

JOWITA PATYRA

PROBLEM NARRATORA  
W ŚREDNIOWIECZNEJ IKONOGRAFII OBJAWIEŃ ŚW. JANA  
NA PRZYKŁADZIE APOKALIPSY Z ANGERS

Apokalipsa to specyficzny gatunek literacki. Stanowi zapis objawienia o wymiarze eschatologicznym, odsłaniającego rzeczywistość transcendentną, jakiego doznaje za pośrednictwem istoty z innego świata, najczęściej anioła, ludzki odbiorca, a zarazem autor księgi<sup>1</sup>. Objawienia św. Jana nie mają klasycznej fabuły, w której zdarzenia, rozwijające się w czasie, połączone są w ciągu przyczynowo-skutkowe. Święty Jan, z pewnej perspektywy czasowej, posługując się czasem przeszłym, opisuje okoliczności, w jakich dostąpił objawienia, oraz relacjonuje kolejne wizje. Czyni to ze swojego, jako odbiorcy Bożego przesłania, punktu widzenia, poprzedzając każdą wizję słowami: „I ujrzałem...”, „I usłyszałem...”, „Potem ujrzałem...” itp. Opisuje swoje doświadczenia wzrokowe, zaś słowa, które słyszy, przytacza w mowie niezależnej. Postać Jana zatem, będącego adresatem objawienia, które przekazuje jako swoje subiektywne doświadczenie, zarazem narratora i autora, jest kluczowa dla całej struktury narracyjnej Apokalipsy.

Symboliczne i często niejasne wizje apokaliptyczne niewątpliwie stanowiły wyzwanie dla artystów, którzy podejmowali próby ich zobrazowania. Już w okresie późnoantycznym uformowały się dwie linie rozwoju ikonografii Objawień Janowych. Przedstawienia monumentalne, jakie pojawiły się w końcu IV i na początku V w., miały charakter reprezentacyjny, syntetyczny i eschatologiczną wymowę<sup>2</sup>. Były to najczęściej wizje tronującego Chrystusa

---

<sup>1</sup> Na temat apokalipsy jako gatunku literackiego zob. J. J. Collins (ed.), *Apocalypse: Towards the Morphology of a Genre*, „Semeia”, 14(1979), s. 1-20; D. H e l l o l m, *The Problem of Apocalyptic Genre and the Apocalypse of John*, „Semeia”, 36(1986), s. 13-64.

<sup>2</sup> M. R. J a m e s, *The Apocalypse in Art*, London 1931, s. 26-44, 82-99; F. Van der M e r, *Majestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Città del Vaticano

Pantokratora w otoczeniu czterech istot żyjących, niekiedy wzbogacone innymi elementami wyjętymi z wizji Jana, takimi jak księga z siedmioma pieczęciami, postać Baranka, 24 Starców, tron *Etimasii*, siedem kandelabrow (np. mozaiki na łukach triumfalnych kościołów Santa Maria Maggiore i św. Kosmy i Damiana w Rzymie oraz św. Michała in Africisco w Rawennie – obecnie Berlin, Staatliche Museum)<sup>3</sup>. Już w okresie późnoantycznym (koniec V i pocz. VI w.), przypuszczalnie w Italii, powstały również pierwsze cykle miniatorskie, rozwijające znacznie bogatszą ikonografię Apokalipsy, które jednak nie zachowały się do naszych czasów. Były one wzorem dla najwcześniejszych zachowanych do dziś przykładów narracyjnych cykli ilustrujących Apokalipsę św. Jana, jak np. Apokalipsa z Trewiru (Stadtbibl. Cod. 31) z IX w.<sup>4</sup> W następnych wiekach ikonografia Objawień św. Jana ewoluowała, zmieniając się pod wpływem egzegezy i tradycji lokalnych<sup>5</sup>. Spośród średniowiecznych cykli apokaliptycznych, ze względu na niezwykle złożoną i, jak się wydaje, najbliższą tekstowi Jana strukturę narracyjną, szczególną pozycję zajmują iluminowane apokalipsy anglo-francuskie<sup>6</sup>. Angielski proto-

---

1938; t e n z e, *L'Apocalypse dans l'art*, Anvers 1978, s. 51-74; Y. C h r i s t e, *Apocalypse et interprétation iconographique: Quelques remarques liminaires sur les images du regné de Dieu et de l'Église à l'époque paléochrétienne*, „Byzantinische Zeitschrift”, 67(1974), s. 92-100; t e n z e, *Nouvelle interprétation des mosaïques de Saint-Michel in Africisco à Ravenna*, „Rivista di Archeologia Christiana”, 51(1975), s. 107-124; J. E n g e m a n n, *Images parousiaques dans l'art paléochrétien*, [w:] *Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques, III<sup>e</sup>–XIII<sup>e</sup> siècles Actes du Colloque de la Fondation Hardt, 29 févr.–3 mars 1976*, Genève 1979, s. 73-107.

<sup>3</sup> Taki charakter zachowała ikonografia apokaliptyczna w sztuce bizantyńskiej. Zob. N. T h i e r r y, *L'Apocalypse de Jean et l'iconographie byzantine*, [w:] *Apocalypse de Jean*, s. 319-340.

<sup>4</sup> J. S n y d e r, *The Reconstruction of an Early Christian Cycle of Illustrations for the Book of Revelation. The Trier Apocalypse*, „Vigiliae Christianae”, 18(1964), s. 146-162; P. K. K l e i n, R. L a u f n e r, *Trierer Apokalypse. Faksimile-Ausgabe (Codices Selecti, t. 48)*, 2 vol., Graz 1974-1975.

<sup>5</sup> H. O m o n t, *Manuscrits illustrés et l'Apocalypse au IX et X<sup>e</sup> siècles*, „Bulletin de la Société Française de Reproductions de Manuscrits à Peintures”, 6(1922), s. 62-95; P. K. K l e i n, *Les cycles de l'Apocalypse du haut moyen âge (IX-XIII s.)*, [w:] *Apocalypse de Jean*, s. 135-185; Y. C h r i s t e, *Traditions littéraires et iconographiques dans l'interprétation des images apocalyptiques*, [w] tamże, s. 109-135.

<sup>6</sup> Do najważniejszych prac dotyczących apokalips anglo-francuskich należą: L. D e l i s l e, P. M e y e r, *L'Apocalypse*; J a m e s, *Apocalypse in Art*; R. F r e y h a n, *Joachism and the English Apocalypse*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” (dalej: JWCI), 18(1955), s. 211-244; G. H e n d e r s o n, *Studies in English Manuscript Illumination. Part II: The English Apocalypse: I*, JWCI, 30(1967), s. 71-102; Part III: *The English Apocalypse: II*, JWCI, 31(1968), s. 103-147; T. M r o c z k o, *Geneza ikonografii Apokalipsy wroc-*

typ nowego programu ilustracji Apokalipsy, który rozpowszechnił się w drugiej połowie XIII i w XIV w. na terenie Anglii i północnej Francji, powstał ok. 1240 r.<sup>7</sup>

Prototyp miał przypuszczalnie formę cyklu obrazów bez wyodrębnionego tekstu. Opatrzone były one jedynie krótkimi cytatami z Apokalipsy i komentarza Berengaudusa, wpisanymi w pola wypełniających całą stronę scen bezpośrednio na powierzchni tła albo na specjalnie wyrysowanych kartuszach lub banderolach, trzymanyh przez postaci. Banderole i kartusze zawierały przytoczone kwestie wypowiedziane przez Jana jako narratora albo rozlegające się z nieba głosy; objaśnienia zaczerpnięte z glosy umieszczone były najczęściej w tle. Typ ten reprezentują trzy rękopisy z tzw. grupy Morgan<sup>8</sup>, przechowywane w Nowym Jorku, Oxfordzie i Manchesterze<sup>9</sup>. Proces odczytywania i oglądania odbywał się w tych miniaturach symultanicznie; dzięki wpisaniu tekstu do wnętrza kompozycji stawały się one „mówiącymi obrazami”<sup>10</sup>. W dalszym rozwoju gotyckiej ikonografii Apokalipsy zrezygnowano z tej

---

ławskiej, „Rocznik Historii Sztuki”, 7(1969), s. 47-106; P. K. Klein, *Endzeiterwartung und Ritterideologie, Die englischen Bilderapokalypsen der Frühgotik und MS Douce 180*, Graz 1983. Literaturę zagadnienia do połowy lat osiemdziesiątych XX w. zebrano w: R. K. Emerson, S. Lewis, *Census and Bibliography of Medieval Manuscripts Containing Apocalypse Illustrations, ca. 800-1500*, Part. I, „Traditio”, 40(1984), s. 337-379; Part II, 41(1985), s. 367-409; Part III, 42(1986), s. 443-472; Praca: S. Lewis, *Reading Images. Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth-Century Illuminated Apocalypse*, Cambridge 1995, podaje nowszą bibliografię.

