

KAROLINA TARGOSZ

Instytut Historii Nauki im. Ludwika i Aleksandra Birkenmajerów PAN  
(pracownik emerytowany)

## Treści chrystocentryczne i angelologiczne modlitw Gertrudy Mieszkówny na tle ówczesnej ikonosfery<sup>1</sup>

Słowa kluczowe: Gertruda Mieszkówna, *Kodeks Gertrudy*, modlitewnik, psalterz, miniatury

Gertruda to polska królowna z XI w., prawnuczka Mieszka I, założyciela państwa polskiego i inicjatora chrześcijaństwa, wnuczka pierwszego króla Bolesława Chrobrego, córka wielce uczonego, ale niefortunnego polityka Mieszka II, siostra księcia Kazimierza Odnowiciela. Tak przedstawia się jej polski rodowód. Po linii macierzystej była natomiast prawnuczką cesarza Ottona II i Teofano z rodziny cesarzy bizantyńskich, wnuczką ich córki Matyldy i palatyna reńskiego Erenfrieda Ezzona, córką Rychczy, siostrzenicą jej brata arcybiskupa Kolonii Hermana oraz sześciu opatek klasztorów z terenu Nadrenii. Była też żoną księcia seniora kijowskiego Izjasława Dymitra, synową Jarosława Mądrego oraz matką prawdopodobnie trzech synów, w tym ukochanego Jaropełka Piotra. Więzy krwi łączyły

---

<sup>1</sup> Niniejszy tekst został przedstawiony na jednodniowej konferencji zorganizowanej na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie w 2003 r., poświęconej literaturze religijnej. W następnych latach ukazały się dwa kolejne artykuły dotyczące wątków maryjnych w modlitwach Gertrudy i w sztuce: K. Targosz, *Modlitwy maryjne z Kodeksu Gertrudy i ich współbrzmienia ikonograficzne*, [w:] *Kobiety i kultura religijna. Specyficzne cechy religijności kobiet w Polsce*, red. J. Hoff, Rzeszów 2006, s. 49–94; oraz K. Targosz, *Sola pulcherrima super solem*, „Nad słońce i miesiąc cudniejsza” (Modlitwa maryjna z Modlitewnika Gertrudy i Modlitewnika Nawojki), „Folia Historica Cracoviensia”, t. 10, 2004, s. 361–387.

ją zatem z możnymi tego świata – od Renu po Dniepr i Bosfor, z leżącą pośrodku ojczyzną – państwem Piastów.

Urodziła się ok. 1025 r. w Krakowie lub Gnieźnie, gdzie spędziła dzieciństwo. Nieszczęśliwe losy matki, rozkład jej małżeństwa i zawieruchy polityczno-społeczne przeniosły ją prawdopodobnie wcześniej w krąg Kolonii, gdzie uzyskać mogła dobre wykształcenie – w którymś z klasztorów rządzonych przez jej ciotki. Niejasne przejścia i rola Rychezy nie pozwalają jednak ustalić dokładniej dróg życiowych Gertrudy w okresie dramatycznego rozpadu królestwa Mieszka II. Również podobnie skomplikowane dzieje renowacji państwa, dokonanej przez brata Kazimierza Odnowiciela, nie odsłaniają bliżej biografii jego siostry w latach przed jej zamążpójściem<sup>2</sup>.

Zaślubiona w 1043 r. Izjasławowi jeszcze za życia jego ojca Jarosława Mądrego, rezydowała w Turowie i Nowogrodzie, by po śmierci teścia zostać u boku Izjasława kniahinią kijowską (w tytulaturze zachodniej określano ich jako „rex Russorum” i „regina”). Na Rusi przybrała drugie imię – Elżbieta (Jelisawa, Olisawa). Dwukrotnie wraz z rodziną szukała pomocy w Polsce u bratanka Bolesława Śmiałego, a za drugim razem, początkowo jej nie znajdując, także w Niemczech u cesarza oraz, za pośrednictwem syna, w Rzymie u papieża. Trzykrotna zatem wygnanka doznawała wielu nieszczęść i upokorzeń tułaczy. Zagrożenia zewnętrzne, spory dynastyczne i bunt społeczny wstrząsały bowiem zarówno Polską, jak i Rusią. Przeżyła śmierć męża i ukochanego syna Jaropełka Piotra, zamordowanego znieścacka. Sama doczekała późnej starości – zmarła w 1108 r. w wieku ponad 80 lat, najpewniej w ufundowanym przez siebie klasztorze św. Mikołaja w Kijowie, zwanym od jej imienia Jelisawin.

Pozostała po niej księga o niezwykłym wymiarze duchowo-religijnym, literackim i artystycznym, złożona z kilku części, znana dziś jako *Kodeks Gertrudy* (*Codex Gertrudianus*). Jej zawartość oraz skomplikowane losy posiadają już obfitą, wielojęzyczną literaturę<sup>3</sup>. Od X do XIII w. księga wędrowała jako obiekt posagowy z Zachodu na Wschód i ze Wschodu na Zachód, przechodząc przez różne kobiece ręce. Aż w końcu ofiarowana została katedrze w Cividale w północnej Italii i do dzisiaj jest przechowywana w tamtejszym Muzeum Archeologicznym.

<sup>2</sup> Zob. S. Trawkowski, *Rycheza*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 33, Wrocław 1991, s. 368–373 oraz K. Maleczyński, *Kazimierz Karol Odnowiciel*, [w:] *ibidem*, t. 12, Wrocław 1966, s. 261–262. Pozycji tych nie uwzględnia ostatnie opracowanie biografii Gertrudy (zob. przyp. 6), w którym przyjęto, że Gertruda opuściła z matką Polskę w 1032 r., znalazła się w niej przejazdem w 1043 r., a potem powracała w czasie dwóch okresów wygnania z Rusi. Mimo braku danych źródłowych może to być jednak zbyt duże zredukowanie jej związków z ojczyzną.

<sup>3</sup> D. Leśniewska, *Kodeks Gertrudy. Stan i perspektywy badań*, „Roczniki Historyczne”, t. 61, 1995, s. 141–170.

Zasadniczą i najstarszą część *Kodeksu Gertrudy* stanowi ozdobiony ponad 30 miniaturami psalterz zwany *Psalterzem Trewirskim* lub *Psalterzem Egberta* – od imienia biskupa Trewiru, dla którego został sporządzony w drugiej połowie X w. Kodeks w swym posagu przywiozła najprawdopodobniej do Polski Rycheza, a ta z kolei przekazała go córce, której towarzyszył najpewniej stale na jej życiowych szlakach. Dołączony do niego został kalendarz proveniencji krakowskiej, zapewne w czasie pierwszego wygnania z Rusi i pobytu w Polsce w latach 1068–1069, oraz dwa prognostyki. Z lat 1075–1087, względnie 1078–1087, pochodzi natomiast zbiór blisko 100 łacińskich modlitw, ściśle związanych z osobą Gertrudy. Więcej niż połowę spisano na osobnych kartach, resztę zaś na wolnych miejscach w *Psalterzu*. Dodatki do *Psalterza*, nazywane dziś „folia Gertrudiana”, zamieszczono na początku, przycinając karty, które były pierwotnie nieco wyższe od psalterzowych. Modlitwom towarzyszy pięć miniatur – pierwsza okolona tekstem i stanowiąca jakby inicjał oraz cztery całostronicowe, z których ostatnia znalazła się już w obrębie *Psalterza*. Przycięcie kart spowodowało nieznaczące okaleczenie malowideł o górne ozdobne detale.

Dołączone do *Psalterza* teksty modlitw, z wybijającym się wyraźnie kobiecym podmiotem, od dawna budziły szerokie zainteresowanie, które zaowocowało ważnymi publikacjami na przełomie XX i XXI w. Wraz z kalendarzem i prognostykami modlitwy te doczekały się pierwszej pełnej i krytycznej edycji w oryginalnej wersji łacińskiej, wydanej i opracowanej przez Małgorzatę Hannę Malewicz i Brygidę Kürbis<sup>4</sup>. Wcześniej ukazało się polskie tłumaczenie modlitw dokonane przez B. Kürbis<sup>5</sup>. Zainteresowana modlitwami z punktu widzenia historycznoliterackiego Teresa Michałowska poświęciła im oraz osobie Gertrudy osobną monografię<sup>6</sup>. Analizą miniatur zajęła się z kolei w obszernym opracowaniu Małgorzata Smorąg Różycka<sup>7</sup>.

Polscy badacze zajęli różne stanowiska tak co do charakteru tekstów, jak i co do ich autorstwa. Podczas gdy M.H. Malewicz i T. Michałowska oraz Artur Andrzejuk

<sup>4</sup> *Modlitwy księżnej Gertrudy z Psalterza Egberta z Kalendarzem*, wyd. M.H. Malewicz, oprac. B. Kürbis, współpr. D. Leśniewska, P. Stróżyk, Kraków 2002.

<sup>5</sup> *Modlitwy księżnej Gertrudy z Psalterza Egberta w Cividale*, przeł. i oprac. B. Kürbis, Kraków 1998. Opieram się na tym tłumaczeniu, wskazując czasem na jego drobne usterki. Już po powstaniu mojego tekstu ukazała się książka A. Andrzejuka, *Gertruda Mieszkówna i jej Modlitewnik*, Warszawa 2006, zawierająca poręczne zestawienie łacińskiego oryginału z polskim tłumaczeniem tegoż autora.

<sup>6</sup> T. Michałowska, *Ego Gertruda. Studium historycznoliterackie*, Warszawa 2001. W powyższych opracowaniach cytowana jest wcześniejsza, obfita literatura przedmiotu. Przeoczono w nich jednak studium M. Elżanowskiej, *Modlitewnik Gertrudy Mieszkówny*, [w:] *Pisarki polskie epok dawnych*, red. K. Stasiewicz, Olsztyn 1998, s. 47–55.

<sup>7</sup> M. Smorąg Różycka, *Bizantyńsko-ruskie miniatury Kodeksu Gertrudy. O kontekstach ideowych i artystycznych sztuki Rusi Kijowskiej XI wieku*, Kraków 2003 (książka ta ukazała się już po powstaniu niniejszego artykułu).

żywią głębokie przeświadczenie, że autorką modlitw jest sama Gertruda, inne poglądy w tym zakresie miała B. Kürbis. Opowiedziała się raczej za współudziałem księżnej, a nawet posunęła się do kategorycznego zaprzeczenia jej autorstwu na rzecz bliskiego jej nieznanego kapelana<sup>8</sup>. Rozpatrywała zaś cały modlitewnik przede wszystkim jako zabytek religijności i duchowości, charakterystycznych dla początków drugiego tysiąclecia<sup>9</sup>. Zresztą i T. Michałowska ustaliła, że niektóre modlitwy występują również w innych zbiorach modlitw, zwanych „libelli precum”, i przynależą tym samym do epoki ich wielkiego rozpowszechnienia, jakim był wiek XI. Skupiła się jednak przede wszystkim na sąsiadujących z nimi modlitwach przesyconych niespotykanym w analogicznych zbiorach ładunkiem indywidualizmu i emocjonalności. Starła się pokazać ich ściśle powiązania z wypadkami z życia księżnej i jej syna, stojąc na stanowisku, że zbliżają się one tym samym do „dziennika intymnego” i „autobiografii duchowej”<sup>10</sup>. Te odmienne perspektywy ujęcia wcale się nie wykluczają, ale wzajemnie się dopełniają. M.H. Malewicz zasygnalizowała ponadto piękno formy literackiej i zastosowanie w niektórych przynajmniej modlitwach pewnych reguł retorycznych<sup>11</sup>. W niniejszym tekście posługuję się określeniami „modlitwy Gertrudy” oraz „modląca się”, bez względu na to, czy i w jakim stopniu była ona ich autorką lub współautorką, bądź tylko osobą, na której użytek modlitwy te powstawały lub też były przejęte z innych zbiorów (kontrowersyjna jest też kwestia ręki, względnie rąk spisujących lub kopiujących modlitwy). Mimo istniejącej już obfitości interpretacji zabytek ten nadal skłania do podejmowania nowych prób spojrzenia i analiz.

