieżności ikonografii *Apokalipsy z Angers* i MS Douce 180 wskazywał już Planchenault (dz. cyt., s. 30 n) oraz Henderson (*The manuscript model of the Angers, „Apocalypse” tapestries*, „The Burlington Magazine”, 127(1985), s. 210-218).

<sup>16</sup> B e r e n g a u d u s, dz. cyt., 17, szp. 960.

<sup>17</sup> Tamże.



(36) *Walka na niebie* (il. 3)3. Apokalipsa z Angers, *Walka na niebie* (scena 36)

Ap. 12: 7-12: I nastąpiła walka na niebie: Michał i jego aniołowie mieli walczyć ze Smokiem. I wystąpił do walki Smok i jego aniołowie, ale nie przemógł, i już się miejsce dla nich w niebie nie znalazło. I został strącony wielki Smok, Wąż starodawny, który się zwie diabeł i szatan, zwodzący całą zamieszkałą ziemię, a z nim strąceni zostali jego aniołowie. I usłyszałem donośny głos mówiący w niebie: „Teraz nastąpi zbawienie, potęga i królowanie Boga naszego i władza Jego Pomazańca, bo oskarżyciel braci naszych został strącony, ten, co dniem i nocą oskarża ich przed Bogiem naszym. A oni zwyciężyli dzięki krwi Baranka i dzięki słowu swojego świadectwa i nie umiłowali dusz swych – aż do śmierci. Dlatego radujcie się, niebiosi i ich mieszkańcy! Biada ziemi i biada morzu – bo zstąpił do was diabeł, pałając wielkim gniewem, świadom, że ma mało czasu”.

We wcześniejszych ilustracjach tego tematu artyści na ogół zadowalali się statycznym wizerunkiem archanioła Michała deptającego pokonanego Smoka. Twórcy cyklu gotyckiego rozwinęli tę scenę i nadali jej bardziej

narracyjny i dramatyczny charakter<sup>18</sup>. Widać to również w kompozycji z Angers. Podobnie jak w poprzedniej scenie, także i w tym przypadku sam schemat ikonograficzny ilustracji z Angers i Burckhardt-Wildt jest zbliżony. Gwałtowność ruchu oraz detale kwatery z Angers zbliżają ją bardziej do późniejszych XIV-wiecznych wersji tego przedstawienia, spośród których najbliższą analogię możemy wskazać w miniaturze z kodeksu Douce 180 (il. 13).

W Angers, jak i w Douce 180, kompozycja podkreśla sekwencję zdarzeń opisanych przez św. Jana. I tak, obok głównego wątku walki Michała ze Smokiem, wprowadzono też epizody potyczek aniołów Michała z aniołami Smoka oraz upadek tych drugich. Postać archanioła zajmuje centralną część sceny. Jest ona ukazana w pełnej postaci, z rozpostartymi szeroko skrzydłami, ubrana w rozwiany, bogato drapowany płaszcz. Michał stąpa po krawędzi obłoków, ukształtowanych analogicznie do tych z poprzedniej kwatery. Obłoki wyodrębniają półkolistą sferę nieba, oddzielonego od sfery ziemi, na którą strącony został Smok. Tło sceny wypełnia regularny ornament o motywie czworoliścia, co przypomina nieco wzorzyste tła *Apokalipsy Burckhardt-Wildt*. Archanioł przebija właśnie Smoka swoją lancą, dwaj aniołowie po jego lewej stronie pomagają mu włócznią i mieczem, dwaj inni aniołowie znajdujący się u stóp Michała walczą z mniejszą, jednogłową bestią, stojącą przy ogonie Smoka. Anioł z lewej strony kompozycji demonstruje św. Janowi rozwiniętą banderolę<sup>19</sup>. Jest to wizualizacja głosu mówiącego w niebie z Ap. 12:10, zapowiadającego pokonanie Smoka i zbawienie dla sprawiedliwych. Fakt, iż anioł zwraca się bezpośrednio do Jana, wyglądającego przez okno małej gotyckiej budowli, odzwierciedla pierwszoosobową narrację prowadzoną przez apostoła, będącą wizualnym odpowiednikiem słów Jana: „I usłyszałem”...

