

ARKADIUSZ ADAMCZUK

ILUMINACJE KODEKSU *DEKRETU GRACJANA*
ZE ZBIORÓW BIBLIOTEKI UNIWERSYTECKIEJ
KATOLICKIEGO UNIWERSYTETU LUBELSKIEGO
ANALIZA STYLISTYCZNO-PORÓWNAWCZA

W bogatych zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej KUL przechowywany jest wspaniały średniowieczny rękopis *Concordia Discordantium Canonum*, zwany *Dekretem Gracjana*. Dzieło to powstało w Bolonii około 1140-1150 r., a za jego autora uważany jest mnich o imieniu Gracjan z bolońskiego klasztoru św.św. Feliksa i Nabora. *Dekret Gracjana*, jedno z pierwszych systematycznych opracowań prawa kanonicznego, stanowi kamień milowy w rozwoju kanonistyki. Jest to jedno z fundamentalnych dzieł myśli średniowiecznej¹.

* Niniejszy artykuł jest częścią monografii *Dekretu Gracjana* ze zbiorów BU KUL, przygotowywanej pod kierunkiem Pani Profesor Urszuli Mazurczak.

¹ Z punktu widzenia historii prawa kanonicznego i myśli polityczno-prawnej *Dekret Gracjana* doczekał się szeregu opracowań. Wymienienie wszystkich przekracza ramy niniejszego artykułu, dlatego zasygnalizowane zostaną jedynie najważniejsze. Jedynym wydaniem źródłowym pozostaje: G r a t i a n u s, *Concordia Discordantium Canonum (Decretum)*, ed. Ae. Feidberg, Corpus Iuris Canonici, vol. I, Leipzig 1879 (repr. Graz 1959), obecnie dostępne również w sieci Internet pod adresem: <http://mdz.bib-bvb.de/digbib/gratian>; P. F o u r r n i e r, G. L e B r a s, *Histoire des collections canoniques en Occident depuis les Fausses décrétales jusq'ua Décret de Gratien*, Paris 1931-1932. Stan badań nad historią prawa kanonicznego, z uwzględnieniem średniowiecza i *Dekretu Gracjana*, referuje S. K u t t n e r, *The Scientific Investigation of Mediaeval Canon Law: The Need and Opportunity*, [w:] *Gratian and the Schools of Law 1140-1234*, London 1983. O Gracjanie: t e n ż e, *The Father of the Science of Canon Law*, „The Jurist”, 1(1941), s. 2-19; t e n ż e, *Graziano: l'uomo e l'opera*, „Studia Gratiana”, vol. 1, Bologna 1953; t e n ż e, *Harmony from Dissonance, An Interpretation of Medieval Canon Law*. W badaniach nad *Concordia Discordantium Canonum* i jego autorem ważne są prace polskiego uczonego Adama Vetulaniego *Z badań nad prawem rzymskim w Dekrecie Gracjana*, „Czasopismo Prawnicze”, 30(1935), s. 119-149; t e n ż e, *Dekret Gracjana w świetle najnowszych badań*, „Polonia Sacra”, 1(1948), nr 2 i 4; t e n ż e, *Dekret*

Jego rękopisy były wielokrotnie ozdabiane wspaniałymi miniaturami, ciągle jeszcze nie dość dobrze przebadanymi². Również *Dekret Gracjana* ze zbiorów BU KUL nigdy nie był przedmiotem analizy stylistyczno-porównawczej, zmierzającej do ustalenia środowiska artystycznego i czasu, w jakim powstał.

Charakter zdobień tego rękopisu wskazuje na zaalpejski krąg artystyczny, a tytuł dzieła oraz luksusowe wykonanie pozwalają zawęzić obszar poszukiwań do miast, w których istniały w średniowieczu uniwersytety, a przy nich warsztaty produkujące książki. *Concordia discordantium canonum* Gracjana jest podręcznikiem uniwersyteckim, służącym do nauki prawa kanonicznego, mógł więc powstać w jednym z ośrodków, w których było zapotrzebowanie na tego typu książki. Miastami uniwersyteckimi – poza italską Bolonią – były wówczas Paryż, Tuluza i Montpellier. W stolicy Francji już od powstania uniwersytetu istniała tradycja wytwarzania rękopisów *Dekretu Gracjana*. Autorzy fundamentalnej pracy o paryskiej produkcji książkowej w średniowieczu: Richard i Mary Rouse, wskazując na 10 egzemplarzy *Dekretu*, jakie bez wątplenia mogły powstać tylko w Paryżu (pochodzą one z ostatniej ćwierci XII w.), stwierdzają, iż nie można tego typu dzieła przypisywać innym ośrodkom³. Nie wyklucza to oczywiście naśladowania dzieł paryskich przez mistrzów działających w innych miastach i wykonujących dzieła takie jak *Dekret Gracjana*.

Gracjana i pierwsi dekretyści w świetle nowego źródła, Wrocław–Kraków 1955; t e n ż e, *Le Décret de Gratien et les premiers Décretalistes à la lumière d'une source nouvelle*, „Studia Gratiana”, 7(1957); A. S t i c k l e r, *De ecclesiastica potestate coactiva materiali apud magistrum Gratianum*, „Salesianum”, 4(1942); S. C h o d o r o w, *Magister Gratian and the Problem of 'Regnum' and 'Sacerdotium'*, „Traditio”, 25(1970), s. 364-381; t e n ż e, *Christian Political Theory and the Church Politics in the Mid-Twelfth Century. The Ecclesiology of Gratians's Decretum*, Berkeley–London 1972; J. R i m b a u d, *Le décret de Gratien*, [w:] *Mise en Page et mise en texte du livre manuscrit sous la direction de H.-J. Martin et J. Vezin*, Paris 1990. Z nowszych publikacji szczególnie ważne są prace amerykańskiego badacza Andreea Winrotha: *The Making of Gratian's Decretum*, Phd. Diss. Columbia University 1996; *The two recensions of Gratian's Decretum*, „Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, Kanonistische Abteilung”, 83(1997), s. 22-31; *The Making of Gratian's Decretum*, Cambridge 2000.

² S. L' E n g l e, R. G i b b s, *Illuminating the Law, Legal Manuscripts in Cambridge collections*, Cambridge 2001.

³ R. H. R o u s e, A. M. R o u s e, *Manuscripts and their Makers, Commercial Book Producers in Medieval Paris 1200-1500*, t. 1-2, Cambridge 2000; tu vol. I, s. 29; podkreśla to również Ch. De Hamel – zob. t e n ż e, *A History of Illuminated Manuscripts*, London 1994², s. 113; R. B r a n n e r, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis, a Study of Styles*, Berkeley 1977, s. 35.

W XIII-wiecznej Francji funkcjonowało kilka ośrodków miniatorskich, opartych na miejscowych warsztatach cechowych. Produkowały one głównie dzieła o charakterze religijnym, Biblie, żywoty świętych na potrzeby lokalnego duchowieństwa czy też przeznaczone dla świeckich godzinki i romanse, zarówno łacińskie, jak i w językach wernakularnych⁴. Wszystkie te ośrodki na przełomie XII i XIII w. podporządkowywały się w mniejszym lub większym stopniu wpływom stylu wypracowanego w dominującym wówczas ośrodku produkcji książek i miniatorstwa, jakim był Paryż⁵. Główną rolę w tej dziedzinie zapewniały temu miastu trzy czynniki: jego stołeczny charakter, potwierdzony obecnością dworu królewskiego, szlachty i administracji królewskiej, bogate duchowieństwo z biskupem Paryża na czele i kanonikami Notre-Dame, a przede wszystkim powstanie i intensywny rozwój Uniwersytetu⁶. Duży popyt na książki spowodował wytworzenie się osobnej grupy producentów, starających się odpowiedzieć na to zapotrzebowanie. Świeccy rzemieślnicy: pergaminnicy, skrybowie, iluminatorzy, księgarze, skupieni głównie wokół ulic Neuve Notre-Dame i Ecrivains, stali się wytwórcami książek na skalę niemal masową. Ich produkcja, w przeciwieństwie do działalności wcześniejszych skryptoriów klasztornych (istniejących zresztą cały czas), miała charakter komercyjny i oprócz zaspokajania potrzeb szkolnych nastawiona była w dużej części na zysk⁷. Rzemieślnicy ci funkcjonowali w ramach warsztatów, określanych również jako *ateliers* (w pracy będziemy te dwa równoznaczne terminy stosować wymiennie), grupujących mistrza i jego pomocników. Warsztat taki mógł produkować pełen asortyment tytułów, czasami jednak specjalizował się w określonych dziełach, takich jak głosowane biblie czy pozycje z zakresu prawa⁸. Niekiedy miniatorzy z różnych *ate-*

⁴ F. A v r i l, *L'enluminure à l'époque gothique 1200-1420*, [b.m.] 1995, s. 26-27; M. C a v e r i, *Mise en page et mise en texte*, Roma 2001, *passim*.

⁵ Miniatorstwo paryskie stanowiło wzorzec dla całej ówczesnej Europy. Zob. B r a n n e r, dz. cyt., s. 10-11, 65; J. J. G. A l e k s a n d e r, *Medieval Illuminators and Theirs Methods of Works*, New Haven-London 1992, s. 22-23; D. M. R o b b, *The Art of Illuminated Manuscripts*, Cantenbury-New Jersey 1973, s. 212.

⁶ R. H. R o u s e, M. A. R o u s e, dz. cyt., t. 1, s. 14, 18.

⁷ Zachowane dokumenty dotyczące produkcji książkowej w Paryżu analizują R. H. Rouse i M. A. Rouse (dz. cyt.) Analizę stylistyczno-porównawczą XIII-wiecznych *ateliers*, przeprowadza w fundamentalnym studium R. Branner (*Manuscript Painting in Paris during the Reign of Sain Louis*, *passim*).

⁸ Przykładem *ateliers* specjalizującego się w dziełach naukowych i prawniczych jest *Corpus atelier*. Nazwa pochodzi od rękopisu *Corpus Iuris Civilis* powstałego w trzeciej ćwierci XIII w., a przechowywanego obecnie w Kopenhadze w Kogelige Bibliothek, S. 393, zob.: B r a n n e r, dz. cyt., s. 115; t e n ż e, *The Copenhagen Corpus, Konsthistorisk Tidsskrift*, 38(1969), s. 97-119.

liers podejmowali wspólnie projekt specjalny. Przykładem mogą być cztery egzemplarze *Bible moralisée* z pierwszej połowy XIII w., z których dwa przechowywane są w Wiedniu (ÖNB ms. 1170 i 2554), jeden w katedrze w Toledo, a czwarty, w częściach, rozproszony – w Oxfordzie (Bodleian ms. 270b), Paryżu (BnF, lat. 11560) i Londynie (BML, Harley 1526 i 1527)⁹.

Szczególnie istotną rolę w rozwoju produkcji książek odegrał Uniwersytet Paryski, powstały w 1215 r.¹⁰ Wykładowcy i studenci potrzebowali coraz więcej książek, traktatów i podręczników. Ubodzy studenci musieli stosownie księgi przepisywać sami ewentualnie dorabiali jako skrybowie, dochodząc nawet z czasem do własnych firm¹¹. Na uniwersytet przybywali jednak i tacy studenci, których stać było na kupno książek, i to luksusowych, ozdobionych iluminacjami. Historię takiego studenta opowiada prawnik Odofredo († 1265).

Pewien ojciec wysłał swojego syna na studia. Ten wybrał Paryż i 100 funtów, płacone mu przez rodziciela, wydał na książki dekorowane *babuinare de literis aureis* (złotymi literami i wyobrażeniami rozmaitych stworów na marginesach)¹². Wśród bogatych studentów Uniwersytetu Paryskiego byli duchowni, którzy dzięki studiom dochodzili później do znacznych godności w Kościele europejskim. Wielu takich wymieniają Richard i Mary Rouse¹³. Najznacniejsi z nich to Roland Bandinelli ze Sieny – późniejszy papież Aleksander III († 1181), Lothar z Segni – późniejszy papież Innocenty III († 1216), oraz Thomas z Chobham – późniejszy subdiakon Salisbury († 1233). Dla takich właśnie zamożnych prałatów powstawały luksusowe, bogato iluminowane wersje podręczników uniwersyteckich, które następnie zabierali oni do swych parafii, diecezji czy metropolii. Z czasem księgi te trafiały, często jako dary, do bibliotek katedralnych, kanonickich, klasztornych, uniwersyteckich¹⁴. Stąd też księgi powstałe w Paryżu lub w stylu paryskim już w średniowieczu można spotkać w całej Europie¹⁵. Styl miniatur, którymi ozdabiano te kodeksy, ukształtował

⁹ B r a n n e r, dz. cyt., s. 32-65.