W niniejszym artykule chciałabym podjąć zadanie przedstawienia związku treści modlitw z ówczesną ikonosferą, z towarzyszącymi im miniaturami, a także z tymi kręgami artystycznych dzieł wizualnych, z jakimi zżyta była Gertruda, jakie na pewno знаła, jakie mogła znać i jakie stworzyła jej epoka. W ostatnich publikacjach po raz pierwszy w Polsce reprodukowano w kolorze wspomnianych pięć miniatur gertrudiańskich. Monografia T. Michałowskiej została ponadto bogato zaopatrzona w ilustracje pokazujące miejsca i postaci związane z życiorysem właścicielki *Kodeksu*, a także szereg dzieł sztuki religijnej, od czasów starochrześcijańskich. W mojej

<sup>8</sup> *Modlitwy księżnej Gertrudy z Psalterza Egberta w Cividale*, op. cit., s. 7.

<sup>9</sup> *Modlitwy księżnej Gertrudy z Psalterza Egberta z Kalendarzem*, op. cit., s. 78–94.

<sup>10</sup> T. Michałowska, *Ego Gertruda...*, op. cit., s. 57–67, 77–89. Obok świetnie przeprowadzonych analiz modlitw, które przepełnione są uczuciami macierzyńskimi, autorka w innym miejscu sformułowała też nieuzasadnione oceny charakteru całego zbioru, rzekomo nacechowanego pragmatyzmem, żądzą władzy i nienawiścią do wrogów – *eadem*, *Średniowiecze*, Warszawa 1995, s. 96–98.

<sup>11</sup> M.H. Malewicz, *Rękopis Gertrudy Piastówny, najwcześniejszy zabytek piśmiennictwa polskiego*, „Materiały do Historii Filozofii Średniowiecznej w Polsce”, t. 16, 1972, s. 55–56, 62. Problem ten nie został później szerzej podjęty, a polskie tłumaczenie nie oddaje specyfiki i walorów formalnych oryginału.

intencji leży wydobycie takich przykładów, które wydają się mieć szczególnie istotny związek z treściami modlitw, a więc wykazanie paralelizmu, czy też – w niektórych wypadkach – jedności słów i obrazów.

Towarzyszące modlitwom miniatury stanowią, zdaniem wielu badaczy, zespół jedyny w swoim rodzaju – łączący cechy, z jednej strony, zachodnie, romańskie, z drugiej zaś – wschodnie, bizantyńsko-ruskie<sup>12</sup>. Zaopatrzone są w obowiązujące hagiogramy greckie oraz podpisy imienne staroruskie, tak niezwykle w kodeksie łacińskim. Historyków sztuki zajmowała ponadto kwestia artystów, którzy je stworzyli, oraz miejsca, gdzie mogły powstać. Wyróżnia się przy tym nawet trzech różnych artystów, a poszczególni autorzy odmiennie rozkładają ich role i niejednakowo rozpoznają cechy stylistyczne. Najświeższe ustalenia przypisują jednak wszystkie pięć miniatur kręgowi sztuki chrześcijańskiego Wschodu – dwie artyście greckiemu, prawdopodobnie mozaicyście (malarz I), oraz trzy ruskiemu iluminatorowi związanemu z kijowskim skryptorium (malarz II)<sup>13</sup>.

Zestawienie bogatego zespołu miniatur i inicjałów z *Psalterza Egberta*, noszących cechy stylistyczne ottońskie, z miniaturami dodanymi w czasach Gertrudy odbija w każdym razie dwoistość stref kulturowych, w jakich Gertruda żyła i działała – wychowana w kulturze łacińskiej, przeszczepiona w świat wspaniale rozkwitającej pod bezpośrednimi wpływami Konstantynopola Rusi Kijowskiej, dążąca wraz z mężem i synem do jej zbliżenia do Rzymu. Dane było poznać Gertrudzie dokonania sztuki ottońskiej, której ważnym centrum była bliska jej Kolonia oraz rozwijająca się wtedy w Niemczech oraz w Polsce sztuka romańska. Gertruda pamiętać mogła z okresu dzieciństwa świetność Gniezna, Poznania i Krakowa doby wczesnopiastowskiej. W znanych opisach Galla Anonima tkwić mogą elementy panegiryzmu, a w relacji czeskiego kronikarza Kosmasa przechwałki o obfitości wywiezionych z Polski w 1138 r. wspaniałych łupów, nie ulega jednak kwestii, że np. katedra gnieźnieńska, z której zachowały się dziś tylko resztki płytek posadzki, miała przepyszny wewnętrzny wystrój, wspólne

<sup>12</sup> G.N. Logvyn, *Ukrainskoie iskusstvo X–XVIII v.*, Moskwa 1963, s. 36; V. Molè, *Gertrudy kodeks*, [w:] *Słownik starożytności słowiańskich*, t. 2, red. W. Kowalenko et al., Wrocław 1964, s. 101–102 (gdzie cytowana jest wcześniejsza literatura); *Istorija ukrains'koho mystectva*, t. 1, red. M.P. Bożan, Kyev 1966, s. 353; A. Grabar, *Lart du Moyen Age en Europe orientale*, Paris 1968, s. 150; V.N. Lazarev (Łazariew), *Vizantijskoie i drevnerusskoe iskusstvo*, Moskwa 1978, s. 268–269; O.S. Popova, *Ruskaia kniżnaia miniatiura XI–XV vv.*, [w:] *Drevnerusskoe iskusstvo. Rukopisnaia kniga. Sbornik tretij*, red. O.I. Podobedova, Moskwa 1983, s. 16; O.I. Podobedova, *Jeszcze odin aspekt izuczenia miniatur Izbornika Sviatoslava*, [w:] *ibidem*, s. 80–81. Dzięki uprzejmości p. Ivana Bentcheva z Kolonii otrzymałam kserokopię artykułu E. Smirnovej, *The Miniatures in the Prayer Book of Princess Gertrud. Program, Dates, Painters*, „Russia Mediaevalis”, t. 10, 2001, nr 1, s. 5–21.

<sup>13</sup> M. Smorağ Różycka, *Bizantyńsko-ruskie miniatury...*, op. cit., s. 222–224.

dzieło Chrobrego i Ottona III (martyrium św. Wojciecha zdobiły złote tabulae). Z pierwszej katedry wawelskiej, która wedle niedawnych odkryć wznosiła się najpewniej na miejscu drugiej i trzeciej (różna od kościoła św. Gereona), nic nie pozostało, ale i stąd wywieziono drogocenne złote i srebrne przedmioty. Gertruda mogła porównywać skalę dzieł cesarstwa i jej młodej pod względem państwowym i chrześcijańskim ojczyzny, ale przede wszystkim opłakiwała zapewne w późniejszych latach zniszczenie i popadnięcie w ruinę wielu znanych miejsc. Była też świadkiem powolnego dźwignia się Wawelu – w okresach gdy szukała tu schronienia<sup>14</sup>. Jednocześnie weszła w świat dzieł z gruntu odmiennych, tworzonych przez artystów greckich, przybywających z Konstantynopola na tereny państwa Rurykowiczów, oraz przez uczących się od nich pierwszych twórców ruskich. Były to światy odrębne stylowo, choć w zakresie formującej się od tysiąca lat ikonografii chrześcijańskiej bliższe wtedy sobie niż w epokach późniejszych, poczynając od czasów gotyku. Prześledźmy powiązania modlitw Gertrudy o charakterze chrystocentrycznym i angelologicznym z nurtami ówczesnej ikonografii (wątek maryjny jest przedmiotem osobnego studium).

W jednej z modlitw spotykamy wzmiankę sugerującą, że modląca się łączy swe prośby z wylaniem łez przed obiektem sakralnym, przed krzyżem – „*quas lacrimando tibi coram sacratissima cruce tua fundo*” (20)<sup>15</sup>. W związku z tą modlitwą przywołano już przykład wielkiego krucyfiksu, jaki dla katedry kolońskiej ufundował w 976 r. biskup Gero<sup>16</sup>. Być może w dziecinnej pamięci zachowała Gertruda wspomnienie krucyfiksu z katedry gnieźnieńskiej, zagrabionego przez księcia czeskiego Brzetysława. Krzyż był podobno tak wielki, że wynosić go musiało aż 12 ludzi – był wykonany ze złota i miał ważyć trzy razy tyle co król fundator – Bolesław Chrobry. W kościele Najświętszego Salwatora na krakowskim Zwierzyńcu znajdował się krucyfix, który wedle tradycji przysłany został Mieszkowi I z Moraw, a wywieziony potem do Włoch do Numany. Jego kopia została ufundowana dla salwatorskiej świątyni w 2003 r. Gertruda zapewne widziała w swym otoczeniu wiele

<sup>14</sup> Zob. *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII w.*, red. M. Walicki, Warszawa 1971 (zwłaszcza rozdział M. Walickiego, *Dekoracja architektoniczna i jej wystrój artystyczny*, s. 195–245, gdzie mowa o świadectwach „nieledwie drastycznego” przepychu); Z. Pianowski „*Sedes Regni principales*”. *Wawel i inne rezydencje piastowskie do połowy XIII wieku na tle europejskim*, Kraków 1997. Przedstawienie przez T. Michałowską (*Ego Gertruda...*, *op. cit.*, s. 105–108, 123–124) wyglądu budowli wielkopolskich i krakowskich wypadło zdecydowanie zbyt surowo i ubogo.

<sup>15</sup> W nawiasach zamieszczam numery modlitw według wydania M.H. Malewicz (por. przyp. 3). Odpowiadają one numeracji w polskim przekładzie (por. przyp. 4). W cytatach łacińskich stosuję duże litery w imionach.

<sup>16</sup> *Modlitwy księżnej Gertrudy z Psalterza Egberta z Kalendarzem*, *op. cit.*, s. 81–82. Zob. H. Jantzen, *Ottomische Kunst*, München 1947, s. 133, il. 120–121; *Lexikon für Theologie und Kirche*, t. 6, Freiburg im Brisgau 1961, il. 21.

innych wyobrażeń ukrzyżowania – od monumentalnych po miniaturowe, wykonywanych w różnych materiałach, takich jak kość słoniowa, złoto czy wielobarwne emalie, malowane na ścianach świątyń i na pergaminowych kartach kodeksów<sup>17</sup>.

Trzecia z miniatur znajdujących się na foliach Gertrudy przedstawia właśnie *Ukrzyżowanie* (il. 1). Przepyszna dekoracyjna bordiura z dominującą czerwieńią, z czterema ewangelistami w tondach, okala scenę środkową, wkomponowaną w ozdobny kształt kwadratu dopełnionego czterema półkolorami. Krzyż wznosi się na Golgocie, rozumianej jako miejsce pochowania Adama, którego czaszka widnieje w pieczarze u jego podstawy<sup>18</sup>. Po bokach ukazano w górze dwie twarzowe personifikacje Słońca i Księżycy, sił kosmicznych cierpiących wraz z Jezusem. Słońce umieszczono przy tym nietypowo – po prawej stronie krzyża, Księżyc zaś po lewej, tak jak w *Psalterzu Chłudowa* z drugiej połowy IX w.<sup>19</sup> Z półkoli bocznych wyłaniają się dwie grupy postaci – po lewej stronie Matka Boska i dwie towarzyszące jej niewiasty, a po prawej św. Jan z Józefem z Arymatei i Longinem. Złote neutralne tło i niski zielony horyzont odpowiadają konwencji, która przetrwała w ikonach przez wieki.