Komentarz Berengaudusa interpretuje postać archanioła Michała jako Chrystusa, który poprzez swoją mękę pokonał szatana. Zwycięstwo Michała jest więc zapowiedzią zbawienia dla wybranych. Rozbicie sceny na epizody walki aniołów podkreśla interpretację sług Smoka jako alegorii demonów, które nakłoniły Żydów i pogan do prześladowania i zabicia Chrystusa<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> L e w i s, *Reading Images*, s. 124.

<sup>19</sup> Motyw anioła z banderolą nie występuje w Douce 180, za to jest obecny w scenie z Burckhardt-Wildt.

<sup>20</sup> L e w i s, *Reading Images*, s. 125-126; B e r e n g a u d u s, dz. cyt., 17, szp. 961.

W ilustracji Burckhardt-Wildt ideologia ta została silniej zaznaczona poprzez hieratyczną postawę Michała oraz krzyż na jego tarczy i tarczach towarzyszących mu aniołów. Podobną tarczę trzyma archanioł na ilustracji Douce 180. Figura Michała z Angers jest bardzo dynamiczna, ani on, ani anioły nie mają tarcz ze znakiem krzyża, jednak odwołaniem do komentarza jest zwieńczenie lancy archanioła, które ma formę krzyża.

(37) *Niewiasta otrzymuje skrzydła* (il. 4)

Ap. 12: 13-14: A kiedy ujrzał Smok, że został strącony na ziemię, począł ścigać Niewiastę, która porodziła Mężczyznę. I dano Niewieście dwa skrzydła orła wielkiego, by na pustynię leciała na swoje miejsce, gdzie jest żywiona przez czas i czasy, i połowę czasu, z dala od Węża.

Kompozycja ukazuje wydarzenia rozgrywające się na ziemi, gdzie został strącony Smok, a więc nie ma już tutaj podziału na dwie wyraźnie oddzielone strefy: niebiańską i ziemską. Ponownie scenie przygląda się św. Jan stojący na tle małej niszy zwieńczonej dwuspadowym daszkiem. Gest uniesionych dłoni oraz twarz Jana wyrażają zadziwienie i przestach. Po prawej stronie kompozycji widać Niewiastę ukazaną całopostaciowo, zwróconą lekko w prawo, z głową odwróconą wstecz. Prawe skrzydło znajduje się już na ramieniu Niewiasty, podczas gdy drugie mocowane jest dopiero przez anioła, wyłaniającego się z obłoków w górnym narożniku kompozycji. Na lewo od Niewiasty Smok wspięty na tylne łapy wyciąga w jej kierunku sześć swoich głów, głowa siódma, podobnie jak w pierwszej omawianej scenie, jest odcięta i zwisa bezwładnie. Tło sceny pokrywa ciągły ornament roślinny.

Przedstawienie z Angers bardzo wiernie powtarza schemat kompozycyjny, jaki reprezentuje *Apokalipsa Burckhardt-Wildt* oraz wcześniejsza nieco miniatura z Metz (il. 14). We wszystkich tych scenach zobrazowany został atak Smoka oraz otrzymanie skrzydeł przez Niewiastę, ikonografia tych kodeksów nie uwzględnia natomiast ostatniego akapitu, gdzie jest mowa o żywieniu Niewiasty na pustkowiu „przez czas i czasy i połowę czasu”<sup>21</sup>.

Wątek nadania skrzydeł Niewieście był we wcześniejszych cyklach zazwyczaj ignorowany, lub łączony z ucieczką Niewiasty na pustkowie.

---

<sup>21</sup> Niektóre apokalipsy anglo-francuskie rozwijają ten wątek. Np. w *Apokalipsie z Trinity College* w Cambridge, folio 14 ukazuje Niewiastę, której anioł przynosi z nieba okrągłą hostię.



4. Apokalipsa z Angers, *Niewiasta otrzymuje skrzydła* (scena 37)

W apokalipsach anglo-francuskich na ten fragment tekstu zwrócono specjalną uwagę i poświęcono mu odrębną miniaturę. Przyczyna tego faktu znów kryje się w komentarzu Berengaudusa, który tłumaczy ten fragment z perspektywy eklezjologicznej. W głosie tego autora anioł dający skrzydła Niewieście jest rozumiany jako Chrystus, zaś skrzydła są metaforą Starego i Nowego Testamentu, które otrzymuje i przyjmuje Kościół<sup>22</sup>. We wszystkich wspomnianych scenach, również w Angers, Niewiasta ma już przytwierdzone jedno skrzydło, a anioł zakłada jej drugie, co unaocznia czasową sekwencję Starego i Nowego Przymierza. Niewiasta zwraca się w stronę nowo zakładanego skrzydła, a jednocześnie spogląda w stronę tego, które już posiada, co obrazuje stosunek Kościoła do obu części Pisma św.<sup>23</sup> Po raz pierwszy spotykamy rozwiniętą ikonografię tej sceny w *Bible moralisée*<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Berengaudus, dz. cyt., 17, szp. 964.

