

A.P.14. Σταύρωση
Θεο-Θεοτόκων
Μοναχικής τέχνης Έργον



Tunika śmiertelności i szata wieczystości

Najwcześniejsze przedstawienia Chrystusa ukrzyżowanego w *colobium* i w *perizonium*

Ika Matyjaszkiewicz

Uniwersytet Warszawski

Wstęp

W sztuce wczesnochrześcijańskiej wizerunki Chrystusa na krzyżu należą do rzadkości¹. Zachowało się wprawdzie kilka przykładów późnorzymskiego drobnego rzemiosła, jak *gemmy intaglio*, na których odnajdujemy figurę ukrzyżowanego mężczyzny identyfikowanego dzięki inskrypcjom jako Jezus. Jednak datowanie i funkcja tych zabytków są nadal przedmiotem debat². W sztuce oficjalnej temat Ukrzyżowania pojawia się na terenie Rzymu sporadycznie dopiero w V w., w Bizancjum w VI w., a na terenach na północ od Alp prawdopodobnie pod koniec VI lub w początkach VII wieku³. Jak zostanie wykazane w artykule, w Rzymie i Bizancjum dominuje początkowo wariant przedstawiający Chrystusa żywego, ale już w VII lub VIII w. występują pierwsze wizerunki martwego Chrystusa. Natomiast sztuka anglosaska, frankijska i merowińska, a następnie karolińska operują głównie wizerunkiem ukrzyżowanego, lecz żyjącego Zbawiciela⁴.

Co oczywiste, wybór pomiędzy ukazaniem Chrystusa martwego lub żywego był najważniejszym wyzwaniem teologicznym, ikonograficznym i artystycznym ze względu na połączenie w Jego osobie ludzkiej

* Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego „Malarskie przedstawienia *Volto Santo* w świetle studiów przestrzennych” (nr 2014/13/N/HS2/02829), finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

¹ Zob. A. D. Kartsonis, *Anastasis: the Making of an Image*, Princeton [New Jersey] 1986, s. 33.

² Zob. S. Kobieliński, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000, s. 124, 127; por. F. Harley, *Images of the Crucifixion in Late Antiquity: the Testimony of Engraved Gems*, praca doktorska napisana pod kierunkiem dr M. O’Hea, University of Adelaide 2001, *passim*, zwł. s. 47-52, (<http://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/handle/2440/21742> [data dostępu: 30.08.2020]).

³ Zob. J. R. Martin, *The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art*, [w:] *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, ed. K. Weizmann [et al.], Princeton [New Jersey] 1955, s. 189; G. Schiller, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, t. 2: *Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968, s. 98-106, 113-114; C. Oakes, *Crucifix*, [w:] *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, t. 8, New York 1996, s. 210; L. Nees, *On the Image of Christ Crucified in Early Medieval Art*, [w:] *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del crocifisso nel medioevo. Atti del Convegno internazionale, Engelberg (13-16 settembre 2000)*, a cura di M. C. Ferrari, A. Meyer, Lucca 2003, s. 351.

⁴ Zob. A. D. Kartsonis, *op. cit.*, s. 38, 40, 67, 127-128.

1. Ukrzyżowanie z dwoma łotrami, ikona B.36 z klasztoru na Synaju; Palestyna (?), VIII wiek. Fot. za: <http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/6366> (data dostępu: 28.09.2020)

i boskiej natury⁵. Istotny dla budowania znaczeń pozostawał także strój Ukrzyżowanego. Pozwalał eksponować lub ukrywać ciało, a zależnie od kroju i kolorystyki pełnił różne funkcje symboliczne. Dlatego będąca przedmiotem niniejszego studium sztuka V–IX w. oferuje fascynującą różnorodność rozwiązań kostiumograficznych⁶. Zostaną one zaprezentowane w pierwszej części artykułu. Przywołane tu dzieła są dość powszechnie znane, lecz warto przyjrzeć im się dokładniej, gdyż o ostatecznej wymowie każdego z nich decyduje nie tylko typ szaty, która okrywa lub odkrywa ciało Zbawiciela, ale także inne detale – np. sposób wyeksponowania gwoździ w dłoniach i stopach Chrystusa, jego spojrzenie czy wprowadzanie dodatkowych epizodów z narracji biblijnej.

Proponowany tu przegląd dzieł pozwoli wykazać, że ikonografia pasyjna długo pozostawała nieskodyfikowana. W sztuce bizantyjskiej jeszcze w IX w. występowały liczne warianty Ukrzyżowania, zróżnicowane zarówno w zakresie stroju, jak i stosunku do przedstawiania śmierci Zbawiciela⁷. Różnorodność tych rozwiązań jest tak duża, że niejednokrotnie trudno udowodnić bezpośredni związek ikonografii z dominującymi w danym ośrodku nurtami teologicznymi czy obowiązującymi w danym okresie rozstrzygnięciami w zakresie chrystologii⁸. Podobne bogactwo ikonograficzne odnajdujemy w sztuce zachodniej, gdzie inspiracje z Cesarstwa Wschodniego splotały się z tradycją wczesnorzymską i lokalnymi praktykami. Dopiero toczone w okresie karolińskim debaty na temat eucharystii i roli krzyża w liturgii stały się tu impulsem dla formowania się wyrazistych typów ikonograficznych związanych z Pasją Chrystusa⁹. W przypadku Ukrzyżowania skutkowało to konsekwentnym przedstawieniem Chrystusa żywego i niemal nagiego¹⁰.

W tym bogactwie propozycji ikonograficznych od początku dwa typy stroju Ukrzyżowanego mają szczególne miejsce w praktyce artystycznej i pobożnościowej: powracający w sztuce bizantyjskiej motyw sięgającej stóp tuniki bez rękawów oraz – zdobywający stopniowo w IX w. przewagę w całym ówczesnym świecie chrześcijańskim – motyw Chrystusa, którego biodra i genitalia przesłania jedynie szeroka, zwykle dość bogata drapowana tkanina. W sztuce wschodniej była ona najczęściej łączona z wizerunkiem Chrystusa martwego, a w zachodniej – żywego¹¹. Te właśnie typy stroju Ukrzyżowanego będą szczegółowo omówione w kolejnych częściach niniejszego artykułu. Szczególny nacisk zostanie położony na rolę szat w eksponowaniu cielesności Chrystusa oraz na barwę tkanin okrywających Jego ciało. Wydaje się, że zwłaszcza to ostatnie zagadnienie wymaga refleksji, gdyż do tej pory temat ów pozostawał pobocznym wątkiem analiz ikonograficznych.

Kształtowanie się ikonografii Ukrzyżowania na Wschodzie

Na dwóch słynnych dziełach rzymskich z pierwszej połowy V w. – kwaterze z drzwi głównych bazyliki Santa Sabina na Awentynie¹² i na pojemniku z kości słoniowej przechowywanym obecnie w British Museum¹³ – ukrzyżowany Chrystus jest żywy, wyprostowany i niemal nagi. Ma na sobie jedynie prze-

⁵ Zob. *ibidem*, s. 35–39.

⁶ Zob. L. Nees, *op. cit.*, s. 346–349.

⁷ Zob. A. D. Kartsonis, *op. cit.*, s. 127–128.

⁸ Zob. L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999, s. 293.

⁹ Zob. C. Chazelle, *Crucifixes and the Liturgy in the Ninth-Century Carolingian Church*, [w:] *Il Volto Santo in Europa...*; *eadem*, *The Crucified God in the Carolingian Era: Theology and Art of Christ's Passion*, Cambridge 2001.

¹⁰ Zob. A. D. Kartsonis, *op. cit.*, s. 128, przyp. 8.

¹¹ Zob. *ibidem*, s. 127–128.

¹² Zob. J. G. Deckers, *Das Bild der Kreuzigung im ersten Jahrtausend*, [w:] *Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild*, Hrsg. S. Hahn [et al.], Lindenberg 2005, s. 52.

¹³ Zob. Casket, http://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1856-0623-5 (data dostępu: 13.05.2019).

wiązaną w pasie wąską taśmę, której koniec zwisa między biodrami, osłaniając genitalia. Przepaska ta bywa przez badaczy zwykle identyfikowana jako *subligaculum*¹⁴ – czyli rzymska bielizna składająca się z dwóch kawałków materiału przymocowanego do bioder tasiemką i zwisających swobodnie z przodu i z tyłu lub połączonych w kroczu¹⁵. Taki strój pozwalał zilustrować wyrażane w pismach Ojców Kościoła przekonanie, że Chrystus został ukrzyżowany nago¹⁶, przy jednoczesnym zasłonięciu genitaliów, co było konieczne, gdyż w tym okresie obraz nagiego ciała był już uznawany za obraźliwy¹⁷. O reakcjach na nagość świadczy relacja Grzegorza z Tours, wedle której w katedrze św. św. Justusa i Pastora w Narbonne znajdował się fresk ukazujący ukrzyżowanego Chrystusa jedynie z przepaską na biodrach. Wizerunek ów, z powodu zgorzenia, jakie wywoływało, okrywano zasłoną¹⁸. Dlatego też, wbrew patrystycznej tradycji, najwcześniejsze bizantyjskie przedstawienia Ukrzyżowania ukazują Chrystusa w szatach okrywających całe ciało, czego przykładem może być miniatura z syryjskiego Kodeksu Rabbuli z 568 r. (Florencja, BML, Cod. Plut. I, 56, fol. 13r)¹⁹, gdzie Chrystus jest żywy, jego oczy są szeroko otwarte, ramiona rozciągnięte poziomo, a ciało pozbawione jest oznak cierpienia, choć wyraźnie zaznaczono cztery gwoździe przebijające stopy i dłonie. Sylwetkę Ukrzyżowanego okrywa prosta purpurowa²⁰ tunika bez rękawów dekorowana dwoma złotymi pionowymi pasami. Tunika taka to typowa szata rzymska zwana *colobium*. Zwykle było ono zszywane z dwóch prostokątnych tkanin lub ze złożonego na pół kawałka materiału. Zakładano je przez głowę bezpośrednio na ciało, by luźno okrywało tułów i nogi, tworząc pionowe fałdy. Najczęściej, tak jak w tym przypadku, *colobium* dekorowano dwoma pionowymi pasami zwanymi *clavi*²¹.

Omawiana scena zawiera wiele innych postaci: Marię i Jana, Longinusa przebijającego bok Chrystusa włócznią i Stefatona podającego mu gąbkę oraz dwóch łotrów, którzy ukazani są jedynie w przepaskach na biodrach. Tuż pod krzyżem stoi zaś trzech żołnierzy dzielących leżącą między nimi, także purpurową, szatę Chrystusa, co zgodne jest z narracją biblijną (J 19, 23–24), a także nawiązuje do *Psalmu 22 (21)*: „moje szaty dzielą między siebie i los rzucają o moją suknię”²². Można przypuszczać, że szata u stóp krzyża to wierzchnia tkanina, którą rzymskim zwyczajem zwykle zakładano na *colobium*. Wierzchnie szaty, jak togi czy, w przypadku Żydów, talit, były wykonane z jednego kawałka materiału upinanego na ciełe²³.

¹⁴ Zob. F. Harley, *op. cit.*, s. 86, 153; por. G. Schiller, *op. cit.*, s. 101; S. Kobielius, *op. cit.*, s. 127; R. Viladesau, *The Beauty of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, Oxford 2005, s. 187.

¹⁵ Termin „*subligaculum*” w pismach autorów chrześcijańskich bywał wymiennie stosowany z terminami „*succinctorium*”, „*campestrium*”, „*prae-cinctorium*”, „*perizoma*”. Ta ostatnia nazwa w Rzymie była jednak zwykle rezerwową dla szerszych fartuszków, zwisających od pasa i okrywających genitalia oraz pośladki; natomiast terminem „*subligaculum*” określano też prostokątny kawałek materiału przeciągnięty w kroczu i zawiązany z dwóch stron na biodrach (S. Kobielius, *op. cit.*, s. 123; R. Viladesau, *op. cit.*, s. 187; L. Llewellyn-Jones, G. Davies, *Greek and Roman Dress from A to Z*, London 2007, s. 115).

¹⁶ Zob. F. Harley, *op. cit.*, s. 86, 153–154; S. Kobielius, *op. cit.*, s. 123–125; S. Kobielius, *Nagość jako symbol i wartość w kulturze średniowiecza*, [w:] *idem*, *Blask ciemności i światło niewiedzy*, Ząbki 2015, s. 29.

¹⁷ Być może, jak pisze S. Kobielius (*Nagość...*, s. 31), „względnie surowy stosunek wczesnego średniowiecza do nagości [...] był reakcją na przesadny kult nagości w sztuce greckiej i rzymskiej [...]”; por. *idem*, *Krzyż Chrystusa...*, s. 127, 132; F. Harley, *op. cit.*, 155–157.

¹⁸ Zob. G. Schiller, *op. cit.*, s. 101–102; A. D. Kartsonis, *op. cit.*, s. 128, przyp. 8; S. Kobielius, *Krzyż Chrystusa...*, s. 131–132.

¹⁹ Zob. s.a. *Evangelia characteribus Syriacis exarata*, <http://teca.bmlonline.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=TECA0000025956&key-works=Plut.01.56#page/37/mode/1up> (data dostępu: 27.08.2020).

²⁰ W niniejszym opracowaniu stosowane będzie następujące rozróżnienie terminologiczne pomiędzy fioletem a purpurą: fioleto – nazwa barwy fali świetlnej o określonej długości (od 380 do 450 nm); purpura – nazwa różnych kolorów powstających w wyniku zastosowania pigmentów w odcieniach fioleto (np. pigment uzyskiwany z wydzieliny ślimaków morskich z rodziny rozkolców *Murex trunculus* i *Murex brandaris*) lub w wyniku mieszania pigmentów czerwonych i błękitnych; tym samym termin „purpura” obejmuje szerokie spektrum kolorów: od błękitów i fioleto, poprzez czerwienie, po różne odcienie tych barw o zabarwieniu różowym, zielonkawym, a nawet czarnym – zob. B. V. Pantcheva, *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*, University Park [Pennsylvania]2010, s. 110.

²¹ Zob. S. Kobielius, *Krzyż Chrystusa...*, s. 127–128.

²² Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty biblijne według: *Biblia Tysiąclecia* (<http://biblia.deon.pl> [data dostępu: 8.10.2020]).

²³ Zob. L. A. Roussin, *Costume in Roman Palestine: Archaeological Remains and the Evidence from the Mishnah*, [w:] *The World of Roman Costume*, ed. J. L. Sebesta, L. Bonfante, Madison [Wisconsin] 1994, s. 183–184; N. Goldman, *Reconstructing Roman Clothing*, [w:] *The World of Roman...*, s. 221–229.

