

Biuletyn Historii Sztuki
LXXXIV:2022, nr 3
ISSN 0006-3967
e-ISSN 2719-4612

ZOFIA ZAŁĘSKA

Warszawa, Instytut Historii Sztuki UW
<https://orcid.org/0000-0002-3744-054X>

*Znaczenia scen tańca
na marginesach iluminowanych kodeksów
europejskich od XIII do XV wieku*

*The Meanings of Dance Scenes
in the Margins of Illuminated European
Codices from the Mid-13th to the 15th Century*

Artykuł został poświęcony przedstawieniom scen tańca pojawiającym się na marginesach średniowiecznych manuskryptów religijnych (takich jak psalterz, godzinki, brewiarz), powstałych w kręgu kultury łacińskiego średniowiecza między połową XIII a XV w. Tekst jest oparty na kilku wybranych przykładach iluminacji, które przeanalizowane zostały przez pryzmat różnych kontekstów znaczeniowych tańca (m.in. wg wywodzącego się z tradycji biblijnej podziału na taniec „grzeszny” i „niebiański”). Autorka skupia się na funkcji marginaliów oraz ich relacjach z sąsiadującym tekstem. Wskazuje, że sceny są równorzędne wobec tekstu rękopisu i stanowią ważny element narracji. Odznaczają się walorami dydaktycznymi i moralizatorskimi, oferując czytelnikowi wzór do naśladowania bądź przestrożę. Iluminacje wzbogacają konteksty znaczeniowe rękopisu i sugerują sposoby jego odczytania.

Słowa-klucze: sceny tańca, rękopisy średniowieczne, modlitewnik, marginalia

This article focuses on dance scenes present in the margins of medieval religious manuscripts (such as a psalter, a book of hours and a breviary) produced in the Latin Middle Ages between the mid-13th and the 15th century. The text discusses selected examples of illuminations, which are analysed with regard to the various semantic contexts of dance (among others, the division of dance into ‘sinful’ and ‘heavenly’ as derived from the biblical tradition). The author focuses on the function of the marginalia and their relationship to the text. She argues that the scenes are parallel to the text and constitute a significant part of the narrative. Imbued with didactic and moralistic values, they offer the reader either an example to follow or a warning. Illuminations enrich the semantic contexts of the manuscript and suggest the ways of reading the text.

Keywords: dance scenes, medieval manuscripts, prayer book, marginalia

Przedstawienia na marginesach kodeksów religijnych powstałych w kręgu kultury łacińskiego średniowiecza od dawna stanowią przedmiot zainteresowania badaczy różnych dziedzin humanistyki. Puste pierwotnie przestrzenie marginesów z czasem zostały opanowane przez marginalia¹ wywodzące się z bogato dekorowanych inicjałów i bordiur. Oderwały się one od tekstu i w XIII w. zaczęły „żyć własnym życiem”, tylko pozornie niezależnym od narracji². Uznaje się, że pierwszym kodeksem w całości dekorowanym marginaliami był powstały ok. 1260 r. Psalterz diuka Rutland (Londyn, British Library, Add MS 62925)³. Modlitwy i psalmy zostały tam otoczone przedstawieniami, które miały pojawiać się na kartach manuskryptów przez kolejnych 250 lat: scenami z życia codziennego, motywami zwierząt inspirowanymi opisami w bestiariuszach, obrazami odwróconego porządku świata (*mundus inversus*), ale też wyobrażeniami różnego rodzaju potworów, demonów i hybryd. Na marginesach późnośredniowiecznych manuskryptów pojawiły się także sceny tańca, towarzyszącego człowiekowi od zarania dziejów, a popularnego również w średniowieczu.

Badając zjawisko tańca, należy pamiętać o tym, by zawsze analizować je w odniesieniu do innych fenomenów kultury. Anya Peterson Royce, antropolożka tańca, podkreśla, że taniec bez kontekstu nie może istnieć⁴. Jak dowodzą badacze, we wczesnych wiekach chrześcijaństwa taniec był nieodłącznym elementem liturgii, a później także innych obrzędów kościelnych⁵. Stanowił też codzienną, powszechną rozrywkę, dostępną wszystkim, niezależnie od stanu społecznego czy statusu majątkowego⁶. Był jednym z elementów rycerskiej ogłady, tak ważnej na dworach średniowiecznej Europy⁷, jak też niezbędną

* Artykuł powstał dzięki stypendium na miesięczny pobyt w Londynie (2021) ufundowanemu przez Fundację z Brzezia Lanckorońskich.

¹ Termin „marginalia” odnosił się początkowo do adnotacji na marginesach; dziś używa się go również dla określenia znajdujących się tam ilustracji; zob. Kathryn A. SMITH, „Margin”, *Studies in Iconography* 33 (2012), s. 30.

² Elizabeth MOORE HUNT, *Illuminating the Borders of Northern French and Flemish Manuscripts, 1270–1310* (New York-London: Routledge, 2007), s. 2.

³ Michael CAMILLE, *Images on the Edge. The Margins of Medieval Art* (London: Reaktion Books, 1992), s. 22. Więcej o Psalterzu diuka Rutland zob. Eric G. MILLAR, *The Rutland Psalter: A Manuscript in the Library of Belvoir Castle* (Oxford: Roxburghe Club, 1937); Nigel MORGAN, „The Artists of the Rutland Psalter”, *British Library Journal* 13, nr 2 (1987), s. 159–185.

⁴ Anya PETERSON ROYCE, *Antropologia tańca*, tłum. Jacek Łumiński (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014), s. 37.

⁵ William Oscar Emil OESTERLEY, *Sacred Dance. A Study in Comparative Folklore* (New York: Dance Horizons Inc., 1973), s. 36–42; Mirosław KOCUR, *Drugie narodziny teatru. Performanse mnichów anglosaskich* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010); Kathryn DICKASON, *Ringleaders of Redemption. How Medieval Dance Became Sacred* (New York: Oxford University Press, 2021).

⁶ Johan HUIZINGA, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza (Warszawa: Czytelnik, 1985), s. 234–235.

⁷ Frances RUST, *Dance in Society. An Analysis of the Relationship between the Social Dance and Society in England from the Middle Ages to the Present Day* (New York-London: Routledge, 1969), s. 31.

umiejętnością wędrownych muzyków, komediantów, akrobatów i żonglerów⁸. Stosunek Kościoła do tańca był ambiwalentny, dyktowany przede wszystkim wykładnią Biblii, gdzie z jednej strony opisany został taniec króla Dawida przed Arką Przymierza (2 Sm 6, 5), kojarzący się z tańcem anielskim, odbywającym się w Raju⁹, z drugiej zaś – grzeszny występ Salome (Mk 6, 25), przez wieki interpretowany przez kaznodziejów w kategoriach pogańskich rytuałów¹⁰.

W badaniach nad marginaliami rękopisów powstałych w kręgu kultury łacińskiego średniowiecza scenom tańca nie poświęcono większej uwagi. Celem autorki niniejszego artykułu jest wypełnienie istotnej luki w rozpoznaniu ikonografii kodeksów religijnych: określenie miejsca, jakie sceny wyobrażające taniec zajmowały w przestrzeni paginy, a także zdefiniowanie ich funkcji oraz znaczeń. Przedmiotem namysłu będą zagadnienia związane z różnymi interpretacjami tańca. Autorka przedstawi punkt widzenia średniowiecznego Kościoła, który z jednej strony pojmował taniec jako rozrywkę grzeszną, z drugiej zaś jako praktykę służącą zbliżeniu się do Boga. Zgodnie z przyjętą metodą badań (o czym niżej) rozważania będą rozpoczynały się od analizy scen marginalnych; następnie zaś ilustracje zostaną rozpatrzone w odniesieniu do treści zapisanej na konkretnej karcie manuskryptu, tak by podkreślić równorzędność narracji prowadzonych za pośrednictwem tekstu i obrazu.

Stan badań i metodologia

Jeszcze w XIX w. badacze nierzadko traktowali sceny marginalne jako elementy wyłącznie dekoracyjne. Bibliotekarze i muzealnicy opracowujący karty katalogowe rękopisów często nawet nie uwzględniali informacji o tym, że marginesy danej księgi były zdobione kompozycjami figuralnymi¹¹. Relacji między marginaliami a tekstem, pozornie niepowiązanymi ze sobą elementami rękopisu iluminowanego, poszukuje się stosunkowo od niedawna¹². Tymczasem te niewielkie ilustracje były zaplanowanym elementem *mise-en-page* każdej karty manuskryptu¹³. Z pewnością pełniły funkcję ozdobną, a w przypadku

⁸ Claude DUHAMEL-AMADO, Geneviève BRUNEL-LOBRICHON, *Życie codzienne w czasach trubadurów*, tłum. Anna Loba (Poznań: Wydawnictwo Moderski i S-ka, 2000); Jan M. ZIOLKOWSKI, *The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity. Volume 1: The Middle Ages* (Cambridge: Open Book Publishers, 2018), s. 79. Zob. też recenzję publikacji: Zofia ZAŁĘSKA, „The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity. Volume 1: The Middle Ages», Jan M. Ziolkowski”, *Acta Ethnographica Hungarica* 64, nr 1 (2019), s. 253–257.

⁹ Françoise Syson CARTER, „Celestial Dance: A Search for Perfection”, *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research* 5, nr 2 (1987), s. 3–17; Eugène Louis BACKMAN, *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine*, tłum. Ernest Classen (London: George Allen & Unwin Ltd, 1952), s. 30.

¹⁰ Alessandro ARCANGELI, „Dance under Trial: The Moral Debate 1200–1600”, *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research* 12, nr 2 (1994), s. 127. Jest to pewne uproszczenie poglądów Kościoła. W XIII w. zaczęły dominować głosy łagodniejsze, dopuszczające moralnie taniec pod pewnymi warunkami. Więcej o postrzeganiu tańca zob. DICKASON, *Ringleaders of Redemption*; Jennifer NEVILLE, „Dance Performance in the Late Middle Ages: a Contested Space”, w: *Visualizing Medieval Performance. Perspectives, Histories, Contexts*, red. Elina GERTSMAN (Burlington: Ashgate, 2008).

¹¹ CAMILLE, *Images on the Edge*, s. 31.

¹² Jedną z ważniejszych prac dotyczących relacji tekstu i obrazu napisał Meyer Schapiro; badacz ten jednak skupił się na relacji znaczeniowej miniatur i tekstów biblijnych zamieszczonych w kodeksach; zob. Meyer SCHAPIRO, *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text* (Berlin: Walter de Gruyter, Berlin 1983).

¹³ Zdarzało się, że sceny marginalne były dodawane w późniejszym czasie, już po powstaniu rękopisu, na zlecenie jego pierwszego bądź kolejnego użytkownika. Za przykład takiej księgi może posłużyć kopia zbioru dekretów Grzegorza IX (tzw. Smithfield Decretals, British Library, Royal MS 10 E IV), spisana na południu Francji, sprowadzona do Londynu i dopiero tam ozdobiona marginaliami.

wyjątkowo kosztownych rękopisów wskazywały na wysoki status majątkowy i społeczny właściciela lub właścicielki. Jednocześnie były pokazem inwencji ich autora, chcącego zainteresować¹⁴ lub zszokować odbiorcę¹⁵. W wypadku tekstów religijnych iluminacje miały być może pobudzić umysł czytelnika i pomóc mu skupić się na modlitwie¹⁶. Jak pisał Michael Camille, w dobie gotyku żaden motyw nie był sprowadzony do roli czysto dekoracyjnej, a każdy element miał swoją ściśle określoną funkcję¹⁷. Większość współczesnych badaczy zgadza się, że sceny marginalne miały swoje istotne zadanie: poza rolą dekoracji pozwalały na reinterpretację tekstu i nadawały mu nowy wydźwięk.

Pionierskie badania nad znaczeniem i rozumieniem marginaliów prowadziła Lilian M. C. Randall, która zaproponowała ich interpretację jako formy *exemplum*¹⁸, czyli umoralniającej historii dodawanej do kazań. Jej zdaniem marginalia, stworzone pozornie bez planu i celu, w rzeczywistości zyskują znaczenie dopiero dzięki towarzyszącemu im tekstowi. Randall podkreśliła równoległość rozwoju marginaliów i *exemplów*: sceny marginalne zaczęły pojawiać się w wieku XIII, czyli wtedy, gdy zakładane były pierwsze zakony mendykanckie posługujące się wspomnianymi formami literackimi¹⁹. Autorka postulowała również, by marginalia były zawsze studiowane w kontekście całej karty rękopisu. Podobne stanowisko zajmował austriacki historyk sztuki Otto Pächt, który porównał badanie marginaliów do badania nastaw ołtarzowych w kościele: jak retabula bada się w kontekście konkretnej budowli, tak każdą ilustrację należy analizować w relacji do tekstu i jej pozycji na stronie²⁰. Marginesy winno się zatem postrzegać jako obszar znajdujący się poza głównym wątkiem, ale obecny w przekazie i będący nośnikiem treści.

