

Sveučilišteu Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek zapovijest umjetnosti

DIPLOMSKIRAD

**ODORE I ATRIBUTI  
RANOSREDNJOVJEKOVNIH VLADARA**

Vanja Trojak

Mentorica: doc. dr.sc. Nikolina Maraković

Zagreb, 2017.

## SADRŽAJ

<b>1. UVOD.....</b>	<b>3</b>
<b>2. PRIKAZI VLADARA KAROLINŠKE DINASTIJE .....</b>	<b>7</b>
<b>2.1. Karlo Veliki i Ludovik I. Pobožni.....</b>	<b>7</b>
<b>2.2. Lotar I. i Karlo Ćelavi.....</b>	<b>13</b>
<b>3. PRIKAZI VLADARA OTONSKE I SALIJSKE DINASTIJE .....</b>	<b>35</b>
<b>3.1. Oton I. Veliki.....</b>	<b>35</b>
<b>3.2. Oton II.....</b>	<b>38</b>
<b>3.3. Oton III. ....</b>	<b>47</b>
<b>3.4. Henrik II.....</b>	<b>66</b>
<b>3. 5. Konrad II. i Henrik III.....</b>	<b>76</b>
<b>4. PRIKAZI VLADARA NA TLU HRVATSKE.....</b>	<b>82</b>
<b>5. ZAKLJUČAK.....</b>	<b>85</b>
<b>6. TABLICA SA POPISOM ODORA I ATRIBUTA .....</b>	<b>89</b>
<b>7. POPIS SLIKA.....</b>	<b>95</b>
<b>8. SLIKE .....</b>	<b>101</b>
<b>9. BIBLIOGRAFIJA .....</b>	<b>186</b>

## 1. UVOD

Sam pojam ranog srednjeg vijeka veoma je širok i rastezljiv, ovisno o tezi koju određeni istraživač zastupa.<sup>1</sup> Unutar ranog srednjeg vijeka postoje također određene gradacije: situacija se mijenja iz stoljeća u stoljeće, iz jednog u drugo geopolitičko područje, i teško je povući jasne geografske granice, odrediti točne datume razgraničenja. Ranosrednjovjekovni vladarski portreti posljedično pokrivaju veoma široki vremenski i geografski raspon. Moj rad će se pozabaviti ikonografskom analizom odora i atributa na prikazima vladara karolinške i otonske dinastije, te prva dva vladara salijske dinastije, uz još par domaćih primjera, a to će obuhvatiti razdoblje od početka 9. stoljeća do kraja 11. stoljeća. Primjeri iz Bizantskog Carstva korišteni su u radu uglavnom kao komparativni materijal.

Ikonografija kroz razmatranje nelikovnih komponenta likovnih djela daje ključ za njihovo razumijevanje, nadograđuje, zaokružuje spoznaje o njima, pomaže u dataciji i smještaju u određeni povijesni kontekst. U okviru ovog rada biti će razmotreni specifični aspekti vladarskih prikaza: njihove odore i atributi vlasti, poput globusa, žezla, krune, prijestolja. Naravno, unatoč fokusu na ova dva segmenta ikonografske analize, neće biti zanemareni niti ostali, poput kompozicijske sheme, ambijenta, tipologije likova.<sup>2</sup> Kroz proučavanje specifičnih ikonografskih elemenata vladarskih prikaza, kao i širih kompozicijskih shema u koje su uklopljeni pokušati ću doći do određenih spoznaja o njihovom povijesnoumjetničkom razvoju, i načinu na koji su odražavali političku stvaranost svojega razdoblja. Koji su atributi iz antičke carske i kasnoantičke vladarske ikonografije zadržani u ranom srednjem vijeku, i u kojem obliku? Kako su bili zastupljeni kod koje dinastije? Koliki je bio utjecaj bizantske vladarske ikonografije na karolinšku, a koliki na otonsku i salijsku dinastiju, i zašto? Kolika je bila umjetnička sloboda u prikazivanju određenih vladarskih atributa, poput krune? To su samo neka od pitanja kojih sam se dotaknula kroz istraživanje građe, i pokušala na njih dati adekvatne odgovore. Naravno, i ovo istraživanje nije niti približno odgovorilo na sve nedoumice, uspjelo razriješiti sve istraživačke zavrzlake, o čemu će također biti riječi.