Colobium nosi Chrystus na jeszcze kilku zabytkach wczesnobizantyjskich. Wśród nich jest drewniany relikwiarz powstały ok. 600 r. na terenie Palestyny lub Syrii (Watykan, MV)²⁴. Chrystus przedstawiony jest tu żywy, w pozie sztywnej, z głową zwróconą na wprost, pomiędzy dwoma łotrami w przepaskach wokół bioder. Ukazano także niewielkie gwoździe, moment przebicia włócznią i pojenia octem oraz Marię i Jana po dwóch stronach krzyża. Tak samo ukazano Chrystusa na relikwiarzu z kolekcji Fieschi-Morgan (Nowy Jork, MET)²⁵ wykonanym najprawdopodobniej w Konstantynopolu w IX wieku²⁶. Chrystus, któremu pod krzyżem towarzyszą Maria i Jan, ma otwarte szeroko oczy, rozciągnięte ramiona, głowę zwróconą lekko w prawo. Jego stopy i dłonie przebite są gwoździami, a ciało – pokryte prostym, pozbawionym fałdowania szafirowym *colobium* dekorowanym *clavi*. Nowością jest podparcie stóp na *suppedaneum*.

Nawiązania do tradycyjnego rzymskiego stroju odnajdujemy także w sztuce monumentalnej na terenie Rzymu, czyli na malowidle ściennym datowanym na lata 741–752²⁷, z kaplicy Teodota w kościele Santa Maria Antiqua na Forum Romanum. Chrystus ukazany jest tu żywy, w ciemnopurpurowym, niemal czarnym *colobium* ze złotymi pionowymi pasami²⁸. Głowę schyla lekko w lewo, ramiona ma sztywno rozciągnięte, w dłoniach tkwią niewielkie gwoździe, stopy ustawione są asymetrycznie i swobodnie zwisają, podobnie jak w Kodeksie Rabbuli. Kompozycji dopełniają Maria i Jan oraz, ukazani nieco w głębi, Longinus przebijający bok i Stefaton podający gąbkę.

Omawiając dekorację kościoła Santa Maria Antiqua, trudno pominąć przedstawienie ukrzyżowanego Chrystusa na łuku triumfalnym. Malowidło to datowane jest na czasy pontyfikatu Jana VII (705–709) i wykazuje ściśle związki stylistyczne ze sztuką bizantyjską²⁹. Zachowało się szczątkowo i trudno orzec, czy Chrystus był tu ukazany w *colobium*³⁰, czy też, jak próbował dowieść Per Jonas Nordhagen, w przepasce biodrowej³¹. Warto jednak odnotować fakt, że głowę ma uniesioną, a oczy, podobnie jak we wszystkich wcześniej przywołanych dziełach, najprawdopodobniej otwarte.

Ilustrowany przez opisane przykłady sposób ujęcia figury Ukrzyżowanego oraz jego szaty skłaniają część badaczy do interpretacji tych scen jako przedstawień triumfu Chrystusa nad śmiercią³². W tym kontekście purpurowe *colobium* ze złotymi aplikacjami interpretowane jest jako nawiązanie do purpurowych szat cesarskich³³. Symbolika tego stroju wydaje się wszakże nie tak oczywista. Zwłaszcza że *colobium* to nie jedyny rodzaj szat, w jakich ukazywano w tym okresie ukrzyżowanego Chrystusa triumfującego nad śmiercią.

Szczególnie dużą różnorodnością kostiumograficzną odznaczają się drobne obiekty z metalu, na których Chrystus zwykle ma otwarte oczy i jest sztywno wyprostowany. Przykładowo, na znalezionej w obwodzie permskim w Rosji (Petersburg, Ermitaż) srebrnej plakiecie, najczęściej wiązanej z tradycją syryjską,

²⁴ Zob. *Wooden reliquary painted with scenes from the life of Christ*, <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-di-san-pietro-martire/reliquiario-in-legno-dipinto-con-scene-della-vita-di-cristo.html> (data dostępu: 29.03.2018).

²⁵ Zob. *The Fieschi Morgan Staurotheke*, <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/472562> (data dostępu: 12.03.2018).

²⁶ Zob. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/472562> (data dostępu: 12.03.2018).

²⁷ Zob. G. Schiller, *op. cit.*, s. 105; K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine At Mount Sinai. The Icons. Volume One: From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton [New Jersey] 1976, s. 61.

²⁸ Zob. G. Schiller, *op. cit.*, il. 328.

²⁹ P. J. Nordhagen, *John VII's „Adoration of the Cross” in S. Maria Antiqua*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” t. 30 (1967); por. J. Osborn, *Early Medieval Wall Paintings in the Lower Church of San Clemente*, New York 1984.

³⁰ Zob. rekonstrukcja malowidła w: *Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild...*, il. 12, s. 57.

³¹ P. J. Nordhagen, *op. cit.*, s. 389.

³² Zob. J. R. Martin, *op. cit.*, s. 189.

³³ Zob. L. James, *Color and Meaning in Byzantium*, „Journal of Early Christian Studies” 2003, nr 2, s. 231.

datowanej pomiędzy V a VII w. (a niekiedy pomiędzy IX a X w.)³⁴ Chrystus, a także obaj łożrzy przedstawieni są w tunikach z rękawami. Na niektórych ampułkach pielgrzymich produkowanych w Palestynie, począwszy od V w.³⁵, umieszczano figurę Ukrzyżowanego w bogato drapowanej todzie. Taki wizerunek dekoruje ampułkę z Cleveland Museum of Art³⁶ i jedną z ampułek ze skarbca katedralnego w Monzy³⁷.

Warte uwagi są także krzyżyki pectoralne. Znajdujemy je w wielu kolekcjach, lecz zazwyczaj publikowane są bez dokładnego datowania. Ich produkcja trwała bowiem na terenie Ziemi Świętej od VI aż po XII wiek³⁸. Na krzyżyku znalezionym w Smyrnie (Berlin, SM)³⁹ oraz na dwóch krzyżykach z kolekcji Walters Art Museum w Baltimore⁴⁰ Chrystus ukazany jest w *colobium* z *clavi*. Natomiast na zawieszce z British Museum⁴¹ – odziany w asymetrycznie, lecz bogato drapowaną długą togę. Podobny strój odnajdujemy na znalezionej w Kijowie brązowej zawieszce z kolekcji Walters Art Museum⁴². Znaleziony na Morawach maleńki krzyżyk z muzeum w Brnie⁴³ ukazuje schematycznie przedstawioną postać w sięgającej stóp szacie z ornamentalnie potraktowanymi rytmicznymi fałdami w kształcie odwróconej litery „V”, co zdaje się wykluczać *colobium*, niemal zawsze zdobione pionowymi pasami lub fałdami. Jeszcze dalej posunięta stylizacja cechuje wizerunek Chrystusa na miedzianej zawieszce z Metropolitan Museum⁴⁴ – szata zasłania stopy, u dołu dekorowana jest bordiurą, a mimo silnej geometryzacji można tu wyraźnie wskazać długie rękawy i szeroki pas w talii. W strój całkowicie okrywający ramiona i przedramiona odziany jest Chrystus na krzyżyku pectoralnym z Dumbarton Oaks Collection⁴⁵. Natomiast w zbiorach British Museum znajduje się niemal identyczny krzyżyk z Chrystusem w *colobium*⁴⁶.

Oba przywołane krzyżyki pochodzą przełomu VI i VII w., wykonane zostały ze złota, mierzą odpowiednio 80 i 79 mm i wykazują uderzające podobieństwo w sposobie zakomponowania i proporcjach figur oraz w formowaniu reliefu i detalu, jak np. kształtowanie oczu z wyraźnym wgłębieniami w miejscu źrenic. Uwypukla to różnice ikonograficzne wynikające z zastosowania innego stroju i ze sposobu ujęcia figury Zbawiciela.

W przykładzie londyńskim postawę Chrystusa i okrywające go *colobium* charakteryzują rygorystyczna symetria i sztywność. Głowa jest uniesiona, oczy otwarte, ramiona szeroko rozłożone na boki, wy-

³⁴ Zob. P. Harbison, *The Bronze Plaque said to be from S. John's*, „The Journal of Irish Archeology” 1987, nr 2, s. 13; por. G. Schiller, *op. cit.*, il. 322; *State Hermitage Museum, St. Petersburg: Eastern Iranian/Central Asian Metalwork*, <http://depts.washington.edu/silkroad/museums/shm/shmeiranca.html> (data dostępu: 13.01.2019).

³⁵ Zob. E. Jastrzębowska, *Najstarsze zachowane dewocjonalia pielgrzymie z Jerozolimy*, [w:] *Jerozolima w kulturze europejskiej*, red. P. Paszkiewicz, T. Zadrozny, Warszawa 1997, s. 60.

³⁶ Zob. *Pilgrim's Ampulla with Scenes of the Crucifixion (front) and the Ascension (back)*, <http://www.clevelandart.org/art/1999.46.a> (data dostępu: 15.05.2019).

³⁷ Zob. G. Schiller, *op. cit.*, il. 325; por. E. Jastrzębowska, *op. cit.*, s. 60 (56–69).

³⁸ Zob. M. C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Volume 2. Jewelry, Enamels, and Art of the Migration Period*, Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection 2005, s. 197–199.

³⁹ G. Schiller, *op. cit.*, il. 333.

⁴⁰ Zob. *Pectoral Reliquary Cross with the Crucifixion*, <https://art.thewalters.org/detail/21979/pectoral-reliquary-cross-with-the-crucifixion-2/> (data dostępu: 9.01.2019); <https://art.thewalters.org/detail/4659/pectoral-reliquary-cross-with-the-crucifixion/> (data dostępu: 9.01.2019).

⁴¹ Zob. *Crucifix / Pendant*, https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1880-0501-5 (data dostępu: 5.10.2020).

⁴² Zob. *Pectoral Reliquary Cross with St. Gleb*, <https://art.thewalters.org/detail/23252/pectoral-reliquary-cross-with-st-gleb/> (data dostępu: 14.01.2019).

⁴³ *Lead cross with an engraving of the crucified Christ*, <http://cyrilametodej.mzm.cz/eng/exhibit-15.html> (data dostępu: 9.01.2019).

⁴⁴ Zob. *Reliquary Cross with Christ and the Virgin*, <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/472756?searchField=All&sort=By=relevance&ft=reliquary+cross&offset=0&rpp=20&pos=7> (data dostępu: 9.01.2019).

⁴⁵ Zob. S. Zwirn, *Enkolpion with Crucifixion, Busts of the Virgin, St. John and Two Saints*, <http://museum.doaks.org/Obj30330?sid=2657&x=25650&port=2620> (data dostępu: 30.03.2018).

⁴⁶ Zob. *Pectoral Cross*, https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1949-1203-1 (data dostępu: 5.10.2020).



2. Ukrzyżowanie (fragment), miniatura w zbiorze kazań Grzegorza z Nazjanzu, Konstantynopol, ok 880, BnF, Ms. Grec. 510, fol. 30v. Fot. za: http://warfare.6te.net/6-10/Gregory_of_Nazianzus-Bnf_Grec_510-30v-reg1-left-lg.htm (data dostępu 5.10.2020)

prostowane stopy ustawione prostopadle na krawędzi medalionu, znajdującego się poniżej. Tym samym zaakcentowano, że Zbawiciel jest żywy i stoi, a nie wisi na krzyżu. Jedynym elementem w obrębie figury Chrystusa sygnalizującym pasję są duże gwoździe przebijające dłonie. W sumie jednak, dzięki personifikacjom słońca i księżyca, scenie rzucania kości oraz wizerunkom Marii i Jana umieszczonym w medalionach na zakończeniu belek, krzyż ten dość wiernie ilustruje narrację biblijną.

Uderza to zwłaszcza w porównaniu z przykładem wasyngtońskim, na którym Chrystus jest żywy i wyprostowany, ale brak tu sztywności w ujęciu figury. Jako że stopy Chrystusa zostały ukazane nieco z góry i „rozplaszczają się” na tle symbolicznie ujętego pagórka lub obłoku, Jego pozycja jest niejednoznaczna – sylwetka może być interpretowana zarówno jako stojąca, jak i jako wisząca lub lewitująca. Ramiona są swobodnie rozciągnięte na boki. Głowa, leciutko skrzywna w prawo, skłania się ku przodowi. Cztery święte figury w medalionach na ramionach krzyża nie zostały oznaczone inskrypcjami, jednak gwiazda na welonie kobiety na górze identyfikuje ją jako Marię. Tym samym brodata postać na dole to najprawdopodobniej Jan Ewangelista⁴⁷. Jak dowodzą niektórzy badacze, w tym przypadku twórcy starali

⁴⁷ Na stronach Dumbarton Oaks Collection opisany jako Jan Chrzciciel.

się ukazać nie Ukrzyżowanie, lecz Chrystusa jako wiekuistego władcę. Sugerują to następujące detale: Chrystus jest młody i pozbawiony brody; wyraźnie zaznaczono otwory po gwoździach w dłoniach i stopach – samych gwoździ jednak brak, co podkreśla triumf Jezusa nad śmiercią. Jego strój nawiązuje do wczesnochrześcijańskich przedstawień Chrystusa nauczającego, Chrystusa Pantokratora lub Chrystusa jako Dobrego Pasterza. Nosi On bowiem asymetrycznie upiętą, bogato fałdowaną tunikę udrapowaną w pasie, a także *pallium* – typowy rzymski płaszcz wykonany z prostokątnego kawałka tkaniny (wzorowany na greckim himationie)⁴⁸. Świadczy to, że w scenach ukazujących triumf Chrystusa nad śmiercią sięgano po szaty bardziej dostojne niż *colobium*.

W tym samym czasie powstawały także przedstawienia martwego Chrystusa w *colobium*. Przykładem jest ikona oznaczona w katalogu Kurta Weitzmanna numerem B.36 [il. 1] i datowana przez niego na VIII wiek⁴⁹. Jezusa przedstawiono tu z zamkniętymi oczami, a więc jako martwego⁵⁰. Jest to prawdopodobnie najstarszy znany nam wizerunek Chrystusa bez oznak życia, choć według badaczy mogły one powstawać już w VII wieku⁵¹. Na omawianej ikonie Chrystus jest wyprostowany, a symetrycznie ustawione stopy wspiera na *suppedaneum*. *Colobium* ma tu brunatno-czerwoną barwę i dekorowane jest złotymi *clavi* (pas po lewej stronie tuniki obecnie słabo widoczny). Bezpośrednio pod krzyżem stoją Maria i Jan. U dołu trzej żołnierze dzielą szaty. Figury ukrzyżowanych łotrów przedstawiono na drugim planie. Ponad krzyżem ukazano, zachowane fragmentarycznie, dwie pary aniołów. Ponadto, choć kompozycja nie uwzględnia Longinusa, bardzo mocno zaakcentowano motyw rany w boku, z której wypływają wyraźnie zaznaczone dwie strugi: krwi i wody. Dopełnienie stanowi korona cierniowa – motyw wcześniej niewykorzystywany w ikonografii⁵². Jak pisze Weitzmann, Ukrzyżowanie nie jest tu ukazane jako triumf nad śmiercią, lecz w wymiarze ludzkim: jako koniec cielesnego cierpienia⁵³.