¹⁰ L. M o u l i n, *Średniowieczni szkolarze i ich mistrzowie*, Gdańsk–Warszawa 2002, s. 152.

¹¹ F. D e s t r e s, *La pecia dans les manuscrits universitaires du XIII-e et du XIV-e siècle*, Paris 1935, s. 20; M o u l i n, dz. cyt., s. 206-210. Przykładem takiej kariery jest wymieniony na liście podatkowej z lat 1297-1300 Pierre Giraut. Zob.: D e H a m e l, dz. cyt., s. 137; B r a n n e r, dz. cyt., s. 7.

¹² Anegdotę przytacza Ch. De Hamel w *Illuminated Manuscripts*, s. 108.

¹³ R. H. R o u s e, M. A. R o u s e, dz. cyt., t. 1, s. 27-29.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ A. K a r ł o w s k a - K a m z o w a, *Drogi przenikania iluminowanych kodeksów do Polski w XIII, XIV i XV w. Symbole Historiae Atrium, Studia z historii sztuki Lechowi*

się pod wpływem warsztatów związanych z dworem królewskim Kapetyngów. Dzieła te stanowiły wzór i wyznaczały poziom artystyczny paryskiego, a szerzej – francuskiego malarstwa książkowego¹⁶.

Bardzo charakterystycznym przypadkiem relacji i wpływów paryskich było środowisko miniatorskie Tuluzy. Na wytworzeniu się tu ośrodka miniatorskiego w XIII w. zaważyło istnienie uniwersytetu, który powstał w Tuluzie po zakończeniu wojen z albigensami i przyłączeniu ziem południowych do królestwa Francji na mocy traktatu paryskiego z 1229 r. Miał on być bastionem w walce z herezjami¹⁷. Uniwersytet w Tuluzie pozostawał pod opieką papieską – został założony z inspiracji Honoriusza III. Miał te same przywileje co paryski, odnowione przez Innocentego IV w bulli *Olim opercate illo* z 11 września 1245 r. Profesorowie, opłacani przymusowo przez hrabiego Tuluzy Rajmunda VII, pochodzili głównie z Paryża i nie cieszyli się zbytnim poparciem ludności miasta. Uniwersytet postrzegany był jako narzędzie krucjaty z północy¹⁸, niemniej potrzebował do swojej działalności książek i podręczników. Część zapewne sprowadzano, część była wykonywana na miejscu na wzór paryskich i bolońskich, iluminacje rękopisów, jakie w tym mieście w owym czasie wykonywano, cechuje bowiem typowe dla środowisk prowincjonalnych połączenie oryginalnej pomysłowości w zakresie motywów z zależnością stylistyczną od głównych ośrodków¹⁹. W przypadku Tuluzy najsilniejszy był wpływ miniatorstwa paryskiego. Istotną rolę odgrywały też wpływy warsztatów z północy Italii, głównie Bolonii²⁰. Jednym z manuskryptów powstałych w tym środowisku jest również *Dekret Gracjana*, przechowywany w Bibliotece Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

Kalinowskiemu dedykowane, Warszawa 1986, s. 307-319, szczególnie s. 312, gdzie mowa o kodeksach prawniczych.

¹⁶ G. V i t z t h u m, *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois*, Lipsig 1907; G. S c h m i d t, *Materialen zur franzosischen Buchmalerei der Hohgotik I (Kanonistische Handschriften)*, „Viennner Jahrbuch fur Kunstgeschichte”, 28(1975), s. 12, 15; Ch. S t e r l i n g, *La peinture Médiévale à Paris 1300-1500*, Paris 1987, s. 12; A v r i l, dz. cyt., s. 13-20.

¹⁷ M o u l i n, dz. cyt., s. 159.

¹⁸ Informacje o Uniwersytecie w Tuluzie, jak też tuluskim środowisku miniatorskim głównie na podstawie niepublikowanej rozprawy doktorskiej M. Rousins *L'illustration des Décrets de Gratien dans l'enluminure toulousaine au XIV siècle*, napisanej pod kierunkiem A. Prache na uniwersytecie Paris IV Sorbona w 1986 r. Za udostępnienie tego rękopisu, jak też rozprawy doktorskiej S. L'Engle (zob. s. 99), oraz za cenne wskazówki i rozmowę w tym miejscu serdecznie dziękuję Pani dr Marie-Thérèse Gousset z działu rękopisów Bibliothèque Nationale de France.

¹⁹ A v r i l, dz. cyt., s. 26.

²⁰ R o u s i n s, dz. cyt., s. 247-252.

Rękopiśmienny gotycki kodeks ms. 1 z Biblioteki Uniwersyteckiej KUL zawiera w całości tekst *Concordia Discordantium Canonum* Gracjana, wraz z *Glossa Ordinaria* Johanna Teutonicusa, umieszczoną na marginesach. Wymienione wyżej przesłanki pozwalają postawić tezę, iż rękopis ten powstał zapewne pod koniec XIII lub na początku XIV w. Jest dziełem mistrza z Tuluzy lub został wykonany w Tuluzie przez mistrza naśladowującego styl paryski.

Lubelski egzemplarz *Dekretu Gracjana* został napisany na pergaminie o rozmiarach kart ok. 47 x 27,5 cm²¹. Zawiera 308 kart, z których ostatnia została przymocowana jako wyklejka do tylnej okładki. Pergamin, z którego sporządzono kodeks, jest dobrej jakości, wygładzony i zagruntowany.

Karty zostały ułożone w 25 składek: 11 seksternionów, 1 quaternion, 11 seksternionów, 1 quinterion, 1 seksternion oraz 2 karty luźne (f. 307-308). Składki nie mają oznaczeń pecji; każdą kończy umieszczony na dolnym, wewnętrznym marginesie reklamant z pierwszym słowem następnej. Karty 202-209, 220, 225-227, 280 i 281 w dolnej, niezapisanej zapewne części zostały ucięte o ok. 10 cm.

Okładki pochodzą z XIV-XV w.²², są drewniane, obciążone skórą cielęcą, ozdobione ślepym wyciskiem ornamentów roślinnych i linearnych; w lustrze kratka rombowa z motywem stylizowanej lilii. W brodiurze wycisk różyczek, lilii, liściastych gałązek, fragmentów wici roślinnej i palmet. W narożach okładek i w centrum lustra zostały umieszczone mosiężne późnogotyckie okucia zabezpieczające, ozdobione motywami roślinnymi oraz figuralnymi w postaci czterech chimer z kobiecymi głowami. Klamry zamykające kodeks nie zachowały się w całości.

Karta kodeksu lubelskiego została zakomponowana w sposób typowy dla dzieł prawniczych²³. Tekst *Concordia Discordantium Canonum* zapisano jedną ręką w dwóch kolumnach, o wymiarach 29 x 7,5 cm każda. Pozostałą część karty wypełnia aż po brzegi glosa marginalna, napisana nieco mniej-

²¹ Opis kodeksu *in situ* skonfrontowany z opisem w Inwentarzu Rękopisów BU KUL autorstwa Andrzeja Wojtkowskiego z lat 1948-1949, s. 1-3 oraz z A. V e t u l a n i, *Les manuscrits du Decret de Gratien et des ouvrages des decretistes dans les bibliothèques polonaises*, „Studia Gratiana”, 1(1953). Za udostępnienie Inwentarza Rękopisów oraz za wszelką pomoc dziękuję Pani mgr Zofii Goleman, kierownikowi Działu Rękopisów Biblioteki Uniwersyteckiej KUL.

²² Adam Vetulani sugeruje, iż rękopis oprawiony został w Polsce: t e n ż e, *Les manuscrits du Decret de Gratien*, s. 257.

²³ L' E n g l e, G i b b s, dz. cyt., s. 54-62.

szym modułem pisma. Według Adama Vetulaniego glosa napisana jest dwiema rękami, między f. 57 a f. 84 często się zmieniającymi. Ręka pierwszego kopisty glosy jest tożsama z ręką piszącą tekst główny²⁴. Marginesy między kolumnami oraz między tekstem *Dekretu* i glosy wynoszą ok. 1 cm. Liczba wersów w kolumnie waha się od 52 do 55. Tekst *Dekretu* rozpoczynają słowa: *Humanum genus duobus regitur ...*, a kończą: *nisi quod vident patrem facientem* oraz dwuwiersz explicitu: *Hic liber est scriptus, qui scripsit sit benedictus / Qui scripsit scribat semper cum Domino vivat*. Tekst glosy rozpoczynają słowa: *Humanum genus tractaturus gratia[nus] de iure con[onico] p[ri]mo incipit*, a kończą: *faciente[m] sepe sole[t] filius si[mil]is e[ss]e pat[ri] et mag[ist]ro discip[ulu]s XXIII q I cu[m] beatissimus*.

Również wewnętrzna artykulacja poszczególnych elementów tekstu została wykonana w sposób typowy dla tego typu rękopisów²⁵. Kanony (bądź *capitula* w zależności od przyjętej terminologii) zostały poprzedzone rubrykami pisanymi minią, zawierającymi jednozdaniowe wprowadzenia do tekstu danego kanonu. W zdecydowanej większości ich redakcja jest zgodna z edycją Emila Friedberga²⁶. Tekst *capituli* rozpoczynają filigranowe inicjały. Komentarze Gracjana – *dicta* rozpoczynają się inicjałem barwnym, poprzedzonym zazwyczaj znakiem paragrafu, inskrypcje zaś, zawierające opis źródła materialnego, skąd zaczerpnięty jest cytat, zazwyczaj samym barwnym inicjałem (choć są wyjątki od tej reguły, np. C. XX, q. I, c. 11)²⁷. Numery dystynkcji (*distinctio*) i kwestii (*questio*) zostały zaznaczone na marginesach bocznych, a numery poszczególnych części (*pars*) oraz numery *causae* – na górnym marginesie.

Zarówno *Dekret*, jak i glosa pisane są minuskułą, gotyckim, paryskim, średnim pismem tekstowym (tzw. *lettera parisiensis*), stosowanym zazwyczaj w tego typu rękopisach uniwersyteckich – w księgach liturgicznych używano bardziej uroczystej minuskuły tekstowej. Cechami *lettera parisiensis* są: mała geometryczność, stosunkowo szerokie litery oraz tendencja do pewnej spontaniczności pisarskiej w dozwolonych ramach kaligrafii zawodowej²⁸.

²⁴ V e t u l a n i, dz. cyt., s. 256.

²⁵ L' E n g l e, G i b b s, dz. cyt., s. 62-66.

²⁶ V e t u l a n i, dz. cyt., s. 256; A e. F e i d b e r g, *Corpus Iuris Canonici*, vol. I, Leipzig 1879 (repr. Graz 1959); <http://mdz.bib-bvb.de/digbib/gratian>.

²⁷ W artykule zastosowano standardowe skróty odnoszące się do tekstu *Dekretu*: C. – *Causa*, q. – *questio*, c. – *canon*.

²⁸ A. G i e y s z t o r, *Zarys dziejów pisma łacińskiego*, Warszawa 1973, s. 112-113.

Dekoracja malarska została wykonana farbami temperowymi, wykończona rysunkiem atramentowym. Złoto położone jest na białej zaprawie, charakterystycznej dla Paryża (tzw. *gesso*)²⁹. Układ miniatur figuralnych podporządkowany jest układowi tekstu. W kodeksie ze zbiorów BU KUL, podobnie jak w większości zachowanych rękopisów *Dekretu Gracjana*, miniatury zostały umieszczone na początku *Pars prima* i *Pars tertia* (*De consecratione*) oraz na początku każdej z 36 *causae*. Rękopis lubelski zawiera 38 miniatur figuralnych. Wszystkie zostały zakomponowane w polach prostokątnych lub zbliżonych do kwadratu, o szerokości pojedynczej kolumny pisma, a wysokości równej ok. 14 liniom tekstu. Na dolnej belce bordiury obramowującej miniaturę pojawia się niekiedy początek tekstu danej *causae*.

