

Biblioteka Narodowa w Warszawie

Psalterz Potockich

W zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie – ciągle jeszcze odbudowywanych po tragicznych stratach poniesionych podczas II wojny światowej – wyjątkowe miejsce zajmują nieliczne ocalałe zabytki dawnego piśmiennictwa. Są to zarówno najstarsze świadectwa polskie, jak i dokumenty innych narodów, przez tysiąc lat w różnych okolicznościach trafiające do Polski. Przechowywane były niegdyś w klasztornych, kościelnych, prywatnych i instytucjonalnych kolekcjach, które, począwszy od XVIII stulecia, wzorem Biblioteki Żałuskich coraz częściej nabierały charakteru publicznego, a wiele z nich z czasem zostało włączonych do utworzonej w 1928 roku polskiej Biblioteki Narodowej.

Spisany na pergaminie, iluminowany przez najlepszych paryskich artystów francuski *Psalterz*, z połowy XIII w., od ponad dwustu lat pozostaje w zbiorach polskich. Jego wcześniejsze losy nie są znane. Nabyty w Paryżu pod koniec XVIII stulecia przez Stanisława Kostkę Potockiego i przechowywany w Wilanowie, od siedemdziesięciu lat jest jednym z najcenniejszych obiektów w zbiorach Biblioteki Narodowej. Cztery całostronicowe miniatury zachowane w rękopisie Potockich zwanym też *Psalterzem wilanowskim* (oraz pięć innych, niegdyś, przed końcem XVIII w. z niego wyciętych) uznaje się za wybitne osiągnięcie malarstwa książkowego trzynastowiecznej Francji, a ich anonimowego twórcę określa (od nazwiska pierwszego znanego właściciela kodeksu) mianem Mistrza Potockich.



The National Library in Warsaw

The Potocki Psalter

Within the collections of the National Library in Warsaw – still being reassembled in consequence of the tragic losses inflicted during the Second World War – a unique place is held by the surviving monuments of early writing. Among those treasures are the oldest testimonies to Polish writing, as well as documents from other countries, documents that – over a thousand-year period, and in a range of varying historical circumstances – found their way to Poland and were preserved in family or Church collections. Beginning in the 18th century, on the model of Warsaw's Żałuski Library, private book collections ever more often acquired a public character. Indeed, many of them came to be included in Poland's National Library, formally called into being in 1928.

Inscribed on parchment, illuminated by the finest Parisian artists, our 13th-century *Psalter* has been safeguarded in Polish collections for over two hundred years. Its earlier history is unknown. Purchased at the close of the 18th century by Prince Stanisław Kostka Potocki, the *Potocki Psalter* is one of the most precious medieval codices in the collections of Poland's National Library. The four miniatures preserved in the Potockis' manuscript, (which is also known as the *Wilanów Psalter*), along with five other miniatures removed from it sometime before the close of the 18th century, are recognized as an outstanding achievement of 13th-century French book painting. Their otherwise anonymous artist is referred to as the Potocki Master, from the name of the manuscript's first known owner.

- 
- *Psalterz Potockich* zwany wilanowskim (170 + VI k., oprawa)
 - Opis kodykologiczny
 - Od edytora – *Cenne odkrycie*
 - Zachowana dekoracja malarska *Psalterza Potockich*
 - Miniatury z *Psalterza* przechowywane w muzeach w Blackburn i w Bostonie
 - Odtworzony cykl chrystologiczny Mistrza Potockich
 - Dekoracja niefiguralna *Psalterza Potockich*
 - Esej *Psalterz Potockich. Iluminacje rękopisu Biblioteki Narodowej, rps I 8003*
 - Konserwacja *Psalterza*
 - Wskazówki bibliograficzne
 - Strona autorska i redakcyjna



Psalterz Potockich z kolekcji wilanowskiej

Sygn. rps. I 8003. *Psalterium*. Łac., franc. Ok. poł. XIII w. Iluminowany.
Pergamin. 15,5x10,5 cm. Kart 170 + VI. Opr. pocz. XIX w., aksamit.



Rękopis składa się z dwóch części. Pierwsza to kalendarz (k. 1-6) spisany w języku francuskim. Występują w nim, obok świętych czczonych w całym Kościele, imiona świętych, których kult był szczególnie silny w północnej Francji: German, Remigiusz, Idzi, Marcin. Zestaw imion nie wskazuje jednak na konkretną diecezję. Drugą, zasadniczą część, spisaną po łacinie, stanowi *Psalterz* (k. 9-170). Rękopis nie zawiera wszystkich pieśni, kończy się na psalmie 96, choć pierwotnie zapewne był kompletny. Aż w czterech miejscach widać ślady wycinania kart, tekstu brakuje jednak tylko raz – pomiędzy kartami 127 a 128, gdzie pierwotnie musiała znajdować się karta, na której był zapisany koniec psalmu 71 i około połowa psalmu 72. Cztery karty z iluminacjami (k. 8v, 33r, 64r, 101v) nie stanowią części składek, lecz zostały doklejone. Ich odwrocia oraz karta 7 (w całości) są czyste.

Kodeks został wykonany z dokładnie wyprawionego z obu stron białego pergaminu bez większych ubytków. Tekst zapisano staranną minuskulą gotycką w jednej kolumnie. W kilku miejscach znajdują się poprawki i uzupełnienia wpisane tą samą ręką, a w innych – późniejszą, i już nie tak starannym pismem. Późniejszy też jest podział na wyrazy za pomocą pionowych kresek, gdyż w wielu miejscach tekst jest zapisany bez takiego podziału. Na kartach 56r, 112r, 113r i 126r znajdują się trudno czytelne noty w języku francuskim.

Nie wiadomo, jak wyglądała pierwotna oprawa rękopisu – obecna powstała na początku XIX wieku, na zamówienie Stanisława Kostki Potockiego. Podczas jej wykonania przycięto blok książki, uszkadzając w trakcie tej czynności część zdobień, oraz pozłożono brzegi kart. Rękopis został oprawiony w tekturę pokrytą naklejonym na nią różowym aksamitem, okładziny zaopatrzone w srebrną klamerkę z herbem nowego właściciela.

Wraz z poprzednią oprawą usunięto również stare wyklejki, na których być może znajdowały się jakieś noty proveniencyjne, brak zatem wiadomości o wcześniejszych losach rękopisu. Na podstawie iluminacji można wnioskować, że powstał w połowie XIII wieku w Paryżu, być może na zamówienie z północnej Francji (wskazuje na to kalendarz). Pierwszy znany fakt z dziejów rękopisu to jego zakup przez Stanisława Kostkę Potockiego pod koniec XVIII lub na początku XIX wieku w Paryżu. Do 1933 roku *Psalterz* znajdował się w wilanowskiej kolekcji Potockich i później Branickich, kiedy to został kupiony przez Bibliotekę Narodową i stał się ozdobą jej zbiorów.



Od edytora



Wiele wybitnych dzieł sztuki i cennych ksiąg to często historie wędrówek. Zarówno takich, które prowokowała przemożna chęć posiadania cymbelów czy arcydzieł, jak i takich, do których przyczyniały się niespokojne losy świata i obawa o bezpieczeństwo dóbr kultury. Przechowywany w zbiorach rękopiśmiennych Biblioteki Narodowej francuski *Psalterz* z połowy XIII wieku – iluminowany przez najlepszych paryskich artystów – tylko podczas dwóch ostatnich stuleci przemierzył, z obu tych powodów, długą drogę. Wcześniejsze dzieje kodeksu, a tym samym okoliczności, które doprowadziły do rozproszenia kilku pochodzących z niego miniatur oraz zaginięcia końcowej partii tekstu *Psalterium*, pozostają nieznane. W ostatnich latach XVIII stulecia zdekompletowany rękopis zakupił we Francji, najprawdopodobniej w Paryżu, Stanisław Kostka Potocki. Po jego powrocie do Polski, *Psalterz* został włączony do zbiorów gromadzonych w królewskim niegdyś pałacu w Wilanowie. W nowej oprawie służył przez ponad sto lat zaborów, jak cała kolekcja Potockich, polskim uczonym i miłośnikom kultury, którzy w rozwoju sztuki i nauki widzieli szansę narodowego przetrwania. W niepodległej Polsce, w 1932 roku, księgozbiór wilanowski został przekazany (w niewielkiej części w roku następnym nabyty) do utworzonej cztery lata wcześniej w Warszawie Biblioteki Narodowej. Trzynastowieczny *Psalterz* znalazł się wśród zakupionych wówczas do jej zbiorów średniowiecznych kodeksów z Wilanowa i wraz z nimi stał się przedmiotem wstępnych opracowań naukowych.





Kilka lat później, na początku II wojny światowej, ewakuowano go razem z najcenniejszymi zabytkami muzealnymi i bibliotecznymi do Kanady. Uniknął dzięki temu losu, jaki stał się udziałem wielu innych dóbr kultury, systematycznie grabionych i niszczonej na ziemiach polskich przez ponad pięć wojennych lat. Do zbiorów rękopiśmiennych Biblioteki Narodowej powrócił w 1959 roku, w 1995 został poddany generalnym zabiegom konserwatorskim. *Psalterz wilanowski*, przedstawiony niedawno, wśród ponad stu innych obiektów ze zbiorów Książnicy, w albumie *Nad złoto droższe. Skarby Biblioteki Narodowej* (Warszawa 2000), nie był poza tym przedmiotem zainteresowania współczesnych polskich kodykologów, paleografów i historyków sztuki, pojawiał się natomiast niekiedy, określany jako *Psalterz Potockich*, w opracowaniach zagranicznych.

Celem obu przygotowanych w Bibliotece Narodowej publikacji (książki *Iluminacje Psalterza Potockich* oraz niniejszej płyty) jest częściowe przynajmniej uzupełnienie krajowego stanu badań poprzez przywołanie literatury przedmiotu, przypomnienie dotychczasowych ustaleń, a przede wszystkim usystematyzowanie i przedstawienie danych o stanie zachowania i programie ikonograficznym kodeksu. Zagadnienia te są tematem tekstów: *Psalterz Potockich. Iluminacje rękopisu Biblioteki Narodowej, rps I 8003, z kolekcji wilanowskiej* Katarzyny Płonka-Balus (Muzeum Książąt Czartoryskich) oraz *Konserwacja Psalterza* autorstwa Marii Woźniak (Biblioteka Narodowa). W publikacjach poświęconych ikonografii *Psalterza* sprawą równej wagi jest sposób edytorskiego zaprezentowania jego cennej dekoracji. Niegdyś, w kompletnym rękopisie składały się na nią – oprócz wyposażenia malarskiego zachowanego w kodeksie Biblioteki Narodowej – nieznane iluminacje dawno zaginionej partii tekstu oraz kilka rozproszonych, z pewnością przed końcem wieku XVIII, miniatur. Pięć z nich stosunkowo niedawno zidentyfikowano w badaniach zagranicznych: *Pokłon Trzech Króli*, *Ofiarowanie w świątyni*, *Ucieczka do Egiptu*, *Chrzest Chrystusa* oraz *Ukrzyżowanie*. Czarno-białe reprodukcje tych scen towarzyszyć miały w naszych publikacjach, zgodnie z przyjętymi założeniami, barwnym fotografiom przedstawiającym dziesięć iluminacji zachowanych w rękopisie Biblioteki Narodowej (w tym cztery całostronicowe miniatury: *Wjazd do Jerozolimy*, *Pojmanie*, *Biczowanie*, *Niewiasty u grobu*).





Na podstawie obowiązującego w momencie rozpoczęcia prac autorskich i edytorskich stanu badań wiadomo było, że *Ukrzyżowanie* znajduje się w zbiorach muzealnych w Bostonie, natomiast los czterech miniatur (*Pokłon Trzech Króli*, *Ofiarowanie w świątyni*, *Ucieczka do Egiptu*, *Chrzest*), przechowywanych niegdyś w prywatnej kolekcji lorda Hastingsa w Blackburn, pozostawał nieznany od czasu wystawienia ich na sprzedaż przez londyński dom aukcyjny Sotheby and Co., to znaczy od 20 lipca 1931 roku. Reprodukcyjne tych miniatur zamieszczono wówczas w katalogu aukcyjnym i właśnie do niego zamierzaliśmy sięgnąć, aby dopełnić obrazu dekoracji malarskiej *Psalterza*. Niestety, parokrotnie ponawiane starania o uzyskanie zgody na jednorazowe wykorzystanie zdjęć z tego katalogu zakończyły się, z przyczyn od nas niezależnych, niepowodzeniem. Oznaczało to, że merytoryczną i edytorską koncepcję obu naszych publikacji należy, z konieczności, znacząco ograniczyć.

W pewnym momencie sytuacja uległa zasadniczej zmianie. Podejmowane w trakcie wstępnych prac nad książką i płytą zabiegi o uzyskanie reprodukcji rozproszonych miniatur doprowadziły bowiem – nieoczekiwanie – do ważnego odkrycia. Dzięki życzliwości i kompetentnej pomocy Pani Janet Zmroczek i Pana Petera Kidda z British Library oraz przyjacielskiemu pośrednictwu Pani Joanny Pasztaleniec-Jarzyńskiej, zastępcy dyrektora Biblioteki Narodowej, udało się ustalić – wbrew obowiązującemu od kilkadziesiąt lat w światowej literaturze przedmiotu przekonaniu, jakoby miniatury z kolekcji lorda Hastingsa znikły po londyńskiej aukcji w nieznanych, prawdopodobnie prywatnych zbiorach – że cztery karty *Psalterza* z poszukiwanymi scenami znajdują się od 1946 roku w muzeum w Blackburn. W roku 1976 zostały pokazane na wystawie „Medieval and Early Renaissance Treasures in the North West” w Manchesterze. Stylistycznie łączono je z Godzinkami z Pierpont Morgan Library w Nowym Jorku; z rękopisem Biblioteki Narodowej nie były identyfikowane. Do muzealnych zbiorów w Blackburn trafiły po śmierci Edwarda Harta, kolekcjonera, który zakupił je w tajemnicy przed swoją rodziną, być może już po 1931 roku. Odkrycie rzeczywistego rodowodu owych miniatur stało się powodem prawdziwej satysfakcji zarówno dla pracowników angielskiego muzeum, jak i Biblioteki Narodowej.





Dzięki tak fortunnemu zbiegowi okoliczności możemy zatem przedstawić obecnie, zarówno w tej publikacji jak i w towarzyszącej jej książce – obok iluminacji zachowanych w *Psalterzu Potockich* – także barwne, świetnej jakości reprodukcje pięciu miniatur niegdyś z tego kodeksu wyciętych i przechowywanych w zagranicznych zbiorach. Scena *Ukrzyżowanie* znajduje się w Museum of Fine Arts w Bostonie (przekazana przez Schaffer Galleries dla uczczenia pamięci historyka sztuki, dr. Georga Swarzenskiego), natomiast faktycznym, ustalonym w trakcie prac nad naszymi publikacjami miejscem przechowywania czterech przedstawień: *Pokłon Trzech Króli*, *Ofiarowanie w świątyni*, *Ucieczka do Egiptu* oraz *Chrzest Chrystusa*, jest Blackburn Museum and Art Gallery. Na płycie CD przedstawiamy także pełną podobiznę *Psalterza Biblioteki Narodowej*. Czytelnicy, przede wszystkim opiekunowie miniatur w Blackburn i w Bostonie, mogą zatem obejrzeć nie tylko pozostałe sceny chrystologicznego cyklu Mistrza Potockich, ale i rękopis, który one niegdyś ozdabiały. Liczący bez mała osiem stuleci kodeks jawi się nam przez moment w pełnej krasie, a właściwie w nieomal pełnej...

Ta przygoda badawcza mogłaby bowiem mieć ciąg dalszy. Należy domniemywać, że sformułowana w publikowanym tutaj tekście Katarzyny Płonka-Bałus i merytorycznie uzasadniona hipoteza o zaginięciu jeszcze dwóch całostronicowych miniatur przedstawiających sceny z dzieciństwa Chrystusa oraz dwóch inicjałów figuralnych pochodzących z końcowej, równie dawno zagubionej części kodeksu, najpewniej tylko przypuszczeniem pozostanie. Jednak niezwykle zbieg okoliczności i szczęśliwa passa towarzysząca pracom nad niniejszą publikacją wręcz prowokują, by wyobrazić sobie, że w przyszłości, może nawet dzięki tej książce, odtworzony tu cykl chrystologiczny *Psalterza wilanowskiego* uzupełnią jeszcze dwie reprodukcje niezbędnych w nim, a szczęśliwym trafem gdzieś świecie zachowanych miniatur ze scenami Zwiastowania i Bożego Narodzenia w mistrzowskim wykonaniu *Potocki-atelier*. A może odnajdą się karty rękopisu z końcową częścią *Psalterza*... Wszak nie tylko dzieła sztuki, ale książki o nich również wędrują.



Pełna podobizna *Psalterza Potockich*



Psalterium. Rękopis w językach łacińskim i francuskim, iluminowany.
Ok. poł. XIII w. Pergamin, 15,5x10,5 cm, 170 + VI k.
Oprawa XIX w., aksamit. Sygn. rps I 8003

Spis
kart





BATU
uit quon
abit in consi
lio impiorū
in uia p̄torū
non stetit i

sed et in catedrali iherusalem non sedit.

Sed in lege domini uoluntas eius
et in lege eius meditabitur die ac
nocte.

Et erit tanquam lignum q̄ pla
tatum est secus decursus aquarū
q̄ fructum suum dabit in tem

k. 8v

k. 9r



Psalterz Potockich - karty

 Oprawa	 k.18v, 19r	 k.41v, 42r	 k.64v, 65r	 k.87v, 88r	 k.110v, 111r	 k.133v, 134r	 k.156v, 157r
 Wyklejka	 k.19v, 20r	 k.42v, 43r	 k.65v, 66r	 k.88v, 89r	 k.111v, 112r	 k.134v, 135r	 k.157v, 158r
 k.ochronna1	 k.20v, 21r	 k.43v, 44r	 k.66v, 67r	 k.89v, 90r	 k.112v, 113r	 k.135v, 136r	 k.158v, 159r
 k.ochronna2	 k.21v, 22r	 k.44v, 45r	 k.67v, 68r	 k.90v, 91r	 k.113v, 114r	 k.136v, 137r	 k.159v, 160r
 k.ochronna3	 k.22v, 23r	 k.45v, 46r	 k.68v, 69r	 k.91v, 92r	 k.114v, 115r	 k.137v, 138r	 k.160v, 161r
 k.1recto	 k.23v, 24r	 k.46v, 47r	 k.69v, 70r	 k.92v, 93r	 k.115v, 116r	 k.138v, 139r	 k.161v, 162r
 k.1v, 2r	 k.24v, 25r	 k.47v, 48r	 k.70v, 71r	 k.93v, 94r	 k.116v, 117r	 k.139v, 140r	 k.162v, 163r
 k.2v, 3r	 k.25v, 26r	 k.48v, 49r	 k.71v, 72r	 k.94v, 95r	 k.117v, 118r	 k.140v, 141r	 k.163v, 164r
 k.3v, 4r	 k.26v, 27r	 k.49v, 50r	 k.72v, 73r	 k.95v, 96r	 k.118v, 119r	 k.141v, 142r	 k.164v, 165r
 k.4v, 5r	 k.27v, 28r	 k.50v, 51r	 k.73v, 74r	 k.96v, 97r	 k.119v, 120r	 k.142v, 143r	 k.165v, 166r
 k.5v, 6r	 k.28v, 29r	 k.51v, 52r	 k.74v, 75r	 k.97v, 98r	 k.120v, 121r	 k.143v, 144r	 k.166v, 167r
 k.6v, 7r	 k.29v, 30r	 k.52v, 53r	 k.75v, 76r	 k.98v, 99r	 k.121v, 122r	 k.144v, 145r	 k.167v, 168r
 k.7v, 8r	 k.30v, 31r	 k.53v, 54r	 k.76v, 77r	 k.99v, 100r	 k.122v, 123r	 k.145v, 146r	 k.168v, 169r
 k.8v, 9r	 k.31v, 32r	 k.54v, 55r	 k.77v, 78r	 k.100v, 101r	 k.123v, 124r	 k.146v, 147r	 k.169v, 170r
 k.9v, 10r	 k.32v, 33r	 k.55v, 56r	 k.78v, 79r	 k.101v, 102r	 k.124v, 125r	 k.147v, 148r	 k.170 verso
 k.10v, 11r	 k.33v, 34r	 k.56v, 57r	 k.79v, 80r	 k.102v, 103r	 k.125v, 126r	 k.148v, 149r	 k.ochronna1
 k.11v, 12r	 k.34v, 35r	 k.57v, 58r	 k.80v, 81r	 k.103v, 104r	 k.126v, 127r	 k.149v, 150r	 k.ochronna2
 k.12v, 13r	 k.35v, 36r	 k.58v, 59r	 k.81v, 82r	 k.104v, 105r	 k.127v, 128r	 k.150v, 151r	 k.ochronna3
 k.13v, 14r	 k.36v, 37r	 k.59v, 60r	 k.82v, 83r	 k.105v, 106r	 k.128v, 129r	 k.151v, 152r	 Wyklejka
 k.14v, 15r	 k.37v, 38r	 k.60v, 61r	 k.83v, 84r	 k.106v, 107r	 k.129v, 130r	 k.152v, 153r	 Oprawa
 k.15v, 16r	 k.38v, 39r	 k.61v, 62r	 k.84v, 85r	 k.107v, 108r	 k.130v, 131r	 k.153v, 154r	
 k.16v, 17r	 k.39v, 40r	 k.62v, 63r	 k.85v, 86r	 k.108v, 109r	 k.131v, 132r	 k.154v, 155r	
 k.17v, 18r	 k.40v, 41r	 k.63v, 64r	 k.86v, 87r	 k.109v, 110r	 k.132v, 133r	 k.155v, 156r	





k. 1 recto



k. 1v, 2r



k. 2v, 3r



k. 3v, 4r



k. 4v, 5r



k. 5v, 6r



k. 6v, 7r



k. 7v, 8r



k. 8v, 9r



k. 9v, 10r



k. 10v, 11r



k. 11v, 12r





k. 12v, 13r



k. 13v, 14r



k. 14v, 15r



k. 15v, 16r



k. 16v, 17r



k. 17v, 18r



k. 18v, 19r



k. 19v, 20r



k. 20v, 21r



k. 21v, 22r



k. 22v, 23r



k. 23v, 24r





k. 24v, 25r



k. 25v, 26r



k. 26v, 27r



k. 27v, 28r



k. 28v, 29r



k. 29v, 30r



k. 30v, 31r



k. 31v, 32r



k. 32v, 33r



k. 33v, 34r



k. 34v, 35r



k. 35v, 36r





k. 36v, 37r



k. 37v, 38r



k. 38v, 39r



k. 39v, 40r



k. 40v, 41r



k. 41v, 42r



k. 42v, 43r



k. 43v, 44r



k. 44v, 45r



k. 45v, 46r



k. 46v, 47r



k. 47v, 48r





k. 48v, 49r



k. 49v, 50r



k. 50v, 51r



k. 51v, 52r



k. 52v, 53r



k. 53v, 54r



k. 54v, 55r



k. 55v, 56r



k. 56v, 57r



k. 57v, 58r



k. 58v, 59r



k. 59v, 60r





k. 60v, 61r



k. 61v, 62r



k. 62v, 63r



k. 63v, 64r



k. 64v, 65r



k. 65v, 66r



k. 66v, 67r



k. 67v, 68r



k. 68v, 69r



k. 69v, 70r



k. 70v, 71r



k. 71v, 72r





k. 72v, 73r



k. 73v, 74r



k. 74v, 75r



k. 75v, 76r



k. 76v, 77r



k. 77v, 78r



k. 78v, 79r



k. 79v, 80r



k. 80v, 81r



k. 81v, 82r



k. 82v, 83r



k. 83v, 84r





k. 84v, 85r



k. 85v, 86r



k. 86v, 87r



k. 87v, 88r



k. 88v, 89r



k. 89v, 90r



k. 90v, 91r



k. 91v, 92r



k. 92v, 93r



k. 93v, 94r



k. 94v, 95r



k. 95v, 96r





k. 96v, 97r



k. 97v, 98r



k. 98v, 99r



k. 99v, 100r



k. 100v, 101r



k. 101v, 102r



k. 102v, 103r



k. 103v, 104r



k. 104v, 105r



k. 105v, 106r



k. 106v, 107r



k. 107v, 108r





k. 108v, 109r



k. 109v, 110r



k. 110v, 111r



k. 111v, 112r



k. 112v, 113r



k. 113v, 114r



k. 114v, 115r



k. 115v, 116r



k. 116v, 117r



k. 117v, 118r



k. 118v, 119r



k. 119v, 120r





k. 120v, 121r



k. 121v, 122r



k. 122v, 123r



k. 123v, 124r



k. 124v, 125r



k. 125v, 126r



k. 126v, 127r



k. 127v, 128r



k. 128v, 129r



k. 129v, 130r



k. 130v, 131r



k. 131v, 132r





k. 132v, 133r



k. 133v, 134r



k. 134v, 135r



k. 135v, 136r



k. 136v, 137r



k. 137v, 138r



k. 138v, 139r



k. 139v, 140r



k. 140v, 141r



k. 141v, 142r



k. 142v, 143r



k. 143v, 144r





k. 144v, 145r



k. 145v, 146r



k. 146v, 147r



k. 147v, 148r



k. 148v, 149r



k. 149v, 150r



k. 150v, 151r



k. 151v, 152r



k. 152v, 153r



k. 153v, 154r



k. 154v, 155r



k. 155v, 156r





k. 156v, 157r



k. 157v, 158r



k. 158v, 159r



k. 159v, 160r



k. 160v, 161r



k. 161v, 162r



k. 162v, 163r



k. 163v, 164r



k. 164v, 165r



k. 165v, 166r



k. 166v, 167r



k. 167v, 168r





k. 168v, 169r



k. 169v, 170r



k. 170 verso



Wyklejka



k. ochronna1



k. ochronna2



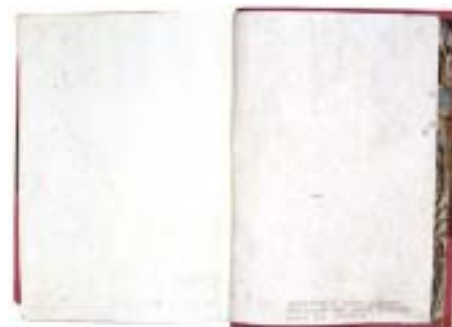
k. ochronna3



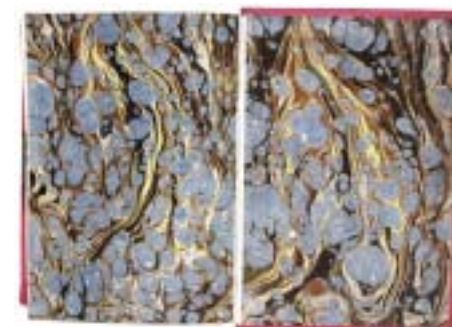
k. ochronna1



k. ochronna2



k. ochronna3



Wyklejka



Zachowana dekoracja malarska *Psalterza Potockich*

W trzynastowiecznym francuskim rękopisie iluminowanym, nazywanym obecnie *Psalterzem Potockich* lub *wilanowskim*, dekoracja malarska zachowała się jedynie częściowo. Niegdyś, w kompletnym dziele składały się na nią – oprócz wyposażenia malarskiego, jakie przetrwało w kodeksie Biblioteki Narodowej – nieznane iluminacje dawno zaginionej końcowej partii tekstu oraz kilka rozproszonych z pewnością również przed końcem wieku XVIII, miniatur.