Ciało Chrystusa jest bardzo szczupłe, przybrane w półprzezroczyste długie perizonium, głowa przechylona w bok, oczy zamknięte, stopy rozstawione na podpórce, wedle ówczesnej wspólnej jeszcze konwencji sztuki Wschodu i Zachodu. Ta scena *Ukrzyżowania* ma szczególny charakter symboliczno-mistyczny. Rany Chrystusa broczą obficie krwią, a tryskający z boku strumień spływa do naczynia, podtrzymywanego z wielką rewerencją poprzez chustę przez pomniejszoną klęczącą postać kobiecą. W czerwonej sukni, z koroną na głowie, kobieta ta przez niektórych badaczy kodeksu niesłusznie była utożsamiana z Gertrudą. Jest to dość rzadko występujące przedstawienie personifikacji Kościoła, Eklezji, która w tej roli pojawiła się na Zachodzie w sztuce karolińskiej, np. w rzeźbie z kości słoniowej ze szkoły w Metz z przełomu IX i X w. Na ogół dopełniana jest ona drugą postacią, odwracającą się od krzyża Synagogi<sup>20</sup>. Obydwie te postaci oglądamy też na wschodniej, złotej plakietce zdobionej emaliami z X w. z Gruzji, która posiada identyczny kształt jak pole gertrudiańskiej miniatury<sup>21</sup>. W iluminacjach naśladowano zresztą

<sup>17</sup> O krucyfikach z okresu wczesnopiastowskiego zob. M. Sokołowski, *Ołtarz główny pierwszej katedry gnieźnieńskiej*, „Folia Historiae Artium”, t. 1, 1964, s. 5–16; L. Kalinowski, *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 68–70; K. Targosz, *Korzenie i kształty teatru do 1500 r. w perspektywie Krakowa*, Kraków 1995, s. 108.

<sup>18</sup> S. Kobielus, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000, s. 93–94.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 81, il. 43.

<sup>20</sup> *Lexikon für Theologie und Kirche...*, t. 6, *op. cit.*, s. 623, il. 16.

<sup>21</sup> W.F. Volbach, J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der Christliche Osten, Propyläen Kunstgeschichte*, t. 3, Berlin 1968, tab. XLVIa (ten sam zapewne przykład przywoździ



Il. 1. Ukrzyżowanie, miniatura z Kodeksu Gertrudy, za: M. Smorąg Różycka, *Bizantyńsko-ruskie miniatury Kodeksu Gertrudy. O kontekstach ideowych i artystycznych sztuki Rusi Kijowskiej XI w.*, Kraków 2003

często motywy dekoracyjne i samą technikę stosowaną w wyrobach emalierskich, czego właśnie przykładem są dwie miniatury z *Kodeksu Gertrudy* i z *Ewangeliarza Ostromira*<sup>22</sup>.

Sam krzyż przedstawiany bywał, paradoksalnie, jako znak triumfu, a Chrystus – jako Zbawca zwyciężający poprzez krzyż, bez oznak podkreślających mękę. Krwawiące rany odnajdujemy jednak współcześnie zarówno w bogatym miniaturstwie z kręgu kolońskiego, do którego przynależy również przesłana do Polski księga liturgiczna – *Sakramentarz tyniecki* (*Sacramentarium Tynecense*) powstała ok. 1060 r., jak i w minaturach ze Wschodu, np. na mozaice w Dafni w Grecji z końca XI w.<sup>23</sup> *Sakramentarz tyniecki* był najprawdopodobniej znany Gertrudzie. Stanowił ważny element w renowacji chrześcijaństwa w Polsce, w czym uczestniczyła Rycheza i jej rodzina. Księga została przywieziona być może już za czasów Kazimierza Odnowiciela lub później, za panowania Bolesława Śmiałego – z kręgów benedyktynów znad Renu i Mozy. Z ziem tych przybyli do Polski również mnisi podlegający władzy biskupa (względnie arcybiskupa) Arona, działającego w Krakowie, a może już w Tyńcu<sup>24</sup>. *Sakramentarz* zdobiał dwie całostronicowe miniatury, w tym właśnie *Ukrzyżowanie* stanowiące inicjał litery T (il. 2). Tworzy ją szeroki złoty krzyż ze szczupłym ciałem umęczonego Chrystusa w długim perizonium. Towarzyszą mu personifikacje Słońca – po prawej ręce Chrystusa, i Księżycy – po lewej, wyobrażone w półpostaciach, płaczących i zakrywających twarze. Na karcie koloru purpurowego wpisano złotą farbą litery tekstu.

Doloryzm podobnych przedstawień będzie się w późniejszym średniowieczu tylko potęgował<sup>25</sup>. Z przedstawieniem *Ukrzyżowania* gertrudiańskiego (a także tynieckiego) współbrzmia modlitwy, w których wspomniane są gwoździe, jakie przeszły ręce Chrystusa (11), i w których występują prośby za Jaropełkiem Piotrem – w imię ran, jakie Zbawiciel za niego odniósł na rękach, nogach i w boku („uulnera manibus et pedibus latereque per eum percipisti” – 15), a także i za samą modlącą się („per quinque uulnera et mortem amarissimam” – 26). Jest też mowa

E. Smirnova, *op. cit.*, s. 11). Wśród zabytków znajdujących się w Polsce, *Ukrzyżowanie* z postaciami Eklezji i Synagogi występuje na późniejszej patenie z Trzemeszna z XII w., zob. *Sztuka polska przedromańska i romańska...*, *op. cit.*, il. 1043–1044.

<sup>22</sup> V. Molè, *Emalia*, [w:] *Słownik starożytności słowiańskich*, t. 1, red. W. Kowalenko *et al.*, Wrocław 1961, s. 451–452; *idem*, *Ewangeliarz Ostromira*, [w:] *ibidem*, s. 467. *Ewangeliarz Ostromira* powstał na zamówienie „posadnika” Nowogrodu z ramienia księcia Izjasława – spotykamy w nim również podobny jak na miniaturze gertrudiańskiej wykroj kwadratu z półkolami (*Ibidem*, il. 192).

<sup>23</sup> V.N. Lazarev, *Vizantijskoe i drevnerusskoe iskusstvo...*, *op. cit.*, il. na s. 82.

<sup>24</sup> P. Bloch, H. Schnitzler, *Die Ottonische Kölner Malerschule*, Düsseldorf 1967, tabl. XII, il. 168, 384, 404, 493; *Tynec. Sztuka i kultura benedyktynów od wieku XI do XVIII*, red. K. Żurowska, Kraków 1994, s. 32–33, il. III.

<sup>25</sup> *Lexikon für Theologie und Kirche*, t. 2, Freiburg 1958, s. 545.



Il. 2. Ukrzyżowanie – inicjał T z Sakramentarza tynieckiego, za: Tyniec. Sztuka i kultura benedyktynów od wieku XI do XVIII, red. K. Żurowska, Kraków 1994

o relikwiach Krzyża – drzewa najcenniejszego, „lignum preciosissimum” (15), spoczywających w Jerozolimie, jak dwukrotnie zostało to zaznaczone (25, 26). Skądinąd wiadomo jednak, że już Konstantyn Wielki przewiózł część relikwii do nowej stolicy nad Bosforem i stąd drobniejsze partykuły zaczęły się rozprzestrzeniać po innych krajach Europy. Postać matki Konstantyna Heleny, jako tej, dzięki której Krzyż odnaleziono, wraz z legendarną postacią św. Cyriaka (Cyriacus, Kyriakos) pojawia się w dwóch modlitwach, i to z wyliczonymi szczegółami całej legendy. Bowiem jeszcze przed przyjęciem chrztu przez Cyriaka Chrystus miał mu objawić miejsce ukrycia Krzyża, a prawdziwość relikwii potwierdzona została cudem wskrzeszenia zmarłego, zaś po przyjęciu chrztu Cyriak odnalazł ponadto „święte gwoździe” (15, 18). Legenda o Judaszu Cyriaku znana była na Zachodzie od VIII w., a tradycja związana z osobą św. Heleny żywa szczególnie w Trewirze<sup>26</sup>.

Krzyż w modlitwach Gertrudy występuje przede wszystkim jako znak pasyjny, ale przynajmniej jeden raz spotykamy określenie o charakterze triumfalnym: „uexillum sancte crucis” – „sztandar świętego krzyża” (19), nawiązujące do znanego hymnu z VI w. *Vexilla regis prodeunt*, przypisywanego Wenancjuszowi Fortunatusowi, ułożonego z okazji uroczystego wprowadzenia partykuły relikwii do opactwa pod Poitiers<sup>27</sup>. Od czasu sztuki starochrześcijańskiej, obok alegorycznych i symbolicznych przedstawień Chrystusa datuje się występowanie samego krzyża triumfalnego, złotego i ozdobionego klejnotami („cruce gemmata”), zapowiadającego powtórne przyjście Zbawiciela<sup>28</sup>.

W trakcie ucieczki z Rusi i dłuższego pobytu na terytorium cesarstwa Gertruda odwiedziła zapewne Nadrenię. Mogła tu podziwiać oprawę *Ewangeliarza* ufundowanego przez jej ciotkę Teofano, opatkę w Essen, wykonaną ze złotej repusowanej blachy z plakietką z kości słoniowej pośrodku, z wyobrażeniem fundatorki w głębokim pokłonie przed Matką Boską oraz trzema rozmieszczonymi wertykalnie scenami – *Bożego Narodzenia*, *Ukrzyżowania* i *Wniebowstąpienia*. Z kolei w kościele Najświętszej Marii Panny na Kapitolu w Kolonii, przebudowywanym przez ciotkę Idę, oglądała podwoje drzwi wejściowych, prostych w swej formie i wykonanych w prostym materiale, drewnie, ale obfitujących w treści maryjno-chrystologiczne – od *Zwiastowania* po *Wniebowstąpienie* – przedstawionych na 26 kwaterach, datowanych na 1050 r.<sup>29</sup>

Zdecydowana większość modlitw zwrócona jest bezpośrednio do Boga. Wymieniane są wszystkie osoby Trójcy Świętej, na pierwszy plan wybija się jednak osoba Chrystusa. Nawet tuż po wezwaniu Boga Ojca i Stworzyciela następuje wezwanie Jezusa, a niejednokrotnie stapiają się ze sobą dwie osoby boskie, gdy np. mowa

<sup>26</sup> *Modlitwy księżnej Gertrudy z Psalterza Egberta z Kalendarzem*, op. cit., s. 81.

<sup>27</sup> S. Kobieliński, op. cit., s. 199.

<sup>28</sup> Zob. *Sztuka świata*, t. 3, red. M. Machowski, Warszawa 1993, s. 22, 25, 28.

<sup>29</sup> H. Jantzen, op. cit., il. 146 (*Ewangeliarz z Essen*), il. 118–119 (drewniane wrota z Kolonii).

o Stwórcy nieba i ziemi, który zapłakał nad Jerozolimą (21), czy też o Chrystusie, który stworzył Gertrudę na swój obraz i podobieństwo (77). Paralelne do tych sformułowań są współczesne i niewiele późniejsze cykle obrazujące księgę *Genesis*, w której występuje Stwórca świata oraz Adama i Ewy – nie w postaci siwobrodego starca, jak w sztuce późnego średniowiecza i renesansu (tak dobrze znanej nam z fresków Rafała i Michała Anioła), lecz w postaci, w jakiej zwykle przedstawiany był Chrystus – np. we wspaniałych mozaikach, wykonywanych na terenie Italii przez artystów bizantyńskich<sup>30</sup>.

Modlitwy mają charakter błagalny i przebłagalny, wstępne apostrofy przybierają jednak formę pochwalną, doksologiczną. Apostrofy kilku modlitw nawiązują do wizji starotestamentowych, związanych z tematem ikonograficznym Boga-Chrystusa w niebiańskiej chwale, znanym w sztuce Zachodu jako *Maiestas Domini* (Chrystus na majestacie), a na Wschodzie jako przedstawienie Chrystusa Pantokratora. W kilkunastu modlitwach znajdujemy bliższe określenia Boga-Chrystusa jako tronującego władcy Wszechświata, króla królów, najwyższego i sprawiedliwego sędziego. Zwrot „qui sedes super thronos et iudicas equitate” (8) należałoby przy tym rozumieć nie tak, jak oddano w tłumaczeniu polskim: „który zasiadasz ponad tronami...”, lecz jako: „który zasiadasz na tronach i sądzisz sprawiedliwie”. „Qui es super thronos et iudicas equitate” występuje w jeszcze jednej modlitwie (23). Podobnie „qui celorum continet thronos” – „który niebiańskie zajmujesz trony”, powtarza się dwukrotnie (10, 21). Użycie liczby mnogiej: „throni” oraz „celi” nadaje tym określeniom większego majestatu. W polskim tłumaczeniu występuje raz „obejmujesz trony”, a raz „dziejysz trony”, w obu wypadkach z opuszczeniem „niebiańskie”.