W rękopisie umieszczone są również liczne uwagi o charakterze teologicznym, pisane drobnym pismem, ręką czytelnika z XIV w.³⁰; tą samą ręką są narysowane dłonie, wskazujące istotne fragmenty tekstu.

Na dekorację malarską lubelskiego *Dekretu Gracjana* składają się: miniatury figuralne, floratura oraz przedstawienia figuralne na marginesach zewnętrznych i międzykolumnowych. Również elementy artykulacji tekstu: inicjały ornamentalne, inicjały filigranowe i barwne mogą być rozpatrywane z punktu widzenia stylistycznego jako elementy zdobnicze³¹.

Malarstwo książkowe XIII w., wyrosłe – jak cały styl gotycki – na gruncie przemian religijnych, gospodarczych, społecznych, politycznych i ideowych XII i XIII w., jest zupełnie nową jakością stylistyczną³². Nie chodzi tu tylko o nowe detale architektoniczne, takie jak ostry łuk, wimperga czy pewne elementy stylistyczne, pojawiające się już wcześniej, ale i o nowy spo-

²⁹ Ch. De H a m e l, *The British Library Guide to Manuscript Illumination. History and Techniques*, London 2001, s. 57-81, o gesso zob. t e n ż e, *Illuminated Manuscripts*, s. 124; Ch. J a c o b i - M i r w a l d, *Buchmalerei. Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte*, Berlin 1997, s. 127-128. Inne opracowania dotyczące technik iluminatorskich zob.: T e o f i l p r e z b i t e r, *Diversarum Artium Schedula. Średniowieczny zbiór przepisów o sztukach rozmaitych*, przekł. i oprac. S. Kobielus, Kraków 1998, s. 29; D. V. T h o m p s o n jr., G. H. H a m i l t o n, *An Anonymous Fourteenth-Century Treatise, „De arte illuminandi”*. *The Technique of manuscript Illumination*, Translated from the Latin of Naples MS. XII. E.27; M. K o w a l c z y k, *Ars de omnibus coloribus*, „Studia Mediewistyczne”, 18(1977), s. 165-174.

³⁰ V e t u l a n i, dz. cyt., s. 258.

³¹ Rubrykatorzy i wykonawcy inicjałów filigranowych pracowali zazwyczaj z iluminatorem, a nie ze skrybą – zob. B r a n n e r, *Manuscript Painting in Paris*, s. 7, przyp. 35.

³² A l e k s a n d e r, dz. cyt., s. 95.

sób rozumienia obrazu. Artysta gotycki powoli odkrywa iluzję głębi, a przede wszystkim w sposób zupełnie nowy ukazuje postaci ludzkie i ich wzajemne relacje³³. Ogólnie rzecz biorąc, miniatury gotyckie na północ od Alp w XIII w. były kształtowane w sposób graficzny i płaski. Zarówno elementy architektury, jak i modelunek postaci, twarzy, draperii szat wydobywane są w pierwszej kolejności linią rysunku, a dopiero później podkreślane kolorem. Powierzchnia miniatury z płaskim, ornamentalnym tłem, wykonana pięknymi, lśniąco barwami, błyszcząca złotem, stara się oddać blask światła podobnie jak witraż, relikwiarz czy kielich mszalny. Tendencję tę zmieniła dopiero nowatorska twórczość pochodzącego z Amiens mistrza Honorè, zmierzającego w traktowaniu postaci ludzkiej do ukazywania poprzez wewnętrzny modelunek pewnej plastyczności oraz do poszukiwania związków między postacią a tłem. Postaci ukazywane przez tego mistrza mają również inny ważny aspekt artystyczny. Są przedstawiane w działaniu i we wzajemnych relacjach między sobą. Artysta wpisuje się tutaj w cały ciąg przemian i poszukiwań stylistycznych, rozpoczętych jeszcze przy ościeżach portalowych Saint-Denis i Chartres³⁴. Pozostają one w związku ze zmianami społecznymi, jakie dokonywały się w tym czasie. Postaci rozmawiają ze sobą, podkreślając tę czyność gestem, nie tylko o Bogu, ale i o sprawach ziemskich, takich jak małżeństwo czy interesy handlowe. Zwracają się ku sobie, a nie patrzą na wprost, jak to było w romańskim malarstwie książkowym³⁵.

Dekoracja malarska rękopisu BU KUL ms. 1 została wykonana w stylu gotyckim. Łączy cechy warsztatu tuluskiego z bardzo silnymi wpływami środowiska paryskiego. Badacz warsztatów miniatorskich stolicy Francji, Robert Branner, określa zespół tych cech jako „styl paryski”, wskazując na jego odrębność na tle Europy. Cechy stylu paryskiego to przede wszystkim proste piękno figur, pełnych gracji, o eleganckich gestach. Nie oznacza to przy tym pewnego zachwiania proporcji: nieco większych dłoni czy głów, nienaturalnych pozycji ciała, co wynika zazwyczaj z potrzeby ukazania ekspresji. Owe niezgodności i nienaturalności nie są jednak aż tak znaczące jak w miniatorstwie innych ówczesnych ośrodków. Ubrania udrapowane są w różnorakie fałdy, co daje niekiedy wrażenie trójwymiarowości. Delikatne i precyzyjnie opracowane ornamenty i filigrany w wyważony i nieprzeładowany sposób

³³ R o b b, dz. cyt., s. 111-112; H. D. T u r n e r, *Early Gothic Illuminated Manuscripts in England*, Oxford 1969², s. 31.

³⁴ R o b b, dz. cyt., s. 234; S t e r l i n g, dz. cyt., s. 41-43.

³⁵ R o b b, dz. cyt., s. 213.

wypełniają marginesy³⁶. Ową elegancję formalną stylu paryskiego można dostrzec szczególnie na tle dzieł angielskich i franko-flamandzkich z końca XIII w.³⁷

Po raz pierwszy styl ten pojawił się w *Psalterzu*, powstałym przed 1228 r., należącym później do króla Wacława Węgierskiego (tzw. *Psalterz Wenceslaus*, Ex-Dysson Perrins Ms. 32). Dominował on w Paryżu w drugiej połowie XIII w., a szczególnie w trzeciej ćwierci tego stulecia³⁸. Jako taki mieści się w ogólnych ramach XIII-wiecznej sztuki miniatorskiej na północ od Alp. Wykazuje przy tym pewną różnorodność, dzięki której możemy identyfikować poszczególne warsztaty.

Rozpatrując styl miniatur w rękopisach, szczególnie francuskich, należy zwrócić uwagę na kilka ważnych aspektów, spośród których najistotniejsza jest kompozycja (w polu inicjału bądź na osobnej płaszczyźnie malarskiej), a także elementy architektoniczne, traktowane jako rama obrazu, oraz ornamenty pojawiające się w polu miniatury i wokół niej na marginesach karty. Ważnym wyróżnikiem jest sposób, w jaki artysta ukazuje przestrzeń i jak umieszcza w niej postaci ludzkie. Osobną uwagę trzeba poświęcić samym postaciom, sposobowi traktowania ciała, jego proporcjom, modelowaniu szczegółów, jak też draperiom szat, w które są ubrane postaci, mogą to być bowiem cechy charakterystyczne stylu poszczególnych mistrzów³⁹.

Pała miniatur lubelskiego *Dekretu Gracjana* obramowane zostały podwójną bordiurą. Zewnętrzne cienkie listewki są zazwyczaj czerwone i zielone, niekiedy z płatkowego złota. Wewnętrzne, szersze, pokryte różnorakimi ornamentami, podkreślają odrębność każdej kompozycji. Sceny figuralne przedstawione na miniaturach rozgrywają się na jednym planie, pod podwójną lub potrójną, rzadziej pojedynczą lub przeciwnie – zwielokrotnioną arkadą. Archiwolty podtrzymywane są wąskimi kolumnkami, ze schematycznie zaznaczonym kapitelem w formie kuli bądź prostokąta. Ich zwieńczeniem są elementy architektoniczne: kubiczne wieżyczki i zadaszenia bądź też, częściej, mur z krenelażem i wąskimi okienkami. Niekiedy w pachach łuków pojawiają się głowy ludzkie (C. VIII, f. 127 v.) bądź maskarony, niekiedy zaś pozostają gładkie. Profil łuków w większości miniatur jest półokrągły, nieraz jedynie lekko wydłuża się wwyż, jednak (poza jednym przypadkiem:

³⁶ B r a n n e r, *Manuscript Painting in Paris*, s. 137.

³⁷ David Robb podkreśla tę cechę na przykładzie *Psalterza Jolanty ze Soissons* (Pierpont Morgan Library, ms. 729, ok. 1275 r.). Zob. t e n ż e, dz. cyt., s. 230-233, fig. 159.

³⁸ B r a n n e r, *Manuscript Painting in Paris*, s. 98.

³⁹ Tamże, s. 47.

C. VIII, f. 127 v.) bez załamania w łuk ostry. Czasami pojawia się również rozczłonkowanie archiwolt osobną listewką w formę trójkątu. W kilku miniaturach (C. V, f. 117 r. (il. 3), C. XVI, f. 165 r., C. XVIII, f. 179 v., C. XX, f. 182 v., C. XXVII, f. 230 r., C. XXXIV, f. 277 v.) scena figuralna ukazana jest jedynie na gładkim bądź ornamentalnym tle, bez żadnych konstrukcji architektonicznych. Artysta stosuje również w polu miniatury zakreślony nieregularnym łukiem aneks kompozycyjny z odrębną sceną.

Architektura w omawianym rękopisie ukazana jest w sposób płaski i schematyczny, bez odniesień do konkretnych budowli czy precyzyjniej określonej fazy stylu gotyckiego. Profil archiwolt, w większości półokrągły, jednak z tendencjami do wydłużania, może świadczyć, iż mamy do czynienia z brakiem ugruntowanych form i samym początkiem oddziaływania detali architektonicznych na malarstwo czy też raczej ze stosowaniem pewnych utrwalonych schematów wyobrażeniowych. Pozwala nam to wstępnie datować manuskrypt na koniec XIII–początek XIV w. Miniaturzyści, szczególnie związani z dworem królewskim w Paryżu, elementy architektury kształtowali w sposób bardziej prawdopodobny i logiczny, a przede wszystkim bardziej realistyczny. Umożliwia to określenie fazy rozwoju stylistycznego, a niekiedy nawet identyfikację z konkretnymi budowlami⁴⁰. Przykładem może być tutaj szczególnie *Psalterz Ludwika IX Świętego*, wykonany ok. 1260-1270 r. (BnF, ms. lat. 10525), z łukami wieńczącymi kompozycję wzorowanymi na elementach architektury Sainte-Chapelle w Paryżu⁴¹.

W przypadku form architektonicznych w miniaturach omawianego dzieła najbliższe stylistycznie analogie można znaleźć w pracach warsztatu *Corpus Iuris civilis* (Kopenhaga, Kogelige Bibliothek, S. 393)⁴² oraz w pracach malarzy dwóch woluminów *Ewangeliarza z Sainte-Chapelle* z lat 1260-1270 (Paryż, BnF lat. 17326; BnF lat. 8892)⁴³. Jako przykład półłuków zwieńczonych murem z okienkami można wskazać scenę ukazującą biskupa i skrybę na f. 402v, il. 7, oraz na popiersie św. Piotra na f. 290 w kopenhaskim *Corpus Iuris Civilis* (Kopenhaga, Kogelige Bibliothek, S. 393)⁴⁴. Z kolei potrójne rozczłonkowanie półłuku osobną listewką pojawia się w miniaturze *Ewan-*

⁴⁰ U. M a z u r c z a k, *Miasto w pejzażu malarstwa niderlandzkiego. Topika i obrazowanie*, „Roczniki Humanistyczne”, 48-49(2000-2001), z. 4, s. 24-31.

⁴¹ S t e r l i n g, dz. cyt., s. 27-32.

⁴² B r a n n e r, *Manuscript Painting in Paris*, s. 115; t e n ż e, *The Copenhagen Corpus*, s. 97-119.

⁴³ B r a n n e r, *Manuscript Painting in Paris*, s. 122-130; R o b b, dz. cyt., s. 221.