W zakupionym wówczas w Paryżu przez Stanisława Kostkę Potockiego zdekompletowanym i prawdopodobnie pozbawionym oprawy rękopisie (170 kart) pozostały tylko cztery miniatury całostronicowe (111-114x83-85 mm): *Wjazd do Jerozolimy*, *Pojmanie*, *Biczowanie*, *Niewiasty u grobu*, oraz sześć inicjałów figuralnych ze scenami z życia króla Dawida. Zdaniem amerykańskiego badacza, Roberta Branera (w pracy *Rediscovering a Parisian Paintshop of the Thirteenth Century* "Boston Museum Bulletin" 69, 1971), są to dzieła dwóch różnych artystów: Mistrza Potockich, twórcy wszystkich zachowanych miniatur całostronicowych *Psalterza*, oraz nieznanego malarza inicjałów figuralnych, którymi wyróżnione zostały poszczególne części rękopisu, czyli *Księgi psalmów*.





Wjazd do Jerozolimy
k. 33r

Psalterz Potockich
Biblioteka Narodowa





Pojmanie
k. 8v

Psalterz Potockich
Biblioteka Narodowa





Biczowanie

k. 101v

Psalterz Potockich
Biblioteka Narodowa





Niewiasty u grobu
k. 64r

Psalterz Potockich
Biblioteka Narodowa





Karta z inicjałem
B[eatus vir...]
Dawid grający na harfie
k. 9r

Psalterz Potockich
Biblioteka Narodowa





Karta z inicjałem
D[ominus illuminatio mea...]
Namaszczenie Dawida na króla
k. 50v

Psalterz Potockich
Biblioteka Narodowa





Karta z inicjałem
D[ixi custodiam vias meas...]
Dawid wskazuje na swoje usta
k. 76r

Psalterz Potockich
Biblioteka Narodowa





Karta z inicjałem
D[ixit insipiens...]
Głupiec

k. 98r

Psalterz Potockich
Biblioteka Narodowa





Karta z inicjałem
S[alvum me fac deus...]
Tonący Dawid
k. 120r

Psalterz Potockich
Biblioteka Narodowa





Karta z inicjałem
E[xultate deo...]
Dawid grający na dzwonkach
k. 146r

Psalterz Potockich
Biblioteka Narodowa



Wjazd do Jerozolimy

Psalterz Potockich k. 33r

Typowa dla *atelier* Mistrza Potockich płytka, pokryta płatkowym złotem, estradowa przestrzeń miniatury szczelnie wypełniona jest postaciami i architekturą określającą miejsce ilustrowanych wydarzeń. Główny akcent kompozycji stanowi jadący na osiołku Chrystus. Towarzyszą mu pieszo czterej apostołowie z gałązkami palmowymi w dłoniach, na ich czele kroczy Piotr. Orszak zbliża się do bramy miasta. Jezus Chrystus ubrany w szafirową tunikę i różowawy płaszcz, bosy, w nimbie krzyżowym, prawą dłonią błogosławi witające go tłumy. Uosabia je, zgodnie z tradycją utrwaloną w ikonografii, młodzieniec w białej koszuli, który rozpościera przed kopytami Jezusowego wierzchowca swój turkusowo-zielonkawy płaszcz. W ostrołukowym wykroju zaznaczonej umownie bramy miejskiej ukazuje się grupa osób prowadzonych przez mężczyznę w czerwonej szpiczastej czapce, który gestem otwartej prawej dłoni zaprasza przybyszów do środka. Pozostali świadkowie wjazdu znaleźli miejsce na wieży bramnej; wychylając się zza cynobrowego krenelażu, wyciągają ręce do Chrystusa. Koloryt tego przedstawienia nie odbiega od rozwiązań w pozostałych miniaturach *Psalterza*, jednak na uwagę zasługuje zarówno niezgodna z naturalną, błękitna lub czerwona barwa włosów niektórych postaci, jak i błękitnawe umaszczenie osiołka. Nadaje to wydarzeniom odrealniony charakter, będący wynikiem artystycznej kreacji doskonale wpasowanej w konwencjonalny sposób obrazowania średniowiecznych artystów. Źródłami dla sceny *Wjazdu do Jerozolimy* były przekazy ewangeliczne (Mt 21, 1-11; Mk 11, 1-11; Łk 19, 29-40; Jn 12, 12-19), prorocтва Zachariasza (9, 9) i Izajasza (62, 10), a także apokryficzna *Ewangelia Nikodema*. Temat ten bardzo wcześnie zyskał realizację plastyczną, tworzoną równolegle z rozwojem form liturgicznych związanego z nim święta, jednocześnie kształtował się dramat liturgiczny. Już w IV wieku, w opisie pielgrzymki do Ziemi Świętej (*Peregrinatio Egeriae*), autorka przedstawia procesję w Jerozolimie, w Niedzielę Palmową, jako tryumfalny pochód, podczas którego przed Chrystusem uobecnionym księgą Ewangeliarza rozścielają swe szaty wierni niosący palmowe gałęzie. Miniatura w *Psalterzu Potockich* jest wierną ilustracją tego zwyczaju.



Pojmanie

Psalterz Potockich k. 8v

Pomimo dekoracyjności spowodowanej koniecznością rozmieszczenia licznie nagromadzonych w płytkiej przestrzeni postaci i szczegółów, miniatura zwraca uwagę dyscypliną i klarownością kompozycji, tak charakterystyczną dla Mistrza Potockich. Typowy jest też zasób użytych przez niego pigmentów. Ciemny, kobaltowy błękit kontrastuje z różem, a cynober – z jasną zielenią. Barwnością odznacza się umowna architektura; fałdy szat spokojne, najczęściej biegnące równolegle, wymodelowane są brązem i czernią.

Grupa ośmiu mężczyzn otaczających stojącego pośrodku Chrystusa wpisana została w półkolistą arkadę, poza którą widnieje mur ze sterczącymi wieżami. Scena jest odpowiednio kadrowana. Iluminator zbliżył architekturę do widza tak bardzo, że kolumny wspierające portal bramny nie zmieściły się już w kadrze. Podobnie umykają wzrokowi zwieńczenia wież. Uczestnicy sceny zostali maksymalnie przysunięci do krawędzi miniatury. Dolna listwa ramy stanowi rodzaj estrady, po której poruszają się postaci; czubkami stóp przekraczając wytyczoną przez ramę granicę, w sposób dosłowny wychodzą ku widzowi. Do Chrystusa – którego postać stanowi ideowe i kompozycyjne centrum – przywiera całym ciałem Judasz. Łada moment przypieczętuje zdradę pocałunkiem. Świadcami wydarzenia są strażnicy uzbrojeni we włócznie, maczugi i halabardy.

Na pierwszym planie, po lewej, dostrzegamy człowieka o rysach negroidalnych; na prawo od Chrystusa widoczny jest nie mniej charakterystyczny mężczyzna w białym czepku, wznoszący maczugę. Jego wyrazisty, wręcz agresywny profil antycypuje zwyrodniałe twarze oprawców znanych z ołtarzy późnogotyckich. Niejasna natomiast jest rola szarej jak maska twarzy wylaniającej się zza jego ramienia. Figury te częściowo przysłonił św. Piotr – wzniesionym mieczem obcina ucho klęczącemu Malchusowi. Przedstawiony epizod występuje od IX wieku we wszystkich prawie cyklach pasyjnych, okoliczności i moment zdrady Judasza eksponowane są w nich jako fakt implikujący samo Pojmanie.



Biczowanie

Psalterz Potockich k. 101v

Miniatura, wzorem poprzednich otoczona dwubarwną ramką, ukazuje na złotym tle ażurową architekturę – rodzaj portyku czy krużganka wpartego na barwnych kolumnach o liściastych kapitelach. Dwie skrajne podpory architektoniczne tworzą kulisy sceny; trzecia – wznosząca się pośrodku i dźwigająca trójkątny przyczółek ozdobiony delikatną floryzacją – jest zarazem narzędziem męki Zbawiciela. Nagi Chrystus, od bioder opasany szaroniebieskim perizonium, stoi na skrawku ziemi za kolumną, do której przywiązano jego ręce. Zabieg wychylenia ciała ku przodowi i zarazem wygięcia względem osi kolumny umożliwił iluminatorowi ukazanie otoczonej błękitnym nimbem głowy, z twarzą zwróconą nieznacznie w prawo; pozwoliło to jednocześnie poruszyć statyczną kompozycję, czyniąc układ ciała bardziej naturalnym. Linearny, umowny akt Chrystusa pozbawiony jest śladów cierpienia. Szeroko otwarte oczy patrzą przed siebie niemal pogodnie, a na twarzy rysuje się konwencjonalny uśmiech. Równie spokojne są twarze katów – młodzieńców o starannie ufrizowanych włosach, ukazanych po obu stronach kolumny z biczami w dłoniach. Ruchy obu oprawców, pewnie stojących na szeroko rozstawionych nogach, sprawiają wrażenie nieomal tańca. Zarówno wyraz ich twarzy, jak i gesty dalekie są od drapieżności i okrucieństwa, znanych z późniejszych obrazów pasyjnych.

Twórca *Biczowania* najwyraźniej nie zetknął się jeszcze z eksponującym cierpienie Boga-Człowieka nurtem pobożności franciszkańskiej, który stopniowo zdobywał uznanie po połowie wieku XIII i wpływał na kształtowanie się bardziej ekspresyjnej, „mistycznej” ikonografii pasyjnej. Miniatura z rękopisu wilanowskiego nosi wyraźne piętno tradycji wcześniejszej, sięgającej nawet Psalterza utrechckiego, w którym – w kontekście Psalmu 34, 15: „[...] z radością się zbiegli, przeciwko mnie się zesзли, bijąc mnie znienacka...” – pojawił się po raz pierwszy obraz przywiązanego do kolumny Chrystusa, biczowanego przez dwóch oprawców.



Niewiasty u grobu

Psalterz Potockich k. 64r

Ostatnia miniatura całostronicowa *Psalterza* kończy cykl pasyjny przedstawieniem momentu nawiedzenia grobu Jezusa przez trzy niewiasty (Ewangelie: Mt 28, 1-10; Mk 16, 1-8; Łk 24, 1-9). Przyszedłszy trzeciego dnia po Ukrzyżowaniu na miejsce, gdzie złożono ciało, były pierwszymi osobami, które zaskoczył i przeraził widok pustego grobu. Doświadczenie cudu potwierdzonego słowami anioła sprawiło, że niewiasty owe stały się pierwszymi świadkami Zmartwychwstania, toteż scena nawiedzenia przez nie grobu Chrystusa mogła stać się ilustracją tej największej tajemnicy chrześcijaństwa.

Mistrz Potockich skomponował scenę *Visitatio Sepulchri* we właściwy sobie sposób, wpisując ją w kolorową architekturę, która stanowi raczej rodzaj scenicznego *entourage* aniżeli charakterystykę miejsca akcji. Elementem swoistej scenografii – dzięki zamknięciu w trójlistnej formie – stał się też wycinek skalistego podłoża z dwoma śpiącymi żołnierzami; namalowany u stóp sarkofagu wyznacza pierwszy plan miniatury. Prawdziwy dramat rozgrywa się na innym poziomie, a jedną z *dramatis personae* jest monumentalny, ubrany na białe anioł o tęczyowych skrzydłach, z zielonym nimbem wokół głowy i palmową gałęzią w prawej dłoni. Siedzi na krawędzi wielobarwnego, kamiennego sarkofagu i wyciągniętym palcem lewej dłoni wskazuje na pozostawiony w środku całun. Swe spojrzenie boski posłaniec kieruje w stronę nadchodzącej zwartej grupki kobiet, które niespokojnie zwracają ku niemu swe twarze. Wszystkie noszą na przemian ciemnobłękitne bądź różową suknie i płaszcze, wokół ich głów spowitych białymi chustami widnieją kolorowe nimby. Przedstawiona scena jest sytuacją dialogu, jaki toczy się pomiędzy kobietami a aniołem. Repertuar ich gestów, a także architektura sugerująca kościelne wnętrze, gdzie grób jest tożsamy z ołtarzem, wprowadza w aurę najwcześniejszych dramatów liturgicznych mających za temat *Visitatio Sepulchri*. I chociaż nie można uznać miniatury Mistrza Potockich za ilustrację takiego dramatu, to patrząc na nią trudno oprzeć się wrażeniu, że za chwilę usłyszymy rozbrzmiewające w Kościele od X stulecia pytanie: „Quem queritis?” Kogo szukacie?



Karta z inicjałem B[*eatus vir...*]

Dawid grający na harfie

Psalterz Potockich k. 9r

Głównym akcentem dekoracji karty jest ozdobne *B*, rozpoczynające pierwszy wiersz Psalmu 1. Korpus litery wpisany został w czworokątną ramkę obwiedzioną wąską złotą listwą. Błękitne pole uzyskanego w ten sposób czworoboku wypełnione jest regularnym ornamentem – czarną kratką ożywioną delikatnymi punktami cynobru i białymi krzyżkami. W płynnie zarysowanym korpusie litery wyróżnia się masywna pionowa laska, którą tworzą dwie równoległe listwy: różowawa i błękitna, ozdobione zygzakami. Wielobarwne wypustki, z form nieorganicznych przeradzające się w stylizowane formy roślinne, wychodzą na margines jako zwijające się spiralnie gałązki.

Zgodnie z przyjętym zwyczajem, we wnętrzu inicjału przedstawiono grającego na harfie Dawida, legendarnego twórcę psalmów. Siedzący na ławie, ujęty *en trois quarts* młodzińczy król nosi niską koronę na starannie ufrizowanych puklach jasnych włosów otaczających drobną, trójkątną twarz. Jego strój stanowi ciemna, szafirowa tunika z rozszerzonymi rękawami oraz nieco od niej krótszy, różowo-brunatny płaszcz; narzucony na szczupłe, obłe ramiona osuwa się z nich szerokimi fałdami, aby przylgnąć do mocno uwydatnionych kolan. Układ nóg wynika z czynności wykonywanej przez psalmistę, a mówiąc ściślej – z konieczności znalezienia oparcia dla trzymanej oburącz harfy. Drobne stopy, obute w czarne ciżemki, wspierają się na dolnej krawędzi litery *B*. Rozpięta nad Dawidem arkada zwieńczona wieżyczkami sugeruje, że miejscem akcji jest portyk pałacu. Jednakże umowność elementów architektonicznych w miniatorstwie tego czasu nie pozwala widzieć w nich niczego więcej aniżeli motyw dekoracyjny. Pod względem ikonograficznym inicjał przedstawiający Dawida grającego na harfie jest jednym z typowych rozwiązań znanych ze współczesnego *Psalterzowi Potockich* francuskiego malarstwa książkowego.

Poniżej inicjału figuralnego widnieją dwa inicjałki: *s* i *E*, wyróżniające 8 i 11 wiersz tekstu. Sylwetowe, wykreślone błękitem i złotem litery ozdobione są dekoracją filigranową, wychodzącą na margines sprężynkami oraz wypustkami o charakterystycznym kształcie spinek do włosów. Inicjał *E* znajduje przedłużenie w postaci długiej wypustki z *vrilles* i *bandes*; zbliżona dekoracja wypełnia dolny margines karty. Jedyna, złoto-błękitna winietka międzywierszowa scala optycznie pismo i ornamentykę iluminowanej stronicy.



Karta z inicjałem *D[ominus illuminacio mea...]*

Namaszczenie Dawida na króla

Psalterz Potockich k. 50v

Na dekorację kaligraficzną tej strony składa się niewielka złoto-błękitna wkładka międzywierszowa oraz pięć sylwetowych inicjałów: *I* (1 wiersz), *E* (3 wiersz), *P* (5 wiersz), *D* (11 wiersz) oraz *D* (13 wiersz), których korpusy również wykonano błękitem lub złotem. Ich wnętrza wypełniają filigrany o motywach półpalmet i spirali. Na lewym marginesie rozwija się dekoracja *fleuronnées* w postaci sprężynki o haczykowatych zakończeniach.

W iluminacji strony dominuje inicjał *d*, który rozpoczyna siódmy wiersz na stronie, a jego wysokość zajmuje pięć linijek tekstu. Wpisana w błękitny czworobok obwiedziony listwą z płatkowego złota, minus-kułowa litera ma różowy korpus zdobiony szeregiem białych perełek. Z lewego górnego narożnika wychodzi na margines karty zwinięty w półpalmetkę wielobarwny liść.

We wnętrzu inicjału, na tle z płatkowego złota, przedstawiono namaszczenie Dawida na króla jako ilustrację Psalmu 26, którego pierwsze słowa, zapisane białą majuskułą, widnieją na błękitno-różowym tle. Scena w sposób dosłowny odnosi się do tematu. W centrum obrazu iluminator umieścił górującą nad niewielkim, siedzącym Dawidem postać Samuela, którego prawa stopa, wysunięta poza korpus litery, wspiera się na złotej ramce. Łysy starzec, ubrany w różowo-szaro-brunatną szatę opadającą do ziemi szeregiem zagęszczających się pośrodku plis, niebędącą – wbrew temu, co sądziła Stanisława Sawicka – habitem franciszkańskim, prawą ręką wkłada koronę na głowę Dawida, a w lewej, uniesionej wysoko w górę trzyma róg z olejem. Przedstawienie takie, bliskie średniowiecznej wyobraźni poprzez odwołanie do ówczesnego ceremoniału koronacyjnego, którego częścią było między innymi namaszczenie świętymi olejami, znane jest od wieku XII w Anglii, a w sto lat później pojawiło się we Francji, gdzie zastąpiło formułę wcześniejszą, jaką był wizerunek Dawida wskazującego na swoje oczy.



Karta z inicjałem *D[ixi custodiam vias meas...]*

Dawid wskazuje na swoje usta

Psalterz Potockich k. 76r

W lewym górnym narożniku karty znajduje się najważniejszy w jej dekoracji inicjał osiągający wysokość czterech wersów. Konstrukcja ozdobnego *D* powtarza schemat znany już z poprzednich inicjałów figuralnych. Ciemnobłękitny korpus litery, ozdobiony delikatnym białym ornamentem, wyraźnie rysuje się na, tym razem, różowawym tle czworoboku ujętego w czarną, atramentową ramkę. Pionowa laska litery przybrała kształt znanej już dwubarwnej podwójnej listwy, a jako ozdobne wykończenia zastosowano charakterystyczne cynobrowo-turkusowe wypustki w formie stylizowanych liści.

W tak ukształtowany korpus litery, którego wnętrze wypełnia płatkowe złoto, wpisana została scena figuralna ilustrująca Psalm 38. Znaczną część powierzchni inicjału zajmuje postać Dawida – w niskiej koronie, różowej tunice i długim, kobaltowo-błękitnym płaszczu, którego jedna poła, okrywająca prawe ramię, opada ku ziemi kilkoma równoległymi plisami, druga zaś biegnie pod lewą ręką i przerzucona na prawe przedramię tworzy głęboki, wywinięty fałd. Psalmista uniósłszy głowę zwraca się do Chrystusa, widocznego w niewielkim wycinku nieba, i wyciągniętym palcem lewej ręki wskazuje na swą twarz. Ikonografia tej sceny ukształtowała się w pierwszym trzydziestoleciu XIII stulecia i od tego czasu stała się typowa dla środowiska paryskiego, zastępując wcześniejszy, bardziej dosadny sposób ilustracji Psalmu 38 jako dialogu psalmisty z grzesznikiem przedstawianym jako szatan.

Niezwykle regularny dukt pisma, niemalże we wszystkich wierszach dochodzącego aż do marginesu, sprawił, że na całej stronie tylko dwukrotnie pojawiła się konieczność zastosowania wypełnień międzywierszowych. Wprowadzono również drobne inicjały kaligraficzne: *P*, *O*, *C*, *L*, *E*, wplecione równomiernie w co drugi wiersz tekstu (5, 7, 9, 11, 13). Ich błękitne i złote korpusy wypełnione filigranem otoczone są motywami zdobniczymi, należącymi do powtarzającego się repertuaru form, na który składają się czerwone oraz niebieskie spirale, a także nitkowate wypustki zakończone sprężynkami.



Karta z inicjałem *D[ixit insipiens...]*

Głupiec

Psalterz Potockich k. 98r

W dekoracji strony, obok czterech typowych inicjałów kaligraficznych: *c*, *C*, *D*, *O* (wersy: 1, 7, 11, 14) oraz trzech winietek międzywierszowych, wyróżnia się inicjał figuralny *d*, zajmujący cztery wersy górnej jej części. Do wnętrza rozpoczynającej Psalm 52 minuskułowej litery – o różowym i częściowo błękitnym korpusie zakończonym wychodzącą z lewego górnego narożnika błękitną liściastą wypustką – wprowadzony został biblijny głupiec jako dosłowna ilustracja słów psalmu: „Powiada głupi w swoim sercu: «Nie masz Boga...»”.

Na wpół naga postać, ukazana w kontrapoście, wypełnia, wysuwając stopę aż poza korpus litery i atramentową ramkę, pokryte płatkowym złotem wnętrze inicjału i stanowi jego jedyny akcent figuralny. Obdarzono ją atrybutami, które – choć częściowo zatarte – dostrzegalne są również na reprodukowanym wizerunku. Zgodnie z tradycją ikonograficzną ukształtowaną w latach trzydziestych XIII wieku, należą do ich: rozwiana szata, a raczej strzęp czerwono-różowej draperii w niewielkim tylko stopniu okrywającej nagie ciało szaleńca, oraz maczuga, którą dzierży w uniesionej prawej ręce na znak pierwotnej siły, jaką obdarzona może być tylko istota nieznająca bojaźni bożej. Inny atrybut biblijnego głupca – bochen chleba widniejący w jego lewej dłoni (w inicjale *Psalterza* zaznaczony śladowo widocznym znakiem krzyża) przypomina dramatyczne wezwanie dziesiątego wiersza Psalmu 52: „Czyż się nie opamiętają ci, którzy czynią nieprawość, co lud mój pożerają, jak gdyby chleb jedli, a nie wzywają Boga?”



Karta z inicjałem S[alvum me fac deus...]

Tonący Dawid

Psalterz Potockich k. 120r

Stronę wypełnia czternaście wierszy tekstu ożywionego trzema winietkami interlinearnymi oraz pięcioma złotymi i błękitnymi inicjałami z dekoracją *fleuronnées* o motywach nitkowatych wypustek. Są to litery: E, M, I, U, L, rozpoczynające kolejno wiersze: 1, 4, 10, 12, 14. Mniej więcej w połowie wysokości strony znajduje się inicjał figuralny stanowiący główny akcent jej dekoracji. Błękitny korpus litery, wpisany w różowawy prostokąt obwiedziony wąską czarną ramką, zamyka w lewym dolnym narożniku różowa wypustka, wychodząca na margines wielobarwnymi gałązkami.

W skomplikowanym ze względu na kształt litery, dwudzielnym wnętrzu inicjału S, na tle z płatkowego złota pojawiają się dwie postacie, których popiersia umieszczone zostały – z zachowaniem swoistej symetrii – jedno nad drugim. Pole górne zajmuje Chrystus w nimbie krzyżowym, różowawej szacie i ciemnobłękitnym płaszczu narzuconym na lewe ramię. Prawe ramię jest odsłonięte, a dłoń unosi się w górę gestem *benedictio latinae*. W drugiej ręce widnieje glob ziemski. Ku Bogu zwraca się nagi Dawid w pozie oranta, wychylony z zarysowanej umownie kilkoma błękitnymi kreskami wody. Ilustracja ta, zgodna z praktyką środowiska paryskiego, od początku XIII wieku odnosi się dosłownie do Psalmu 68: „Wybaw mnie, Boże, bo wody mi doszły po szyję. Ugrzązłem w błocie topieli i nie mam gdzie stopy postawić; przybyłem na wodną głębinę i zalewają mnie fale”.



Karta z inicjałem *E[xultate deo...]*

Dawid grający na dzwonkach

Psalterz Potockich k. 146r

Dekorację tej karty cechuje różnorodność motywów zdobniczych, wśród których na pierwszym miejscu wymienić trzeba inicjał figuralny. Do wnętrza litery *E*, o błękitnym korpusie widniejącym na tle różowego czworokąta, wprowadzono powszechnie stosowany dla Psalmu 80 wizerunek Dawida grającego na dzwonkach. Towarzyszy on słowom pierwszego wiersza: „Radośnie śpiewajcie Bogu, obrońcy naszemu, wykrzykujcie Bogu Jakuba. Grajcie na harfie i w bęben uderzcie, w cytrę słodko dźwięczącą i lirę”. Przedstawienie to jest dosłowną ilustracją tekstu. W tradycji francuskiej, właśnie grający na *bambellum* stał się personifikacją *musicae instrumentalis* – instrumentalnej radosnej muzyki ziemskiej, jednej ze sztuk wyzwolonych – znaną z realizacji monumentalnych w witrażach i plastyce katedralnej.

Psalmista, ubrany w typowy dla siebie strój złożony z różowawej tuniki i błękitnego płaszcza, trzymanymi w obu dłoniach młoteczkami uderza w zawieszone ponad jego ukoronowaną głowę barwne dzwonki instrumentu. Wyrazisty układ rąk i poruszenie ciała powodujące obfite pośladowanie draperii płaszcza, zwłaszcza wokół kolan siedzącego na ławie Dawida, sprawiają, że kompozycja tego przedstawienia wydaje się bardziej dynamiczna aniżeli sceny widniejące w pozostałych inicjałach figuralnych *Psalterza Potockich*.

Dekorację tej strony uzupełniają cztery inicjały kaligraficzne: *s*, *B*, *Q*, *T* (w wierszach: 5, 8, 11, 13) oraz cztery winietki międzywierszowe. Ich motywy zdobnicze należą, co prawda, do rozwiązań typowych i są wykorzystywane na wielu kartach rękopisu wilanowskiego, jednak na tej stronie, dzięki zharmonizowaniu dekoracji rysunkowej wykonanej przez skryptora oraz malarskiej – w postaci inicjału *E* – tworzą w połączeniu z tekstem szczególnie efektowną całość.