<sup>7</sup> Nowy gotycki cykl wywodził się z programów romańskich, z których najbliższe wydają się ilustracje *Liber Floridus*, encyklopedii zredagowanej przez Lamberta z Saint-Omer (ok. 1120). Miniatury te zachowały się jedynie w kopiach. Zob. *Liber Floridus Colloquium, Papers Read at the International Meeting Held in the University Library Ghent (1967)*, ed. by A. Derolez, Ghent 1973. Rozwinięta narracja oraz wiele rozwiązań ikonograficznych wskazuje na związek miniatur angielskich z ilustracjami do Apokalipsy św. Jana, zawartymi w powstających w pierwszej połowie XIII w. *Bibles moralisées*. Zob. *La Bible moralisée illustrée conservée à Oxford, Paris et Londres*, ed. A. de Laborde, 5 vols, Paris 1911-1927; *Bible moralisée. Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek*, hrsg R. Haussherr, 2 vols, Graz-Paris 1973; Y. Christie, *L'Apocalypse dans les bibles moralisées de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle*, „Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques. Moyen Age, Renaissance, Temps modernes”, 25(1997), s. 7-45.

<sup>8</sup> Tzw. grupa Morgan, wyodrębniona przez P. Kleina (*Endzeiterwartung*, odpowiada I rodzinie wyróżnionej przez L. Delisle'a (*L'Apocalypse*).

<sup>9</sup> New York, Pierpont Morgan Library MS M. 524; Oxford, Bodleian Library MS Auct. D.4.17; Manchester, John Rylands Library MS Lat. 19.

<sup>10</sup> Henderson, *Studies*, Part II, s. 115-117; Lewis, *Reading Images*, s. 10-16. Percepcja tych ksiąg miała wiele wspólnego z odbiorem współczesnych komiksów.

nowatorskiej formy „księgi obrazkowej”. Główny akcent został położony na aspekt wizualny. W kodeksie związanym z „grupą Morgan”, znajdującym się obecnie w Paryżu (Bibliothèque Nationale, Fr. 403), powstałym w latach 1245-1255, pełny tekst Apokalipsy, opatrzony komentarzem, wypisano oddzielnie pod ilustracjami. Przedstawienia tego kodeksu zachowały jeszcze banderole, jednak już pozbawione inskrypcji<sup>11</sup>. W pozostałych rękopisach anglo-francuskich zredukowano kartusze i banderole; regułą stało się umieszczanie miniatur w górnej części strony, ponad towarzyszącym tekstem Objawień i glosy. Wśród zachowanych kilkudziesięciu egzemplarzy tego drugiego typu można wyróżnić liczne grupy i podgrupy, związane z dalszą ewolucją ikonografii angielskiego archetypu.

Z prototypu „grupy Morgan” rozwinął się ok. 1245 r. cykl, który stał się podstawą dla tzw. grupy Metz. Najstarszy z grupy rękopis z Biblioteki Miejskiej w Metz (Ms. Salis 38) zaginął w czasie II wojny światowej. Grupę tworzą ponadto: manuskrypt z Biblioteki Miejskiej w Cambrai (Ms. 482), z Londynu (Lambeth Palace, Ms. 209), a także wzorujące się na tym ostatnim kodeksy z British Library (Add. 42555) i Lizbony (Mus. Gulbenkian, LA 139). Z grupą tą związane są także trzy Apokalipsy z początku XIV w., powstałe w Normandii – Cloisters (New York, Metropolitan Museum of Art; British Library, Add. 17333 oraz Paryż, BN, Ms. Lat. 14410<sup>12</sup>. Tradycje grup Morgan oraz Metz z wpływami hiszpańskiej ikonografii Beatusa łączy w sobie cykl iluminacji Apokalipsy z Trinity College w Cambridge (Ms. R. 16.2, ok. 1250-1260)<sup>13</sup>. Od wcześniejszych miniatur różni go m.in. intensywna kolorystyka, niespotykana dotąd w cyklach angielskich.

Pod wpływem grupy Metz oraz tradycji pierwotnego modelu angielskiego formuje się „grupa Westminster”, o bardziej dworskim charakterze<sup>14</sup>. Apo-

---

<sup>11</sup> L. Delisle i P. Meyer (*L'Apocalypse*, passim) uważali kodeks paryski za wzór dla pozostałych rękopisów I rodziny. Tezę tę zweryfikował R. Freyhan (*Joachism*, zwł. s. 218), a następnie G. Henderson (*Studies*, p. II, s. 105 i n.), uznając zależność programu paryskiego od rękopisu Morgan. G. Henderson wskazał jednocześnie na wiele przekształceń ikonograficznych, jakie pociągnęło za sobą usunięcie inskrypcji z pól obrazowych w rękopisie paryskim (B.N. Fr. 403). Zob. również: S. L e w i s, *The Enigma of Fr. 403 and the Compilation of a Thirteenth-Century English Illustrated Apocalypse*, „Gesta”, 29(1990), s. 31-43.

<sup>12</sup> *The Cloisters Apocalypse. An Early Fourteenth Century Manuscript*, (facsimile) ed. by F. Deuchler, J. M. Hoffeld, H. Nickel, 2 vols, New York 1971.

<sup>13</sup> P. H. B r i e g e r, *The Trinity College Apocalypse. An Introduction and Description* (facsimile), 2 vols, London 1967.

<sup>14</sup> Klein (*Endzeiterwartung*, s. 120) łączy powstanie najważniejszych kodeksów tej grupy z działalnością szkoły pałacowej w Westminster.

kalipsy iluminowane, których koncepcja wywodzi się z duchowości zakonnej, zostały bowiem szybko zaakceptowane przez kręgi arystokratyczne oraz dworskie i wkrótce należały już do najpopularniejszych typów ksiąg zamawianych przez świeckich<sup>15</sup>. Z rozszerzeniem kręgu odbiorców wiąże się zastępowanie tekstu łacińskiego tłumaczeniami na język anglonormandzki lub starofrancuski, a także powstawanie w czasie późniejszym wersji wierszowanych. Do „grupy Westminster” zaliczane są m.in. kodeksy: Lat. 10474 z Paryża, Douce 180 z Oxfordu, z British Library (Add. 35166), Apokalipsa Dyson-Perrins; rękopis z kolekcji Getty (Malibu)<sup>16</sup>.

Pod koniec XIII w. wyodrębnia się inna podgrupa angielska, do której należą miniatury z kolekcji Burckhardt-Wildt oraz rękopis z Florencji (Biblioteca Laurenziana)<sup>17</sup>. Ich ikonografia wykazuje zależność od cyklu Apokalipsy Lambeth (London, Lambeth Palace, Ms. 209), wywodzącego się z prototypu „grupy Metz”<sup>18</sup>.

Apokalipsa z Angers, powstała w latach 1373-1380 monumentalny cykl sześciu tkanin, o łącznej ponadstumetrowej długości, zawierający pierwotnie 84 sceny z Objawień św. Jana, opiera się na ikonografii anglo-francuskich iluminowanych rękopisów<sup>19</sup>. Najbliższe pokrewieństwo z przedstawieniami

<sup>15</sup> Tamże, s. 122. Autor dostrzega różnice w stylu i charakterze pomiędzy rękopisami pierwszej generacji (powstałymi w latach 1240-1250), związanymi z zamówieniami odbiorców duchownych, a rękopisami drugiej generacji (po 1250-1260), tworzonymi na potrzeby dworu i arystokracji (jak np. Apokalipsa z Trinity College w Cambridge, Douce 180 z Oxfordu).