Do badaczy, którzy zajmowali się relacją między sceną marginalną a tekstem rękopisu, należą m.in. wspomniany już Michael Camille i Lucy Freeman Sandler. W swoich pracach pisali oni o *imagines verborum*, czyli o wyobrażeniach przekładających sens danego słowa lub wyrażenia na język obrazu. Sandler twierdzi, że ilustracje tego typu są odpowiedziami artysty na tekst, służą intensyfikacji doświadczenia czytania poprzez odkrywanie bogactwa zawartego w słowach i obrazach. *Imagines verborum* mają ewokować sens słowa i stanowić dla niego wizualny komentarz²¹. Camille dowodził z kolei zawiłych relacji między łaciną, językiem znacznej większości zachowanych dekorowanych manuskryptów,

¹⁴ John HARTMAN, *An Introduction to Illuminated Manuscripts* (London: HM's Stationary Office, 1983), s. 8.

¹⁵ O wyobrażeniach postaci potwornych i wulgarnych obecnych na marginesach manuskryptów zob. Eric G. MILLAR, *The Luttrell Psalter* (London: British Museum, 1932); Margaret RICKERT, *Painting in Britain. The Middle Ages* (London: Penguin, 1964), s. 138–139, 148.

¹⁶ Albert LECOY DE LA MARCHE, *La Chaire française au Moyen Âge, spécialement au XIIIe siècle, d'après les manuscrits contemporains* (Paris: Didier et Cie Libraires-Éditeurs, 1868), s. 275.

¹⁷ Michael CAMILLE, *Gothic Art. Visions and Revelations of the Medieval World* (London: Calmann and King Ltd., 1996), s. 152.

¹⁸ Więcej o *exemplum* zob. Aron J. GURIEWICZ, *Kultura i społeczeństwo średniowiecznej Europy: exempla XIII wieku*, tłum. Zdzisław Dobrzyński (Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, Wydawnictwo Bellona, 1997).

¹⁹ Lilian M. C. RANDALL, „Exempla as a Source for Gothic Marginal Illuminations”, *The Art Bulletin* 39, nr 2 (1957), s. 97–107. Należy odnotować, że *exemplum* obecne było już w Nowym Testamencie i w pismach Ojców Kościoła, ale dopiero zakony mendykanckie upowszechniły tę formę literacką.

²⁰ Otto PÄCHT, *Book Illumination in the Middle Ages. An Introduction* (London: Harvey Miller Publishers, Oxford University Press, 1986), s. 32.

²¹ Lucy Freeman SANDLER, „The Word in the Text and the Image in the Margin. The Case of the Luttrell Psalter”, *The Journal of the Walters Art Gallery* 54 (1996), s. 87–99; EAD., „The Study of Marginal Imagery. Past, Present, and Future”, *Studies in Iconography* 18 (1997), s. 1–49.

a językami wernakularnymi, które miałyby być wykorzystywane w żartach słownych, mających formę ilustracji na marginesie. Badacz opierał swoje wywody na teorii hybrydowości języka Michaiła Bachtina²².

Jonathan J. G. Alexander zwrócił uwagę na to, że marginesy karty traktuje się często jako mniej istotne, niepowiązane z treścią, która reprezentuje *sacrum*. W swoich pracach postulował odwrócenie kolejności czytania, co miałyby doprowadzić do zmiany spojrzenia na sceny umieszczone na marginesach: w ujęciu Alexandra dekoracje marginesów nie były podrzędne, *marginalne*, ale tak samo ważne, chociaż jedynie „otaczające” (ang. *framing*) tekst karty²³. Mimo że marginalia powstawały później niż słowa rękopisu, należy podkreślić ich wagę w odczytywaniu treści zawartych w tekście. Te różne funkcje scen ukazanych na marginesach: *exemplum* do tekstu, *imagines verborum* czy element strony równorzędny tekstowi, nie wykluczają się nawzajem i, co więcej, nierzadko zgodnie ze sobą współlistnieją. Przykładem takiej koegzystencji będą sceny analizowane w niniejszym artykule²⁴.

Niewielu badaczy poruszyło do tej pory kwestię pojawiających się na marginesach scen tańca. Znaczenia wybranych wyobrażeń odczytał wspomniany już Alexander, ale nie odniósł się do kwestii relacji przedstawień marginalnych i tekstu rękopisu, a raczej skupił na symbolice tańca²⁵. Ikonografią tańca średniowiecznego zajmował się także Robert Mullally, który przeprowadził analizę *carole*, tańca w formacji koła lub łańcucha, wykonywanego przez tancerzy trzymających się za dłonie. Mullally przebadiał źródła pisane i ikonograficzne związane z *carole*, dążąc do jak najdokładniejszego zdefiniowania cech tego popularnego tańca²⁶. Z kolei Tilman Seebass przeanalizował ruchy kinemiczne, czyli pozy charakterystyczne dla danego rodzaju tańca. Wskazał on, że na podstawie tych ruchów możliwe jest rozpoznanie rodzaju tańca, choreografii, charakteru występu i jego wykonawcy. Zwrócił też uwagę na liczne trudności, z jakimi mierzą się badacze średniowiecznego tańca wykorzystujący źródła ikonograficzne. Niewielka liczba zachowanych źródeł innego rodzaju zwykle nie pozwala na uwiarygodnienie interpretacji opartych na materiałach wizualnych²⁷.

²² Michael CAMILLE, *Mirror in Parchment. The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England* (London: Reaktion Books, 1998); Michaił BACHTIN, *Twórczość Franciszka Rabelais'ego a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. Anna i Andrzej Goreniewie (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975).

²³ Jonathan J. G. ALEXANDER, „Iconography and Ideology. Uncovering Social Meanings in Western Medieval Christian Art”, *Studies in Iconography* 15 (1993), s. 5.

²⁴ Warto zwrócić uwagę na prace badaczy, którzy przeprowadzili kompleksowe analizy rękopisów i znajdujących się w nich marginaliów w ścisłym odniesieniu do treści. Mark Cruse zajmował się m.in. bogato iluminowanym egzemplarzem *Roman d'Alexandre*, cyklu historii o czynach Aleksandra Wielkiego i jego dworu (Oksford, Bodleian Library, MS Bodley 264), poddając analizie umiejscowienie konkretnych miniatur, herbów czy scen marginalnych; zob. Mark CRUSE, *Illuminating the 'Roman d'Alexandre'*, Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264. *The Manuscript as Monument* (Cambridge: Boydell & Brewer Ltd., 2001). Anna Rudloff Stanton przeprowadziła drobiazgową kodykologiczną analizę iluminacji pojawiających się w inicjałach, miniaturach oraz *bas-de-page* Psalterza królowej Marii (Londyn, British Library, Royal MS 2 B VII). Odczytała zarówno całe cykle scen i ich relacje z narracją modlitewnika, jak i stosunek iluminacji do siebie nawzajem wewnątrz cyklu; zob. Anne Rudloff STANTON, *The Queen Mary Psalter. A Study of Affect and Audience* (Philadelphia: Amer Philosophical Society, 2001). Rękopis ten stanowi jeden z przedmiotów niniejszego studium.

²⁵ Jonathan J. G. ALEXANDER, „Dancing in the Streets”, *The Journal of the Walters Art Gallery* 54 (1996), s. 147–162.

²⁶ Robert MULLALLY, *The Carole. A Study of Medieval Dance* (London-New York: Ashgate, 2016). Więcej o dyskusji na temat określenia i definicji *carole* zob. John STEVENS, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1250* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

²⁷ Tilman SEEBASS, „Iconography and Dance Research”, *Yearbook for Traditional Music* 23 (1991), s. 33–51.

Taniec grzeszny

Psalterz królowej Marii (Londyn, British Library, Royal MS 2 B VII)²⁸ to powstały prawdopodobnie na początku wieku XIV w Londynie, bogato dekorowany, prywatny modlitewnik Izabeli Francuskiej (1295–1358) lub jej małżonka – Edwarda II, króla Anglii (1284–1327)²⁹. W dolnej części niemal każdej ze stron, czyli w tak zwanym *bas-de-page*, znajdują się ilustracje marginalne, wyodrębnione i niepowiązane wizualnie z tekstem ani z bordiurą. Psalterz w całości został zilustrowany przez jednego iluminatora, który połączył marginalia w konkretne serie o przemyślanej kolejności, a Anne Rudloff Stanton dowiodła, że każdy z cykli ilustracyjnych (żywoty świętych, dzieje Chrystusa, cuda Maryjne, a nawet zwierzęta z bestiariuszy) podkreśla wydzwięk konkretnych modlitw zamieszczonych w modlitewniku³⁰.

Grupowe sceny taneczne pojawiają się w kilku miejscach – niektóre z przedstawień wydają się w oczywisty sposób wiązać z treścią rękopisu; w innych przypadkach relacje te są nieco bardziej skomplikowane. Zacznijmy od tych łatwiejszych do zrozumienia – samo umiejscowienie scen podpowiada sposób ich odczytania. Na sierpniowej karcie kalendarza, obok zodiakalnego znaku Panny, widnieje przedstawienie czterech tańczących kobiet (fol. 79r), które można połączyć z popularnymi festiwalami i świętami związanymi z rokiem agrarnym. W rękopisie kilkakrotnie pojawiają się sceny taneczne sąsiadujące ze scenami ucztowania (fol. 166r – tańcząca kobieta i satyr w cyklu przedstawień gier i zabaw poprzedzających scenę wesela w Kanie Galilejskiej, dalej fol. 189r, a następnie fol. 202v, 201r, 203v, oraz 264v – taniec Salome), które można interpretować jako nadmierne przywiązanie do ziemskich przyjemności.

Są też sceny tańca połączonego z modlitwą, bezpośrednio związanego z figurą króla Dawida modlącego się poprzez swój występ. Na fol. 196v, zaraz pod słowami: „Et tu, Domine Deus, miserator et misericors; patiens, et multae misericordiae, et verax” („Ale Ty, Panie, jesteś Bogiem miłosiernym i łaskawym, nieskorym do gniewu, bardzo łagodnym i wiernym”, Ps 86 (85), 15)³¹, dostrzec można grupę tańczących mężczyzn ukazanych – jak można sądzić – podczas modlitwy o przebłaganie. Trzech z nich stoi w mocnym kontrapoście, każdy z ręką wspartą na biodrze; mężczyzna z lewej strony zdaje się dołączać do grupy, podaje rękę pozostałym, a drugą dłoń unosi. Co ciekawe, dłoń i wzrok mężczyzny skierowane są dokładnie w stronę słowa „Domine”, co sugeruje, że mężczyzna wznosi prośby do Boga. Na fol. 229r pojawia się z kolei chór dziewcząt tańczących przed św. Dunstanem z Canterbury w rytm muzyki wykonywanej przez postać anielską.

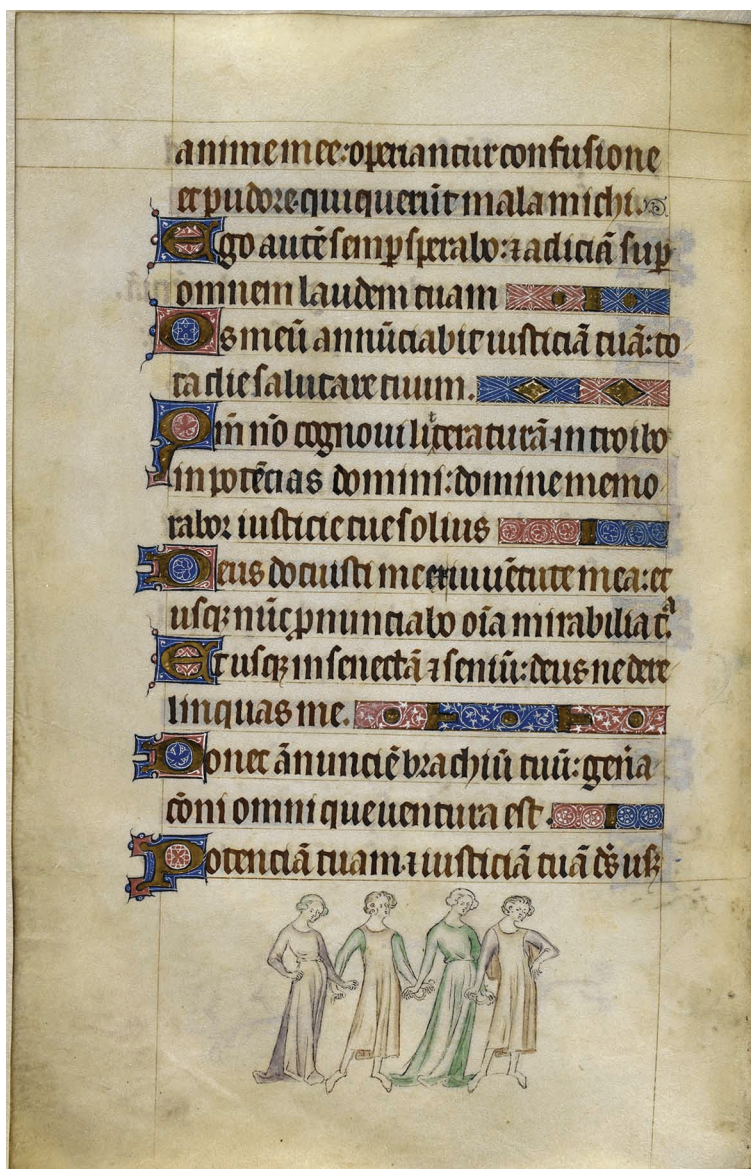
Jednak nie wszystkie sceny taneczne można odczytać w tak prosty sposób. Na kartach rękopisu, począwszy od fol. 147r, pojawia się cykl scen dworskich przedstawiający mężczyzn i kobiety podczas różnych aktywności: polowania, walki, gier i zabaw, ucztowania,

²⁸ Manuskrypt w wersji cyfrowej jest dostępny na stronie The British Library pod linkiem: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_2_B_VII [dostęp 14 V 2022]. Więcej o manuskrypcie zob. Eric G. MILLAR, *English Illuminated Manuscripts of the XIVth and XVth Century* (Paris-Brussels: G. Van Oest, 1928); Lynda DENNISON, „An Illuminator of the Queen Mary Psalter Group. The Ancient 6 Master”, *Antiquaries Journal* 66 (1986), s. 287–314.