Wjazd do Jerozolimy



Pojmanie



Biczowanie



Niewiasty u grobu



Karta z inicjałem **B**
Dawid grający na harfie



Karta z inicjałem **D**
Namaszczenie Dawida na króla



Karta z inicjałem **D**
Dawid wskazuje na swoje usta



Karta z inicjałem **D**
Głupiec



Karta z inicjałem **S**
Tonący Dawid



Karta z inicjałem **E**
Dawid grający na dzwonkach



Odtworzony cykl chrystologiczny Mistrza Potockich

Na odtworzony, pierwotny cykl chrystologiczny *Psalterza Potockich* składają się następujące – zachowane w Warszawie, Blackburn i Bostonie – miniatury całostronicowe (108-114 x 83-85 mm): *Pokłon Trzech Króli*, *Ofiarowanie w świątyni*, *Ucieczka do Egiptu*, *Chrzest*, *Wjazd do Jerozolimy*, *Pojmanie*, *Biczowanie*, *Ukrzyżowanie*, *Niewiasty u grobu*. Dzieło to nosi tak silne piętno indywidualności, że łatwo odróżnić je od prac innych, trzynastowiecznych iluminatorów. Skłoniło to Roberta Brannera (*Rediscovering a Parisian Paintshop of the Thirteenth Century* „Boston Museum Bulletin” 69, 1971) do wyodrębnienia atelier określonego umownie jako warsztat „Mistrza Potockich” (*Potocki-atelier*). Ślady jego działalności amerykański uczone trafnie odnalazł w monumentalnym, zespołowym dziele, jakim jest dekoracja luksusowego egzemplarza *Bible moralisée* z lat 1225-1235 (przechowywanego w katedrze w Toledo), fundacji francuskiej pary królewskiej: Ludwika IX Świętego i Małgorzaty z Nawarry, oraz w jego bliźniaczym rękopisie – pierwszym tomie Biblii moralizowanej zwanej w skrócie OPL (bo podzielonej pomiędzy Oxford, Paryż i Londyn), przechowywanym w Bodleian Library (Ms. Bodl. 207 b). Według ustaleń Brannera, w tomie trzecim rękopisu z Toledo znajduje się 35, a w Biblii oxfordzkiej – 39 wytworów tego atelier. Pozostałe dzieła, dające się przypisać Mistrzowi Potockich, to trzy miniatury *Livre des serments des évêques de Paris* (Archives nationales, LL 79), dekoracja malarska tzw. Mszału Montiéramey (Grand Seminaire w Verdun) oraz część iluminacji („ręka III”) z rękopisu *Vie des Saints* (British Library, Ms. Royal 20 D VI). Na odrębną uwagę zasługuje zauważony przez Roberta Brannera związek miniatur całostronicowych *Psalterza Potockich* z malowidłami ściennymi zachowanymi szczątkowo w górnej kondygnacji Sainte-Chapelle w Paryżu.





Pokłon Trzech Króli
k. 1v

Blackburn Museum and
Art Gallery



Ofiarowanie w świątyni
k. 2

Blackburn Museum and
Art Gallery



Ucieczka do Egiptu k. 3v

Blackburn Museum and
Art Gallery



Chrzest Chrystusa
k. 4

Blackburn Museum and
Art Gallery





Wjazd do Jerozolimy
k. 33r

Psalterz Potockich
Biblioteka Narodowa





Pojmanie
k. 8v

Psalterz Potockich
Biblioteka Narodowa





Biczowanie
k. 101v

Psalterz Potockich
Biblioteka Narodowa





Ukrzyżowanie
nr 57.707

Museum of Fine Arts
Boston





Niewiasty u grobu
k. 64r

Psalterz Potockich
Biblioteka Narodowa



Pokłon Trzech Króli

Blackburn Museum and Art Gallery, k. 1v

Uderzające podobieństwo kompozycji, rysunku i kolorytu tej całostronicowej, obecnie luźnej miniatury (ponad wszelką wątpliwość pochodzącej z psalterza) do iluminacji zachowanych w *Psalterzu Potockich* potwierdza w pełni jej pochodzenie z rękopisu Biblioteki Narodowej. Powierzchnię obrazu wyznacza błękitno-różowa ramka ze złotymi narożnikami, której listwy ozdobione są *en camaïeu*: poziome – esownicą, a pionowe drobnymi krzyżykami. Tłem dla przedstawianych wydarzeń jest prostokątne pole pokryte płatkowym złotem. Przed półkolistymi arkadami kruzganka, ponad którymi widoczne są różnobarwne wieże zwieńczone gotyckim krenelażem, rozgrywa się scena hołdu, w typowym dla XIII wieku ujęciu asymetrycznym.

Bohaterem sceny jest Jezus Chrystus – wyobrażony jako dość duże dziecko, w długiej szacie i z nimbem wokół główki, o rysach twarzy dorosłego człowieka; błogosławi siedząc na prawym kolanie swej Matki. Ona, ukoronowana na królową niebios z racji godności Bożej Rodzicielki, prawym ramieniem przygarnia do siebie Dzieciątka, jakby je osłaniając, a w lewej, opuszczonej swobodnie dłoni trzyma gałązkę obsypaną kwiatami, o wyraźnej symbolicznej konotacji różdżki Aarona. Najbliżej Marii z Dzieciątkiem znalazł się najstarszy z monarchów, Melchior. Jego darem jest misa wypełniona złotymi monetami; ofiarodawca przyklęka na prawe kolano i zwróciwszy wzrok ku Chrystusowi składa ceremonialny „hołd” przed królem wszechświata. Kacper i Baltazar w dłoniach trzymają puszki z kadzidłem i mirrą. Ich gesty i zwrócone ku sobie twarze wskazują na żywą rozmowę.

Miniatura jest jedną z licznych realizacji tego popularnego w sztuce tematu. Podstawowym źródłem obrazu są teksty Biblii: Ewangelia Mateusza (2, 1-12) oraz Psalm 71, 9-11, będący prorocstwem hołdu składanego przez królów. Znaczny udział w upowszechnieniu tematu miały także przekazy późniejsze, na przykład grecki tekst z VI wieku, przełożony na łacinę w wieku IX. Wypracowaniu formuły ikonograficznej *Pokłonu Trzech Króli* sprzyjał rozwój kultu, jaki nastąpił po odnalezieniu relikwii i przeniesieniu ich do Kolonii w 1164 roku. Ustalona wówczas ikonografia określiła podstawowe cechy tego przedstawienia na prawie dwa stulecia.



Ofiarowanie w świątyni

Blackburn Museum and Art Gallery, k. 2

Konstrukcja miniatury (wymiary, dwubarwna, błękitno-różowa ramka ze złotymi narożnikami itp.), jak i znaczące cechy stylistyczne wykazują tak wielkie podobieństwo z pozostawionymi *in situ* iluminacjami *Psalterza*, że jej przynależność do tego kodeksu nie budzi wątpliwości. Pewne jest również i to, że miejsce tej miniatury w pierwotnej dekoracji rękopisu znajdowało się po *Pokłonie Trzech Króli*, co zgodne jest nie tylko z tokiem biblijnej narracji, ale i z rytmem roku liturgicznego.

Spotkanie z Symeonem, opisane w Ewangelii Łukasza (2, 22-40), od czasów karolińskich utożsamione z Ofiarowaniem, ukazane jest we wnętrzu świątyni, które – widziane w przekroju – otwiera się ku widzowi na podobieństwo teatralnej sceny. Przestrzeń, czyli *de facto* płaszczyznę obrazu, organizują podziały architektoniczne. Dwa trójlistne łuki przywodzą na myśl arkady romańskiego kościoła, lecz o umowności architektury przesądza trójkątny szczyt oraz nadbudowane na nim wieżyczki – elementy, jakie pojawią się jeszcze w miniaturach *Biczowanie* (k. 101v) i *Niewiasty u grobu* (k. 64r).

Główny akcent kompozycji wyznacza relacja, jaka nawiązuje się pomiędzy przyniesionym przez Matkę Jezusem a Symeonem. Dla jej wyrażenia iluminator wprowadził niemal symetryczny układ obydwu ujętych z profilu postaci, które podają sobie Dzieciątko.

Osią owej symetrii jest kolumna zwieńczona liściastym kapitelem, ukształtowana identycznie jak kolumna w przedstawieniu *Biczowania* – w obu przypadkach pozostałe podpory flankują z dwu stron scenę i tworzą kulisy stanowiące dodatkowe ramy miniatury. Za kolumną widnieje kamienny, przykryty drapowanym obrusem, pusty ołtarz, jakby czekający na dokonanie się ofiary. Jej podmiotem i zarazem celebrazem stanie się Jezus Chrystus, tu obecny jako Dzieciątko – rękami Marii podniesione wysoko w górę i na moment zatrzymane ponad ołtarzem w geście *ostentatio*. Zdecydowanym ruchem wyciągniętej przed siebie rączki odpowiada ono na skierowany w jego stronę gest Symeona – brodatego człowieka w nimbie, przydanym mu w ikonografii X wieku. Ofiarowaniu Jezusa asystuje św. Józef w szpiczastej, „żydowskiej” czapce zwanej *pileus cornutus*. Podobnie jak w miniaturze *Ucieczka do Egiptu* przedstawiony jest bez nimbu, nie ma też przynależnych mu z racji okoliczności (obrzęd oczyszczenia Marii) rekwizytów: koszyka z przyniesionymi na ofiarę synogarlicami lub płonącej świecy.



Ucieczka do Egiptu

Blackburn Museum and Art Gallery, k. 3v

Karta pochodzi z tego samego zespołu miniatur, co poprzednie, i wraz z nimi należała niegdyś do malarskiego wyposażenia *Psalterza Potockich*. Miejsce tej miniatury w programie dekoracji kodeksu wynikało z chronologii wydarzeń biblijnych – opisana w Ewangelii Mateusza (2, 13-15) podróż Świętej Rodziny do Egiptu nastąpiła po pokłonie Trzech Króli i spotkaniu z Symeonem.

Kompozycja tej sceny ujęta została rodzajem podwójnego obramienia. Jego zewnętrznym elementem są błękitno-różowe listwy ze złożonymi narożnikami, wyznaczające powierzchnię miniatury. Ramę wewnętrzną stanowi duża arkada wsparta na kolumnach tworzących rodzaj kulis zwieńczonych wieżami, których hełmy giną pod górną krawędzią obrazu. Obecność elementów architektury może być usprawiedliwiona treścią ilustrowanego epizodu. Iluminator przedstawił tu wsławiony cudem moment przybycia Świętej Rodziny do miasta Sotinen koło Heliopolis – posągi bóstw w pogańskiej świątyni, nadprzyrodzoną mocą zrzucone ze swych ołtarzy, leżały wówczas w gruzach. W miniaturze Mistrza Potockich uosabia je spadająca z kolumny naga postać z tarczą. Malarz połączył w niej cechy antycznego satyra i średniowiecznego demona, zgodnie z dwunasto- i trzynastowiecznymi apokryfami i legendami, które wpłynęły na ikonografię tego tematu.

Tło przedstawienia figuralnego jest pokryte płatkowym złotem. Po zarysowanym umownie, kamienistym podłożu stąpa szarobłękitny osiołek. Dosiadająca go Maria chroni pod obficie udrapowanym płaszczem szczelnie owinięte Dzieciątko. Głowy Matki i Syna, wzorem bizantyńskich wizerunków *Elensy*, zbliżone są do siebie. Obok wierzchowca, którego sylwetka dzięki łagodnemu wygięciu ciała stanowi kompozycyjne nawiązanie do kształtu rozpiętej nad nim arkady, postępuje św. Józef ubrany w przepasaną tunikę, nogawice i charakterystyczną szpiczastą czapkę. Na lewym ramieniu trzyma podróżny worek lub opończę. Przedstawiona scena ma charakter narracyjny, wyrażony poprzez ukazanie ruchu. Dla jego oddania iluminator dokonał kadrowania obrazu, stosując zabieg przekraczania ram. Sprawił tym, że widząc wysuwające się przed ramę miniatury uszy osiołka, lewą rękę św. Józefa oraz brzeg jego tuniki, oglądający odnosi wrażenie, jak gdyby zwierzę i człowiek rzeczywiście poruszali się, a Święta Rodzina za chwilę miała zniknąć mu z oczu, oddalając się gdzieś poza krawędź obrazu.



Chrzest Chrystusa

Blackburn Museum and Art Gallery, k. 4

Ostatnia luźna miniatura z angielskiej kolekcji ilustruje kolejny moment *Teofanii* – objawienie się boskości Chrystusa podczas jego chrztu w Jordanie. Jednolicie złote tło iluminacji prawie w całości wypełnia grupa trzech postaci. Dwie z nich – Jezus i św. Jan Chrzciciel – stoją w spiętrzonych, na wpół przezroczystych wodach Jordanu. Nieco z boku, po prawej, znajduje się anioł o tęczywych skrzydłach, trzymający w dłoniach długą szatę.

Scena, dla której źródłem pisaniem były Ewangelie (Mt 3, 13-17; Mk 1, 9-11; Łk 3, 21 i 22; Jn 1, 26-34), przedstawia chrzest przez zanurzenie. Zgodnie z dawną tradycją, Chrystus jest nagi. Ukazany frontalnie, w pozie przypominającej nieco kontrapost, prawą ręką błogosławi; pozycja lewej – może kojarzyć się z gestem *Venus pudicae*, przejętym z antyku przez średniowieczną ikonografię Chrztu. Dolną część ciała Chrystusa kryje nurt rzeki, a spiętrzone fale układają się w kształt pagórka; Gertruda Schiller, niemiecka specjalistka od ikonografii chrześcijańskiej, nazwała go obrazowo *Wasserberg*. Od lewej strony zbliża się św. Jan Chrzciciel, odziany w strój z wielbłądziej skóry. Zwrócony do widza prawym profilem, unosi rękę ponad głowę Zbawiciela. Układ jego palców nie oznacza jednak błogosławieństwa, które przysługuje tylko Bogu. Nie jest to także chrzest *per infusionem*, niezgodny z ówczesnym rytmem i nieznany w ikonografii chrześcijańskiej przed wiekiem XIV. Gest Jana przypomina raczej namaszczenie olejem. Akt ten, dokonywany przez proroków, był wyrazem gotowości królów Izraela do przyjęcia nadprzyrodzonego aspektu władzy. Średniowiecze dostrzegło w nim zapowiedź Chrztu Chrystusa, wskutek czego jedną z towarzyszących jego przedstawieniu scen typologicznych stało się namaszczenie Dawida przez Samuela.

Miniatura mistrza Potockich jest typowa dla wczesnych przedstawień *Chrztu Chrystusa*, potraktowanego jako obraz *par excellence* symboliczny. Odpowiada temu umowność otoczenia sceny i jej lapidarna kompozycja, zamykająca trzyosobową grupę w ograniczonej płaszczyźnie, którą wyznaczają ozdobne ramy miniatury.



Wjazd do Jerozolimy

Psalterz Potockich k. 33r

Typowa dla *atelier* Mistrza Potockich płytka, pokryta płatkowym złotem, estradowa przestrzeń miniatury szczelnie wypełniona jest postaciami i architekturą określającą miejsce ilustrowanych wydarzeń. Główny akcent kompozycji stanowi jadący na osiołku Chrystus. Towarzyszą mu pieszo czterej apostołowie z gałązkami palmowymi w dłoniach, na ich czele kroczy Piotr. Orszak zbliża się do bramy miasta. Jezus Chrystus ubrany w szafirową tunikę i różowawy płaszcz, bosy, w nimbie krzyżowym, prawą dłońią błogosławi witające go tłumy. Uosabia je, zgodnie z tradycją utrwaloną w ikonografii, młodzieniec w białej koszuli, który rozpościera przed kopytami Jezusowego wierzchowca swój turkusowo-zielonkawy płaszcz. W ostrołukowym wykroju zaznaczonej umownie bramy miejskiej ukazuje się grupa osób prowadzonych przez mężczyznę w czerwonej szpiczastej czapce, który gestem otwartej prawej dłoni zaprasza przybyszów do środka. Pozostali świadkowie wjazdu znaleźli miejsce na wieży bramnej; wychylając się zza cynobrowego krenelażu, wyciągają ręce do Chrystusa. Koloryt tego przedstawienia nie odbiega od rozwiązań w pozostałych miniaturach *Psalterza*, jednak na uwagę zasługuje zarówno niezgodna z naturalną, błękitna lub czerwona barwa włosów niektórych postaci, jak i błękitnawe umaszczenie osiołka. Nadaje to wydarzeniom odrealniony charakter, będący wynikiem artystycznej kreacji doskonale wpasowanej w konwencjonalny sposób obrazowania średniowiecznych artystów.

Źródłami dla sceny *Wjazdu do Jerozolimy* były przekazy ewangeliczne (Mt 21, 1-11; Mk 11, 1-11; Łk 19, 29-40; Jn 12, 12-19), prorocтва Zachariasza (9, 9) i Izajasza (62, 10), a także apokryficzna *Ewangelia Nikodema*. Temat ten bardzo wcześnie zyskał realizację plastyczną, tworzoną równolegle z rozwojem form liturgicznych związanego z nim święta, jednocześnie kształtował się dramat liturgiczny. Już w IV wieku, w opisie pielgrzymki do Ziemi Świętej (*Peregrinatio Egeriae*), autorka przedstawia procesję w Jerozolimie, w Niedzielę Palmową, jako tryumfalny pochód, podczas którego przed Chrystusem uobecnionym księgą Ewangeliarza rozścielają swe szaty wierni niosący palmowe gałęzie. Miniatura w *Psalterzu Potockich* jest wierną ilustracją tego zwyczaju.



Pojmanie

Psalterz Potockich k. 8v

Pomimo dekoracyjności spowodowanej koniecznością rozmieszczenia licznie nagromadzonych w płytkiej przestrzeni postaci i szczegółów, miniatura zwraca uwagę dyscypliną i klarownością kompozycji, tak charakterystyczną dla Mistrza Potockich. Typowy jest też zasób użytych przez niego pigmentów. Ciemny, kobaltowy błękit kontrastuje z różem, a cynober – z jasną zielenią. Barwnością odznacza się umowna architektura; fałdy szat spokojne, najczęściej biegnące równolegle, wymodelowane są brązem i czernią.

Grupa ośmiu mężczyzn otaczających stojącego pośrodku Chrystusa wpisana została w półkolistą arkadę, poza którą widnieje mur ze sterczącymi wieżami. Scena jest odpowiednio kadrowana. Iluminator zbliżył architekturę do widza tak bardzo, że kolumny wspierające portal bramny nie zmieściły się już w kadrze. Podobnie umykają wzrokowi zwieńczenia wież. Uczestnicy sceny zostali maksymalnie przysunięci do krawędzi miniatury. Dolna listwa ramy stanowi rodzaj estrady, po której poruszają się postaci; czubkami stóp przekraczając wytyczoną przez ramę granicę, w sposób dosłowny wychodzą ku widzowi. Do Chrystusa – którego postać stanowi ideowe i kompozycyjne centrum – przywiera całym ciałem Judasz. Łada moment przypieczętuje zdradę pocałunkiem. Świadcami wydarzenia są strażnicy uzbrojeni we włócznie, maczugi i halabardy.

Na pierwszym planie, po lewej, dostrzegamy człowieka o rysach negroidalnych; na prawo od Chrystusa widoczny jest nie mniej charakterystyczny mężczyzna w białym czepku, wznoszący maczugę. Jego wyrazisty, wręcz agresywny profil antycypuje zwyrodniałe twarze oprawców znanych z ołtarzy późnogotyckich. Niejasna natomiast jest rola szarej jak maska twarzy wylaniającej się zza jego ramienia. Figury te częściowo przysłonił św. Piotr – wzniesionym mieczem obcina ucho klęczącemu Malchusowi. Przedstawiony epizod występuje od IX wieku we wszystkich prawie cyklach pasyjnych, okoliczności i moment zdrady Judasza eksponowane są w nich jako fakt implikujący samo Pojmanie.



Biczowanie

Psalterz Potockich k. 101v

Miniatura, wzorem poprzednich otoczona dwubarwną ramką, ukazuje na złotym tle ażurową architekturę – rodzaj portyku czy krużganka wpartego na barwnych kolumnach o liściastych kapitelach. Dwie skrajne podpory architektoniczne tworzą kulisy sceny; trzecia – wznosząca się pośrodku i dźwigająca trójkątny przyczółek ozdobiony delikatną floryzacją – jest zarazem narzędziem męki Zbawiciela. Nagi Chrystus, od bioder opasany szaroniebieskim perizonium, stoi na skrawku ziemi za kolumną, do której przywiązano jego ręce. Zabieg wychylenia ciała ku przodowi i zarazem wygięcia względem osi kolumny umożliwił iluminatorowi ukazanie otoczonej błękitnym nimbem głowy, z twarzą zwróconą nieznacznie w prawo; pozwoliło to jednocześnie poruszyć statyczną kompozycję, czyniąc układ ciała bardziej naturalnym. Linearny, umowny akt Chrystusa pozbawiony jest śladów cierpienia. Szeroko otwarte oczy patrzą przed siebie niemal pogodnie, a na twarzy rysuje się konwencjonalny uśmiech. Równie spokojne są twarze katów – młodzieńców o starannie ufryzowanych włosach, ukazanych po obu stronach kolumny z biczami w dłoniach. Ruchy obu oprawców, pewnie stojących na szeroko rozstawionych nogach, sprawiają wrażenie nieomal tańca. Zarówno wyraz ich twarzy, jak i gesty dalekie są od drapieżności i okrucieństwa, znanych z późniejszych obrazów pasyjnych.

Twórca *Biczowania* najwyraźniej nie zetknął się jeszcze z eksponującym cierpienie Boga-Człowieka nurtem pobożności franciszkańskiej, który stopniowo zdobywał uznanie po połowie wieku XIII i wpływał na kształtowanie się bardziej ekspresyjnej, „mistycznej” ikonografii pasyjnej. Miniatura z rękopisu wilanowskiego nosi wyraźne piętno tradycji wcześniejszej, sięgającej nawet Psalterza utrechckiego, w którym – w kontekście Psalmu 34, 15: „[...] z radością się zbiegli, przeciwko mnie się zesзли, bijąc mnie znienacka...” – pojawił się po raz pierwszy obraz przywiązanego do kolumny Chrystusa, biczowanego przez dwóch oprawców.



Ukrzyżowanie

Museum of Fine Arts w Bostonie, nr 57. 707

Trzyosobowa kompozycja w typie zwanym liturgicznym ma charakter statyczny i dekoracyjny. Wyodrębnione malowaną ramą, połyskujące płatkowym złotem neutralne tło, na którym – zgodnie ze zwyczajem – widnieją tylko słońce i księżyc, wyklucza jakiekolwiek elementy narracyjne. Współgra z tym dekoracyjny układ figur stojących po obu stronach Ukrzyżowanego, podkreślony swego rodzaju symetrią kolorystyczną ich dwubarwnych, na przemian szafirowo-różowawych strojów. Pozornie abstrakcyjna, zielona barwa narzędzia męki ma zapewne także znaczenie ornamentacyjne, lecz jednocześnie przypomina swym kolorem świat form organicznych. Być może jest w tym zawarta aluzja do rozumienia ofiary Chrystusa jako zwycięstwa nad grzechem i śmiercią, a krzyż, zamiast znakiem męczeństwa, jest tu symbolem życia i tryumfu – nazywany „drzewem życia” otwiera drogę ku wiecznemu szczęściu: *lignum vitae – in quod est vita et salvatio nostra*. Zgodnie z tą ideą aż do XII stulecia ciało Zbawiciela idealizowano, pozbawiając je oznak fizycznego cierpienia; dopiero z czasem pojawiają się pierwsze zwiastuny późniejszego doloryzmu.

Martwe ciało Chrystusa, ukazane na miniaturze w typowym dla epoki, długim do kolan, szaroniebieskim perizonium, jest spokojne i nieporuszone. Przechyloną na prawe ramię głowę otacza czerwony nimb krzyżowy, którego kolor pozwala uwydatnić koronę cierniową oraz cienkie strużki krwi wypływające z ran na dłoniach i stopach. Stwarza to nastrój liryczny i wyciszony, daleki od pełnej ekspresji franciszkańskiej mistyki pasyjnej. Równie powściągliwe są konwencjonalne gesty żalu stojących pod krzyżem, Marii i św. Jana.

Uderzające podobieństwo stylu sceny *Ukrzyżowania* do pozostałych miniatur *Psalterza*, ujawniające się w kolorystyce, w przyjętych przez malarza proporcjach oraz sposobie ukształtowania postaci ludzkich i fałdów okrywających je draperii, pozwala uznać miniaturę z muzeum w Bostonie za dzieło Mistrza Potockich. Potwierdzają to szczegóły techniki warsztatowej iluminatora, a wymiary *Ukrzyżowania* odpowiadają wymiarom całostronicowych miniatur zachowanych w *Psalterzu* z Wilanowa.



Niewiasty u grobu

Psalterz Potockich k. 64r

Ostatnia miniatura całostronicowa *Psalterza* kończy cykl pasyjny przedstawieniem momentu nawiedzenia grobu Jezusa przez trzy niewiasty (Ewangelie: Mt 28, 1-10; Mk 16, 1-8; Łk 24, 1-9). Przyszedłszy trzeciego dnia po Ukrzyżowaniu na miejsce, gdzie złożono ciało, były pierwszymi osobami, które zaskoczył i przeraził widok pustego grobu. Doświadczenie cudu potwierdzonego słowami anioła sprawiło, że niewiasty owe stały się pierwszymi świadkami Zmartwychwstania, toteż scena nawiedzenia przez nie grobu Chrystusa mogła stać się ilustracją tej największej tajemnicy chrześcijaństwa.

Mistrz Potockich skomponował scenę *Visitatio Sepulchri* we właściwy sobie sposób, wpisując ją w kolorową architekturę, która stanowi raczej rodzaj scenicznego *entourage* aniżeli charakterystykę miejsca akcji. Elementem swoistej scenografii – dzięki zamknięciu w trójlistnej formie – stał się też wycinek skalistego podłoża z dwoma śpiącymi żołnierzami; namalowany u stóp sarkofagu wyznacza pierwszy plan miniatury. Prawdziwy dramat rozgrywa się na innym poziomie, a jedną z *dramatis personae* jest monumentalny, ubrany na biało anioł o tęczowych skrzydłach, z zielonym nimbem wokół głowy i palmową gałęzią w prawej dłoni. Siedzi na krawędzi wielobarwnego, kamiennego sarkofagu i wyciągniętym palcem lewej dłoni wskazuje na pozostawiony w środku całun. Swe spojrzenie boski posłaniec kieruje w stronę nadchodzącej zwartej grupki kobiet, które niespokojnie zwracają ku niemu swe twarze. Wszystkie noszą na przemian ciemnobłękitne bądź różowawe suknie i płaszcze, wokół ich głów spowitych białymi chustami widnieją kolorowe nimby. Przedstawiona scena jest sytuacją dialogu, jaki toczy się pomiędzy kobietami a aniołem. Repertuar ich gestów, a także architektura sugerująca kościelne wnętrze, gdzie grób jest tożsamy z ołtarzem, wprowadza w aurę najwcześniejszych dramatów liturgicznych mających za temat *Visitatio Sepulchri*. I chociaż nie można uznać miniatury Mistrza Potockich za ilustrację takiego dramatu, to patrząc na nią trudno oprzeć się wrażeniu, że za chwilę usłyszymy rozbrzmiewające w Kościele od X stulecia pytanie: „Quem queritis?” Kogo szukacie?