Kolejnym wariantem Ukrzyżowania w sztuce bizantyjskiej są przedstawienia Chrystusa w perizonium. Pierwotnie nazwą *perizoma* określano odmianę rzymskiej bielizny podobną do *subligaculum*. Rzymskie perizonium miało formę upiętego na biodrach fartucha z pasa materiału i było noszone przede wszystkim przez gladiatorów, sportowców lub niewolników⁵⁴. Natomiast drapowane na biodrach perizonium przypominające spódnicę – powszechnie wykorzystywane w sztuce średniowiecznej i późniejszej – nie występuje w rzymskich źródłach ikonograficznych. Pojawia się dopiero w omawianych tu wczesnośredniowiecznych przedstawieniach Ukrzyżowania Chrystusa i, zdaniem badaczy, stanowi raczej wynik inwencji tworzących je artystów⁵⁵.

Najwcześniejszym znanym przykładem zastosowania perizonium jako przepaski okrywającej genitalia Chrystusa jest prawdopodobnie ikona z Synaju wskazywana przez Weitzmanna jako najstarsza znana ikona przedstawiająca Ukrzyżowanie, oznaczona w jego katalogu numerem B.32. Powstała najprawdopodobniej w VII–VIII w. na terenie Palestyny⁵⁶. Chrystusa ukazano tu wyprostowanego, z głową lekko pochyloną na prawo, wspierającego stopy, podobnie jak na nowojorskiej staurotece z kolekcji Fieschi-Mor-

⁴⁸ Zob. S. Zwirn, *op. cit.* (tam bogata bibliografia).

⁴⁹ K. Weitzmann, s. 61–64.

⁵⁰ Zob. *ibidem*, s. 70, 80.

⁵¹ Zob. G. Schiller, *op. cit.*, s. 107.

⁵² Zob. G. Schiller, *op. cit.*, s. 106; K. Weitzmann, *op. cit.*, s. 61–62; K. Corrigan, *Text and Image on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai*, [w:] *The Sacred Image East and West*, ed. R. Ousterhout, L. Brubaker, Urbana-Chicago 1995, s. 46.

⁵³ K. Weitzmann, *op. cit.*, s. 63.

⁵⁴ Zob. przyp. 15.

⁵⁵ Zob. R. Viladesau, *op. cit.*, s. 187.

⁵⁶ Zob. K. Weitzmann, *op. cit.*, s. 57–58; K. Corrigan, *op. cit.*, s. 46.



3. Ukrzyżowanie, ikona B.50 z klasztoru na Synaju, pierwsza połowa IX wieku. Fot. za: K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine At Mount Sinai. The Icons. Volume One: From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton [New Jersey] 1976, katalog, il. B.50

gan, na wydatnym *suppedaneum*. Niestety, stan zachowania nie pozwala ocenić, czy wizerunek ów przedstawia Jezusa żywego, czy martwego. Okryty jest On ciemnym, prawdopodobnie purpurowym *colobium*, ale pod wierzchnimi warstwami farby widać zarys biało-błękitnego perizonium, co, zdaniem Weitzmanna, ma dowodzić, że pierwotnym zamierzeniem artysty było ukazanie Chrystusa częściowo nagiego⁵⁷. W związku z nieprecyzyjnym datowaniem trudno jednoznacznie interpretować dokonaną zmianę oraz określić moment, kiedy do niej doszło. Z pewnością debaty chryzologiczne i ikonoklastyczne wywoływały kontrowersje wokół ukazywania cielesności Boga i ciała Zbawiciela przez cały okres wczesnego Bizancjum. Powodowało to niepewność twórców co do obowiązującej wykładni wiary i skutkowało poszukiwaniami ikonograficzno-kompozycyjnymi.

Dowodzi tego nie tylko ikona B.32. Dobrym przykładem jest wykonany ok. 880 r. kodeks zawierający kazania Grzegorza z Nazjanzu (Paryż, BnF, Ms. Grec. 510)⁵⁸. Na jednej z miniatur (fol. 30v) przedstawiono sceny związane z Pasją i Zmartwychwstaniem zakomponowane w trzech poziomych pasach. Najwyższy pas ukazuje Ukrzyżowanie z Longinusem i Stefanonem oraz Marią i Janem [il. 2]; kolejny – zdjęcie z krzyża i złożenie do grobu, a najniższy – ukazanie się Chrystusa Mariom (Chairete). Trudno stwierdzić, czy w scenie przebicia włócznią Chrystus ma otwarte, czy zamknięte

oczy. Z pewnością jest martwy w scenie zdjęcia z krzyża. W obu tych przedstawieniach pierwotnie okrywało Go biało-błękitne perizonium, jednak następnie na wierzchu domalowano *colobium*⁵⁹. Przymuszczenie zmiany ta nastąpiła jeszcze na etapie produkcji manuskryptu⁶⁰.

Przywołany kodeks powstał w Konstantynopolu, natomiast wspomniane powyżej ikony synajskie najprawdopodobniej sprowadzane były z Palestyny, choć Christa Belting-Ihm i Hans Belting wskazywali, że autorem mógł być miejscowy mnich⁶¹. Niezależnie od rozstrzygnięć odnośnie do proveniencji, wydaje się, że różnorodność ikonograficzna była typowa dla wszystkich ośrodków artystycznych. Potwierdza

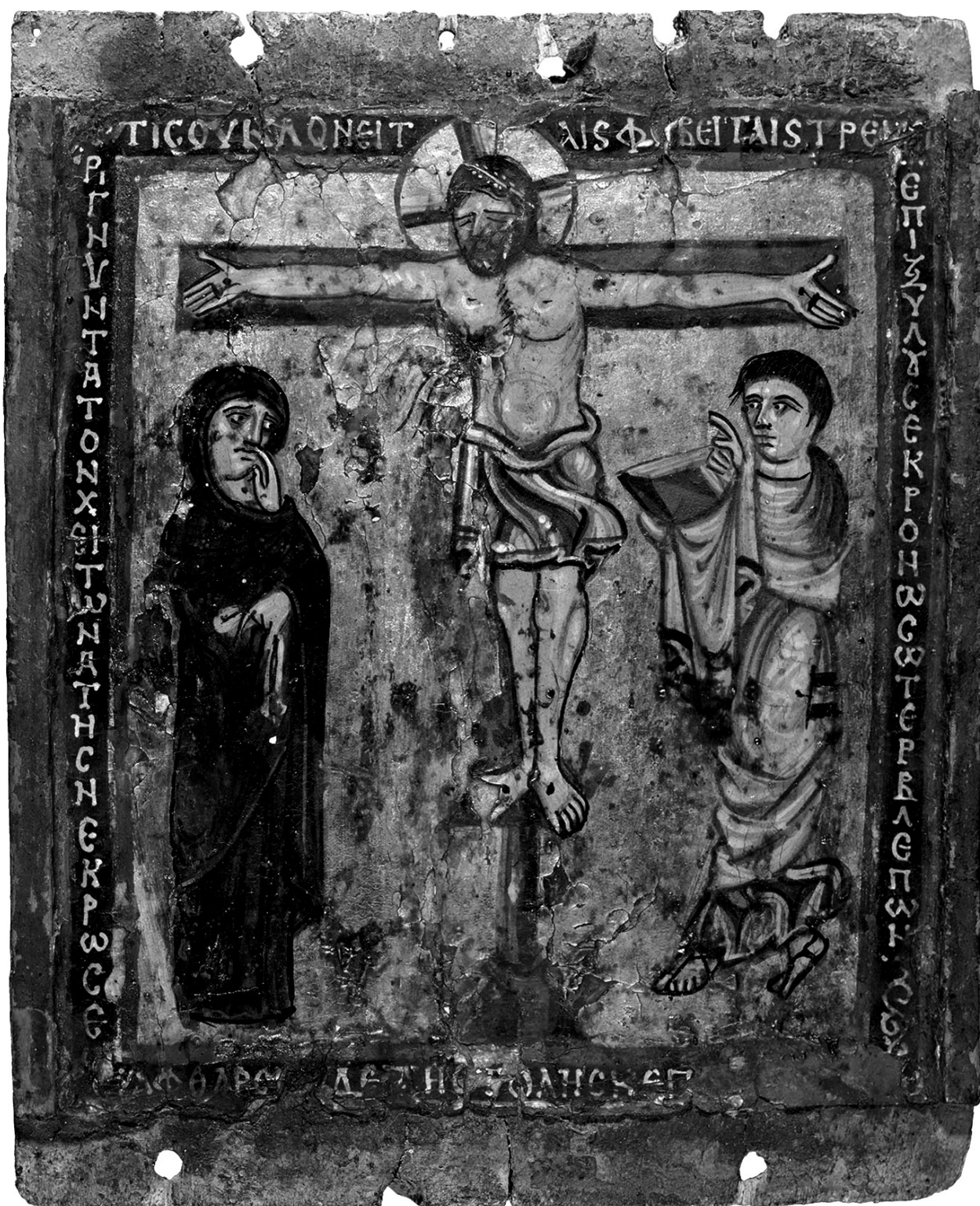
⁵⁷ K. Weitzmann, *op. cit.*, s. 57.

⁵⁸ Grégoire de Nazianze, *manuscrit dédié à l'empereur Basile Ier le Macédonien*, <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc23564t> (data dostępu: 27.03.2018).

⁵⁹ Zob. A. D. Kartsonis, *op. cit.*, s. 141–143; L. Brubaker, *op. cit.*, s. 292–294.

⁶⁰ Zob. L. Brubaker, *op. cit.*, s. 293–294; por. A. D. Kartsonis, *op. cit.*, s. 144–146.

⁶¹ Zob. K. Corrigan, *op. cit.*, s. 46, przyp. 6, s. 58 (przyp. 11).



4. Ukrzyżowanie, klasztor św. Katarzyny; ikona B.51 z klasztoru na Synaju; Palestyna (?), druga połowa IX wieku (?). Fot za: S. E. J. Gerstel, *Images in Churches in Late Byzantium. Reflections and Directions*, <http://books.openedition.org/psorbonne/39781> (data dostępu: 28.09.2020), il. 6

to słynny Psalterz Chłudowa powstały po 843 r. (Moskwa, GIM, Cod. Gr. 129)⁶². Znajdują się tam cztery zachowane przedstawienia Chrystusa na krzyżu (fol. 20r, fol. 45v, fol. 67r i fol. 72v). Dwa z nich, będące ilustracjami do wersów 18–19 *Psalmu 22 (21)* (fol. 20r) i do *Psalmu 69 (68)* (fol. 67r), ukazują Chrystusa żywego w błękitnym *colobium*. *Psalm 46 (45)* ilustruje miniatura z Chrystusem w *colobium*; lecz jest on martwy, a z Jego ran obficie wypływa krew (fol. 45v). Natomiast przy *Psalmie 74 (73)* widnieje przedstawienie martwego Chrystusa w perizonium, któremu towarzyszy m.in. wizerunek Longinusa przebijającego bok (fol. 72v)⁶³. Piąta miniatura, umieszczona przy początkowych wersach *Psalmu 22 (21)* zachowana jest fragmentarycznie (fol. 19r), ale można ją rekonstruować na podstawie miniatury z psalterza z klasztoru Pantokratora na Athos (Cod. 61), gdyż oba dokumenty najprawdopodobniej powstały mniej więcej w tym samym czasie⁶⁴. W psalterzu Pantokratora miniatura do słów „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił” ukazuje Chrystusa w *colobium*, żywego, z obficie krwawiącymi ranami (fol. 10r). Druga zachowana scena Ukrzyżowania z psalterza Pantokratora ilustruje *Psalm 74 (73)* i, podobnie jak w Psalterzu Chłudowa, Chrystus jest tu przedstawiony w perizonium, a Longinus wbija włócznią w Jego bok (fol. 98r). W obu psalterzach uwagę przykuwają paski dekorujące *colobium*. Są znacznie węższe niż złote *clavi* w Kodeksie Rabbuli i układają się na piersiach niezależnie od fałd szaty. Tym samym przywodzą na myśl raczej orarion lub stułę – wąski pas materiału noszony przez diakonów podczas liturgii⁶⁵.

Do najciekawszych wczesnobizantyjskich przedstawień Ukrzyżowania Chrystusa należy ikona pochodząca według Weitzmanna z pierwszej połowy IX w. (w katalogu numer B.50)⁶⁶, gdzie Chrystusa ukazano z zamkniętymi oczami; z Jego rany w boku wypływają cztery strumienie krwi, a przede wszystkim jest On niemal nagi: okryty jedynie w partii bioder jasnoblękitnym, krótkim i cienkim perizonium, spod którego wyraźnie prześwituje ciało [il. 3]. Układ perizonium Weitzmann łączy z przedstawieniami ze sztuki karolińskiej i wskazuje, że impulsy dla takiego ujęcia tematu Ukrzyżowania płynęły z Zachodu⁶⁷. Chrystusowi towarzyszą pod krzyżem Maria i Jan, a na drugim planie ukazano łotrów w czerwonych perizoniach. Chrystusa z zamkniętymi oczami i w perizonium przedstawia także synajska ikona z Palestyny, oznaczona numerem B.51 [il. 4] i datowana na drugą połowę IX wieku⁶⁸. Perizonium w tym przedstawieniu ma obecnie kolor oliwkowozielony, lecz zdaniem Weitzmanna, pierwotnie było błękitne⁶⁹. W stosunku do wcześniej omawianego dzieła dokonano tu redukcji wątków narracyjnych. Wprawdzie ukazano Marię i Jana, lecz zrezygnowano z wizerunków dwóch łotrów.

Kształtowanie się ikonografii Ukrzyżowania na Zachodzie

Równie oryginalne i różnorodne rozwiązania ikonograficzne i kostiumograficzne odnajdujemy w przedstawieniach Ukrzyżowania powstających na terenie Europy Zachodniej. W niektórych widoczne są nawiązania do sztuki bizantyjskiej, ale wiele z dzieł powstających w zachodnich warsztatach dowodzi samodzielności ich twórców.

⁶² K. Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters: Iconophile Imagery in Three Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge 1992, *passim*; J. C. Anderson, *Further Prolegomena to a Study of the Pantokrator Psalter: An Unpublished Miniature, Some Restored Losses, and Observations on the Relationship with the „Chludov Psalter” and Paris Fragment*, „Doubarton Oaks Papers” t. 52 (1998), s. 306; R. Cormack, *Byzantine Art*, Oxford 2000, s. 101.

⁶³ Zob. A. D. Kartsonis, *op. cit.*, s. 127.

⁶⁴ Zob. K. Corrigan, *Visual Polemics...*, *passim*; J. C. Anderson, *op. cit.*, s. 306.

⁶⁵ W. T. Woodfin, *The Embodied Icon: Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*, Oxford 2012, s. 6–7; por. S. Kobielski, *op. cit.*, s. 132–133.

