

### Wizerunek Matki Boskiej Kyriotissy w *Kodeksie Gertrudy: palladium* rodu Izjasławowiczów?

Kodeks Gertrudy, unikatowa iluminowana książeczka modlitewna królewskiej małżonki kijowskiego władcy Izjasława Jarosławowicza (1054-1078), w ostatnich dekadach na nowo wzbudziła ogromne zainteresowanie badaczy, mierzone szybko powiększająca się liczbą publikacji<sup>181</sup>. Znakomita ich większość dotyczy zagadnień związanych z kontekstem historycznym, religijno-pobożnościowym i kulturowym łacińskich modlitw dołączonych przez Gertrudę do psalterza należącego niegdyś do trewirskiego arcybiskupa Egberta (977-993)<sup>182</sup>. Także w odniesieniu do pięciu miniatur zleconych przez Gertrudę, tj. *Modlitwy książęcej rodziny do św. Piotra* (fol. 5v), *Bożego Narodzenia* (fol. 9v), *Ukrzyżowania* (fol. 10), *Wieńczenia Jaropelka i Kunegundy przez Chrystusa* (fol. 10v) oraz *Tronującej Matki Boskiej Kyriotissy* (fol. 41), formułowane były tezy o ich zachodniej proveniencji artystycznej.

Ta wyraźna asymetria ukierunkowań badawczych usunęła w cień kijowski kontekst biografii księżnej. Staroruskie przekazy pisane na temat *kniahini* są nad wyraz skromne. Jednak z niektórych wzmianek można wysnuć domysł, iż zyskała pewne uznanie nawet w kręgach duchowieństwa cerkiewnego i monastycznego. W literaturze przedmiotu podkreśla się przede wszystkim jej dobre relacje z Teodozym, ihumenem monasteru pieczerskiego (1063-1074). Zdaniem Andrzeja Poppego, do ufundowanego przez Gertrudę monasteru św. Mikołaja przyjęta została – za zgodą *kniahini* – matka Teodozjusza<sup>183</sup>. Można się domyślać, że ostatnie lata życia spędziła otoczona szacunkiem należnym matce kijowskiego władcy, Światopełka-Michała (1093-1113), wslawionego znakomitą fundacją cerkwi Archaniola

---

<sup>181</sup> Tu przypomnijmy edycje książkowe z ostatniej dekady: *Modlitwy Księżnej Gertrudy z „Psalterza Egberta” w Cividale*, tłum. i oprac. B. Kürbis, Kraków 1998; T. Michałowska, *Ego Gertruda. Studium historyczno-literackie*, Warszawa 2001; *Modlitwy Księżnej Gertrudy z „Psalterza Egberta” z „Kalendarzem”*, wyd. M.H. Malewicz, B. Kürbis, oprac. B. Kürbis, Kraków 2002 (Monumenta Sacra Polonorum II); M. Smorağ Różycka, *Bizantyńsko-ruskie miniatury „Kodeksu” Gertrudy. O kontekstach ideowych i artystycznych sztuki Rusi Kijowskiej XI wieku*, Kraków 2003; A. Andrzejuk, *Gertruda Mieszkówna i jej „Modlitewnik”*, Warszawa 2006; por. także D. Leśniewska, *Kodeks Gertrudy. Stan i perspektywy badań*, *Roczniki Historyczne* 61, 1995, s. 141-170; *Gertruda Mieszkówna i jej manuskrypt*, red. A. Andrzejuk, Warszawa 2007. Komentarz do edycji „*Psalterium Egberti*”. Facsimile del ms. CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale del Friuli, red. C. Barberi, Friuli–Venezia 2000, ma charakter ogólny i nie wniósł do badań nowych ustaleń.

<sup>182</sup> Szczegółowe omówienie badań przedstawiła D. Leśniewska, *Kodeks Gertrudy. Stan i perspektywy badań*, „*Roczniki Historyczne*” 61, 1995, szczególnie s. 156-160; ta sama, *Badania nad Kodeksem – próba podsumowania*, w: *Gertruda Mieszkówna...*, o.c., s. 18-33; por. także *Psalterium Egberti. Facsimile...*, o.c., s. 105-177.

<sup>183</sup> Zob. A. Poppe, *Gertruda-Olisawa, regina Russorum. Materiały do życiorysu*, w: *Scriptura custos memoriae. Prace historyczne*, red. D. Zydorek, Poznań 2001 (Publikacje Instytutu Historii UAM 44), szczególnie s. 584-591.

Michała, uświetnionej mozaikami i freskami mistrzów greckich i rodzimych<sup>184</sup>. Według świadectwa latopisarskiego, Gertruda zmarła 4 stycznia 1108 roku<sup>185</sup>. Tak długi, liczony od około 1043 roku, pobyt na Rusi musiał pozostawić ślad w jej osobistym modlitewniku. Odkrycie kijowskich wątków w modlitwach należy do przyszłych badaczy. Na potrzebę podjęcia tej problematyki, szczególnie w odniesieniu do dewocji maryjnej, zwracała uwagę Brygida Kürbis<sup>186</sup>. Na obecnym etapie badań jedynie miniatury gertrudiańskie są wyrazistym świadectwem zakorzenienia Gertrudy w lokalnej kulturze artystycznej.