²⁹ Zob. dyskusję: Kathryn A. SMITH, „History, Typology and Homily. The Joseph Cycle in the Queen Mary Psalter”, *Gesta* 32 (1993), s. 147–159; Anne Rudloff STANTON, „Isabelle of France and her Manuscripts”, w: *Capetian Women*, red. Kathleen NOLAN (New York: Palgrave Macmillan, 2003), s. 225–252.

³⁰ STANTON, *The Queen Mary Psalter*, s. 53.

³¹ Wszystkie cytaty biblijne pochodzą z *Biblii Tysiąclecia* (Poznań: Pallotinum, 2003).



1. Psalterz królowej Marii,
 1310–1320 r.,
 British Library, Royal MS 2
 B VII, fol. 173v. © British
 Library Board

debatowania oraz tańca. Cykl ten, przerywany serią wyobrażeń muzykujących zwierząt i hybryd (od fol. 191r do fol. 196r), ciągnie się aż do początku Psalmu 91 (90) na fol. 203v, czyli do sceny uczty. Znajduje się w nim grupa scen tańca, której Stanton – mimo omówienia kontekstu i interpretacji kilku z nich – nie poświęciła szczególnej uwagi. Przedstawione są tam czwórki tancerzy, którym na sąsiednim folio przygrywają pary instrumentalistów (fol. 173v–174r, 176v–177r, 179v–180r)³².

Od razu należy zauważyć, że cały cykl, związany z rozrywkami dworskimi, rozpoczyna się wraz z Psalmem 51 (50) o incipicie M[iserere], który jest jednym z psalmów pokutnych³³. W dobie średniowiecza zarówno taniec, jak też polowania i gry towarzyskie postrzegane były jako istotne umiejętności dworskie³⁴. Mimo tego, scen tańca obecnych

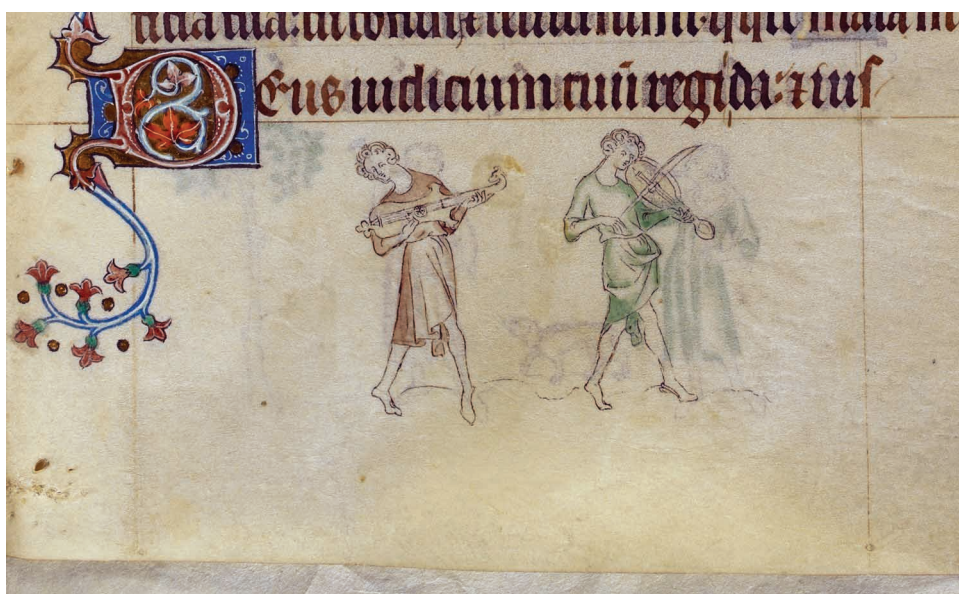
³² Do cyklu przynależą jeszcze kolejne iteracje tego ikonograficznego motywu, jednakże nie wnoszą one nowych znaczeń do interpretacji całości cyklu. Są to sceny na fol. 178v–179r, 181v–182r, 189r, 196v–197r, 201r.

³³ Dokładnie pod Psalmem 51(50) na fol. 147r została przedstawiona walka dwóch mężczyzn. Sceny walki są obecne także w *bas-de-page* Psalmu 38 (37), również psalmu pokutnego; mogą one nawiązywać do odwiecznej walki dobra ze złem.

³⁴ NEVILLE, „Dance Performance in the Late Middle Ages”, s. 296.



1a. Psalterz królowej Marii, 1310–1320 r., British Library, Royal MS 2 B VII, fol. 173v, fragment. © British Library Board



2. Psalterz królowej Marii, 1310–1320 r., British Library, Royal MS 2 B VII, fol. 174r, fragment. © British Library Board



3. *Psalterz królowej Marii, 1310–1320 r., British Library, Royal MS 2 B VII, fol. 176v, fragment. © British Library Board*



4. *Psalterz królowej Marii, 1310–1320 r., British Library, Royal MS 2 B VII, fol. 177r, fragment. © British Library Board*



5. Psalterz królowej Marii, 1310–1320 r., British Library, Royal MS 2 B VII, fol. 179v, fragment. © British Library Board



6. Psalterz królowej Marii, 1310–1320 r., British Library, Royal MS 2 B VII, fol. 180r, fragment. © British Library Board

w Psalterzu królowej Marii nie należy czytać wyłącznie jako panoramy dworskich rozrywek i odzwierciedlenia wysokiego statusu właściciela czy właścicielki kodeksu. Biorąc pod uwagę znaczący początek cyklu, ilustracje w *bas-de-page* kolejnych kart mogłyby być rozumiane jako ostrzeżenie: unaoczniają bowiem dworskie przyjemności, które w pewnych okolicznościach bądź w nadmiarze mogą prowadzić do grzechu. Sceny stają się moralną przestrogą przed nieodpowiednim, grzesznym zachowaniem³⁵. Spostrzeżenie to odnosiłoby się zwłaszcza do scen odgrywanych przez zwierzęta, na przykład małpy naśladowujące walkę rycerską (fol. 175v i 176r) czy taniec (o czym niżej).

Na fol. 173v namalowano cztery kobiety i czterech mężczyzn – postacie stoją obok siebie naprzemiennie w mocnym kontrapoście (il. 1–1a), ich pozy są dość statyczne (odpowiadają pozom wspomnianych już grup tanecznych ukazanych na fol. 79r czy 229r), ale nie ma wątpliwości, że jest to grupa tancerzy. Trzymają się nie za dłonie, lecz za króciutkie wstęgi, a pierwsza i ostatnia osoba opiera wolną rękę na biodrze. Podobny korowód tańczących postaci trzymających się za wstęgi można dostrzec chociażby na marginesie kopii *Romansu o Aleksandrze* (1338–1344, Oxford, Bodleian Library, MS. Bodl. 264, fol. 54v)³⁶. Fragmenty wstęgi czy sznurka można zatem uznać za atrybut tancerzy. Na sąsiedniej karcie Psalterza królowej Marii widnieją bardziej dynamicznie przedstawieni muzycy, grający na mandorze³⁷ i na fideli³⁸ (il. 2). Pojawiają się oni pod drugą częścią Psalmu 71 (70), stanowiącego indywidualną lamentację i prośbę do Boga. Grupa namalowana jest pod słowami wersetu 18: „Et usque in senectam et senium, Deus, ne derelinquas me, donec annuntiem brachium tuum generationi omni quae ventura est, potentiam tuam” („Lecz i w starości, i w wieku sędziwym nie opuszczaj mnie, Boże, gdy [moc] Twego ramienia głosić będę, całemu przysłemu pokoleniu – Twą potęgę”). Można stąd wywnioskować, że ów taniec odnosi się do tańca modlitewnego, pochwalnego – grupa tańczy niczym król Dawid i wznosi swoje prośby do Boga. O tej kategorii tańca mowa będzie w dalszej części tekstu.

Na fol. 176v tancerzami są osoby duchowne – dwie siostry zakonne i dwóch zakonników (il. 3), a na sąsiedniej karcie zakonni instrumentalisci przygrywiają im na psalterium i lutni (il. 4). Obecność tego przedstawienia może budzić zdziwienie, ponieważ tańczące postaci duchownych wydają się nie pasować do konceptu przestrzeni dworskiej, do którego odnosi się cykl scen w *bas-de-page*. A jednak widzimy tu, sądząc po stroju, franciszkanina³⁹ i dominikanina oraz klaryskę i dominikankę. Czy przynależność tych duchownych do zakonów ubogich, mendykanckich, czynnych w świecie pozacenobitalnym, miałyby usprawiedliwiać i uzasadniać umieszczenie ich wizerunków w omawianym cyklu ilustracji? Szczególnie frapująca jest obecność klaryski i dominikanki, przedstawicielek klauzuryrowych zgromadzeń żeńskich. Być może przedstawienie to ma odwoływać się do popularnego w ikonografii oraz literaturze dojrzałego i późnego średniowiecza motywu ośmieszanego mnicha, który folguje sobie w doczesnych przyjemnościach⁴⁰. Mimo tego,

³⁵ STANTON, *The Queen Mary Psalter*, s. 47.

³⁶ Manuskrypt w wersji cyfrowej jest dostępny na stronie The Bodleian Library pod linkiem: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/inquire/p/2d7945ce-b71e-41c6-ad1f-8af6b92f020f> [dostęp 14 V 2022].

³⁷ Instrument muzyczny strunowy, należący do rodziny lutni. Więcej o średniowiecznych instrumentach muzycznych zob. Curt SACHS, *Historia instrumentów muzycznych*, tłum. Stanisław Olędzki (Kraków: PWN, 1989).

³⁸ Z fr. *la vielle*, smyczkowy instrument muzyczny przypominający skrzypce.

³⁹ Co ciekawe, muzykujący mnich to również franciszkanin. Jest to ewidentne nawiązanie do osoby Franciszka z Asyżu nazywanego „żonglerem Boga”; zob. Gilbert Keith CHESTERTON, *St. Francis of Assisi* (London-Toronto: Hodder and Stoughton Ltd., 1923).

⁴⁰ Tak samo twierdzi Stanton; zob. STANTON, *The Queen Mary Psalter*, s. 47.

że postaci nie mają żadnego rysu groteskowego czy karykaturalnego, należy zwrócić uwagę na kontekst ich umieszczenia. Ilustracja towarzyszy Psalmowi 73 (72), a znajduje się dokładnie pod słowami wersetu 18: „Verumtamen propter dolos posuisti eis; deiecisti eos dum allevarentur” („Zaiste na śliskiej drodze ich stawiasz i spychasz ich ku zagładzie”). W tym wypadku można odczytywać ją jako napomnienie moralne o cielesnych przyjemnościach prowadzących do grzechu. Dodatkowo para zakonnych muzyków widnieje pod wersem 25: „Quid enim mihi est in caelo? et a te quid volui super terram?” („Kogo prócz Ciebie mam w niebie? Gdy jestem z Tobą, nie cieszy mnie ziemia”). Następuje po nim stwierdzenie, że ci, którzy odstępują od Boga, będą zgubieni, co należy rozumieć jako podkreślenie skutków grzesznej drogi.

Dla odczytania tego krótkiego cyklu scen ukazujących taniec kluczowa wydaje się ilustracja na fol. 179v. Przedstawia ona tańczące, antropomorfizowane małpy w luźnych, szerokich strojach (il. 5), którym towarzyszą małpi muzycy grający na fideli i lirze (il. 6). Jest to symbol chętnie wykorzystywany przez artystów, często pojawiający się na marginesach gotyckich kodeksów. Małpa naśladuje ruchy człowieka; jej rola to *similitudo hominis* – ma zwracać uwagę na ludzkie wady, a jako ta, która, „małpując”, przedrzeźnia, może być satyrą na głupotę ludzkich poczynań i wysiłków⁴¹. W takim rozumieniu małpi taniec wyrażałby wszelkie negatywne cechy łączone z tańcem *in genere*, kojarzonym z niskimi, zwierzęcymi instynktami, z pożądaniem, rozpustą, próżnością, a szerzej – pokazywałby zagrożenia związane z przedstawionymi w tym cyklu ziemskimi przyjemnościami. Interpretację tę potwierdzają słowa towarzyszące scenie, czyli wers 8 i 9 Psalmu 75 (74)⁴²: „Hunc humiliat, et hunc exaltat: quia calix in manu Domini vini meri, plenus misto. Et inclinavit ex hoc in hoc; verumtamen faex ejus non est exinanita: bibent omnes peccatores terrae” („[Bóg] tego zniża, tamtego podnosi. Bo w ręku Pana jest kielich, który się pieni winem, pełnym przypraw. I On z niego nalewa: aż do mętów wypiją, pić będą wszyscy niegodziwi na ziemi”). Wydaje się, że w tym kontekście małpy stanowią figurę ludzi niegodziwych, czyli tych, których Bóg „zniży”.