⁶⁶ Zob. K. Weitzmann, *op. cit.*, s. 79–81.

⁶⁷ Zob. *ibidem*, s. 79–80.

⁶⁸ Zob. *ibidem*, s. 82–83.

⁶⁹ Zob. *ibidem*, s. 82.

Jednym z najstarszych przetrwałych do dziś przedstawień Ukrzyżowania spoza kręgu bizantyjskiego jest zachowany fragmentarycznie wizerunek Chrystusa obecnie dekorujący tzw. relikwiarz z Essen-Werden. Wizerunek ten, datowany na ok. 700 r., powstał prawdopodobnie w południowych rejonach państwa Franków⁷⁰. Relief, wykonany w kości słoniowej, pomija krzyż, ale układ ciała, w tym przede wszystkim ramion, sugeruje Ukrzyżowanie. Chrystus ma szeroko otwarte oczy i stoi sztywno wyprostowany, patrząc na wprost. Odziany jest w krótką, sięgającą kolan tunikę. Oprócz pionowych *clavi* dekoruje ją poziomy pas na wysokości talii. Niezachowane ręce nie pozwalają jednoznacznie ocenić długości rękawów, ale najprawdopodobniej sięgały one nadgarstków. Wskazują na to wizerunki łotrów odzianych w podobne tuniki, które zachowały się w całości.

Strój na relikwiarzu z Essen-Werden przypomina tunikę rzymskiego żołnierza, natomiast w dziełach iryjskich najczęściej mamy do czynienia ze stylizowanymi zwojami tkanin spowijającymi ciało. Przykładem służy Ukrzyżowanie z Ewangeliarza z Durham z końca VII w., gdzie ukazano Chrystusa na krzyżu z towarzyszeniem Longinusa, Stefatona i dwóch aniołów (Durham, CDCL MS. A. II. 17 fol. 38v3)⁷¹. Chrystusa przyobleka symetrycznie drapowana tkanina, która szczelnie owija całe ciało, od szyi po stopy i nadgarstki. W dolnej partii wystaje spod niej fragment sukni lub tuniki. W sumie strój nasuwa skojarzenia z szatami liturgicznymi: albą i ornatem nawiązującym do rzymskiego *paenula* (lub *casula*)⁷². Dekoracyjny rytm falujących fałd eksponuje zastosowanie dwóch występujących naprzemiennie kontrastujących barw – prawdopodobnie czerwieni i żółceni⁷³. Chrystus jest tu żywy, sztywno wyprostowany, kieruje spojrzenie szeroko otwartych oczu wprost na widza; ramiona ma spuszczone wzdłuż ciała, a ugięte w łokciach ręce rozłożone są prostopadle do boków. Taki układ przedramion jest bardzo nietypowy, ale odnajdujemy go także na ampułkach z Cleveland Museum of Art⁷⁴ i z Monzy (nr 13)⁷⁵. Na tej ostatniej Chrystus nosi także podobny strój, układający się w symetryczne fałdy podkreślające osiowy układ figury na krzyżu.

W powstałym około pół wieku później Ewangeliarzu z St. Gallen (St. Gallen, GSB, Cod. Sang. 51, s. 266)⁷⁶ Chrystusa na krzyżu ukazano owiniętego w purpurową tkaninę, która spowija tułów, biodra i uda. Natomiast ramiona i dolne partie nóg pozostają odsłonięte. Pokryto je – odpowiednio – czerwonym i błękitnym pigmentem, podczas gdy twarz Chrystusa jest biała. Niektórzy badacze łączą tę kolorystykę z symbolicznym systemem barw wypracowanym przez Bachiariusza i przejętym następnie przez iryjskich teologów – czego dowodzi m.in. tzw. Kazanie z Cambrai z przełomu VII i VIII wieku. W tekście tym triadę barw: czerwień, błękit i biel, w kontekście męczeństwa interpretuje się następująco: czerwień wiązana jest z męczeńską śmiercią, błękit z cierpieniem poprzez uniozoną pokutę, biel z ofiarą składną poprzez ascezę w życiu codziennym⁷⁷. Ofiara Chrystusa dopełnia się zatem na trzy sposoby. Pozostaje On jednak żywy, dostojny, wyprostowany, spowity w królewską purpurę, Jego ciało niemal pozbawione jest

⁷⁰ Zob. 799. *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn* [kat. wystawy], Hrsg. C. Stiegemann, M. Wemhoff, Mainz 1999, t. 2, tabl. VIII.

⁷¹ Zob. *Durham Cathedral Library MS. A.II.17 – the Durham Gospels*, <http://iiif.durham.ac.uk/index.html?manifest=t2mmp48sc76z&canvas=t2t9z902z95m> (data dostępu: 13.01.2019).

⁷² Zob. M. Śniegulska-Gomuła, *Zabytkowe paramenty z bazyliki Grobu Bożego w Miechowie*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelna” t. 80 (2003), s. 282.

⁷³ Stan zachowania miniatury utrudnia rekonstrukcję pierwotnej gamy barwnej. Badania konserwatorskie potwierdziły wykorzystanie czerwieni ołowiowej i żółcieni ołowiowych oraz aury pigmentu – zob. R. Gameson [et al.], *Pigments of the Earliest Northumbrian Manuscripts*, „Scriptorium” t. 69 (2015), s. 46.

⁷⁴ Zob. *Pilgrim's Ampulla...*

⁷⁵ Zob. C. Nordenfalck, *Celtic and Anglo-Saxon Painting: Book Illumination in the British Isles 600-800*, New York 1977, s. 57.

⁷⁶ Zob. *Irisches Evangeliar von St. Gallen (Quatuor evangelia)*, <http://www.e-codices.unifr.ch/de/csg/0051/266/0/Sequence-258> (14.01.2019).

⁷⁷ Zob. C. Stancliffe, *Red, white and blue martyrdom*, [w:] *Ireland in Early Mediaeval Europe*, ed. D. Whitelock, R. McKitterick, D. Dumville, Cambridge 1982, s. 44; por. J. Ní Ghrádaigh, *Audience, visibility and naturalism: depicting the Crucifixion in tenth-century Irish art*, [w:] *The Mystery of Christ in the Fathers of the Church*, ed. J. E. Rutherford, D. Woods, Dublin 2012, s. 157.

śladów męki. Jedynie w stopach tkwią drobne gwoździe, a o pasji przypomina także obecność Longinusa i Stefatona. Zwracają uwagę bardzo duże, szeroko otwarte oczy, wpatrzone wprost w widza, i sztywno wyprostowane ramiona rozłożone prostopadłe na boki. Ponad górną belką krzyża umieszczono postaci dwóch aniołów.

Taki układ ciała w powiązaniu z postaciami Longinusa, Stefatona i aniołów powraca na innych za- bytkach insularnych. Przykładowo, na brązowej plakiecie z Dublina, datowanej zwykle na VIII–IX wiek⁷⁸. Stanowi ona ciekawy przykład odrębności iryjskiej ikonografii Ukrzyżowania. Widoczna tu szata Chrystusa to sięgająca niemal do stóp tunika z długimi rękawami, dekorowana w partii torsu sześcioma połą- czonymi w pary spiralnymi tarczami, a poniżej ozdobną bordiurą i pionowym pasem pośrodku. Spirale na szacie badacze wiążą ze sztuką pogańską, gdzie symbolizowały one energię solarną i płodność. Dlatego to Ukrzyżowanie należy odczytywać przede wszystkim jako zapowiedź zmartwychwstania⁷⁹. Zwłaszcza że sztywno wyprostowany Chrystus z rozłożonymi rękoma, geometrycznie potraktowanym ciałem i przeska- lowaną głową nie nasuwa żadnych skojarzeń pasyjnych. Wrażenie pozaczasowości wzmacniają aniołowie adorujący krzyż i ogromne oczy⁸⁰ Chrystusa, skierowane wprost na widza. Podobną ikonografię i szatę z motywem dysków i plecionek, okrywającą schematyczną sylwetkę Chrystusa, odnajdujemy na kamien- nej płycie wykonanej najprawdopodobniej w VIII w. na wyspie Calf of Man (obecnie w Manx Museum w Douglas)⁸¹.

Wpływy anglosaskich iluminatorów były początkowo silne w kręgu dworu Karola Wielkiego. Dowodzi tego miniatura z *Epistolae Pauli* z końca VIII w. (Würzburg, WUB, M.p.th.f. 69, fol. 7r)⁸². Brodaty Chrystus z szeroko otwartymi oczami jest tu ukazany w identycznej pozie jak we wspomnianych powyżej przy- kładach insularnych. Co więcej, szata okrywająca całe Jego ciało i ręce układa się w liczne, drobne, ryt- miczne fałdy, nasuwające skojarzenia z miniaturą z Durham⁸³. Także ze względu na kolorystykę: tu pasy mają naprzemiennie czerwony i biały kolor. Sceny dopełniają przedstawienia łotrów, także odzianych w szaty z długimi rękawami; oraz włóczni i gąbki, choć nie uwzględniono Longinusa i Stefatona⁸⁴. Brak tu także wizerunków Marii i Jana. Ukazano natomiast anioły przybywające po duszę dobrego łotra i czar- ne ptaki porwijące duszę złego. Poniżej widać tajemniczą scenę rozgrywającą się w łodzi płynącej po wzburzonych falach. Centralną postacią jest tu Chrystus (wskazuje na to nimb krzyżowy), przedstawiony jako młodzieniec bez brody. Towarzyszy mu grupa dziewięciu postaci, z których dwie po bokach wyraź- nie wyróżniono dzięki gęstemu zarostowi. Jeden z tych mężczyzn dzierży wiosło. Chrystus unosi rękę, wskazując na krucyfiks. Scena najprawdopodobniej nawiązuje do cudownego połowu, gdy zmartwych- wstały Chrystus objawił się siedmiu uczniom żeglującym po jeziorze Genezaret (J 21, 1–14)⁸⁵. Potwier- dzałyby to narysowane poniżej ryby. W związku z tym zastanawia obecność dwóch dodatkowych męż- czyzn. Można ich rozpoznać jako Piotra i Pawła – apostołów Żydów i pogan. Taką interpretację uzasadnia tekst *Ewangelii św. Jana*, gdzie bezpośrednio po opisie cudownego połowu następuje scena przekazania św. Piotrowi władzy pasterskiej (J 21, 15–19). Wprawdzie wówczas św. Piotr występowałby dwa razy, bo był on wymieniony także wśród siedmiu uczniów obecnych na łodzi. Nie było wśród nich natomiast św. Paw- ła. Wydaje się jednak to dopuszczalnym odstępstwem od kanonicznego tekstu. Ilustracja bowiem ewi-

⁷⁸ Zob. G. Schiller, *op. cit.*, il. 351. Dyskusja na temat datowania – zob. P. Harbison, *op. cit.*, s. 13–16.

⁷⁹ Zob. P. Harbison, *op. cit.*, s. 3.

⁸⁰ Należy zaznaczyć, że badacze spierają się, czy oczy Chrystusa są otwarte, czy zamknięte (zob. P. Harbison, *op. cit.*, s. 3).

⁸¹ B. R. S. Megaw, *The Calf of Man Crucifixion*, „The Journal of the Manx Museum” 1958, nr 6, s. 57.

⁸² Zob. *Epistolae Pauli*, <http://vb.uni-wuerzburg.de/ub/mpthf69/ueber.html> (30.05.2019).

⁸³ Zob. L. Nees, *op. cit.*, s. 351.

⁸⁴ Zob. *ibidem*, s. 360.

⁸⁵ Zob. *ibidem*, s. 362.



5. Miniatura z Sakramentarza z Gellone; Meaux lub Cambrai, ok. 790–804; Paryż, BnF, MS Lat. 12048, fol. 143v. Fot. za: *Sacramentaire de Gellone*, <http://codex99.com/typography/50.html> (data dostępu: 28.09.2020)

sztynno rozciągniętymi ramionami, nogami rozchylonymi na boki i z podniesioną głową skierowaną na wprost. Ciało potraktowano płaszczynowo. Ponad ramionami krzyża znajdują się dwa adorujące anioły. Chrystus przedstawiony został tu w sięgającym kolan białym perizonium z okrągłym węzłem pośrodku.

dentnie stanowi kompilację różnych wątków biblijnych. Może być odczytana także jako scena rozesłania apostołów, gdy Chrystus wydaje im polecenie: „Idźcie na cały świat i głoscie Ewangelię wszelkiemu stworzeniu! Kto uwierzy i przyjmie chrzest, będzie zbawiony; a kto nie uwierzy będzie potępiony” (Mk 16, 15–16). W tym kontekście łódź jest metaforą Kościoła żywego; apostołowie to rybacy łowiący dusze zgodnie z nakazem Chrystusa: „Pójdźcie za Mną, a uczynię was rybakami ludzi” (Mt 4, 19); a gest Chrystusa wskazującego krucyfiks oraz scena zbawienia dobrego i potępienia złego łotra ukazują eschatologiczny sens Ukrzyżowania⁸⁶. Umieszczone na ramionach krzyża dwa feniksy dodatkowo eksponują triumf Chrystusa nad śmiercią⁸⁷.

Poza funkcję narracyjną wychodzi także słynna miniatura w Sakramentarzu z Gellone (Paryż, BnF, MS Lat. 12048, fol. 143v)⁸⁸, której autor dokonał niespotykanej wcześniej redukcji wątków biblijnych [il. 5]. Powstały ok. 790–804 r. w Meaux lub w Cambrai⁸⁹ sakramentarz jest przełomowy pod względem ikonograficznym, choć w zakresie stylistycznym kontynuuje tradycje sztuki wczesnośredniowiecznej, merowińskiej i insularnej. Jedną z miniatur (fol. 143v) ukazuje żywego Chrystusa na krzyżu: sztywno wyprostowanego, z głową skierowaną na wprost i szeroko otwartymi oczami, patrzącymi na widza. Wprawdzie widoczne są gwoździe wbite w dłonie i stopy, lecz w żaden sposób nie przekłada się to na ustawienie sylwetki. Jest ona ujęta bardzo symetrycznie, ze

⁸⁶ Zob. *ibidem*, s. 362–363.

⁸⁷ Zob. wczesnochrześcijańskie sarkofagi z Muzeów Watykańskich: *Sarcophagus with scenes from the Passion of Christ*, http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/sarcofagi-_a-colonne/sarcofago-con-scene-della-passione-di-cristo.html (data dostępu: 20.02.2019); *Sarcophage „à arbres” du type de l’Anástasis*, http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/fr/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/sarcofagi-_a-colonne/sarcofago-_ad-alberi-del-tipo-dellanastasis.html (data dostępu: 20.02.2019); por. M. H. Shephard jr, *Christology: A Central Problem of Early Christian Theology and Art*, [w:] *Age of Spirituality: A Symposium*, ed. K. Weitzmann [et al.], New York 1980, s. 110, 118, przyp. 88.