Pokłon Trzech Króli



Ofiarowanie w świątyni



Ucieczka do Egiptu



Chrzest Chrystusa



Wjazd do Jerozolimy



Pojmanie



Biczowanie



Ukrzyżowanie



Niewiasty u grobu



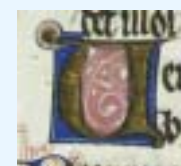
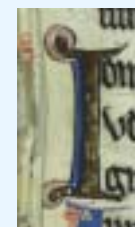
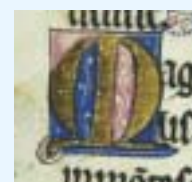
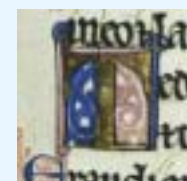
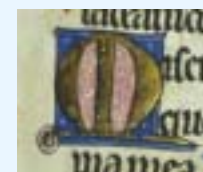
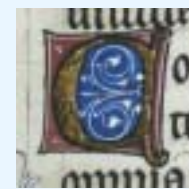
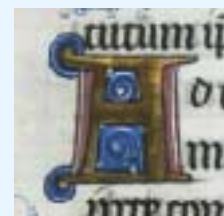
Dekoracja niefiguralna *Psalterza Potockich*

Niefiguralna dekoracja *Psalterza Potockich* jest istotnym uzupełnieniem jego wyposażenia malarskiego. Wszystkie karty rękopisu zostały ozdobione stosownie do zawartego na nich tekstu: niewielkimi inicjałami zwanymi we Francji *champies*, licznymi winietkami międzywierszowymi, a także drobnymi inicjałami sylwetowymi.

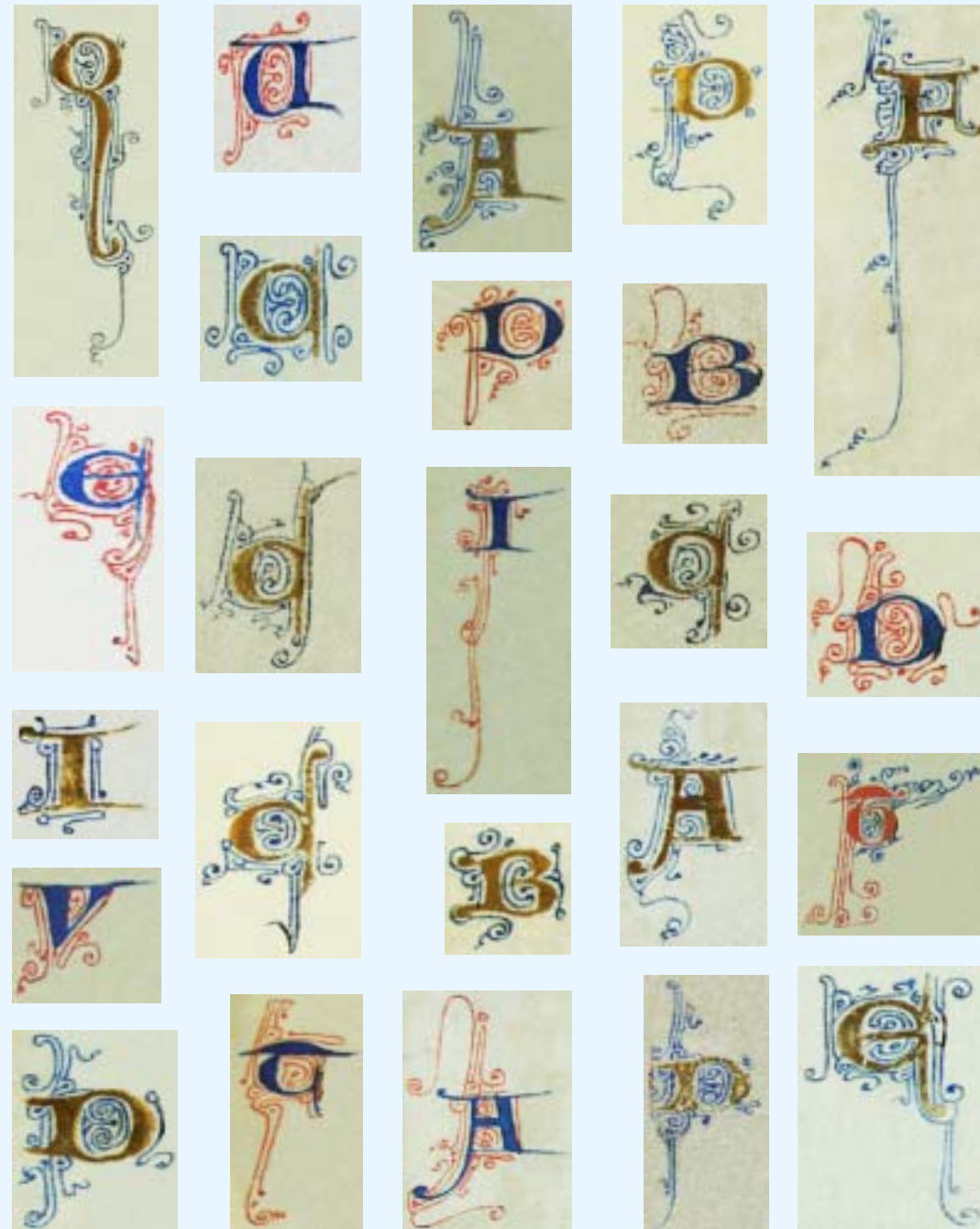
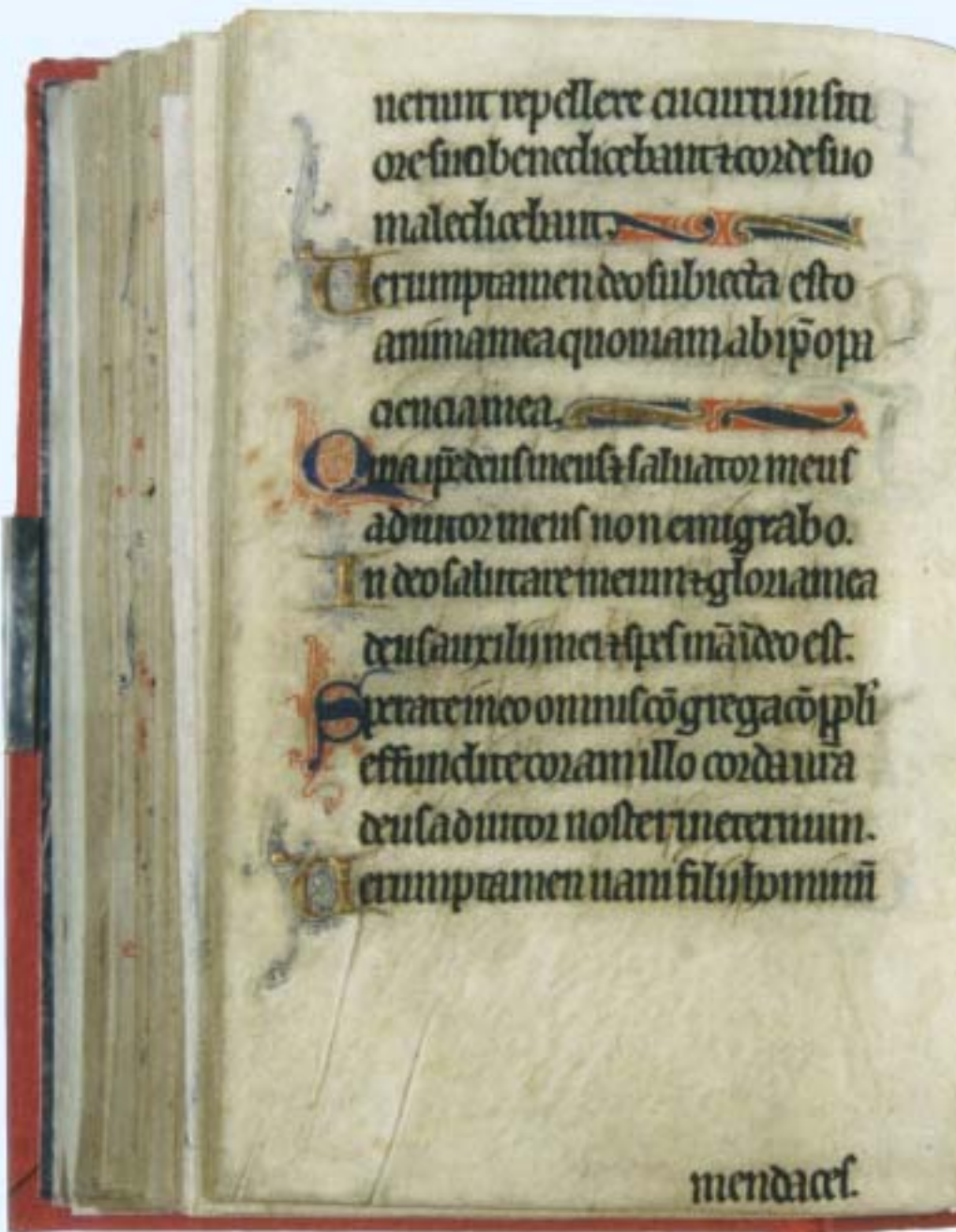
Inicjałami *champies* rozpoczynają się wszystkie pozostałe psalmy, te, które nie otrzymały przedstawień figuralnych. Są to dekoracyjne, wykonane z płatkowego złota litery wpisane w prostokątne, na przemian błękitno-różowe pola wypełnione wewnątrz malowanymi białą filigranami. Poszczególne wersety psalmów wyróżniono błękitnymi lub malowanymi płatkowym złotem inicjałami sylwetowymi z dekoracją kaligraficzną zwaną *fleuronnées*. Ręką skryptora i zarazem twórcy *mise en page*, czyli rozplanowania karty kodeksu, wypełniano owymi drobnymi, błękitno-czerwonymi formami rysunkowymi korpusy liter, nanoszono je wokół inicjałów, wychodząc także na marginesy kart kodeksu.

Puste miejsca w poszczególnych wierszach tekstu ozdabiano wkładkami utrzymanymi w barwach cynobrowej czerwieni (*vermillon*), lazurowego błękitu i złota, budowanymi na podobieństwo fryzów z motywów palmetowych i liściastych oraz elementów abstrakcyjnych.



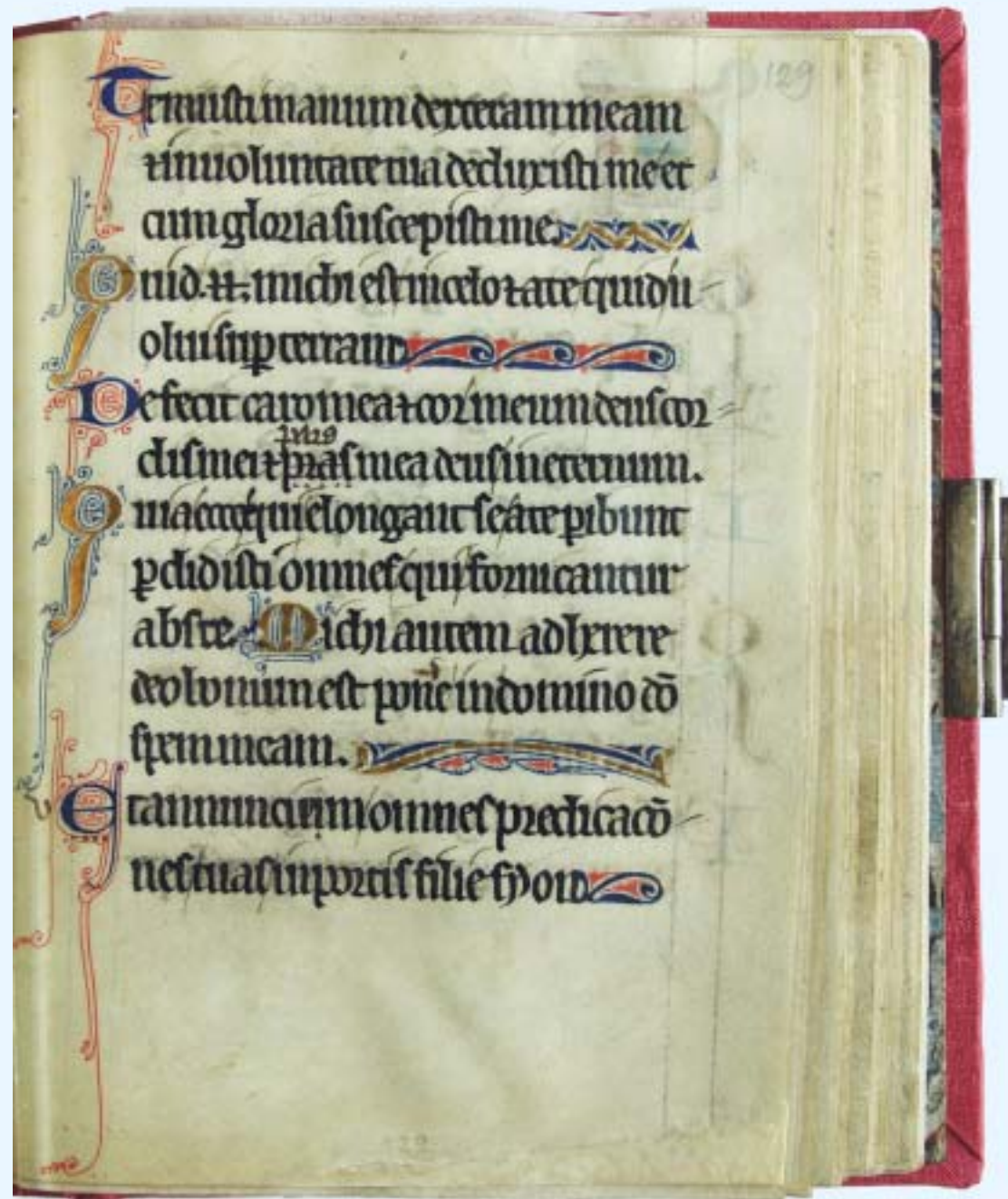






INICJAŁY SYLWETOWE Z DEKORACJĄ KALIGRAFICZNĄ *FLEURONNÉES*







PSAŁTERZ POTOCKICH

Iluminacje rękopisu Biblioteki Narodowej, rps I 8003, z kolekcji wilanowskiej



ięgająca korzeniami żydowskiej liturgii Świątyni Jerozolimskiej *Księga Psalmów* – łacińskie *psalterium*, od greckiego słowa *psalmos* (ψαλμος) ‘pieśń’ – w średniowieczu stała się jedną z podstawowych ksiąg chrześcijaństwa.

Na jej tekst złożyło się sto pięćdziesiąt pieśni liturgicznych przypisanych królowi Dawidowi.

W rękopisach średniowiecznych zazwyczaj następowały one po sobie w kolejności numerycznej (od 1 do 150), zgodnie z zapisem w Biblii, której część stanowiły. Niekiedy, zwłaszcza w czasach późniejszych, układane bywały w porządku podyktowanym potrzebami liturgicznymi, a wzbogacone hymnami i kantykami tworzyły tzw. psalterz ferialny. Od początku swego istnienia był psalterz księgą liturgiczną. Choć nie służył sprawowaniu Eucharystii, wykorzystywano go w praktykach *Officium Divinum*. Ta dawna forma publicznej modlitwy Kościoła poza mszą świętą, rozwijająca się od czasów apostoelskich, ewoluowała i – wyszedłszy od prostych formuł – w wieku XIII przerodziła się w rozbudowany cykl godzin kanonicznych odprawianych o stosownych porach dnia przez kler świecki, zakony, a z czasem i osoby świeckie.¹ Równolegle z księgami liturgii mszalnej sporządzano zatem rękopisy służące *Officium Divinum*; swego rodzaju kompendium różnych ich rodzajów (psalterz, antyfonarz, martyrologium, lekcjonarz itp.) stał się od wieku XII brewiarz.² Jego ostateczne ukształtowanie nie spowodowało jednak zmniejszenia popularności psalterzy, które – nie przestając być pomocą w nauce czytania, podręcznikiem łaciny i podstawową lekturą wspólnot klasztornych – przenikały do kręgów świeckich jako elitarne modlitewniki. Uświęcanie czasu poprzez wpisanie codziennych zajęć w rytm godzin kanonicznych, poczynając od poświęconych źródłowo osobistych praktyk Ludwika IX Świętego, stało się zwyczajem królów. Ich dewocji, stanowiącej wzór dla oświeconych kręgów społeczeństwa, służyły iluminowane kodeksy z tekstami psalmów. Psalterze ilustrowano od najdawniejszych czasów. Z początku dekoracja była skromna, lecz już w czasach karolińskich osiągnęła pierwsze apogeum wyznaczone wspaniałymi, iluminowanymi kodeksami.³

¹ *Mysterium Christi*, cz. 5
Liturgia uświęcania czasu
Rozprawy Instytutu
Liturgicznego w Krakowie I,
red. W. Świerżawski,
Kraków 1984, *passim*;
zob. też *Andachtsbücher des*
Mittelalters aus Privatbesitz
oprac. J. M. Plotzek,
katalog wystawy
w Schnütgen-Museum,
Köln 1987, s. 9-20.

² *Liturgical Manuscripts*
for the Mass and the Divine
Office oprac. J. Plummer,
katalog wystawy
w Pierpont Morgan Library,
New York 1964,
s. 9-10 oraz 32 i nast.

³ W. Braunsfels *Die Welt*
der Karolinger und ihre Kunst
München 1968, s.155 i nast.



- ⁴ E. de Wald *The Illustrations of the Utrecht Psalter* Princeton 1932.
E. Panofsky *The Textual Basis of the Utrecht Psalter Illuminations* „The Art Bulletin” 25 1943, s. 53 i nast.
D. Tselos *The Influence of the Utrecht Psalter in Carolingian Art* tamże 39, 1957, s. 87-96.



Należą do nich: bogato zdobiony Psalterz z Corbie, z około 810 roku (przechowywany w Bibliothèque municipale w Amiens), tzw. Psalterz stuttgarcki (zachowany w Württembergische Landesbibliothek w Stuttgarcie), luksusowy kodeks fundacji cesarza Karola Łysego z roku 869 (w Bibliothèque nationale de France) czy wreszcie spisane złotem, około 880 roku, *Psalterium Aureum* z Sankt Gallen, do dziś znajdujące się w bibliotece tego opactwa. To właśnie z jednym z najpiękniejszych rękopisów karolińskich (ok. 830 r., szkoła Reims) od miejsca przechowywania (Utrecht, Universiteitsbibliotheek) nazwanym utrechckim, wiąże się zwyczaj iluminowania wszystkich psalmów, który dzięki licznym kopiom tego wybitnego dzieła przeniknął do sztuki gotyckiej i trwał w luksusowych francuskich bibliach moralizowanych (*bibles moralisées*) i kosztownych psalterzach królewskich.⁴

Drugi okres wielkiego rozkwitu dekoracji psalterzy przypadł na wiek XIII.⁵ Jednak pełny program dekoracji – na wzór Psalterza utrechckiego – nie był już wówczas jedynym możliwym sposobem ilustrowania tych ksiąg. Inny, znacznie skromniejszy, wiązał się z istniejącymi wcześniej i wyrażającymi określony *usus* liturgiczny podziałami tekstu psalterza na trzy (Anglia, Niderlandy, Cesarstwo Niemieckie) lub osiem części (Francja, Włochy). Zgodnie z tym ilustrowano tylko określone psalmy, w pierwszym przypadku trzy (1, 51 i 101), a w drugim – osiem (1, 26, 38, 52, 68, 80, 97, 109).

Warto dodać, że dwunastowiecznym epizodem w kształtowaniu średniowiecznego *psalterium* był jego układ dziesięciodzielny, powstały z połączenia obu powyższych systemów. Ważnym skutkiem tego kompromisu stało się wzbogacenie psalterza typu „francuskiego” iluminacjami jeszcze dwóch psalmów przejętych z trójpodziału. Ponieważ było to zjawisko ograniczone terytorialnie do krajów poddanych w przeszłości działalności misji iryjskich (Anglia, kraje niemieckie) oraz do ich kulturalnych satelitów (północna i północno-wschodnia Francja, Niderlandy), przeto obecność ozdobnych inicjałów przy Psalmach 51 i 101 może niekiedy rzucić światło na pochodzenie rękopisu, choć stanowi tylko argument dodatkowy. Jeszcze około połowy XIII wieku powstawały we Francji psalterze ośmiodzielne, w których odnajdujemy zredukowaną do inicjału ornamentalną dekorację Psalmu 51, co nie musi wiązać się z miejscem powstania iluminacji.⁶

Cechą programu dekoracji psalterza – jak każdego systemu – była powtarzalność. Raz wypracowaną zasadę ilustrowania określonego tekstu wykorzystywano każdorazowo przy zdobieniu pokrewnych rodzajów ksiąg i skodyfikowano do tego stopnia, że dopiero badania statystyczne ujawniają różnice chronologiczne i terytorialne. Realizacja miniatur często nie wymagała dodatkowych wskazówek; korzystając z egzemplarza wzorcowego kopiowano jego iluminacje. Ukształtowana w ten sposób tradycja obrazowa sprawiła, że obecność ośmiu inicjałów figuralnych w dekoracji trzynastowiecznych psalterzy francuskich stała się równie oczywista jak umieszczanie przy Kanonie mszalnym sceny Ukrzyżowania (inicjał *T[igitur]*) bądź powszechnie stosowany od XII stulecia zwyczaj zdobienia inicjału *I[n principio]* *Księgi Genesis* cyklem siedmiu scen stworzenia świata.

⁵ Podstawową pracą na ten temat pozostaje nadal rozprawa G. Haseloffa *Die Psalterillustration im 13. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der Buchmalerei in England, Frankreich und den Niederlanden* Kiel 1938.

⁶ Także dla J. Ziętkiewicz-Kotz, monografistki kodeksu Ms. Czart. 2466 (Kraków, Muzeum Książąt Czartoryskich) obecność dużego inicjału rozpoczynającego Ps. 51 nie stanowi przeszkody do przypisania tej fazy dekoracji rękopisu iluminatorowi paryskiemu z kręgu tzw. Grupy Lebera („Folia Historiae Artium. Seria Nowa” t. 7, 2001 s. 17-47).





Tylko w przypadku rękopisów powstających na konkretne zamówienie, program ich dekoracji opracowywany przez specjalnie do tego celu powołaną osobę bywał kreacją bardziej indywidualną. Schematyzacji wyposażenia malarskiego typowych biblii oraz standardowych psalterzy i modlitewników sprzyjała ich obfita, niemalże masowa produkcja.

Przedmiotem zainteresowania historyka sztuki traktującego średniowieczne psalterze jako dzieła malarstwa jest jednak nie tylko system dekoracji ujmujący całość iluminacji kodeksu w normatywny rygor, lecz przede wszystkim – analiza obrazów. Program ikonograficzny pozostaje w centrum uwagi jako historycznie zmienny zasób i dobór tematyczny miniatur i inicjałów, a zarazem jako nadrzędna idea scalająca wszystkie elementy plastyczne dekoracji i nadająca im jednolity sens artystyczny. O charakterze iluminacji decydowała relacja zachodząca pomiędzy obrazem a słowem, stąd dwa znane sposoby ilustrowania tekstu wywodziły się od dwu podstawowych rodzajów tej relacji. Ilustracje mogły być dosłowne lub metaforyczne, czyli stanowiące pogłębioną interpretację treści tekstu.⁷ W pierwszym przypadku obraz odnosił się bezpośrednio do określonego fragmentu – niewielkiego urywka psalmu, jak miało to miejsce w Psalterzu utrechckim. Mógł też – jak w Anglii w drugiej połowie XII wieku – ilustrować cały tekst psalmu bądź tylko jego początkowe wersy, co obserwujemy w późniejszych, trzynastowiecznych rękopisach paryskich.

Drugą grupę rozwiązań stanowiły ilustracje niezwiązane dosłownie z tekstem. Przedstawiano na nich wydarzenia z życia Dawida i inne sceny starotestamentowe, które – dobrane z uwagi na ich sens typologiczny – pozwalały snuć lubianą w średniowieczu paralelę pomiędzy dziejami Starego i Nowego Przymierza. Tworzono także cykle chrystologiczne, a poczynając od połowy XIII wieku wprowadzano tematy hagiograficzne. Rodzaj ilustracji nie tylko wyznaczał ich miejsce na kartach rękopisu, lecz implikował również wybór środków artystycznych stosowanych do ich wykonania. Iluminator Psalterza utrechckiego, tworzący dynamiczne kompozycje o rozbudowanym wątku narracyjnym, wplecione pomiędzy kolumny tekstu, posługiwał się techniką szkicowego rysunku piórkiem. I jeśli nawet innym językiem artystycznym przemawia jedenastowieczna kopia tego Psalterza (anglosaksoński Psalterz, ok. 1000 r.), to zachowuje ona podstawową cechę oryginału, jaką jest bogactwo wolnych od ram, kładzionych wprost na pergaminie rysunków o charakterze narracyjnym, wkomponowanych w odpowiednie miejsca tekstu.⁸

Wprowadzenie do rękopisów miniatur całostronicowych narzuciło zgoła inne pryncypia budowy obrazu. Swoboda dynamicznych, wielopostaciowych kompozycji unicestwiona została przez malowane obramowanie, w którym zamykano sceny figuralne. Narracyjny charakter przedstawień historycznych ustępował miejsca epizodom o ograniczonej „fabularności”. Dotyczy to również inicjałów, w których przedstawienia figuralne zostały podporządkowane niewielkiemu polu wewnątrz litery.

⁷ M. Schapiro *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text* The Hague–Paris 1973 s. 11 i nast.



⁸ O. Pächt *Book Illumination in the Middle Ages* London 1986 s. 19 i 170, pl. XVIII oraz il. 180a, s. 172.



⁹ *Les manuscrits à peintures en France du XIII au XVI siècle.*
(Exposition organisée par
la Direction Générale
des Archives de France)
Paris 1955, poz. 2, s. 8
poz. 4, s. 9,
poz. 11, s. 12-13.