Takie odczytanie ilustracji znajduje potwierdzenie w jeszcze innej scenie z tego cyklu, znajdującej się na fol. 198v–199r. Młody mężczyzna i zamężna kobieta (na stan cywilny tej ostatniej wskazuje podwika) grają w szachy lub warcaby (znane ówczesnie pod nazwą *fierges*⁴³), a słudzy przynoszą im napitki w okazałych złotych pucharach. Szachy tradycyjnie, zgodnie ze swym indyjsko-persko-arabskim rodowodem, uważane były za grę królewską; warcaby miały podobny, arystokratyczno-rycerski „status”. Grały w nie wysoko urodzone damy, a nawet mniszki i zakonnice (zapewne opatki i przeorysze), o czym świadczą miniatury w słynnym traktacie *Libro de los juegos* sporządzonym między 1251 a 1283 r. dla króla Kastylii i León, Alfonsa X Mądrego⁴⁴. Szachom i dworskim grom towarzyskim często przydawano znaczenia symboliczne. Miały one być oznaką roztropności, mądrości, dobrych rządów i rozumnej władzy. Gdy graczami byli mężczyzna i kobieta, szachy stanowiły ponadto symbol miłości, zalotów, zdobywania niewieściej cnoty,

⁴¹ W języku francuskim słowo „małpa”, *le singe*, jest podobne pod względem ortografii do słowa „znak”, *le signe*; CAMILLE, *Mirror in Parchment*, s. 188. Więcej o motywie małpy w średniowiecznych manuskryptach zob. Horst W. JANSON, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and Renaissance* (London: The Warburg Institute, University of London, 1952); Jan M. ZIOLKOWSKI, *Talking Animals. Medieval Latin Beast Poetry, 750–1150* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993).

⁴² Koniec wersetu 9 znajduje się na kolejnej karcie.

⁴³ Robert Charles BELL, *Board and Table Games from Many Civilizations*, t. 1 (New York: Courier Corporation, 1979).

⁴⁴ Madryt, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, T.I.6.

erotycznego kuszenia. Stąd też można wnioskować, że w *bas-de-page* na fol. 198v za-mężna niewiasta romansuje z młodzieńcem, narażając się tym samym na grzech cudzołóstwa⁴⁵.

Biorąc pod uwagę fakt, że rękopis powstał na zlecenie osoby z kręgu dworu królewskiego⁴⁶, należy przyjąć, że cykl scen dworskich (w tym tanecznych) służył podkreśleniu wysokiego statusu społecznego użytkownika bądź użytkowniczki księgi. Ilustracje wskazywały na odpowiednie dla takiej osoby rozrywki, doskonale mieszczące się w konwencjach spędzania czasu przez arystokrację. Co jednak istotne, cykl ten rozpoczyna się od psalmu pokutnego. Ze względu na to może być odczytywany jako ostrzeżenie przed grzechem. W kontekście takiej interpretacji cyklu, obecne w nim sceny tańca odznaczają się zdecydowanie pejoratywnymi konotacjami.

W średniowiecznej krytyce tańca powoływano się na słowa Cezarego z Arles oraz Pirmina, którzy wywodzili taniec z pogańskich rytuałów i twierdzili, że służy on wychwalaniu szatana i sprawianiu mu przyjemności⁴⁷. Krytyka takich rozrywek obecna była zwłaszcza w XII-wiecznym nurcie odnowy Kościoła, piętnującym zbyt przywiązanie duchownych do spraw doczesnych. Negatywnie o tańcu wypowiadał się także francuski teolog i kronikarz, Jakub z Vitry. W kazaniach i pismach często przywoływano rozpowszechniony przez niego cytat ze św. Augustyna: „Chorea est circulus cuius centrum est diabolus et omnes vergunt in sinistrum” („Taniec to koło, którego środkiem jest diabeł, a tancerze posuwają się w lewo ku wiecznemu potępieniu”)⁴⁸. Piętnowano także grzechy pijaństwa i obżarstwa, noszenie bogatych strojów czy też niedbałe i pospieszne odprawianie mszy, tak, by jak najszybciej można było udać się na zabawę, na której oczywiście odbywały się tańce⁴⁹. Co jednak najważniejsze, taniec, ze względu na niebezpieczną bliskość między kobietą a mężczyzną, w powszechnym rozumieniu mógł podlegać dziewiętemu przykazaniu⁵⁰. Na to m.in. zagrożenie wskazują sceny taneczne z Psalterza zestawione w cyklu ze sceną gry w szachy.

Przedstawienia, które można odczytać przez pryzmat negatywnego postrzegania tańca, znajdujemy w tzw. Godzinkach z Maastricht (Londyn, British Library, Stowe MS 17)⁵¹. Jest to rękopis pochodzący z 1. ćwierci XIV w., powstały w rejonie Liège, bogato zdobiony ilustracjami marginalnymi. Niektóre z tych iluminacji tworzą ciągi znaczeniowe – na przykład na fol. 29r rozpoczyna się cykl wyobrażeń odwołujących się do epizodu wygnania Adama i Ewy z Raju, a na fol. 31v–32r pokazane są skutki grzechu pierworodnego. Adam otrzymuje od anioła łopatę, zgodnie ze słowami „Maledicta terra in opere tuo: in laboribus comedes ex ea cunctis diebus vitae tuae” („Przeklęta niech będzie ziemia

⁴⁵ STANTON, *The Queen Mary Psalter*, s. 49.

⁴⁶ Więcej o patronacie zob. STANTON, *The Queen Mary Psalter*, s. 191–244.

⁴⁷ BACKMAN, *Religious Dances*, s. 35, 36.

⁴⁸ NEVILLE, „Dance Performance in the Late Middle Ages”, s. 301. Cytat w tłumaczeniu autorki. Warto wspomnieć, że Jakub z Vitry pisał o dziewczętach i niezamężnych kobietach jako o tancerkach, a więc widział w nich osoby wciągające innych w wir diabelskich rozrywek.

⁴⁹ Sylwia KONARSKA-ZIMNICKA, „Udział duchowieństwa w tańcach w świetle średniowiecznego ustawodawstwa synodalnego”, *Liturgia Sacra* 18 (2012), s. 85–100.

⁵⁰ ARCANGELI, „Dance under Trial”, s. 129–130.

⁵¹ Manuskrypt w formie cyfrowej jest dostępny na stronie The British Library pod linkiem: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Stowe_MS_17_ [dostęp 14 V 2022]. Więcej o manuskrypcie zob. Charles O'CONNOR, *Bibliotheca Ms. Stowensis: A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Stowe Library*, t. 2 (Buckingham: J. Seeley, 1819), s. 10; Judith H. OLIVER, *Gothic Manuscript Illumination in the Diocese of Liège (c. 1250 – c. 1330)* (Leuven: Uitgeverij Peeters, 1988).



7. Godzinki z Maastricht,
 I. ćwierć XIV w., British Library,
 Stowe MS 17, fol. 49r. © British
 Library Board

z twego powodu: w trudzie będziesz zdobywał od niej pożywienie dla siebie po wszystkie dni twego życia”, Rdz 3, 17); Ewa, trzymając kądziel, karmi piersią dziecko, co jest nawiązaniem do słów „Multiplicabo aerumnas tuas, et conceptus tuos: in dolore paries filios” („Obarczę cię niezmiernie wielkim trudem twjej brzemiennosci, w bólu będziesz rodziła dzieci”, Rdz 3, 16).

W tym rękopisie znajdują się liczne sceny taneczne usytuowane dookoła tekstu. Można tam odnaleźć następujące wyobrażenia: stojącej na ramionach muzykanta tancerki, której przygrywa małpa (fol. 31r); małpy grającej na fideli i płaszącej na ramionach błazna, do której strzela z łuku dwugłowy, starczy potwór o rybim ogonie (32v–33r), oraz akrobata balansującego na rękach do akompaniamentu grajka dmącego w szaląmają (fol. 74v–75r). Postaci te można odczytać w kontekście *mundus inversus*, a więc jako przedstawienia, których celem – poza dostarczaniem rozrywki – było pouczenie moralne płynące z obserwacji świata na opak. Dekoracje tego rękopisu mają zupełnie odmienny charakter od tych w poprzednim manuskrypcie. Wśród wykorzystanych motywów, poza nielicznymi wizerunkami reprezentantów warstw wyższych, odnaleźć można bowiem performerów ulicznych, a także szereg wyobrażeń zwierząt i hybryd. Szczególnie czytelne jest to na dwóch, omówionych poniżej przykładach ilustracji.



7a. *Godzinki z Maastricht, 1. ćwierć XIV w., British Library, Stowe MS 17, fol. 49r; fragment. © British Library Board*



8. *Godzinki z Maastricht, 1. ćwierć XIV w., British Library, Stowe MS 17, fol. 38r; fragment. © British Library Board*

Na fol. 49r (il. 7–7a) ukazano zakonnice będącą hybrydą człowieka i konia, z dodatkowo twarzą wyrastającą z końskiego zadu. Tańczy ona do muzyki granej przez biskupa na instrumencie przypominającym dudy. Biskup ma lwie nogi, a dolna część jego ciała jest ciałem ptaka. Kobieta podnosi końską nogę, jedną dłoń trzyma na biodrze, podkasując habit, a drugą w hektycznym geście wyrzuca w górę. Takie przedstawienie kleru wiąże się z jednoznacznie negatywną oceną osób duchownych oddających się tego typu świeckim rozrywkom. W wypadku tej sceny należy zwrócić także uwagę na problem symboliki instrumentu muzycznego: dudy, ze względu na swój falliczny kształt, niosą konotacje seksualne⁵². Ilustracja na fol. 49r najwyraźniej piętnuje duchownych niedochowujących ślubów czystości i naruszających regułę celibatu (ustanowionego w ramach reformy gregoriańskiej w XI w.), żarliwie potępianych już przez Piotra Damianiego⁵³. Co ciekawe, nie do końca wiadomo, kto w tym układzie jest bardziej grzeszny: czy to zakonnica uwodzi biskupa tańcem, czy to biskup swoją muzyką prowokuje zakonnice?

Jak kończą się takie rozrywki, pokazuje ilustracja umieszczona niewiele dalej, na fol. 51r: małpi doktor, z urynałem (matulą) w dłoni, stwierdza ciążę. Scenę tę, wpisującą się w tradycję ikonograficzną lekarza i niewiasty⁵⁴, można interpretować także w kontekście ugruntowanego myślowego schematu, związanego przez kaznodziejów z przewiną Ewy (Rdz 3, 1–13), a wyrażającego się w przekonaniu o większej podatności kobiet na grzech⁵⁵. Należy oczywiście zwrócić uwagę na to, że bohaterowie nie są w pełni ludźmi, a namalowani zostali jako postaci hybrydalne. Kwestia hybryd pojawiających się na marginesach, także w scenach tańca, to niezwykle szerokie i wielowymiarowe zagadnienie⁵⁶.

⁵² CAMILLE, *Mirror in Parchment*, s. 114.

⁵³ Peter DAMIAN, *The Book of Gomorrah and St. Peter Damian's Struggle Against Ecclesiastical Corruption*, tłum. Matthew Cullinan Hoffman (New Braunfels: Ite ad Thomam Books and Media, 2015).

⁵⁴ Uroskopia ogólna była metodą diagnostyczną w badaniu chorób wątroby, trzustki i nerek (żółtaczkę, cukrzycę, nefropatii). Jako swoisty „test ciążowy” wykorzystywana była już w starożytnym Egipcie i w kręgu kultury antyku grecko-rzymskiego. Zob. Friedrich VON ZGLINICKI, *Die Uroskopie in der bildenden Kunst. Eine kunst- und medizinhistorische Untersuchung über die Harnschau* (Darmstadt: E. Giebeler, 1982); Michael STOLBERG, *Die Harnschau. Eine Kultur- und Alltagsgeschichte* (Köln-Weimar: Böhlau-Verlag, 2009); Einar PETTERSON, „Amans Amanti Medicus: Die Ikonologie des Motivs Der ärztliche Besuch”, w: *Holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Symposium Berlin 1984*, red. Henning BOCK, Thomas W. GAEHTGENS (Berlin: Mann, 1987), s. 193–224.

⁵⁵ O większej podatności kobiet na grzech w tańcu pisał już Jan Chryzostom; zob. BACKMAN, *Religious Dances*, s. 31.

⁵⁶ Ruth MELINKOFF, *Averting Demons: The Protective Power of Medieval Visual Motifs and Themes*, t. 1 (Los Angeles:

Są to figury transgresywne, przekraczające granice gatunku i „normalności”, reprezentujące sprzeczne porządki. Często pozbawione są stałego znaczenia i mogą służyć jako pretekst do nowej interpretacji. Te „twory”, przeciwne naturze, przypominają o niebezpieczeństwach zła⁵⁷ – w tym wypadku sygnalizują one negatywne implikacje tańca jako drogi wiodącej do grzechu.