⁸⁸ *Sacramentarium gelasianum [Sacramentaire gélasien, dit de Gellone (Saint-Guilhem-le-Désert)]*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60000317/f294.item.zoom> (data dostępu: 3.02.2019).

⁸⁹ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60000317/f294.item> (data dostępu: 4.02.2019).

Uwagę zwracają niezwykle obficie krwawiące rany w dłoniach, stopach i boku. Jednak, jak dowodzą badacze, intencją autora nie było ukazanie historycznego krzyża z Golgoty. Poza aniołami wokół wizerunku Ukrzyżowanego brak jakichkolwiek innych elementów figuralnych czy ornamentalnych – krzyż z figurą Chrystusa umieszczony został na neutralnym tle, co symbolizuje jego pozaczasowy wymiar. Podkreśla to także błękitny kolor krzyża z drobnym, białym ornamentem kwiatowym, przywołującym na myśl gwiazdy, co czyni z niego symbol nieba i Zbawienia⁹⁰.

Najważniejsza jest jednak funkcja tej ilustracji. Omawiany wizerunek jest bowiem inicjałem wyrażenia „*T(e igitur)*”, które rozpoczyna rzymski kanon mszalny. To prawdopodobnie najstarszy znany przykład przemieniania tego inicjału w motyw Ukrzyżowanego⁹¹. A równocześnie zredukowana kompozycja czyni z tego inicjału przedstawienie bliskie idei krucyfiksu⁹². Powiązanie go z modlitwą eucharystyczną świadczy o rosnącej roli znaku krzyża w kształtującej się w okresie panowania Karola Wielkiego liturgii zachodniej⁹³. Potwierdza to drugi wizerunek Ukrzyżowanego z tego samego kodeksu. Wprawdzie dużo mniej okazały, lecz pełni podobną funkcję: inicjału rozpoczynającego modlitwę. Tym razem Wigilii Paschalnej: „*D(eus qui mortem nostram ingressus inferi)*”⁹⁴, gdzie pionową belkę w literze „D” ujęto w formę krzyża z figurą Chrystusa, tu również przedstawionego w białym perizonium.

O interpretacji Ukrzyżowania przez pryzmat liturgii i eucharystii świadczy włączenie kielicha mszalnego w obręb kompozycji. Przykładem takiej ikonografii jest ilustracja do *Psalmu 22 (21)* w Psalterzu Stuttgarckim z ok. 820–830 r., z paryskiego opactwa Saint-Germain-des-Prés⁹⁵ (Stuttgart, SWL, Cod. Bibl. Fol. 23, fol. 27r)⁹⁶. W nawiązaniu do wersu „Ubodzy będą jedli i nasycą się” (Ps 22, 27) po lewej stronie krzyża umieszczono przeskalowany kielich. Częściej jednak kielich podstawiony jest bezpośrednio pod ranę w boku, jako naczynie do zbierania tryskającej krwi. Przykładem służy ilustracja do słów: „Podniosę kielich zbawienia i wezwę imienia Pańskiego”, z *Psalmu 116 (115)* w Psalterzu Utrechckim z ok. 820–835 r. (Utrecht, UUB, Ms. 32, fol. 67r)⁹⁷ i inicjał wyrażenia „*O(mnipotens sempiterna Deus)*”, rozpoczynającego modlitwę na niedzielę palmową⁹⁸ w Sakramentarzu Drogon z ok. 845–855 r. (Paryż, BnF, Ms. Lat. 9428, fol. 43v)⁹⁹. Kielich jest motywem szczególnie popularnym na reliefach z kości słoniowej datowanych ok. 860–870 roku. Można tu wymienić plakiety z kolekcji w Londynie (V&A, nr 250-1867)¹⁰⁰, Paryżu (BnF Ms. Lat. 9453)¹⁰¹ i Nowym Jorku (MET, nr 1974.266)¹⁰² czy okładkę Perykop Henryka II (MSB, Cod. Lat. 445t2)¹⁰³.

⁹⁰ Zob. L. Nees, *op. cit.*, s. 367.

⁹¹ Zob. *ibidem*, s. 367; por. G. Schiller, *op. cit.*, s. 113–114.

⁹² Zob. L. Nees, *op. cit.*, s. 369.

⁹³ Zob. C. Chazelle, *Crucifixes and the Liturgy...*, s. 67–93.

⁹⁴ Zob. L. Nees, *op. cit.*, s. 371.

⁹⁵ Zob. G. Schiller, *op. cit.*, s. 115.

⁹⁶ Zob. *Stuttgarter Psalter – Cod.bibl.fol.23*, http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=1343&tx_dlf%5Bpage%5D=118 (data dostępu: 4.02.2019).

⁹⁷ Zob. *Psalm 114*, <http://psalter.library.uu.nl/page?p=140&res=3&x=29&y=717> (data dostępu: 4.02.2019).

⁹⁸ Zob. C. Chazelle, *The Crucified God...*, s. 255.

⁹⁹ Zob. *Sacramentarium. [Sacramentaire dit de Drogon]*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60000332/f96.image> (data dostępu: 4.02.2019).

¹⁰⁰ Zob. *The Crucifixion*, <http://collections.vam.ac.uk/item/O72543/the-crucifixion-panel-unknown> (data dostępu: 4.02.2019).

¹⁰¹ Zob. *Evangélaire*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52000464r> (data dostępu: 4.02.2019).

¹⁰² Zob. *Plaque with the Crucifixion and the Holy Women at the Tomb*, <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/70012548> (data dostępu: 4.02.2019).

¹⁰³ Zob. *Heinrich <Heiliges Römisches Reich, Kaiser, II.>: Evangelistar: Perikopenbuch Heinrichs II. – BSB Clm 4452*, <http://daten.digital-e-sammlungen.de/0008/bsb00087481/images/index.html?id=00087481&seite=1&fip=193.174.98.30&nativeno=&groesser=200%25> (data dostępu: 4.02.2019).

Postać podsuwająca kielich identyfikowana bywa niekiedy jako Nikodem, eklezja lub nowo nawrócony¹⁰⁴ i niejako zastępuje typowego dla ikonografii bizantyjskiej Longinusa z włócznią lub Marię oplakującą Syna. Prawdopodobnie zatem centralnym zagadnieniem tych wizerunków jest ponadczasowy wymiar ofiary Chrystusa. Na plan dalszy usuwa się zagadnienie realności Jego śmierci, związane z kontrowersjami chrystologicznymi. Badacze powiązanie wizerunku Ukrzyżowanego z liturgią uzasadniają m.in. toczącymi się na Zachodzie w okresie renesansu karolińskiego debatami wokół sakramentalnej obecności Chrystusa w ofierze eucharystycznej. Kształtowała się wówczas doktryna, że poprzez eucharystię ludzie mają udział w zbawczym wymiarze śmierci na krzyżu¹⁰⁵. Stąd ikonografia karolińska podkreśla związek między pasją a sakramentem, przeszłością a terażniejszością¹⁰⁶.

Niekiedy kielich umieszczony jest bezpośrednio pod krzyżem, zbierając krew z ran w stopach Chrystusa, jak np. w miniaturze z Diatessaronu Otrfida z Weissenburga, z 868 r. (Wiedeń, ÖNB, Cod. 2687, fol. 153v)¹⁰⁷. Motyw ten odnajdujemy także w malowidłach ściennych datowanych zwykle na koniec VIII lub IX wiek. Przykładowo, w prezbiterium kościoła Saint-Pierre-les-Églises w Chauvigny (Poitou, departament Vienne)¹⁰⁸ i w krypcie benedyktyńskiego opactwa św. Maksyma w Trewirze, Nadrenia (obecnie w Museum am Dom Trier)¹⁰⁹. Takie ujęcie eksponuje związek eucharystii nie tylko z ciałem Zbawiciela, ale także z samym krzyżem. Koresponduje to z wrastającym kultem krzyża jako narzędzia męki. Kult ten wizualizowany jest na rozmaite sposoby. Na wspomnianej już miniaturze z Psalterza Stuttgarckiego (fol. 27r) krzyż umieszczono na wzgórzu ukształtowanym na podobieństwo cokołu. Dodatkowo podtrzymują go dwa anioły, ujmujące poprzeczną belkę poprzez białą tkaninę.

Najpełniej o rozwoju pobożności zogniskowanej wokół znaku krzyża w końcu VIII i w IX w.¹¹⁰ świadczy traktat *In honorem sanctae crucis* Hrabana Maura. Pierwowzór dzieła powstał w 810 lub 813–814 r.¹¹¹ w Fuldzie, a następnie był wielokrotnie kopiowany – w sumie znanych jest ok. 80 manuskryptów bazujących na dziele Maura¹¹². Jedna z najstarszych kopii, powstałych w skryptorium w Fuldzie ok. 850 r., znajduje się obecnie w Bibliotekach Watykańskich (Cod. Reg. lat. 124)¹¹³. W dziele Maura pojawia się postać mnicha, identyfikowanego z autorem, w pozie proskinezy u stóp krzyża (fol. 35v)¹¹⁴. Podobnie na powstałym w kręgu oddziaływania sztuki karolińskiej ok. 826–843 r. malowidle ściennym z krypty z benedyktyńskiego opactwa San Vincenzo w Volturmo pod krzyżem odnajdujemy klęczącego opata Epiphaniusa (prostokątny nimb wskazuje, że wizerunek wykonano za jego życia)¹¹⁵. Jako adorantów krzyża z figurą

¹⁰⁴ Zob. różne interpretacje figury podtrzymującej kielich w inicjale w *Sakramentarzu Drogona*: C. Chazelle, *Crucifixes and the Liturgy...*, s. 88–89; E. Thunø, *Image and Relic: Mediating the Sacred in Early Medieval Rome*, Rome 2002, s. 48; R. M. Jensen, *The Cross: History, Art, and Controversy*, Cambridge [Massachusetts] 2017, s. 160.

¹⁰⁵ Zob. C. Chazelle, *Crucifixes and the Liturgy...*, passim (zwł. s. 74, 88).

¹⁰⁶ Zob. *ibidem*, s. 88; por. G. Schiller, *op. cit.*, s. 116–118.

¹⁰⁷ *Evangelienbuch, Otrfid, von Weißenburg, 790–870*, http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_3699886&order=1&view=SINGLE (data dostępu: 4.02.2019)

¹⁰⁸ Zob. J. Mercieca, *La Crucifixion: iconographie et spatialisation des peintures murales entre le IXe et le début du Xle siècle dans l'Occident chrétien*, „Le Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)” 2017, nr 1, <http://journals.openedition.org/cem/14642?lang=en> (data dostępu: 12.11.2018).

¹⁰⁹ Zob. *ibidem*; por. G. Schiller, *op. cit.*, s. 112.

¹¹⁰ Zob. C. Chazelle, *Crucifixes and the Liturgy...*, s. 75–76.

¹¹¹ Zob. eadem, *The Crucified God...*, s. 79, 101; por. S. Panayotova, P. Ricciardi, *Painting the Trinity Hrabanus: Materials, Techniques and Methods of Production*, „Transactions of the Cambridge Bibliographical Society” t. 16 (2017), s. 227.

¹¹² Zob. S. Panayotova, P. Ricciardi, *op. cit.*, s. 227–228 n.

¹¹³ *Manuscript – Reg.lat.124*, http://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.124 (data dostępu: 13.02.2019).

¹¹⁴ C. Chazelle, *The Crucified God...*, s. 109.

¹¹⁵ Zob. G. Schiller, *op. cit.*, s. 448, il. 346; por. F. Valente, *Le pitture della cripta di Epifanio a S. Vincenzo al Volturmo*, Montecassino 1995, http://www.italiamedievale.org/sito_acim/contributi/cripta_epifanio.html#_edn31 (data dostępu 5.10.2020).

Ukrzyżowanego przedstawiano także władców, np. w Modlitewniku Karola Łysego (Monachium, SKM, ResMü. Schk0004-WL, fol. 38v–39r)¹¹⁶ czy w Psalterzu Ludwika II Niemieckiego (Berlin, BSB, Theol. Lat. Fol. 58, fol. 120r)¹¹⁷. Potwierdza to rosnącą rangę nie tylko znaku krzyża, ale także krucyfiksu jako obiektu pobudzającego i ogniskującego dewocję. Niektórzy badacze dowodzą, że ok. 800 r. powstały także pierwsze monumentalne krucyfiksy pełnoplastyczne. Przykładowo, według Petera Laska datowany na 1540 lub 1550 r. krucyfixs o wymiarach 290 × 250 cm (figura Chrystusa mierzy 160 cm) z Museo Sacro w Watykanie (Fabbrica di San Pietro), wykonany w technice *cuir bouilli*, jest kopią zdjętą bezpośrednio ze srebrnego krucyfiksu ofiarowanego papieżowi Leonowi III przez Karola Wielkiego z okazji koronacji tego ostatniego na cesarza. Należy jednak zaznaczyć, że tak wczesne datowanie oryginału pozostaje sprawą dyskusyjną¹¹⁸. Rozwój tego typu wizerunków jest natomiast potwierdzony w X wieku. Najsłynniejszym przykładem stanowi tu krucyfixs Gerona (wys. 288 cm)¹¹⁹, ale poza tym można wymienić krucyfixs z San Michele Maggiore w Padwie (wys. 201 cm)¹²⁰ i krucyfixs z Sant'Eusebio w Vercelli (wys. 327 cm)¹²¹. Skala i mistrzostwo warsztatowe wymienionych dzieł wskazują, że pierwsze próby tego typu produkcji podejmowano wcześniej, prawdopodobnie – jak twierdzi Lasko – od ok. 800 roku.

Opisane przykłady dowodzą istotnego przeformułowania kontekstu, w jakim umieszczano wizerunki Ukrzyżowanego w sztuce karolińskiej IX wieku. Konsekwencją były daleko idące zmiany w ikonografii. Artyści zaczęli wówczas odchodzić od ukazywania stylizowanej, sztywno wyprostowanej figury Chrystusa w kierunku większego realizmu anatomii i gestów. Chrystus pozostaje jednak nieodmiennie żywy, choć nie zawsze Jego oczy są szeroko otwarte i skierowane na widza, jak w dziełach z końca VIII wieku. Najważniejszą innowacją w zakresie ikonografii jest całkowite odejście w tym okresie od przedstawiania Chrystusa na krzyżu w szacie i konsekwentne stosowanie perizonium. Jest to element pojawiający się we wszystkich wspomnianych dziełach karolińskich – w malarstwie miniaturowym i monumentalnym, reliefach w kości słoniowej i w rzeźbie. Nagość Chrystusa, okrytego jedynie przepaską biodrową, przykuwa uwagę zwłaszcza w scenach ukazujących Ukrzyżowanie poza kontekstem biblijnym, gdzie Chrystus występuje nagi wobec odzianych w szaty współczesnych adorantów. Okazuje się to możliwe, gdyż Ukrzyżowanie, a co za tym idzie, nagość Ukrzyżowanego postrzega się nie w wymiarze historycznym, lecz eschatologicznym.