Zmianie uległo także rozmieszczenie ilustracji w tekście – miniatury całostronicowe tworzyły teraz rodzaj albumu poprzedzającego właściwe *psalterium* lub w ściśle wyznaczonych miejscach wprowadzane były pomiędzy karty tekstu, a określone psalmy rozpoczynano inicjałami. O ile jednak ich zestaw był w wieku XIII stały, o tyle liczba miniatur wahała się w zależności od stopnia ozdobności kodeksu, a zatem zależała od upodobań, pozycji i majątności jego właściciela. Mogło ich być siedemdziesiąt osiem – jak w Psalterzu św. Ludwika, wykonanym pomiędzy rokiem 1255 a 1270 (Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 10 525); dwadzieścia pięć – jak w Psalterzu Blanki Kastylijskiej z drugiej ćwierci XIII wieku (Paryż, Bibliothèque de l’Arsenal, ms. 1186); lub mniej – czego dowodzi chociażby piętnaście dużych miniatur zdobiących Psalterz-godziniki (*Psautier-livre d’heures*) z kalendarzem paryskim z pierwszej połowy XIII wieku (Bibliothèque municipale w Rouen, ms. 3016).⁹ Konkludując stwierdzamy, że we Francji, zwłaszcza po korekcie tekstu Wulgaty, zakończonej na paryskim uniwersytecie około 1230 roku, zapanował niepodzielnie psalterz ośmiodzielnny, którego jedyną ozdobę stanowiły często inicjały figuralne służące do zaakcentowania wynikającego z praktyki liturgiczno-dewocyjnej podziału tekstu. W niektórych rękopisach występowały także miniatury całostronicowe.¹⁰

Wśród takich właśnie ksiąg ma swoje miejsce łaciński psalterz przechowywany w Bibliotece Narodowej w Warszawie (rps I 8003). Jego pochodzenie z dawnej biblioteki w Wilanowie, potwierdzone ośmioboczną pieczęcią kolekcji Potockich na karcie 1r oraz herbem Pilawa widniejącym na srebrnej klamrze spinającej okładki różowej aksamitnej oprawy z początku XIX wieku, sprawiło, że w poświęconej mu literaturze naukowej bywa nazywany *Psalterzem wilanowskim* lub – co wydaje się właściwsze – *Psalterzem Potockich*. Wszyscy zajmujący się nim badacze trafnie datowali go na połowę XIII wieku i lokalizowali w północnej Francji lub w samym Paryżu; zgodni też byli co do tego, że rękopis zasługuje na baczną uwagę uczonych, należy bowiem do najcenniejszych dzieł średniowiecznego iluminatorstwa zachowanych w zbiorach polskich. I chociaż pod względem bogactwa dekoracji trudno mu się równać z fundacjami francuskich monarchów, znacznie skromniejszy od nich *Psalterz Potockich* przyciąga uwagę niewątpliwym pięknem swej ozdobnej kaligrafii oraz artyzmem dekoracji malarskiej. Wartość badawcza jego iluminacji jest tym większa, że są one dziełem wiodącego środowiska artystycznego, jakim był trzynastowieczny Paryż. Stworzone w znaczącym momencie rozwoju tego środowiska, stanowią ważny element w dziejach gotyku francuskiego i malarstwa gotyckiego w ogóle. Wszak to właśnie w malarstwie książkowym, w owych okrucinach, jakie przetrwały burzę wielkiej rewolucji 1789 roku – bezlitośnie niszczącej sztukę sakralną, w tym większość malowideł ściennych – nierzadko odnajdujemy brakujące ogniwa procesu przemian stylistycznych i artystycznych poszukiwań wielkiej kultury „czasu katedr”. Za jedno z takich ogniw uznać należy również wyposażenie malarskie *Psalterza Potockich*.

¹⁰ I. Ragusa *A Gothic Psalter in Princeton: Garret MS. 35, diss.*
New York University 1966,
s. 78-80.

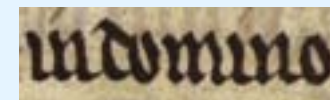




Ten niewielkich rozmiarów kodeks (170 + VI kart ochronnych), o wymiarach 155x105 mm, spisany został przez dwóch skryptorów na dobrej jakości pergaminie, staranną minuskułą gotycką w jednej kolumnie, średnio po 13-14 wierszy na stronie. Na jego dwudziestu składkach rozpisano, poprzedzony kalendarzem liturgicznym w języku francuskim, łaciński tekst *psalterium*, który rozpoczyna się na karcie 9r Psalmem nr 1: *Beatus vir...*, a kończy – na karcie 170v słowami Psalmu 96: *Letamini iusti in domino...* Brak pozostałych Psalmów (od numeru 96 do 150) składających się na pełny tekst księgi dowodzi, że *Psalterz Potockich* jest niekompletny, jednak stwierdzenie, kiedy i w jakich okolicznościach jego część została oddzielona od reszty i zaginęła, jest niemożliwe. Uwaga ta w równym stopniu dotyczy także wyposażenia malarskiego kodeksu – brak w nim nie tylko dwóch inicjałów figuralnych ilustrujących zaginione psalmy, lecz przede wszystkim kilku miniatur całostronicowych, które wycięto, zanim rękopis trafił do Polski jako własność Potockich.

Losy *Psalterza* aż do czasu, kiedy za sprawą Stanisława Kostki Potockiego znalazł się w Wilanowie, okryte są tajemnicą – co w przypadku rękopisów nie jest sytuacją wyjątkową – a osoba pierwszego właściciela pozostaje nieznana. Najprawdopodobniej kodeks został nabyty w Paryżu, na krótko przed wybuchem rewolucji francuskiej, a więc w czasie, gdy Potocki pełnił tam funkcję posła polskiego. Przez ponad sto lat przechowywany był w Bibliotece Potockich w Wilanowie. Nie jest przy tym pewne, czy na początku XX wieku wraz z innymi rękopisami z kolekcji wilanowskiej, która w wyniku dziedziczenia przeszła w ręce Branickich, okresowo znajdował się w ich francuskiej rezydencji w Montrésor. Pominiecie go w publikacji Frédérica Mély¹¹, któremu Ksawery Branicki udostępnił do badań zbiory rodzinne, wskazuje, że *Psalterza* wśród nich nie było – jest bowiem mało prawdopodobne, by ten piękny rękopis uszedł uwagi wytrawnego historyka-konesera, jakim był Mély. W roku 1933 *Psalterz* został zakupiony do Biblioteki Narodowej, dzieląc niejako losy innych zbiorów wilanowskich, rok wcześniej przekazanych przez Adama hr. Branickiego na ręce prezydenta II Rzeczypospolitej i złożonych jako depozyt w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Podczas II wojny światowej rękopis Potockich, na szczęście, uniknął zniszczenia. We wrześniu 1939 wywieziono go do Kanady, skąd w roku 1959 powrócił do Biblioteki Narodowej w Warszawie, gdzie pozostaje do dziś.

Zaobserwowany podczas badania konserwatorskiego w roku 1995 rodzaj zniszczeń pozwala sądzić, że już w chwili zakupu przez Potockiego *Psalterz* był znacznie uszkodzony, pozbawiony kilku miniatur, a być może nawet oprawy. Zlecona przez Potockiego naprawa spowodowała się do przycięcia kart i ich wyzłocenia, szycia rękopisu oraz wykonania tekturowych okładek obciągniętych różowym aksamitem. Podczas tych niezbędnych zabiegów dokonano przemieszczenia iluminowanych kart, co sprawiło, że obecny układ miniatur całostronicowych – o czym jeszcze będzie mowa – nie odpowiada ich pierwotnemu rozmieszczeniu. Chociaż prawie osiemsetletnie dzieje rękopisu odcisnęły na jego obecnym wyglądzie niezatarte piętno, nie zdołały zmniejszyć walorów artystycznych dobrze zachowanych iluminacji.



¹¹ F. Mély *Les primitifs et leur signatures* vol. 1 *Les miniaturistes* Paris 1913.



¹² R. Branner *Rediscovering a Parisian Paintshop of the Thirteenth Century* „Boston Museum Bulletin” 69, 1971, nr 358 s. 165-172, zwł. 165-166.

¹³ Zob. Katalog aukcyjny Sotheby and Co. London, 20th July 1931 lot. 6, pl. IV-V.



Na dekorację malarską warszawskiego *Psalterium*, zachowaną *in situ*, składają się cztery miniatury całostronicowe przedstawiające wydarzenia z życia Chrystusa oraz sześć inicjałów figuralnych z wizerunkami Dawida. Uzupełnieniem wyposażenia malarskiego rękopisu są drobne inicjały typu *champions*, których funkcją było wyróżnienie psalmów pozbawionych przedstawień figuralnych, liczne winietki międzywierszowe utrzymane w barwach cynobrowej czerwieni (*vermillon*), lazurowego błękitu i złota, a także ozdobna kaligrafia w postaci złotych i błękitnych inicjałów sylwetowych z błękitno-czerwonymi *fleuronnées*. Kalendarz liturgiczny, w rękopisach francuskich tego czasu często dekorowany medalionami z przedstawieniami prac miesięcy i znakami zodiaku, w *Psalterzu Potockich* właściwie nie jest iluminowany; zdobią go jedynie dekoracyjne *kalendae* (KL) w formie *champions*.

Wycięte z kodeksu miniatury, które szczęśliwym trafem przetrwały do czasów współczesnych i ujawniły się w zagranicznych zbiorach muzealnych, zostały poprawnie zidentyfikowane w roku 1971 przez wybitnego amerykańskiego badacza Roberta Brannera¹². Zgodnie z jego sugestią, z *Psalterza Potockich* niewątpliwie pochodzą: *Ukrzyżowanie* znajdujące się w Museum of Fine Arts w Bostonie oraz *Pokłon Trzech Króli*, *Ofiarowanie w świątyni*, *Ucieczka do Egiptu* i *Chrzest Chrystusa* – cztery iluminowane karty z dawnych zbiorów lorda Hastingsa w Blackburn, sprzedane anonimowemu nabywcy przez londyński dom aukcyjny Sotheby's w 1931 roku¹³ i przechowywane w nieznanym miejscu¹⁴. Razem z zachowanymi do dziś w warszawskim kodeksie miniaturami całostronicowymi: *Pojmanie* (k. 8v, przed Ps.1), *Wjazd do Jerozolimy* (k. 33r, przed Ps. 26), *Niewiasty u grobu* (k. 64r, przed Ps. 38) oraz *Biczowanie* (k. 101v, przed Ps. 68), stanowią one jednorodny stylistycznie zespół. Niezgodna z tokiem biblijnej narracji kolejność miniatur w rękopisie wskazuje, że ich obecny układ jest wtórny i wiąże się ze sporządzeniem (na zlecenie Potockiego) nowej oprawy kodeksu. Przypomnijmy, że wykonane na oddzielnych kartach iluminacje łatwo było wówczas wprowadzić pomiędzy rozszyte karty psalmów. Uczyniono to bez troski o zachowanie następstwa czasowego scen, skutkiem czego ich obecny układ jest dziełem przypadku. Nie ma bowiem podstaw wątpić w to, że sekwencja zachowanych scen pasyjnych była zgodna z przekazaniem w Ewangeliach biegiem wydarzeń i rozpoczynała się *Wjazdem do Jerozolimy*, po którym następowały: *Pojmanie*, *Biczowanie* oraz *Niewiasty u grobu* (jako obraz Zmartwychwstania). W naturalny sposób poprzedzać je winny sceny z Dzieciństwa i Chrzest Chrystusa, a dopełniać – *Ukrzyżowanie*.

Jeśli powyższy zestaw miniatur uznamy za właściwy także dla kodeksu Potockich, pozostaje jeszcze pytanie, w którym miejscu rękopisu były one pierwotnie umieszczone? Pierwsza możliwość to złączenie całostronicowych miniatur w zwarty blok ilustracji, wszyty pomiędzy kalendarz a zasadniczy tekst księgi zwyczajem angielskim, który już w XII wieku znany był na kontynencie, a w sto lat później zaczął obowiązywać powszechnie.¹⁵ Możliwość druga przewidywała od początku włączenie iluminacji pomiędzy karty kodeksu.



¹⁴ Obecne miejsce przechowywania miniatur zostało ustalone przez Bibliotekę Narodową podczas prac nad niniejszą publikacją – w 1946 trafiły one z kolekcją E. Harta do Museum and Art Gallery w Blackburn. W 1976 były prezentowane, jako dzieła anonimowe, na wystawie „Medieval and Early Renaissance Treasures in the North West” w Whitworth Art Gallery University of Manchester.

¹⁵ V. Leroquais *Les psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France* Mâcon 1940-1941 vol. 1, s. lxxxvi i nast. zwł. lxxxviii-lxxxix. Na temat *Psalterza wilanowskiego*: R. Branner *Rediscovering...* s. 167-168 (w przyp. 8, s. 172, autor powołuje się na opinię dr. Rafała Kozłowskiego z Biblioteki Narodowej).



¹⁶ F. Deuchler
Der Ingeborgpsalter
Berlin 1967, s. 21.

¹⁷ V. Leroquais dz. cyt.
s. xciv-xcvi.
G. Haseloff dz. cyt. s. 23-27.



Układ taki znany z kilku rękopisów, o których istnieniu (za Victorem Leroquais i Edwardem G. Millarem) przypomniał Robert Branner, jakkolwiek w przypadku *Psalterza Potockich* brak podstaw do takiej rekonstrukcji, a i sam badacz stwierdził w konsekwencji, że w warszawskim kodeksie teksty psalmów pierwotnie poprzedzone były uporządkowanymi chronologicznie scenami nowotestamentowymi. Miniatury te zachowują pozorną niezależność od treści kodeksu. Z racji swej tematyki wydają się bliższe skrótovej „Biblii w obrazach” (z której zresztą wywodzą się ich rozwiązania ikonograficzno-formalne) i choć stanowią rodzaj prologu usprawiedliwionego chrystologiczną interpretacją psalmów, to w sensie morfologicznym ich związek z tekstem rękopisu jest luźny.¹⁶

Odminną funkcję pełnią inicjały figuralne wkomponowane w kolumnę pisma; są bezpośrednio wynikającą z tekstu jego dosłowną ilustracją, a zarazem wyróżnikiem odpowiednich psalmów.¹⁷ Wyboru tekstów, które otrzymały obrazowy komentarz, dokonano zgodnie z obowiązującym we Francji zwyczajem, a zatem inicjały przedstawiają się następująco:

k. 9r, Psalm 1: *B[eatus vir...]* – Dawid grający na harfie

k. 50v, Psalm 26: *D[ominus illuminatio mea...]* – Dawid namaszcżany przez Samuela

k. 76r, Psalm 38: *D[ixi custodiam vias meas...]* – Dawid przed obliczem Boga

k. 98r, Psalm 52: *D[ixit insipiens...]* – Głupiec

k. 120r, Psalm 68: *S[alvum me fac deus...]* – Tonący Dawid (Bóg błogosławi zanurzonemu w wodzie Dawidowi)

k. 146r, Psalm 80: *E[xultate deo...]* – Dawid grający na dzwonkach.

Jak wiadomo, pełny program dekoracji ośmiodzielnego psalterza przewidywał jeszcze dwa inicjały figuralne, które można zrekonstruować na podstawie porównania z podobnymi do warszawskiego psalterzami paryskimi. Zgodnie z ustalonym zwyczajem, początkowi Psalmu 97 zwykle towarzyszyło, w inicjale *C[antate Dominum canticum novum...]*, przedstawienie trzech śpiewających mnichów lub kleryków, zaś Psalm 109 rozpoczynał się z reguły wizerunkiem Chrystusa tronującego po prawicy Boga Ojca, wypełniającym inicjał *D[ixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis...]*.¹⁸ Możemy być pewni, że takie właśnie inicjały musiały znajdować się pierwotnie w *Psalterzu* Biblioteki Narodowej, z którego znikły wraz z zaginioną partią tekstu.

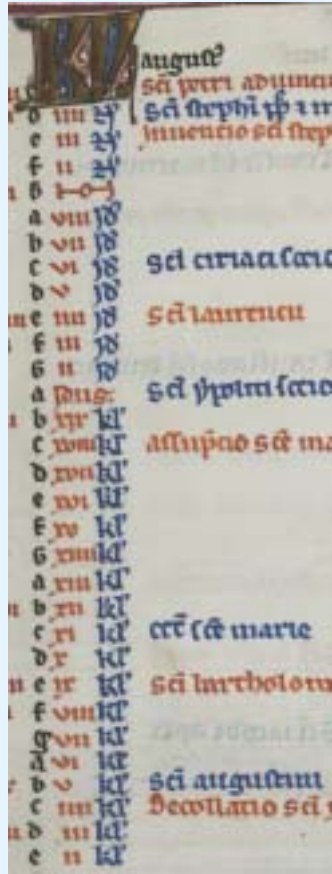
Analizowany jako całość program ikonograficzny *Psalterza Potockich* wykazuje brak cech indywidualnych i w niczym nie odbiega od wypracowanych reguł. Znalazł się w nim dość rozbudowany, lecz typowy wątek chrystologiczny, zobrazowany w miniaturach całostronicowych. Sens ideowy cyklu rysuje się jasno. Sceny z Dzieciństwa manifestują boskość Chrystusa, *Chrzest* to obraz *Teofanii*, a seria wizerunków pasyjnych doprowadza do kulminacji, którą jest Zmartwychwstanie przywołane sceną nawiedzenia przez niewiasty grobu Chrystusa. Poszczególne obrazy znajdują liczne precedensy w innych psalterzach trzynastowiecznych, w których spotykamy różniące się w drobnych szczegółach, lecz identyczne w ogólnej treści przedstawienia.



¹⁸ K. Gould *The Psalter and Hours of Yolande de Soissons* Cambridge Mass. 1978, s. 71.



¹⁹ L. Freeman Sandler *Psalter* [w:] *The Dictionary of Art* vol. 25, New York 1998 s. 676-678, zwł. 677.



²² *Katalog Wystawy Zbiorów Historycznych Biblioteki Narodowej* Warszawa 1933 nr 587, pl. XIX.

Od wieku XI wprowadzanie wyobrażeń chrystologicznych do ilustracji psalterzy stało się standardem, a znany ze starszych rękopisów, rozpoczynający psalmy wizerunek Chrystusa, będący obrazem dewocyjnym, ustąpił miejsca serii miniatur narracyjnych, które przedstawiały epizody z jego życia. W XII i XIII wieku serie takie stanowiły „znak firmowy” bardziej luksusowych kodeksów, do jakich należy *Psalterz Potockich*.¹⁹

Tym, co zwraca uwagę w rękopisie warszawskim, jest brak przedstawień Zwiastowania i Bożego Narodzenia, które były obowiązkowym elementem dekoracji skromniejszych nawet ksiąg tego rodzaju. Świadome pominięcie tych scen przy układaniu programu dekoracji jest wykluczone. Czyżby więc z *Psalterza Potockich* wycięto więcej niż pięć miniatur i nie wszystkie zostały dotąd odnalezione? Nie jest to jedyne pytanie, na które nie mamy odpowiedzi. Brak jakichkolwiek wpisów i znaków własnościowych sprawia, że zarówno fundator, jak też najdawniejsze dzieje rękopisu pozostają nieznane. W ustaleniu proveniencji kodeksu w żaden sposób nie pomagają znajdujące się na kartach: 56, 112 i 113, piętnastowieczne nieczytelne notatki. Zawartość kalendarza liturgicznego, w którym wyróżniono rubrą uroczystości ku czci szeregu północnofrancuskich świętych, jak: Albin (1 marca), Benedykt opat (21 marca, *translatio*: 11 lipca), Yves opat (1 września), Rémy, biskup Reims (1 października), German, biskup Paryża (28 maja), jest typowa i nie stanowi podstawy do lokalizacji rękopisu, poza ogólnym wskazaniem diecezji północnofrancuskiej.²⁰ Jest to zresztą zjawisko charakterystyczne dla francuskich psalterzy tego czasu – ich kalendarze, na ogół, niewiele wnoszą do wiedzy o lokalnych zwyczajach liturgicznych, mogących przybliżyć miejsce powstania i przeznaczenie rękopisów. A jednak wnikliwy czytelnik zauważy, że do kalendarza *Psalterium* wprowadzono oktawę uroczystości św. Augustyna (28 sierpnia, *oct.* 4 września) i stosunkowo dużą liczbę żeńskich patronek. Wypada więc zgodzić się z racjonalną sugestią Brannera, że *Psalterz wilanowski* mógł należeć do nieznanej z nazwiska członkini zgromadzenia kanoniczek św. Augustyna.²¹ Choć wniosek taki zawiera bardzo duży procent prawdopodobieństwa, nie przestaje być w dalszym ciągu hipotezą, zaś wobec braku niepodważalnych danych wszelkie ustalenia dotyczące miejsca wykonania rękopisu mogą wynikać tylko z analizy stylu jego dekoracji.

Jakkolwiek opracowania *Psalterza Potockich* podjęło się kilku uczonych, stan badań nad rękopisem nie jest obfity. Wręcz dziwić może fakt, że tak interesujące dzieło sztuki, od dawna obecne w literaturze naukowej, nie doczekało się dotąd monografii odpowiadającej jego wartości artystycznej i poznawczej. Zakup *Psalterza* przez Bibliotekę Narodową i rychła prezentacja, w tym samym roku, na wystawie będącej pokazem cymeliów ze zbiorów księżnicy spowodowały, że w niedługim czasie rękopis zyskał pierwsze opracowania naukowe napisane przez dwie wybitne polskie badaczki średniowiecznego malarstwa książkowego: Zofię Ameisenową i Stanisławę Sawicką. Celem obu publikacji była atrybucja rękopisu, który w katalogu rzeczony wystawy opatrzony został zaledwie skrótowym komentarzem: „Francja, wiek XIII”.²²

²⁰ V. Leroquais *dz. cyt.* s. xii-xxiv.

²¹ R. Branner *Rediscovering...* s. 168-169. Dodajmy, że obie daty związane z kultem św. Augustyna (biskupa Hippony) podaje jako wyraz ścisłego związku z liturgią augustianów i premonstratensów H. Grotefend *Heiligen Verzeichnis* [w:] tegoż *Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit* Hannover 1892, s. 67.



²³ Z. Ameisenowa *Francuskie rękopisy iluminowane z Wilanowa w Bibliotece Narodowej* „Przegląd Biblioteczny” 7 1933, s. 57-76.

²⁴ S. Sawicka *Les principaux manuscrits...* „Bulletin de la Société Française de Reproductions de Manuscrits à Peintures” 19 Paris 1938, s. 38-44 pl. IVa i IVb. Taż *Psalterz [w:] Sztuka francuska w zbiorach polskich 1230-1830* [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu] Poznań 1973, nr 134 s. 68-69, zwł. 69.

²⁵ S. Sawicka *Les principaux manuscrits...* s. 42-44.

²⁶ Taż *Psalterz...* s. 69.

Kompetencja obu uczonych sprawiła, że rozprawy ich na trwałe wpisały się do stanu badań nad rękopisem, a zawarte w nich sugestie nadal zasługują na wnikliwą uwagę. Pierwszeństwo chronologiczne przypadło Ameisenowej, autorce niewielkiego artykułu, w którym – oprócz *Psalterza* – omówione zostały także dwa pozostałe francuskie rękopisy iluminowane z kolekcji wilanowskiej, równocześnie nabyte do zbiorów Biblioteki Narodowej.²³ W zwięzły sposób autorka rekapitułuje dane dotyczące okoliczności zakupu i dzieje rękopisu w rękach Potockich, aby następnie skrótowo omówić jego zawartość tekstową oraz odnotować obecność miniatur i inicjałów. Cechy stylistyczne dekoracji *Psalterza* zaobserwowane przez Ameisenową pozwoliły jej uściślić czas i miejsce powstania rękopisu. Badaczka datowała go na czas około połowy XIII wieku, a więc fazę, którą za pomocą ówczesnych pojęć z zakresu dziejów stylu określiła jako schyłek „pierwszego okresu gotyku”. Miejszem wykonania *Psalterza Potockich* jest według niej Paryż. Na poparcie swego wywodu wprowadziła materiał porównawczy w postaci trzech rękopisów. Są to dwa psalterze: tzw. Psalterz królowej Krystyny (ok. 1220-1230; Kongelige Bibliotek w Kopenhadze, Ms. GKS 1606) oraz *Psalterium* ze zbiorów Bibliothèque nationale de France (ms. lat. 1073), trzecim rękopisem jest słynna Biblia kardynała Maciejowskiego (ok. 1250; Nowy Jork, Pierpont Morgan Library, Ms. 638). Z opinią Zofii Ameisenowej konsekwentnie polemizowała Stanisława Sawicka, która dwukrotnie dała wyraz przekonaniu, że pokrewieństwo stylistyczne pomiędzy kodeksem Potockich a Biblią kardynała Maciejowskiego, jak również Psalterzem z Bibliothèque nationale nie istnieje.²⁴ Poszukując kontekstu stylistycznego warszawskiego *Psalterza*, Sawicka nie ograniczyła się do samego Paryża, lecz objęła swoimi zainteresowaniami również tereny północnej Francji i Flandrii, sugerując zależność jego iluminacji od dekoracji Godzinek z połowy XIII wieku (Pierpont Morgan Library, Mss 440 i 97) czy Psalterza z Reims (po poł. XIII w.; British Library, Ms. Add. 17 868), zaś spostrzeżenia, jakich dokonała w związku z ikonografią miniatur, zupełnie pominiętą przez Ameisenową, kierowały uwagę na artystyczną spuściznę z terenów diecezji Cambrai i Tournai.²⁵ Niestety, konkluzja, w której czytamy, że rękopis z Wilanowa „jest dziełem miniaturzysty wykształconego na wzorach środowiska paryskiego, lecz znajdującego miniatorstwo kwitnące w tym czasie w Anglii i we Flandrii”²⁶, ostatecznie brzmi mało dobitnie. Odczuwana przez współczesnego specjalistę ogólnikowość wniosków obu autorek wynika z ówczesnego stanu badań. Obie uczone korzystały z publikacji powstałych w większości jeszcze przed I wojną światową, dysponowały zatem ograniczonym materiałem, opublikowanym i dostępnym wybiórczo. O sytuacji tej najlepiej zaświadczały słowa Roberta Brannera, który w przedmowie do swej pionierskiej pracy o iluminatorstwie w czasach Ludwika IX Świętego napisał: „Było dla mnie niespodzianką [...], że nie istniała żadna szczegółowa historia francuskiego miniatorstwa XIII wieku, a zwłaszcza samego malarstwa paryskiego. Ostatnie ważne prace na ten temat pojawiły się w roku 1906 i 1907! Jedną był błyskotliwy esej Artura Haseloffa w *Histoire de l'art* André Michela, drugą – dojrzałe [studium] Georga von Vitzthum *Die Pariser Miniaturmalerei*”.²⁷



²⁷ R. Branner *Manuscript Painting in Paris During the Reign of Saint Louis. A Study of Styles* Berkeley–Los Angeles–London 1977 s. vii-viii [tłum. – K.P.-B.]. Chodzi o publikacje: A. Haseloffa w *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours* Paris 1906, vol. 2 p. 1, s. 297-373 i G. Vitzthuma *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa* Leipzig 1907. Opinię taką wyraziła też E. Beer *Gotische Buchmalerei. Literatur von 1945 bis 1961* „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 25 1962, s. 153-165.