Od IV w. ustaliło się na długo w zachodniej sztuce średniowiecznej wyobrażenie Chrystusa tronującego na kuli, względnie kole kosmosu, mające swą genezę w sztuce antyku, z czasem wzbogacane różnymi konfiguracjami geometrycznymi<sup>31</sup>. Już na mozaikach w San Vitale w Rawennie oglądamy młodzieńczego Chrystusa w typie hellenistycznym – bez zarostu, tronującego na błękitnej kuli<sup>32</sup>. Tronowanie na kuli, występujące w dekoracjach absyd prezbiterialnych i na wielu miniaturach, musiało być dobrze znane Gertrudzie. W Kolonii zachowany jest *Ewangeliarz* z XI w., pochodzący z dawnego kościoła Sancta Maria ad Gradus, ozdobiony miniaturą o wyrafinowanej, zgeometryzowanej kompozycji<sup>33</sup>. Głowę bezbrodego Chrystusa otacza kolisty nimb, z wysuwającym się wyraźnie znakiem krzyża. Chrystus siedzi

<sup>30</sup> O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1947, il. 55; *idem*, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, il. 26–29, 93–98.

<sup>31</sup> T. Dobrzeński, *Maiestas Domini z zabytkach polskich i obcych z Polską związanych*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, cz. I: t. 17, 1973, s. 5–86; cz. II: t. 18, 1974, s. 213–306; cz. III: t. 19, 1975, s. 5–263.

<sup>32</sup> *Ibidem*, cz. I, il. 3; *Sztuka świata*, t. 3, *op. cit.*, s. 92.

<sup>33</sup> P. Bloch, H. Schnitzler, *op. cit.*, tabl. XV, il. 262.

na jednym wygwieżdżonym, wielobarwnym kręgu, a drugi krąg otacza górną połowę jego postaci. Bose stopy opiera na koncentrycznych kołach, obrazujących Ziemię. Prawą podniesioną ręką błogosławi, w lewej trzyma otwartą księgę. W horyzontalnych podziałach otaczają go cztery istoty z wizji teofanicznych, zaś na górze i u dołu znajdują się popiersia proroków starotestamentowych, rozkładających zwoje swych pism – Ezechiela, Daniela, Izajasza i Jeremiasza. Pierwsi trzej to wielcy wizjonerzy Starego Testamentu, których zapisy stały się główną podstawą kształtowania wyobrażeń niebiańskiej chwały Boga.

Opis teofanii u Ezechiela (Ez 1, 27–28) wypełniony jest porównaniami do blasku roztopionego złota i srebra oraz tęczy pojawiającej się po deszczu. Prorok wspomina, że blask ten rozchodził się dwoma kołami – w górę i w dół od tego, co wydawało mu się biodrami Jahwe. Stąd też w ikonografii pojawiają się nimby ósemkowe lub dwa odrębne koła, jak to ma miejsce właśnie w *Ewangeliarzu* z Kolonii. Postać tronującego lub też stojącego Chrystusa ukazywano również w jednej świetlnej osłonie – na Wschodzie przeważnie w postaci wielkiego koła, a na Zachodzie zazwyczaj w formie mandorli, czyli dwóch wycinków kół złączonych w kształt migdału. Chrystusa w złotej mandorli i ze złotym nimbem krzyżowym w tle głowy, siedzącego i opierającego stopy na zielonkawych wycinkach kół, na niebieskim tle z gwiazdami, przedstawia miniatura z *Sakramentarza tynieckiego*. Odziany jest on w jasną szatę i czerwono-złoty płaszcz, błogosławi „dwupalcowo”, jego twarz, otoczona „orientalnym” zarostem, nie posiada jednak mocniejszego wyrazu (il. 3)<sup>34</sup>. Chrystusowi towarzyszą po bokach dwa anioły (o których poniżej), w narożach natomiast widnieją symbole ewangelistów. Na trzymanej otwartej księdze widnieje napis „Rex regum et dominus dominantium” (Ap 19, 16).

Wyobrażenie mniejszych kręgów lub łuków pod stopami Chrystusa brało początek z Księgi Izajasza (Iz 66, 1): „Caelum sedes mea, terra autem scabellum pedum meorum”. Podnózek ten przedstawiano często bardziej dosłownie w formie prostokątnej, a i sam tron pojawiał się również w formie przedmiotowej w sztuce wschodniej, i tak też jest przedstawiony na czwartej z miniatur w *Kodeksie Gertrudy* (il. 4). Chrystus zasiada na czerwonej długiej poduszce, na wspianym tronie o wysokim oparciu, z rozpiętą w jego tle draperyjką, trzymając stopy na prostokątnym podnóżku. Tron i podnózek są złote, wysadzane szlachetnymi kamieniami, co wskazuje, że są to obiekty niebiańskie<sup>35</sup>. W górze na tle czterokolorowych nimbów, rozsuwających się niczym kotary, widnieją cztery istoty z wizji

<sup>34</sup> *Tyniec. Sztuka i kultura...*, *op. cit.*, il. II.

<sup>35</sup> Trony o podobnym wysokim oparciu występują w bizantyjskim malarstwie ściennym, np. w Göreme w Kapadocji czy w Dodo w Gruzji, zob. T. Dobrzeniecki, *Maiestas Domini...*, *op. cit.*, cz. III, il. 90, 92. Na takim też tronie przedstawiony jest Chrystus w mozaice głównej absydy bazyliki San Marco w Wenecji, rekonstruowanej w XVI w. na podstawie starszego przedstawienia, O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, vol. 1: *The Eleventh and Twelfth Centuries*, Chicago–London 1984, s. 31, il. 32.



Il. 3. *Chrystus tronujący*, miniatura z *Sakramentarza tynieckiego*, za: *Tyniec. Sztuka i kultura benedyktynów od wieku XI do XVIII*, red. K. Żurowska, Kraków 1994



Il. 4. Chrystus tronujący i koronujący Jaroslawa Piotra i Kunegundę Irenę, miniatura z Kodeksu Gertrudy, za: M. Smorąg Różycka, *Bizantyńsko-ruskie miniatury Kodeksu Gertrudy. O kontekstach ideowych i artystycznych sztuki Rusi Kijowskiej XI w.*, Kraków 2003

teofanicznych – każda trzymająca ozdobną księgę (w średniowieczu w ikonografii zachodniej przypisano je czterem ewangelistom). Poniżej tronu wyobrażeni są aniołowie, do których jeszcze powrócimy. Jest to scena niebiańsko-ziemska – na tle niskiego zielonego horyzontu widać bowiem postaci Jaropełka Piotra i jego żony Kunegundy Ireny, z obejmującymi troskliwie ich ramiona patronami – św. Piotrem i św. Ireną. Chrystus zaś tuż nad ich głowami trzyma korony. Zgodnie z apokaliptycznym zwrotem o królu królów i władcy władców zarówno w sztuce Zachodu, jak i Wschodu pojawiały się takie właśnie symboliczne sceny koronacyjne, podkreślające boskie pochodzenie ziemskiej władzy, tym bardziej pożądanej, im była ona trudniejsza do osiągnięcia lub utrzymania. W wypadku syna i synowej Gertrudy przedstawienie to ma charakter symboliczno-życzeniowy, względnie odnosi się do aktu ich zaślubin<sup>36</sup>. Określenie Boga jako króla królów – „*rex regum*”, w ślad za Apokalipsą powtarza jedna z modlitw (21).

Atrybutem władzy monarszej było jabłko w kształcie kuli ziemskiej trzymane w ręce, widoczne na tyłu przekazach przedstawiających imperatorów i królów, a przejęte z wyobrażeń sakralnych. Zwrot „*Qui... montes ponderas, terram palmo concludis*” – „który... góry odważasz, ziemię w dłoni zawierasz”, odnajdujemy w dwóch modlitwach (10, 21). Obraz Boga „ważącego góry” wzięty został od Izajasza, który ponadto mówi nie o dłoni, a o trzech palcach Bożych ujmujących Ziemię (Iz 40, 12). To ostatnie sformułowanie dokładnie ilustrowali miniaturzyści hiszpańscy z X w., unaoczniając znikomość Ziemi w stosunku do majestatu Boga wyobrażeniem maleńkiego krążka w palcach jego prawicy<sup>37</sup>.

W modlitwach Gertrudy napotykaemy wielokrotne odwołania do oblicza, słuchu oraz oczu Boga-Chrystusa. Zgodnie z wzorcowymi zwrotami biblijnymi modląc się prosi, aby Chrystus okazał jej swą twarz i zwrócił ją ku niej. Prośby takie zawiera modlitwa przewidziana na wejście do kościoła, odnoszą się one zatem także do znajdujących się w jego wnętrzu sakralnych przedstawień – „*Ukaż, Panie twarz twoją i zlituj się nade mną. Oby Pan zwrócił oblicze swe ku mnie...*” – „*Ostende Domine faciem tuam et miserere mei. Convertat Dominus uultum suum super me*” (38). Amplifikując wersety psalmów, modląc się prosi (83): „nie odtrącaj mnie sprzed oblicza Twojego” – „*ne proitias me a facie tua*” (Ps 71, 9), „nie odwracaj oblicza Twego od modlitwy mojej” – „*ne auertas faciem tuam ab oratione mea*” (Ps 27, 9). Podobne są prośby o nakłonienie ucha i wysłuchanie – „*inclina Deus meus aurem tuam et audi*” (Ps 71, 9), a ponadto o otwarcie oczu i spojrzenie na jej udrękę – „*aperi oculos tuos et uide tribulationem meam*” (Ps 8, 23).

Szczególnie silnie zaznaczają się zwroty odnoszące się do wzroku Boga patrzącego ze swej świętej siedziby, „*de sede sancta sua*” (8), Boga, który widzi wszystko, „*qui*

<sup>36</sup> *Modlitwy księżnej Gertrudy z Psalterza Egberta z Kalendarzem, op. cit.*, s. 56–57; T. Michałowska, *Ego Gertruda...*, *op. cit.*, il. na s. 87.

<sup>37</sup> Zob. T. Dobrzeńcki, *Maiestas Domini...*, *op. cit.*, cz. III, il. 38–39.

omnia conspicias”, „conspicis cuncta” (9, 20). Modląca się prosi, aby zechciał spojrzeć i na nią, grzesznicę – „aspice in me peccatricem” (61), na nią nieszczęsną – „aspice in me miseram” (9). Niezwykłą moc posiadają słowa o Bogu, który spogląda w przepaści – „abyssos intueris” (21), „respicis abyssos” (41), nawiązujące do sformułowania proroka Daniela (Dn 3,55). Polskie tłumaczenie: „wypatrujesz przepaści” (21), „wnikasz w przepaści” (41) odbiega od prostoty i siły zwrotów łacińskich.

Tu wprost nieodparcie narzucającym się odniesieniem z kręgu sztuki jest przedstawienie Chrystusa Pantokratora w kopule soboru św. Zofii w Kijowie. W opracowaniach dotyczących Gertrudy powtarzają się wprawdzie wzmianki o wspaniałości tej budowli oraz zdobiących ją mozaik i fresków, ale właśnie ta świątynia i jej wystrój domagają się bliższego uwzględnienia konkretnych obiektów, ich artystycznej formy i ideowej wymowy.

Sobór Sofijski w Kijowie wzniesiony został przez Jarosława Mądrego po 1037 r. i ozdobiony przez artystów sprowadzonych z Konstantynopola. Mozaiki w kopule i absydzie datowane są na lata 1043–1046, a więc dokładnie na początkowe trzydziecioletnie pobytu Gertrudy na Rusi. Musiała zatem być świadkiem ich powstawania. Na jej oczach hemisfera głównej kopuły, górującej nad 12 pobocznymi, pokrywała się kompozycją figuralną na złotym tle, z układanych pieczołowicie przez greckich mistrzów i ich ruskich pomocników tysiące małych kosteczek.