⁴⁴ B r a n n e r, *Manuscript Painting in Paris*, s. 115-17, il. 339.

geliarza Sainte-Chapelle (BnF lat. 17326, f. 2v, il. 8)⁴⁵, rozpoczynającej drugą niedzielę adwentu. W drugim woluminie Ewangeliarza (BN lat. 8892, f. 30)⁴⁶ również pojawia się motyw płaskiego muru przebitego okienkami, wypełniającego przestrzeń między archiwoltą a ramą kompozycji. Półokrągła arkada, rozczłonkowana w trójkąt, pojawia się też w pracach atelier Vie de Saint-Denis w jednej z miniatur paryskiej Biblii, przedstawiającej grzech pierworodny i wygnanie z raju (Paryż, Mazarine ms. 38, f. 6v)⁴⁷. W *Libellus* św. Dionizego (Paryż, BnF nouv. acqui. Fr 1098, f. 31v)⁴⁸ z tego samego warsztatu możemy dostrzec mur nad pełnołukową arkadą. Jak się wydaje, takie kształtowanie motywów architektonicznych było w Paryżu dość powszechne. Wszystkie wymienione powyżej miniatury powstały około połowy lub w trzeciej ćwierci XIII w. Widoczne w nich elementy architektury gotyckiej, które występują też w miniaturach lubelskiego rękopisu, są więc zapewne echem inspiracji miniatorstwa paryskiego, które wprowadziło elementy architektury, np. paryskiej katedry Notre-Dame, budowanej w latach 1200-1250, i Sainte-Chapelle, gotowej w 1248 r., i jego wpływu na inne sztuki plastyczne. Wpływ ten widoczny jest szczególnie w latach 1250-1260. Analogiczne motywy architektoniczne pojawiają się w różnych warsztatach miniatorskich, ukazane mniej lub bardziej schematycznie⁴⁹. Ich obecność w omawianym tu rękopisie z końca XIII w. w takiej formie może świadczyć o powielaniu tych samych wzorów, wypracowanych przez wcześniejszych miniaturzystów.

Wnętrze arkad, służące jako tło dla kompozycji figuralnej, wypełnia ornament geometryczny bądź silnie przestylizowany roślinny na barwnym: złotym, błękitnym bądź czerwonym tle. Cechą wspólną wszystkich ornamentów roślinnych zastosowanych do ozdobienia miniatur tego rękopisu jest daleko idące uproszczenie i graficzność, które zacierają wzór danego motywu. Ornament roślinny powstał z mocno przestylizowanej i uproszczonej wici roślinnej, namalowanej złotą farbą na kolorowym podłożu. Ewa Śnieżyńska-Stolot nazywa ten ornament floryzacją⁵⁰. Ornament geometryczny powstał z przecinających się linii tworzących kratkę kwadratową bądź rombowa. Oka kratki wy-

⁴⁵ Tamże, il. 369.

⁴⁶ Tamże, il. 379.

⁴⁷ Tamże, il. 257.

⁴⁸ Tamże, il. 262.

⁴⁹ Tamże, s. 105.

⁵⁰ E. Ś n i e ż y Ń s k a - S t o l o t, *Tajemnice dekoracji „Psalterza floriańskiego”*. *Z dziejów średniowiecznej koncepcji uniwersum*, Warszawa 1992, s. 97.

pełnione są zazwyczaj na przemian kolorem czerwonym i błękitnym, niekiedy również złotem płatkowym bądź też barwą jednolitą. W kilku miniaturach wewnątrz kratki pojawiają się motywy uproszczonego kwiatu lilii, kółek, otoczonych nieraz kropkami. Niekiedy pojawia się stylizowana gałązka wici roślinnej. Kratka rombowa w kilku przypadkach ozdobiona jest kółeczkami na przecięciach linii.

Ornamentalne tło, mieniające się złotem, błękitem i czerwienią, rozczłonkowane drobnym ornamentem, które zdobi wnętrze arkad i przestrzeni w miniaturach lubelskiego *Dekretu Gracjana*, jest elementem niewątpliwie gotyckim, charakterystycznym dla drugiej połowy XIII w. Artyści romańscy zdecydowanie bardziej preferowali jednolicie barwne tła, zazwyczaj złote, zielone, czerwone czy błękitne⁵¹, dwuwymiarowe i nieprzedstawiające, ukazujące scenę w przestrzeni pozaczasowej, niedookreślonej i neutralnej w stosunku do postaci⁵². Drobnym ornamentem, nałożonym na jednolity kolor, charakterystyczny dla lubelskiego kodeksu, poprzez powtarzanie drobnych, regularnych elementów, ograniczonych jedynie ramami przedstawienia, daje efekt nieokreślonej kontynuacji przestrzeni i czyni ją bardziej odczuwalną. Ważny jest również kontakt wielu drobnych elementów z figurami postaci, wzmacniający ich substancjalność i cielesność⁵³.

Dominujący typ ornamentu wypełniającego wnętrze arkad, czyli drobna kratka bądź kratka rombowa na złotym, czerwonym i niebieskim tle, wzbogacona kropkami, kółkami i kwiatami lilii, pojawia się na większą skalę dopiero po 1250 r. i dominuje w drugiej połowie XIII w. Wszystkie te motywy zdobnicze, zarówno w tle, jak i na bordiurach, stosowane są szeroko przez wielu mistrzów francuskich, szczególnie paryskich, drugiej połowy XIII w. Wykonywane są mniej lub bardziej precyzyjnie, w zależności od doskonałości artystycznej danego miniaturzysty⁵⁴. Niekiedy w rękopisie lubelskim występuje gładkie tło pokryte motywem potrójnych kropek, charakterystyczne raczej dla pierwszej połowy XIII w. Ornamentem o genezie organicznej, jednak przekształconym w niemal graficzny znak, jest złota wić roślinna na barwnym tle⁵⁵. Różne kombinacje kratki rombowej, siatki kwadracików, jak też ich

⁵¹ D o d w e l l, dz. cyt., *passim*.

⁵² M. S. B u n i m, *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, New York 1940, s. 107.

⁵³ Tamże, s. 108-109.

⁵⁴ B. R a u, *Die ornamentalen Hintergründe in der französischen gotischen Buchmalerei*, Stuttgart 1975; J a c o b i - M i r w a l d, dz. cyt., s. 95.

⁵⁵ B u n i m, dz. cyt., s. 118.

wzajemne układy, są w drugiej połowie XIII w. motywem powszechnym. Szczególnie charakterystyczny jest motyw kwiatu lilii w kratce rombowej. *Fleur de lys* to motyw świadczący o wpływach paryskich w dziele. Jednym z pierwszych przykładów jego zastosowania w miniatorstwie jest całostronicowa miniatura drzewa pokrewieństwa, wycięta z *Dekretu Gracjana* (New York, Pierpont Morgan Library, Glazier 37)⁵⁶, wykonana przez Gautiera Lebaube, paryskiego miniaturzystę, czynnego ok. 1240 r., pracującego zapewne dla Ludwika IX. Kwiaty lilii przy stopach centralnie umieszczonej postaci monarchy sugerują, iż jest to król Francji⁵⁷. Kolejnym znaczącym przykładem tego motywu jest *Psalterz Ludwika Świętego* (Paryż, BnF, lat. 10525, f. 85v, il. 9), wykonany zapewne między powrotem króla z krucjaty w r. 1254 a jego śmiercią w r. 1270⁵⁸. W inicjale B[eatus vir] na początku Psalmu 1 postać monarchy pojawia się na tle kratki rombowej, wewnątrz której znajdują się kwiaty lilii. Element ten, ukazany w kontekście królewskim, pojawia się również w rękopisie *Kalila et Dimna*, datowanym na lata 1313-1314 (Paryż, BnF, lat. 8504, f. 1v), w miniaturze ukazującej króla Filipa Pięknego i jego rodzinę. Przedstawione postaci ubrane są w stroje ozdobione królewskimi *fleur de lys*. W miniaturach rękopisu lubelskiego lilie wykonane są w sposób silnie uproszczony, sprowadzony do prostego schematu graficznego kilku kreseczek. W ten sposób element ten bywał przedstawiany w warsztatach pomniejszych, czerpiących jednak z wzorów warsztatów monarszych. Formę pośrednią dostrzec można w inicjale S[aluti] z *Godzinek* i *Psalterza*, wykonanych ok. 1300 r. w Paryżu⁵⁹, zaś uproszczony – w dziełach takich artystów, jak Jean de Montbaston⁶⁰ i Mistrz „Fauvel”⁶¹, pochodzących z przełomu XIII i XIV w. i z początku XIV stulecia. Z kolei więc roślinna wykonana złotą kreską na barwnym tle pojawia się nieco rzadziej, widać ją jednak np. w tle miniatury ze znakiem wagi z *Martyrologium St-Germain de Pres* (BnF,

⁵⁶ B r a n n e r, dz. cyt., s. 725, il. 144-145.

⁵⁷ Tamże, s. 725. Lilia jako symbol monarchii kapetyńskiej funkcjonuje od czasów Ludwika VII. Zob. J. P y s i a k, *Sakralizacja władzy królewskiej w ideologii monarchicznej Kapetyngów w XII-XIV wieku: Monarchia eschatologiczna*, [w:] *Monarchia w średniowieczu, władza nad ludźmi, władza nad terytorium*, Kraków-Warszawa 2002, s. 273 oraz przyp. 74, gdzie szersza literatura na temat *fleurs de lys*.

⁵⁸ B r a n n e r, dz. cyt., s. 132-136, il. 401.

⁵⁹ O. P ä c h t, *Book Illumination in the Middle Ages*, London 1994, il. 150.

⁶⁰ Przykładem może tu być tło niektórych miniatur w *Roman de la rose*, BnF, fr. 802, f. 137v. zob. R. H. R o u s e, M. A. R o u s e, dz. cyt., t. 1, il. 150.

⁶¹ Szczególnie w tle miniatur *Ovide moralise*, Rouen BM, ms. 1044, f. 35, 59v, 91. Zob. R. H. R o u s e, M. A. R o u s e, dz. cyt., t. 1, il. 130-132.

Paryż, lat. 12834, f. 69v), wykonanej w kręgu *Psalterza Ludwika Świętego*⁶². W tle miniatur lubelskiego *Dekretu Gracjana* wielokrotnie pojawiają się bardzo ozdobne abstrakcyjne układy nałożonych na siebie kratek, rombowej i siatkowej (z motywem kwadracików). Schemat taki jest jednym z typowych sposobów ukazywania tła w warsztatach francuskich, szczególnie paryskich, w całym XIII i XIV w., jak choćby w tle inicjałów figuralnych paryskiej Biblii z końca XIII w., przechowywanej w Bibliothèque Mazarin (ms. 27). Podobnie motyw trzech kropek na barwnym tle. Jako przykład tego elementu można wskazać choćby miniaturę w paryskiej Biblii, wykonaną ok. 1270-1280 r. (Bibliothèque Mazarin, ms. 21, f. 1r.) z portretem piszącego św. Hieronima⁶³.

Charakterystyczne są również ornamenty zastosowane do ozdobienia bordiury. Zazwyczaj jest to motyw tzw. uproszczonego meandra (*french fret*)⁶⁴, w różnych odcieniach danej barwy, szeroko stosowany w średniowiecznym zdobnictwie francuskich manuskryptów gotyckich. Wśród ornamentów pojawia się również plecionka złożona z dwóch wici cienkiej kreski na kolorowym tle. Podobny charakter ma ornament falistej linii, w której wgłębieniach artysta umieścił kropki (np. C. XXVIII, f. 236v). Można się w nim dopatrzeć bardzo silnego przestylizowania i uproszczenia wici roślinnej. Świadczy o tym również ornament jednej z miniatur (C. XXVII, f. 245r.), będący jakby formą przejściową tego elementu. Interesującym przykładem silnego przestylizowania i uproszczenia, tym razem liścia akantu, często stosowanego w zdobieniach bordiur w miniaturstwie romańskim i wczesnogotyckim, jest ornament na dolnej belce miniatury (C. XXXIII, f. 245r.). Na korpusach liter i fantastycznych stworów z marginaliów częstokroć pojawia się ornament z kółek, z koncentrycznie umieszczoną w środku kropką. Jest to nawiązujący do znaku słońca tzw. *concentric circles*, pochodzenia włoskiego, stosowany jednak i na północ od Alp⁶⁵.