A chociaż rękopisy paryskie omawiane były w licznych publikacjach ogólnych i prezentowane na wystawach, poza *Psalterillustration* Günthera Haseloffa z roku 1938 nie powstało żadne opracowanie poświęcone temu „głównemu źródłu” gotyckiego iluminatorstwa. Owocem wielu lat pracy, przerwanej chorobą i przedwczesną śmiercią Roberta Brannera, jest książka będąca nie tylko postulowaną przez niego pierwszą nowoczesną klasyfikacją stylistyczną trzynastowiecznego malarstwa książkowego w Paryżu, lecz także pobudzającą do dyskusji próbą syntezy obficie prezentowanego materiału. W sprawie *Psalterza wilanowskiego* przyniosła ona szereg istotnych ustaleń, rozwiniętych w innym, tylko temu rękopisowi poświęconym tekście badacza.²⁸ Natomiast dyskusja, która stanowiła pokłosie książki Brannera, jedynie w znikomym stopniu dotyczyła zagadnień związanych z *Psalterzem Potockich*.²⁹ Brak o nim także wzmianki w niedawnej publikacji Johna Lowdena o paryskich bibliach moralizowanych z XIII wieku.³⁰ Tym samym wyniki badań Roberta Brannera nie tracą aktualności i pozostają ostatnim słowem na temat wilanowskiego rękopisu. Amerykańskiemu badaczowi zawdzięczamy szereg ważnych, nadal obowiązujących ustaleń. Należą do nich: wyodrębnienie z liczego grona paryskich iluminatorów Mistrza Potockich (czy raczej jego *atelier*), wyróżnienie w dekoracji malarskiej *Psalterza wilanowskiego* dzieł dwóch malarzy i próba określenia ich artystycznego rodowodu, a zatem – osadzenie rękopisu w konkretnym kontekście stylistycznym i określenie jego miejsca w pojmowanych jako proces historyczny dziejach francuskiego malarstwa gotyckiego.

Poszukując pierwszych śladów gotyku w malarstwie książkowym, trzeba cofnąć się do czasów około roku 1200. Zatem w tej dziedzinie sztuki początki owego stylu pojawiają się nieco później aniżeli w architekturze i rzeźbie, lecz mimo to – równolegle z głębokimi przemianami natury duchowej, politycznej i ekonomicznej, które u progu XIII wieku zbiegły się z powstawaniem nowego języka artystycznego. U źródeł tej metamorfozy były narodziny elitarnej kultury świeckiej, związanej z monarszymi dworami Anglii i Francji, a także rozwój miast oraz łącząca się z tym zmiana w organizacji produkcji rzemieślniczej i artystycznej. Obok wciąż wpływowych wielkich klasztorów i kapituł katedralnych, pod opieką papieża i władców wyrastały nowe centra intelektualne, jakimi były uniwersytety. Zwiększone zapotrzebowanie na książkę, i to zarówno ze strony uczonych teologów jak i monarchów, wymusiło nowe zasady organizacji jej wytwarzania. Zespół klasztornego *scriptorium*, w którym wykonywano wszystkie prace związane z produkcją książki, okazał się niewystarczający. Specjalizacja zawodowa doprowadziła do wyodrębnienia się szeregu świeckich profesji; ich przedstawiciele pracowali oddzielnie, zrzeszeni w miejskiej organizacji cechowej, i otrzymywali zamówienia za pośrednictwem czuwającego nad wykonaniem zlecenia *libraire* – przedsiębiorcy, którego dziś nazwalibyśmy wydawcą. W świeckich *ateliers* powstawały nie tylko iluminowane romanse rycerskie, ale także pisma religijne i księgi liturgiczne: biblie, brewiarze, psalterze i mszały. Największy udział w tworzeniu nowego stylu malarskiego przypadł Anglii i Francji; obydwa kraje odegrały jednakowo ważną rolę w jego ewolucji.

²⁸ Zob. powyżej, przyp. 12.

²⁹ R. Hausherr [rec.] *R. Branner, Manuscript Painting in Paris...* „Kunstchronik” 33 1980, s.170 i nast.
E. Beer *Pariser Buchmalerei in der Zeit Ludwigs des Heiligen und im letzten Viertel des 13. Jahrhundert* „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 44, 1981 s. 63-91, zwł. 79.

³⁰ J. Lowden *The Making of the Bibles Moralises* vol. 1 *The Manuscripts* vol. 2 *The Book of Ruth* Pennsylvania State University Press 2000.



³¹ F. Avril *L'Enluminure à l'époque gothique 1200-1420* Paris 1979, s. 13.

³² F. Deuchler *dz. cyt.*



Jednocześnie nie pozostawia wątpliwości fakt, że właśnie we Francji najlepiej możemy śledzić poszczególne etapy procesu, jaki od zarzucenia formuł sztuki romańskiej, poprzez tzw. styl około roku 1200, prowadził konsekwentnie do gotyckiego stylu dworskiego, którego kulminacja przypadła na koniec XIII stulecia.³¹ Mniej więcej w połowie tej drogi jest miejsce dla dekoracji malarskiej *Psalterza Potockich*. Za etap początkowy uważa się zwykle Psalterz królowej Ingeborgi wykonany w Laon lub Paryżu, najprawdopodobniej w latach 1200-1210, dla małżonki króla Francji Filipa Augusta.³² To wraz z tym rękopisem pojawił się we Francji sposób ilustrowania *psalterium* tzw. cyklem wstępnym w postaci szeregu miniatur o tematyce biblijnej. Lecz bardziej istotne w kodeksie Ingeborgi jest jego nowatorstwo artystyczne. Obok owoców pracy starszej generacji artystów, łatwo dostrzec na jego kartach dzieła młodszego pokolenia, które wyróżniają się niezwykle giętką linią perfekcyjnego, drobiazgowego rysunku służącego przede wszystkim specyficznemu kształtowaniu bardzo obfitych, cienkich draperii. Cechujące je zwielokrotnione, mocno pofałdowane i zwarte plisy przywodzą na myśl inspirację dziełami nadmozańskiego złotnika Mikołaja z Verdun lub nieznanego z imienia autora rzeźbionej grupy *Nawiedzenie* w zachodniej fasadzie katedry w Reims. Na nazwanie tych tendencji badacze niemieccy wprowadzili obrazowy, lecz trudny do przetłumaczenia termin: *Muldenfaltenstil*, który przyjął się w literaturze naukowej nie tylko jako opisowe określenie cech stylu, lecz także jako narzędzie badawcze. Wykorzystały go w swych pracach obie polskie badaczki *Psalterza Potockich*, posługiwał się nim także Robert Branner.

Muldenfaltenstil trwał w pracowniach paryskich iluminatorów prawie do połowy XIII wieku. W latach 1220-1240 w stolicy Francji powstało wiele rękopisów będących swoistymi mutacjami „sztuki około roku 1200”. Należą do nich dwa egzemplarze wielotomowych dzieł egzegetycznych, tzw. biblii moralizowanych – olbrzymich kompilacji powstałych, z inspiracji francuskiej rodziny monarszej, w środowisku paryskich klerków i realizowanych z udziałem wielkiej liczby kopistów i malarzy-iluminatorów.³³ Wymienić też należy psalterze królowych: Joanny z Nawarry (Manchester, John Rylands Library) i Krystyny norweskiej (ok. 1220-1230; Kopenhaga, Kongelige Bibliotek, Ms. GKS 1606), oraz tzw. Psalterz z Sens (ok. 1230-1240; Filadelfia, Free Library Lewis, Ms. E 185).³⁴ Jednocześnie, obok dzieł iluminatorów uprawiających *Muldenfaltenstil*, w połowie XIII wieku pojawiają się zwiastuny nowej, zupełnie odmiennej tendencji.³⁵ I tym razem podstawą do jej wyróżnienia stał się sposób modelowania draperii, który zdecydowanie zerwał z nienaturalną giętkością *Muldenfaltenstil*. Za skrajny przykład nowej estetyki można uznać dekorację Biblii kardynała Maciejowskiego zachowaną w postaci 46 kart iluminowanych historiami biblijnymi (poczynając od *Genesis* aż do dziejów Dawida w *Księgach Królewskich*). Smukłe, nieco kanciaste postacie rzucone na neutralne – lecz nie tylko złote – tło, żywo gestykulują. Ich szaty układają się w szerokie, równoległe fałdy, które są znacznie sztywniejsze, lecz pomimo to nieodrealnione. Miejsce krzywizn zajęła tu zdecydowana, gruba linia, prosta lub łamana, wyznaczająca duże, jednolicie pokryte farbą płaszczyzny.



³³ A. de Laborde *La bible moralisée illustrée* Paris 1911-1927.

³⁴ F. Avril *dz. cyt.* s. 19.

³⁵ Wielość trendów stylistycznych współistniejących na sąsiednich składkach, a nawet kartach rękopisów *bibles moralisées*, zaobserwowana przez Brannera i Lowdena, rzuca światło na proces produkcji tych ksiąg i dowodzi szybkości zmian oraz różnorodności „mód” panujących w jednym pokoleniu.





Kompozycja scen jest udramatyzowana, a przedstawienia narracyjne wypełniające poszczególne *compartiments* cztero- lub trójdzielnych miniatur tworzą rodzaj barwnego fryzu, w którym dominującym środkiem wyrazu jest czarny kontur oddzielający od siebie nasycone barwy lokalne. Wszystko to sprawia, że Biblia kardynała Maciejowskiego nie znajduje pokrewnych sobie dzieł w środowisku paryskim, w którym zapewne powstała. Jednocześnie w niektórych jej iluminacjach (dziele drugiego z malarzy współpracujących przy jej dekoracji?) pobrzmiewa – wedle słów François Avrila – to samo echo, które rozpoznajemy w miniaturach północnych (*septentrionaux*), zwłaszcza w subtelnych rysunkach ilustrujących zwój z *Żywotem św. Eligiusza* (ok. 1250; Paryż, Musée Carnavalet). Którą z tych dwu odmian stylistycznych mogła brać pod uwagę Zofia Ameisenowa, kiedy usiłowała w tym samym czasie i w bliskiej Biblii Maciejowskiego fazie stylistycznej osadzić dekorację malarską *Psalterza wilanowskiego*? Tym razem musimy przyznać rację Stanisławie Sawickiej – nie była to żadna z nich. Porównanie Biblii kardynała Maciejowskiego z *Psalterzem Potockich* wskazuje bowiem niezbicie, że ich podobieństwo jest pozorne i wynika z nadrzędnej i bardzo ogólnej jedności języka artystycznego epoki, nie zaś z pokrewieństwa artystycznego i wspólnoty warsztatowej. *Le style ample et robuste*; indywidualny w szczegółach język miniatur Biblii kardynała Maciejowskiego pozostał odosobniony.³⁶

W latach 1230-1240 malarstwo książkowe w Paryżu i na północy Francji przeżywało głęboką i dość radykalną przemianę, podobną do tej, jaka dokonywała się równocześnie w architekturze, rzeźbie monumentalnej oraz malarstwie witrażowym. Styl *mullion* w krótkim czasie przekształcił się w tzw. *large-folds style*, widoczny najpierw w rzeźbach Mistrza Chrystusa w paryskiej katedrze Notre-Dame oraz witrażach Mistrza Judyty w Sainte-Chapelle.³⁷ Wśród współczesnych im iluminatorów zaznają się różne tendencje. Dowodzą tego zachowane dzieła, które powstały w licznych warsztatach czy raczej zespołach (*teams*) działających pod wpływem malarzy dekorujących kolejne egzemplarze (woluminy) biblii moralizowanych.

Aczkolwiek dokładne wyróżnienie poszczególnych iluminatorów i powiązanie z nimi zachowanych rękopisów jest nadal przedmiotem badań, możliwe stało się wydzielenie kilku *ateliers* o umownych nazwach (Pracownia kodeksu Morgan 92, Grupa Biblii Dominikańskiej, Grupa Lebera) oraz współpracujących z nimi satelitów.³⁸ Istotną cechą ich stylu jest synkretizm stylistyczny. W pracach tego samego artysty często obserwujemy obok regularnych *Muldenfalten* prawie płaskie powierzchnie szat, ożywione biegnącymi koncentrycznie fałdami, a także jakby rzeźbione, rzucające cienie „fałdy głębokie”. Dominujące stają się kolory ciemne i nasycone, z przewagą różu i szafirowego błękitu, a także cynobru, okonturowane atramentową kreską. W tłach połyskuje gruba warstwa polerowanego złota położonego na solidnym gruncie kredowym. Jest to technika i styl reprezentowany przez twórców *Psalterza Potockich*.



³⁶ F. Avril *dz. cyt.* s. 21.

³⁷ R. Branner *Manuscript Painting...* s. 95 i 138-139.

³⁸ Tamże, s. 49-60.





Pomimo niewielkich rozmiarów miniatur całostronicowych rękopisu z kolekcji wilanowskiej (111-114x83-85 mm), swoisty monumentalizm kompozycji nadaje im charakter samodzielnych obrazów. Sceny figuralne – zamknięte w prostokątach obwiedzionych różowymi i błękitnymi listwami, zdobionymi zygzakowatymi formami gotyckiego meandra lub ciągami perełek i stylizowanych krzyżyków – przedstawione zostały na neutralnej, lśniącej powierzchni płatkowego złota, nierzadko na tle architektury, której motywy należą do często spotykanych w rękopisach paryskich tego czasu. Kolorystyka miniatur, również nieodbiegająca od innych współczesnych im dzieł, zbudowana jest na kontraście kilku odcieni błękitu, brązowego różu, zieleni miedziowej i cynobru; paletę uzupełnia kolor szary oraz cynobrowa czerwień. Rytmiczne sekwencje kontrastujących ze sobą nasyconych barw (szaty i kolorowe nimby) współgrają z wystylizowanymi pozami i gestami postaci, co podnosi walory dekoracyjne iluminacji *Psalterza Potockich*. Przedstawione sceny w większości mają charakter narracyjny, niepozbawiony dramatycznego napięcia. Zobrazowaniu narracji wyrażonej poprzez ruch służy zabieg przekraczania ram. Zgodnie z obowiązującą tendencją stylistyczną, stopy niektórych uczestników scen wysuwają się przed dolną krawędź miniatury (*Pokłon Trzech Króli*, *Pojmanie*, *Biczowanie*, *Ukrzyżowanie*). W lewym dolnym narożniku *Wjazdu do Jerozolimy* poza właściwą płaszczyzną obrazu „zatrzymała się” tylna kończyna Jezusowego osiołka, znajdująca swój optyczny równoważnik w wysuniętej lewej nodze rozpościerającego płaszcz młodzieńca; podobny zabieg obserwujemy w scenie *Ucieczki do Egiptu*. Zasadniczo jednak kompozycje są płaskie i rozwijają się w płytkiej, ukształtowanej estradowo przestrzeni, obecnej nawet tam, gdzie wyraźnie rysuje się drugi plan wypełniony grupą słoczonych osób (*Wjazd do Jerozolimy*). W niewielkim tylko stopniu zaznaczeniu planów służy architektura, która stanowi nie tyle tło, ile rodzaj ozdobnej ramy zakreślającej miejsce akcji.



³⁹ Warto wspomnieć, że błękitnawe włosy i zarost ma też św. Józef w *Psalterzu-godzinkach* z Biblioteki Czartoryskich (Ms. Czart. 3466 I) k. 8.

Wolumen postaci wyznaczony jest przez ciemny, wyrazisty kontur, lecz plastycznie udrapowane szaty układają się miękko, opadając w pionowych, równoległych fałdach lub tworząc głębokie, pofalowane, bardzo nieznacznie zaostrome załamania. Pomimo smukłych proporcji, sylwetki osób nie sprawiają wrażenia kruchych. Ich plastyczny modelunek osiągnięto dzięki dodaniu czerni lub wprowadzeniu koloru odmiennego od zasadniczej barwy stroju, co stwarza wrażenie cienia kryjącego się w zagłębieniach tkanin (rozwiązanie typowe dla *large-folds style*). Rysy szerokich choć niewielkich twarzy, okolonych puklami włosów a czasami zarostem, są wyraziste, na policzkach pojawiają się konwencjonalne rumieńce. Malarz podjął udaną próbę zindywidualizowania swych bohaterów, którą obserwujemy na przykładzie św. Piotra, Judasza czy postaci o twarzy negroidalnej (*Pojmanie*). Tym, co nie należy do konwencji stylistycznej, ale może być przyjęte – z dużym jednak zastrzeżeniem – za indywidualną cechę artysty, jest niezgodny z naturalnym (np. niebieski, czerwony) kolor włosów niektórych postaci.³⁹ Jeszcze trudniej uznać za *signum* Mistrza Potockich charakterystycznie u fryzowany pukiel nad czołami postaci, który należy do motywów spotykanych w malarstwie książkowym i popularnych w trzeciej ćwierci XIII wieku.





Autorzy obu zespołów iluminacji: miniatur całostronicowych i *initiales historiées*, pracowali w zbliżonym stylu. To podobieństwo sprawiło, że ani Zofia Ameisenowa, ani Stanisława Sawicka nie odnotowały obecności dwóch artystów. Tylko bardzo wytrawne oko badacza, który poznał z autopsji setki iluminacji, może zauważyć trudno dostrzegalne różnice. Koloryt inicjałów figuralnych, w których dominują błękity i brunatne róże, ogólnie zbliżony jest do tonacji barwnej dużych miniatur, lecz nieznacznie uboższy, co tylko po części usprawiedliwione jest niewielkimi rozmiarami i lapidarnością jedno- lub dwuosobowych kompozycji. W każdym inicjale (poza *d[ixit insipiens]*) pojawia się młodzieńczy Dawid w tunice, obszernym, drapowanym płaszczu i niskiej koronie na głowie. Układ jego szat jest dość plastyczny, w szczegółach jednak odmienny od obserwowanego w miniaturach całostronicowych, a ciemny obrys draperii częściej bywa ożywiony jasną linią zaznaczającą jej brzegi (k. 50v, 146r).

Pierwszorzędne znaczenie dla badaczy ma malarz okazałych miniatur całostronicowych. Jego dzieło nosi tak silne piętno indywidualności, że łatwo odróżnić je od dzieł innych, współczesnych mu iluminatorów. Skłoniło to Roberta Brannera do wyodrębnienia atelier określonego umownie jako warsztat Mistrza Potockich (*Potocki-atelier*). Ślady działalności tego artysty amerykański uczony trafnie odnalazł w monumentalnym, zespołowym dziele, jakim jest dekoracja luksusowego egzemplarza *Bible moralisée* z lat 1225-1235 (znajdującego się w katedrze w Toledo), fundacji francuskiej pary królewskiej: Ludwika IX Świętego i Małgorzaty z Nawarry, oraz w jego bliźniaczym rękopisie – pierwszym tomie *Biblii moralizowanej* zwanej w skrócie OPL (bo podzielonej pomiędzy Oxford, Paryż i Londyn), przechowywanym w Bodleian Library (Ms. Bodl. 207b).⁴⁰ Według ustaleń Brannera, w tomie trzecim rękopisu z Toledo znajduje się trzydzieści pięć, a w Biblii oxfordzkiej – trzydzieści dziewięć wytworów tego *atelier*. Pozostałe dzieła dające się przypisać Mistrzowi Potockich to trzy miniatury *Livre des serments des évêques de Paris* (Archives nationales, LL 79), dekoracja malarzka tzw. Mszału Montiéramey (Grand Seminaire w Verdun) oraz część iluminacji („ręka III”) z rękopisu *Vie des saints* (British Library, Ms. Royal 20 D VI).⁴¹ Na osobną uwagę zasługuje dostrzeżony przez Brannera związek miniatur całostronicowych *Psalterza Potockich* z malowidłami ściennymi zachowanymi szczątkowo w górnej kondygnacji Sainte-Chapelle.⁴²

Wskazanie dzieł pokrewnych malarzowi inicjałów jest daleko trudniejsze. Zapewne iluminator należał do jednego z wyodrębnionych przez Brannera, małych „bezimiennych” *ateliers*. Inicjały figuralne w *Psalterzu Potockich* stanowią – jak dotychczas – stylistyczne *unicum*, sytuując ich autora obok jednego z malarzy („ręka IV”) *Vie des saints* (British Library) oraz twórcy iluminacji Wulgaty spisanej w 1248 roku (Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, cod. 1115), wobec których Branner w słowach: „I cannot say whether any of these painters did more work than the examples just mentioned”, przyznał się do wyczerpania możliwości atrybucji.⁴³



⁴⁰ R. Branner
Rediscovering.... s.170.
Tenże Manuscript
Painting in Paris... s.63
oraz Appendices: IIIC,
s.168 i IIID, s.169-171.

⁴¹ Tamże, s. 209.

⁴² R. Branner
The Painted Medaillons in
the Sainte-Chapelle in Paris
„Transactions American
Philosophical Society” 58
pt. 2, 1968, s.1-42.
Tenże: Rediscovering...
s. 170-171 oraz *Manuscript*
Painting in Paris... s. 63 i 209.

⁴³ Tamże, s. 81 i 220.





Reasumując, trzeba powiedzieć, że wnioski Brannera wynikają z poprawnej charakterystyki stylu *Psalterza wilanowskiego*. Trafne jest spostrzeżenie, że stanowi on pośrednie ogniwo pomiędzy monumentalnym stylem „fałdów równoległych” (*parallel folds*), typowym dla sztuki około roku 1200, a nieco późniejszą, bardziej „elegancką” fazą wypracowaną na północy Francji w latach 1235-1245. Jak słusznie zauważyła swego czasu Zofia Ameisenowa, następnym ogniwem procesu przemian stylowych jest dekoracja *Psalterza Ludwika Świętego* z lat 1253-1270, przy czym cechującą ją wyrafinowanie quasi-realnej, gotyckiej architektury, któremu odpowiadają smukłe proporcje i afektowane gesty postaci, stanowi przeciwieństwo kodeksu z Biblioteki Narodowej.

Kiedy i gdzie powstał zatem *Psalterz wilanowski*? Dobrze uchwytna faza stylowa iluminacji ogranicza datowanie do lat pomiędzy 1235 a 1250, a jej cechy wskazują jednoznacznie na Paryż. Takie też miejsce wykonania pozostałych rękopisów wiązanych z pracownią Mistrza Potockich nie budzi wątpliwości. Paryskie jest zarówno pochodzenie obu *Bibles moralisées*, jak i *Mszału Montiéramey* czy *Żywotów świętych* w British Library. Podobnie, treść *Livre des serments* świadczy o przynależności tego kodeksu do paryskiej katedry Notre-Dame.⁴⁴ Stwarza to wystarczającą podstawę do przypuszczenia, że malarz *Psalterza wilanowskiego* działał w Paryżu. Bezspornym tego dowodem były dla Brannera ślady obecności tego *atelier* przy pracach nad malarskim wystrojem Sainte-Chapelle. Niestety, malowidła w arkadach górnej kaplicy zachowały się w tak nikłych fragmentach, że trudno na ich podstawie dokonać rozpoznania stylistycznego, stanowiącego pewne oparcie dla takiej atrybucji. Sądzi tak dyskutująca z Brannerem Ellen Beer, sceptyczna wobec jego opinii. Choć nie jest wykluczone, że w latach 1240-1248 wśród wykonawców fresków Kaplicy mógł znaleźć się malarz *Psalterza Potockich* z gronem współpracowników, to nie ma na to wystarczającego dowodu. Jednak poszukiwanie śladów udziału iluminatorów w realizacjach fresków ma swoje uzasadnienie. Jest nim znana sytuacja z końca XII wieku, kiedy to jeden zespół malarzy pracował zarówno nad tzw. Biblią z Winchester, jak i malowidłami w tamtejszej katedrze. Zgodzić się więc należy z przypuszczeniami Jonathana Alexandra, że przetrwanie większej liczby zabytków średniowiecznego malarstwa ściennego sprzed roku 1300 ujawniłoby jeszcze liczniejsze związki istniejące pomiędzy zachodnioeuropejskim malarstwem książkowym a monumentalnym.⁴⁵

Wывód Brannera na temat *Psalterza wilanowskiego* jest logiczny, a cechy twórczości Mistrza Potockich wskazane poprawnie. Dotyczy on jednak tylko dekoracji figuralnej warszawskiego rękopisu, pozostawiając nietknięte zagadnienia ornamentyki. Do niefiguralnej dekoracji *Psalterza* należą przede wszystkim inicjały zwane we Francji *champies* – dekoracyjne litery wpisane w prostokątne pola, na przemian błękitno-różowe, wypełnione wewnątrz malowanymi białą filigranami. Wykonane z płatkowego złota korpusy *champies* podnoszą walory estetyczne tych inicjałów, lecz ich formy są na tyle typowe, że nie stanowią kryterium datującego ani lokalizującego bliżej rękopis.



⁴⁴ R. Branner
Rediscovering... s.171.

⁴⁵ J. J. G. Alexander
*Medieval Illuminators
and their Methods of Work*
New Haven–London 1992
s. 121.





Spójrzmy zatem na jeszcze jeden, pozornie mało znaczący element wyposażenia *Psalterza wilanowskiego*, jakim jest jego dekoracja kaligraficzna w postaci tzw. *fleuronnées*. Okazuje się, że właśnie te drobne formy rysunkowe nanoszone wokół sylwetowych inicjałów ręką skryptora i zarazem twórcy *mise en page*, czyli rozplanowania karty kodeksu, stanowić mogą kryterium datowania. Ewoluuujące od XII do XIV wieku kształty *fleuronnées* przeanalizowała Patricia Stirnemann⁴⁶, zestawiając motywy i ustalając poprawną chronologię na podstawie datowanych źródłowo rękopisów, co stwarza możliwość bliższego określenia filigranów ozdabiających *Psalterz Potockich*. Wypełniają one błękitne lub malowane płatkowym złotem sylwetowe korpusy liter i wychodzą na marginesy kart kodeksu. Ich traktowanie płaszczyznowo i wykonane z cyzelatorską dokładnością formy są abstrakcyjne, lecz często noszą w sobie cechy przetworzonych motywów organicznych o charakterze pnączy. Kolorystyka tych *fleuronnées* jest ograniczona. Zgodnie ze zwyczajem tworzy je linia odmienna w barwie od korpusu litery, stąd błękitnym inicjałom towarzyszą w *Psalterzu Potockich* filigrany czerwone, a inicjałom złotym – błękitne. Występują one w postaci sprężynek i długich, nitkowatych wypustek z podwiniętymi na końcach wąsami, często zakończonych też charakterystycznymi dla połowy XIII wieku „spinkami” i haczykami. Innym elementem potwierdzającym takie datowanie jest obecność tzw. *vrilles*, zakończonych kropeczkami, doczepionych z obu stron do pionowej listwy (*bande*) przypominającej krojem literę „I”, a także występowanie tzw. żabiego skrzeku (kółka z kropką pośrodku, franc. *oeufs de grenouille*). Wewnątrz inicjałów spotykamy bardziej różnorodne kształty pochodne od półpalmetek, rozet i spirali. Chociaż zasób motywów filigranowych w *Psalterzu Potockich* nie jest zbyt obfity, ich liczba wystarcza, aby na podstawie ustaleń Stirnemann uznać je za wytwór skryptorium paryskiego z lat około 1230--1250.⁴⁷ Do tego samego świata form należą różnej długości wkładki międzywierszowe, zbudowane na podobieństwo fryzów z motywów palmetowych i liściastych oraz elementów abstrakcyjnych.