<sup>23</sup> Lewis, *Reading Images*, s. 128-132.

<sup>24</sup> Tamże, s. 129.

(38) *Ucieczka Niewiasty i pościg Smoka* (il. 5)

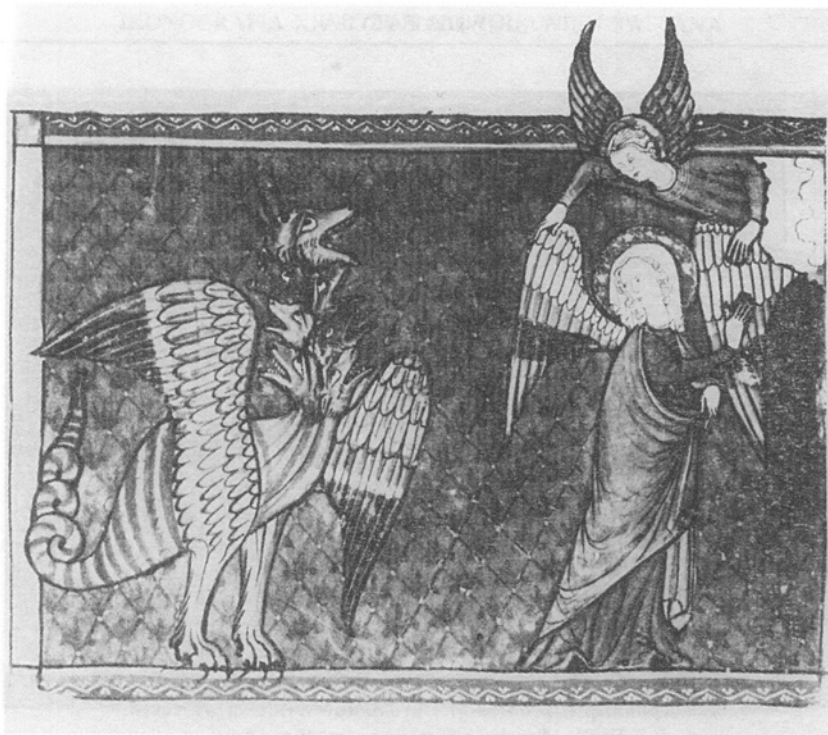
Ap. 12: 15-16: A Wąż za Niewiastą wypuścił z gardzieli wodę jak rzekę, żeby ją rzeka uniosła, lecz ziemia przyszła z pomocą Niewieście i otworzyła swą gardziel, i pochłonęła rzekę, którą Smok wypuścił.

Kolejna scena ukazuje Niewiastę ulatującą na pustkowie na swoich skrzydłach. Jej postać zajmuje górną, centralną część kompozycji. Niewiasta ubrana jest w rozwiany płaszcz, jej dłonie są złożone, ale puste. Wokół jej głowy, jak w poprzedniej scenie, znajduje się nimb. Pustkowie zaznaczone zostało za pomocą pojedynczych drzew rosnących na skalisto-trawiastym podłożu. Smok goniący Niewiastę również unosi się w powietrzu, ciałem zwrócony jest w lewą stronę, lecz sześć głów odwraca w kierunku Niewiasty; z ich paszczy wydobywa się woda, tworząca poniżej rzekę, zgodnie z opisem w tekście św. Jana. Siódma głowa Smoka jest martwa. Wątek pochłonięcia rzeki przez ziemię został zaznaczony za pomocą szerokiej rozpadliny gruntu, którą woda s płynie ukośnie w prawy dolny róg sceny. W lewej części przedstawienia widać Jana, obserwującego rozgrywające się wydarzenia.