W zenicie czaszy kopuły znalazł miejsce krągły medalion o średnicy czterech metrów z popiersiem Pantokratora, jedna z najbardziej monumentalnych mozaik XI w. (il. 5)<sup>38</sup>. Postać lub popiersie Chrystusa sytuowano od czasów Konstantyna Wielkiego i początków wznoszenia wielkich bazylik starochrześcijańskich zawsze w partiach górnych i najważniejszych miejscach budowli – w absydach prezbiterialnych lub na łukach ściennych przed nimi. W budowlach Konstantynopola i innych krain chrześcijańskiego Wschodu, w okresie po ikonoklazmie, zajęły one miejsce centralne w świątyniach kopułowo-krzyżowych. W największej świątyni – Hagia Sophia, wzniesionej przez cesarza Justyniana w VI w., w centrum gigantycznej kopuły wyobrażony był pierwotnie w mozaice symboliczny krzyż, który po spustoszeniach ikonoklazmu zastąpiony został popiersiem Pantokratora (obecnie już nieistniejącym)<sup>39</sup>.

W porównaniu ze znanymi dziś wizerunkami Pantokratorów z terenów cesarstwa bizantyńskiego i o wiek późniejszymi wizerunkami z terenu Italii południowej o proveniencji bizantyńskiej (gdzie zajęły znów miejsce w absydach prezbiterialnych), Pantokrator kijowski wyróżnia się niebywałą potęgą swej cielesnej formy. Jego twarz tchnie powagą i majestatem, nos i usta są dość mięsiste, plecy barczyste.

<sup>38</sup> V.N. Lazarev, *Mozaiki Sofii Kiewskoi*, Moskwa 1959, s. 77–80, tabl. 1–2; *idem*, *Drevnerusskie mozaiki i freski*, Moskwa 1973, il. 8–10; *Sofiâ Kievskaâ. Gosudarstvennyj arhitekturno-istoričeskij zapovednik*, red. G.N. Logvin, Kiev 1971, il. 28.

<sup>39</sup> T. Dobrzeńcki, *Maiestas Domini...*, *op. cit.*, cz. III, s. 137.



Il. 5. *Pantokrator*, mozaika w soborze Sofijskim w Kijowie, za: V.N. Lazarev, *Mozaiki Sofii Kiewskoi*, Moskwa 1959



Il. 6. *Pantokrator w otoczeniu archaniołów*, mozaika w kopule soboru Sofijskiego w Kijowie, fot. B. Obtułowicz

Prawą ręką błogosławi „dwupalcowo”, lewą przyciska do piersi zamkniętą ogromną księgę. Otaczający go medalion złożony jest z dziewięciu różnokolorowych kręgów, przypominających o tarczy z epifanii Ezechiela (Ez 1, 27–28). Na karnację jego oblicza składa się aż dziesięć użytych przez mozaicystów odcieni. Klejnoty na nimbie krzyżowym i na oprawie Biblii mieniają się kolorami błękitu, zieleni, żółci i czerwieni.

Niezwykłą, wręcz – jak zauważono – hipnotyczną siłą mają jego oczy. Czarne źrenice otoczone są dodatkowo wieńcem promienistych kosteczek, tęczówki ułożono z kostek oliwkowych. Oczy te patrzą na wprost (w innych podobnych wyobrażeniach spojrzenie idzie często w bok). Patrzą w „przepaść”, z wysokości 28,5 metra ponad posadzką (il. 6). Wrażenie tej przepaści daje ciasna, niemal wieżowa przestrzeń podkupułowa kijowskiej świątyni. Spotkać wzrok Chrystusa można tylko podnosząc wysoko głowę w górę. Ale wystarczy raz spojrzeć w jego oczy, aby czuć już w każdym miejscu jego wzrok na sobie.

Wizerunki bizantyńskich Pantokratorów zapewne wielu wiernych napędliały trwogą, taka była z nich moc i surowość wyrazu. Nikolaos Mesarites – pisząc o Pantokratorze istniejącym niegdyś w konstantynopolitańskim kościele św. Zofii – zaznaczał jednak, że ma on wygląd groźny dla czyniących zło, ale tym dobrym przedstawia się jak wychylający się z okna oblubieniec z *Pieśni nad pieśniami*. Jakby przez otwór u szczytu kopuły spogląda w dół „serdecznie i gorąco miłujący [...]”. Jego spojrzenie jest łagodne i pełne łaskawości, nie zwraca się ani w lewo, ani w prawo, lecz skierowane jest jednocześnie na wszystkich i na każdego z osobna. Promiennie patrzą oczy na tego, kto zachował czyste sumienie<sup>40</sup>. Mamy tu zatem obserwację na temat możliwości odmiennej percepcji tego samego wizerunku, zależnej od stanu psychicznego odbiorcy. Warto podkreślić, że mozaiki kijowskie tworzą przebogata galerię różnych fizjonomii.

Dwukrotnie, w prawie identycznej formie, powtarzają się w modlitwach Gertrudy skierowane do Chrystusa błaganie, aby nie okazał się dla niej gniewnym – „Si iratus fueris adversum me, quem adiutorem queram, aut quis miserebitur infirmitatibus meis” (59, 71) – „Jeśli rozgniewasz się na mnie, jakiegoż znajdę wspomóżyciela i kto ulituje się nad słabościami moimi” (w polskim tłumaczeniu w pierwszym przypadku podano niewłaściwie czas przeszły: „rozgniewałeś się”).

W jednym z najmniej klarownych tekstów modlitewnych wspomniane zostało wylanie łez nad Jerozolimą przez poruszonego miłosierdziem Chrystusa (21). Jest tu też mowa o obliczu Chrystusa – „najłagodniejszym” – „in cuius mitissimo vultu” (w tłumaczeniu polskim przymiotnik został opuszczony). Modlitwa ta zawiera równocześnie prośby o złagodzenie oblicza i serca króla, nienazwanego jednak z imienia. Dopatrywano się w nim Izjasława, Bolesława Śmiałego i cesarza

<sup>40</sup> T. Dobrzeniecki, *Geneza polskiego portretu trumiennego*, [w:] *Portret. Funkcja – forma – symbol*, red. A. Marczak-Krupa, Warszawa 1990, s. 83, 87.

Henryka IV<sup>41</sup>. Sprawę komplikuje jeszcze fakt, że nadpisane końcówki podmiotu modlącego dopuszczają rodzaj nie tylko żeński, ale i męski – służebnica („famula”) lub sługa („famulus”), do tego zamiast „sługi” może wchodzić w grę „służba” („famulatum”, występujące w innych modlitwach).

Bardzo często wyrażana jest w tym tekście wiara w ogrom Bożego miłosierdzia okazywanego grzesznikom. Mowa jest o „niewypowiedzianym miłosierdziu” – „ineffabilis misericordia” (42), o „niezmierzonym morzu miłosierdzia” – „inmensum pelagus misericordie tue” i „lekarstwie miłosierdzia” – „misericordie medicamentum” (43). Miłosierdzie, nazywane też łaskawością („clementia”, „pietas”), powraca też w wielu innych modlitwach (49–53, 55, 68, 74, 76, 84, 85), nadając im szczególnej aktualności w naszych czasach, gdy znów jest ono silnie obecne w myśli religijnej XX i XXI w.

W przestrzeni kijowskiego soboru Sofijskiego Gertruda miała przed sobą także i takie wizerunki Chrystusa, które odmiennym od popiersia Pantokratora ukształtowaniem oblicza napawały ją wyraźnie otuchą. W absydzie jest bowiem symboliczne przedstawienie *Komunii apostołów*, nieznane na Zachodzie – w centrum przedstawiającym ołtarz baldachimowy powtórzono dwukrotnie postać Chrystusa podającego postaciom po lewej stronie eucharystyczny chleb, a tym po prawej – kielich z winem (il. 7). W obu przypadkach jego twarz promienieje jednoznaczną dobrocią<sup>42</sup>.

W modlitwie za zmarłych, a więc za dusze przebywające już w innej rzeczywistości, pojawia się na końcu prośba o okazanie raz jeszcze oblicza „upragnionego, dobrotliwego i przebaczącego” – „ut eis uultum tuum desiderabilem, pium ac placabilem dignanter [ostendas]” (40). Dwukrotnie na określenie boskiego oblicza użyto epitetu „najpiękniejszy” – „pulcherrima facies” (9, 20). W kształtowaniu rysów twarzy Chrystusa istniały na Zachodzie i Wschodzie dość istotne różnice. Podczas gdy w sztuce starochrześcijańskiej, wczesnośredniowiecznej i romańskiej panował najpierw typ „hellenistyczny”, a potem duża dowolność artystyczna, na Wschodzie przyjął się jeden obowiązujący typ twarzy „orientalnej”, okolonej długimi włosami i zarostem, dla którego pierwowzorami miały być cudowne wizerunki „nie ręką ludzką uczynione” („acheiropietos”, „acheiropity”) – odbicie twarzy Chrystusa na chuście przesłane władcy Edessy Abgarowi, czy też wizerunek odnaleziony w Kamulii w Kapadocji i od V w. kopiowany<sup>43</sup>. W przekonaniu chrześcijańskiego, mistycznego Wschodu były to niepodważalne przekazy autentycznego, ludzkiego wyglądu Zbawiciela.

<sup>41</sup> T. Michałowska, *Ego Gertruda...*, *op. cit.*, s. 167–169.

<sup>42</sup> V.N. Lazarev, *Mozaiki Sofii Kiewskoi*, *op. cit.*, il. 17–18, 22, 24, 31–35, 42–43; *idem*, *Drevnerusskie mozaiki...*, *op. cit.*, il. 15–16, 23–24, 31–37; *Sofia Kyevska...*, *op. cit.*, il. 52, 54.

<sup>43</sup> O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration...*, *op. cit.*, s. 7; W. Olech, *Acheiropity*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 1, red. F. Gryglewicz *et al.*, Lublin 1985, *szp.* 55.



Il. 7. *Chrystus w Komunii apostołów*, mozaika w soborze Sofijskim w Kijowie, za: V.N. Lazarev, *Mozaiki Sofii Kiewskoi*, Moskwa 1959

Drugi wątek modlitw, na którego związek z ikonosferą chciałabym zwrócić uwagę, to wątek angelologiczny, związany z kultem istot niebiańskich czysto duchowych, zwanych ogólnie, choć nieściśle, aniołami. W jednej z modlitw znajduje się prośba o wstawiennictwo i upraszanie miłosierdzia Bożego „za mnie grzeszną i cały lud chrześcijański” – „pro me peccatrice et pro cuncta christiana plebe”, z wyszczególnieniem wszystkich tzw. chórów niebiańskich, poprzedzających wyliczone dalej kategorie ludzi zbawionych – patriarchów, proroków, apostołów, męczenników, wyznawców oraz święte dziewice (22). Tu tylko na początku ręka pisząca popełniła ewidentny błąd, powtarzając dwa razy „seraphin et seraphin”, podczas gdy powinno być: „Omnes sancti seraphin et cherubin, troni quoque dominacionesque, principatus, potestates, virtutes. Omnes sancti angeli et archangeli” – „Wszyscy święci serafowie i cherubowie, trony i panowania, księstwa, zwierzchności, moce. Wszyscy święci aniołowie i archaniołowie”. Jest to pełen zestaw dziewięciu chórów niebiańskich, choć w nieco innej kolejności, niż przyjęta.

„Niebiańską hierarchię” – na podstawie licznych wzmianek rozsianych w księgach Starego i Nowego Testamentu, kanonicznych i apokryficznych – usystematyzował

i przedstawił w osobnym traktacie autor identyfikowany przez wieki z Dionizym Areopagitą, uczniem św. Pawła. Autorstwo *De hierarchia coelesti* przypisuje się jednak dziś anonimowemu mistykowi, pochodzącemu zapewne z Syrii z przełomu V i VI w.<sup>44</sup> W duchu neoplatonickiej teorii emanacji wyodrębnił on trzy triady chórów, od najwyższych i najbliższych Boga, najbardziej z nim zjednoczonych, oczyszczonych, oświeconych i doskonałych, po chóry niższe, przejmujące od wyższych część ich przymiotów, aż do świata ludzi, na który oddziałują i którym pomagają.