Zróznicowany pod względem tematycznym oraz artystycznych cech stylowych zestaw gertrudiańskich miniatur nie powstał według jednorodnej koncepcji programowej. Sprawia raczej wrażenie swobodnego doboru obrazów, choć nie można wykluczyć, że dokonano w ślad za sugestiami zleceniodawczyni. Jedynie miniatura przedstawiająca księżącą rodzinę przed św. Piotrem odnosi się bezpośrednio do treści modlitw zapisanych na tej samej karcie (fol. 5v). Tę zależność potwierdza także układ kompozycyjny: scenę obwiedzioną wąską bordiurą o nieregularnym dukcie umieszczono pomiędzy dwiema kolumnami uprzednio zapisanego tekstu. Może początkowo Gertruda zaplanowała jedynie dołączyć do posiadanego psalterza tę właśnie miniaturę wraz z modlitwą do św. Piotra, nawiązując do treści fundacyjno-dedykacyjnych w *Psalterzu Egberta*, na które składa się – przypomnijmy – sekwencja dwóch przedstawień: mnich Ruodprecht przekazuje księgę zleceniodawcy arcybiskupowi Egbertowi (ff. 16v-17r), który składa ją w darze św. Piotrowi (ff. 18v-19r)<sup>187</sup>. Inskrypcje złotą majuskułą zapisane odpowiednio w obrębie każdej z miniatur utrwalają ich sens:

*Donum fert Ruodpreht  
Quod praesul suscipit Egbreht,*

a w następnych:

*Qui tibi dat munus  
Dele sibi Petre reatus*<sup>188</sup>.

Zamysł taki Gertruda mogła podjąć w chwili otrzymania rękopisu lub pod wpływem jakiś szczególnych okoliczności. Obie kwestie są przedmiotem wnikliwych rozważań wielu badaczy. W ostatnich opracowaniach przeważa pogląd, że Gertruda otrzymała rękopis w ślubnym wianie i zabrała na Ruś już około 1043 roku<sup>189</sup>. Z uwagi na osoby przedstawione w miniaturze ze św. Piotrem, czas jej powstania musi się mieścić pomiędzy rokiem 1078

---

<sup>184</sup> Zob. В.Н. Лазарев, *Михайловские Мозаики*, Москва 1966.

<sup>185</sup> *Powieść minionych lat*, tłum. i oprac. F. Sielicki, Wrocław-Warszawa-Kraków 1999, s. 221. Wątpliwości czy zawarte w tej nocy określenie *Światopelkowa matka* odnosi się do Gertrudy przekonująco odrzuca A. Poppe, *o.c.*, s. 575-576.

<sup>186</sup> Zob. *Modlitwy Księżnej Gertrudy...*, 1998, *o.c.* (przyp. 1), s. 51 i przyp. 86.

<sup>187</sup> Ten sam schemat zastosowany został wcześniej, przed 969 r., w Kodeksie Gerona, arcybiskupa kolońskiego (969-976); zob. *Vor dem Jahr 1000. Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu*, red. A. von Euw, Köln 1991, s. 118-121 wraz z wykazem literatury.

<sup>188</sup> Wszystkie odniesienia do *Psalterza Egberta* zob. w: *Psalterium Egberti. Facsimile...o.c.*, s. 201-215.

<sup>189</sup> Zob. D. Leśniewska, *o.c.*, s. 142.

(śmierć Izjasława) i rokiem (śmierć Jaropełka)<sup>190</sup>. Oznacza to, że Gertruda dopiero po upływie 35 lat podjęła zamysł dopełnienia psalterzowej dedykacji przedstawieniem własnej rodziny<sup>191</sup>. Musiała więc działać pod wpływem niezwykle silnego impulsu. W tym czasie jej uwagę zaprzętały przede wszystkim dramatyczne okoliczności walki pierworodnego Jaropełka o sukcesję po ojcu. Nie liczył się w tej grze Światopełk (ur. ok. 1050), drugi syn Gertrudy, w latach 1078-1087 zasiadający na namiestniczym tronie w Nowogrodzie. Zapewne z tego powodu został pominięty w obrazie wotywnym.

Pierwotny zamysł kompozycyjny *foliów* gertrudiańskich został zarzucony, jak tego dowodzi dalszy zapis modlitw, zwartym blokiem bez podziału na kolumny, oraz umieszczenie trzech całostronicowych miniatur na odrębnych kartach doszytych na początku *Kodeksu*. Piąta z gertrudiańskich miniatur przedstawiająca Matkę Boską z Emmanuelem znajduje się w psalterzowej części rękopisu (fol. 41). Czy idąc tokiem powyższego rozumowania, nie można przyjąć, że powstała w tej właśnie początkowej fazie prac?