---

<sup>1</sup>Za više vidi: Ivo Goldstein i Borislav Grgin, *Europa i Sredozemlje u srednjem vijeku* (Zagreb: Novi liber, 2006), 11-12.

<sup>2</sup>Vidi: Radovan Ivančević, *Uvod u ikonologiju*, u: Anđelko Badurina, ur., *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva* (Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2000), 13-82.

Primjeri koje sam koristila pokrivaju veliko vremensko razdoblje, i različite likovne vrste. Iako su uglavnom zastupljene portretne minijature iz iluminiranih rukopisa, to nisu jedini primjeri koje sam analizirala. Osim iluminacija, posebnu i važnu skupinu predstavljaju bjelokosni reljefi, sačuvani u različitim oblicima, u formi korica knjige, oltarne opreme, pa čak i situle. Obradila sam prikaze četiri vladara iz karolinške dinastije: Karla Velikog, Ludovika I., Lotara I. i Karla Ćelavog. Karlo Veliki predstavljen je na novcu, i moguće na skulpturi konjanika, dok se portret Ludovika I. nalazi na zlatnom medaljonu kovanom u čast njegove krunidbe, i jednoj iluminaciji koja ga predstavlja kao Kristova vojnika. Lotar I. predstavljen je sa dva portreta u iluminiranim rukopisima, oba specifična po njegovim atributima i odorama. Ipak, najviše prikaza iz razdoblja Karolinga donosi nam vrijeme vladavine Karla Ćelavog, kada je nastalo čak sedam različitih vladarskih portreta, od kojih samo jedan nije rukopisna iluminacija, a to je reljef sa katedre sv. Petra. Za analizu vladarskih prikaza karolinške dinastije, kao i u ostalim dijelovima rada, koristila sam raznoliku literaturu te ću se u ovom osvrtu dotaknuti samo dijela iste. Temeljni, neizostavni rad mi je bila doktorska disertacija T. Turkovića iz 2010. godine, *Prikazi gradova na Peutingerovoj karti i razvoj urbanog pejzaža na području Hrvatske između antike i srednjeg vijeka*, u kojoj je autor detaljno i precizno izložio povijesni pregled razvoja vladarskih odora i atributa u likovnim prikazima careva od antike do razdoblja vladavine otonske dinastije, sa fokusom na razdoblje Karolinga. Osim Turkovićeve doktorata, literatura koja mi je dala najbolji uvid u portretistiku karolinških vladara bila je *The Symbolic Language of Authority in the Carolingian World (c. 751.-871.)* I. H. Garipzanova. Autor je u ovoj knjizi analizirao vladarske portrete karolinške dinastije, uzevši pritom u obzir sve utjecaje koji su u tom razdoblju prožimali karolinšku umjetnost, i stavivši posebni naglasak na simbole vladarskog autoriteta u danim prikazima.

Prikazi vladara za vrijeme vladavine dinastije Otonamnogobrojniji su, raznolikiji, i raznovrsniji. Analizirala sam najviše prikaze iz iluminiranih rukopisa, njih devet, u kojima prevladavaju oni Otona III. i Henrika II., najvećih pokrovitelja ove vrste umjetnosti iz dinastije Otona. Ipak, važna su i tri primjera bjelokosnih reljefa iz razdoblja Otona I. i Otona II. Najčešći tip prikaza Otona III. ustanovljen je već portretom njegova oca Otona II. u tzv. Chantilly minijaturi i ponavlja se u Evandelistaru iz Münchena, Evandelistaru iz Bamberg, kao i Bamberškoj apokalipsi. Iz ovog korpusa svojim se ikonografskim obrascima izdvajaju prikaz u Liutarovom evandelistaru, kao i oni u privatnom molitveniku Otona III., koji, unatoč očitim sličnostima, nose svoje specifičnosti i odstupanja od ostalih navedenih prikaza. Prikaz na situli iz Aachena, za koju nije posve sigurno je li iz razdoblja Otona III. ili Henrika