Tunika śmiertelności i szata wieczystości

Podsumowując, w sztuce pierwszego tysiąclecia temat Ukrzyżowania charakteryzuje się niezwykle różnorodnością ikonograficzną. Objętość niniejszej pracy nie pozwala na wysnuwanie ogólnych wniosków na temat tego bogactwa i zachodzących w tym okresie przemian. Jednak można pokusić się o reinterpretację najczęściej występujących szat, tj. *colobium* – w dziełach bizantyjskich; oraz perizonium – w dziełach bizantyjskich i karolińskich. Nacisk należy położyć na niewystarczająco do tej pory zbadaną kwestię kolorystyki.

¹¹⁶ Zob. *Gebetbuch Karls des Kahlen*, https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/ausgaben/zweiseitenansicht.html?id=00079994&seite=80&image=bsb00079994_00080.jpg&fip=193.174.98.30 (data dostępu: 2.03.2019).

¹¹⁷ *Psalter Ludwig des Deutschen: Ms. theol. lat. fol. 58*, http://digital-beta.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN687490065&-PHYSID=PHYS_0245&DMDID=DMDLOG_0025 (data dostępu: 2.03.2019)

¹¹⁸ Zob. P. Lasko, *Ars Sacra 800–1200*, New Haven – London 1994, s. 11–12; por. K. C. Schüppel, *The stucco crucifix of Saint Peter's reconsidered. Textual sources and visual evidence for the Renaissance copy of a medieval silver crucifix*, [w:] *Old Saint Peter's, Rome*, red. R. McKittrick [et al.], Cambridge 2013.

¹¹⁹ Zob. *Gerokreuz*, <http://www.koelner-dom.de/bedeutendewerke/gero-kreuz> (data dostępu: 20.06.2019).

¹²⁰ Zob. *Crocifisso di Teodote*, <http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/20300-00002> (data dostępu: 20.06.2019).

¹²¹ Najnowsze wyniki badań nad krucyfixsem w: *Il Crocifisso ottoniano di Vercelli: indagini tecnologiche, diagnostica, restauri*, a cura di S. Lomartire, Vercelli 2016.

W literaturze przedmiotu dość powszechnie dominuje pogląd, że przedstawienie Chrystusa na krzyżu w perizonium to zabieg zmierzający do wyeksponowania Jego ludzkiej natury. Natomiast wykorzystywane w sztuce bizantyjskiej *colobium* – którego barwę badacze zwykle identyfikują jako przynależną cesarzowi purpurę – ma wskazywać na królewską godność Chrystusa, a zatem boskość, i wizerunek taki bywa określany jako *Christus triumphans*¹²². Czy jest tak w istocie? Jak już wspomniano, zarówno *colobium*, jak i perizonium to szaty inspirowane typowymi elementami odzieży rzymskiej, która występowała w szerokiej gamie barw. Wśród nich, jak powszechnie wiadomo, purpura była pierwotnie zarezerwowana dla cesarzy. Purpurę doceniano przede wszystkim ze względu na rozwibrowanie tego koloru, zawierającego w sobie wiele odcieni. Porównywano ją z migoczącym ogniem, falującą wodą lub tryskającą krwią. Na soborze nicejskim w 787 r. cytowano Atanazego Wielkiego, który dowodził, że gdy zwyczajna wełna zostanie zanurzona w morskim barwniku¹²³, zwana jest purpurą, a pod tą nazwą staje się materią przystającą wyłącznie władcom. W ten sposób wykracza poza pospolitość ze względu na dostojność osoby ją noszącej¹²⁴.

Zważywszy, że *colobium* w scenach Ukrzyżowania zwykle ma barwę zbliżoną do purpury (a na podstawie tekstów źródłowych można dowiedzieć, że w Bizancjum za purpurowe uznawano barwy ciemnoróżowe, fioletowe, ametystowe, czerwono-niebieskie i niebieskawo-czerwone, fiołkowe, hiacyntowe i szkarłatne, a nawet zielonkawe, niebieskie i czarne¹²⁵) i często jest dekorowane, podobnie jak szaty cesarskie, złotymi *clavi*, słusznie przyjęto, iż strój ten podkreśla wyjątkową godność Chrystusa. Zwłaszcza przez zestawienie z łotrami, których zwykle ukazywano jedynie w perizoniach. Ponadto *colobium*, ze względu na krój, może być traktowane jako atrybut kapłański, gdyż w okresie wczesnochrześcijańskim taką tunikę zaczęto wykorzystywać jako strój liturgiczny¹²⁶.

Jednak należy pamiętać, że w początkach naszej ery purpura w Rzymie spopularyzowała się wśród osób niższego stanu¹²⁷. Dowodzi tego np. komentarz (*sifre*) do *Księgi Powtórzonego Prawa* instruujący, by Żydzi nie upodobniali swego stroju do stroju Rzymian, w tym nakazujący, by nie nosili purpury¹²⁸. Jej upowszechnienie sprawiło, że szaty cesarskie farbowano w coraz bardziej wymyślnych odcieniach, by odróżnić ją od pokrewnych kolorów stosowanych w ubraniach zwykłych obywateli¹²⁹. W tym kontekście warto raz jeszcze przyjrzeć się różnorodności barwnej najważniejszych przedstawień Chrystusa w *colobium*. W Kodeksie Rabbuli jest ono fioletowe¹³⁰; na relikwiarzu ze zbiorów watykańskich – ciemnobłękitne; na relikwiarzu z kolekcji Fieschi-Morgan i na malowidle z kaplicy Teodota – niemal czarne. W każdym z tych dzieł Chrystus ukazany został z otwartymi oczami, a na *colobium* znajdujemy złote *clavi*. Natomiast na synajskiej ikonie B.36 [il. 1], z martwym Chrystusem, *colobium* jest brunatnoczerwone. Trudniej o rozstrzygnięcia, jaki moment Pasji ukazuje ikona B.32, gdzie nie zachowała się twarz Chrystusa, ale można

¹²² Zob. J. R. Martin, *op. cit.*, s. 189; G. Schiller, *op. cit.*, s. 104, 106–107; por. K. Corrigan, *Text and Image...*, s. 48; F. Harley, *op. cit.*, s. 86, 153–158.

¹²³ Zob. przyp. 20.

¹²⁴ Zob. L. James, *op. cit.*, s. 231.

¹²⁵ Zob. J. L. Sebesta, *Tunica Ralla, Tunica Spissa: The Colours and Textiles of Roman Costume*, [w:] *The World of Roman...*, s. 70–71; B. V. Pantcheva, *op. cit.*, s. 110.

¹²⁶ Zob. J. Bingham, *Origines Ecclesiasticae: the Antiquities of the Christian Church. With Two Sermons and Two Letters on the Nature and Necessity of Absolution*, London 1856, t. 1, s. 231–232.

¹²⁷ Zob. J. L. Sebesta, *op. cit.*, s. 70–71.

¹²⁸ Zob. *Sifre on Deuteronomy*, ed. L. Finklestein, New York 1969, s. 147: „You should not say: since they go out in a toga, so, too, will I wear a toga; since they go out in purple, so too, will I wear purple” (cyt. za: L. J. Levine, *Judaism and Hellenism in Antiquity: Conflict or Confluence?*, Seattle 2012, s. 125); por. L. A. Roussin, *op. cit.*, s. 184.

¹²⁹ Zob. J. L. Sebesta, *op. cit.*, s. 71.

¹³⁰ Zob. przyp. 20.

rozpoznać, że *colobium*, namalowane – jak już wspomiano – na białobłękitnym perizonium, ma barwę czerwono-purpurową i prawdopodobnie brak na nim *clavi*. Podobnie pozbawione dekoracji *colobium* nosi Chrystus na miniaturach dekorujących zbiór kazań Grzegorza z Nazjanzu przechowywany w paryskiej Bibliotece Narodowej (BnF Ms. Grec. 510 fol. 30v). W tym przypadku purpurowy odcień bliższy jest w tonacji głębokim fioletem [il. 2]. Natomiast w Psalterzu Chłudowa (Moskwa, GIM, Cod. Gr. 129) *colobium*, które okrywa zarówno Chrystusa żywego na miniaturze do *Psalmu 69 (68)* (fol. 67r), jak i Chrystusa martwego na ilustracji do *Psalmu 46 (45)* (fol. 45v.) jest intensywnie szafirowe. Tymczasem w psalterzu z klasztoru Pantokratora na Athos (Cod. 61) *colobium* na ilustracji do *Psalmu 22 (21)* (fol. 19r) ma barwę brunatnoróżową.

Mimo różnorodności odcieni w każdym z wymienionych dzieł tunika Chrystusa jest wyjątkowo ciemna w zestawieniu z pozostałymi elementami kompozycji. Często jedyną paralelę kolorystyczną dla ciemnej barwy *colobium* stanowi ciemna szata Marii. Pozostałe postaci mają znacznie jaśniejsze stroje. Takie podobieństwo barw może podkreślać udział Marii w cierpieniu Chrystusa. O wczesnym akcentowaniu takiej jej roli świadczy tzw. *Ewangelia Nikodema* (inaczej *Akta Piłata*), gdzie autor wspomina, że Maria, gdy zobaczyła nagość i poniżenie swego Syna odartego przez żołnierzy z szat, okryła go chustą zdjętą z głowy¹³¹. Co więcej, ciemny, najczęściej błękitny lub purpurowy, płaszcz, w jakim zazwyczaj była przedstawiana, wskazywał, że ciało Chrystusa z niej wzięło swój początek¹³². W *Hymnie o Wcieleniu* Efrem Syryjczyk pisał:

Cudem jest Twa Matka
Pan wstąpił do Niej i stał się sługą
Wstąpiło Słowo, stając się w niej nieme
[.....]
Wstąpił Pasterz i stał się Barankiem
[.....]
Wszedł bohater i wziął ze sobą
Nikłą suknię z ciała Marii¹³³.

Natomiast Jan Damasceński określał Wcielenie jako przybycie Króla Chwały odzianego w purpurę cielesności. Metafor takich używano zresztą już w nestorianizmie, opisując Wcielenie jako „przyoblekanie” lub „przybranie” się w ciało, a także porównując je z okryciem się cesarską purpurą¹³⁴. Dlatego *colobium* w odcieniach purpury w bizantyjskich scenach Ukrzyżowania należy łączyć nie tylko z godnością Chrystusa jako najwyższego władcy lub kapłana, ale także, a może przede wszystkim, z człowieczeństwem Chrystusa i z Jego cielesnością, której początkiem było macierzyństwo Marii.

Tym bardziej że w Bizancjum z boskością nie wiązano żadnego konkretnego koloru, bo to jego brak wyróżniał Boga spośród wszystkich rzeczy stworzonych. Podkreślał to Jan Damasceński, który zgodnie z teologią apofatyczną pisał o Bogu niewcielonym jako o bezbarwnym w odróżnieniu od Słowa Wcielonego – Chrystusa, który przyjmując ludzką naturę, przyjął także formę i kolor¹³⁵. Za to z boskością utożsamiano światło jako takie, odwołując się do epifanii w *Starym i Nowym Testamencie*, począwszy od goreją-

¹³¹ R. Viladesau, *op. cit.*, s. 119; por. S. Kobielus, *Krzyż Chrystusa...*, s. 126.

¹³² Zob. H. Belting, *Likeness and Presence: a History of the Image before the Era of Art*, transl. E. Jephcott, Chicago 1996, s. 278.

¹³³ Efrem Syryjczyk, *Hymn o Wcieleniu*, cyt. za: *Mariologia. Teksty teologiczne*, oprac. F. Courth, red. nauk. edycji polskiej E. Adamiak, Poznań 2005, s. 75-76.

¹³⁴ K. Corrigan, *Text and Image...*, s. 56.

¹³⁵ Zob. L. James, *op. cit.*, s. 231.

cego krzewu (Wj 3, 2–6), poprzez przemienienie na górze Tabor (Mk 9, 2–3; Łk 9, 29; Mt 17, 2), aż po Nowe Jeruzalem (Ap 21, 22). Dlatego estetyka bizantyjska nie poświęcała wiele uwagi chromatyczności barw. Oceniano je raczej ze względu na jasność. Jedynym kolorem wyróżnionym w ikonografii było, niemal tożsame ze światłem, złoto. W przypadku innych barw to ich świetlistość, a nie ton czy odcień, decydowała o konotacjach ze świętością i cnotą¹³⁶. Co więcej, gruntowne studia źródeł bizantyjskich dowodzą ambiwalencji, jaką niósł kolor purpurowy. Wprawdzie oznaczał godność cesarską, ale po chrzcie cesarz przywdziewał śnieżnobiałe szaty i w takiej spał pościeli, by zaznaczyć oczyszczenie z grzechu pierworodnego. I właśnie perizonia w sztuce bizantyjskiej mają zwykle jasne barwy: białobłękitne (synajska ikona B.51, pierwotne perizonium na ikonie B.32 i w kodeksie BnF Ms. Grec. 510) lub niemal przezroczyste (synajska ikona B. 50). Choć i tu zdarzają się wyjątki, bo w psalterzu z klasztoru Pantokratora na Athos perizonium jest w kolorze brunatnoróżowym¹³⁷.

Rozważając symbolikę perizonium, niezależnie od jego barwy, należy zwrócić uwagę przede wszystkim na funkcję tej tkaniny. Perizonium bowiem, poza okryciem genitaliów, pozwala na wyeksponowanie rozpiętego na krzyżu ciała Chrystusa. Tym samym, analizując treści symboliczne Ukrzyżowania w perizonium, należy uwzględnić również symbolikę nagiego ciała. Rodzi to pytanie: czy wierny skonfrontowany z takim wizerunkiem dostrzegał przede wszystkim cielesność Boga? Czy odarty z szat, ukrzyżowany Bóg mógł zatriumfować nad śmiercią?