<sup>16</sup> Paryż, BN Lat. 10474; Oxford, Bodleian Library MS. Douce 180; London, British Library, MS. Add. 35166; Apokalipsa z kolekcji Dyson-Perrins (Ms. Lat. 10) – obecnie w rękach prywatnych; Malibu, J.-P. Getty Museum, MS Ludwig III. 1. Zob.: G. H e n d e r s o n, *An Apocalypse Manuscript in Paris: B.N. MS 10474*, „The Art Bulletin”, 52(1970), s. 22-31; S. L e w i s, *Beyond the Frame: Marginal Figures and Historiated Initials in the Getty Apocalypse*, „The J. Paul Getty Museum Journal”, 20(1992), s. 53-76.

<sup>17</sup> Miniatury z dawnej kolekcji Burckhardt-Wildt są obecnie własnością prywatną; Florencja (Biblioteca Medicea Laurenziana MS Ashburnham 415). Bliźniaczym rękopisem Apokalipsy Burckhardt-Wildt był zachowany jedynie fragmentarycznie egzemplarz z Bodleian Library w Oxfordzie (MS. Add. 2493). Zob. *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; N. M o r g a n, *The Burckhardt-Wildt Apocalypse*, [w:] *Art and Auction: The Year at the Sotheby's 1982-1983*, London 1983, s. 162-169; *Apocalypse con le miniature del codice Ashburnham 415 della Biblioteca Laurenziana*, a cura di C. Angelini, C. Frugoni, Milano 1980.

<sup>18</sup> M o r g a n, *The Burckhardt-Wildt Apocalypse*, s. 162-169; t e n ż e, *The Lambeth Apocalypse: Manuscript 209 in Lambeth Palace Library*, London 1990; G. H e n d e r s o n, *The Manuscript Model of the Angers 'Apocalypse' Tapestries*, „The Burlington Magazine”, 77(1985), s. 208-218.

<sup>19</sup> Na temat Apokalipsy z Angers istnieje obszerna bibliografia. Do najważniejszych prac należą: L. de F a r c y, *Histoire et description des tapisseries de la Cathédrale d'Angers*,

tapiserii z Angers wykazują miniatury z dawnej kolekcji Burckhardt-Wildt i kodeksu florenckiego<sup>20</sup>. Dzieło to wykonane zostało na zamówienie Ludwika I, księcia Anjou, w paryskich warsztatach pod kierunkiem Nicolasa Bataille, znanego ówczesnego wytwórcy tkanin i marszanda. Głównym autorem projektów był nadworny malarz Karola V – Jean de Bruges (Hennequin de Bruges), jeden z najwybitniejszych artystów działających ówczesnie w Paryżu<sup>21</sup>. Każda z sześciu części cyklu tkanin składała się z 14 scen apokaliptycznych, umieszczonych w dwóch horyzontalnych rzędach po siedem. Poprzedzały je, zajmujące całą wysokość tkaniny, wizerunki czytających starców, siedzących pod architektonicznymi baldachimami.

Niezwykłość nowej, XIII-wiecznej ikonografii Apokalipsy, na której opiera się program tkaniny z Angers, polega na niespotykanych dotąd relacjach tekstu i obrazu. Jak zauważa Suzanne Lewis, odbiór gotyckiej iluminowanej Apokalipsy zamienia się w doświadczenie czysto wizualne<sup>22</sup>. Miniatury, których liczba przekracza niekiedy sto, obrazują właściwie każdy werset tekstu św. Jana. Percepcja obrazu, umieszczonego ponad odpowiednim fragmentem Objawień i komentarza, wyprzedza odczytanie tekstu, wpływając czy też często wręcz decydując o tym, jak jego treść będzie zrozumiana i zinterpretowana. Ilustracje bowiem nie stanowią jedynie ekwiwalentu literackiej narracji, lecz służą jako jej wizualny komentarz. W miniaturskich cyklach wyjątkowa jest również pozycja, jaką zajmuje postać św. Jana. Apostoła, który pojawiał się niekiedy już wcześniej, zwłaszcza w miniaturach przedromańskich (Apo-

---

Angers 1889; J.-J. Guiffrey, *Nicolas Bataille, tapissier parisien du XIV siècle, auteur de la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers*, „Memoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île de France”, 11(1884); R. Planchenaull, *L'Apocalypse d'Angers: éléments pour un nouvel essai de restitution*, „Bulletin Monumental”, 61(1953), s. 209-267; tenże, *L'Apocalypse d'Angers*, Paris 1966; P.-M. Auzas [i in.], *L'Apocalypse d'Angers. Chef-d'oeuvre de la tapisserie medievale*, Fribourg 1985; Henderson, *The Manuscript Model*, passim; P.-M. Auzas [i in.], *La tenture de l'Apocalypse d'Angers*, „Cahiers de l'Inventaire” 4, Nantes 1987; Joubert, *L'Apocalypse d'Angers et les débuts de la tapisserie historiée*, „Bulletin Monumental”, 139(1981), s. 126-140; tenże, *Création à deux mains: l'elaboration de la tenture de l'Apocalypse d'Angers*, „Revue de l'Art”, 114(1996), s. 48-56; F. Muel, *The Tapestry of the Apocalypse at Angers. Front and Back*, Nantes 1996.

<sup>20</sup> Henderson, *The Manuscript Model*, passim.

<sup>21</sup> Na temat prawdopodobnego współpracownika Jeana de Bruges zob. Joubert, *Création*, passim.

<sup>22</sup> S. Lewis, *The English Gothic illuminated Apocalypse, 'lectio divina', and the art of memory*, „Word and Image”, 7(1991), s. 1. Jako „picture book with accompanying text” określił apokalipsy angielskie Peter Brieger (*English Art. 1216-1307, The Oxford History of English Art*, ed. by T. S. R. Boase, t. 4, Oxford 1957, s. 159).

kalipsa z Trewiru i Bambergu), zniknął niemal zupełnie z przedstawień okresu romańskiego. W ikonografii anglo-francuskiej odgrywa niezwykle ważną rolę.

Postać św. Jana występuje we wszystkich scenach Apokalipsy z Angers. W większości przedstawień Jan jest oddzielony od przestrzeni sceny i znajduje się w architektonicznej edikuli, innej w każdej scenie, z której obserwuje rozgrywające się wizje. Konwencje przedstawieniowe są tu bardzo zróżnicowane. Jan stoi najczęściej na progu budowli lub wewnątrz płytkiej niszy. Niekiedy wygląda przez okno lub wychyla się przez przezrocze przedsionka (np. w scenie 49, ukazującej anioła ogłaszającego Dobrą Nowinę, il. 6). Architektoniczne konstrukcje, w których znajduje się postać św. Jana, umieszczone są zawsze z boku kompozycji, znacznie częściej na lewym ich skraju<sup>23</sup>. W kilku przypadkach Jan wychodzi z niszy, pozostawiając ją pustą. W części kompozycji konstrukcja architektoniczna w ogóle nie występuje.

Usytuowanie św. Jana określa jego pozycję wobec rozgrywających się wizji. Architektoniczne nisze akcentują istniejący pomiędzy nimi dystans. Są one zawsze umieszczone bardzo blisko bocznej krawędzi sceny, czasem wręcz wyłaniają się spoza niej. Stoją albo na powierzchni gruntowej, albo nawet na dolnej listwie *panneau*. Ich wysokie i wąskie formy wypełniają skrajny pas kompozycji, który w ten sposób staje się odrębny w stosunku do reszty przedstawienia, niejako zewnętrzny wobec niego. Powtarzalność takiego układu wzmacnia ten efekt. Stale powracający motyw św. Jana w niszy przeciwstawiony zostaje zmieniającym się wciąż obrazom wizji. Układ ten stanowi wizualny odpowiednik relacji pomiędzy Apostołem a tym, co zostało mu objawione<sup>24</sup>. Relacje te zostały określone w pierwszej scenie cyklu apokaliptycznego, przedstawiającej, jak można przypuszczać na podstawie analogii

---

<sup>23</sup> Sceny dwóch pierwszych części tkaniny wykazują większą różnorodność rozwiązań, w czterech pozostałych wyjątkiem są przedstawienia odchodzące od schematu umieszczającego edikulę św. Jana po prawej stronie kompozycji.