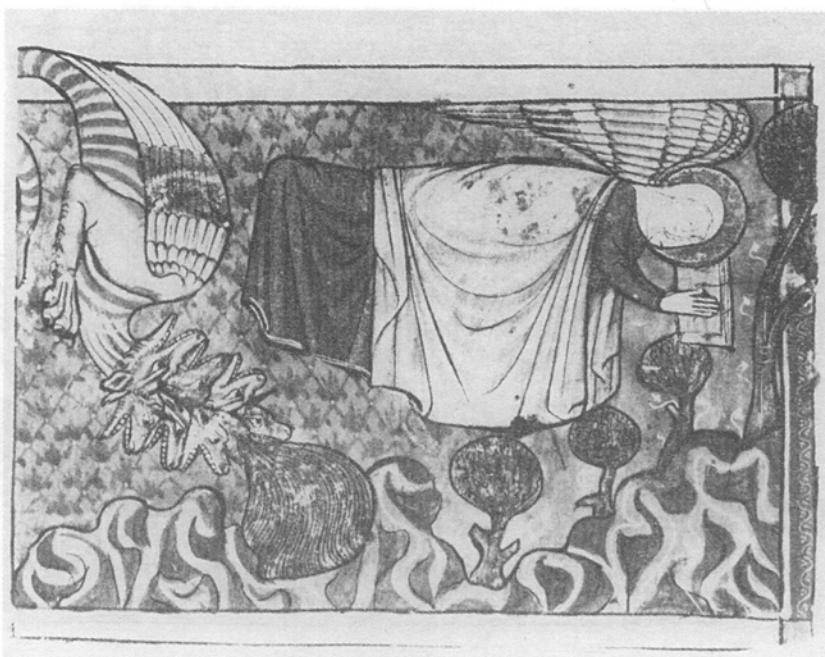
Scena ta wykazuje więcej kompozycyjnych rozbieżności z ilustracją Burckhardt-Wildt (il. 10) Inne jest umieszczenie Smoka, który skierowuje tutaj strumień rzeki w dół, Niewiasta trzyma zaś w dłoniach księgę, której nie ma na tkaninie. Przedstawienie z Angers w sposób mniej dobitny wiąże się z komentarzem Berengaudusa. Głosa bowiem tłumaczy ucieczkę Niewiasty jako odsunięcie się Kościoła od spraw ziemskich, księga trzymana przez nią symbolizuje Pismo św. jako połączony Stary i Nowy Testament. Smok natomiast i jego pościg są rozumiane jako przyszłe prześladowania Kościoła<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Berengaudus, dz. cyt., 17, szp. 964.



9. Apokalipsa z kolekcji Burckhardt-Wildt, s. 51 recto: *Niewiasta otrzymuje skrzydła*



10. Apokalipsa z kolekcji Burckhardt-Wildt, s. 51 verso: *Ucieczka Niewiasty i pogoń Smoka*

(39) *Walka Smoka z potomstwem Niewiasty* (il. 6)

Ap. 12: 17-18: I rozgniewał się Smok na Niewiastę, i odszedł rozpocząć walkę z resztą jej potomstwa, z tymi, co strzegą przykazań Boga i mają świadectwo Jezusa. I stanął na piasku [nad brzegiem] morza.

Ostatnia scena cyklu ukazuje Smoka stojącego naprzeciwko grupy czterech osób, atakujących go za pomocą włóczni i mieczy. Wśród walczących, którzy obrazują potomstwo Niewiasty, znajduje się jeden mnich w habitie franciszkańskim, co odbiega od tekstu Jana. Smok stoi na skraju przepaści, w której płynie woda. Odnosi się to do ostatniego wersetu 12:18. Św. Jan z księgą w dłoniach spogląda na całą scenę walki stojąc w trójwymiarowej, sklepionej gotyckiej niszy. Poprzez liczbę walczących ze Smokiem postaci oraz ogólny układ kompozycji scena ta bliska jest ilustracji Burckhardt-Wildt (il. 11). Tam jednak walczący oprócz lanc posługują się nie mieczami, lecz łukami. Analogiczna kompozycja z Douce 180 zbliża się natomiast do sceny z Angers pod względem dynamiki, choć jej dyspozycja z postaciami otaczającymi Smoka ze wszystkich stron jest inna (il. 15).