Miniatura obwiedziona szeroką ornamentalną bordiurą zajmuje niemal całą powierzchnię karty. Jedynie u dołu, skryba dopisał dwa końcowe wersy modlitwy 62.: *nec possit mihi nocere in uia tua sancta, nec addextris nec assinistris; sed presta me uenire ad te, saluator mundi. Qui uius*<sup>192</sup>. Z takiego położenia tekstu w stosunku do obrazu wynika jednoznacznie, że najpierw powstała miniatura, a później dopisane zostały wersy modlitwy, zaczynającej się na fol. 40v. Rękę tego skryby Małgorzata Malewicz określa symbolem IA i rozpoznaje zarówno w niektórych XI-wiecznych zapisach w części psalterzowej, jak i w obrębie doszytych kart. Jest to pismo mało wprawne, niezbyt staranne, różne od drobniejszego i staranniejszego pisma ręki IIA. Prawdopodobnie pierwsze należało do kapelana księżnej, drugie zaś – do niej samej. Tu podkreślimy, że tą samą ręką zapisano – jak ustaliła Malewicz – pierwsze modlitwy (ff. 5v-6r)<sup>193</sup>. Wyklucza to datowanie miniatury na początek XII wieku, jak niegdyś przyjął André Grabar (1968), a ostatnio – Engelina Smirnowa<sup>194</sup>. Uprawdopodobnia natomiast równoczesne powstanie miniatur św. Piotra i Matki Boskiej<sup>195</sup>. Zauważmy przy tej okazji, że obie miniatury cechuje ten sam modelunek szat szrafowanych złotem, jakby malarz starał się dostosować do ogólnego charakteru

---

<sup>190</sup> Sugestie, że miniaturę przemalowano, nie znajdują potwierdzenia w warstwie malarskiej, jednorodnej, bez widocznych śladów poprawek.

<sup>191</sup> Ten dystans czasowy byłby krótszy, gdyby ponownie rozważyć dawne przypuszczenia, że Gertruda otrzymała rękopis dopiero podczas pobytu w Niemczech, od roku 1073, jeśli towarzyszyła mężowi albo w Kijowie od Burcharda – prepozyta trewirskiej katedry i cesarskiego posła.

<sup>192</sup> Zapis wg: *Modlitwy Księżnej Gertrudy...*, 2002, s. 149.

<sup>193</sup> Zob. M. Malewicz, *Problemy edycji manuskryptu Gertrudy*, w: *Gertruda Mieszkówna i jej manuskrypt, o.c.*, s. 41-46.

<sup>194</sup> A. Grabar, *L'art du Moyen Age en Europe Orientale*, Paris 1968, s. 150; E. Smirnowa, *The Miniatures in the Prayer Book of Princess Gertrude. Program, Dates, Painters*, *Russia Mediaevalis* 10/1, 2001, s. 14.

<sup>195</sup> M. Malewicz ostatnio przychyliła się do poglądu, że najpierw doszyto do psalterza dodatkowe składki, a dopiero potem wykorzystano wolne karty w jego obrębie; przyznała wszakże, że dawniej zakładała odwrotną kolejność; zob. M. Malewicz, *Problemy edycji...*, *o.c.*, s. 50. O stylowym pokrewieństwie obu miniatur szerzej zob. M. Smorąg Różycka, *o.c.*, s. 188 i nast.

ottońskich miniatur w *Psalterzu*. W trzech pozostałych miniaturach ten szczególny rys nie występuje.

W tekście widniejącym u dołu miniatury brak bezpośrednich odniesień do Matki Boskiej. Zdaniem E. Smirnowej, przedstawienie Matki Boskiej z Emmanuelem łączy się treściowo z modlitwą 62., w całości adresowaną do Chrystusa Zbawiciela<sup>196</sup>. Ta ogólna i obieguwa w kulturze chrześcijańskiej paralela, którą mógł dostrzegać pisarz, nie wyjaśnia okoliczności powstania miniatury.

Dewocja maryjna w modlitwach Gertrudy prezentuje się dość skromnie. Na ogólną liczbę dziewięćdziesięciu pięciu modlitw w Kodeksie (według numeracji B. Kürbis), tylko cztery – wszystkie zapisane w części psalterzowej! – w całości adresowane są do Matki Boskiej (28, 85, 86, 87). Ponadto w siedmiu innych modlitwach występują maryjne inwokacje, zwykle przywołujące intercesyjną rolę Bogurodzicy<sup>197</sup>.

Jak dotąd, nie udało się wskazać bezpośredniego wzoru gertrudiańskiej miniatury. Powtarzające się w literaturze przedmiotu przypuszczenie, że miniatura ta oraz ikona ze Swenska datowana około 1288 roku (Galeria Trietiakowska) pochodzą od wspólnego pierwowzoru – niezachowanego wizerunku Matki Boskiej Pieczerskiej sprowadzonego z Konstantynopola w 1073 roku – należy odrzucić z uwagi na wyraźne różnice ikonograficzno-kompozycyjne między tymi dwoma dziełami<sup>198</sup>.

W poikonoklastycznych psalterzach bizantyńskich wizerunki Bogurodzicy w różnych typach ikonograficznych występują albo na marginesach w egzegetycznym powiązaniu z poszczególnymi psalmami, albo zajmują całe odrębne strony<sup>199</sup>. Należy jednak wątpić, by Gertruda kierowała się taką przesłanką. Nie wyczerpuje zagadnienia stwierdzenie o powszechności kultu maryjnego w średniowiecznej Europie, bowiem proces ten w różnych regionach przebiegał ze zmienną intensywnością.