Scena muzykowania i tańca obydwu hybryd – biskupa i mniszki – stanowi dekorację partii tekstu o incipicie „Missus est Gabriel angelus a Deo”. Jest to fragment Oficjum Najświętszej Panny Maryi, pochodzący z kazania angielskiego benedyktyna Bedy Czcigodnego: „Missus est [ergo] angelus Gabriel a Deo. Raro autem legimus quia apparentes hominibus angeli designantur ex nomine. Verum quotiescunque fit, ideo utique fit ut etiam nomine ipso quod ministraturi veniant, insinuent. Gabriel namque fortitudo Dei dicitur⁵⁸. De quo Propheta in psalmo: Dominus, inquit, fortis et potens, Dominus potens in praelio⁵⁹. Illo nimirum praelio, quo potestates aereas debellare, et ab earum tyrannide mundum veniebat eripere” („Posłany został przez Boga anioł Gabriel. Z rzadka czytamy o pojawiających się ludziom aniołach z określeniem ich imienia. Prawdą jest jednak i zdarza się często, że gdy przychodzą by [z polecenia Boga] wykonać posługę, to otrzymują imiona od niej pochodzące. Gabriel znaczy «moc Boga»⁶⁰. O nim to mówi prorok w Psalmie: „Pan mocny i potężny, Pan potężny w boju. A zstąpił on, by nadszedł czas walki z mocami powietrznymi [demonami] i by uwolnić świat od nich⁶¹). Te słowa o Zwiastowaniu i Wcieleniu, rozumiane jako zapowiedź Zbawienia, znajdują komentarz *à rebours* w scenie rozpustnego tańca i muzykowania, którym oddają się hybrydyczni, zwierzęco-ludzcy duchowni. Ich rozrywka jest nieczysta, rozpasana i występna, a zestawiona z tekstem dotyczącym oczyszczenia z grzechu i pokonania demonicznych mocy staje się – posługując się pojęciem Michaela Camille’a – antymodelem, odwrotnością uwypuklającą pierwotny sens słów⁶².

Podobna scena tańca znajduje się też nieco wcześniej, na fol. 38r: mnich-muzykant przygrywa do tańca kobiecie wznoszącej do góry ręce, płaszącej w sukni śmiało podwiniętej powyżej kolan (il. 8). Tym razem nie jest ona ani mniszką, ani zakonnicą. To mężatka, której spod chusty okrywającej głowę wymykają się pukle włosów, będące symbolem nacechowanym seksualnie. Mnich trzyma przy barku bukłak na wino, na którym gra niczym na fideli, a za smyczek służy mu kądziel, atrybut powszechnie wiązany z kobietami. Ich wspólny grzech jest jawny, wzmocniony dodatkowo motywem pijaństwa. Scena jest poprzedzona serią innych marginaliów kojarzących się z grzechem cudzołóstwa, jak choćby następujące przedstawienia: 1) psa goniącego zająca (fol. 36v) – polowanie można odczytywać jako scenę zalotów lub próbę napaści seksualnej⁶³; 2) słonia z zamkiem na

Ruth Melinkoff Publications, 2004), s. 57–69; Lucy Freeman SANDLER, „Reflections on the Construction of Hybrids in English Gothic Marginal Illustration”, w: *Art. The Ape of Nature. Studies in Honor of H. W. Janson*, red. Moshe BARASCH et al. (New York: Harry N. Abrams Inc., 1981), s. 51–66.

⁵⁷ CAMILLE, *Mirror in Parchment*, s. 340.

⁵⁸ Skryba przepisujący tekst pominął zdanie: „Et merito tali nomine praeifulget, quia nascituro in carne Deo testimonium perhibet”.

⁵⁹ To zdanie pochodzi z Ps. 24 (23), 8.

⁶⁰ Pominie te zdanie: „A chwała tego imienia bierze się z zasługi głoszenia świadectwa o narodzinach Boga w [ludzkim] ciele [Wcielenia Boga]”.

⁶¹ BEDA VENERABILIS, *Homiliae. Liber Primus Homiliarum Genuinarum. Homilia Prima. In Festo Annuntiationis Beatae Mariae*, werset 3. Fragment przetłumaczony na język polski przez Antoniego Ziembę.

⁶² CAMILLE, *Images on the Edge*, s. 26.

⁶³ Madeline CAVINESS, „Patron or Matron? A Capetian Bride and a Vade Mecum for Her Marriage Bed”, *Speculum* 68, nr 2 (1993), s. 344.

grzbiecie, popędzanego batem przez małpę (fol. 36r) – słoń odnosi czytelnika do upadku Adama i Ewy⁶⁴; 3) małpy-akrobatki chodzącej na rękach do melodii granej przez małpiego dudziarza (fol. 35v) – stanie na rękach wiąże się z odwróceniem wartości, a dudy, jak już wspomniano, z kształtem fallicznym, szczególnie w scenach moralizatorskich i satyrycznych; 4) małpy stojącej na dziku, gryzącej jego ogon lub też „grającej” na zwierzęciu jak na instrumencie dętym (fol. 35r) – ponownie skojarzenie z odwróceniem wartości, nacechowane negatywnymi implikacjami grzechu, a także z głupotą⁶⁵.

Scena tańca mnicha i mężatki stanowi dekorację wersów z Pieśni nad Pieśniami (1, 15–17): „Ecce tu pulchra es amica mea ecce tu pulchra oculi tui columbarum; ecce tu pulcher es dilecte mi et decorus lectulus noster floridus; tigna domorum nostrarum cedrina laquearia nostra cypressina” („O jak piękna jesteś, przyjaciółko moja, jak piękna, oczy twe jak gołębice! Zaiste piękny jesteś, miły mój, jakże uroczy! Łoże nasze z zieleni. Belkami domu naszego są cedry, a cyprysy ścianami”). Następny fragment, również na tej samej stronie, pochodzi z księgi Mądrości Syracha (24, 13–15): „Quasi cedrus exaltata sum in Libano et quasi cypressus in monte Sion, dedi quasi murra electa dedi suavitate odoris” („Wyrosłam jak cedr na Libanie i jak cyprys na górach Hermonu [...] i miłą woń wydałam jak mirra wyborna”). Tak jak w poprzednim przypadku, scena tańca na dole karty stanowi opaczny komentarz do słów o urodzie i cnotcie Oblubienicy i Oblubieńca, pochodzących z najśłynniejszej biblijnej pieśni miłosnej, odnoszonej historycznie do królowej Saby i króla Salomona, a na poziomie anagogiczno-mistycznym hermeneutyki biblijnej – do Marii-Ecclesii i Chrystusa-Zbawiciela.

Rękopis prawdopodobnie został zamówiony przez możną arystokratkę (lub dla możnej arystokratki), której klęcząca postać, w podbitym futrem płaszczu, pojawia się na wielu kartach kodeksu (fol. 18r, 130v, 140r, 157v, 256r). Jest to o tyle istotne, że układ i dekoracja godzinek mogły być (i często były) dostosowane do każdego zamówienia. Badania wskazują na różnice między egzemplarzami powstałymi na potrzeby mężczyzn i kobiet⁶⁶, toteż opisane wyżej iluminacje można odczytywać w kontekście płci pierwszej użytkowniczki kodeksu. Pionierskie studia tego typu przeprowadziła Madeline Caviness, która wskazała na specyficzny dobór ikonografii w egzemplarzu godzinek przeznaczonych dla kobiety. W jej opinii znajdujące się tam ilustracje stanowiły dodatkowe narzędzie służące moralizowaniu i pouczeniu użytkowniczki⁶⁷. Obie przeanalizowane wyżej sceny tańca pojawiają się jako ilustracje do oficjum maryjnego. Pierwsza z nich nawiązuje do Zwiastowania jako Wcielenia. Był to najważniejszy moment życia Marii, który uwarunkował Zbawienie ludzkości i był osnową pobożności kobiecej, tak świeckiej (monarchinie, księżne, arystokratki), jak mniszej i zakonnej (dominikanki, klaryski, brygidki i inne). Druga opisana tu ilustracja towarzyszy Pieśni nad Pieśniami – dialogowi miłosnemu Oblubieńca i Oblubienicy – a także fragmentowi Mądrości Syracha, będącemu pochwałą urody niewieściej. Można zatem rozumieć ten dobór fragmentów jako egzemplifikację

⁶⁴ Według bestiariuszy słonica pragnąca potomstwa musiała zdobyć owoc mandragory i dać go swojemu wybrankowi, co jest oczywistym odniesieniem do historii upadku Adama i Ewy. W tym wypadku wydzwięk jest dodatkowo wzmocniony przez obecność siedzącej na słońcu małpy, która często niesie konotacje erotyczne; zob. Jack L. SCHRADER, „A Medieval Bestiary”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 44, nr 1 (1986), s. 18.

⁶⁵ Takie odczytanie motywu zaproponowała Sandra Pietrini. Więcej o motywie parodiowania gry na instrumentach muzycznych zob. Sandra PIETRINI, „The Parody of Musical Instruments in Medieval Iconography”, *Revista de poética medieval* 31 (2017), s. 87–107.

⁶⁶ Charity SCOTT-STOKES, *Women's Books of Hours in Medieval England. Selected Texts Translated from Latin, Anglo-Norman French and Middle English with Introduction and Interpretative Essay* (Cambridge: D.S. Brewer, 2006).

⁶⁷ Zob. CAVINESS, „Patron or Matron?”, s. 333–362.



9. Godzinki, ok. 1475, The Morgan Library & Museum, MS M.1001, fol. 44r, fragment.
Purchased on the Fellows Fund. 1979

ideału kobiecości i wzorców cnót kobiecych. W takim kontekście ilustracje ukazujące taniec byłyby komentarzem do tekstu: tekst propaguje sakralizowany ideał niewiasty, a marginalia z kategorii groteskowego *profanum* pokazują zagrożenia, jakie kobiety mogą napotkać na pobożnej ścieżce życia.

Taniec niebiański

Nie wszystkie sceny tańca ukazane na marginesach wskazywały na grzeszne konotacje tej rozrywki. Przykładem wyobrażenia o odmiennej, zdecydowanie pozytywnej wymowie, nawiązującego przy tym nie do tekstu, a do miniatury, jest scena z godzinek powstałych ok. 1475 r. w Poitiers, iluminowanych przez Robineta Testarda (Nowy Jork, The Morgan Library & Museum, MS M.1001)⁶⁸. Na przedstawieniu zlokalizowanym na fol. 44r, w dolnej partii bordiury, dwóch mężczyzn, dwie kobiety i pies prowadzeni są w tancecznym korowodzie przez muzyka grającego na dudach⁶⁹. Wszyscy trzymają się za ręce (pies podtrzymywany jest za przednie łapy) i przeskakują z nogi na nogę. Scena ta namalowana jest obok zielonego krajobrazu: aniołowie w niebiosach głoszą chwałę słowami „Gloria in excelsis Deo”, widocznymi na rozwiniętej banderoli, a pasterze wyprowadzają z zagród stada. Ilustracje te otaczają całostronicową miniaturę przedstawiającą Narodziny Chrystusa, o ramie nawiązującej do prostej konstrukcji drewnianej stajni (il. 9). Dzieciatko leży w żłobie, adorowane przez Marię, Józefa, dwa anioły, osła i wołu. Pod miniaturą widnieje tekst wezwania używanego na początku każdej godziny liturgicznej: „Deus in adiutorium meum intende”. Sceny w bordiurze nawiązują do Zwiastowania Pasterzom – to właśnie pasterzom anioł przekazuje wieści o przyjściu na świat Chrystusa, co dostrzec można na kolejnej iluminacji (fol. 48r). Rozległy, sielski krajobraz jest tu uniwersalną figurą działania łaski Wcielenia – Zbawiciel rodzi się dla całego świata i całej ludzkości.

Taniec pasterzy w dolnej części strony jest niewątpliwie pokazem radości: w końcu już Platon, a po nim przedstawiciele myśli neoplatonickiej, wywodził słowo taniec (*choros*) ze słowa radość, uciecha (*chara*)⁷⁰. W opisywanym przypadku jest to radość z narodzin Zbawiciela. Jak wspomniano wyżej, przedstawienie nie stanowi komentarza do treści tekstu, ale pozostaje w relacji z miniaturą, głównym elementem karty, co podkreślone jest przez proporcje iluminacji i krótkiego tekstu zamieszczonego pod nią⁷¹. Scena w *bas-de-page*, rozmiarem równorzędna scenie Narodzenia, staje się miejscem dopowiedzenia, rozwinięcia scenerii, rodzajowej glosy do miniatury. Margines jest też miejscem zapowiedzi dalszej narracji (sceny Zwiastowania Pasterzom ukazanej na fol. 48r).

⁶⁸ Manuskrypt w wersji cyfrowej jest dostępny na stronie The Morgan Library & Museum pod linkiem: <https://www.themorgan.org/manuscript/76937> [dostęp 14 V 2022]. Więcej o manuskrypcie zob. Charles STERLING, *La peinture médiévale à Paris, 1300–1500*, t. 1 (Paris: Bibliothèque des Arts, 1987), s. 456.