Zatem na ponowione pytanie o czas i miejsce powstania *Psalterza Potockich*, możemy odpowiedzieć, że charakterystyka jego dekoracji niefiguralnej potwierdza wcześniejsze spostrzeżenia poczynione w wyniku analizy stylistycznej i kodykologicznej rękopisu, pozwalając uznać go za dobrej klasy dzieło paryskie wykonane około połowy XIII wieku.

Patrząc dziś na *Psalterz Potockich* można powiedzieć, że los okazał się dla niego łaskawy: tuż przed wielką rewolucją zdołał opuścić Francję, a 150 lat później wywieziony w porę za granicę uniknął pożogi warszawskiego gmachu Krasieńskich, jaka w październiku 1944 roku pochłonęła znakomitą część złożonych tam podczas wojny zbiorów Biblioteki Narodowej.⁴⁸ Ocalał, lecz utracił swą pierwotną funkcję, z „żywego” modlitewnika stał się zabytkiem, bibliotecznym *cimelium* i niemym świadkiem minionej kultury.

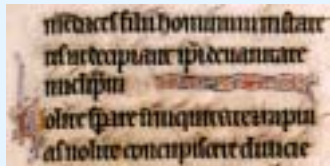
⁴⁶ P. Stirnemann
Fils de la vierge. L'initiales à filigrannes parisiennes: 1140-1314
„Revue de l'art” 90, 1990
s. 58-73.



⁴⁷ Tamże, s. 67-68.

⁴⁸ S. Sawicka *Straty wojenne zbiorów polskich w dziedzinie rękopisów iluminowanych*
„Prace i Materiały Biura Rewindykacji i Odszkodowań” 10
Warszawa 1952.





⁴⁹ M. Smeyers *L'art de la miniature flamande, du VIII au XVI siècle* Tournai 1998, s. 137.

⁵⁰ W. Stróżewski *Claritas. Uwarunkowania historyczne i treści estetyczne pojęcia „Estetyka”* 3, 1961, s. 145.

W niniejszym zarysie, za pomocą metod badawczych historii sztuki, podjęta została próba opisanie i teoretycznego odtworzenia wyglądu *Psalterza Potockich* w jego pierwotnym kształcie, a także – osadzenia dekoracji malarskiej w jej kontekście artystycznym. Daleko trudniej jest zrekonstruować aurę intelektualną i duchową, jaka otaczała niegdyś ten rękopis. Służył dewocji – prywatnej, można rzec, intymnej rozmowie z Bogiem, kierowanej do Niego przez nieznaną nam osobę w imieniu własnym lub wraz z bliską jej wspólnotą klasztorną. Otwierany był kilka razy dziennie, poczynając od północy aż do chwili, kiedy zmęczony wzrok spoczął na ostatnich wersach przewidzianych liturgią godzin. Zamykany, każdego następnego dnia ponownie miał ukazywać człowiekowi mądrość psalmów, aż do tej chwili, gdy w godzinie śmierci zwróci się on do Boga: „In manum tuam Domine commendo spiritum meum”, a są to również słowa przewidzianego na tę okoliczność psalmu.

Na pieśniach tych uczono się czytać, służyły do nauki łaciny, były stałym elementem *lectio continua*, a do obowiązków mnicha należało ich pamięciowe opanowanie, potwierdzone egzaminem przed przełożonymi. Modlitwa z psalterzem miała wzbogacać wewnętrznie – nie bez racji brat Hugo (1096-1141) z opactwa św. Wiktora pod Paryżem, wybitny teolog i filozof swojej epoki, uczył współbraci „odmawiania psalterza sercem”. Być może wielka popularność Dawidowych pieśni wśród ludzi świeckich wynikała nie tylko z tradycji, lecz również – jak zauważył Maurits Smeyers – z samego charakteru psalmów, których różnorodność nadal współgra z nastrojami i potrzebami duchowymi człowieka, wyzwalając odpowiednie emocje.⁴⁹ Jest w nich prośba, błaganie o ratunek w chwili niebezpieczeństwa, lęk z powodu zagrożenia ze strony nieprzyjaciół ciała i duszy. Są wyrazem skruchy i pokuty, ale też nadziei ocalenia, radości i uwielbienia Boga.

W rękach swego właściciela iluminowany rękopis – także i *Psalterz* z kolekcji Potockich – był poniekąd przedmiotem magicznym, uobecnieniem Słowa, źródłem mądrości i bezcennym medium, dzięki któremu ta mądrość stawała się dla człowieka dostępna. Zdobiące go obrazy pomagały w percepcji, a nierzadko i w zapamiętywaniu tekstu. Okazałe, barwne miniatury średniowiecznych psalterzy cieszyły oko i stanowiły odpowiednie *decorum* dla świętej księgi. Jarzące się w ich tłach złoto, będąc nośnikiem ważnych treści ideowych, spełniało niezbędny dla średniowiecznego doznania piękna postulat – *claritas*.⁵⁰

Ze wszystkich możliwych cech i funkcji, jakie średniowiecze przypisywało kodeksom iluminowanym, dla nas pozostała już tylko ta jedna, która – gdy patrzymy na miniatury *Psalterza Potockich*, każe nam myśleć: jakież one są piękne!



Konserwacja Psalterza



Trzynastowieczny, spisany na pergaminie *Psalterz* jest jednym z najcenniejszych średniowiecznych kodeksów iluminowanych w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie. Do naszych czasów rękopis zachował się zupełnie dobrze, natomiast w znacznie gorszym stanie była jego wtórna, dziewiętnastowieczna oprawa. Z powodu słabej konstrukcji całkowicie oderwała się od bloku książki przednia okładka, a także grzbiet, który w nieznanych okolicznościach zaginął. Delikatna aksamitna tkanina oprawy w ciągu dwóch stuleci spłowiała i straciła charakterystyczną puszystość, uległa także wielu mechanicznym uszkodzeniom, zwłaszcza przy krawędziach i w narożnikach okładek. Na skutek starzenia się oraz zniszczeń, zachowana częściowo oprawa kodeksu przestała stanowić ochronę dla pergaminowego bloku, odsłonięte zostały grzbiety składek pokryte grubą warstwą kleju, niemożliwe było także spięcie uszkodzonych okładek oryginalną klamrą.

Gdy w ostatnim dziesięcioleciu ubiegłego wieku rozpoczęto, dzięki funduszom Komitetu Badań Naukowych, realizację programu konserwacji najważniejszych obiektów ze zbiorów Biblioteki Narodowej, *Psalterz* znalazł się w grupie tych cymeliów, które poddano renowacji w pierwszej kolejności, obok najstarszych i najcenniejszych zabytków rękopiśmiennych narodowej księżnicy: *Sakramentarza tynieckiego*, *Kodeksu supraskiego* i *Psalterza floriańskiego*. Prace związane z renowacją francuskiego kodeksu przeprowadzono w całości w Zakładzie Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych Biblioteki Narodowej w 1995 roku.

Psalterz Potockich
stan przed konserwacją, 1995



Rękopis *Psalterza* powstał najprawdopodobniej w Paryżu, lecz jego wczesne dzieje nie są znane. Wiadomo, że pod koniec XVIII wieku kupił go we Francji Stanisław Kostka Potocki do swoich zbiorów w Wilanowie. Można założyć, że w chwili nabycia przez Potockiego kodeks był już zdekompletowany i pozbawiony oryginalnych okładek, co sprawiło, że nowy właściciel podjął decyzję o jego wtórnym oprawieniu. Sto siedemdziesiąt pergaminowych kart *Psalterza*, niekiedy wyraźnie już wtedy uszkodzonych, ułożono w dwadzieścia składek, które zszyto lnianą nicią, przy zastosowaniu trzech „wpuszczonych w grzbiet” sznurkowych zwięzów. Do powstałego bloku dodano karty ochronne z papieru czerpanego, a także ozdobne marmurkowe wyklejki. Brzegi kart całego bloku zostały obcięte i pokryte złotem płatkowym. W oprawie *Psalterza* zastosowano tekturowe okładziny pokryte różową aksamitną tkaniną. Na ozdobnej srebrnej klamrze spinającej okładki wygrawerowano herb Potockich – Pilawa. Styl tej oprawy – nadany jej przez ówczesne cechy warsztatowe i konstrukcyjne, aksamitną tkaninę, kolorowe, wzorzyste wyklejki – bardzo odbiega od charakteru opraw średniowiecznych kodeksów. Stanowi jednak świadectwo historii i odzwierciedla gust epoki, w której rękopis ponownie oprawiono. W takiej postaci kodeks był przechowywany i udostępniany w bibliotece w Wilanowie przez cały XIX wiek. Zakupiony dla Biblioteki Narodowej w 1933 roku, w latach następnych dzielił trudne losy jej najcenniejszych zbiorów.



Klamra spinająca okładki *Psalterza*,
z wygrawerowanym herbem Potockich



Wczesne uszkodzenia pergaminu
i sposoby naprawy kart.
Fragmenty k. 124 i 145
(fot. mikroskopowa)





Ocena stanu zachowania

Zasadnicze działania poprzedzone zostały dokładnymi oględzinami kodeksu w celu określenia zasięgu i charakteru zniszczeń oraz ustalenia założeń ingerencji konserwatorskiej. Stwierdzono wówczas, że podczas wykonywania wtórnej, aksamitnej oprawy został znacznie zmniejszony pierwotny format rękopisu: pergaminowy blok przycięto dość głęboko wzdłuż górnej i bocznej krawędzi, nieco mniej wzdłuż dolnej. Dziewiętnastowieczni introligatorzy bardzo często wyrównywali brzegi bloków książek, zwłaszcza wtedy, gdy planowali zdobienie krawędzi kart złotem w płatkach. Przycięte brzegi bloku szlifowano aż do uzyskania idealnie równej, gładkiej powierzchni. Zabiegiem takim zmniejszano jednakże marginesy kart, niszcząc niekiedy nieodwracalnie znajdujące się na nich zapisy bądź iluminacje. W *Psalterzu wilanowskim* na sześciu kartach rozpoczynającego go kalendarza uszkodzone zostały wszystkie inicjały KL, a na stu ośmiu innych kartach – kaligraficzne dekoracje na bocznych i górnych marginesach, często na stronach recto i verso.

Uszkodzenia dekoracji kaligraficznej
na górnym i bocznym marginesie kart.
Obcięte inicjały KL w kalendarzu



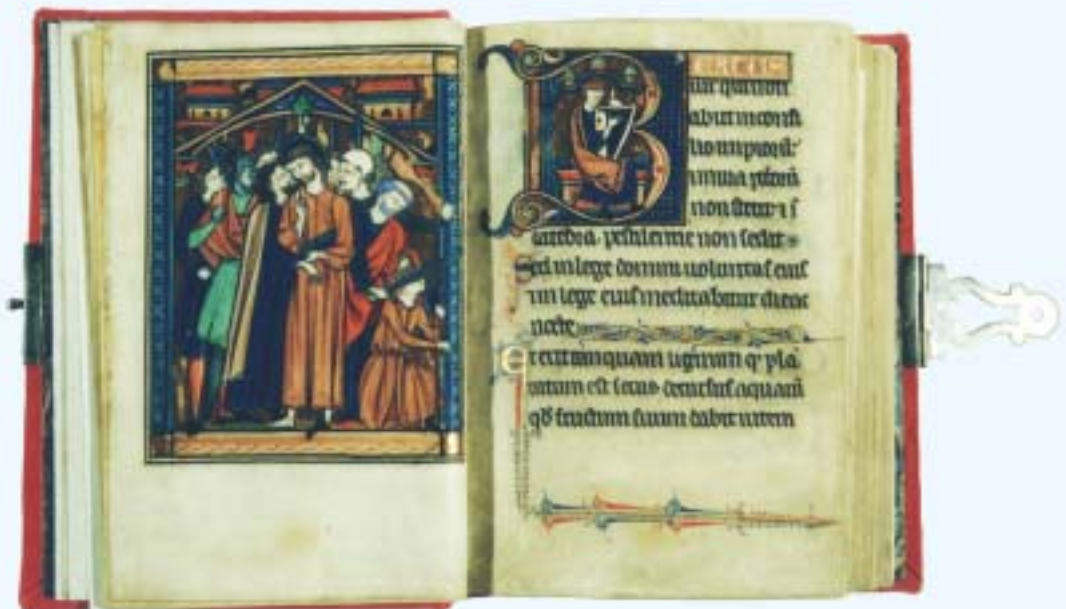


Zachowane w dobrym stanie całostronicowe miniatury, inicjały figuralne oraz kaligraficzne ozdoby tekstu *Psalterza*, wzbogacone kompozycjami na marginesach kart, odznaczają się wysokim kunsztem, zarówno artystycznym jak i warsztatowym. Rysunek scen figuralnych jest niesłychanie staranny i dokładny w szczegółach. W chłodnym kolorystyce iluminacji, który zachował swą pierwotną głębię i nasycenie, przeważają odcienie błękitu w połączeniu z czerwienią i rozbielonymi różami. Charakterystycznym elementem są złocenia wykonane z polerowanego błyszczącego złota w płatkach, położonego na grubej, wypukłej warstwie gruntu.



Fragment miniatury *Wjazd do Jerozolimy*. Warstwa malarska dobrze zachowana (fot. mikroskopowa)





Interesujących informacji dostarczyły uważne oględziny czterech zachowanych w kodeksie całostronicowych miniatur. Dwie z nich: *Wjazd do Jerozolimy* (k. 33r) oraz *Niewiasty u grobu* (k. 64r), zostały doklejone bocznym, wewnętrznym marginesem do sąsiednich kart (k. 33 do k. 34, k. 64 do k. 65). Stwierdzono również, że został zmieniony sposób zamontowania miniatury *Pojmanie* (k. 8v) – umocowano ją przed drugą składką, na zagietce wykonanej na uprzednio zewnętrznym, nieobciętym marginesie. W ten sam sposób zamontowano także miniaturę *Biczowanie* (k. 101v). Charakterystyczne zabrudzenia, widoczne na obecnie zewnętrznym marginesie miniatury *Pojmanie*, występowały przy grzbietach pozostałych kart w bloku. Ustalenia te potwierdzają tezę, że układ miniatur w *Psalterzu* jest przypadkowy i został wprowadzony podczas wykonywania wtórnej oprawy (po przewiezieniu rękopisu do Polski). Cztery całostronicowe miniatury zachowane w kodeksie były wówczas, być może na skutek uszkodzenia grzbietu lub po prostu wycięcia, luźnymi, niezwiązanymi z blokiem książki kartami.

Karty 8v i 9r, stan przed i po konserwacji.
Widoczne zabrudzenia przy zewnętrznej
krawędzi karty z miniaturą oraz rozmycie
farb w inicjale na sąsiedniej stronie





Na stronie verso miniatury *Niewiasty u grobu* (k. 64v) zauważono – przy górnej krawędzi, blisko grzbietu – brązowe przebarwienie pergaminu w kształcie inicjału KL (z k. 1 kalendarza), co może świadczyć o tym, że karta z tą miniaturą przez dłuższy czas przylegała bezpośrednio do karty kalendarza. Pozwala to przypuszczać, że wcześniej ułożone chronologicznie karty z miniaturami całostronicowymi umieszczone były jednak przed kalendarium.

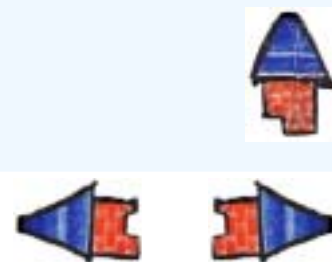




W najlepszym stanie przetrwała miniatura ze sceną *Biczowania* (k. 101v), której warstwa malarska zachowała się prawie idealnie, a w partiach złocień widoczne są jedynie niewielkie zarysowania i przetarcia złota (stan po konserwacji).



W trzech pozostałych miniaturach: *Pojmanie* (k. 8v), *Wjazd do Jerozolimy* (33r), *Niewiasty u grobu* (64r), stwierdzono niewielkie spękania oraz odpryski gruntu w partiach złocień. Ponadto, w niegdyś zamoczonych fragmentach inicjału figuralnego z przedstawieniem „Dawida grającego na harfie” (k. 9r) oraz miniatury *Niewiasty u grobu* nastąpiło rozmycie pigmentów i roztarcie ich na marginesy.





Wszystkie karty kodeksu były zakurzone oraz w wielu miejscach powierzchniowo zabrudzone; w samym pergaminie zauważono nieliczne naturalne ubytki i przebarwienia, jak również niewielkie deformacje.

Najsilniejsze zabrudzenia występowały wzdłuż grzbietów wszystkich kart, na dolnych marginesach, a ponadto na całej powierzchni kart 110 i 111 – prawdopodobnie one właśnie były niegdyś najczęściej ekspozowane.

Karty 110 i 111.

Stan przed konserwacją i po konserwacji



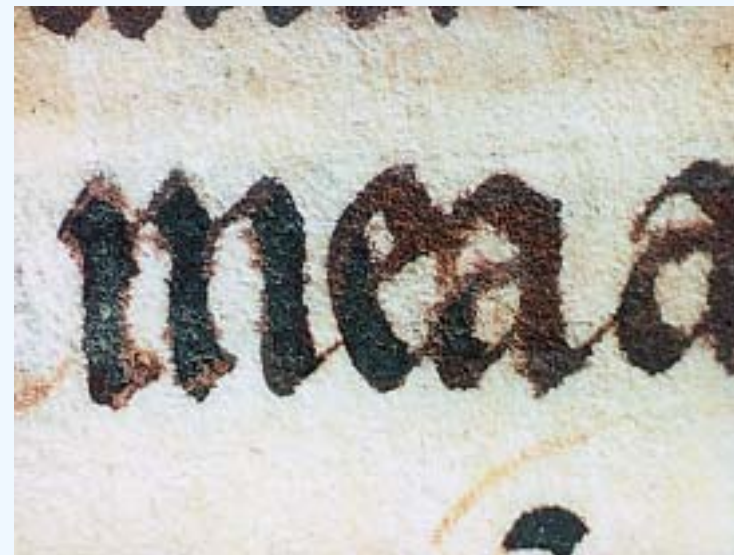
Badania laboratoryjne

Przeprowadzone w Bibliotece Narodowej, w laboratorium Zakładu Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych, podstawowe badania fizyko-chemiczne umożliwiły dokładniejsze określenie stanu zachowania *Psalterza*, a także identyfikację użytych do jego wykonania materiałów, w tym atramentów oraz pigmentów w farbach stosowanych do malowania iluminacji.

Na podstawie obserwacji mikroskopowej stwierdzono, że rękopis powstał na pergaminie o starannej, dwustronnej wyprawie, tzw. północnoniemieckiej. Bardzo dokładne usunięcie warstwy epidermy podczas obróbki garbarskiej uniemożliwia obecnie, z powodu braku śladów po włosach, określenie pochodzenia pergaminów, zazwyczaj wykonywanych ze skór owczych, kozich lub cielęcych. Grubość kart pergaminowych w kodeksie jest bardzo zróżnicowana (pomiaru dokonano przy użyciu mikrometru MI-20, z dokładnością 0,001 mm) i wynosi od 0,09 mm (k. 102) do 0,24 mm (k. 64 z miniaturą *Niewiasty u grobu*). Na kilku kartach, w miejscach stosunkowo czystych oraz na powierzchniach bardziej zabrudzonych (np. na marginesach), wykonane zostały pomiary kwasowości pH (metodą stykową, przy użyciu pH-metru N-517 z płaskodenną elektrodą zespoloną, tzw. szklano-kalomelową, i z zastosowaniem wody redestylowanej o elektrycznej przewodności właściwej 1,33 mS/cm). Wykazały one, że pergamin miał odczyn lekko kwaśny – pH od 6,0 do 6,3, czyli właściwy dla skóry. Natomiast na podstawie badań zawartości wilgoci w pergaminie (wykonanych metodą stykową, aparatem AQUA-BOY, z dokładnością do 0,1%) stwierdzono jego przesuszenie. Wyniki pomiarów wahały się między 6,5% a 8% (optymalna wartość wynosi ok. 12%).



Do spisania tekstów psalmów został użyty atrament czarny (miejscami w odcieniu ciemnobrunatnym), o składzie żelazowo-garbnikowym, zaś zajmujący sześć początkowych kart tekst kalendarza zapisano atramentem czarnym oraz farbami niebieską i czerwoną – w ich składzie stwierdzono ultramarynę i cynober.



Fragmenty zapisów wykonanych czarno-brązowym atramentem żelazowo-garbnikowym oraz niebieską i czerwoną farbą (fot. mikroskopowe)





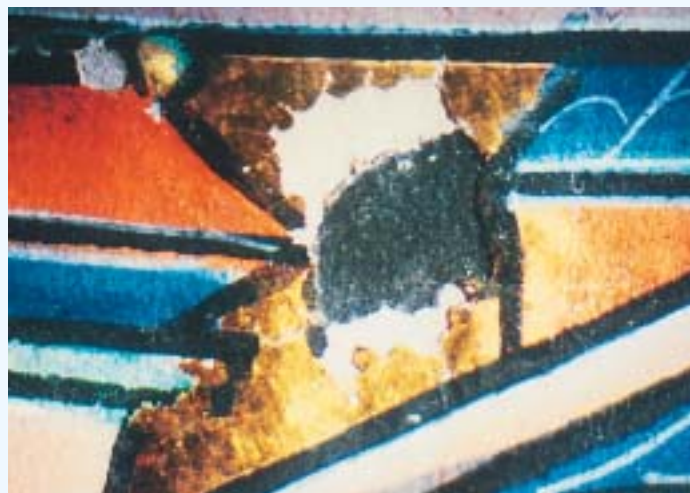
W warstwie malarskiej miniatur i inicjałów oraz ozdobników kaligraficznych zidentyfikowano następujące pigmenty: błękity – ultramarynę i azuryt; zieleń malachitową; czerwienie – cynobrową, roślinną oraz minię; czerń roślinną i biel ołowiową (do badań pobrano atramenty i pigmenty z różnych miejsc rękopisu i iluminacji, a identyfikowano je na podstawie reakcji zachodzących podczas działania 3mHCl, 4mNaOH, stęż. HNO₃, wody królewskiej oraz reakcji mikrokrystaloskopowych charakterystycznych dla poszczególnych jonów nieorganicznych). Atramenty i farby nakładane były grubą warstwą. Nie utraciła ona swej przyczepności do podłoża i nadal charakteryzuje się dobrą spójnością wewnętrzną, jakkolwiek po przeprowadzeniu szczegółowych obserwacji mikroskopowych okazało się, że stan zachowania warstwy malarskiej w iluminacjach jest dość zróżnicowany. Farby, nakładane jedno- lub kilkuwarstwowo bezpośrednio na pergamin, były na ogół mocno zespolone i przylegały do podłoża, co świadczy o dobrym stanie spoiwa. Na powierzchni dekoracji zauważono jednak niewielkie ubytki i spękania (np. na k. 64r – czerwienie), a także mechaniczne przetarcia, drobne odspojenia od podłoża i rozmycia pigmentów.



Zdecydowanie większe zniszczenia nastąpiły w partiach iluminacji pokrytych polerowanym złotem płatkowym. Warstwa jasnego podkładu, wykonanego z mieszaniny kredy i gipsu, utraciła częściowo przyczepność z pergaminem, w wielu miejscach zaczęła pękać i stopniowo wykruszać się. Kilka głębokich ubytków gruntu kładzionego pod złoto pojawiło się w trzech miniaturach (k. 8v, 33r, 64r), ale tylko w miniaturze *Pojmanie* (k. 8v) próbowano niegdyś zatuszować wykruszające się miejsca, pokrywając je czarną farbą. Zabieg ten nie powstrzymał postępującej destrukcji i ubytki złota stawały się coraz większe. Trudno określić, kiedy wykonano ów „retusz”, gdyż skład użytej w tym celu czarnej farby okazał się taki sam jak w pierwotnej warstwie malarskiej iluminacji – w obu przypadkach jest to czerń roślinna.