Tytuł *Theotokos* przydany został Marii na Soborze w Efezie (431), jednoznacznie określając chrystologiczny kontekst czci – hyperdulii – oddawanej Bogurodzicy. Pozostałe, jakże liczne określenia Matki Boskiej, kształtowały się na gruncie ludowej pobożności indywidualnej i zbiorowej, utrwalane przede wszystkim w hymnografii i poezji, a stąd przenikające do homiletyki i liturgii<sup>200</sup>. Jak wykazał ostatnio Henry Maguire, w okresie

---

<sup>196</sup> Zob. E. Smirnova, *o.c.*, s. 14.

<sup>197</sup> Kwestię maryjnych odniesień w modlitwach Gertrudy szeroko omawia ostatnio K. Targosz, *Sola pulcherimma super solem – Nad słońce i nad miesiąc Cudniejsza (Modlitwa maryjna z Modlitewnika Gertrudy i Modlitewnika Nawojki)*, *Folia Historica Cracoviensia* 10, 2004, s. 263-281; ta sama, *Treści maryjne w modlitwach z Kodeksu Gertrudy i ich współbrzmienia ikonograficzne*, w: *Kobieta i kultura religijna. Specyficzne cechy religijności kobiet*, red. J. Hoff, Rzeszów 2006, s.49-94.

<sup>198</sup> Szerzej o tym, zob. M. Smorąg Różycka, *o.c.*, s. 169-184.

<sup>199</sup> Por. zestawienie ilustracji psalterzowych w: S. Dufrenne, *Tableau synoptiques de 15 psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte*, Paris 1978; zob. także A. Cutler, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984.

<sup>200</sup> Bizantyńską hymnografię maryjną omawia ostatnio Ch. Hannick, *The Theotokos in Byzantine hymnography: typology and allegory*, w: *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, red. M. Vassilaki, Aldershot-Burlington 2005, s. 69-76. Znamienne, że tak popularne w Bizancjum hymny ku czci Marii zostały włączone do liturgii

wczesnobizantyńskim rozwijała się przede wszystkim prywatna dewocja Matki Boskiej, poświadczona licznymi z tego czasu przedstawieniami maryjnymi na przedmiotach osobistego użytku, jak: pierścienie, medaliony, pektorały i tkaniny, wobec stosunkowo nielicznych wyobrażeń w sztuce monumentalnej i towarzyszących temu zastrzeżeń wysuwanych przez wielu teologów<sup>201</sup>. Do upowszechnienia się dewocji maryjnej w znacznym stopniu przyczynił się zwyczaj nawiedzania i publicznej weneracji relikwii Matki Boskiej w trzech sanktuariach Konstantynopola: Blachernach, Chalkoprateri i Hodegonie. Dopiero po ikonoklazmie – jeśli pominąć zaledwie kilka wcześniejszych przykładów – wizerunek Marii zajął na stałe poczesne miejsce w konsze apsydy ołtarzowej<sup>202</sup>. W tym samym też czasie ikona Hodegetrii znalazła się w centrum liturgicznych obchodów Święta Ortodoksji upamiętniającego pokonanie ikonoklastów w 843 roku<sup>203</sup>. Kryzys ikonoklastyczny – niesłusznie rozumiany jako walka z ikonami – w Bizancjum, uwydatniając fundamentalny sens człowieczeństwa Chrystusa, tym samym wywyższył Marię, czcigodniejszą od Cherubinów i nieporównanie sławniejszą od Serafinów, jak głosi codzienna liturgiczna anafora według Jana Chryzostoma (*Megalynarion* 24,1)<sup>204</sup>.

To oczywiście, że treści te były wspólne w obrębie chrześcijaństwa, jednak tylko w Bizancjum wypracowano wyraziste formuły artystyczne dla ich wyrażania<sup>205</sup>. W hierarchicznym porządku monumentalnych przedstawień, we wnętrzach kościołów figura Matki Boskiej usytuowana w konsze głównej apsydy ołtarzowej, wpisana została w wielowątkowy obrazowy wykład teologiczno-eklezjalny powiązany z liturgiczno-kosmologiczną symboliką architektury<sup>206</sup>.

---

zapewne dopiero w X-XI w., jak dowodzi ostatnio N. Tsironis w *From poetry to liturgy: the cult of the Virgin in the Middle Byzantine era*, w: *ibidem*, s. 91-102.

<sup>201</sup> Zob. H. Maguire, *Byzantine domestic art as evidence for the early cult of the Virgin*, w: *Images of the Mother of God...*, 2005, o.c., s. 183-193.

<sup>202</sup> Podstawowe ustalenia w tym zakresie sformułował O. Demus w *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1948; na gruncie polskim – A. Różycka Bryzek, *Malarstwo bizantyńskie jako wykładnia prawd wiary. Recepcja na Rusi – drogi przenikania do Polski*, Summarius. „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego KUL”, 22-23 (42-43), 1997, s. 121-140.

<sup>203</sup> Por. m.in. A. Grabar, *L'iconoclasme. Le dossier archéologique*, Paris 1984 (wyd. I: 1957); G. Babić, *Les images byzantines et leurs degrés de signification: l'exemple de l'Hodegetria*, w: *Byzance et les images. Cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 5 octobre au 7 décembre 1992*, Paris 1994, s. 189-222.

<sup>204</sup> Por. tekst w: K. Onasch, *Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten*, Leipzig 1981, s. 446.