⁶⁹ W wypadku tej ewidentnie radosnej, religijnej sceny, symbolika dud nie jest jednoznaczna. Jeśli przypisze im się skojarzenia falliczne, to można je odczytać w kontekście płodności – w końcu scena przedstawia narodziny dziecka. Lilian Randall zwróciła uwagę, że w scenach Zwiastowania lub Narodzin często pojawia się symbolika tego typu; zob. Lilian M. C. RANDALL, „Games and the Passion in Pucelle’s Hours of Jeanne d’Évreux”, *Speculum* 47, nr 2 (1972), s. 249. Dudy to też instrument powszechnie używany w późnym średniowieczu do akompaniowania w tańcu, zwłaszcza przez niższe klasy społeczne; zob. Robert MULLALLY, „Cançon de Carole”, *Acta Musicologica* 58 (1986), s. 225. Najczęściej podczas interpretacji sceny Zwiastowania Pasterzom instrumenty nie są brane pod uwagę; zob. ALEXANDER, „Dancing in the streets”, s. 153.

⁷⁰ PLATON, *Prawa*, tłum. Maria Maykowska (Warszawa: Wydawnictwo Alfa, 1997), s. 55.

⁷¹ Co ciekawe, takie zestawienie tańca radości pod sceną Narodzenia Chrystusa lub Zwiastowania Pasterzom pojawia się szczególnie często w XV- i XVI-wiecznych godzinkach z terenów północnej Francji lub Flandrii, zob. np. The Morgan Library & Museum, M.287, fol. 64v, czy J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX 18 (83.ML.114), fol. 125v.

Akt radosnego tańca wykonywanego przed Bogiem, dla Boga i na Jego chwałę nawiązuje do tańca Dawida przed Arką Przymierza, ale także do innych biblijnych tańców pochwalnych: 1) po wyjściu z Egiptu Miriam ze swoimi towarzyszkami idą w pochodzie, w wesołych piasach uderzając w bębni i śpiewem wychwalając Boga (Wj 15, 20); 2) Judyta po zgładzeniu Holofernesa tańczy razem z izraelskimi niewiastami, świętując zwycięstwo (Jdt 15, 12–13); 3) Jefte, który wraca z wojny z Amonitami, jest przez swoją córkę witany tańcem wykonywanym do dźwięku bębenków (Sdz 11, 34); 4) na spotkanie Dawida, po pokonaniu przezeń Goliata, wychodzą tańczące i śpiewające kobiety (1 Sm 18, 6-7). Nakaz wielbienia Boga poprzez taniec można odnaleźć także w Psalmach, zwłaszcza w Psalmie 150: „Laudate Dominum in sanctis ejus [...] Laudate eum in sono tubae; laudate eum in psalterio et cithara. Laudate eum in tympano et choro; laudate eum in chordis et organo” („Chwalcie Boga w Jego świątyni [...] Chwalcie Go dźwiękiem rogu, Chwalcie go na harfie i cytrze, Chwalcie go bębnem i tańcem, Chwalcie go na strunach i flecie!”). Na podstawie tych fragmentów Biblii Kościół propagował także ideę tańca pochwalnego, tańczonego na cześć Boga. Zgodnie z tym nurtem myślenia, od IV w. wspomina się o rajskim tańcu aniołów, w którym zbawieni będą mogli mieć swój udział. Ojcowie Kościoła nakazywali, by taniec doczesny wynikał z radości duszy. Miał przypominać taniec anielski po to, by ludzie zaraz po śmierci mogli dołączyć do korowodu tańczących w niebiosach⁷².

„David autem et omnis Israel ludebant coram Domino in omnibus lignis fabrefactis, et citharis et lyris et tympanis et sistris et cymbalis” („Tak Dawid, jak i cały dom Izraela tańczyli przed Panem z całej siły przy dźwiękach pieśni i gry na cytrach, harfach, bębnach, grzechotkach i cymbałach”) – czytamy w Piśmie (2 Sm 6, 5). Scenę z przedstawieniem wspomnianego przez wielu kaznodziejów tańca Dawida można znaleźć na kartach Biblii powstałej w regionie północno-wschodniej Francji i południowo-zachodnich Niderlandów, zapewne w Saint-Omer lub Thérouanne, w końcu XIII w. (Nowy Jork, The Morgan Library & Museum MS M.969, fol. 173r)⁷³. Umieszczono ją na początku Pierwszej Księgi Kronik. Na dole strony oglądamy radosny pochód: dwóch mężczyzn niesie Arkę Przymierza, a towarzyszy im trzech muzyków – jeden gra na dudach, drugi na piszczałce i bębni, trzeci na fideli. Wszystkich prowadzi tańczący Dawid, ubrany skromnie, z rękoma wzniesionymi, przeskakujący z nogi na nogę. Jest to przykład dość niezwykły, ponieważ Dawid w ikonografii średniowiecznej z reguły pojawia się jako król-autor Psalmów (z instrumentem muzycznym, a nie w tańcu). Jeśli natomiast jest już przedstawiany w scenie tańca – jest to przedstawienie stosunkowo statyczne; Dawid ma najczęściej podniesioną jedną nogę, a niekiedy także uniesione dłonie⁷⁴.

Ilustracja łączy się z inicjałem oraz cytowanym wcześniej tekstem Księgi Samuela. W inicjale A[dam] widoczna jest scena przedstawiająca Adama i Ewę popełniających grzech pierworodny, Abrahama składającego w ofierze Izaaka oraz scena snu Jakuba. Iluminacje inicjału i marginesu odnoszą się do treści Pierwszej Księgi Kronik, gdzie zawarto dokładne rodowody praprzodków: od Adama do Noego i Abrahama, a także potomków Judy, z których wywodził się król Dawid. Taniec Dawida był wyrazem wysławiania Boga przez cały lud Izraela. Dawid tańczy w lnianym efodzie (2 Sm 6, 14), oznace poddaństwa,

⁷² BACKMAN, *Religious Dances*, s. 30, 39.

⁷³ Manuskrypt w wersji cyfrowej jest dostępny na stronie The Morgan Library & Museum pod linkiem: <https://www.themorgan.org/manuscript/145388> [dostęp 14 V 2022].

⁷⁴ Jean-Claude SCHMITT, *Gest w średniowiecznej Europie*, tłum. Hanna Zaremska (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006), s. 95.



10. *Brewiarz Renauda lub Marguerite de Bar, 1302–1303 r., British Library, MS Yates Thompson 8, fol. 53r.*
© British Library Board

przez co tym bardziej podkreśla swoją unізoną postawę i wywyższa Boga. Wielu kaznodziejów i teologów, na przykład Aleksander z Hales, odwoływało się do tego słynnego tańca, odróżniając taniec cnotliwy, pochodzący z radości duszy, od grzesznego, pochodzącego z lubieżnej, cielesnej natury człowieka⁷⁵.

Kolejny przykład sceny tańca pochwalnego można odnaleźć w brewiarzu należącym do Renauda lub Marguerite de Bar, sporządzonym zapewne w Metz na początku XIV w. (London, British Library, Yates Thompson MS 8)⁷⁶. Na fol. 7r widoczny jest pochód Dawida i Saula oraz tańczące, muzykujące i śpiewające niewiasty, a na fol. 53r dostrzec można kolejną muzyczno-taneczną scenę (il. 10–10a). Na dolnej wstędze bordiury, pod kolumnami tekstu widocznych jest pięć postaci w dwóch grupach. Po lewej stronie widnieje para muzykantów: kobieta grająca na instrumencie smyczkowym oraz mężczyzna z piszczałką i bębenkiem. Po stronie prawej przedstawiono trzy kobiety w tanecznej pozie, mocno wyginające biodra w prawą stronę. Pierwsza podnosi rękę, druga wznosi obie dłonie, trzecia kładzie je pod boki. Dwie są pannami, jedna, sądząc po nakryciu głowy, jest mężatką. Ma rozwiązany czepiec, a swobodna połać tkaniny jej sukni wyraźnie powiewa w tańcu.

Nad sceną, incipitem „Cantate Domino canticum novum, quia mirabilia fecit” („Śpiewajcie Panu pieśń nową, albowiem cuda uczynił”), rozpoczyna się Psalm 98 (97). To psalm pochwalny, a jego tekstowi towarzyszy w *bas-de-page* przedstawienie muzykowa-

⁷⁵ NEVILLE, „Dance Performance in the Late Middle Ages”, s. 301.

⁷⁶ Manuskrypt w wersji cyfrowej jest dostępny na stronie The British Library pod linkiem: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8114&CollID=58&NStart=8> [dostęp 14 V 2022]. Więcej o manuskrypcie zob. Patrick M. de WINTER, „Une réalisation exceptionnelle d’enlumineurs français et anglais vers 1300: le bréviaire de Renaud de Bar, évêque de Metz”, w: *La Lorraine: études archéologiques: actes du 103e Congrès national des sociétés savantes, Section d’archéologie et de l’histoire de l’art, Nancy-Metz, 1978* (Paris: Bibliothèque nationale, 1980), s. 27–62.



10a. *Brewiarz Renauda lub Marguerite de Bar*,
1302–1303 r., *British Library, MS Yates Thompson*
8, fol. 53r, fragment. © *British Library Board*

nia. Margines stanowi tu rozwinięcie modlitwy spisanej na karcie: scena muzykowania i radosnego tańca z uniesionymi rękami łączy się z wyobrażeniem w inicjale C[antate]. Inicjał przedstawia dwóch mnichów w kapłańskich szatach, modlących się przy ołtarzu. Mężczyźni wznoszą wzrok ku niebu, a ich otwarte usta wskazują, że najpewniej śpiewają zapisany tu psalm.

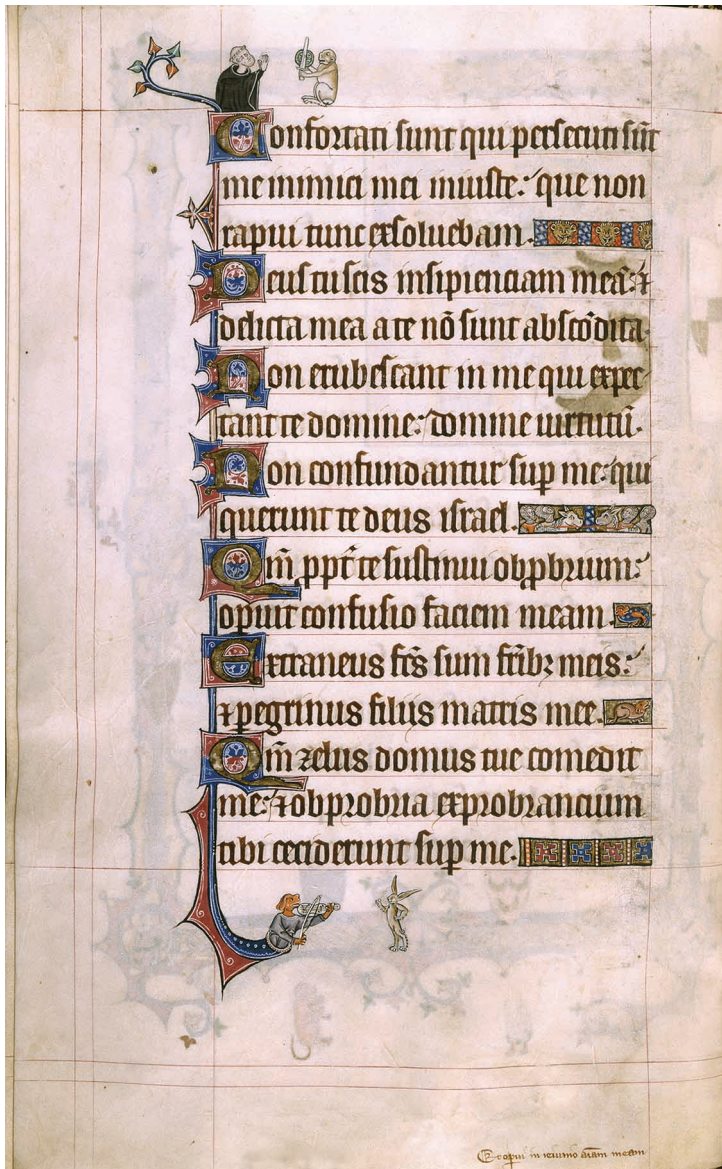
Związki tańca z modlitwą i wyrażaniem radości duszy prezentuje popularna XIII-wieczna legenda wywodząca się z Francji, ujęta w formę *exemplum*: opowieść o akrobacie Marii Panny (*tumbeor* lub *tumeur de Notre Dame*), zwana historią o żonglerze lub o minstrelu Matki Boskiej. Główny bohater, wędrowny tancerz, skoczek i kuglarz, postanawia porzucić dotychczasowe życie i wstępuje do klasztoru (prawdopodobnie do Clairvaux). Okazuje się jednak, że nie zna łaciny, modlitw ani zwyczajów, nie może więc uczestniczyć we wspólnym zakonnym życiu. Pewnego dnia znajduje w krypcie figurę Matki Boskiej i wiedziony impulsem zaczyna przed nią tańczyć – jest to dla niego forma modlitwy. Zostaje zauważony przez współbraci i oskarżony o profanację. W tym momencie rzeźba Marii ożywa i błogosławi tancerzowi, pokazując zebrany, że jego płasy były formą modlitwy wypływającej ze szczerego serca⁷⁷. Jedna z wersji historii głosi, że żongler-zakonnik tańczył tak długo, aż umarł, „zatańczył się” na śmierć, a wtedy figura Marii ponownie ożyła i zabrała jego duszę prosto do nieba⁷⁸. Legenda ta świadczy o dużej wartości, jaką w średniowieczu przypisywano tańcowi pochwalnemu.