Ikona B.51 pozwala rozwiązać te wątpliwości [il. 4]. Ukazuje martwego Chrystusa w błękitnym perizonium¹³⁸, z gwoździami tkwiącymi w stopach i dłoniach oraz z przebitym bokiem, z którego tryska krew. Przedstawienie obramione jest inskrypcją głoszącą: „Któż by nie był zawstydzony, bojąc się i drżąc, widząc cię, o Zbawicielu, umarłego na krzyżu; który rozdarłeś szatę śmierci i okryłeś się szatą wieczystości”¹³⁹. Relację tej inskrypcji wobec ukazanej sceny szeroko omawia Kathleen Corrigan w artykule *Text and Image on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai*¹⁴⁰. Zdaniem badaczki, sformułowanie „szata śmierci” w tym kontekście należy rozumieć jako nawiązanie do odzienia ze skór, którymi Bóg okrył Adama i Ewę, gdy dostrzegli oni swą nagość na skutek grzechu pierworodnego (Rdz 3, 21). Stąd ciało okryte, zwłaszcza skórami, jest tożsame z ciałem śmiertelnym. Jest symbolem grzechu, cierpienia i skalanej cielesności. A ciało nagie jest obrazem niewinności, rzeczywistości rajskiej i nieśmiertelności. Taką interpretację odnajdujemy w pismach Ojców Kościoła, np. u Orygena¹⁴¹. Dlatego też bizantyjski rytuał chrztu obejmował zrzućcie szat. Wspominają o tym m.in. np. Teodor z Mopsuestii, Grzegorz z Nyssy i Jan Chryzostom¹⁴². Przyjęcie chrztu nago, poprzez zanurzenie się w wodzie, było symbolem śmierci i nowego narodzenia w Chrystusie. Ochrczoną osobę nacierano olejkami i przyoblekano w nową szatę, którą uznawano za zapowiedź zmartwychwstania ciała i nieśmiertelności. Grzegorz z Nyssy pisał o chrzcie: „zdejmij zbrukane szaty i oblecz się w nieskalaną tunikę nieprzemijalności ofiarowaną Ci przez Chrystusa”¹⁴³. Nagość w momencie chrztu była przez Ojców Kościoła np. Cyryla z Jeruzalem i Jana z Damaszku, porównywana do nagości Chrystusa na krzyżu. Odarcie Zbawiciela z szat rozumiano bowiem jako powrót do czasów sprzed grzechu pierworodnego, a więc triumf nad śmiercią¹⁴⁴.

¹³⁶ Zob. *ibidem*, s. 224, 227.

¹³⁷ Fol. 45v z *Psalterza Chłudowa*, na którym znajduje się miniatura ukazująca Chrystusa w perizonium, nie jest publikowane w kolorze.

¹³⁸ Zob. K. Weitzmann, *op. cit.*, s. 82.

¹³⁹ Cyt. za: K. Corrigan, *Text and Image...*, s. 50.

¹⁴⁰ *Ibidem*, s. 45–62.

¹⁴¹ Zob. K. Corrigan, *Text and Image...*, s. 53 n.; S. Kobielus, *Nagość...*, s. 25–26, 29.

¹⁴² Zob. K. Corrigan, *Text and Image...*, s. 53–54; S. Kobielus, *Nagość...*, s. 29–30;

¹⁴³ Cyt. za: K. Corrigan, *Text and Image...*, s. 53; por. S. Kobielus, *Nagość...*, s. 26.

¹⁴⁴ Zob. K. Corrigan, *Text and Image...*, s. 53–55; F. Harley, *op. cit.*, s. 153.



6. Miniatura do poematu *In honorem sanctae crucis* Hrabana Maura; Fulda, ok. 850; BAV, Cod. Reg. lat. 124, fol. 8v. Fot. za: A. Pająk, *Islamskie ogrody i barokowe teksty-maszyny. Porady dla hipertekstowych ogrodników*, http://www.techsty.art.pl/magazyn4/artykuly/pajak/brama_slow05.html (data dostępu: 28.09.2020)

Zarazem wczesne chrześcijaństwo odróżniało szaty wykonane z materiałów zwierzęcych, jak skóry i wełna, od szat lnianych, a więc pochodzenia roślinnego. Te ostatnie miały być pozbawione konotacji ze śmiercią. Zatem lniane perizonium należy interpretować jako „szatę nieskalania i nieśmiertelności”, czyli wieczystości, oraz oznakę boskości niezależnie od jego barwy, o ile jest neutralna lub niesie asocjacje ze światłem¹⁴⁵.

W tym kontekście należałoby jeszcze raz rozważyć dzieła, w których perizonium przykryte jest *colobium* (ikona B.32 i miniatura z homiliarza Grzegorza z Nazjanzu [Paryż, BnF, Ms. Grec. 510, fol. 30v]). Czy rzeczywiście purpurowe *colobium* namalowane na perizonium to wynik zmiany ikonografii w trakcie procesu tworzenia wizerunku? Czy może symboliczne, ale też dosłowne, nawarstwienie znaczeń? Wedle tej drugiej hipotezy zbawczy wymiar cierpienia na krzyżu byłby „ukryty” pod cesarską, purpurową szatą noszoną przez śmiertnika.

¹⁴⁵ Rozróżnienie na odzienie ze skór, oznaczające grzeszność i śmiertelność, oraz szaty, oznaczające odpuszczenie grzechów, a zatem zbawienie i nieśmiertelność, odnajdujemy u mistyków średniowiecznych. Przykładowo, Rupert z Deuz, komentując *Księgę Izajasza* (61, 10: „Ogromnie się weselę w Panu, dusza moja raduje się w Bogu moim, bo mnie przyodził w szaty zbawienia, okrył mnie płaszczem sprawiedliwości”), pisał o Ewie-Eklezji: „Naga byłam w Adamie, liśćmi figi sromotę swą okryłam, szatą ze skór lichy przyodził mnie została wyrzucona z Raju. Tutaj zaś Pan i Bóg mój zamiast liści dał szatę zbawienia, w miejsce lubieżnej żądzy przyodził mnie wspaniałą szatą chrztu i odpuszczenia grzechów, zamiast skór śmiertelności okrył mnie tuniką zmartwychwstania i po raz wtóry szatą nieśmiertelności” (cyt. za: S. Kobielius, *Nagość...*, s. 27; por. H. U. von Balthasar, *Casta Meretrix*, transl. J. Saward, <http://www.newtorah.org/Casta%20Meretrix.html> [data dostępu: 13.09.2020]).

Natomiast odkrycie ciała w ikonie B.51 i zastosowanie jasnego perizonium umożliwiło ukazanie Chrystusa martwego bez podważania niepodzielności jego natur. Dzięki temu udało się zobrazować moment śmierci na krzyżu równocześnie w wymiarze historycznym, jak i kosmologicznym. Ów najbardziej niezwykle moment w historii zbawienia, którzy artyści próbowali ująć w język obrazu i symbolu, to moment oddzielenia duszy od ciała; rozdarcia purpurowej szaty śmiertelnego ciała i ukazania ciała przebóstwionego i boskiej rzeczywistości Odkupienia¹⁴⁶.

Veste quidem parua hic tegitur qui continet astra

Nieco odmiennie kształtowała się ikonografia karolińska. Tu perizonium nadawano różne barwy: od bieli, poprzez różne odcienie purpury i złoto, aż po intensywną czerwień.

Najstarsze karolińskie przedstawienie Chrystusa w perizonium to omawiany już wizerunek z Sakramentarza z Gellone (fol. 143v) [il. 5]. W jego interpretacji pomocne będą towarzyszące mu teksty. Jak wspomniano, figura Chrystusa na krzyżu pełni tu funkcję inicjału wyrażenia „*T(e) igitur clementissime Pater [...] rogamus*”, a więc pre-epiklezy modlitwy eucharystycznej. W przeciwieństwie do późniejszych sakramentarzy, tu tekst *Te igitur* nie jest wydzielony spośród innych modlitw, lecz wkomponowany w ostatnie wersy prefacji *Vere dignum* i słowa hymnu *Sanctus*. Tym samym wizerunek Ukrzyżowanego zostaje bezpośrednio powiązany ze składaną na ołtarzu ofiarą z chleba i wina. Funkcję ofiarną potwierdzają słowa na następnej stronie: „*inprimis quae tibi offerimus pro ecclesia tua sancta catholica*”, oraz postaci dwóch serafinów powyżej krzyża, które zdają się unosić ciało Chrystusa na niebiański ołtarz. Aniołowie pełnią tu rolę pośredników pomiędzy ponadczasowym a ziemskim wymiarem Ukrzyżowania, ciało ukazane jest zaś na przecięciu obu rzeczywistości. Zaakcentowane strumienie krwi podkreślają ziemski i eucharystyczny wymiar Jego ofiary¹⁴⁷. Celia Chazelle interpretuje perizonium w tej miniaturze tradycyjnie – jako symbol ludzkiej natury Zbawiciela; a nimb krzyżowy, szeroko otwarte oczy, wyprostowaną dumną postawę i ozdobny krzyż – łączy z naturą boską¹⁴⁸. Wydaje się jednak, że interpretacja ta jest dość schematyczna. Biel perizonium w kontekście eucharystycznym symbolizuje raczej Baranka bez skazy, a o ludzkim wymiarze cierpienia świadczą obficie tryskające z ran strumienie krwi. Biel i czerwień stanowią skrajne bieguny paradoksu Wcielenia i ukazują kosmologiczny sens Ukrzyżowania, zgodnie z *Apokalipsą św. Jana* (7, 13–14):

A jeden ze Starców odezwał się do mnie tymi słowami:

„Ci przyodziani w białe szaty kim są i skąd przybyli?”

I powiedziałem do niego:

„Panie, ty wiesz”.

I rzekł do mnie:

„To ci, którzy przychodzą z wielkiego ucisku

i opłukali swe szaty,

i w krwi Baranka je wybielili

Biel perizonium można także interpretować jako kolejny, obok otwartych oczu, wyprostowanej sylwetki i błękitnego krzyża element poświadczający boskość Chrystusa i Jego triumf nad śmiercią. Aniołowie

¹⁴⁶ Zob. K. Corrigan, *Text and Image...*, s. 55–56.

¹⁴⁷ Zob. C. Chazelle, *The Crucified God...*, s. 86, 91.

¹⁴⁸ *Ibidem*, s. 91.

unoszą bowiem do nieba Jego zmartwychwstałe, przebóstwione, ciało. Okrywające je perizonium podobne jest do szaty, która zajaśniała lśniąca bielą podczas przemienienia na górze Tabor (Mk 9, 3; Łk 9, 29; Mt 17, 2).

Konotacje ze światłem i boskością niosą także perizonia w kolorze złota lub purpury. Złote perizonium występuje np. w Modlitewniku Karola Łysego (fol. 39r)¹⁴⁹ i w Sakramentarzu z Metz (BnF, Ms. Lat. 1141, fol. 6v)¹⁵⁰. Na obu miniaturach złote są również gwoździe i chrystusowy nimb. Poza tym w Modlitewniku Karola Łysego wyłożono krzyż ukazany na abstrakcyjnym błękitnym tle. W Sakramentarzu z Metz odwrócono te barwy: krzyż zabarwiono na niebiesko, ale otacza go niezwykle dekoracyjna, złota wic roślinna. Złoczone perizonium symbolizuje tu boskość, a w zestawieniu z nagością w stosunkowo prosty sposób sygnalizuje nierozzerwalne połączenie dwóch natur w Chrystusie. Natomiast sposób dekoracji krzyża i tła wokół czyni z niego symbol chwały i zwycięstwa.

Z kolei w Psalterzu Ludwika Niemieckiego (Berlin, BSB, Theol. Lat. Fol. 58, fol. 120r), w Psalterzu Stuttgarckim (Stuttgart, SWL, Cod. Bibl. Fol. 23, fol. 25v) czy Ewangeliarzu Franciszka II (Paryż, BnF, Ms. Lat. 257, fol. 12v)¹⁵¹ perizonium jest purpurowe. Wykorzystanie purpury wynikało w pierwszej kolejności z inspiracji ikonografią bizantyjską i niosło konotacje z władzą. Poza tym purpura pełniła funkcję zbliżoną do złota, bo za pisarzami antycznymi kojarzono ją ze światłem. Przykładowo, Filostrat pisał, że choć wydaje się ona ciemna, jest napełniona świetlistością słonecznego ciepła. Podobnie o purpurze wypowiadali się Izydor z Sewilli czy Marboda z Rennes. Hraban Maur w encyklopedii *De Universo* wywodzi słowo „purpura” od wyrażenia „*puritas lucis*” (‘czystość światła’). Natomiast Beda Czcigodny wskazuje na symboliczne powiązanie purpurowego ametystu z niebiosami, co także pozostaje zgodne z tradycją antyczną¹⁵².

Najczęściej jednak w malarstwie karolińskim perizonium nadawano kolor intensywnej czerwieni. Jednym z najsłynniejszych wizerunków Chrystusa Ukrzyżowanego w czerwonym perizonium jest ilustracja do *Poematu I w In honorem sanctae crucis* (Watykan, BAV, Cod. Reg. Lat. 124, fol. 8v)¹⁵³, ukazująca Go na tle imion dowodzących Jego boskiej i ludzkiej natury¹⁵⁴ [il. 6]. Czerwone perizonium nosi także Chrystus na miniaturze do *Psalmu 1* (fol. 2r) i *Psalmu 22* (fol. 27r.) w Psalterzu Stuttgarckim oraz w Diatessaronie Otrfida z Weissenburga (Wiedeń, ÖNB, Cod. 2687, fol. 153v) i na malowidle z Trewiru. A także na malowidle ściennym z krypty z benedyktyńskiego opactwa San Vincenzo w Volturmo¹⁵⁵.

Użycie tej barwy wydaje się oczywiste w kontekście Ukrzyżowania, jako że czerwień symbolizowała przede wszystkim krew i pasję Chrystusa¹⁵⁶ oraz Jego ludzką naturę. Przykładowo, w swojej interpretacji *Apokalipsy* Ambrosius Autpertus (opat z Volturmo, zm. ok. 784), dowodzi, że szmaragdowa tęcza wokół zasiadającego na tronie symbolizuje jego boskość, a czerwony krwawnik i jaspis przywołują Boga Wcielonego (Ap 4, 3). Natomiast w komentarzach do *Pieśni nad Pieśniami* – „śnieżnobiały i rumiany” Oblubieniec (PnP 5, 10) to prefiguracja podwójnej natury Chrystusa: rumieniec oznacza człowieczeństwo, a biel boskość¹⁵⁷.

¹⁴⁹ Zob. *Gebetbuch Karls des Kahlen – München, Schatzkammer der Residenz – ResMü Schk 4 WL*, <http://daten.digitale-sammlungen.de/0007/bsb00079994/images/index.html?id=00079994&seite=81&fip=193.174.98.30&nativo=&groesser=150%25> (data dostępu: 5.02.2019).

¹⁵⁰ Zob. *Sacramentarium [Sacramentaire de Charles le Chauve (?), frg.]*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53019391x/f22.image> (data dostępu: 3.02.2019).

¹⁵¹ Zob. *Evangelia quattuor [Évangiles dits de François II] (1r-186r). Capitulare evangeliorum (187r-199v)*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84516351/f28.image> (data dostępu: 3.02.2019).

¹⁵² Zob. J. Cage, *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*, przeł. J. Holzman, A. Żakiewicz, Kraków 2010, s. 72–73.

¹⁵³ *Manuscript – Reg.lat.124*, http://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.124 (data dostępu: 3.02.2019).

¹⁵⁴ Zob. H. L. Kessler, *Mediates / Mediator and the Geometry of Incarnation*, [w:] *Image and Incarnation. The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, ed. W. S. Melion, L. P. Wandel, Leiden–London 2015, s. 55.

¹⁵⁵ Zob. G. Schiller, *op. cit.*, s. 448, il. 346.