<sup>205</sup> Nie ma potrzeby rozwijać tego wątku wobec nad wyraz obfitej literatury tematycznej; wystarczy wymienić kilka fundamentalnych prac o ikonografii i kulcie Matki Boskiej: H.П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, t. 1-3, Санкт Петербург 1914-1915; V.N. Lasareff, *Studies in the Iconography of the Virgin*, The Art Bulletin XX 1938, s. 26-65; M.P. Carrol, *The Cult of the Virgin Mary*, Princeton 1986 oraz nowe rozważania interpretacyjne zebrane w odrębnych tomach: *Mother of God. Representations of Virgin in Byzantine Art*, red. M. Vassilaki, Athens-Mediolan 2000; *Images of the Mother of God...*, 2005, o.c. (przyp. 20).

<sup>206</sup> Zagadnienie to, ugruntowane od półwiecza w nauce, nie wymaga rozwinięcia, poza przytoczeniem klasycznych pozycji bibliograficznych: H. P. L'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953; K. Lehman, *The Dome of*

W Konstantynopolu w konsze apsydy, niemal równocześnie pojawiły się dwa typy przedstawień maryjnych: tronująca Bogurodzica w kościele Świętej Mądrości (867) oraz Oranta – w kościołach cesarskich. Pierwsze przedstawienie nawiązywało do tradycji przedikonoklastycznej: tronująca Bogurodzica w asyście anielskiego dworu – jak rzymska cesarzowa – prezentuje swego Syna, który jest Wcielonym Logosem<sup>207</sup>. Wraz z przedstawieniem Oranty w konsze apsydy do programu malowideł wprowadzone zostały nowe wątki treściowe. Modląca się Theotokos stała się symbolem Kościoła, a zarazem najwyższą Protektorką cesarza, jego miasta i całego cesarstwa<sup>208</sup>. Wprost wyraził to w homilii X patriarcha Focjusz, opisując mozaikę w pałacowym kościele Matki Boskiej: w apsydzie umieszczonej ponad sanktuarium Iśni wizerunek Dziewicy wyciągającej swoje nieskalane ramiona w opiece nad nami, strzegącej cesarza i jego wypraw przeciw wrogom<sup>209</sup>.

Na oddziaływanie przedstawień maryjnych niewątpliwie najsilniej wystawiona była Gertruda na Rusi. Także w sztuce ottońskiej pozostały wyraźne ślady bizantyńskich wzorów ikonografii maryjnej, w wielu obrazach wzmocnione jeszcze greckimi inskrypcjami<sup>210</sup>. Gertruda mogła się z nimi zetknąć, ale nie rozbudziło to w niej ani szczególnego nabożeństwa do Matki Boskiej, ani zainteresowania Jej wizerunkami. Wychowana została, jak tego dowodzą jej modlitwy, według reguł chrystocentrycznej pobożności<sup>211</sup>. W Kijowie nie mogły umknąć jej uwadze przede wszystkim przedstawienia Matki Boskiej Oranty: miała sposobność oglądać je przynajmniej w dwóch cerkwiach – w soborze Świętej Mądrości (sofijski) i w głównej cerkwi pieczerskiego monasteru. Malowidła w obu tych świątyniach powstawały w czasie pobytu Gertrudy na Rusi: w soborze sofijskim zasadnicze prace prowadzone były w latach 1037-1046 (Gertruda mogła uczestniczyć w konsekracji 11 maja 1046 roku), w Pieczerskim – od roku 1077, zakończone konsekracją w 1089. Gertruda mogła też bywać w cerkwi pałacowej Zaśnięcia Matki Boskiej (tzw. Dziesięcinnej) wzniesionej przez Włodzimierza; uroczysta konsekracja świątyni w 996 roku powtórzona została w 1039 za panowania Jarosława Mądrego<sup>212</sup>. Jeśli domysł badaczy jest słuszny, konchę apsydy

---

*Heaven*, The Art Bulletin 27, 1945, s. 1-27; A. Grabar, *Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au VIe siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien*, Cahiers Archéologiques 2, 1947, p. 41-47 [reprint w: A. Grabar, *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, t. 1, Paris 1968, s. 31-50; zob. także przyp. 22.

<sup>207</sup> Zob. C. Mango, E.J.W. Hawkins, *The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, *Dumbarton Oaks Papers* 19, 1965, s. 115-151.

<sup>208</sup> Zob. N.P. Kondakow, *o.c.*, t. 2, s. 55-93; ostatnio o tym C. Mango, *Constantinople as Theotokopoulis*, w: *Mother of God...*, 2000, *o.c.*, s. 17-25. Wizerunek Oranty, obok innych ujęć maryjnych, występuje na wielu cesarskich monetach, np. na złotym solidusie Leona VI Mądrego (886-912).

<sup>209</sup> Focjusz, patriarcha Konstantynopola, *Homilia X*, tłum. M. Dzielska, wstęp A. Różycka Bryzek, "Znak" 466, Kraków 1994, s. 60; por. także C. Mango, *The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius*, "Dumbarton Oaks Papers" 9-10, 1956, s. 125-140.

<sup>210</sup> Wątek ten będzie przedmiotem odrębnych rozważań autorki.