Postaci w lubelskim rękopisie *Dekretu Gracjana* ukazane są na jednej linii, bez żadnych elementów krajobrazowych w tle. Płytką głębia przestrzenna sugerowana jest jedynie przez ustawienie dwóch postaci jedna za drugą. Sylwetki ludzkie są dość krępe, przegięte nieznacznie w gotyckie S, głowy i dłonie proporcjonalnie większe. Zostały one obwiedzione czarnym konturem.

⁶² B r a n n e r, dz. cyt., il. 403.

⁶³ R a u, dz. cyt., <http://liberfloridus.cines.fr/>.

⁶⁴ Ś n i e ż y ń s k a - S t o l o t, dz. cyt., s. 81.

⁶⁵ Tamże.

Twarze modelowane graficzną kreską w kolorze białym są przeważnie ukazane w trzech czwartych, niekiedy z profilu, w pojedynczych zaledwie przypadkach *enface*. Większość z nich ma podobny wyraz: prosty nos, oczy o kształcie zbliżonym do migdału, z przedłużoną powieką, źrenice zaznaczone kropką. Łuki brwiowe, półokrągłe bądź proste, przeważnie łączą się z górną krawędzią oka. Usta zaznaczone są kreską oraz czerwoną plamką. Niekiedy artysta kości policzkowe podkreślił cienką kreską na policzku lub czerwoną plamką, stosował również obydwie te środki artystyczne. Postaci mają smukłe dłonie o palcach jednakowej długości. Brody kilku mężczyzn są zaznaczone krótkimi kreseczkami i błękitną barwą. Włosy falujące wokół głowy, sięgające szyi, zaznaczono kreseczkami i barwą jasnożółtą. Grzywki podkreślono podwójnymi kreseczkami.

Długie szaty postaci miękkimi fałdami opadają ku ziemi. Draperie ukształtowane są bez ostrych załamania. Spływają równoległymi fałdami, miękko układając się na ciele postaci. Krawędzie materii łagodnie falujące. Szaty modelowane są graficznie kreską o dość równej grubości, fałdy natomiast podkreślone mocniejszym tonem barwy. W podobny sposób ukształtowane zostały szaty wyobrażeń figuralnych na marginesach. Taki sposób ukazywania draperii, będący jednym z motywów miniatorstwa paryskiego XIII w., Robert Branner określa jako styl tubularny (*tubular fold style*)⁶⁶. Wykształcił się on w środowisku związanym z warsztatem *Vie de Saint Denis*, działającym w latach 1230-1250, oraz w pozostających pod jego wpływem warsztatach psalterzy Wenceslaus (Ex-Dyson Perrins 32) i Douce (Douce 50)⁶⁷. Kontynuatorami tego sposobu kształtowania szat były warsztaty związane z Sainte-Chapelle⁶⁸, które, jak widzieliśmy powyżej przy omawianiu motywów architektonicznych, pozostają w związku stylistycznym z kodeksem, który jest przedmiotem naszych rozważań.

Ważna jest analiza kolorystyki tych dzieł malarskich⁶⁹. Kompozycja kolorystyczna miniatur lubelskiego *Dekretu Gracjana* opiera się na skontrastowaniu ciepłej czerwieni (karminu) i ciemnego błękitu, które dopełniają rozbielone barwy różowa i błękitna. Pojawiające się akcenty złota płatkowego i jasnego brązu ocieplają kompozycję. Dopełnieniem gamy barwnej, ożywiającym kolorystykę, są akcenty jasnej zieleni. Kolorystykę wzbogaca pojawiający

⁶⁶ B r a n n e r, dz. cyt., s. 87-108.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Tamże, s. 117.

⁶⁹ B r a n n e r, *Manuscript Painting in Paris*, s. 73.

się niekiedy piękny, nasycony kolor ciemnoróżowy oraz błękit przełamany szarością.

Ta kompozycja barwna jest bardzo charakterystyczna dla miniatorstwa gotyckiego XIII w. Jej genezy uczeni dopatrują się w witrażach zdobiących nowo powstałe gotyckie katedry Ile-de-France⁷⁰. Kompozycja, ikonografia, forma modelunku, a przede wszystkim kolor witraży i miniatur pozostają w ścisłym związku. Jak zauważa Jean Porcher, wykonanie witraża wymagało przygotowania malarskiego projektu-kartonu, w formie zbliżonego do miniatury (choć nie w rozmiarach)⁷¹. Witraż, ze względu na naturę płaskiego prześwietlającego obrazu, jak też na właściwości szkła, wymagał zastosowania barw czerwonej i ciemnobłękitnej o określonym natężeniu, dzięki czemu poszczególne płaszczyzny koloru nie dawały wrażenia ucieczki w głąb bądź w przód. Wymuszał on również rezygnację w kompozycji z poszukiwań przestrzennych⁷². Jednym z najważniejszych przykładów relacji sztuki witrażowej i miniatorstwa jest wspomniana wyżej *Bible moralisée*. Miniatury tego dzieła powtarzają nie tylko kompozycję barwną czy sposób kształtowania przestrzeni i figur, ale nawet układ scen w medalionach umieszczonych na szerszym ornamentalnym polu, właściwy oknom ozdobionym barwnym obrazem⁷³.

Analizując styl miniatur, można wyróżnić dwóch wykonawców: mistrza A i mistrza B. Spod ręki mistrza A, którego możemy określić jako Mistrza Dekretu Lubelskiego, wyszła większość miniatur oraz postaci figuralnych na marginesach. To on był głównym wykonawcą dzieła i – jak zobaczymy – również skrybą. Dwie miniatury (C. XIX, f. 181v i C. XXVI, f. 224v, il. 6) wyraźnie wyróżniają się nieco odmiennym stylem, można więc przypisać je drugiemu wykonawcy – mistrzowi B, zapewne asystentowi lub pomocnikowi mistrza A. Mimo ogólnego podobieństwa styl obu wykazuje pewne dające się zauważyć różnice. Najbardziej zauważalną cechą Mistrza Dekretu Lubelskiego jest wspomniany wyżej sposób modelowania twarzy, a szczególnie rysunek oczu, dotyczących linii powiek i nosa, z powieką przedłużoną w charakterystyczny sposób kreszczką. Mistrz B, podobnie modelując sylwetki ludzkie (choć są one może bardziej sztywne, z mniejszym przegięciem), twarze postaci ukazał drobniejsze, bardziej owalne, sprawiające wrażenie pucołowatych. Mistrz Dekretu Lubelskiego pokrywa dłonie i twarze białym kolorem, na któ-

⁷⁰ Tamże, s. 22, 55-56; R o b b, dz. cyt., s. 213.

⁷¹ J. P o r c h e r, *L'enluminure française*, Paris 1959, s. 42.

⁷² C. R. D o d d e l l, *The Pictorial arts of the West 800-1200*, New Haven-London 1993, s. 375-390; T u r n e r, dz. cyt., s. 27.

⁷³ R o b b, dz. cyt., s. 214.

rym kreseczka i czerwona plamka zaznacza modelunek policzków. Mistrz B natomiast stosuje na białym podkładzie bardzo delikatne smugi zieleni i rozwodnionej czerwieni, nadające twarze pewną plastyczność. Cechą szczególną rysunku mistrza B są łuki brwiowe nie dotykające krawędzi oka (tak jak u Mistrza Dekretu Lubelskiego) oraz profil samego oka bardziej okrągły i z mniejszą kreseczką przedłużającą powiekę. Różni się również kolorystyka obu wykonawców. Mistrz B maluje barwami ciemniejszymi i – szczególnie w partiach szat – mniej lub bardziej przełamanymi szarością.

Na podstawie pewnego szczegółu Mistrza Dekretu Lubelskiego można utożsamić z głównym skrytorem dzieła. Mianowicie w dwuwierszu eksplicitu przy laskach liter *H(ic liber)* i *Q(ui scripsit)* zostały wkomponowane profile twarzy klerków, nieco karykaturalne, w ogólnym charakterze zgodne jednak z cechami stylu tego mistrza, a wykonane niewątpliwie jednym atramentem. W świetle wiedzy o sposobach wytwarzania ksiąg w świeckich skrytoriach utożsamienie kopisty i miniaturzysty jest jak najbardziej prawdopodobne⁷⁴.

Przedstawienia postaci ludzkich i wzajemnych relacji między nimi, jakie możemy zaobserwować w *Dekrecie*, odzwierciedlają nowy sposób ukazywania człowieka, charakterystyczny dla sztuki gotyckiej, zarówno tej wielkiej, jak i drobnej, np. rzeźbionych plaketek z kości słoniowej. Skłania się on w stronę coraz większego realizmu⁷⁵. Sylwetki ukazane są w lekkim przechyle do tyłu, oddającym ruch postaci oraz podkreślającym wzajemne oddziaływanie, dodatkowo zaakcentowane gestykulacją oraz odpowiednim skierowaniem wzroku⁷⁶. Większe proporcje dłoni i twarzy podkreślają ten efekt. Choć już w XII w. głowa ukazywana była w trzech czwartych, to jednak w XIII w. jest ona nieco mocniej skierowana w stronę rozmówcy.

Również graficzne i schematyczne draperie szat w BU KUL ms. 1, choć niepozbawione pewnego realizmu, są charakterystyczne dla drugiej połowy XIII w. Na tle twórczości czołowych mistrzów paryskich, takich jak Honorè czy Mistrz „Fauvel”⁷⁷, potwierdzają przywiązanie wykonawcy do form już uznanych i wyćwiczonych. Jako przykłady analogii stylistycznych do takiego sposobu przedstawiania postaci ludzkich można wskazać cały szereg rękopi-

⁷⁴ Rejestr biograficzny wszystkich rzemieślników, uchwytnych źródłowo, a związanych z wykonywaniem, ozdabianiem i sprzedawaniem manuskryptów w Paryżu, podają R. H. Rouse i M. A. Rouse (dz. cyt., t. 2, s. 7-142). Przy nazwiskach skrybów wielokrotnie pojawia się informacja, iż byli oni również miniaturzystami.

⁷⁵ T u r n e r, dz. cyt., s. 23.

⁷⁶ B u n i m, dz. cyt., s. 112.

⁷⁷ R. H. R o u s e, M. A. R o u s e, dz. cyt., t. 1, s. 208-216.

sów z drugiej połowy XIII w., wykonanych w różnych warsztatach, co podkreśla ich wspólną tradycję stylistyczną i wzajemne oddziaływanie. Styl kształtowania sylwetek ludzkich, widoczny w lubelskim kodeksie, można połączyć z szerokim kręgiem dzieł pozostających pod wpływem wspomnianych już warsztatów: *Corpus Iuris* z Kopenhagi (Kogelige Bibliothek S. 393) oraz *Psalterza Ludwika Świętego* i *Ewangeliarzy* z Sainte-Chapelle (Paryż, BnF, lat. 17326; BnF, lat. 8892). Te ostatnie dzieła są według Vitzthuma czołowymi przykładami stylu określanego przezeń jako styl Ludwika Świętego (*Style Saint-Louis*)⁷⁸. W przypadku *Dekretu* lubelskiego nie są to na pewno powiązania bezpośrednie, niemniej bliskie, oddające rolę warsztatów związanych z rozwojem miniaturstwa paryskiego. Charakterystycznym przykładem takich związków stylistycznych jest też wykonana w Paryżu ok. 1280 r. Biblia z Bibliothèque Mazarin (ms. 30)⁷⁹. Artysta wykonujący inicjały, podobnie jak Mistrz Dekretu Lubelskiego, ukształtował zarówno całą sylwetkę, jak i szczegóły takie jak oczy. Uderzające podobieństwo stylistyczne zdradzają również miniatury w dziele przepisany przez Bernhauda d'Achy, jednego z paryskich studentów-kopistów⁸⁰. Wykonał on ok. 1280 r. (przed 1284 r.) kodeks *Roman de la Rose*, przechowywany w Bibliotece Watykańskiej (*Codex Urbinatus Latinus* 376)⁸¹. Miniatury, jakimi anonimowy artysta ozdobił to dzieło, są typowym przykładem przeciętnego stylu paryskiego z drugiej połowy XIII w., jaki poprzez artystów mniejszego formatu promieniował na całą Francję. Charakteryzują go niewielkie prostokątne obrazki wkomponowane w tekst, obwiedzione podwójną bordiurą z uproszczonymi formami ornamentów. Tło jest gładkie, ozdobione drobnymi ornamentami trzech kropek czy siateczki. Postacie ludzkie schematyczne, krępe, ukształtowane graficznie, o podobnym typie fizjonomii. Indywidualny rysunek tego mistrza jest dość zbliżony do stylu obu wykonawców miniatur lubelskiego kodeksu. Podobne, choć zdradzające inną rękę, jest kształtowanie oczu: kreseczka przedłużająca powiekę, jednak z brwią, która nie styka się z górną krawędzią oka. Natomiast proporcje postaci, ich lekki przechył do tyłu, drape-

⁷⁸ G. V i t z t h u m, *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois*, Leipzig 1907; G. v o n S c h m i d t, *Materialien zur Französischen Buchmalerei der Hohgotik I. (Kanunistische Handschriften)*, „Viennener Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 28(1975), s. 158.