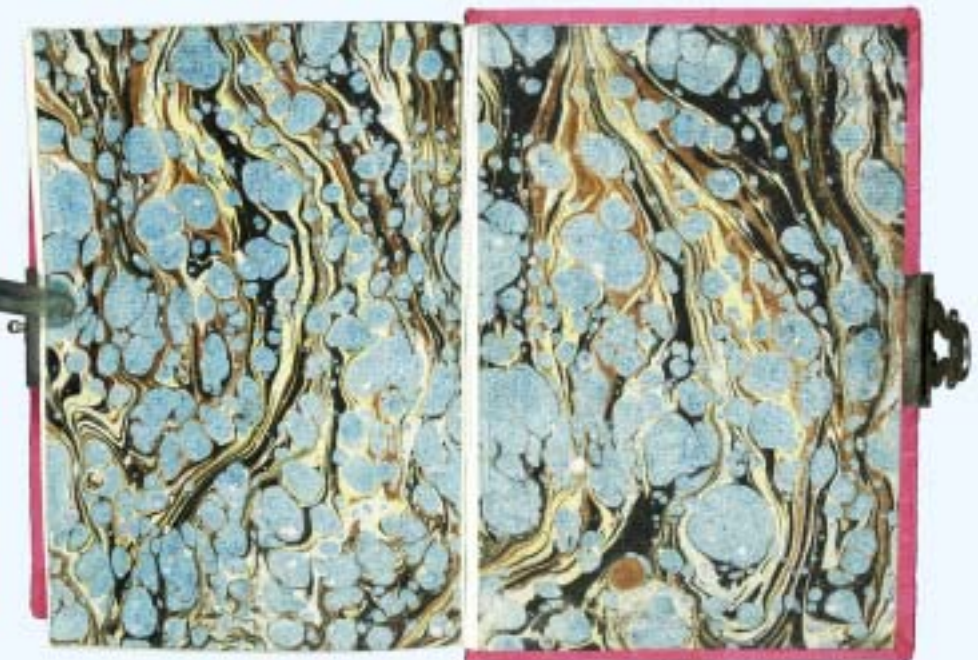
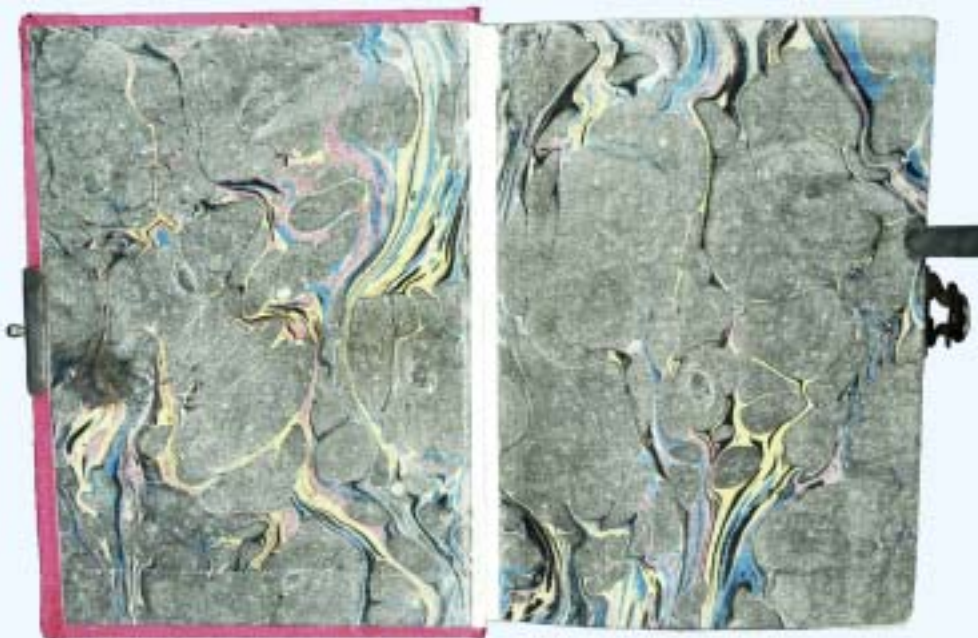


Fragment inicjału (k. 50v), widoczne drobne spękania i wykruszenia w warstwie malarskiej (fot. mikroskopowa)



Fragmenty miniatury *Pojmanie*, widoczny ubytek złota częściowo zatuszowany czarną farbą (fot. mikroskopowa)





Podobnymi badaniami zostały objęte wszystkie elementy dziewiętnastowiecznej oprawy: tekturowe okładki, wzorzyste wyklejki, karty ochronne z papieru czerpanego oraz różowa aksamitna tkanina. Wyniki pomiaru pH tekturowych okładek oraz papieru użytego na wyklejki wynosiły od 5,7 do 5,9, zatem odczyn był kwaśny. W składzie włóknistym papieru czerpanego zidentyfikowane zostały włókna lnu i konopi, w tekturze – włókna lnu, wełny i bawełny oraz nieliczne drzazgi drewna (skład włóknisty tektury i papieru oznaczono według normy PN-76/P-50125). Aksamit wykonany z włókien jedwabiu naturalnego stracił dawną puszystość, welurowa włókienna okrywa była spłaszczona i mocno wytarta.



Zabiegi konserwatorskie

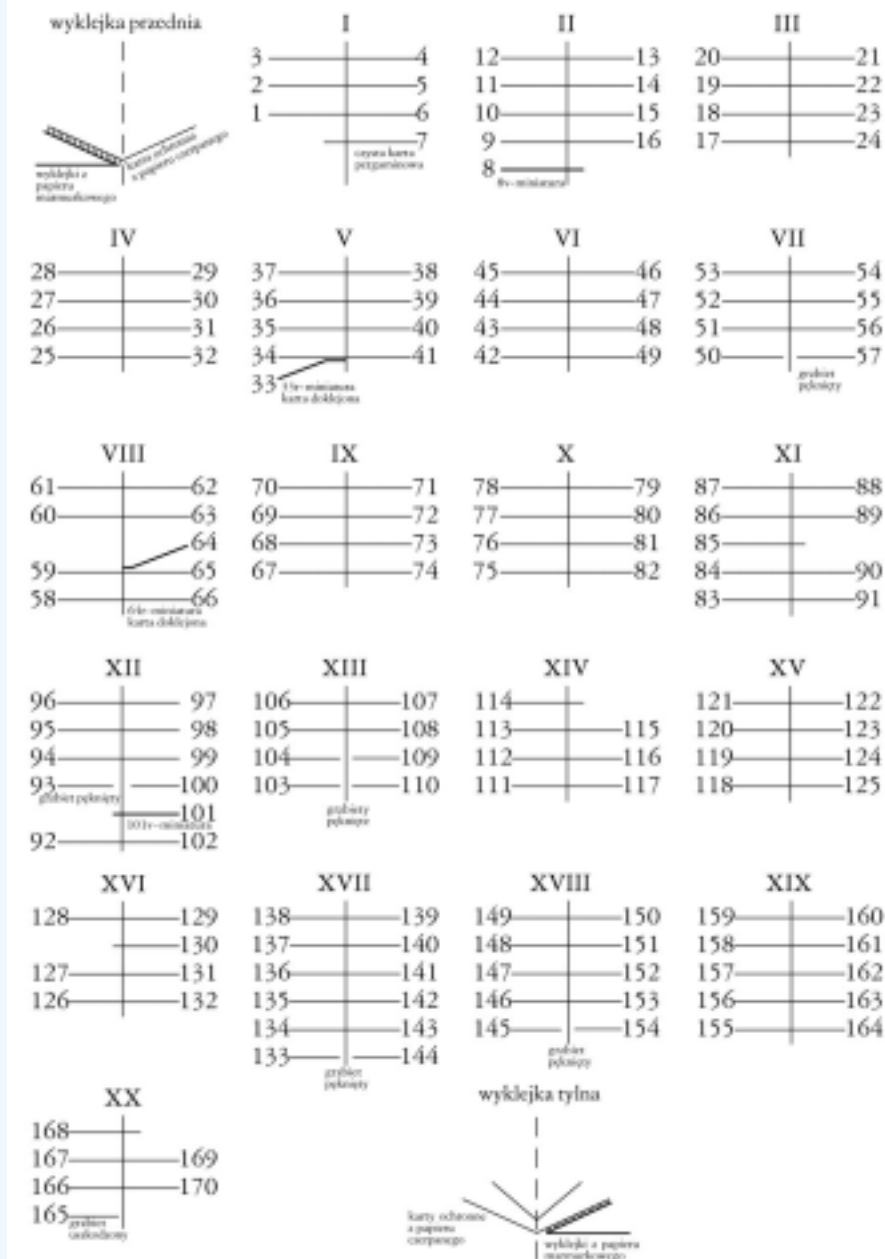
Celem podjętych prac konserwatorskich było powstrzymanie postępującej destrukcji rękopisu, przy jednoczesnym zachowaniu cech charakterystycznych obiektu oraz istniejącego układu miniatur w tekście. Zamierzano także przywrócić pierwotne walory użytkowe i estetyczne dziewiętnastowiecznej oprawie *Psałterza*. Ze względu na wartość kodeksu wszelkie decyzje dotyczące charakteru i zakresu ingerencji konserwatorskiej zatwierdzała komisja, której członkami byli historycy, opiekunowie obiektu oraz konserwatorzy z Biblioteki Narodowej, a wśród nich bezpośredni wykonawcy proponowanych zabiegów.



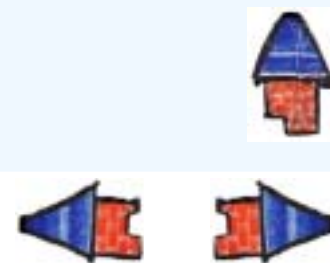
Komisyjny odbiór *Psałterza* po konserwacji, 1995 r. Od lewej: Maria Wrede, kierownik Zakładu Rękopisów Biblioteki Narodowej, Maria Woźniak, kierownik Zakładu Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych BN, prof. Henryk Samsonowicz, Uniwersytet Warszawski



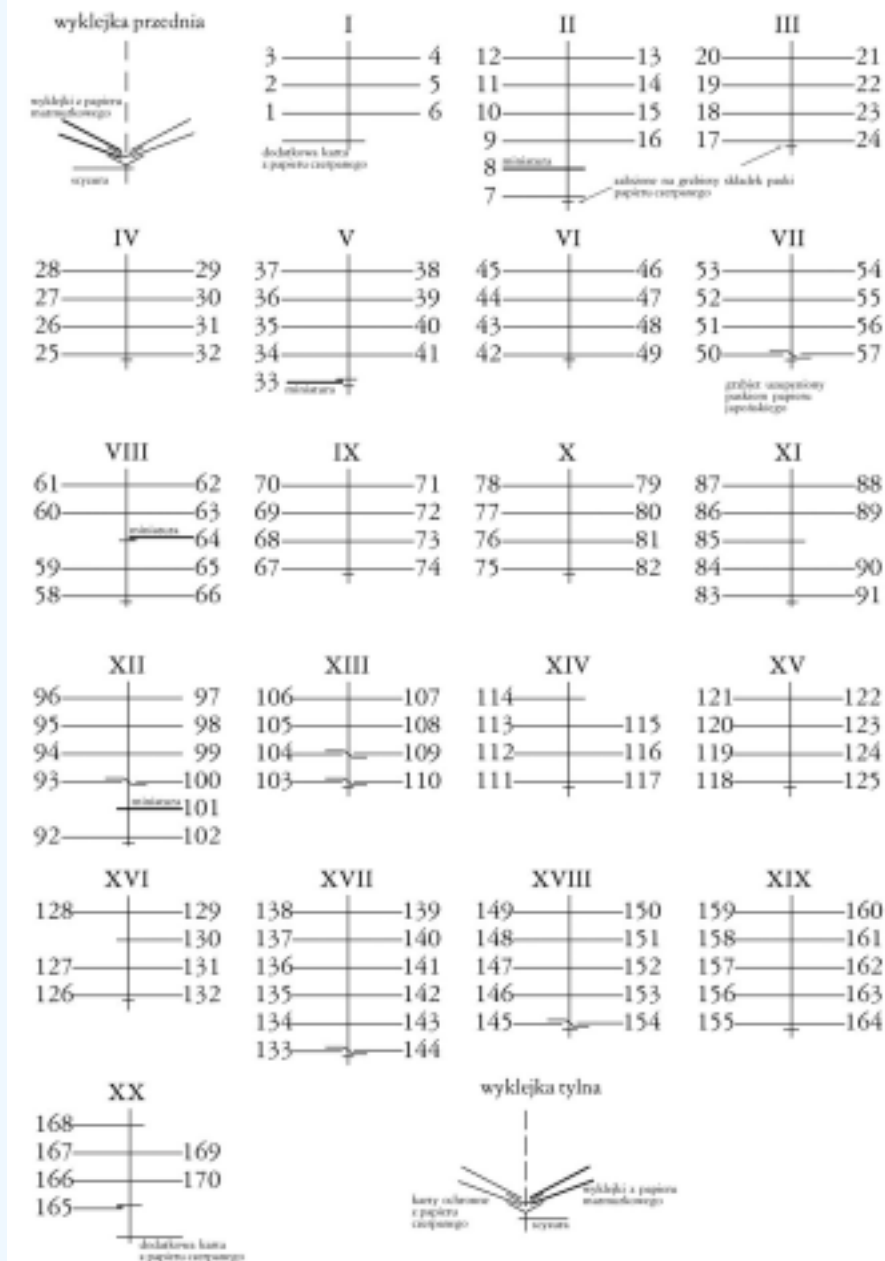
Budowa składek *Psalterza* przed konserwacją



Prace nad renowacją *Psalterza* rozpoczęto od rozłożenia pergaminowego bloku na poszczególne składki i arkusze. Wszystkie karty oczyszczono mechanicznie – delikatnie, ale bardzo dokładnie – z zabrudzeń powierzchniowych. Z zewnętrznych grzbietów arkuszy składek usunięta została gruba warstwa kleju. Uszkodzone fragmenty złoceń oraz warstwy malarskiej w iluminacjach zabezpieczono i zespolono z podłożem przy użyciu roztworu gumy arabskiej, nanoszonej pędzelkiem. Zabieg ten wymagał dużej precyzji i wykonywany był przy użyciu lupy. Popękane grzbiety arkuszy pergaminowych wzmocniono bibułą japońską, natomiast drobne ubytki uzupełnione zostały dobranym odpowiednio pergaminem. Brakujące grzbiety dwóch luźnych kart z miniaturami (k. 33 oraz 64) wykonano z papieru japońskiego, doklejonego do pergaminu przy użyciu klajstru pszennego z dodatkiem Aseptyny „M”.



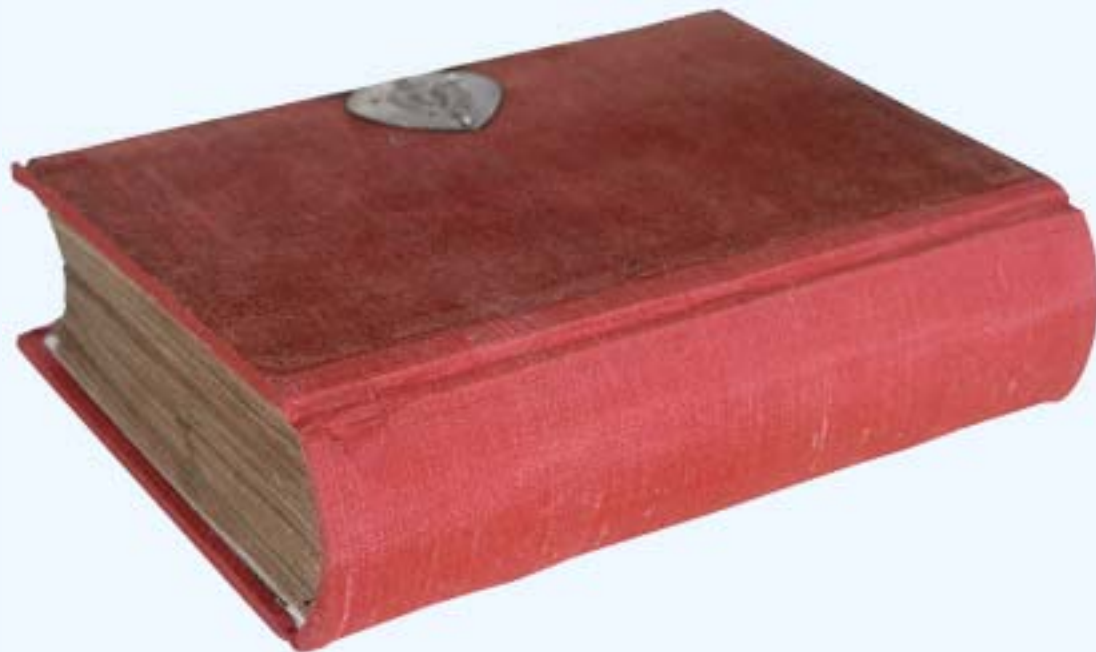
Budowa składek *Psalterza* po konserwacji



Po tych zabiegach poszczególne karty nawilżono, umieszczając je w przekładkach z goreteksu i bibuły nasączonych wodą, a następnie stabilizowano je w tekturach, pod niewielkim przyciskiem. Dopiero po dwóch miesiącach arkusze ponownie zostały złożone w składki. Przed zszyciem, na grzbiety składek nałożono zagięte paseczki z papieru czerpanego, zabezpieczając w ten sposób osłabiony pergamin.

Blok rękopisu uszyto lnianymi nićmi, z zastosowaniem trzech „płaskich” zwięzów z taśmy bawełnianej. Zastąpienie taśmą poprzednich, „wciętych w grzbiet”, sznurkowych zwięzów miało na celu wzmocnienie konstrukcji połączenia oprawy z blokiem, umożliwiało zarazem lepsze układanie się kart przy otwieraniu kodeksu. Oryginalne wzorzyste wyklejki oraz karty ochronne z papieru czerpanego zostały odkwaszone w roztworze $\text{Ca}(\text{OH})_2$, poddane zabiegom konserwatorskim i doszyte do rękopisu. Grzbiet odtworzonego bloku wzmocniono klejem skórnym oraz paskiem bawełnianego płótna.





Ostatnim etapem prac było zrekonstruowanie oprawy kodeksu, uwzględniające cechy warsztatowe i stylistyczne nadane jej na początku XIX w. Zachowane oryginalne elementy okładek okazały się mocno zniszczone, tektura była zakwaszona. Znaczemu osłabieniu uległ zwłaszcza jedwabny aksamit – był bardzo kruchy. Zdecydowano, że do wykonania oprawy użyte będą nowe tekturowe okładziny, natomiast ubytki oraz zniszczone fragmenty aksamitnej tkaniny na grzbiecie i przy krawędziach okładek zastąpione zostaną dobraną kolorystycznie surówką z jedwabiu naturalnego. Z takiej surówki wykonano tzw. odpadający grzbiet, z krytymi kapitałkami, oraz lamówki na brzegach okładek, natomiast zachowane części oryginalnego różowego aksamitu naklejone zostały na powierzchnię oprawy. Do wewnętrznych stron zrekonstruowanych okładek dokleiono wzorzyste marmurkowe wyklejki, zamontowano też oryginalną srebrną zapinkę.

W odtworzonej oprawie kodeksu zachowane zostały wszystkie poprzednie cechy warsztatowe i stylistyczne. Dzięki przeprowadzonym zabiegom konserwatorskim, średniowieczny *Psalterz* odzyskał dawne walory użytkowe i artystyczne. Rękopis przechowywany jest w skarbcu Biblioteki Narodowej i udostępniany tylko w wyjątkowych okolicznościach.

Pełna dokumentacja konserwatorska *Psalterza wilanowskiego* Potockich, wraz z dokładanym opisem badań oraz przeprowadzonych zabiegów, znajduje się w Zakładzie Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych Biblioteki Narodowej w Warszawie. Badania laboratoryjne i zdjęcia mikroskopowe wykonała mgr inż. Donata Rams, zabiegi konserwatorskie przeprowadziła mgr Anna Zawisza, część opisową dokumentacji przygotowała mgr Marianna Olesków, dokumentację fotograficzną sporządził Roman Stasiuk.



PSALTERZ POTOCKICH Z KOLEKCJI WILANOWSKIEJ
Iluminowany rękopis z XIII wieku w postaci cyfrowej

ELEKTRONICZNA PUBLIKACJA BIBLIOTEKI NARODOWEJ

KONCEPCJA, OPRACOWANIE I REALIZACJA PŁYTY
Halina Tchórzewska-Kabata, Wojciech Buksowicz

KONSULTACJA GRAFICZNA, PROJEKT ETUI PŁYTY
Kasia Trzuszczowska

AUTORZY FOTOGRAFII
Grzegorz Dymarski, Donata Rams, Roman Stasiuk
Leszek Stokłosa

Psalterz Potockich sfotografowano w Zakładzie Reprografii Biblioteki Narodowej. Do publikacji materiał przygotowali Grzegorz Dymarski i Wojciech Buksowicz

Przedstawienie w niniejszej publikacji pełnego materiału ikonograficznego pochodzącego z *Psalterza Potockich* stało się możliwe dzięki uprzejmości Blackburn Museum and Art Gallery oraz Museum of Fine Arts w Bostonie, które wyraziły zgodę na zreprodukowanie (w formie tradycyjnej i elektronicznej) miniatur ze swych zbiorów: *Pokłon Trzech Króli*, *Ofiarowanie w świątyni*, *Ucieczka do Egiptu*, *Chrzest* oraz *Ukrzyżowanie*.

Większość zamieszczonych na płycie tekstów pochodzi z książki *Iluminacje Psalterza Potockich z kolekcji wilanowskiej*, pod red. H. Tchórzewskiej-Kabata, Warszawa, Biblioteka Narodowa, 2004

ISBN 83-7009-522-4

© Biblioteka Narodowa, Warszawa 2004

ZAMIESZCZONE NA PŁYCE TEKSTY

Opis kodykologiczny Psalterza Potockich (Agnieszka Jabłonka)
Psalterz Potockich. Iluminacje rękopisu Biblioteki Narodowej rps I 8003 z kolekcji wilanowskiej, a także opisy wszystkich miniatur (Katarzyna Płonka-Bałus)
Konserwacja Psalterza (Maria Woźniak)
Od edytora – Cenne odkrycie i pozostałe teksty (Halina Tchórzewska-Kabata)

AUTORZY TEKSTÓW
AGNIESZKA JABŁONKA – mgr, filolog klasyczny, pracownik Zakładu Rękopisów Biblioteki Narodowej, autorka prac o zbiorach rękopiśmiennych BN (Warszawa, Biblioteka Narodowa)

KATARZYNA PŁONKA-BĄŁUS – dr, historyk sztuki, specjalistka w dziedzinie średniowiecznego malarstwa książkowego, zwłaszcza francuskiego, oraz malarstwa niderlandzkiego XV w., autorka licznych prac z tego zakresu, starszy kustosz w Dziale Rękopisów Biblioteki Czartoryskich (Kraków, Muzeum Książąt Czartoryskich)

HALINA TCHÓRZEWSKA-KABATA – dr, historyk literatury, redaktor naczelny „Rocznika Biblioteki Narodowej”, naukowego periodyku Biblioteki Narodowej, autorka prac naukowych i popularyzujących zbiory oraz działalność BN (Warszawa, Biblioteka Narodowa)

MARIA WOŹNIAK – mgr, konserwator dawnej książki, kierownik Zakładu Konserwacji Zbiorów BN, autorka opracowań z zakresu renowacji bibliotecznych cymeliów (Warszawa, Biblioteka Narodowa)

Książka *Iluminacje Psalterza Potockich* oraz płyta CD, zawierająca obok materiałów opublikowanych w wersji drukowanej także pełną podobiznę *Psalterza Potockich*, zostały przygotowane przy finansowej pomocy operatora sieci cyfrowej telefonii komórkowej



Pojmanie

Psalterz Potockich k. 8v

Pomimo dekoracyjności spowodowanej koniecznością rozmieszczenia licznie nagromadzonych w płytkiej przestrzeni postaci i szczegółów, miniatura zwraca uwagę dyscypliną i klarownością kompozycji, tak charakterystyczną dla Mistrza Potockich. Typowy jest też zasób użytych przez niego pigmentów. Ciemny, kobaltowy błękit kontrastuje z różem, a cynober – z jasną zielenią. Barwnością odznacza się umowna architektura; fałdy szat spokojne, najczęściej biegnące równolegle, wymodelowane są brązem i czernią.

Grupa ośmiu mężczyzn otaczających stojącego pośrodku Chrystusa wpisana została w półkolistą arkadę, poza którą widnieje mur ze sterczącymi wieżami. Scena jest odpowiednio kadrowana. Iluminator zbliżył architekturę do widza tak bardzo, że kolumny wspierające portal bramny nie zmieściły się już w kadrze. Podobnie umykają wzrokowi zwieńczenia wież. Uczestnicy sceny zostali maksymalnie przysunięci do krawędzi miniatury. Dolna listwa ramy stanowi rodzaj estrady, po której poruszają się postaci; czubkami stóp przekraczając wytyczoną przez ramę granicę, w sposób dosłowny wychodzą ku widzowi. Do Chrystusa – którego postać stanowi ideowe i kompozycyjne centrum – przywiera całym ciałem Judasz. Łada moment przypieczętuje zdradę pocałunkiem. Świadcami wydarzenia są strażnicy uzbrojeni we włócznie, maczugi i halabardy.

Na pierwszym planie, po lewej, dostrzegamy człowieka o rysach negroidalnych; na prawo od Chrystusa widoczny jest nie mniej charakterystyczny mężczyzna w białym czepku, wznoszący maczugę. Jego wyrazisty, wręcz agresywny profil antycypuje zwyrodniałe twarze oprawców znanych z ołtarzy późnogotyckich. Niejasna natomiast jest rola szarej jak maska twarzy wyłaniającej się zza jego ramienia. Figury te częściowo przysłonił św. Piotr – wzniesionym mieczem obcina ucho klęczącemu Malchusowi. Przedstawiony epizod występuje od IX wieku we wszystkich prawie cyklach pasyjnych, okoliczności i moment zdrady Judasza eksponowane są w nich jako fakt implikujący samo Pojmanie.



Karta z inicjałem B[*eatus vir...*]

Dawid grający na harfie

Psalterz Potockich k. 9r

Głównym akcentem dekoracji karty jest ozdobne *B*, rozpoczynające pierwszy wiersz Psalmu 1. Korpus litery wpisany został w czworokątną ramkę obwiedzioną wąską złotą listwą. Błękitne pole uzyskanego w ten sposób czworoboku wypełnione jest regularnym ornamentem – czarną kratką ożywioną delikatnymi punktami cynobru i białymi krzyżkami. W płynnie zarysowanym korpusie litery wyróżnia się masywna pionowa laska, którą tworzą dwie równoległe listwy: różowawa i błękitna, ozdobione zygzakami. Wielobarwne wypustki, z form nieorganicznych przeradzające się w stylizowane formy roślinne, wychodzą na margines jako zwijające się spiralnie gałązki.

Zgodnie z przyjętym zwyczajem, we wnętrzu inicjału przedstawiono grającego na harfie Dawida, legendarnego twórcę psalmów. Siedzący na ławie, ujęty *en trois quarts* młodzieńczy król nosi niską koronę na starannie ufryzowanych puklach jasnych włosów otaczających drobną, trójkątną twarz. Jego strój stanowi ciemna, szafirowa tunika z rozszerzonymi rękawami oraz nieco od niej krótszy, różowo-brunatny płaszcz; narzucony na szczupłe, obłe ramiona osuwa się z nich szerokimi fałdami, aby przylgnąć do mocno uwydatnionych kolan. Układ nóg wynika z czynności wykonywanej przez psalmistę, a mówiąc ściślej – z konieczności znalezienia oparcia dla trzymanej oburącz harfy. Drobne stopy, obute w czarne ciżemki, wspierają się na dolnej krawędzi litery *B*. Rozpięta nad Dawidem arkada zwieńczona wieżyczkami sugeruje, że miejscem akcji jest portyk pałacu. Jednakże umowność elementów architektonicznych w miniatorstwie tego czasu nie pozwala widzieć w nich niczego więcej aniżeli motyw dekoracyjny. Pod względem ikonograficznym inicjał przedstawiający Dawida grającego na harfie jest jednym z typowych rozwiązań znanych ze współczesnego *Psalterzowi Potockich* francuskiego malarstwa książkowego.

Poniżej inicjału figuralnego widnieją dwa inicjałki: *s* i *E*, wyróżniające 8 i 11 wiersz tekstu. Sylwetowe, wykreślone błękitem i złotem litery ozdobione są dekoracją filigranową, wychodzącą na margines sprężynkami oraz wypustkami o charakterystycznym kształcie spinek do włosów. Inicjał *E* znajduje przedłużenie w postaci długiej wypustki z *vrilles* i *bandes*; zbliżona dekoracja wypełnia dolny margines karty. Jedyna, złoto-błękitna winietka międzywierszowa scala optycznie pismo i ornamentykę iluminowanej stronicy.