<sup>211</sup> Nadal wyjaśnienia wymaga kwestia kultu św. Heleny, matki Konstantyna, który raczej należy rozpatrywać w kontekście czci relikwii Krzyża Świętego, a nie królewskiej paraleli. Przewijające się w literaturze przedmiotu domniemanie jakoby Gertruda na Rusi przyjęła imię Helena stanowczo odrzuca A. Poppe, *o.c.* (przyp. 3), s. 578, przyp. 11.

<sup>212</sup> Zob. *Powieść minionych lat...*, *o.c.*, odpowiednio s. 98-99 i 120.

cerkwi Dziesięcinnej również wypełniała figura Matki Boskiej Orantki na wzór podobnych przedstawień w cesarskich kaplicach pałacowych w Konstantynopolu. Najbliższe chronologicznie odniesienie stanowi wspomniana już mozaika z kościoła Matki Boskiej w obrębie kompleksu Wielkiego Pałacu.

W soborze sofijskim wyłaniająca się ze złotego tła nieruchoma, frontalna figura Thetokos z wyciągniętymi ramionami – jak mężna Atena – stoi na straży Królestwa Boskiego, jak wyraził to autor *akathystu*, nazywając Marię *Niezwyciężonym Murem*<sup>213</sup>. Wchodzący do świątyni już od wejścia mogli dostrzec, że ramiona te wyciągają się ku królewskiej emporze, gdzie zasiadał Jarosław Mądry, wraz z całą królewską rodziną uwieczniony – przypomnijmy – w malowidle dedykacyjnym na ścianie emporowej naosu. Na łuku apsydialnym ujmującym figurę Matki Boskiej widnieją greckie słowa *Psalmu 45*, werset 6-7: Bóg jest w jego wnętrzu. Bóg mu pomoże o brzasku poranka<sup>214</sup>. W Psalmie tym mowa jest o Mieście Bożym utożsamianym z Syjonem – Świętym Miastem Jeruzalem, gdzie Salomon wznosił świątynię. Przypomnijmy, że Hilarion, metropolita kijowski, w *Słowie o Zakonie i Błagodatii* (O Prawie i Łasce) przyrównuje sobór sofijski do świątyni w Jerozolimie, zaś Jarosława – do Salomona (770)<sup>215</sup>. Greckie słowo *polis* jest rodzaju żeńskiego, co nadaje inny jeszcze sens wyróżnionym słowom. W odniesieniu do Matki Boskiej przywołuje myśl o Wcieleniu: Bóg jest w Jej wnętrzu. Wreszcie określenie miasto może odnosić się do Kijowa, więc Boską opieką otoczony jest także jego władca, Jarosław Mądry<sup>216</sup>.

Jeśli Gertruda poznała wszystkie te wątki wplecione w ideową oś łączącą sanktuarium z królewską emporą, *sacrum z sacerdotum*, musiała być świadoma państwowo-palladialnego wymiaru wstawienniczej roli Matki Boskiej, Wszechmocnej Pośredniczki (*Omnipotentissima oratrix*), jak sama Ją nazywa w jednej z modlitw<sup>217</sup>. Może z tego powodu zapragnęła umieścić Jej wizerunek w swym prywatnym modlitewniku. Wybór księżnej padł jednak na inny obraz.

---

<sup>213</sup> W innych tłumaczeniach pojawia się określenie *Nieporuszona Ściana*; por. tekst grecki w: *Patrologia Graeca*, ed. J.P. Migne, t. 92, col. 1335-1398; polskie tłum. w: *Ojcowie Kościoła greccy i syryjscy. Teksty o Matce Bożej*, tłum. i wstęp ks. W. Kania, Niepokalanów 1981, s. 265-281. Akathystowy kontekst wyobrażenia kijowskiej Oranty omówili: N. P. Kondakow, *o.c.* (przyp. 25), t. 2, s. 72-74; B.H. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Москва 1960, s. 28-30 i 99-102; A. Cutler, *Transfigurations. Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*, Park-London 1975, s. 111-141. Asocjacje z Pallas Ateną wskazał C.C. Аверинцев, *К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии киевской*, w: *Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси*, Москва 1972, s. 25-49.

<sup>214</sup> Cyt. wg Biblii Tysiąclecia, Poznań 1971.

<sup>215</sup> Zob. krytyczne wydanie wg cod. 591 z przekładem na j. rosyjski w: *Альманах библиофила* 26, red. Е. И. Осетров, Москва 1989, s. 154-207; numeracja wersetów wg tej edycji.

<sup>216</sup> O różnych aspektach ideowych przedstawienia kijowskiej Oranty zob. m.in.: Н.П. Кондаков, *o.c.* (przyp. 25), t. 2, szczególnie s. 71-75; W.N. Лазарев, *o.c.* (przyp. 33), s. 29-31; O odczytaniu pierwotnego zapisu zob. А.А. Белецкий, *Греческие надписи на мозаиках Софии киевской*, w: *ibidem*, s. 161-192.

<sup>217</sup> Lub: Wszechpotężna Orędowniczko, jak w tłumaczeniu B. Kürbis, *Modlitwy księżnej Gertrudy...*, s. 210.