⁷⁹ <http://liberfloridus.cines.fr/>

⁸⁰ R. H. R o u s e, M. A. R o u s e, dz. cyt., t. 2, s. 20.

⁸¹ E. K o n i g, *Der Rosenroman des Bernhaud d'Achy: Codex Urbinatus Latinus 376, fascimile and commentary*, t. 1-2, *Codice e Vaticanis selecti* 71, Zurich 1987.

rie są niemal identyczne. Dość charakterystyczne i bliskie stylowo, choć nieco późniejsze, są również miniatury w rękopisie *Kalila et Dimna* (BnF, lat. 5804), datowanym na lata 1313-1314⁸², wzorowane na wcześniejszych miniaturach Mistrza „Meliacin”, czynnego w latach 1270-1300⁸³ iluminatora rękopisu *Cleomades* (Paryż, Bibliothèque d’Arsenale 3142)⁸⁴. W tych dziełach podkreślenia szczególnie wart jest sposób kształtowania twarzy i oczu przylegających do linii nosa, z kreseczką przedłużającą powiekę.

Kompozycja przestrzeni miniatury oraz relacji postaci ludzkich, polegająca na zastosowaniu ramy architektonicznej, płaskiego tła pokrytego ornamentem oraz postaci ludzkich ustawionych na jednej linii, jest charakterystyczna szczególnie dla miniaturstwa francuskiego. Jak podkreśla Bunin, użycie form architektonicznych jako elementu tła, który ma jedynie nadawać pewną trójwymiarowość, jest wyznacznikiem różnicy między romańskim a gotyckim sposobem kształtowania przestrzeni. Łuk bądź łuki stają się jakby proscenium i nie muszą oznaczać wcale, iż scena rozgrywa się we wnętrzu⁸⁵. W naszym przypadku jest tak choćby w C. X, f. 127v.; C. XXI, f. 185r.; C. XXIII, 193; C. XXVI, f. 224 v. oraz w miniaturze *De Consecratione* f. 285r., gdzie wydarzenia ukazane są wyraźnie na wolnym powietrzu. Pojawiają się tu budowle, drzewa itp., rama architektoniczna pełni natomiast ogromnie ważną funkcję łącznika między płaskim, ornamentальnym i abstrakcyjnym tłem a figurami ludzkimi poprzez sprowadzenie ich do jednej linii bazowej, będącej zazwyczaj dolną ramą miniatury⁸⁶.

Do lewego dolnego rogu każdej miniatury przylega ozdobny inicjał, ukształtowany z mocno przestylizowanych motywów roślinnych. Umieszczony jest on na nieregularnym tle w barwach ciemnobłękitnej i ciemnoczerwonej, ozdobiony cienką, białą linią stylizowanej wici roślinnej na brzegu. Podobny inicjał, w świetle litery ozdobiony niekiedy głową ludzką, zwiniętym wężem z głową smoka bądź wicią roślinną, pojawia się na początku komentarza do danej *causae*. Zarówno inicjał, jak i tło stają się punktem wyjścia silnie przestylizowanego ornamentu roślinnego, ozdobionego liśćmi bluszczu, zakończonymi lancetowato, w kolorach błękitnym, czerwonym i zielonym oraz złotym, wypełniającego marginesy, tworzącego strukturalną jedność między tekstem

⁸² R. H. R o u s e, M. A. R o u s e, dz. cyt., t. 1, s. 123.

⁸³ Tamże, s. 113.

⁸⁴ Tamże, s. 103; t. 2, il. 53.

⁸⁵ B u n i m, dz. cyt., s. 111; P ä c h t, dz. cyt., s. 192-193.

⁸⁶ B u n i m, dz. cyt., s. 111; P ä c h t, dz. cyt., s. 192.

a iluminacjami⁸⁷. Ornament ten przechodzi niekiedy w przedstawienia figuralne, niekiedy zaś pojawiają się one samodzielnie, stając na inicjale obok miniatury. Na wici roślinnej pojawiają się również kule owocowe (*Fruchtkolben, Fruchttraube*)⁸⁸, pokryte złotem płatkowym. Wić roślinna została zastosowana z dużym umiarem, by nie powiedzieć – oszczędnie. Rozwija się na marginesach kart 1, 145 r. i 185 r. w sposób wyważony, charakterystyczny dla rękopisów paryskich. Zupełnie inaczej element ten traktowany był zwłaszcza w północnej Francji, w Anglii czy w warsztatach franko-flamandzkich, gdzie wić roślinna staje się elementem rozbudowanej bordiury, oplatającej kolumnę tekstu⁸⁹.

Od strony formalnej wić roślinna w lubelskim manuskrypcie jest elementem najbardziej zaawansowanym stylowo i najbardziej „paryskim”. Wychodząca z inicjału gałąź silnie przestylizowanej, ukazanej z profilu palmetki, manierycznie wydłużonej, staje się początkiem gałązek zakończonych liśćmi bluszczu bądź przedstawień figuralnych. Element ten pojawia się w Paryżu w czwartej ćwierci XIII w., jak możemy to zaobserwować choćby w paryskiej Biblii z czwartej ćwierci XIII w. (Paryż, Bibliothèque Mazarin, ms. 29, f. 37v)⁹⁰. W dziele tym pojawiają się i inne elementy stylistyczne, podobne jak w ms. 1 z BU KUL.

Korpus liter inicjałów filigranowych wykonany został jedną barwą, otoczony delikatną kreską filigranu. W ms. 1 możemy wyróżnić dwa rodzaje inicjałów filigranowych. W tekście *Dekretu* pojawiają się nieco większe inicjały z filigranem złożonym z motywów spiralnych w świetle litery, motywów pączkowych, perełek z koncentrycznymi kropkami oraz wąsów zakończonych sprężynkami⁹¹. W tekście glosy natomiast zastosowano nieco mniejsze inicjały filigranowe, tzw. muzyczne (*music stave*), z motywami wzorowanymi na zapisie nutowym⁹². Ostatnim elementem zdobniczym są barwne inicjały rozpoczynające niektóre partie tekstu. Zarówno inicjały filigranowe, barwne, jak i oznaczenia poszczególnych części tekstu na marginesach skomponowane zostały według podobnej jak miniatury zasady kolorystycznej, mianowicie kontrastu barw czerwonej i błękitnej. Inicjały filigranowe korpus liter mają

⁸⁷ R o b b, dz. cyt., s. 224.

⁸⁸ J a c o b i - M i r w a l d, dz. cyt., s. 79.

⁸⁹ T u r n e r, dz. cyt., *passim*.

⁹⁰ <http://liberfloridus.cines.fr/>

⁹¹ J a c o b i - M i r w a l d, dz. cyt., s. 89-94.

⁹² N. V a l e n t i n e L u c i a, *Ornament in Medieval Manuscripts. A Glossary*, London 1965, s. 51.

na przemian błękitny i czerwony, przy czym jeśli korpus jest czerwony, to filigran błękitny, i na odwrót. Podobnie na przemian rozmieszczone zostały inicjały barwne i oznaczenia numerów części (*pars*), *causae*, *questio* i dystynkcji. Ich wykonawca był bez wątpienia wyszkolony w Paryżu. Porównanie z filigranami paryskimi opublikowanymi przez Patricję Stirnemann, typowymi dla poszczególnych okresów rozwoju sztuki miniatorskiej w tym mieście, potwierdza zarówno proveniencję, jak i datowanie na przełom XIII i XIV w.⁹³

Rękopisem, który może być bezpośrednim wzorem formalnym i ikonograficznym, łączącym lubelski *Dekret Gracjana* ze środowiskiem paryskim, jest egzemplarz *Dekretu Gracjana* przechowywany w BnF (BnF ms., lat. 3898), pochodzący z kolekcji Colberta⁹⁴. W rękopisie tym pojawiają się typowe dla warsztatów paryskich i bardzo podobne do lubelskich ornamenty roślinne na marginesach, uformowane z liści bluszczu. Również wypełniające tło ornamenty o charakterze geometrycznym powtarzają repertuar form znany z ms. 1 z BU KUL. Pewne elementy kompozycyjne mogą świadczyć o bezpośrednim wręcz kopiowaniu tegoż rękopisu przez Mistrza Dekretu Lubelskiego, a przynajmniej o jego bezpośredniej znajomości. Przykładem jest choćby inicjał *causae* V (f. 142 v.), gdzie na tle wydłużonego w dół trójkąta, wypełnionego kolorem błękitnym i złotem, pojawia się hybryda z ciałem smoka i głową ludzką na długiej, falującej szyi. Podobny motyw ukazany został przy *causae* V w dekrete lubelskim (il. 3). Z kolei kompozycja *Causae* XXXIII (f. 314 v.) z BnF, ms. lat. 3898, powtórzona jest dość wiernie w miniaturze *causa* XXVII ms. 1 z BU KUL. Ukazuje ona sędziego (prawnika?), stojącego w centrum kompozycji pomiędzy kobietą po prawej i mężczyzną po lewej stronie. Na obydwu miniaturach prawnik kładzie ręce na ramionach protagonistów, patrzy w lewo i ubrany jest w taką samą suknię. Kobieta na obu miniaturach wykonuje podobne gesty. Różnica polega jedynie na zamianie kolorystyki szat kobiety i mężczyzny, co może świadczyć o pewnej inwencji kopisty. Elementem, który różni oba kodeksy i świadczy o południowofrancuskiej proveniencji Mistrza Dekretu Lubelskiego (bądź o południowofrancuskich wpływach), jest obecność w rękopisie lubelskim fantastycznych stwo-

⁹³ P. S t i r n e m a n n, *Fils de la vierge, L'initiale à filigranes parisiennes: 1140-1314*, „Revue de l'art”, 90(1990), s. 58-73, szczególnie s. 70-71: Cat. 39 i 45.

⁹⁴ Szczegółowy opis w *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Regiae*, Paris, Tip. Regia, M.DCCXXXIX, t. III, 2489-4795, s. 526, III.M.DCCCXCVIII: *Codex membranaceus, olim Colbertinus. Ibi continentur Gratiani decretum, unà cum glossa Bartolomei Brixien-sis in codex Decimo quarto seculo videtur*; R o u s i n s, dz. cyt., s. 214.

rów na inicjałach przy miniaturach rozpoczynających *causae*⁹⁵. Hybrydy ludzko-zwierzęce w paryskim rękopisie (ms. lat. 3898) pojawiają się jedynie przy inicjałach rozpoczynających dystynkcje *Pars Prima*. Są one nieco lepsze w rysunku i bardziej zróżnicowane.

Zachowana ogromna liczba rękopisów z miniaturami w podobnym stylu, powstałymi we Francji, szczególnie w XIII w., daje wyobrażenie o ogromie produkcji książek⁹⁶, przede wszystkim jednak daje możliwość poszukiwania i analizy porównawczej dzieł tego samego mistrza czy warsztatu. Owe poszukiwania umożliwiły odnalezienie i przypisanie Mistrzowi Dekretu Lubelskiego miniatur w innych rękopisach. Jednym z nich jest opublikowany w pomnikowym dziele Anthony'ego Melnikasa⁹⁷ rękopis *Dekretu Gracjana* przechowywany w Amiens (Bibliothèque Municipale, ms. 355, il. 2, 3, 5, 9, 10), wykonany w Tuluzie na początku XIV w.⁹⁸ Atrybucję tę potwierdza zarówno analiza kompozycji, szczegółów rysunku, jak i pewnych podobnych motywów ikonograficznych.