<sup>24</sup> Chociaż we wszystkich apokalipsach anglo-francuskich postać Jana odgrywa ważną rolę, nie zawsze jego postać powtarza się w każdej scenie, jak to ma miejsce w Apokalipsie z Angers. Na szczególną uwagę zasługuje ikonografia postaci Jana w rękopisie z kolekcji J.-P. Getty (Malibu, J.-P. Getty Museum, MS Ludwig III.), gdzie Jan w większości miniatur został usunięty poza obręb ramy. Podgląda on albo podsłuchuje, co dzieje się wewnątrz przedstawienia, poprzez otwarte okienka w ramie lub drzwi. Zob. S. L e w i s, *Beyond the Frame*, passim. Jak zauważyła autorka, izolacja taka jest przestrzenną metaforą czasowego dystansu, jaki dzieli św. Jana od niebiańskich wizji. Podobne rozwiązanie zawierały prawdopodobnie miniatury w rękopisie Burckhardt-Wildt, na co wskazują ślady otworów w ramach przedstawień. Figura Jana została zapewne pominięta podczas wycinania ilustracji z kart księgi. Architektoniczne edikule na tkaninie z Angers mogą stanowić modyfikację tego pomysłu, w sytuacji, gdy niemożliwe było usunięcie postaci ewangelisty poza ramy scen.

z miniaturami kodeksów, Jana doznającego objawienia na wyspie Patmos. Ów stan „zachwycenia”, w jaki popadł Jan, sugerowało prawdopodobnie, zgodnie z ikonografią angielskiego archetypu miniatorskiego, ukazanie go jako pogrążonego we śnie<sup>25</sup>. Dalsze sceny cyklu obrazują zatem to, co Jan, pozostający fizycznie na Patmos – w określonym miejscu i czasie historycznym – postrzega nie bezpośrednio, lecz za pomocą „wewnętrznego oka”<sup>26</sup>. Fakt, że konstrukcje architektoniczne, w jakich przedstawiony jest św. Jan, są odmienne w każdej scenie i nigdy nie powtarzają dokładnie jednego schematu, również wskazuje na ich umowny sens, nie zaś chęć zasugerowania za ich pomocą jakiegoś konkretnego, stałego miejsca czy budowli. Jan nie należy do rozgrywających się na jego oczach obrazów; dzieją się one w innym wymiarze. Tego typu dyferencjacja przestrzeni, pozwalająca w sposób czytelny zróżnicować poziomy logiczne, na jakich funkcjonuje osoba narratora i opowiedziana przez niego historia, jest dość częstym zabiegiem stosowanym przez średniowiecznych artystów<sup>27</sup>. Nawet wówczas, gdy Jan wychodzi ze swego schronienia, opuszczając edikulę, czy nawet gdy konstrukcja całkiem znika (Mierzenie świątyni, sc. 29, il. 4; wizje Nierządniczy Babilońskiej, sc. 64, 65) nie staje się on bezpośrednim uczestnikiem wydarzeń, ich protagonistą. Jego aktywność wiąże się bowiem nie z działaniem, które posuwałoby do przodu akcję, ale ma na celu przybliżenie wizji, możliwość ich bliższego opisanie i wyjaśnienia ich symbolicznego znaczenia. Jeśli nawet staje się niekiedy uczestnikiem obrazowanych zdarzeń, nie wkracza na poziom logiczny samych wizji, lecz kontaktuje się jedynie z pośrednikiem, posłańcem Bożym, jak Starzec lub anioł, np. w scenie zjadania księgi (sc. 28, il. 3). W innych przypadkach mamy do czynienia nie tyle z chęcią podkreślenia przynależności Jana do przestrzeni, w której ma miejsce wizja, ile z zabiegiem zestawienia obok siebie postaci opowiadającego i zawartości jego opowiadania, co również było metodą obrazowej narracji, często występującą w sztuce średniowiecznej<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> L e w i s, *Reading Images*, s. 59-64. Wcześniejsze programy rozpoczynały się zazwyczaj od konwencjonalnego przedstawienia św. Jana jako autora, prezentującego księgę lub siedzącego przy pulpicie.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> Sixten R i n g b o m, *Some pictorial conventions for the recounting of thought and experiences in late medieval art*, [w:] *Medieval Iconography and Narrative. Proceedings of the Fourth International Symposium*, ed. by F. Andersen, Odense 1980, s. 38-69.

<sup>28</sup> Tamże.



Obecność Jana we wszystkich scenach odpowiada pierwszoosobowej narracji tekstu Objawień. Fakt, iż znajdująca się najczęściej z lewej strony kompozycji postać Ewangelisty niejako otwiera poszczególne wizje, których kierunek odczytywania w obrębie poszczególnych kwater oraz całego cyklu przebiega od lewej do prawej strony, stanowi rodzaj wizualnego odpowiednika słów Jana: „Et vidi...”, „Et audi...”, swoistej anafory, rozpoczynającej opis każdej wizji. Podkreślenie subiektywnego doświadczenia Jana, doznającego objawienia, ma swoje źródło z jednej strony w tradycji egzegetycznej, która oddziaływała na kształtowanie się nowego programu ikonograficznego, z drugiej ma związek z zapotrzebowaniem odbiorców nowych cykli. Jak zauważa S. Lewis, nowy charakter iluminowanych apokalips wiąże się z określonymi potrzebami środowiska, w jakim powstała ikonografia prototypu. W momencie tworzenia się nowego programu miniatur było to środowisko zakonne, oparte na regule św. Benedykta, w którym praktykowana była *lectio divina*. Droga do doświadczenia religijnego wiodła nie tylko przez modlitwę, ale również przez czytanie Pisma Świętego i medytację, której warunkiem było zapamiętywanie. Rozbudowanie cyklu apokaliptycznego do tego stopnia, że znajdował w nim odpowiednik każdy werset tekstu, który przedstawiał każdy epizod, gest czy postać, miało funkcję mnemotechniczną<sup>29</sup>.

Apokalipsy anglo-francuskie oferowały odbiorcy niezwykle rozbudowany cykl obrazów, za pomocą którego proces czytania przekształcał się w pobożną medytację. Objawienia Jana ukazane są moment po momencie, co pozwala odbiorcy na bardziej bezpośrednie doświadczenie przeżyć św. Jana i kontemplację wizji. Tego rodzaju indywidualnej percepcji sprzyjał stosunkowo nowy zwyczaj cichego czytania, który praktykowany był coraz powszechniej od połowy XIII w., także wśród świeckich czytelników<sup>30</sup>.

Iluminowane apokalipsy anglo-francuskie zyskały ogromną popularność wśród laickich odbiorców. Fakt ten tłumaczony jest nie tylko przenikaniem dewocyjnej pobożności, ukształtowanej w środowiskach klasztornych<sup>31</sup>, ale i specyfiką narracji nowych cykli obrazowych. Rękopisy I rodziny oraz liczne należące do II rodziny (wg kategorii L. Delisle'a) uzupełniały sceny apokaliptyczne o cykl żywota św. Jana. Przedstawienia hagiograficzne umieszczone były często na początku i końcu sekwencji Apokalipsy, tak iż Objawienia

<sup>29</sup> L e w i s, *The English*, passim.

<sup>30</sup> H e n d e r s o n, *Studies*, Part II, s. 113; L e w i s, *Reading Images*, s. 2-3. Zob. również: P. S a e n g e, *Silent Reading, its Impact on Late Medieval Script and Society*, „Viator”, 13(1982), s. 367-414.