Najwyższa triada to: serafy, cheruby i trony (seraphin, cherubin, throni); niższa, środkowa: panowania, moce, zwierzchności (dominationes, virtutes, potestates); trzecia, najniższa: księstwa, archaniołowie i aniołowie (principatus, archangeli, angeli). Drugi i trzeci chór środkowej triady Pseudo-Dionizego (virtutes – moce i potestates – zwierzchności) bywał czasem przestawiany. W modlitwach Gertrudy nastąpiło natomiast inne przestawienie – drugiego chóru środkowej triady (virtutes – moce) z pierwszym chórem trzeciej triady (principatus – księstwa). Takie samo przestawienie występuje też w modlitwach z *Psałterza Egberta*, wyliczających „dziewięć porządków aniołów” („novem ordines angelorum”) w hierarchii odwrotnej, od najniższych do najwyższych<sup>45</sup>. Jakby za wzorem tej właśnie odwrotności przestawione zostały w modlitwie Gertrudy także i dwa najniższe chóry, w duchu częściej na pewno używanych wezwań od aniołów po wyższe od nich archanioły. W tłumaczeniu polskim zachowano formy serafiny i cherubiny. Zaznaczyć wypada, że końcówki „in” to hebrajska forma liczby mnogiej, po polsku odpowiada im końcówka „y”.

Łączne przedstawienia wszystkich dziewięciu chórów pochodzą dopiero z późnego średniowiecza, XIV–XV w., by zaniknąć na Zachodzie w dobie nowożytnej. Wcześniej wizualizacja istot niebiańskich skoncentrowana była na triadzie najwyższej, najbliższej Boga, oraz na dwóch ostatnich chórach, najbliższych człowiekowi<sup>46</sup>. Wyobrażenie najwyższej triady znajdujemy na miniaturze czwartej z *Kodeksu Gertrudy*, przedstawiającej Chrystusa tronującego i koronującego Jaropełka i Irenę. Tuż pod jego tronem widnieją pośrodku dwa serafy, a po ich bokach po jednym cherubie i tronie (il. 4). Wszystkie te trzy najwyższe chóry ukazane zostały wprawdzie w dolnym pasie miniatury, ale uszeregowanie poszczególnych ich reprezentantów od centrum ku bokom oznacza ich shierarchizowanie.

Serafy i cheruby przedstawiano w kształtach wynikających z opisów wizji Izajasza i Ezechiela<sup>47</sup>. Serafy, o naturze płomienistej, wychwalające nieustannie Boga

<sup>44</sup> Denys l'Aréopagite, *La hiérarchie céleste*, red. R. Roques, G. Heil, M. de Gandillac, Paris 1958; Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska. Hierarchia kościelna*, przeł. z j. greckiego M. Dzielska, przedmowa T. Stępień, Kraków 1999, s. 47–114.

<sup>45</sup> *Modlitwy księżnej Gertrudy z Psałterza Egberta z Kalendarzem*, op. cit., s. 181.

<sup>46</sup> A. Różycka-Bryzek, *Wyobrażenia aniołów w bizantyńsko-ruskich malowidłach kaplicy Św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*, „Folia Historiae Artium”, t. 13, 1977, s. 19–52.

<sup>47</sup> O. Wulff, *Cherubim, Throne und Seraphim. Ikonographie der Engelshierarchie*, Leipzig 1894.

hymnem „trisagion”, przeniknięte w najwyższym stopniu miłością i dobrem udzielanym bytom niższym, Izajasz oglądał jako istoty o trzech parach skrzydeł (Iz 6, 1–3) – jedną zakrywały one twarz, drugą nogi, za pomocą trzeciej zaś poruszały się. Zakrywanie odnosiło się do oblicza i nóg Boga<sup>48</sup>. Tłumaczenia, a za nimi ikonografia poszły jednak w kierunku zakrywania ich własnych twarzy i nóg. Górną i dolną parę ich skrzydeł ukazywano więc skrzyżowane, zachodzące na siebie i pośrodku odsłaniające jedynie część twarzy, najczęściej poprzez tworzący się między nimi kształt zbliżony do rombu, czasami w ogóle pusty. To nadawało im znamion tajemniczości. Środkowa para skrzydeł, szeroko rozpostarta, sugerowała unoszenie się i lot. Tak też oglądamy je na miniaturze gertrudiańskiej, choć nie unoszą się tu nad, względnie obok tronu Bożego, mają jednak po sześć skrzydeł – cztery z nich lekko skrzyżowane końcami, oraz nie w pełni widoczne twarze, w kształcie całkiem zgeometryzowanych, regularnych rombów (il. 4). Serafy o wyraźniej skrzyżowanych górnych i dolnych parach skrzydeł, a twarzach owalnych, w analogicznej formie występują na freskach wykonanych w latach 1046–1067 w soborze Sofijskim w Kijowie<sup>49</sup>. Serafy oglądamy też na miniaturze z *Sakramentarza tynieckiego*, gdzie mają twarze i stopy odsłonięte. Dwa górne skrzydła wznoszą pionowo nad swymi głowami, dwa dolne kierują ku stopom, boczne zaś skrzydła wychodzą poza ramy bordiury, są płomienistej, czerwonej barwy. Otwarte dłonie kierują ku Chrystusowi, na tle mandorli (il. 3).

Cheruby, uczestnicy Bożej mądrości, oświecające byty niższe, przedstawiane były bardzo różnie. Wizja Ezechiela (1, 4–28; 10, 1–22) sugerowała ich postać zbliżoną do bóstw opiekuńczych Bliskiego Wschodu, tzw. tetramorfów, łączących w sobie cechy fizyczne człowieka, byka, lwa i orła. Ukazywane więc były z poczwórnymi głowami oraz sześcioma lub tylko czterema skrzydłami. Nieraz wybierano dla nich jedynie postać ludzką, z wysuwającymi się spod skrzydeł rękami i stopami, oraz głowami w kolistych aureolach. Częściej jednak podtrzymują one nimby otaczające Chrystusa, występując nie tylko w przedstawieniach *Maiestas Domini*, ale i w scenach Wniebowstąpienia. Według słów jednego z psalmów (Ps XVIII, 11) Jahwe unosił się bowiem na cherubach, stanowiły one jego „tron”. „Qui sedes super thronos cherubin” – „który siedzisz nad tronami cherubów”, występuje w wezwaniu jednej z modlitw (41). Jeśli wyobrażano przedmiotowy tron Boży, cheruby znajdowały miejsce poniżej lub obok. Na miniaturze gertrudiańskiej umiejscowione są pod tronem Chrystusa. Cheruby mają tu po cztery skrzydła, usiane znakami oczu, a także ludzkie głowy z aureolami (il. 4).

W wersji tetramorficznej cherubowie mają przeważnie po lewej stronie głowę lwa, po prawej wołu, pośrodku głowę ludzką, a ponad nią głowę orła. Jako cztery oddzielne „istoty żywe” pojawiają się w Apokalipsie św. Jana (4, 6–9) i – jak

<sup>48</sup> T. Dobrzeniecki, *Maiestas Domini...*, *op. cit.*, cz. III, s. 37.

<sup>49</sup> V.N. Lazarev, *Drevnerusskie mozaiki...*, *op. cit.*, il. 95.

wspomniano – zostały przyporządkowane każdemu z ewangelistów, by cała ich czwórka symbolizować mogła jedność i mądrość Bożą wszystkich czterech Ewangelii<sup>50</sup>. W takiej roli oglądamy je w licznych rzeźbach i na miniaturach zachodnich od czasów karolińskich, m.in. w *Ewangeliarzu* z Kolonii i na miniaturze gertrudniańskiej.

Pseudo-Dionizy poświęcił wiele miejsca owym dziwnym, zwierzęcym figuracjom wizyjnym, dowodząc, że są one dostosowane do umysłu ludzkiego, ale tylko plebs może je rozumieć dosłownie (I, 2–3). Niebiańskie duchy nie mają bowiem żadnej postaci, a można je poznawać jedynie poprzez zjawiska, które w jakiś sposób są podobne do nich, jak np. światło, błyskawice, ognistość, promieniowanie, lub też wręcz niepodobne i posunięte niemal do szczytu absurdalności. Nie może bowiem w nich być nic z głupoty wołu, srogości lwa, upierzenia orła (II, 1–2). A jednak Pseudo-Dionizy te absurdalne figuracje na innym miejscu ujmował przerośnie, dowodząc, iż lew symbolizuje władzę i potęgę, wół moc i opiekuńczość, orzeł królewskość i wzloty wzwyż (XV, 8). Wszystko to bowiem pozwala umysłowi zbliżyć się ku pięknu niewidzialnemu, które i tak przerasta ludzkie możliwości pojmowania (I, 2–3; XV, 9). W ikonografii wschodniej unikano jednak posługiwania się zwierzęcymi symbolami i alegoriami. Mimo to występują np. na miniaturach w *Ewangeliarzu Ostromira* z lat 1056–1057 – najwcześniejszej znanej księdze liturgicznej powstałej na Rusi Kijowskiej; ujęcie to uznane zostało za rzadki objaw wpływu ikonografii romańskiej, zachodniej. Księga powstała zaś w kręgu dworu Izjasława, którego „posadnikiem” w Nowogrodzie był właśnie Ostromir. I to niezwykle stopienie form artystycznych obu kręgów kulturowych łączone jest z postacią i rolą Gertrudy<sup>51</sup>.

Trony – trzeci chór najwyższej triady – opisane zostały przez Daniela (Dn 7, 9) i Ezechiela (Ez 1, 15–21; 10, 9–19) jako poruszające się we wszystkich kierunkach ogniste koła. Dla Proklosa, Orygenesza, mistyka Makarego Egipskiego i Pseudo-Dionizego były one wyrazem porządku absolutnego, jedności i doskonałości Boga. Często pojmowano je i przedstawiano przedmiotowo jako szprychowe koła u Bożego rydwanu-tronu i jego podnóżka, bądź w połączeniu z postaciami Bożych nosicieli, cherubów, pod ich dolnymi skrzydłami lub stopami. Z czasem oderwały się od nimbów i tronów Bożych, odsunęły na boki, przybierając kształty kół i dysków, płomieniście czerwonych, zazębiających się, zaopatrzonych we własne skrzydła. I w takiej formie, w liczbie parzystych kół po bokach, oglądamy je na miniaturze z *Kodeksu Gertrudy* (il. 4). Posiadamy również nieco późniejszy przykład z naszego terenu – na fresku powstałym ok. 1160 r. w absydzie kolegiaty w Tumie pod Łęczycą, największym z zachowanych do dziś kościołów romańskich Polski, cztery cheruby-tetramorfy mają po cztery koła pod stopami<sup>52</sup>.

<sup>50</sup> Zob. T. Dobrzeńcki, *Maiestas Domini...*, *op. cit.*, cz. III, il. 83–85, 88.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 115.

<sup>52</sup> V.N. Lazarev, *Vizantijskoe i drevnerusskoe iskusstvo...*, *op. cit.*, s. 268–279; O.I. Podobedova, *op. cit.*, s. 80–81.

Na miniaturze gertrudiańskiej serafy i cheruby przedstawione zostały naprzemiennie ze skrzydłami złoto-czerwonymi i złoto-błękitnymi. Kolorystyka ich bywała rozmaita, np. w mozaikach sycylijskich mają one skrzydła wielobarwne – błękitne, fiołkowe, zielone i brunatne. W późniejszej ikonografii pałające miłością serafy przedstawiano zwykle w czerwieni, cheruby zaś w błękitach<sup>53</sup>.

Jedna z modlitw zwrócona jest do wszystkich aniołów i archaniołów, z prośbą o pomoc dla duszy i ciała w nieszczęściach i uciskach (5). Modląca prosi słowami psalmu, by wspomagały ją we wszelkich sytuacjach – „czy to stojącą, czy siedzącą, [...] czy odpoczywającą, czy działającą” (Ps 139, 2–3), wraz z amplifikacją – „czy to leżącą, czy chodzącą, czy to czuwającą, czy śpiącą” („*Conservate queso sive stantem, sive sedentem, sive iacentem, sive ambulatem, sive vigilantem, sive dormientem, sive quiescentem, sive operantem*”). Dalej jest mowa o stojących przy Bogu tysiącach tysięcy i o dziesięciokrotnych setkach tysięcy (dwukrotnie, na różny sposób powtórzono to samo określenie liczby, niewątpliwie dla podniesienia jej wyrazu) – „*milia milium et decies centena milia*”. W Biblii na różny sposób oddawano ową nieprawdopodobną ilość istot niebiańskich (Iz 33, 2; Dn 7, 10; J 5, 11).