W obydwu dziełach naszego mistrza identyczny jest sposób zakomponowania miniatury w podwójnej bordiurze, użycie podobnego zespołu ornamentów. Sceny są ukazane na tle pojedynczej, podwójnej lub potrójnej arkady, zwieńczonej identycznie rozwiązaniem murem, zakończonym krenelażem, w którym znajdują się wąskie potrójne okienka. Przestrzeń tła wypełniającego arkady ozdobiona jest takimi samymi, typowymi dla XIII w. ornamentami, wśród których dominuje kratka i kratka rombowa w różnych kombinacjach. Szcze-

⁹⁵ Stwory w takiej formie jak w BU KUL ms. 1, szczególnie ptaki połykające kule, pojawiają się i w innych rękopisach z kręgu południowofrancuskiego i tuluskiego: Paryż, BnF, ms. N.a.Lat. 2511; Amiens, BM, ms. 355 (choć tutaj są bardziej plastyczne – italskie, niż w BU KUL, ms. 1), Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (ms. Ham. 279); Eskorial, Real Biblioteca (ms. c. I.5) zob.: M e l n i k a s, dz. cyt., *passim*; omawia je również M. Rousins (dz. cyt., *passim*).

⁹⁶ Podobnie, jeśli nie lepiej, rzecz się miała w centrum studiów nad *Dekretem Gracjana* – w Bolonii. O rękopisach bolońskich zob. niepublikowana rozprawa doktorska Susan L'Engle, *The Illumination of Legal Manuscripts in Bologna, 1250-1350: Production and iconography*, New York University, Institute of Fine Arts, 2000.

⁹⁷ M e l n i k a s, dz. cyt., *passim*.

⁹⁸ J. G a r n i e r, *Catalogue descriptif et raisonne des Manuscrits de la Bibliothèque Municipale de la Ville d'Amiens*, Amiens 1843, s. 270; E. C o y e c q u e, *Catalogue general des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Departamentes, t. XIX: Amiens, Paris 1893, s. 162. Powyższe katalogi, a za nimi Melnikas, przypisują dzieło warsztatowi bolońskiemu, słuszniejsza jednak jest atrybucja dokonana przez M. Rousins (dz. cyt., s. 34 i *passim*). Dyrekcji Bibliothèque Municipale w Amiens w osobie pani Jacquelin Ayrault chciałbym serdecznie podziękować za udostępnienie *in situ* rękopisu Amiens ms. 355.

gólnie charakterystyczny i oryginalny jest fragment wici roślinnej wypełniającej oczka kratki w *Causa XII* (BM, Amiens, f. 187 r.) i *Causa VIII* (BU KUL, f. 127v).

Uderzające podobieństwo, wskazujące na jedność ręki, widoczne jest przede wszystkim w kształtowaniu postaci ludzkich. Sylwetki o takich samych proporcjach, szaty są modelowane w taki sam graficzny sposób, fałdy draperii podkreślone mocniejszym kolorem. Najbardziej charakterystyczne są jednak twarze, w rękopisie z Amiens ukazane tak samo jak w lubelskim kodeksie. Profil oczu, kreseczka przedłużająca powiekę, łuk brwiowy dotykający krawędzi oka oraz kreseczka na oznaczenie policzka nie pozostawiają wątpliwości co do tożsamości mistrza wykonującego obydwie kodeksy.

Związki te potwierdzają również szczegóły kompozycyjne. W miniaturze ilustrującej *Causae I* z Amiens (f. 95 r.) pojawia się ukazana z profilu postać człowieka w szacie i w kapturze na głowie (il. 2). Taka sama postać, identycznie ubrana, widoczna jest w miniaturach *Causa V*, f. 117 r., il. 4, *Causa VIII*, f. 127 v. i *Causa XXXII*, 245 r. w rękopisie lubelskim. *Causae XXXV* (BU KUL, f. 278v.) w obydwu rękopisach są dokładnym powtórzeniem takiej samej kompozycji. Szczególnie zwraca uwagę postać w kapturze na głowie, ze skrzyżowanymi na piersiach dłońmi, stojąca przy łożu. Podobne rozwiązanie kompozycyjne pojawia się w *Causa XV* (BU KUL, f. 126 r.), choć w dziele z Amiens liczba postaci uległa redukcji. Postać kata w błazeńskiej czapce, pojawiająca się w obydwu kodeksach w miniaturze przy omawianej *Causa XV*, została wykonana bez wątplenia tą samą ręką.

Miniatury w obydwu rękopisach nie są jednak wiernymi kopiami. Ogólnie rzecz biorąc, przy podobieństwie stylu rysunku, kompozycje w kodeksie z Amiens są bardziej uproszczone w stosunku do lubelskiego. Dukt rysunku jest nieco bardziej ciężki, postaci trochę bardziej sztywne, a kompozycje scen nie tak rozbudowane jak w rękopisie lubelskim. Wydaje się, iż ms. 355 z Bibliothèque Municipale w Amiens jest nieco późniejszym wariantem, uproszczonym przetworzeniem *Dekretu* lubelskiego. Hipotezę tę mogą potwierdzić pewne szczegóły kompozycyjne, takie jak choćby nieudolny kształt chrzcielnicy w miniaturze *Causa XIII* z dzieła w Amiens, a bardziej zgrabny, kielichowy w tejże *causae* (f. 154v.) w rękopisie lubelskim. Czasami jest to uproszczenie kompozycji z zachowaniem jednak głównego schematu – np. w *Causae XXIII* – traktatu o wojnie czy w *Causae XXII*. Czasami zaś, jak w *Causae XX*, mistrz stosuje nowy schemat kompozycyjny. W ms. 1 z BU KUL młody mnich zrzuca habit, w ms. 355 z Amiens ucieka z klasztoru na koniu.

Charakterystyczne są również miniatury ilustrujące *Causae XXVI* – dotyczącą wróżb. W miniaturze w rękopisie z Amiens (f. 294 v.), wykonanej

przez przez Mistrza Dekretu Lubelskiego, za plecami rozmówców ukazane jest drzewo, na którym widoczna jest sylwetka ptaka. To z jego lotu bohater *causae* wróży. W rękopisie lubelskim (f. 224 v., il. 6) miniaturę ilustrującą tę *causae* wykonał mistrz B – pomocnik. Był on może nieświadom znaczenia tego szczegółu. W jego dziele pojawia się drzewo, ptak natomiast, ważny ikonograficznie, został pominięty. Dodana natomiast została scena śmierci kapłana w odrębnym aneksie kompozycyjnym. Może to świadczyć, iż mistrz nie przekazał swojemu pomocnikowi wszystkich szczegółów bądź ten kopiował jakiś wzór bez zbytniego zrozumienia.

Jedną z istotniejszych jednak różnic rękopisu z Amiens w stosunku do lubelskiego jest pismo: bez wątpienia jest to *lettera bolonensis*⁹⁹. Również floratura w Amiens 355, bardziej plastyczna, zdradza włoskie pochodzenie. W przeciwieństwie do podobnych zdobień paryskich ornamenty roślinne pochodzenia włoskiego, wykorzystujące przede wszystkim liście akantu, odznaczają się większym realizmem i plastycznością¹⁰⁰. Wszystkie te elementy wskazują na większe wpływy italskie, a ściślej bolońskie, na Amiens ms. 355. Przy istnieniu różnic stylistycznych elementów francuskich i paryskich, czyli przede wszystkim wspólnym z rękopisem lubelskim sposobie traktowania figur, można stwierdzić, iż powstał on bezpośrednio w Tuluzie, co potwierdza szczegółowa analiza stylistyczna i ikonograficzna przeprowadzona przez Margaret Ann Rousins¹⁰¹. Tuluskie elementy stylistyczne to zwłaszcza bardziej rozbudowana w stosunku do stylu paryskiego kompozycja. Gdy artysta paryski szuka sposobu na ukazanie istoty danej *causae* za pomocą minimalnej liczby figur, artysta z Tuluzy opowiada całą historię krok po kroku. Pewnym wyróżnikiem jest też dążenie do umieszczania postaci papieża czy biskupa-sędzię w Paryżu – w centrum kompozycji, w Tuluzie – na jej skraju¹⁰².

Rozbudowując kompozycję w lubelskim *Dekrecie Gracjana*, Mistrz Dekretu Lubelskiego często wykorzystuje półokrągłe aneksy. Jest to element raczej obcy miniaturstwu paryskiemu, a wspólny dla warsztatów południowofrancuskich. Pojawiają się one w wielu rękopisach *Dekretu Gracjana*, powstałych w tym czasie we Francji, zbliżonych zresztą stylistycznie. Są to m.in. kodeksy przechowywane obecnie w Berlińskiej Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz (ms. Ham. 279) i Real Biblioteca w Eskorialu (ms. c. I.5)¹⁰³. Jako

⁹⁹ A. G i e y s z t o r, *Zarys dziejów pisma łacińskiego*, Warszawa 1973, s. 130-132.

¹⁰⁰ Ś n i e ż y Ń s k a - S t o l o t, dz. cyt., s. 79-80.

¹⁰¹ R o u s i n s, dz. cyt., s. 34 i *passim*.

¹⁰² Tamże.

¹⁰³ Oba rękopisy publikowane przez A. Melnikasa (dz. cyt., *passim*); omawia je również

przykład stosowania aneksów kompozycyjnych można podać miniaturę *Causae V*. W rękopisie *Dekretu Gracjana* z Amiens (BM ms. 355), o którym będzie jeszcze szerzej mowa, w miniaturze tej *causae* osoba pisząca donos siedzi na ławce, obok rozmawiających z papieżem. Jest ona nieco mniejsza, co podkreśla jej odrębność przestrzenną i czasową od sceny głównej. W rękopisie lubelskim (f. 117r., il. 3) postać ta została umieszczona w osobnym aneksie. W podobny sposób rozbudowana została kompozycja *Causa VIII* (BU KUL, f. 127v.) i *Causa XII* (BU KUL, f. 145r.). Elementy formalne miniatur i zdobień rękopisu lubelskiego pozostają pod większym wpływem paryskim, co już wykazano¹⁰⁴. Można więc postawić hipotezę, iż Mistrz Dekretu Lubelskiego przybył z Tuluzy do Paryża, by poznać tutaj sztukę miniatorską, bądź też odwrotnie: był to mistrz paryski, nie najwyższego jednak lotu, który wobec dużej konkurencji w tym mieście udał się do Tuluzy i tu przejął pewne elementy sztuki miejscowej. Powstanie Uniwersytetu w Tuluzie i zapotrzebowanie na książki było dla niego niewątpliwie szansą na pracę. Faktem jest, iż miniatorzy paryscy cieszyli się wielkim uznaniem w całej Europie. Nawet w Bolonii, posiadającej własne środowisko iluminatorów, przyjmowani byli oni z otwartymi ramionami¹⁰⁵. Obie hipotezy są dość prawdopodobne. Za pierwszą z nich przemawiać może fakt, iż rękopis z Amiens trafił do Biblioteki Miejskiej tego miasta wraz z księgozbiorem opactwa w Corbie w Pikardii¹⁰⁶, a więc raczej bliżej Paryża niż Tuluzy. W XV w. bibliotekarzem tego opactwa był Jean de Beauvais (1353-1373 (76)?),

M. A. Rousins (dz. cyt., *passim*) oraz Ch. Raynoud (*Les recours a la jurisdiction de l'Eglise* (ms. 659 de la Bibliothèque Municipale d'Avignon), „Cahiers de Fanjeaux”, 1994, vol. 29, s. 293-319).

¹⁰⁴ Wpływy paryskie na miniatorstwo południowofrancuskie i tuluskie akcentowali: F. Avril, *Les fastes du gothique, le siècle de Charles V*, Paris 1981, s. 288-289, n. 234.