<sup>31</sup> L e w i s, *The English*, s. 20-22.

stawały się jak gdyby fragmentem chronologicznie ukazanych dziejów najmłodszego apostoła. Według niektórych badaczy Apokalipsa w nowej, gotyckiej wersji obrazowej mogła jej świeckim odbiorcom przypominać schematy narracyjne średniowiecznych romansów rycerskich (zwłaszcza tzw. *roman à tiroir*), w których bohater doświadcza serii przygód, niekoniecznie połączonych wyraźnymi związkami przyczynowo-skutkowymi<sup>32</sup>.

Rozwój gotyckiej ikonografii Apokalipsy ma związek z nową interpretacją sensu samej księgi. Podobnie jak św. Augustyn, pierwsi wczesnośredniowieczni komentatorzy Objawień św. Jana, jak np. św. Justyn, św. Ireneusz, św. Wiktoryn, Laktancjusz czy Tykoniusz, dostrzegali w nich prorocstwo bliskiego końca świata, zaś same wizje traktowali alegorycznie<sup>33</sup>. Poszczególnych objawień nie łączyli z konkretnymi wydarzeniami historycznymi w dziejach Kościoła, lecz traktowali je raczej jako obraz odwiecznego konfliktu dobra i zła, który dotyczy zarówno Kościoła powszechnego, jak i każdej duszy w drodze do ostatecznego zbawienia<sup>34</sup>. Komentarz Bedy (672-735), który wywarł znaczący wpływ na rozumienie Apokalipsy we wczesnym średniowieczu, również przedkładał ogólny moralny sens obrazów składających się na prorocstwo św. Jana nad pojmowanie ich w kategoriach historycznego procesu. Według Bedy tekst Jana nie stanowi ciągłego opowiadania, lecz składa się z szeregu rekapitulacji, w których Apostoł wciąż wraca do tych samych wydarzeń, opisując je za pomocą nowych figur. Alkuin, opierając się na tradycji patrystycznej, jak również na egzegezie Bedy oraz Ambrożego Autperta (zm. 778 lub 781), postrzega Apokalipsę jako wizję ahistoryczną, czysto intelektualną, dla której zrozumienia wszelkie podobieństwa czy pośrednictwo rzeczy materialnych są zbędne. Także i ten autor opisuje kompozycję księgi jako nieliniową, o przerywanej narracji, złożoną z powtórzeń<sup>35</sup>.

Pewne nowe aspekty interpretacyjne zaznaczają się w komentarzach innych egzegetów żyjących w epoce karolińskiej, których myśl rozwiną jednak dopiero autorzy XII-wieczni. Nowatorstwo myśli Haimona z Auxerre (zm. 870), który zasadniczo kontynuuje tradycję alegorycznej i ahistorycznej interpretacji

---

<sup>32</sup> H e n d e r s o n, *Studies*, Part II, s. 116; L e w i s, *Reading Images*, s. 49-53.

<sup>33</sup> A u g u s t y n, *De civitate Dei*, PL 22:30, PL 41: 804; św. J u s t y n, *Dialogus cum Tryphone*, 81, PG 6:670; św. I r e n e u s z, *Contra Haereses*, PG 7:1197-1224; Św. W i k t o r y n u s, *Scholia in Apocalypsim*, PL 5:317-344; L a k t a n c j u s z, *Institutiones divinae*, PL, 7:14-25, PL 6:779-813.

<sup>34</sup> B. N o l a n, *The Gothic Visionary Perspective*, Princeton 1977, s. 4.

<sup>35</sup> Tamże, s. 6-7. Zob. A m b r o s i u s A u t p e r t u s, *In Apocalypsin*, [w:] t e n ż e, *Opera*, ed. R. Weber, Turnholt 1975, s. 13-14.

Apokalipsy, polega na zwróceniu większej uwagi na znaczenie, jakie może mieć dla czytelnika księgi przykład św. Jana i jego duchowa postawa wobec przedstawionych wydarzeń<sup>36</sup>. Choć uwagi na temat indywidualnego, duchowego odbioru Objawień na wzór św. Jana mają w zasadzie charakter marginalny na tle tradycyjnego komentarza, znalazły one oddźwięk w pismach najważniejszych interpretatorów Apokalipsy w XII w.: Ruperta z Deutz i Ryszarda od św. Wiktora.

Kolejny autor – Berengaudus z Ferrières (IX lub XII w.) – był pierwszym, który przełamał wczesnośredniowieczną tradycję egzegezy i zaproponował nową interpretację, „historyczno-profetyczną”<sup>37</sup>. To właśnie komentarz Berengaudusa najczęściej towarzyszy apokalipsom anglo-francuskim<sup>38</sup>. Dla Berengaudusa, jak dla autorów wcześniejszych, Objawienia nadal dotyczą kondycji Kościoła uniwersalnego w każdym czasie i miejscu, jednak jego powiązanie siódemek, porządkujących wizje apokaliptyczne, z siedmioma okresami w dziejach Kościoła od Potopu do Sądu Ostatecznego, wyznacza nową, historyczną perspektywę. Berengaudus podzielił tekst prorocstwa na siedem wizji, które omówił w odrębnych częściach komentarza. O ile, zdaniem komentatora, pięć pierwszych wizji opisuje ogólne dzieje Kościoła, dwie ostatnie dotyczą czasów ostatecznych. Komentarz mnicha z Ferrières otworzył tym samym drogę rozumieniu Apokalipsy jako narracyjnej sekwencji, zorganizowanej w siedem wizji, ukazującej przebieg dziejów historii świętej od Adama aż po chwałę Nowej Jerozolimy<sup>39</sup>. Komentarz Berengaudusa, który zazwyczaj towarzyszył cyklom anglo-francuskim, oddziałł na formę wielu ujęć, między innymi akcentując stale konieczność duchowego odczytania prorocstwa. Berengaudus zwrócił uwagę na św. Jana jako odbiorcę przesłania i wyeksponował

<sup>36</sup> Haimo z Auxerre, PL 117:937. Zob. Nolan, dz. cyt., s. 8-9.

<sup>37</sup> Berengaudus, *Expositio super septem visiones libri Apocalypsis*, PL XVII, 765-970. Na temat oddziaływania komentarza Berengaudusa w okresie późniejszym zob. Derk Visser, *Apocalypse as utopian expectation (800-1500). The Apocalypse commentary of Berengaudus of Ferrières and the relationship between exegesis, liturgy and iconography*, Leiden–New York–Köln 1996, *Studies in the History of Christian Thought*, vol. LXXIII (tamże obszerna bibliografia zagadnienia). Nie ma ostatecznej zgodności co do tego, w jakim czasie żył i działał Berengaudus. Niektórzy badacze uważają go za egzegetę XII-wiecznego. Do tych poglądów przychylił się w swojej pracy na temat kodeksu Douce 180 P. K. Klein. Skłania się do nich także Y. Christe (*Apocalypses*, s. 84-85). Visser dowodzi jednak, że Berengaudus to autor aktywny w VIII w.

<sup>38</sup> Według Kleina (*Endzeiterwartung*, s. 143), komentarz Berengaudusa mógł towarzyszyć już romańskiemu cyklowi, na którego podstawie powstał prototyp cykli angielskich z ok. 1240 r.

<sup>39</sup> Nolan, dz. cyt., s. 10-12.

jego postać. Interpretując Apostoła jako uosobienie wiernych Kościoła, glosa dała impuls do przedstawienia Ewangelisty w roli pośrednika pomiędzy widzem a transcendentną rzeczywistością wizji.

O krok dalej poszedł w swoim komentarzu Bruno z Segni (1049-1123), interpretując figury i znaki pojawiające się w wizjach św. Jana w odniesieniu do etapów i związanych z nimi konkretnych postaci z dziejów Kościoła<sup>40</sup>. Powstały w pierwszej połowie XII w. komentarz Ruperta z Deutz (zm. ok. 1130) w zamierzeniu samego autora miał być oryginalny, niezależny od tradycji<sup>41</sup>. Według Ruperta prorocтво, które czytelnikowi, podobnie jak Janowi, odsłania sam Chrystus, dotyczy zarówno przeszłości, teraźniejszości, jak i przyszłości. W „uhistorycznieniu” wizji Jana posuwa się Rupert znacznie dalej niż wcześniejsi komentatorzy, których odwołania miały jeszcze charakter bardzo ogólny. Egzegeta konsekwentnie odczytuje wizje Jana jako symbole odsyłające do określonych wydarzeń i postaci historycznych, nie odbierając im przy tym ich uniwersalnego sensu<sup>42</sup>. Znaczenie komentarza Ruperta z Deutz na tym się jednak nie wyczerpuje. W interpretacji tego autora Apokalipsa staje się księgą przeznaczoną do kontemplacji. Przykłada on wagę nie tylko do samych obrazów w niej zawartych, ale i do porządku, w jakim zostały opisane. Czytelnik, poprzez systematyczną medytację nad wizjami i ich strukturą, upodabnia się niejako do św. Jana, docierając do właściwego sensu prorocत्व.