Podobnie jak otrzymanie skrzydeł przez Niewiastę, tak i walka jej potomstwa ze Smokiem po raz pierwszy zobrazowana została w *Bible moralisée*<sup>26</sup>. Scena ta powstała również pod wpływem komentarzy Berengaudusa, gdzie potomstwo Niewiasty jest rozumiane jako wybrani Kościoła, którzy narodzą się na końcu czasów i stoczą bitwę z szatanem. Brzeg morski, na którym staje Smok, oznacza niesprawiedliwych, którzy nadejdą w przyszłości<sup>27</sup>. Obecność franciszkanina jako jednego z potomków Niewiasty może być wyjaśniona rolą, jaką spełniali bracia mniejsi w reformie Kościoła po Soborze Laterańskim w 1215 roku<sup>28</sup>.

W tej scenie z *Apokalipsy z Angers* pojawia się ciekawy motyw, związany bezpośrednio z fundatorem dzieła. Na gładkim czerwonym tle umieszczone tu zostały w regularnych odstępach splecione ze sobą monogramy L i M. Są to pierwsze litery imion książęcej pary: Ludwika d'Anjou i Marii de Bretagne (lub de Blois)<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> L e w i s, *Reading Images*, s. 129.

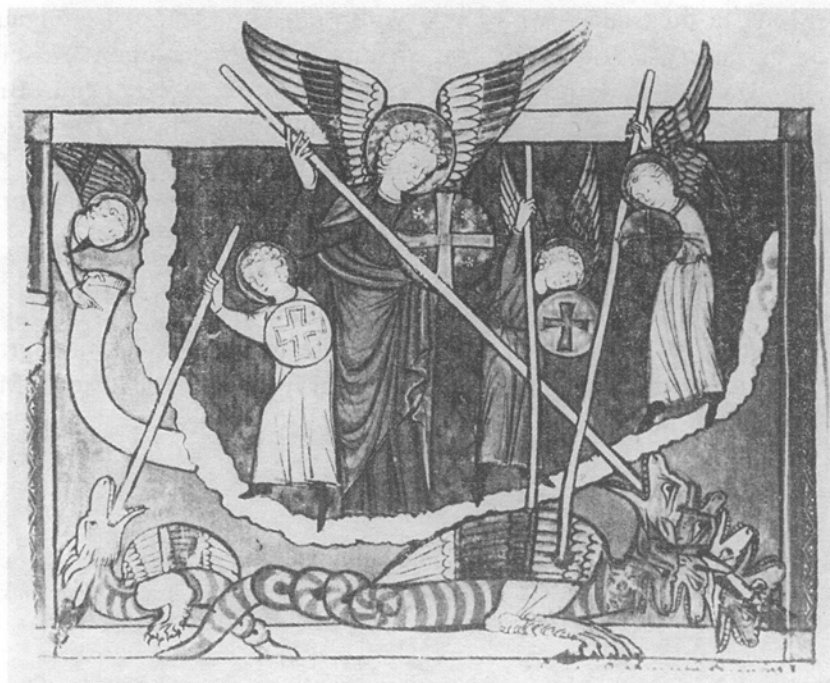
<sup>27</sup> B e r e n g a u d u s, dz. cyt., 17, szp. 965.

<sup>28</sup> L e w i s, *Reading Images*, s. 208 n.; zob. także: R. F r e y h a n, *Joachims and the english Apocalypse*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 18(1955), s. 211-243.

<sup>29</sup> 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 de Antiquaires de France”, 1083, s. 82-91.