¹⁰⁵ W *Boskiej komedii* Dante wspomina (*Czyściciel XI*, 80-81) o Oderisi z Gubbio, biegłym w sztuce, która w Paryżu nazywana jest iluminacją; na temat eksportu bolońskich manuskryptów prawniczych do Paryża zob. Ch. De Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts*, s. 138. Można wymienić wiele rękopisów bolońskich iluminowanych w Paryżu bądź przez paryskich mistrzów, np. *Dekretum Gratiani* z początku XIV w. z Berlina, Besitzerder Preussischen Staatsbibliothek, lat. f. 4. Znaczącym przykładem międzynarodowej współpracy jest tzw. *Biblia Raulinusa* (Paryż, BnF, s. n.a.1.3189), przepisana w Bolonii przez angielskiego skrybę Raulinusa z Fremington, pismem bolońskim, iluminowana zaś przez trzech mistrzów: bolończyka, tworzącego w tzw. pierwszym stylu bolońskim, i dwóch paryżan, zachowujących tradycje warsztatów paryskich, zob. L'Engle, Gibbs, dz. cyt., s. 44-45.

¹⁰⁶ W Corbie oznaczony był sygnaturą 8.H; zob. J. Garnier, *Cataloguedescriptif et raisinne des Manuscrits de la Bibliothèque Communale de la Ville d'Amiens*, Amiens 1843, s. 270.

wcześniej student prawa kanonicznego w Paryżu, gdzie nabywał rękopisy prawnicze, np. *Dekretały* (Amiens BM, ms. 359)¹⁰⁷. Nie przesądza to jednak ostatecznie, że Amiens BM ms. 355 powstał w Paryżu. Książki mają swoją historię i już w średniowieczu krążyły intensywnie między kupcami a czytelnikami. W naszym przypadku jest prawdopodobne, iż to mistrz udał się do Tuluzy i tam iluminował *Dekret* z BM Amiens, powtarzając bądź przetwarzając rozwiązania wypracowane przy *Dekrecie* lubelskim, jak to zostało przedstawione. Powiązanie z południem Francji i z Bolonią potwierdzić może inne dzieło tego mistrza, wykonane zapewne właśnie w Bolonii na początku XIV w.: miniatury w *Iustinianus Imperator Intifonarium cum glossis Francisci Accursii*, przechowywanym obecnie w Wiedniu (ÖNB ms. 2251, il. 10)¹⁰⁸. Trudno tu o porównania ikonograficzne, niemniej ogólne cechy stylu: rysunek, kolorystyka, kompozycja, sposób kształtowania przestrzeni, postaci ludzkiej, draperii szat zdradzają bez wątpienia tę samą rękę. Sceny ukazane są pod arkadą, na płaskim, ornamentalnym tle, w kolorystyce opartej na kompozycji błękitu i czerwieni. Szczególnie jednak charakterystyczny, zdradzający rękę Mistrza Dekretu Lubelskiego, jest modelunek twarzy: profil nosa, oczy dotykające krawędzi brwi, z kreseczką przedłużającą powiekę, sposób kształtowania grzywki podwójnymi kreseczkami. Dłonie i gesty ukształtowane zostały w taki sam sposób. Zauważyć to można choćby porównując ręce cesarza w rękawiczkach (Wiedeń, ÖNB, f. 221v, il. 10) z rękoma papieża na f. 132v., w *Causa X* – BU KUL, f. 132v (il. 5). Tożsamy jest również tubularny styl fałd, podkreślonych atramentowym rysunkiem. Wspólne są też niektóre motywy kompozycyjne, takie jak klęcząca kobieta w miniaturze wiedeńskiej (ÖNB, f. 8v.), wzorowana na postaci z miniatury *Causa XV* (Amiens, BM, ms. 355, f. 208v.), jak i scena rozmowy dwóch postaci przed bramą (Wiedeń, ÖNB, f. 221v. i *Causa XXI*, BU KUL, ms. 1 f. 185v., il. 10).

¹⁰⁷ R. H. R o u s e, M. A. R o u s e, dz. cyt., t. 2, s. 61.

¹⁰⁸ *Tabulae Codicum Manu Scriptum Praeter Grecos et Orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorvm*, ed. Academia Cesarea Vindobonensis, vol. II, cod. 2001-3500, Vindobonae 1864, s. 43; J. H. H e r m a n n, *Die Italianischen Handschriften des Dugento und Trecento, Biszur mitte des XIV Jahrhunderts*, [w:] *Beschreibendes Verzeichnis der Illu-minierten Handschriften in Österreich, Neue Folge herausgegeben von J. Schlosser und J. H. Herman*, Band VIII, V Teil/1, Leipzig 1928, s. 76; *Unterkirchen F. Inventar der Illu-minierten Handschriften, inkunabulen und Frühdrucke der Österreichischen Nationalbibliothek*, t. 1, *Die Abendländischen Handschriften*, Wien 1957, s. 65; O. M a z a l, *Prinz Eugens Schönste Bücher, Handschriften aus der Bibliothek des Prinzen Eugen von Savoyen*, Graz 1986, s. 14, abb. 3.

Podsumowując powyższe rozważania, można stwierdzić, iż *Dekret Gracjana* ze zbiorów BU KUL wykonany został w Tuluzie w stylu określanym przez Roberta Brannera jako „paryski”, choć przefiltrowanym przez warsztat lokalny – południowofrancuski. Jego twórcą był anonimowy iluminator, określony przez nas jako Mistrz Dekretu Lubelskiego, zaś dwie miniatury wykonał jego pomocnik, mistrz B. Indywidualne cechy jego stylu pozwalają łączyć go ze środowiskiem pozostającym pod wpływem warsztatów wywodzących się z kodeksów z *ateliers*: kopenhaskiego *Corpus Iuris* (Kogelige Bibliothek S. 393), *Psalterza* tzw. *Wenceslaus* (Ex-Dyson Perrins 32). Środowisko, w którym obracali się wykonawcy *Dekretu* lubelskiego, należy łączyć też z wpływem *Psalterza Ludwika Świętego* i *Ewangeliarzy z Sainte-Chapelle* (Paryż, BnF, lat. 17326 i BnF, lat. 8892)¹⁰⁹ oraz z *Dekretem Gracjana* z BnF (ms. lat. 3898). Mistrz Dekretu Lubelskiego wykonał ms. 1 z BU KUL na przełomie XIII i XIV w., a następnie, pod dużo większym wpływem bolońskiego, miniatury w rękopisach *Dekretu Gracjana* (BM Amiens, ms. 355) oraz *Kodeksu Justyniana* (ÖNB Wiedeń, ms. 2251). W manuskrypcie z Amiens powtórzył, modyfikując nieco rozwiązania kompozycyjne z BU KUL, wykorzystał je również w rękopisie wiedeńskim. Mistrz ten specjalizował się więc zapewne w rękopisach prawniczych.

Być może dalsze badania archiwalne pozwolą na ujawnienie dodatkowych informacji o tym mistrzu. Wszystkie trzy omawiane rękopisy nie zawierają niestety w explicitach żadnych konkretnych o nim wiadomości. Na tym etapie badań musimy więc poprzestać na dotychczasowych ustaleniach analizy stylistyczno-porównawczej.

¹⁰⁹ G. v o n S c h m i d t, *Materialen zur Französischen Buchmalerei der Hohgotik I*, s. 159.

ILLUMINATIONS IN THE CODE OF *GRACIAN'S DECREE*
FROM THE COLLECTION OF THE UNIVERSITY LIBRARY
OF THE CATHOLIC UNIVERSITY OF LUBLIN

S u m m a r y

The article is the first attempt at making a stylistic-comparative analysis of the manuscript of *Concordia Disscordantium Canonum*, the work that is commonly known as *Gracian's Decree*, and is part of the collection of the University Library of the CUL (catalogue number: Ms. 1). The manuscript was acquired by the Library as a gift from Count Jerzy Moszyński in 1926. In Polish collections there are only six copies of *Gracian's Decree*. The copy owned by the Lublin library is the most impressive one. It is decorated with thirty-eight figurative miniatures and drawings on the margins.

Gracian's Decree from the UL CUL collection was made in Paris or in Toulouse in a style that is described as "Parisian" by Robert Brenner, although the style was changed a little by the features of the local workshop – one of the south of France. Its author was an anonymous illuminator whom the author of the article calls Master of the Lublin Decree; and two of the miniatures were painted by his helper, Master B. Individual features of the Master of the Lublin Decree's style allow linking him to the circle that was under the influence of workshops that were followers of the ateliers where the following codes were painted: the *Copenhagen Corpus Iuris* (Kogelige Bibliothek S. 393), and *The Book of Psalms* called *Wenceslaus* (Ex-Dyson Perrins 32). The circle in which the authors of the *Lublin Decree* remained should also be linked with the influence of *Louis the Saint's Book of Psalms* and the *Gospel Books* from St Chapelle (Paris, BnF lat. 17326 and BnF lat. 8892), and particularly with *Gracian's Decree* from BnF (ms. lat. 3898). The Master of the Lublin Decree painted ms. 1 from the UL CUL at the break of the 13th century, and then, being under a much stronger influence of Bologna he painted the miniatures in the manuscripts of *Gracian's Decree* (BM Amiens ms. 355) and *Justinian Code* (ÖNB, Vienna, ms. 2251). In the manuscript of Amiens he repeated the composition solutions of the manuscript of the UL CUL, modifying them a little; he also used them in the Vienna manuscript. Hence probably the master specialized in law manuscripts.

Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: iluminacje, Tuluza, *Dekret Gracjana*, Biblioteka Uniwersytecka Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego ms. 1.

Key words: illuminations, Toulouse, *Gracian's Decree*, University Library of the Catholic University of Lublin ms.1.



1. *Causa I*, Lublin, Biblioteka Uniwersytecka KUL, ms. I, f. 74 r. Fot. B. Winiarczyk



2. *Causa I*, Amiens, Bibliothèque Municipale, ms. 355, f. 95r., wg A. Melnikas, *The Corpus of the Miniatures*, t. I, s. 128, fig. 38



5. *Causa X*, Lublin, Biblioteka Uniwersytecka KUL, ms. 1, f. 132v. Fot. B. Winiarczyk



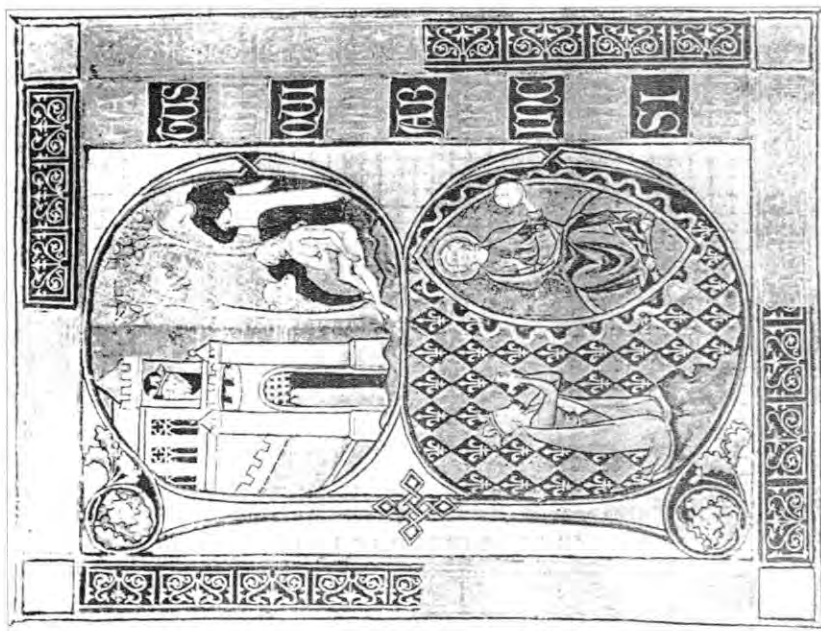
6. *Causa XXVI*, Lublin, Biblioteka Uniwersytecka KUL, ms. 1, f. 224v. Fot. B. Winiarczyk



7. Biskup i skryba, *Corpus iuris civilis*, Kopenhaga, Kogelige Bibliothek, s. 393, fol. 402v. wg R. Branner, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis*, il. 339



8. Druga niedziela adwentu, inicjał, Ewangeliarz z St. Chapelle, Paryż, BnF, lat. 17326, f. 2v. wg R. Branner, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis*, il. 369



9. Psalm 1, inicjał, *Psalterz Ludwika Świętego*, Paryż, BnF, lat. 10525, f. 85v. wg R. Branner, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis*, il. 401



10. *Iustinianus Imperator Intitfonarium cum glossis Franciscel Accursii*, Wiedeń, ÖNB, ms. 2251, f. 221v., wg G. Kochet, *Zeichen und Symbole des Rechts. Eine historische Ikonographie*, München 1992, s. 113, il. 174