Przedstawienie w Kodeksie Gertrudy ma jednoznacznie bizantyńskie cechy ikonograficzne i stylowe. Hieratyczne, ściśle frontalne ujęcie Matki Boskiej prezentującej przed sobą Syna ukazanego w równie hieratycznej, frontalnej pozycji, należy do rozpowszechnionego po ikonoklazmie typu Kyriotissy. Epitet *Kyriotissa* oznacza dosłownie trzymająca Pana, w domyśle – obiema dłońmi, jak to wyraził Teodor Studyta: Jej święte ręce trzymające Chrystusa przed tronem Pańskim<sup>218</sup>. Oczywiście nie zawsze takiemu przedstawieniu Matki Boskiej towarzyszy epitet ΜΡ ΘΥ η κυριωτισσα, jak w miniaturze bizantyńskiego psalterza w weneckiej Bibliotece św. Marka (cod. gr. 565, fol. 50v) z końca XI-pierwszej połowy XII wieku. Najbliższe gertrudiańskiej miniaturze ujęcie w psalterzu z około 1077 roku w wiedeńskiej Nationalbibliothek (cod. theolog. gr. 336, fol. 16v), podobnie opatrzone jest jedynie skrótem ΜΡ ΘΥ<sup>219</sup>. Istotną z formalnego punktu widzenia różnicą między nimi stanowi położenie lewej dłoni Marii: w wiedeńskim psalterzu jest ona opuszczona wzdłuż nóżki Chrystusa, w miniaturze gertrudiańskiej zaś – złożona na Jego ramieniu.

Monumentalna figura Kyriotissy w konsze apsydy kościoła Zaśnięcia Matki Boskiej w Nikei – uchodząca za najstarsze znane tego typu przedstawienie w sztuce średnibizantyńskiej – datowana na czas Soboru Nicejskiego 787 roku, unaoczniała dogmat o wcieleniu Logosu<sup>220</sup>. Nadprzyrodzony sens Inkarnacji wyrażony tu został nad wyraz prostymi środkami: wbrew realizmowi zakorzenionemu w bizantyńskiej tradycji artystycznej, Emmanuel, ukazany w pozycji siedzącej z przygiętymi w kolanach nogami, unosi się przed piersią Marii, niepodtrzymywany przez Nią. W taki sam sposób przedstawiony został Emmanuel w miniaturze Kodeksu Gertrudy. To odejście od realistycznej, wywodzącej się z tradycji rzymskiej ikonografii cesarskiej, formuły – Syna siedzącego na kolanach Matki, jest jednym z przejawów spirytualizacji sztuki bizantyńskiej po ikonoklazmie, poszukującej bardziej adekwatnych sposobów wyrażania treści transcendentnych.

Funkcja apotropaiczna wizerunku Theotokos, najpierw łączona była z ujęciem Nikopoi<sup>221</sup>. Jednak po ikonoklazmie, jak wykazał Nikodem P. Kondakow, stopniowo tę samą rangę zyskiwały wizerunki Matki Boskiej Kyriotissy, oba zaś typy uznawane były za tożsame ideowo<sup>222</sup>. W czasach Komnenów obraz Kyriotissy stał się oficjalnym *palladium* cesarskiego domu, o czym wymownie świadczy sławna mozaika w kościele Świętej Mądrości w

---

<sup>218</sup> *Patrologia Graeca*, ed. J.P. Migne, t. 99, col. 720. Szczegółowo omawia literackie i artystyczne źródła przedstawień Kyriotissy M. Tatić-Djurić, *L'icône de Kyriotissa*, w: *Actes du Congrès des Etudes Byzantines*, Athens 1976, t. 2/2, s. 759-786.

<sup>219</sup> Zob. A. Cutler, *o.c.*, s. 88-91, il. 307 i 314.

<sup>220</sup> Zob. A. Grabar, *L'iconoclasme...*, *o.c.*, s. 265-268, 281-282; ostatnio Ch. Barber, *Theotokos and Logos: the interpretation and reinterpretation of the sanctuary programme of the Koimesis Church, Nicaea*, w: *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, red. M. Vassilaki, Aldershot 2005, s. 51-59.

<sup>221</sup> Tym terminem zwykle określa się przedstawienie Matki Boskiej trzymającej medalion z popiersiem Emmanuela, jednak sam epitet towarzyszy także innym wizerunkom maryjnym; por. N.P. Kondakow, *o.c.* (przyp. 25), t. 2, szczególnie s. 131-135; A. Grabar, *o.c.* (przyp. 26) wg indeksu.

<sup>222</sup> N.P. Kondakow, *o.c.*, t. 2, s. 124-151.



Konstantynopolu, ukazująca cesarza Jana II Komnena i jego żonę Irenę zwracających się do Matki Boskiej (ok. 1118)<sup>223</sup>. Nieruchoma, frontalnie ujęta Matka Boska prawą dłoń przykładając do piersi Emmanuela, lewą zaś – do Jego nogi. Emmanuel w złocistych szatach, ukazany w równie hieratycznej pozie, lecz z przygiętymi nogami, prawą, szeroko odchyłoną w bok dłoń błogosławi, w lewej trzyma zwój – symbol Logosu Wcielonego.