Podobnie afirmatywne ujęcie tańca można odnaleźć w Psalterzu z Gorleston (ok. 1310 r., Londyn, *British Library, Add MS 49622*)⁷⁹. Rękopis ten jest pełen scen ukazujących zwierzęta wykonujące ludzkie czynności. Nie brakuje w nim także obsceniczno-komicznych przedstawień postaci nagich, defekujących czy wymiotujących. Badaczom udało się ustalić znaczenie wielu wyobrażeń, aczkolwiek sceny tańca nie zostały jeszcze zinterpretowane.

⁷⁷ ZIOLKOWSKI, *The Juggler of Notre Dame*, s. 19–21.

⁷⁸ *Le Jongleur de Notre-Dame*, tłum. Paul Bretel (Paris: Champion, 2003); Anna DRZEWICKA, „O dwóch «żonglerach Matki Boskiej». Warianty pewnego motywu w literaturze francuskiej XIII wieku”, *Prace Komisji Neofilologicznej PAU* 6 (2007), s. 83–96.

⁷⁹ Manuskrypt w wersji cyfrowej jest dostępny na stronie The British Library pod linkiem: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_49622 [dostęp 14 V 2022]. Więcej o manuskrypcie zob. Otto PÄCHT, „A Giottesque Episode in English Illumination”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 6 (1943), s. 51–70; Lucy Freeman SANDLER, *Gothic Manuscripts 1285–1385* (London: Oxford University Press, 1986). Zob. też: Sarah J. BRIGGS, „Virile, if Somewhat Irresponsible Design. The Marginalia of the Gorleston Psalter”, https://britishlibrary.typepad.co.uk/digitisedmanuscripts/2012/10/virile-if-somewhat-irresponsible-design-the-marginalia-of-the-gorleston-psalter.html?_ga=2.180785824.665610393.1605362088-527302936.1602240686; EAD., „More Gorleston Psalter «Virility». Profane Images in a Sacred Space”, <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2012/10/more-gorleston-psalter-virility-profane-images-in-a-sacred-space.html> [dostęp 14 V 2022].



11. Psalterz z Gorleston,
ok. 1310 r., British Library, Add
MS 49622, fol. 86v.

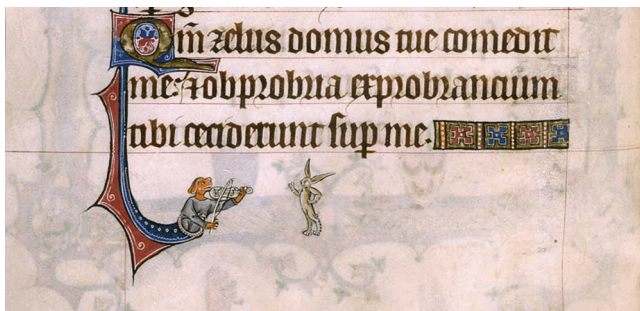
© British Library Board

W monografii Sydneya C. Cockerella, kompleksowej analizie manuskryptu, zaopatrzonej w dokładne opisy scen na marginesach i proponującej omówienie ich relacji z tekstem, podane niżej przykłady zostały pominięte⁸⁰.

Sceny na marginesach Psalterza z Gorleston pozostają zawsze w bezpośredniej zależności z bordiurą danej strony: postaci stoją oraz siedzą na bordiurze, wychodzą lub wręcz z niej wyrastają. Jest to widoczne na fol. 86r, gdzie tancerze ubarwiają tekst Psalmu 69 (68). Z bordiury w *bas-de-page*, niczym z rury, wychodzi antropomorficzna postać z głową i łapami psa, grająca na instrumencie smyczkowym, prawdopodobnie fideli, a do jego psiej muzyki tańczy zając na tylnych łapach (il. 11–11a). Jedną łapę opiera na biodrze, a drugą trzyma w górze, wykonując gest często pojawiający się w ikonografii tańca.

Z kolei na fol. 154v, przy Psalmie 119 (118) wychwalającym tajemnice i cuda objawionego Prawa Bożego, tańczące postaci pojawiają się na samej górze karty. Nad pierwszym inicjałem [In quo] z bordiury wyrasta gałąź z kilkoma liśćmi, na której stoi hybryda – od pasa w górę małpa, od pasa w dół lew – ubrana w luźną szatę, grająca na piszczałce

⁸⁰ Zob. Sydney C. COCKERELL, *The Gorleston Psalter* (London: Chiswick Press, 1907).



11a. Psalterz z Gorleston, ok. 1310 r.,
British Library, Add MS 49622,
fol. 86v, fragment.
© British Library Board



12. Psalterz z Gorleston, ok. 1310 r.,
British Library, Add MS 49622, fol. 154v,
fragment. © British Library Board

i bębenku. Obok potwora, podobnie jak w poprzednim przykładzie, tańczy zając – podskakuje na tylnych łapach, obie przednie podnosząc (il. 12).

Cockerell twierdzi, że ilustracje w całym psalterzu zostały wykonane przez kilku iluminatorów odpowiedzialnych za całą dekorację: bordiurę, inicjały, „wypełniacze linijek”⁸¹ oraz sceny narracyjne⁸². Opisane powyżej sceny na fol. 86r i 154v są do siebie dość podobne: ukazują zająca tańczącego do muzyki wykonywanej przez inne stworzenie (w jednym wypadku psa, w drugim hybrydę). Zostały jednak wykonane przez różnych artystów⁸³, którzy ewidentnie współpracowali przy doborze motywów: być może korzystali z jednego wzornika, bądź też powtarzali poszczególne motywy po sobie nawzajem.

Sceny w tym rękopisie wyjątkowo ściśle powiązane są z tekstem. Na fol. 86v znajduje się Psalm 69 (68), a nad wersem 5: „Confortati sunt qui persecuti sunt me inimici mei injuste; quae non rapui, tunc exsolvebam” („Silni są moi wrogowie, nieprzyjaciele zakłamanii; czyż mam oddać to, czegom nie porwał?”) iluminator namalował małą uzbrojoną w miecz i tarczę. Małpa atakuje mnicha, a ten prosi ją o litość. Na kolejnej stronie (fol. 87r), w górnej części, pojawia się rycerz-hybryda rozmawiający z damą o zwierzęcym ciele i ludzkiej głowie okrytej chustą. Ta ilustracja może odwoływać się do wersetu znajdującego się poniżej: „Et posui vestimentum meum cilicium” („Przywdziałem wór jako szatę”, Ps 69 (68), 12) – iluminator dosłownie nawiązał do szaty, okrywając kobietę chustą. Jak widać, autorzy ilustracji na marginesach starali się powiązać je z tekstem w sposób jednoznaczny i czytelny dla odbiorcy.

Obie sceny opisanych wcześniej zajęczych płasów można zinterpretować w bezpośrednim odniesieniu do tekstu na dwa przeciwstawne sposoby. W scenie z psiogłowym

⁸¹ Ang. *line fillers* – elementy dekoracyjne malowane między ostatnim słowem w linijce a prawym marginesem karty. Służyły m.in. wizualnemu wyrównaniu tekstu na stronie.

⁸² COCKERELL, *The Gorleston Psalter*, s. 23–26. Obecnie przyjmuje się, że nad manuskryptem pracowało pięciu artystów. Analiza scen fol. 86r i 154v dowodzi, że nie można przypisać ich temu samemu artyście. Więcej na ten temat zob. SANDLER, *Gothic Manuscripts*, s. 57.

⁸³ COCKERELL, *The Gorleston Psalter*, s. 23–26.

muzykantem (fol. 86r) można doszukiwać się następujących treści: po pierwsze, ogólne- go potępienia zmysłowości tańca, zwierzęcego, dzikiego i rozpasanego (występki Luxurii i Voluptas); po drugie, zgoła odwrotnie, nawiązania do tańca jako narzędzia chwaleń Boga (służącego zarówno samemu Psalmiście, królowi Dawidowi, jak i wszelkiemu stworzeniu). Takie odczytanie byłoby zgodne ze słowami: „Laudabo nomen Dei cum cantico, et magnificabo eum in laude” („Pieśnią chcę chwalić imię Boga i dziękczynieniem Go wysławiać”, Ps 69 (68), 31) i „Laudent illum caeli et terra; mare, et omnia reptilia in eis” („Niechaj Go chwałą niebios i ziemia, morza i wszystko, co w nich się porusza”, Ps 69 (68), 35). Czy obecność psa i zająca ma świadczyć o tym, że całe stworzenie chwali imię Pana, czy też zwierzęta przynależą raczej do porządku komicznego i moralizującego świata na opak, w którym odgrywają ludzkie role? Czy zatem należy czytać to przedstawienie tak, że oto pies, zamiast gonić zająca, wchodzi z nim w komitywę dla wspólnego muzykowania? Także drugą scenę tańca, z motywem grajka będącego pół małpą i pół lwem (fol. 154v), można rozumieć w podobnych kategoriach karnawałowego komizmu albo w ramach symboliki występków (taniec jako objaw Luxurii i Voluptas oraz Superbii i Vanitas), tym bardziej że namalowana jest ona dokładnie nad słowami o prawości i moralnej czystości: „In quo corrigit adolescentior viam suam? In custodiendo sermones tuos” („Jak młodzieniec zachowa ścieżkę swą w czystości? Przestrzegając słów Twoich”, Ps 119 (118), 9).

Psalterz z Gorleston jest więc przykładem rękopisu, w którym iluminacje na marginesach mają nawiązywać do treści tekstu i ją rozwijać. Przywołują one echa uniwersalnej symboliki tańca – jako znaku grzechu bądź pochwały Boga. Egzemplifikują też wizję świata na opak, ukazaną w konwencji malowniczej i komicznej rodzajowości.

Podsumowanie

W niniejszym artykule omówione zostały wybrane sceny tańca pojawiające się na marginesach średniowiecznych manuskryptów powstałych w kręgu kultury łacińskiego średniowiecza od XIII do XV w. Przeprowadzone badania dowiodły bezpośrednich relacji między przedstawieniami tańca a treścią rękopisów. Co istotne, posługując się metodą analizy wypracowaną przez Jonathana J. G. Alexandra, odwrócono tradycyjną kolejność czytania manuskryptów: zamiast najpierw skupić się na tekście i przedstawieniu znajdującym się w centralnej części karty (a dopiero później przejść do marginaliów, a więc teoretycznie mniej ważnych iluminacji), badania rozpoczęto od analizy wyobrażeń ukazanych na marginesach, a następnie zestawiono je z odnośnymi fragmentami rękopisu. Dzięki temu zabiegowi sceny na marginesach zdołano pokazać jako równorzędne słowu i miniaturze, odgrywające istotną rolę w całościowej, wizualnie i znaczeniowo spójnej dekoracji manuskryptu.

W artykule poruszono też kwestię funkcji wybranych marginaliów. Z jednej strony są one elementem dekoracyjnym, wypełniającym przestrzeń, która bez nich pozostałaby pusta. Z drugiej zaś należy wziąć pod uwagę fakt, że ich rozmieszczenie jest dokładnie zaplanowane. Usytuowane są tak, by służyć dopowiadaniu treści i nadawaniu nowych znaczeń określonemu fragmentowi rękopisu. Stanowią narzędzie moralizatorskie, mają wizualizować dobre i złe przykłady. W rękach autorów manuskryptów są niczym *exempla* wykorzystywane przez kaznodziejów w kazaniach. Opisywane sceny tańca są w wybranych przypadkach dosłownym nawiązaniem do tekstu, stanowią ilustrację konkretnych słów, pełniąc niejako funkcję *imagines verborum*. Literalnie obrazują konkretne wątki narracji, dosadnie podkreślając ich wymowę.

W niniejszym artykule sceny taneczne były rozpatrywane pod kątem postrzegania tańca przez Kościół. Podstawowym źródłem, na którym oparte zostały analizy, była Biblia: taniec w dojrzałym i późnym średniowieczu mógł jawić się jako grzeszna rozrywka bądź jako swoiste narzędzie służące modlitwie i afirmacji Boga. Te dwie skrajne interpretacje nie wyczerpują oczywiście wielości sposobów postrzegania tańca w średniowiecznej teologii. Zasadniczo jednak to ten podstawowy podział czytelny jest w ikonografii tańca i sposobie wykorzystania jego przedstawień w zachodnich rękopisach iluminowanych. Wprowadzenie do badań kwestii roli oraz religijnych i dworskich kontekstów funkcjonowania tańca w kulturze średniowiecza pozwala na nowe odczytanie tak treści rękopisów, jak i zdobiących je miniatur.