Złożoność wieloetapowego procesu poznania *sensus spiritualis* Objawienia podkreśla glosa Ryszarda od św. Wiktora (zm. 1173)<sup>43</sup>. Podobnie jak Rupert z Deutz, pojmował on wizje Janowe jako linearną narrację zawierającą symboliczne przedstawienie dziejów Kościoła. I tak np. otwarcie siedmiu pieczęci odczytuje Ryszard jako następujące po sobie kolejne etapy tej historii.

---

<sup>40</sup> Np. czwartą trąbę uznał Bruno za skierowaną przeciwko herezjom Ariusza i Sabelliusa. PL, 165: 633-667. Por. Nolan, dz. cyt., s. 12-14.

<sup>41</sup> Rupert z Deutz, *Expositio in Apocalypsim*, PL 159: 824 n.; Prigent, *Apocalypse 12. Histoire de l'exégèse*, Tübingen 1959, s. 39-41; Nolan, dz. cyt., s. 15-16.

<sup>42</sup> Np. czerwonego konia interpretuje Rupert zarówno w odniesieniu do Babilonu, jak i konkretnych momentów związanych z krwią i śmiercią w dziejach świętych – jak śmierć Abla, krew Chrystusa. Podaje on imiona prześladowców Kościoła – Tytusa i Wespazjana, heretyka Ariusza (PL 159: 943). Ten kierunek interpretacji kontynuuje Anzelm z Havelburga, wyjaśniając symbolikę siedmiu pieczęci (*Dialogues*, ed. G. Salet, Paris 1966, s. 68 i n.). Anzelm wzbogaca historyczne odniesienia o postaci sobie współczesne, jak np. św. Norbert, Bernard z Clairvaux.

<sup>43</sup> Ryszard od św. Wiktora, *In Apocalypsim Ioannis libri septem*, PL 196: 683-888.

Jednak centralnym zagadnieniem, wokół którego skonstruowany jest komentarz Ryszarda, jest doświadczenie św. Jana jako odbiorcy i interpretatora proroctwa. Komentatora interesuje proces percepcji wizji. W prologu swego komentarza do Apokalipsy Ryszard zwraca uwagę na cztery poziomy, na których Jan doświadcza objawień. Pierwszy poziom to proste postrzeganie zjawisk widzialnego świata, drugi – to dostrzeżenie w nich głębszego znaczenia. Poziomy trzeci i czwarty są doświadczeniem raczej duchowym niż zmysłowym – Jan widzi „poprzez swoje serce”, odkrywając „prawdę rzeczy ukrytych” w formach i figurach, zaś w końcowej wizji patrzy na chwałę Bożą „twarzą w twarz”, doświadczając boskiej rzeczywistości poprzez nadnaturalną kontemplację. Interpretacja ta znajduje swoje odbicie w ikonografii – zwieńczeniem cyklu angielskiego jest zupełnie nowa na tle dotychczasowej tradycji obrazowej Apokalipsy scena, ukazująca św. Jana bezpośrednio przed Bogiem, już bez aniołów jako pośredników<sup>44</sup>. Ukierunkowanie komentatora na proces „widzenia” wizji przez św. Jana również znajduje swój obrazowy odpowiednik w gotyckich cyklach iluminatorskich, gdzie ekspresyjna postać Apostoła bywa tak często wyeksponowana i pełni szczególną funkcję. Ryszard odrzucił dawną koncepcję Apokalipsy, rozumianej jako wizja czysto intelektualna. Odczytał on obrazy opisane przez Jana raczej symbolicznie – jako postrzegalne zmysłowo znaki, za pomocą których ukazane zostały rzeczy niewidzialne<sup>45</sup>.

Jak już wspomniano, cykle gotyckie włączały często sceny apokaliptyczne w ciąg narracji hagiograficznej, tak iż objawienie na Patmos stawało się fragmentem *vita*. Jak zauważyła S. Lewis, niespotykane wcześniej zaakcentowanie relacji pomiędzy tekstem i narratorem, które objawia się w wypracowaniu obrazowego odpowiednika dla formuł apostrof („I zobaczyłem...”),

<sup>44</sup> L e w i s, *The English*, s. 5.

<sup>45</sup> Kwestię relacji ikonografii cykli angielskich i bardzo rozpowszechnionych ówczesnie poglądów zawartych w „historyczno-profetycznym” komentarzu Joachima z Fiore (ok. 1135-1202) podjął Freyhan (*Joachism*, passim). Według Joachima wizje Apokalipsy odnoszą się do dziejów Kościoła w sensie historycznym. Jak poprzedni autorzy, dzieli on Objawienia na siedem części, odpowiadających siedmiu wizjom. Jednak wiąże je z etapami historii, które przeżywa Kościół od Wcielenia po kres czasów. Joachim zapowiada, że ostatni okres przed nastąpieniem Sądu Ostatecznego będzie czasem rozkwitu ludzkiej duchowości w świecie rządzonego przez mnichów. Poglądy Joachima rozwinął później franciszkanin Aleksander z Bremy. Wpływy tych koncepcji dostrzec można w przedstawieniach niektórych rękopisów anglo-francuskich, jak np. w scenie walki potomstwa Niewiasty obleczonej w słońce (Ap 12) ze Smokiem, gdzie wśród walczących pojawiają się postaci mnichów w habitach franciszkańskich (np. Apokalipsa z Trinity College, Cambridge; Douce 180, Boudleian Library, Oxford). Liczne przykłady podobnych aluzji zawierają miniatury kodeksu z Lizbony (Mus. Gulbenkian).

rozpoczynających każdą wizję, podkreśla podobieństwo pomiędzy narracją Apokalipsy a narracją średniowiecznego romansu. W obu przypadkach autor, piszący dla nieznanego audytorium, odgrywa rolę pośrednika między opowiadanymi wydarzeniami jako ich naoczny świadek albo uczestnik akcji<sup>46</sup>. Owe pochodzące od św. Jana wtrącenia stanowią więc rodzaj ujawnień narratora i określają jego dystans wobec opowiadanych zdarzeń, który R. Barthes nazywa *passé du savoir*<sup>47</sup>. Ich celem jest zwrócenie uwagi na interpretację przedstawionych wydarzeń, ukazanie różnicy między „fabułą” a jej znaczeniem. W przypadku ilustracji rękopisów było to również rodzajem odesłania do towarzyszących im glos.

Również w Apokalipsie z Angers owe interpolacje narratora stanowią podkreślenie sensu wydarzeń ukazywanych w kolejnych scenach. Efekt ten wzmacnia ekspresja postaci św. Jana. Jan nie pozostaje obojętny na wizje, których doświadcza. Jego gesty, a zwłaszcza mimika, zdradzają wielką rozpiętość uczuć, jakie wywołują w nim objawiane mu wydarzenia. Na jego twarzy raz rysuje się radość, kiedy indziej zamyślenie, kontemplacja, smutek, strach, przerażenie, rozpacz. Gesty takie, jak zasłonięcie części twarzy połą płaszczą, uniesienie dłoni do policzka (sc. 6) lub przesłonięcie nią ust (sc. 26, 36), uniesienie obu otwartych dłoni (sc. 24) ułatwiają interpretację wrażenia, jakie wywiera na nim dana wizja. Reakcja św. Jana jest z jednej strony odzwierciedleniem jego indywidualnego, subiektywnego przeżycia<sup>48</sup>, z drugiej jednak ma charakter uniwersalny, gdyż uczucia uzewnętrzniane przez odbiorcę boskiego objawienia pozwalają jednocześnie widzowi domyślać się ich właściwego sensu. Ponadto, rozpatrując przedstawienia w odniesieniu do tekstu, można stwierdzić, że psychologiczna ekspresja postaci Jana stanowi w wielu wypadkach ekwiwalent środków literackich, takich jak frazeologia, dobór odpowiednich określeń w opisach, które pełnią funkcję emotywną, wywołując określone wrażenie na czytelniku. Święty Jan, poprzez swoje zachowanie i uczuciowy stosunek do wizji pomaga widzowi w zrozumieniu i właściwej interpretacji przedstawień. Postać Jana odgrywa rolę zbliżoną do tej, jaką często w malarstwie mają dodatkowe figury „świadka” wydarzenia, postaci

---

<sup>46</sup> L e w i s, *Reading Images*, s. 50-51.