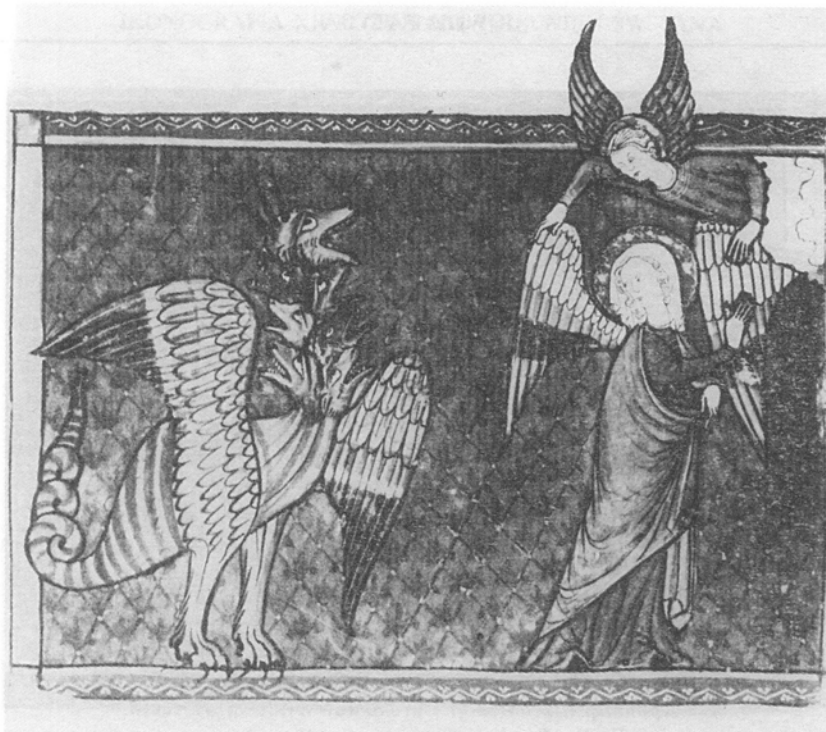


7. Apokalipsa z kolekcji Burchardt-Wildt, s. 50 recto: *Wizja Niewiasty i Smoka*

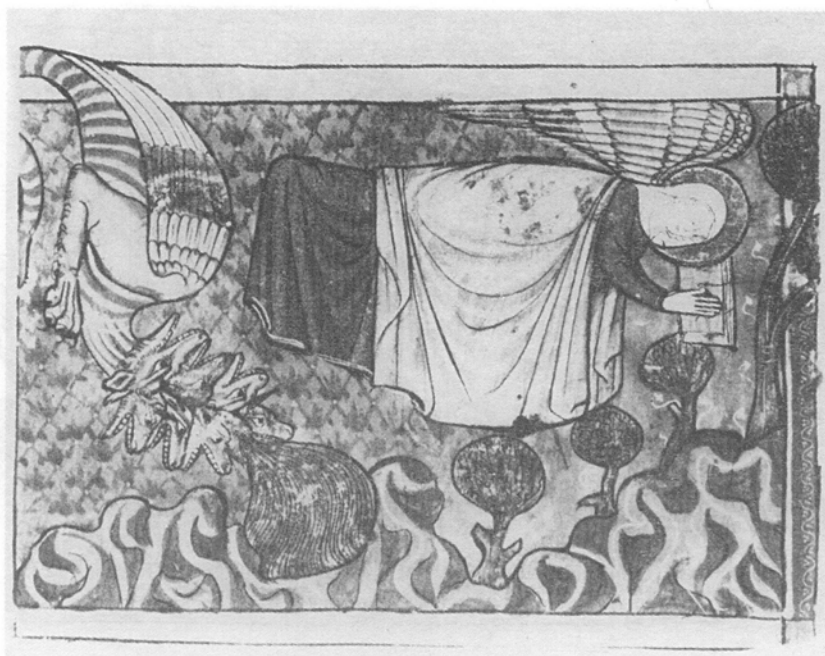


8. Apokalipsa z kolekcji Burckhardt-Wildt, s. 50 verso: *Walka na niebie*

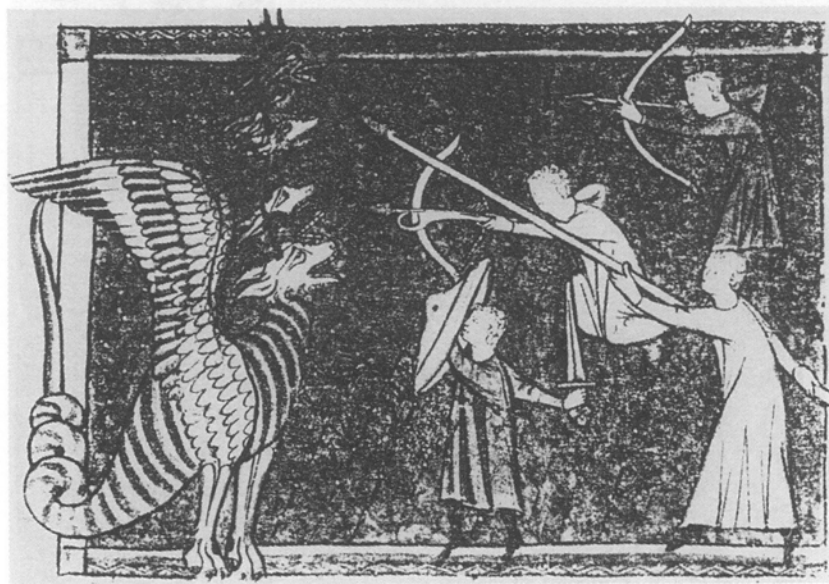




9. Apokalipsa z kolekcji Burckhardt-Wildt, s. 51 recto: *Niewiasta otrzymuje skrzydła*



10. Apokalipsa z kolekcji Burckhardt-Wildt, s. 51 verso: *Ucieczka Niewiasty i pogoń Smoka*



11. Apokalipsa z kolekcji Burckhardt-Wildt, s. 52 recto:  
*Walka Smoka z potomstwem Niewiasty*



12. Apokalipsa, Malibu, J. Paul Getty Museum, MS Ludwig III. I, fol. 20:  
*Niewiasta obleczona w słońce i Smok*



13. Apokalipsa, Oxford, Bodleian Library, MS Douce 180 s. 44:  
*Walka na niebie*



14. Apokalipsa, Metz, Bibliothèqu municipale, MS Salis 38, fol. 18:  
*Niewiasta otrzymuje skrzydła*



15. Apokalipsa, Oxford, Bodleian Library, MS Douce 180, s. 47:  
*Walka Smoka z potomstwem Niewiasty*

\*

Wybór oraz ilość scen *Apokalipsy z Angers* zgadza się ze schematem prezentowanym w ilustracjach *Apokalipsy Burckhardt-Wildt*. Jednak przypuszczalny model z tej grupy, jakim mógł posłużyć się Jean Boudolf komponując kartony do swoich monumentalnych tkanin, był dla niego niewątpliwie jedynie pomocą, zbiorem inspiracji, ale na pewno nie wzorem do kopiowania. Malarz podporządkował dawne schematy swojej wizji, ujednolicił kompozycje scen poprzez ich scalenie postacią św. Jana, ale także eliminację wątków, które mogłyby zakłócić zasadę ilustrowania jednorazowego tylko ukazywania określonej postaci na jednej scenie. Wydaje się również, że dla autora programu *Apokalipsy z Angers* mniejsze znaczenie miały pewne szczegółowe kwestie związane z komentarzami; zwracał on raczej uwagę na czytelność scen, ich dramatyzm i żywość. Niewątpliwym wkładem artysty jest strona stylistyczna kompozycji, zwiększony realizm

i zainteresowanie perspektywą, które pozwalają na jeszcze silniejsze ożywienie scen, jednak bez zakłócania ich monumentalnego charakteru.

ICONOGRAPHY OF CHAPTER XII  
OF ST. JOHN'S REVELATION ON THE ANGERS TAPESTRY