W modlitwach Gertrudy, przed podkreśleniem mnogości zastępów anielskich oraz błaganiami o ich pomoc i obronę przed złośliwością diabelską i ludzką, wymienieni są trzej archaniołowie – Michał, Gabriel i Rafał (5), a pierwszy z nich przywoływany jest ponadto jeszcze trzykrotnie (3, 4, 94). Jedna z modlitw jest w całości skierowana do archanioła Michała (4), z prośbą o opiekę przez całe życie, a przede wszystkim w momencie śmierci i wędrówki duszy – by przed modlącą się otworzył łaskawie bramę raj, by nie wpadła w ręce diabła („*et cum deus animam meam migrare hinc iusserit, tu clemens aperi portam paradysi, ne incidiat in manus diaboli*”). Archanioł Michał to wszak rycerz Boży, który stracił szatana. Wprawdzie wygnał Adama i Ewę z ziemskiego raj, ale może okazać pomoc i wstawiać się za każdym grzesznikiem. Jedna z ostatnich modlitw to krótkie wezwanie do tegoż archanioła o pomoc dla dusz zmarłych (94). Cieszył się on w średniowieczu wielką czcią zarówno na Zachodzie, jak i na Wschodzie, jako opiekun całych narodów, dynastów i wszystkich ludzi. Imię chrzestne Michał nosił syn Gertrudy Światopełk Izjasławowicz.

W modlitwach Gertrudy wymienionych jest po imieniu trzech archaniołów, bowiem sobór z 746 r. zakazał oddawania imiennie czci czwartemu z nich, Urielowi, występującemu jedynie w apokryficznej księdze Starego Testamentu, Księdze Henocha. W Kościele wschodnim usunięto ponadto imię Rafała z nieuznawanej tu za kanoniczną Księgi Tobiasza. Wokół Pantokratora przedstawiano jednak czwórkę archaniołów, w zgodzie z przekazem Apokalipsy, w której jest mowa o czterech aniołach w powiązaniu z czterema stronami świata (Ap 7, 1). Takie też rozwiązanie wybrali artyści zdobiący kopułę kijowskiego soboru. Z czterech widniejących tu

<sup>53</sup> T. Dobrzeniecki, *Maiestas Domini...*, *op. cit.*, cz. III, il. 67, 79.

wokół Pantokratora archaniołów tylko jeden jest oryginalny (il. 8)<sup>54</sup>. Pozostałe trzy to malowidła z XIX w. (sobór już od XVI w. znajdował się w stanie postępującej ruiny). Obecny wygląd czaszy kopuły daje jednak pojęcie o pierwotnej całości kompozycji, która powstawała niegdyś na oczach Gertrudy. Każdy archanioł ma prawie cztery metry wysokości. Ujęty jest w pozie stojącej, frontalnej, z ogromnymi skrzydłami, sięgającymi prawie stóp. W splotach włosów widoczny jest biały diadem, a jego głowa okolona jest krągłą aureolą z obwódkami białą, zieloną i czerwoną. Odzienie stanowi błękitna bizantyńska dalmatyka – z kunsztownie oplatającą postać szeroką, złotą szarfą, biało-czerwoną od spodu. Ten dworski, bizantyński strój usiany jest drogocennymi kamieniami i perłami.

Archaniołowie pełnią tu rolę dostojników dworu Pantokratora i w takim też duchu w jednej z modlitw (38) jest mowa o majestacie Chrystusa z jego „niebiańskimi ministrami” – „cum ministris celestis”. Każdy z archaniołów w prawej ręce trzyma kulę ze znakiem krzyża na zgeometryzowanej Gołgocie, przypominającą o zbawczej męce Chrystusa, w lewej zaś „labarum” – laskę z tablicą i początkowymi słowami pochwalnego hymnu „trisağion”. Pomiędzy skrzydłami archaniołów tworzy się ogromny, złoty krzyż, współgrający z krzyżem w nimbie Pantokratora (poniżej między oknami ukazano postaci 12 apostołów, a na pendentywach podkopułowych umieszczono wizerunki czterech ewangelistów, zwyczajem wschodnim bez symboli zwierzęcych. Również te mozaiki tylko w małej części są oryginalne).

Bez tak uroczystego stroju, jedynie w białej tunice, ukazany został raz jeszcze jeden z archaniołów – Gabriel, w związku ze Zwiastowaniem. Jego postać usytuowana jest na filarze transeptu po stronie południowej, po północnej znajduje się postać Marii (il. 9)<sup>55</sup>. Oddziela ich szerokość nawy, jakby uzmysławiając, że archanioł przybywa z oddali, z zaświatów. Na mozaikowym przedstawieniu *Komunii apostołów* w absydzie dwaj aniołowie w białych szatach współuczestniczą w tej symbolicznej liturgii. Postaci aniołów i archaniołów pojawiają się ponadto we freskach; m.in. w jednej z mniejszych kopuł wyobrażono w tondach popiersia czterech archaniołów<sup>56</sup>.

Modląca się trzykrotnie prosi Boga o wysłanie specjalnego anioła, który strzegłby „króla” (jej męża) przed wszelkimi niebezpieczeństwami i prowadził na drogę pokoju i zbawienia (7), który by towarzyszył jej synowi i jego wojskom, zapewniając im zwycięstwo (27), a ją samą strzegł przed wszystkimi wrogami widzialnymi i niewidzialnymi (62). Jak bowiem sama nazwa wskazuje, „angelus” to specjalny wysłannik Boga do konkretnego człowieka. Również w modlitwach skierowanych

<sup>54</sup> O. Wulff, *op. cit.*, s. 88–89.

<sup>55</sup> V.N. Lazarev, *Mozaiki Sofii Kiewskiej*, *op. cit.*, s. 81–83, il. 5–7; *idem*, *Vizantijskoe i drevnerusskoe iskusstvo...*, *op. cit.*, il. 11–12; *idem*, *Drevnerusskie mozaiki...*, *op. cit.*, il. 5, 8; *Sofia Kyevska...*, *op. cit.*, il. 29.

<sup>56</sup> V.N. Lazarev, *Mozaiki Sofii Kiewskiej*, *op. cit.*, il. 62–63; *idem*, *Drevnerusskie mozaiki...*, *op. cit.*, il. 54–55, 96–101; *Sofia Kyevska...*, *op. cit.*, il. 26–27, 38, 52.



Il. 8. *Archanioł*, mozaika w kopule w soborze Sofijskim w Kijowie, za: V.N. Lazarev, *Mozaiki Sofii Kiewskoi*, Moskwa 1959



Il. 9. Archanioł Gabriel i Maria, Zwiastowanie w soborze Sofijskim w Kijowie, za: V.N. Lazarev, *Mozaiki Sofii Kiewskiej*, Moskwa 1959

do św. Heleny zawarta jest prośba o wyjednanie anielskiego poselstwa do Jaropelka Piotra i pozyskania go dla zamysłów matki, tak jak to było dane tejże świętej w stosunkach jej z synem Konstantynem (16, 17). Źródło tego przekazu nie zostało jak dotąd wyśledzone. Jeden raz Gertruda prosi o anielską pomoc i wstrzymanie ręki

karzącego ją Boga – „i powiedz aniołowi uderzającemu: Zatrzymaj Twą rękę” – „sed dic angelo percudenti: cesset manus Tua” (59).

Program ikonograficzny związany ściśle z formą i przestrzenią kościoła kopułowo-krzyżowego, zrealizowany w soborze kijowskim, to przykład niezwykle bogatej, ale i zwartej koncepcji ideowej, jaka wykrystalizowała się w sztuce okresu średniobizantyńskiego po ikonoklazmie. Przedstawienie Pantokratora z archaniołami w kopule o symbolice kosmiczno-niebiańskiej ma charakter dogmatyczny, abstrakcyjnie ponadczasowy, przeznaczony do kontemplacji. Stanowi jądro i najwyższą sferę tegoż programu. Również wewnątrz absydy poświęcone jest przedstawieniom symbolicznym – wypełnia je *Komunia apostołów*, a ponad nią kolosalna postać Matki Boskiej Orantki. Dopiero partie niższe ścian poświęcone są cyklem narracyjnym, zestawieniem scen Starego i Nowego Testamentu przedstawiającym wydarzenia z Ziemi Świętej. Ta ziemską historią Odkupienia stanowi jednocześnie obrazowy kalendarz liturgiczny. Łączy więc w sobie czas historyczny ze stale powtarzającym się cyklem rocznym życia Kościoła. Podłuczca i filary pokrywa galeria postaci świętych, świadków Chrystusa, narastająca przez wieki.

Na ścianie zachodniej ponad wejściem i na ścianach nawy znalazła też niegdyś miejsce galeria rodziny książęcej, fundatorów świątyni, a jednocześnie ziemskich „ministrów” Chrystusa, którym użyczona została władza w sprawach doczesnych<sup>57</sup>. Po obu stronach centralnej postaci Chrystusa przedstawiono Jarosława Mądrygo z żoną, synami (a więc zapewne również Izjasławem) i córkami. Fresk uległ jednak silnemu zniszczeniu. W sumie budowla sakralna wraz z wiernymi stanowić miała rzeczywistość całego shierarchizowanego kosmosu, sięgając od nieba – siedziby Boga, po ludzki, ziemski padół.

Przedstawienia w partiach najwyższych i najważniejszych – kopule, absydzie i jej lukowej oprawie, wykonano w technice mozaikowej, ogromnie kunsztownej, kosztownej i pracochłonnej, partie niższe zaś w technice malarskiej. Mieniające się barwami postaci z mozaik odznaczają się właściwą tej technice mocą koloru, nieosiągalną do uzyskania pigmentami na wapiennej zaprawie. Kostki wykonywane przy pomocy glazur i z barwnych, polerowanych kamieni posiadają swój połysk, a jeszcze silniejsza, migotliwa poświata bije z partii abstrakcyjnego, złotego tła. Czasze kopuł bizantyńskich, wzorem świątyni Hagia Sophia, przeprute są u podstaw kręgiem wielu okien – w świątyni kijowskiej 12 oknami wysmukłego tamburu. To sprawia, że wyobrażenia kopułowe zdają się unosić w przestrzeni ponad skrzyżowaniem naw (odmiennie niż w sztuce zachodniej, w której wybrano rozwiązanie przeciwne

<sup>57</sup> O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration...*, *op. cit.*, s. 3 i nast.; A. Różycka-Bryzek, *Sztuka Rusi Kijowskiej*, [w:] *Słownik starożytności słowiańskich*, t. 4, red. W. Kowalenko et al., Wrocław 1970, s. 598–605; *eadem*, *Symbolika bizantyńskiej architektury sakralnej*, [w:] *Losy cerkwi w Polsce po 1944 r.*, red. A. Marek et al., Rzeszów 1997, s. 63–90; V.N. Lazarev, *Drevnerusskie mozaiki...*, *op. cit.*, il. 103 (rysunek).

– świetlistego przeprucia w centrum). Intensywności barw i splendorowi mozaik Wschodu zdoła dorównać dopiero mistyka światła i koloru zachodniego gotyku, minimalizującego materię ścian i wprowadzającego barwne witraże.

Zanim to nastąpiło, ludzie Zachodu, którzy znali osiągnięcia Wschodu, wyrażali swój ogromny podziw dla nich i uznawali ich wyższość. Nie darmo sztuka bizantyńska rozprzestrzeniała się zarówno na północ, na Bałkany i Ruś, jak i na zachód – do Rawenny, Wenecji, Rzymu i na Sycylię. Znamienne są słowa Leona z Ostii, benedyktyńskiego kronikarza z Monte Cassino, zmarłego w 1115 r., a więc współczesnego Gertrudzie, który z zachwytem pisał o kolorach i o żywości postaci na mozaikach, ubolewając, że „już od pięciuset lat i więcej magistra Latinitas zaniedbała uprawy tych sztuk”<sup>58</sup>. Także za życia Gertrudy Adam z Bremy podkreślał rozkwit Rusi Kijowskiej, powtarzając opinię, iż jej stolica „rywalizuje z berłem Konstantynopola” i stanowi „najwspanialszą ozdobę Grecji”, czyli chrześcijaństwa wschodniego<sup>59</sup>.