<sup>47</sup> R. B a r t h e s, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, „Communications”, 8(1966).

<sup>48</sup> Jest to jednocześnie wyraz zmian, jakie w okresie gotyku zaszły w pojmowaniu człowieka jako odrębnego indywiduum. Zob. L e w i s, *Reading Images*, s. 22; R. D. L u g g a n, *A conception of the self in the later middle ages*, „Journal of Medieval History”, 12(1986), s. 253-269.

– pojedynczej lub grupy – która obserwuje wydarzenie i której reakcje stanowią dopełnienie i komentarz ukazanej akcji<sup>49</sup>. Jan staje się więc swego rodzaju „modelowym odbiorcą” dzieła. Jego stała obecność i sposób reakcji stanowią dla odbiorcy rodzaj instrukcji percepcji przedstawień<sup>50</sup>.

Wzrok Jana zazwyczaj skierowany jest na rozgrywające się wizje. Jednak w scenie trzeciej pierwszej części, ukazującej Syna Człowieczego na majestacie w otoczeniu 24 Starców, apostoł spogląda nie na samą wizję, lecz na wprost – w stronę widza (il. 1). Jan występuje w tej scenie (podobnie jak w wielu innych) jako autor trzymający w dłoniach zamkniętą księgę. Jego zwrot ku odbiorcy podkreśla jego zewnętrzną pozycję wobec wizji, jest jeszcze dobitniejszym zaznaczeniem dystansu autora i narratora. Jan jako narrator, który przekazuje doznane objawienie używając czasu przeszłego, opowiada je na nowo, świadom istnienia odbiorcy<sup>51</sup>.

Rola św. Jana jest zatem kluczowa dla odbioru przedstawień Apokalipsy z Angers. Jan staje się dla widza nie tylko przedstawionym autorem tekstu, ale również swoistym przewodnikiem, za którego pośrednictwem poznaje on prorocstwo i dzięki któremu może je właściwie pojąć. Ekspresja twarzy i gestów Apostoła ukierunkowuje interpretację wizji. Głębokie emocje wyrażane przez Jana są zarazem znakiem duchowego, najwyższego sposobu percepcji prorocstwa<sup>52</sup>.

Jak widać, sposób obrazowania wydarzeń w Apokalipsie z Angers, tak jak i w gotyckich cyklach miniatorskich należących do tej grupy, ma wiele cech wspólnych z charakterem dyskursu w tekście Objawień. Jest tak w przypadku wspomnianej już wizualizacji podwójnego doświadczenia św. Jana, opartego na formule przeplatającego się „słyszenia” i „widzenia”<sup>53</sup>. Rozwiązanie to ma swoje odzwierciedlenie także w kompozycjach tapiserii z Angers. Głosy, które słyszy Apostoła, zostały zasygnalizowane za pomocą specjalnej formuły obrazowej. Uosabiają je postaci aniołów, wyłaniających się z obłoków z roz-

<sup>49</sup> Zob. E. H. Gombrich, *Action and expression in Western art*, [w:] *Non-verbal communication*, ed. by R. A. Hinde, Cambridge 1972, s. 373-423.

<sup>50</sup> Tę samą funkcję pełni postać św. Jana w miniaturach anglo-francuskich. Zob. Lewis, *Reading Images*, s. 19-39.

<sup>51</sup> Lewis, *Reading Images*, s. 19 nn.

<sup>52</sup> M. Camille, *Le monde gothique*, trad. I. Leyamrie, C. Rouyer, Paris 1996, s. 17-19.

<sup>53</sup> Na frazeologiczne rozróżnienie w tekście Apokalipsy tego, co Jan widzi, i tego, co słyszy, zwraca uwagę J. L. Resseguie, *Revelation Unsealed. A Narrative Critical Approach to John's Apocalypse*, Leiden 1998, s. 32-38.

winiętymi banderolami w rękach. Banderole są puste, więc przedstawienia te nie wprowadzają do obrazu treści słów słyszanych przez Jana, lecz właśnie istotę jego percepcji<sup>54</sup>. Sfera niebiańska jest zazwyczaj wyraźnie wyodrębniona z przestrzeni całej sceny. Zastosowany został tutaj popularny w malarstwie średniowiecznym zabieg, polegający na wydzieleniu części powierzchni pola obrazowego i wyraźnym odgraniczeniu go od pozostałej części kompozycji obwódką chmur. W Apokalipsie z Angers niebo sugeruje błękitna gładka płaszczyzna, obwiedziona falbanką obłoków. Zazwyczaj pojawia się ona jako niewielki wycinek koła, przylegający do górnej listwy sceny lub pełny owal. Rozwiązanie tego typu pojawia się właśnie najczęściej w przedstawieniach aniołów, które wizualizują głosy mówiące z nieba do św. Jana. W tym przypadku dyferencjacja przestrzenna towarzyszy zobrazowaniu słów, które słyszy Jan, a które przytoczone są w tekście Objawień w formie mowy niezależnej<sup>55</sup>. W ten sposób, wyłaniając się z otoczki chmur, zwracają się do Apostoła zwierzęta, zapowiadające nadejście jeźdźców<sup>56</sup> (sc. 11, 12) czy też aniołowie obwieszczający Dobrą Nowinę (sc. 49), czy upadek Babilonu (sc. 50). Formuła ta zastosowana została również do zobrazowania innych „głosów”, takich jak gromy, głosy i błyskawice, które nastąpiły po otwarciu siódmej pieczęci (sc. 19). W wymienionych wyżej przypadkach rozróżnienie przestrzenne stanowi ekwiwalent różnych rodzajów dyskursu, zastosowanych przez św. Jana w tekście Objawień<sup>57</sup>.

Apokalipsa z Angers jest dziełem wyrastającym z długiej tradycji obrazowania, wypracowanej w okresie średniowiecza. Podobnie jak w przypadku innych cyklów, narracja obrazowa w ilustracjach Objawień św. Jana ulegała

---

<sup>54</sup> Przedstawienie zwojów na tkaninie z Angers, zwłaszcza w relacji z wizerunkami kodeksów, wprowadzają jeszcze jeden problem, powiązany z kwestią obrazowego opowiadania. Jak zauważył M. Camille (*Visual signs of the sacred page: books in the Bible moralisée*, „Word and Image”, 5(1989), s. 111-130), w malarstwie średniowiecznym zwój wprowadza zazwyczaj asocjacje z przekazem ustnym, gdy tymczasem kodeks odnosi się do tekstu pisanego. Ta zasada sprawdza się w ikonografii Apokalipsy z Angers.

<sup>55</sup> Rozróżnienie poziomów narracji za pomocą tego rozwiązania kompozycyjnego omawia S. Ringbom (*Some pictorial conventions*, passim). Autor stawia tę metodę obrazowania wśród tych, które charakteryzują narrację pośrednią (*indirect narration*); gdzie bohater nie jest protagonistą wydarzeń, lecz ich sprawozdawcą. Jest to typowa metoda ukazywania zawartości wizji, snów, treści przemowy itp.

<sup>56</sup> Z wyjątkiem rekonstruowanej postaci anioła ze sceny 9, która unosi się bezpośrednio na powierzchni tła.