¹⁵⁶ Zob. C. Meier, R. Suntrup, *Zum Lexikon der Farbenbedeutungen im Mittelalter. Einführung zu Gegenstand und Methoden sowie Probeartikel aus dem Farbbereich „rot”, „Frühmittelalterliche Studien” t. 21 (1987), s. 423–429.*

¹⁵⁷ Zob. *ibidem*, s. 422, 425, 433–434.

Jednak szkarłatna szata to także, zgodnie z interpretacją początkowych wersów z rozdziału 63 *Księgi Izajasza*, oznaka triumfu Chrystusa. Według *Wulgaty* wersy te brzmią następująco: „Któż to jest, co idzie uczerwieniony w szatach splamionych purpurowo bardziej niż winobraniec?” (Iz 63, 1)¹⁵⁸. Już pierwsi chrześcijańscy egzegeci odczytywali je w powiązaniu z rozdziałem *Apokalipsy* o zagładzie wrogich narodów, w którym zwycięzca „odziany jest w szatę we krwi skapaną, a imię Jego nazwano: Słowo Boga” (Ap 19, 13)¹⁵⁹. Zatem szaty ogrodnika splamione winnym sokiem są jak splamione krwią szaty Boga dokonującego zwycięskiej pomsty na wrogach (Edomitach).

Niemniej istotne było augustyńskie powiązanie barwy czerwonej z chrztem. Augustyn bowiem interpretował wybawienie Izraelitów i zatopienie Egipcjan w Morzu Czerwonym jako prefigurację krwi Chrystusa, która jest źródłem zbawienia, stąd także uważał to wydarzenie za zapowiedź chrztu zmywającego grzechy¹⁶⁰:

Jak widzisz, wszystkie nasze dawne grzechy, które niejako napierają na nas od tyłu, utopił i wymazał w chrzcie. Duchy nieczyste dosiadły te nasze ciemne sprawy jak swoje wierzchowce i jak jeźdźcy jeździli na nich, gdzie chcieli. Dlatego apostoł nazywa ich „rządcami tej ciemności”. Zostaliśmy z tego wszystkiego wyzwoleni przez chrzest, jak przez Morze Czerwone, tak nazwane, ponieważ uświęcone krwią ukrzyżowanego Pana¹⁶¹.

Czerwień jawi się zatem jako barwa ambiwalentna – symbolizująca życiodajność śmiertelnej ofiary Chrystusa. Dowodzi tego przywołana już *carmen figuratum* z dzieła Hrabana Maura (fol. 8v)¹⁶² – dzieło, które stanowi także istotny przyczynek do badań nad nagością Chrystusa [il. 6]. Ukazany został On z rozłożonymi ramionami, ale brak tu krzyża. Jest on niepotrzebny, gdyż samo ciało Chrystusa staje się nośnikiem uświęconego znaku. I choć wyraźnie mamy tu do czynienia z pozycją ukrzyżowania, układ Jego ciała wydaje się dość naturalny, a twarz spokojna; oczy ma szeroko otwarte, a spojrzenie kieruje na wprost.

Czerwień perizonium i biel nagiego ciała należy tu interpretować w powiązaniu z tekstem współtworzącym tę ilustrację. Pierwsza część poematu wychwala zwycięstwo Syna Bożego nad wrogami i objawienie Jego królewskiej godności. Określany jest On tu jako wieczny władca i święty kreator, który przybył na świat, by odzyskać z głębin utraconą nagrodę. W dalszej części tekst składa się głównie z imion Chrystusa. Listę rozpoczynają te dotyczące jego boskiej natury i uczestnictwa w Trójcy. Następnie wymieniane są te, które odnoszą się do przyjęcia człowieczeństwa i do Wcielenia. Utwór uwypukla fenomen Boga, który „dla naszego odkupienia” przyjął ludzką naturę „jak szatę dla swojej boskości”, natura owa zaś ukryła „splendor Jego majestatu przed ludzkim spojrzeniem i promienie Jego blasku przed oczami niegodnych”¹⁶³. Tym samym ciało utożsamiane jest z szatą i materią ziemską. Zarazem odarcie go z szat odkrywa to, co boskie: litery umieszczone w miejscu sutków i pępka to „D”, „E” i „O”. Nagość i biel nagiego ciała może być tu zatem odczytana, podobnie jak w ikonie B.51 czy w Sakramentarzu z Gellone, także jako oznaka boskości¹⁶⁴. Potwierdza to nierozzerwalność natur w Chrystusie.

¹⁵⁸ W *Biblii Tysiąclecia*: „Któż to jest Ten, który przybywa z Edomu, z Bosry idzie w szatach szkarłatnych?”.

¹⁵⁹ Zob. C. Meier, R. Suntrup, *op. cit.*, s. 426.

¹⁶⁰ Zob. *ibidem*, s. 421–422, 430–431.

¹⁶¹ Św. Augustyn, Kazanie 223. Na Wigilię Paschalną, cyt. za: *Materiały na tydzień modlitw o jedność chrześcijan*, red. A. Gontarek [et al.], Warszawa 2012, s. 11.

¹⁶² Zob. H. L. Kessler, *op. cit.*, s. 55.

¹⁶³ C. Chazelle, *The Crucified God...*, s. 101.

¹⁶⁴ Co więcej, Hraban Maur „twierdził, że Pierwszy Człowiek, przyodziany niegdyś w łaskę, nie dostrzegał nic niegodziwego w swej nagości”. Wcześniej podobnej interpretacji dokonywał Augustyn, wskazując, że nagość pierwszych rodziców po grzechu pierworodnym oznaczała, że „obnażeni zostali z łaski” (S. Kobieltus, *Nagość...*, s. 26).

Podobną rolę odgrywa czerwone perizonium, a jego kluczowe znaczenie dla kompozycji podkreślają słowa umieszczone na wysokości okrytych przepaską genitaliów:

Induta en ueritas ueste, quid dogmate Christus / Indicat exponam: legem parua haec quoque uestis / Significat, namque hic tegitur in grammate raro / Summipotens auctor, qui continet omnia rector. / Ad quem mundus pertinet, astra ac pontus, et aether. / Nostraque natura arte atque sociate creanti est [Oto prawda okryta szatą, a poprzez swoje nauczanie Chrystus objawia, że szata ta oznacza Prawo, bo choć niepozorna, ukrywa wszechmocnego stwórcę, władcę, w którym wszystko się zawiera, do którego cały świat należy, gwiazdy, morza i lądy; a my naszą naturę wspaniale dzielimy z naszym stwórcą]¹⁶⁵.

Część z tych słów, znajdująca się bezpośrednio na czerwonym tle tkaniny, układa się w następujący tekst: „*Veste quidem parua hic tegitur qui continet astra / Atque solum palmo claudit ubique suo* [Ten strzęp materii okrywa to, co łączy gwiazdy; a w dłoni swojej tylko on zamyka wszystko]¹⁶⁶. Badacze zwracają uwagę, że tekst ów w powiązaniu z czerwienią perizonium eksponuje seksualność Chrystusa, tym samym poświadczając jego autentyczną cielesność. A równocześnie następuje tu metaforyczne powiązanie aktu prokreacji z aktem kreacji, która jest domeną boską¹⁶⁷.

* * *

Podsumowując, należy stwierdzić, że perizonium w sztuce IX w. zyskiwało przewagę nad innymi typami szat w scenach Ukrzyżowania. Występowało w tym czasie w różnych kolorach, które rozmaicie interpretowano, gdyż teorie barw i ich klasyfikacja były jeszcze nieusystematyzowane. Co więcej, tymi samymi nazwami identyfikowano wiele kolorów, a przypisywane im znaczenia wynikały w dużej mierze z lokalnego kontekstu i praktyki¹⁶⁸.

Przepaska biodrowa zyskała popularność, bo pozwalała eksponować ciało Chrystusa dużo lepiej niż *colobium*, tunika z rękawami czy toga. A widoczne ciało nie tylko potwierdzało autentyczne człowieczeństwo Chrystusa. Jego nagość na krzyżu była przede wszystkim oznaką boskości. Artyści tego czasu osiągnęli to, co jeszcze trzy wieki wcześniej wydawało się niemal niemożliwe: odarcie z szat i ukrzyżowanie ukazywali jako teofanię. Rezygnowali z królewskich i kapłańskich szat, nie wprowadzali żadnych innych atrybutów władzy. Bo za narzędzie triumfu Chrystusa uważali jego ciało, a za znak tego triumfu – krzyż.

Wyzwaniem teologicznym i wizualnym pozostawało ukazanie martwego Chrystusa. Począwszy od IX w., takie sceny odnajdujemy coraz częściej, czego przykładem omówiona tu ikona B.51. Przedstawienie śmiertelnego Boga było możliwe właśnie dzięki połączeniu momentu śmierci z wizerunkiem ciała jako nieskalanego i nieśmiertelnego. Mimo to artyści karolińscy najczęściej tradycyjnie wyobrażali Chrystusa z otwartymi oczami, co z kolei motywowane było chęcią podkreślenia związku pomiędzy Jego przebóstwionym ciałem a ofiarą eucharystyczną.

¹⁶⁵ Tłumaczenie oparte na angielskim przekładzie pomieszczonym w: W. Schipper, *Secretive Bodies and Passionate Souls: Transgressive Sexuality Among the Carolingians*, [w:] *Conjunctions of Mind, Soul and Body from Plato to the Enlightenment*, ed. D. Kambaskovic, Dordrecht 2014, s. 196.

¹⁶⁶ Cyt. za i tłumaczenie według: *ibidem*.

¹⁶⁷ Zob. *ibidem*, s. 195-197.

¹⁶⁸ Zob. J. Cage, *op. cit.*, s. 68-70, 90-97.

Skróty stosowane w tekście

BAV – Biblioteca Apostolica Vaticana, Watykan
 BML – Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencja
 BnF – Bibliothèque nationale de France, Paryż
 BSB – Staatsbibliothek, Berlin
 CDCL – Durham Cathedral Dean and Chapter Library, Durham
 GIM – Gosudarstvennyi Istoriceskii Muzei, Moskwa
 GSB – Stiftsbibliothek, St. Gallen
 MET – Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork
 MSB – Staatsbibliothek, Monachium
 MV – Musei Vaticani, Watykan
 ÖNB – Österreichische Nationalbibliothek, Wiedeń
 SKM – Schatzkammer, Monachium
 SWL – Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart
 UUB – Universiteitsbibliotheek, Utrecht
 V&A – Victoria and Albert Museum, Londyn
 WUB – Universitätsbibliothek, Würzburg

Słowa kluczowe

Ukrzyżowanie, perizonium, colobium, sztuka wczesnobizantyjska, sztuka karolińska

Keywords

Crucifixion, perizoma, colobium, early Byzantine art, Carolingian art

References

1. **Brubaker Leslie**, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999.
2. **Chazelle Celia**, *Crucifixes and the Liturgy in the Ninth-Century Carolingian Church*, [w:] *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del crocifisso nel medioevo. Atti del Convegno internazionale, Engelberg (13–16 settembre 2000)*, a cura di M. C. Ferrari, A. Meyer, Lucca 2003.
3. **Chazelle Celia**, *The Crucified God in the Carolingian Era: Theology and Art of Christ's Passion*, Cambridge 2001.
4. **Corrigan Kathleen**, *Text and Image on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai*, [w:] *The Sacred Image East and West*, ed. R. Ousterhout, L. Brubaker, Urbana–Chicago 1995.
5. **Corrigan Kathleen**, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters: Iconophile Imagery in Three Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge 1992.
6. **Harley Felicity**, *Images of the Crucifixion in Late Antiquity: The Testimony of Engraved Gems*, praca doktorska napisana pod kierunkiem dr M. O’Hea, University of Adelaide 2001, <http://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/handle/2440/21742> (data dostępu: 30.08.2020).
7. **James Liz**, *Color and Meaning in Byzantium*, „Journal of Early Christian Studies” 2003, nr 2.
8. **Kartsonis Anna D.**, *Anastasis: the Making of an Image*, Princeton [New Jersey] 1986.
9. **Kobielski Stanisław**, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa 2000.
10. **Kobielski Stanisław**, *Nagość jako symbol i wartość w kulturze średniowiecza*, [w:] *idem, Blask ciemności i światło niewiedzy*, Ząbki 2015.
11. **Martin John R.**, *The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art*, [w:] *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, ed. K. Weizmann [et al.], Princeton [New Jersey] 1955.
12. **Nees Lawrence**, *On the Image of Christ Crucified in Early Medieval Art*, [w:] *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del crocifisso nel medioevo. Atti del Convegno internazionale, Engelberg (13–16 settembre 2000)*, a cura di M. C. Ferrari, A. Meyer, Lucca 2003.
13. **Schiller Gertrud**, *Ikonographie der Christlichen Kunst*, t. 2: *Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968.
14. **Schipper William**, *Secretive Bodies and Passionate Souls: Transgressive Sexuality Among the Carolingians*, [w:] *Conjunctions of Mind, Soul and Body from Plato to the Enlightenment*, ed. D. Kambaskovic, Dordrecht 2014.

15. **Sebesta Judith Lynn**, *Tunica Ralla, Tunica Spissa: The Colours and Textiles of Roman Costume*, [w:] *The World of Roman Costume*, ed. J. L. Sebesta, L. Bonfante, Madison [Wisconsin] 1994.
16. **Viladesau Richard**, *The Beauty of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, Oxford 2005.
17. **Weitzmann Kurt**, *The Monastery of Saint Catherine At Mount Sinai. The Icons. Volume One: From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton [New Jersey]: Princeton University Press, 1976.
18. **Woodfin Warren T.**, *The Embodied Icon: Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*, Oxford 2012.

MA Ika Matyjaszkiewicz, ika.matyjaszkiewicz@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8578-7137

Graduate of the Academy of Fine Arts in Warsaw and the Institute of Art History at the University of Warsaw. Under the supervision of Prof. Grażyna Jurkowlaniec, she is preparing a doctoral dissertation devoted to the representation of the Volto Santo crucifix from Lucca in medieval wall painting. She is a scholarship holder of the Lanckoroński Foundation and the National Science Centre. Her scientific interests include: iconography of the Crucifixion, the cult of paintings and relics, legends about *ἀχειροποίητος* (images not made by human hand), the relation between the viewer and the painting in the Middle Ages, spatial studies in art research.

Summary

IKA MATYJASZKIEWICZ (University of Warsaw) / The tunic of mortality and the raiment of eternity. The earliest depictions of Christ Crucified in a colobium and a perizoma

The article discusses the role of raiment and its colour in depictions of Christ Crucified in early medieval art. It has been shown that the purple colobium predominantly symbolises the humanity of Christ. Whereas the nakedness of Christ is usually a sign of His divinity. Thus, a perizoma in colours resembling light should be interpreted as a raiment of the spotlessness and immortality; a white perizoma – in scenes associated with the Eucharistic context – symbolises a lamb without blemish; and a red perizoma emphasizes the life-giving nature of Christ's mortal sacrifice.