The Meanings of Dance Scenes in the Margins of Illuminated European Codices from the Mid-13th to the 15th Century

From the mid-13th century onwards, the margins of medieval manuscripts were decorated with scenes of various kinds, seemingly unrelated to the text. These illustrations were once considered purely decorative, not connected with the content. However, recent research indicates that marginal representations are deeply interrelated with the text and should be studied in the context of the manuscript in question and their location on the page. Following the findings of Lilian M. C. Randall, marginal scenes can be read as *exempla*, i.e. representations that serve to instruct the readers in matters of morality and point them to appropriate patterns of behaviour. They can also be seen as *imagines verborum*, i.e. literal representations of words or whole phrases in the text. In her analyses, the author of this article refers to the method developed by Jonathan J. G. Alexander, which relies on reversing the order in which marginal scenes are read: despite being located in the margins and merely *framing* the main text, they are not less important. Consequently, the author begins her analysis with a marginal scene and only then places it in the context of the manuscript page.

Among the marginal motifs there are often dance scenes, which have received little scholarly attention. The current article is devoted to scenes depicting dance and its main focus is on the meanings conveyed by these scenes. The article is divided into two parts. In the first one, the author examines dance scenes which refer to the Church's condemnation of dancing. The Fathers of the Church

emphasised the morally negative effects of this 'sinful' entertainment, linking it to the biblical dance of Salome or the Israelites' dance around the golden calf. In this context, the dance scenes can be interpreted as a warning against sinful living, addressed to the laity and the clergy alike. The second part of the article deals with the perception of dance as a praise of God, exemplified by, among others, the dance of King David. Here, the author recalls the Platonic origins of dance as a means of expressing joy. Perceived in this way, the dance scenes resonate with the text by bringing to mind the positive aspects of dance as a building block of Christian spirituality. In addition, the author mentions that in discussions about dance ongoing in the High and Late Middle Ages, dance was also assessed in different categories than the two abovementioned extremes; these interpretations, however, are not perceivable in manuscript illuminations.

The dance scenes under consideration come from European manuscripts produced between the mid-13th and the 15th century: The Queen Mary Psalter (1310–1320, London, British Library, Royal MS 2 B VII); The Maastricht Book of Hours (1st quarter of the 14th century, London, British Library, Stowe MS 17, fol. 49r); The Book of Hours (c. 1475, New York, The Morgan Library & Museum, MS M.1001, fol. 44r); The Breviary of Renaud or Marguerite de Bar (1302–1303 r., London, British Library, MS Yates Thompson 8, fol. 53r); The Gorleston Psalter (c. 1310, London, British Library, Add MS 49622, fol. 86v).

Bibliografia:

- Alexander, Jonathan J. G. "Dancing in the Streets." *The Journal of the Walters Art Gallery* 54 (1996): 147–162.
- Alexander, Jonathan J. G. "Iconography and Ideology: Uncovering Social Meanings in Western Medieval Christian Art." *Studies in Iconography* 15 (1993): 1–44.
- Arcangeli, Alessandro. "Dance under Trial: The Moral Debate 1200–1600." *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research* 12, nr 2 (1994): 127–155.
- Bachtin, Michaił. *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Tłumaczenie Anna i Andrzej Goreniewie. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1975.
- Backman, Eugène Louis. *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine*. Tłumaczenie Ernest Classen. London: George Allen & Unwin Ltd, 1952.
- Bell, Robert Charles. *Board and Table Games from Many Civilizations*, t. 1. New York: Courier Corporation, 1979.
- Camille, Michael. *Gothic Art. Visions and Revelations of the Medieval World*. London: Calmann and King Ltd., 1996.
- Camille, Michael. *Images on the Edge. The Margins of Medieval Art*. London: Reaktion Books Limited, 1992.
- Camille, Michael. *Mirror in Parchment. The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England*. London: Reaktion Books Limited, 1998.
- Carter, Françoise Syson. "Celestial Dance: A Search for Perfection." *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research* 5, nr 2 (1987): 3–17.
- Caviness, Madeline H. "Patron or Matron? A Capetian Bride and a Vade Mecum for Her Marriage Bed." *Speculum* 68, nr 2 (1993): 333–362.
- Chesterton, Gilbert Keith. *St. Francis of Assisi*. London-Toronto: Hodder and Stoughton Ltd., 1923.
- Cockerell, Sydney C. *The Gorleston Psalter*. London: Chiswick Press, 1907.
- Cruse, Mark. *Illuminating the 'Roman d'Alexandre'. Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 264: The Manuscript as Monument*. Cambridge: Boydell & Brewer Ltd, 2001.
- Damian, Peter. *The Book of Gomorrah and St. Peter Damian's Struggle Against Ecclesiastical Corruption*. Tłumaczenie Matthew Cullinan Hoffman. New Braunfels: Ite ad Thomam Books and Media, 2015.
- Dennison, Lynda. "An Illuminator of the Queen Mary Psalter Group: The Ancient 6 Master." *Antiquaries Journal* 66 (1986): 287–314.
- Dickason, Kathryn. *Ringleaders of Redemption: How Medieval Dance Became Sacred*. New York: Oxford University Press, 2021.
- Drzewiecka, Anna. "O dwóch 'zonglerach Matki Boskiej'. Warianty pewnego motywu w literaturze francuskiej XIII wieku." *Prace Komisji Neofilologicznej PAU* 6 (2007): 83–96.
- Duhamel-Amado, Claude, i Geneviève Brunel-Lobrichon. *Życie codzienne w czasach trubadurów*. Tłumaczenie Anna Loba. Poznań: Wydawnictwo Moderski i S-ka, 2000.

Guriewicz, Aron J. *Kultura i społeczeństwo średniowiecznej Europy: exempla XIII wieku*. Tłumaczenie Zdzisław Dobrzyński. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, Wydawnictwo Bellona, 1997.

Harthan, John. *An Introduction to Illuminated Manuscripts*. London: HM's Stationary Office, 1983.

Huizinga, Johan. *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Tłumaczenie Maria Kurecka, Witold Wirpsza. Warszawa: Czytelnik, 1985.

Janson, Horst W. *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and Renaissance*. London: The Warburg Institute, University of London, 1952.

Le Jongleur de Notre-Dame. Tłumaczenie i komentarz Paul Bretel. Paris: Champion, 2003.

Kocur, Mirosław. *Drugie narodziny teatru. Performanse mnichów anglosaskich*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010.

Konarska-Zimnicka, Sylwia. "Udział duchowieństwa w tańcach w świetle średniowiecznego ustawodawstwa synodalnego." *Liturgia Sacra* 18, nr 1 (2012): 85–100.

Lecoy de la Marche, Albert. *La Chaire française au Moyen Âge, spécialement au XIIIe siècle, d'après les manuscrits contemporains*. Paris: Didier et Cie Libraires-Éditeurs, 1868.

Melinkoff, Ruth. *Averting Demons: The Protective Power of Medieval Visual Motifs and Themes*, t. 1. Los Angeles: Ruth Melinkoff Publications, 2004.

Millar, Eric G. *English Illuminated Manuscripts of the XIVth and XVth Century*. Paris-Brussels: G. Van Oest, 1928.

Millar, Eric G. *The Luttrell Psalter*. London: British Museum, 1932.

Millar, Eric G. *The Rutland Psalter: A Manuscript in the Library of Belvoir Castle*. Oxford: Roxburghe Club, 1937.

Moore Hunt, Elizabeth. *Illuminating the Borders of Northern French and Flemish Manuscripts, 1270–1310*. New York-London: Routledge, 2007.

Morgan, Nigel. "The Artists of the Rutland Psalter." *British Library Journal* 13, nr 2 (1987): 159–185.

Mullally, Robert. "Cançon de Carole." *Acta Musicologica* 58 (1986): 225–231.

Mullally, Robert. *The Carole. A Study of Medieval Dance*. London-New York: Ashgate, 2016.

Neville, Jennifer. "Dance Performance in the Late Middle Ages: a Contested Space." W *Visualizing Medieval Performance. Perspectives, Histories, Contexts*, redakcja Elina Gertsman, 295–310. Burlington: Ashgate, 2008.

O'Connor, Charles. *Bibliotheca Ms. Stowensis: A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Stowe Library*, t. 2. Buckingham: J. Seeley, 1819.

Oesterley, William Oscar Emil. *Sacred Dance. A Study in Comparative Folklore*. New York: Dance Horizons Inc., 1973.

Oliver, Judith H. *Gothic Manuscript Illumination in the Diocese of Liège (c. 1250 – c. 1330)*. Leuven: Uitgeverij Peeters, 1988.

Pächt, Otto. "A Giottesque Episode in English Illumination." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 6 (1943): 51–70.

Pächt, Otto. *Book Illumination in the Middle Ages. An Introduction*. London: Harvey Miller Publishers, Oxford University Press, 1986.

Peterson Royce, Anna. *Antropologia tańca*. Tłumaczenie Jacek Łumiński. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Instytut Muzyki i Tańca, 2014.

Petterson, Einar. "Amans Amanti Medicus: Die Ikonologie des Motivs Der ärztliche Besuch." W *Holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts: Symposium Berlin 1984*, redakcja Henning Bock, Thomas W. Gaehtgens, 193–224. Berlin: Mann, 1987.

Pietrini, Sandra. "The Parody of Musical Instruments in Medieval Iconography." *Revista de Poética Medieval* 31 (2017): 87–107.

Randall, Lilian M. C. "Exempla as a Source for Gothic Marginal Illuminations." *The Art Bulletin* 39, nr 2 (1957): 97–107.

Randall, Lilian M. C. "Games and the Passion in Pucelle's Hours of Jeanne d'Évreux." *Speculum* 47, nr 2 (1972): 246–257.

Rickert, Margaret. *Painting in Britain: The Middle Ages*. London: Penguin, 1964.

Rust, Frances. *Dance in Society. An Analysis of the Relationship between the Social Dance and Society in England from the Middle Ages to the Present Day*. New York-London: Routledge, 1969.

Sachs, Curt. *Historia instrumentów muzycznych*. Tłumaczenie Stanisław Ołędzki. Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989.

Sandler, Lucy Freeman. *Gothic Manuscripts 1285–1385*. London: Oxford University Press, 1986.

Sandler, Lucy Freeman. "Reflections on the Construction of Hybrids in English Gothic Marginal Illustration." W *Art. The Ape of Nature. Studies in Honor of H. W. Janson*, redakcja Moshe Barasch et al., 51–66. New York: Harry N. Abrams Inc., 1981.

Sandler, Lucy Freeman. "The Study of Marginal Imagery: Past, Present, and Future." *Studies in Iconography* 18 (1997): 1–49.

Sandler, Lucy Freeman. "The Word in the Text and the Image in the Margin: The Case of the Luttrell Psalter." *The Journal of the Walters Art Gallery* 51 (1996): 87–99.

Schapiro, Meyer. *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. Berlin: Walter de Gruyter, Berlin 1983.

Schmitt, Jean-Claude. *Gest w średniowiecznej Europie*. Tłumaczenie Hanna Zaremska. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006.

Schrader, Jack L. "A Medieval Bestiary." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 44, nr 1 (1986): 3–56.

Scott-Stokes, Charity. *Women's Books of Hours in Medieval England. Selected Texts Translated from Latin, Anglo-Norman French and Middle English with Introduction and Interpretative Essay*. Cambridge: D.S. Brewer, 2006.

Seebass, Tilman. "Iconography and Dance Research." *Yearbook for Traditional Music* 23 (1991): 33–51.

Smith, Kathryn A. "History, Typology and Homily: the Joseph Cycle in the Queen Mary Psalter." *Gesta* 32 (1993): 147–159.

Smith, Kathryn A. "Margin." *Studies in Iconography* 33 (2012): 29–44.

Stanton, Anne Rudloff. "Isabelle of France and her Manuscripts." W *Capetian Women*, redakcja Kathleen Nolan, 225–252. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

Stanton, Anne Rudloff. *The Queen Mary Psalter: A Study of Affect and Audience*. Philadelphia: Amer Philosophical Society, 2001.

Sterling, Charles. *La peinture médiévale à Paris, 1300–1500*, t. 1. Paris: Bibliothèque des Arts, 1987.

Stevens, John. *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1250*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Stolberg, Michael. *Die Harnschau. Eine Kultur- und Alltagsgeschichte*. Köln-Weimar: Böhlau-Verlag, 2009.

de Winter, Patrick M. "Une réalisation exceptionnelle d'enlumineurs français et anglais vers 1300: le bréviaire de Renaud de Bar, évêque de Metz." W *La Lorraine: études archéologiques: actes du 103e Congrès national des sociétés savantes. Section d'archéologie et d'histoire de l'art, Nancy-Metz, 1978*, 27–62. Paris: Bibliothèque nationale, 1980.

Załęska, Zofia. "The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity. Volume 1: The Middle Ages, Jan M. Ziolkowski." *Acta Ethnographica Hungarica* 64, nr 1 (2019): 253–257.

Ziolkowski, Jan M. *Talking Animals: Medieval Latin Beast Poetry, 750–1150*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.

Ziolkowski, Jan M. *The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity. Volume 1: The Middle Ages*. Cambridge: Open Book Publishers, 2018.

von Zglinicki, Friedrich. *Die Uroskopie in der bildenden Kunst. Eine kunst- und medizinhistorische Untersuchung über die Harnschau*. Darmstadt: E. Giebel, 1982.