Czy wizerunek Kyriotissy był znany na Rusi w czasach Gertrudy? Pewne, dość nikłe przesłanki, pozwalają przyjąć, że tak. Pierwszą stanowią słowa Hilariona: I na świętej Jej ikonie widzę Pana mego, jako młodzieńca na Jej łonie, i weselę się<sup>224</sup>. Przesłanka druga wynika pośrednio z dedykacji Matce Boskiej Blacherniotissie monasteru na Kłowie. Według zgodnego przekazu w *Powieści minionych lat* i w *Paterykonie*, cerkiew wznosił wygnany z pieczerskiego monasteru jego igumen Stefan, wychowanek i następca Teodozjusza. Wcześniej zdołał doprowadzić do końca budowę pieczerskiej cerkwi Zaśnięcia Matki Boskiej, rozpoczętą zaledwie rok przed śmiercią Teodozjusza (zm. 1074). Konsekracji dokonał igumen Jan wkrótce po objęciu funkcji: ...cerkiew Pieczerska poświęcona była roku 6597 [1089] w pierwszy rok ichumeństwa janowego<sup>225</sup>.

Niewiele wiemy o cerkwi Matki Boskiej Blacherneńskiej na Kłowie. Budowę ukończono w 1108 roku, jak donosi *Powieść minionych lat*. Kolejna wzmianka o cerkwi pochodzi z roku 1112, w związku z pogrzebem księcia Dawida Igorowicza. Obecnie cerkiew znana jest jedynie z częściowych badań archeologicznych, które potwierdziły tylko ogólny zarys architektoniczny budowli oraz ślady fresków<sup>226</sup>.

Budowa cerkwi, według przekazu w *Paterykonie*, wiązała się bezpośrednio z wizerunkiem Matki Boskiej Blacherneńskiej sprowadzonym z Konstantynopola: *Kiedy zaś Stefan ihumen, domestyk, wygnany był z monasteru, on, który widział przesławne cuda, gdy majstrowie przyszli, ikonę niosący, i o widzeniu Królowej Blacherneńskiej opowiedzieli, sam dla tej przyczyny cerkiew Blacherneńską na Kłowie założył*<sup>227</sup>.

Z blacherneńskim sanktuarium w stolicy Bizancjum łączy się na podstawie źródeł pisanych i ikonograficznych cztery przedstawienia Matki Boskiej, wśród nich także z

---

<sup>223</sup> Zob. T. Whittemore, *Mosaics of S. Sophia at Istanbul*. Third Report. Work done in 1935-38: *The Imperial Portraits of the South Gallery*, Oxford 1942, s. 21-32; R. Cormack, *Interpreting the Mosaics of S. Sophia at Istanbul*, *Art History* 4, 1981, s. 131-149 [reprint w: R. Cormack, *The Byzantine Eye: Studies in Art and Patronage*, London 1989].

<sup>224</sup> Tłum. MSR wg : *и на святеи иконе еи, господа моего, яко младеньца, на лоне еи зрю и веселюся* (109-110); zob. przyp.

<sup>225</sup> Cyt. wg : *Pateryk Kijowsko-Pieczerski, czyli opowieść o świętych ojcach w pieczarach kijowskich położonych*, oprac. i tłum. L. Nodzyńska, Wrocław 1993 (Slavica Wratislaviensia LXVI), s. 161.

<sup>226</sup> Zob. П.А. Раппопорт, *Русская архитектура X-XIII веков. Каталог памятников*, Ленинград 1982, s. 21-22.

<sup>227</sup> *Pateryk Kijowsko-Pieczerski ..., o.c.*, s. 159.

Emmanuelem trzymany frontalnie przed piersią. Jeden z wariantów tego przedstawienia prezentuje Marię zasiadającą na tronie<sup>228</sup>.

Powracając do miniatury w Kodeksie Gertrudy, zauważmy, że Gertruda miała sposobność widzieć ikonę wspomnianą przez Hilariona. Musiały też do niej docierać informacje o budowie monasteru na Kłowie, związana była przecież blisko z pieczerskim klasztorem<sup>229</sup>. Czy wiedziała, że z tym wizerunkiem w Konstantynopolu łączone są treści cesarsko-palladiałne? Gdyby przyjąć takie założenie, przedstawienie Matki Boskiej Kyriotissy w Kodeksie Gertrudy wpisuje się w wątek książęco-rodowy gertrudiańskich miniatur.

---

<sup>228</sup> Wątek tronującej Blacherniotissy rozwija I. Zervou Tognazzi, *L'iconografia e la vita delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa e Odighitria*, Bolletino della Badia Greca di Grottaferrata 40 N.S., 1986, s. 262-287; por. także M. Smorąg Różycka 2003, *o.c.*, s. 175-177.

<sup>229</sup> Tradycję rodzinnych związków z Pieczerskim sanktuarium kontynuował Światopełk, jak tego dowodzi znamienna nota w *Powieści minionych lat* zamieszczona pod rokiem 1107: *Taki bowiem obyczaj miał Światopełk: gdy szedł na wojnę czy gdzie indziej, to najpierw kłaniał się przy grobie Teodozego i modlitwę wziąwszy od ihumena tutejszego, dopiero szedł w drogę swą; Powieść minionych lat..., o.c.*, s. 220-221. Osobno przyjdzie rozważyć zbieżność z podobnym zwyczajem cesarzy bizantyńskich.