II., također donosi neke novitete i dvojbe, kao i reljef vladara sa bunara iz crkve sv. Tiberija u Rimu, kojeg zbog nedostatka dostupne literature nisam dublje proučavala. Kada je u pitanju literatura koju sam koristila za analizu vladarskih portreta otonske dinastije, najkorisniji pregledi bili su mi H. Mayr-Hartingova *Ottonian Book Illumination (Part One i Part Two)*, kao i *Ottonian Imperial Art and Portraiture: The Artistic Patronage of Otto III and Henry II.* E. Garrison. Dok je Mayr-Harting u svojoj knjizi iznio opći pregled otonskih iluminiranih rukopisa i analizirao pojedine primjere, stavivši cjelokupnu produkciju u širi povijesni kontekst, Garrison se detaljnije pozabavila analizom najpoznatijih i estetski najzanimljivijih prikaza Otona III. i Henrika II., kao i ideologijom njihove vladavine. *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries)* M. G. Parani djelo je koje je donijelo sliku povijesnog razvoja bizantskih carskih odora, i većim dijelom podarilo komparativni materijal za vladarske prikaze iz europske umjetnosti ranog srednjeg vijeka, te mi time omogućilo utvrđivanje razine utjecaja bizantske umjetničke produkcije na onu otonske dinastije.

Od vladara salijske dinastije dotakla sam se prikaza Konrada II. i Henrika III. Analizirala sam najpoznatiji prikaz Konrada II. na zidnom osliku bazilike u Akvileji, gdje su prikazani i mladi Henrik III. i Konradova žena Gisela, te četiri prikaza Henrika III. iz iluminiranih rukopisa: dva iz Zlatnog evanđelistara iz Echternacha i dva iz rukopisa *Codex Cesareus Upsaliensis*. Opći pregled vladarskih portreta pojedinih vladara otonske i salijske dinastije našla sam i u *History of Illuminated Manuscripts* C. de Hammela. Osim ove knjige, za analizu portreta Salijaca neizostavni su članak T. Dalea o zidnom osliku u Akvileji, kao i *Die Liturgische Gegenwart des abwesenden Königs. Gebetsverbrüderung und Herrscherbild im frühen Mittelalter* W. E. Wagnera.

U radu sam analizirala i dva prikaza vladara nastala na tlu Hrvatske: reljef vladara iz krstionice splitske katedrale i portret ktitora Mihajla iz crkve sv. Mihajla u Stonu. Za analizu reljefa vladara temeljna literatura mi je bila knjiga Igora Fiskovića *Reljef kralja Petra Krešimira IV.*, a za portret ktitora Mihajla rad C. Fiskovića „Ranoromaničke freske u Stonu“, te diplomski rad J. Behaim „Zidne slike u crkvi sv. Mihajla u Stonu“.

Za opći povijesni pregled koristila sam knjigu *Europa i Sredozemlje u srednjem vijeku* I. Goldsteina i B. Grgina, no veoma važne za stvaranje cjelokupne povijesne slike bile su mi i *Carolingian Culture: Emulation and Innovation*, te *The Early Middle Ages: Europe: 400-1000*, koje je uredila R. McKitterick, kao i *Western Travellers to Constantinople. The West*

*and Byzantium 962-1204: Cultural an Political Relations*K. N. Ciggar. Također moram naglasiti *Rječnik simbola* J. Halla, te *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva* A. Badurine, koji mi je dao vrijedan uvid u neke ikonografske obrasce zapadne i istočne srednjovjekovne umjetnosti. Osim njih poslužila sam se i sa *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, vrijednim i opširnim leksikonom srednjovjekovne umjetnosti.