<sup>57</sup> Zob. S. Ringbom, *Action and Report: The Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting*, *JWCI*, 52(1989), s. 34-51, zwł. s. 37-41.



rozmaitym przekształceniom. Najważniejszym czynnikiem determinującym owe przemiany sposobu opowiadania była niewątpliwie interpretacja obrazowanego tekstu, której źródło stanowiła w przypadku Apokalipsy przede wszystkim literatura egzegetyczna. Innym elementem określającym wybór odpowiedniej metody narracji była funkcja, jaką pełnić miało dzieło sztuki oraz, związana z funkcją, kwestia potencjalnego odbiorcy. Rozbudowane opowiadanie, w którym swój odpowiednik obrazowy znajduje niemal każdy werset tekstu Objawień św. Jana, ukształtowało się w anglo-francuskich rękopisach, na których opiera się ikonografia Apokalipsy z Angers, w celu dobitnego, ułatwiającego zapamiętanie, podkreślenia sensu wizji w interpretacji głosy Berengaudusa. Najważniejszą rolę odgrywa tu postać Jana, autora, narratora i odbiorcy objawienia, który pośrednicząc pomiędzy światem wizji i światem widza, staje się jego przewodnikiem ku poznaniu sensu symbolicznych obrazów.

THE PROBLEM OF THE NARRATOR  
IN THE MEDIEVAL ICONOGRAPHY OF ST. JOHN'S  
APOCALYPSE ON THE EXAMPLE OF APOCALYPSE OF ANGERS

S u m m a r y

The monumental tapestry dating back to the 14<sup>th</sup> century with images coming from St. John's Apocalypse, kept at present in the Angers castle, was designed on the basis of the iconographic program of the so-called Anglo-French apocalypses. In the unusually rich cycle of images contained in that group of illuminated manuscripts the figure of St. John is stressed in an unprecedented way. The present text is an attempt at referring the way of presentation of the author and narrator of Apocalypse to the miniature tradition and at pointing to the function of his figure in the narrative structure of the work.

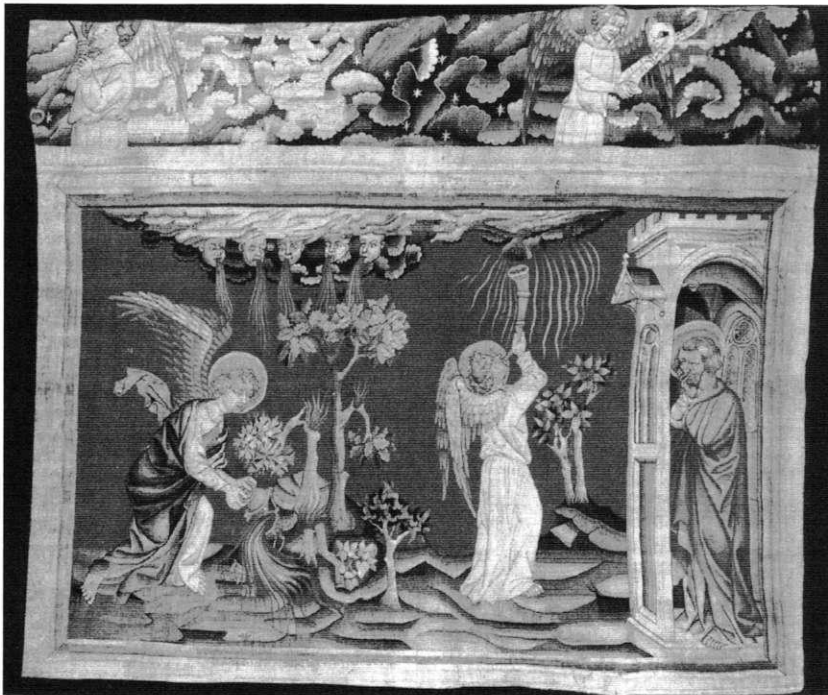
*Translated by Tadeusz Karłowicz*

**Słowa kluczowe:** Apokalipsa z Angers, Apokalipsa św. Jana – ikonografia, sztuka gotycka – XIV wiek, narracja wizualna.

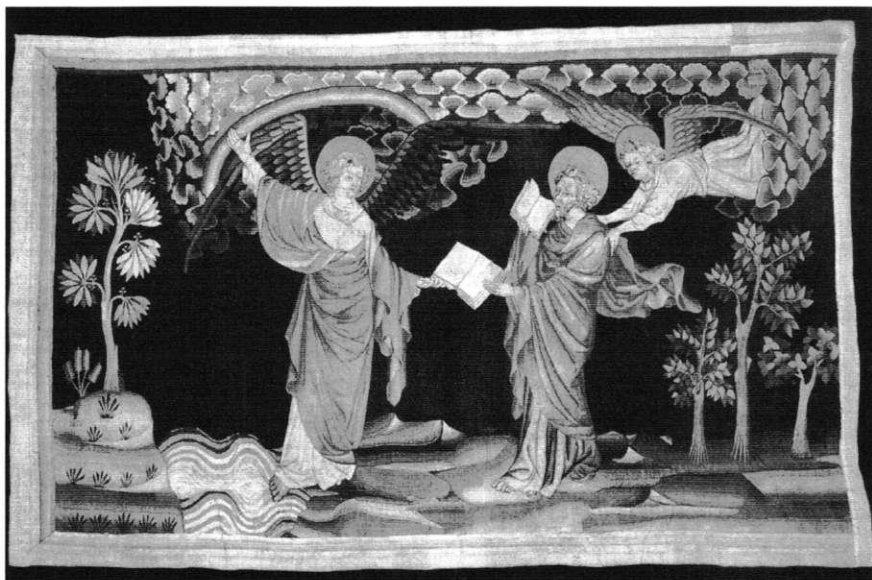
**Key words:** Apocalypse of Angers, St. John's Apocalypse – iconography, Gothic art – the 14<sup>th</sup> century, visual narration.



1. Scena 4. Wizja Tronu Boga



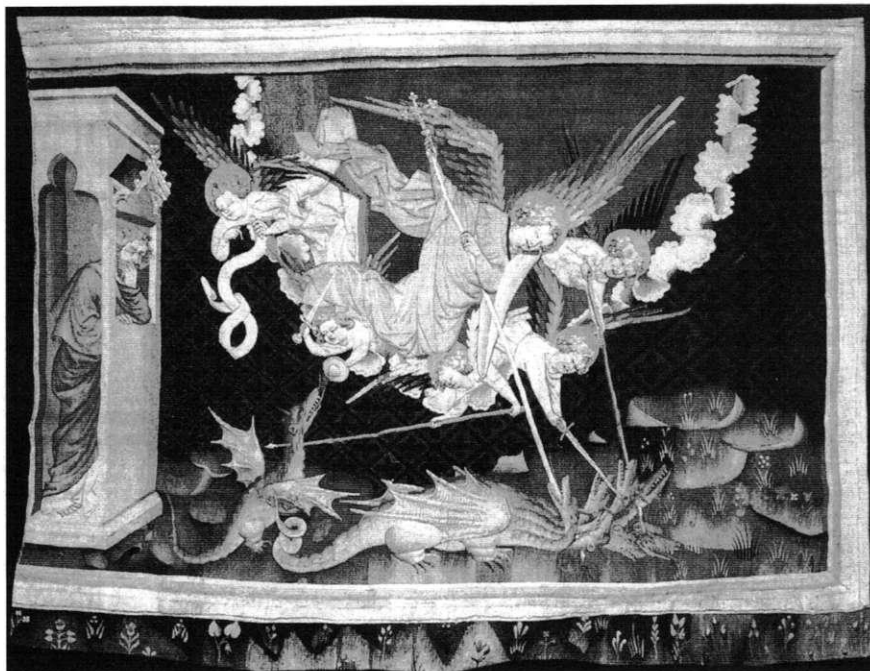
2. Scena 19. Anioł opróżnia kadzielnice



3. Scena 28. Św. Jan zjada księgę



4. Scena 29. Mierzenie świątyni



5. Scena 36. Walka na niebie



6. Scena 49. Anioł z Dobrą Nowiną