S u m m a r y

The tapestry with presentations of St. John's Apocalypse that is at present exhibited in a special gallery in the Angers castle is an extraordinarily interesting work, exceptional because of its technique, monumental size and the fact that its iconography is a transposition of the miniature programme. The series of six tapestries ordered by Louis I, Duke of Anjou, was designed in the years 1373-1382 by the King of France Charles V's court painter, Jean Boudolf, and it was produced in the Paris textile workshop under the supervision of Nicolas Bataille.

There is no doubt that the iconography of the Apocalypse of Angers has its origin in miniatures. The programme of the tapestry reveals a connection with illustrations of the so-called „second family” of manuscripts of English-French apocalypses; miniatures from the Burckhardt-Wildt collection are the closest analogy, as has been proven by George Henderson.

Not all researchers emphasised the original character of the presentations in the Apocalypse of Angers in the same degree. In looking for the origin of the tapestry's programme attention was paid rather to similarities to particular series of miniatures than to differences. So far no work has been devoted to a detailed analysis of this work's iconography.

The present article is an attempt at a closer analysis of several scenes from the fourth of the six parts of the tapestry that refer to Chapter XII of the Revelation, that is ones that illustrate the history of the Woman and the Dragon. A comparison with analogous book illustrations allowed pointing to those elements that the author had borrowed from the tradition of presentation formed in the Gothic series of Apocalypse as well as to his individual contribution. We also tried to explain the meaning of the new iconography of the Apocalypse that was formed in the middle of the 13<sup>th</sup> century, and especially its relation to the commentaries by Berengaudus of Ferrieres, which allows a better understanding of some motifs that do not occur in the very text by St. John.

*Translated by Tadeusz Karłowicz*