Na Wschodzie, poza okresem ikonoklastycznego wstrząsu, przedstawieniom wizualnym, zarówno tym monumentalnym w architekturze, jak i tablicowym ikonom, przypisywano niezwykłą rolę, widząc w nich ogniwo pośredniczące pomiędzy człowiekiem i światem doczesnym a tym, co pozaczasowe i boskie<sup>60</sup>. Usankcjonowane typy ikonograficzne miały odbijać rzeczywistość eschatologiczną, a ich kontemplacja umożliwić miała wznoszenie się i zbliżanie ku temu, co niepoznawalne. Obraz nabierał mocy promieniowania archetypu, jaki przedstawiał, uobecniał go, miał udział w płynących z niego łaskach. Gertruda – sama wierna obrządkowi rzymskiemu, ale przez większą część życia obecna w świecie duchowości wschodniej – była zapewne tego świadoma.

## Bibliografia

- Andrzejuk A., *Gertruda Mieszkówna i jej Modlitewnik*, Warszawa 2006.  
Bloch P., Schnitzler H., *Die Ottonische Kölner Malerschule*, Düsseldorf 1967.  
Dąb-Kalinowska B., *Ikonowa rzeczywistość*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 36, 1992, s. 321–332.  
Demus O., *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1947.

<sup>58</sup> M. Smorąg Różycka, *Problematyka badań nad sztuką bizantyńską: główne kierunki i perspektywy badawcze*, [w:] *Sztuka średniowiecznego Wschodu i Zachodu*, red. M. Smorąg Różycka, Kraków 2002, s. 54.

<sup>59</sup> H. Łowmiański, *Kijów*, [w:] *Słownik starożytności słowiańskich*, t. 2, *op. cit.*, s. 409.

<sup>60</sup> T.D. Łukaszuk, *Teologia świętego obrazu – ikony. Studium z dziedziny teologii ekumenicznej*, „Studia Claromontana”, t. 1, 1981, s. 40–57; B. Dąb-Kalinowska, *Ikonowa rzeczywistość*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 36, 1992, s. 321–332.

- Demus O., *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949.
- Demus O., *The Mosaics of San Marco in Venice*, vol. 1: *The Eleventh and Twelfth Centuries*, Chicago–London 1984.
- Denys l'Aréopagite, *La hiérarchie céleste*, red. R. Roques, G. Heil, M. de Gandillac, Paris 1958.
- Dobrzeńiecki T., *Geneza polskiego portretu trumiennego*, [w:] *Portret. Funkcja – forma – symbol*, red. A. Marczak-Krupa, Warszawa 1990.
- Dobrzeńiecki T., *Maiestas Domini z zabytkach polskich i obcych z Polską związanymi*, cz. I, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 17, 1973, s. 5–86.
- Dobrzeńiecki T., *Maiestas Domini z zabytkach polskich i obcych z Polską związanymi*, cz. II, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 18, 1974, s. 213–306.
- Dobrzeńiecki T., *Maiestas Domini z zabytkach polskich i obcych z Polską związanymi*, cz. III, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. 19, 1975, s. 5–263.
- Elżanowska M., *Modlitewnik Gertrudy Mieszkówny*, [w:] *Pisarki polskie epok dawnych*, red. K. Stasiewicz, Olsztyn 1998, s. 47–55.
- Grabar A., *L'art du Moyen Age en Europe orientale*, Paris 1968.
- Istorija ukrains'koho mystectva*, t. 1, red. M.P. Bażan, Kyev 1966.
- Jantzen H., *Ottotonische Kunst*, München 1947.
- Kalinowski L., *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989.
- Kobieliński S., *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000.
- Lazarev V.N., *Vizantijskoie i drevnerusskoie iskusstvo*, Moskwa 1978, s. 268–269.
- Lazarev V.N., *Drevnerusskie mozaiki i freski*, Moskwa 1973.
- Lazarev V.N., *Mozaiki Sofii Kiewskiej*, Moskwa 1959.
- Leśniewska D., *Kodeks Gertrudy. Stan i perspektywy badań*, „Roczniki Historyczne”, t. 61, 1995, s. 141–170.
- Lexikon für Theologie und Kirche*, t. 2, Freiburg 1958.
- Lexikon für Theologie und Kirche*, t. 6, Freiburg im Brisgau 1961.
- Logvyn G.N., *Ukrainskoie iskusstvo X–XVIII v.*, Moskwa 1963.
- Łowmiański H., Kijów, [w:] *Słownik starożytności słowiańskich*, t. 2, red. W. Kowalenko et al., Wrocław 1964.
- Łukaszuk T.D., *Teologia świętego obrazu – ikony. Studium z dziedziny teologii eklezjologicznej*, „Studia Claromontana”, t. 1, 1981, s. 40–57.
- Małczyński K., *Kazimierz Karol Odnowiciel*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 12, Wrocław 1966, s. 261–262.
- Malewicz M.H., *Rękopis Gertrudy Piastówny, najwcześniejszy zabytek piśmiennictwa polskiego*, „Materiały do Historii Filozofii Średniowiecznej w Polsce”, t. 16, 1972, s. 23–71.
- Michałowska T., *Ego Gertruda. Studium historycznoliterackie*, Warszawa 2001.
- Michałowska T., *Średniowiecze*, Warszawa 1995.

- Modlitwy księżnej Gertrudy z Psalterza Egberta w Cividale*, przeł. i oprac. B. Kürbis, Kraków 1998.
- Modlitwy księżnej Gertrudy z Psalterza Egberta z Kalendarzem*, wyd. M.H. Malewicz, oprac. B. Kürbis, współpr. D. Leśniewska, P. Stróżyk, Kraków 2002.
- Molè V., *Emalia*, [w:] *Słownik starożytności słowiańskich*, t. 1, red. W. Kowalenko et al., Wrocław 1961, s. 451–452.
- Molè V., *Ewangeliarz Ostromira*, [w:] *Słownik starożytności słowiańskich*, t. 1, red. W. Kowalenko et al., Wrocław 1961, s. 467.
- Molè V., *Gertrudy kodeks*, [w:] *Słownik starożytności słowiańskich*, t. 2, red. W. Kowalenko et al., Wrocław 1964, s. 101–102.
- Olech W., *Acheiropity*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 1, red. F. Gryglewicz et al., Lublin 1985.
- Pianowski Z., „*Sedes Regni principales*”. *Wawel i inne rezydencje piastowskie do połowy XIII wieku na tle europejskim*, Kraków 1997.
- Podobedova O.I., *Jeszcze odin aspekt izuczenia miniatiur Izbornika Sviatoslava*, [w:] *Drevnerusskoe iskusstvo. Rukopisnaia kniga. Sbornik tretij*, red. O.I. Podobedova, Moskwa 1983.
- Popova O. S., *Russkaia knižnaia miniatiura XI–XV vv.*, [w:] *Drevnerusskoe iskusstvo. Rukopisnaia kniga. Sbornik tretij*, red. O.I. Podobedova, Moskwa 1983.
- Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska. Hierarchia kościelna*, przeł. z j. greckiego M. Dzielska, przedmowa T. Stępień, Kraków 1999.
- Różycka-Bryzek A., *Symbolika bizantyńskiej architektury sakralnej*, [w:] *Losy cerkwi w Polsce po 1944 r.*, red. A. Marek et al., Rzeszów 1997, s. 63–90.
- Różycka-Bryzek A., *Sztuka Rusi Kijowskiej*, [w:] *Słownik starożytności słowiańskich*, t. 4, red. W. Kowalenko et al., Wrocław 1970, s. 598–605.
- Różycka-Bryzek A., *Wyobrażenia aniołów w bizantyńsko-ruskich malowidłach kaplicy Św. Trójcy na zamku w Lublinie (1418)*, „*Folia Historiae Artium*”, t. 13, 1977, s. 19–52.
- Smirnova E., *The Miniatures in the Prayer Book of Princess Gertrud. Program, Dates, Painters*, „*Russia Mediaevalis*”, t. 10, 2001, nr 1, s. 5–21.
- Smorąg Różycka M., *Bizantyńsko-ruskie miniatury Kodeksu Gertrudy. O kontekstach ideowych i artystycznych sztuki Rusi Kijowskiej XI w.*, Kraków 2003.
- Smorąg Różycka M., *Problematyka badań nad sztuką bizantyńską: główne kierunki i perspektywy badawcze*, [w:] *Sztuka średniowiecznego Wschodu i Zachodu*, red. M. Smorąg Różycka, Kraków 2002.
- Sofiâ Kievskaâ. Gosudarstvennyj arhitekturno-istoričeskij zapovednik*, red. G.N. Logvin, Kiev 1971.
- Sokołowski M., *Ołtarz główny pierwszej katedry gnieźnieńskiej*, „*Folia Historiae Artium*”, t. 1, 1964, s. 5–16.
- Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII w.*, red. M. Walicki, Warszawa 1971.

- Sztuka świata*, t. 3, red. M. Machowski, Warszawa 1993.
- Targosz K., *Korzenie i kształty teatru do 1500 r. w perspektywie Krakowa*, Kraków 1995.
- Targosz K., *Modlitwy maryjne z Kodeksu Gertrudy i ich współbrzmienia ikonograficzne*, [w:] *Kobiety i kultura religijna. Specyficzne cechy religijności kobiet w Polsce*, red. J. Hoff, Rzeszów 2006, s. 49–94.
- Targosz K., *Sola pulcherrima super solem*, „Nad słońce i miesiąc cudniejsza” (Modlitwa maryjna z Modlitewnika Gertrudy i Modlitewnika Nawojki), „Folia Historica Cracoviensia”, t. 10, 2004, s. 361–387.
- Trawkowski S., *Rycheza*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 33, Wrocław 1991, s. 368–373.
- Tyniec. Sztuka i kultura benedyktynów od wieku XI do XVIII*, red. K. Żurowska, Kraków 1994.
- Volbach W.F., Lafontaine-Dosogne J., *Byzanz und der Christliche Osten. Propyläen Kunstgeschichte*, t. 3, Berlin 1968.
- Walicki M., *Dekoracja architektoniczna i jej wystrój artystyczny*, [w:] *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII w.*, red. M. Walicki, Warszawa 1971, s. 195–245.
- Wulff O., *Cherubim, Throne und Seraphim. Ikonographie der Engelshierarchie*, Leipzig 1894.

---



---

Karolina Targosz

**Christocentric and angelologic issues in Gertruda Mieszkówna's prayers against the background of 11th c. iconosphere**

Key words: Gertruda Mieszkówna, *Codex Gertrudianus*, prayer book, psalmbook, miniature paintings

Summary

Gertude, a Polish 11th century princess, the daughter of Mieszko II, an educated but unfortunate sovereign of the Polish Piast dynasty, and Richeza, the sister of the archbishop of Cologne, the wife of Iziaslav, the Prince of Kyiv – is remembered thanks to the collection of almost one hundred Latin prayers included in the so-called *Codex Gertrudianus* preserved in Museo Archeologico in Cividale in north-eastern Italy. The paper aims at presenting the relationship between the text of the prayers and then iconosphere – works of eastern and western art which Gertrude knew, could have known and which were produced in her times. Her prayers are accompanied by five miniature Bizantine-Ruthenian paintings and it was also under her very eyes when marvellous mosaic were being made in Kyiv by artists from Constantinople. In Rhineland, where she received her education, she may have the opportunity to see, in the foundations of her aunts-abbesses, the series of Christological scenes, such as e.g. a series of reliefs on the door of the Santa Maria im Kapitol church in Cologne or the images on the cover

of a gospel in Essen. One of the miniatures included in her Codex show the crucifixion and this was the scene she could have seen in Kraków in the Tyniec Sacramentarium, offered to the Polish Benedictines by their fellow monks from Rhineland. Similar parallels may be drawn between the image of Christ seated on a throne included in the Codex and *Maiestas Domini* from Tyniec. These works contain also seraphs, cherubs and thrones of angelic choirs. In the central dome of the Saint-Sophia Cathedral in Kyiv, one of the most monumental 11th century mosaics, Gertrude was watching the image of Pantocrator among archangels and in the scene of Annunciation she saw the Archangel Gabriel and Mary. As a faithful of the Latin rite, in Rhutenia she could at the same time contemplate the crowning achievements of the spirited Eastern art of that time.