## 2. PRIKAZI VLADARA KAROLINŠKE DINASTIJE

### 2.1. Karlo Veliki i Ludovik I. Pobožni

Iako nije utemeljio karolinšku dinastiju, Karlo Veliki (car od 800.-814.) doveo ju je do svojih vrhunaca. Za vrijeme njegove vladavine karolinško je carstvo zaposjelo teritorij od Sjevernog mora do Sredozemlja i od Pireneja do Panonije – tako velika nije bila niti jedna zapadnoeuropska država u srednjem vijeku.<sup>3</sup> Osim velikih vojnih i političkih uspjeha, Karlo Veliki je pozamašan dio svoje vladavine posvetio i stvaranju duhovne i kulturne klime koja je dovela do nekih vrhunaca ranosrednjovjekovne umjetnosti, najpoznatijoj pod nazivom „karolinška renesansa“.

Prvi primjer karolinške vladarske portretistike s kojim se većina laika i znanstvenika susreće kada ulazi u materiju karolinške povijesti i povijesti umjetnosti svakako je **konjanička skulptura Karla Velikog ili Karla Ćelavog**, sa uvriježenom datacijom u 9. stoljeće (slike 1a i 1b). Otkrio ju je Alexandre Lenoir u riznici katedrale u Metz u 1807. godine, a inspirirana je sličnim antičkim skulpturama, poput one Marka Aurelija u Rimu (slike 2a i 2b). Međutim, brojnim stručnim pretpostavkama unatoč, pitanje je hoće li se ikada moći utvrditi kojeg vladara točno prikazuje, niti približno u kojoj je godini ili u kojem desetljeću 9. stoljeća nastala.<sup>4</sup>

Za početak bi bilo važno navesti primarni izvor koji nam iz prve ruke daje opis cara Karla Velikog. Riječ je o opisu koji nam donosi njegov biograf Einhard, a uvelike pomaže smještanju ove skulpture u određeni povijesni, i takoreći vladarski kontekst. U biografiji Karla Velikog, Einhard piše: „Bio je krupan i snažan, visokog stasa koji ipak nije nadilazio pravu mjeru – zna se, naime, da je njegova visina iznosila sedam puta duljinu njegovih stopala. Čelo mu je bilo zaobljeno, oči vrlo velike i živahne, nos malo veći od prosječnog, kosa sijeda i lijepa, lice vedro i prijazno. Zato je, bilo da je stajao ili sjedio, djelovao vrlo autoritativno i dostojanstveno. Iako mu je vrat bio debeo i nešto kraći, a trbuh možda malo izbočeniji, to je prikrivala skladnost ostalih udova.“<sup>5</sup> O njegovoj odjeći piše: „Odijevao se po tradiciji svojih otaca, u franačku nošnju. Na tijelo je oblačio lanenu košulju i gaće od lanene tkanine, zatim tuniku obrubljenu svilom i hlače; onda je listove stezao povojima, a stopala

<sup>3</sup> Goldstein i Grgin, *Europa i Sredozemlje*, 113.

<sup>4</sup> „Equestrian statuette of Charlemagne or Charles the Bald“, Louvre, datum pristupa 17. 8. 2016., <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/equestrian-statuette-charlemagne-or-charles-bald>

<sup>5</sup> Einhard, *Život Karla Velikog*(Zagreb: Latina et Graeca, 1992), 87.

obućom; ramena i prsa zimi mu je štitio prsluk napravljen od vidrinog ili kuninog krzna; ogrtao se modrim plaštem i uvijek imao pripasan mač čiji su držak i remen bili od zlata ili od srebra. Ponekad je upotrebljavao i dragim kamenjem urešen mač, no to samo na velike blagdane ili kad bi došli izaslanici stranih naroda. Tuđinsku odjeću, koliko god bila lijepa, odbijao je, i nikada nije dopuštao da mu je obuku, osim što je u Rimu, jedanput kad je to zatražio papa Hadrijan, a drugi put na molbu njegova nasljednika Leona, odjenuo dugu tuniku i hlamidu, a obuli su mu i sandale oblikovane na rimski način. Na svečanostima je stupao u odori protkanoj zlatom, u obući urešenoj dragim kamenjem; plašt mu je bio pričvršćen zlatnom kopčom, a glavu mu je krasila kruna, također od zlata i dragulja. No, u ostale dane njegova se odjeća nije puno razlikovala od obične pučke nošnje.“<sup>6</sup>

Jahač je zasigurno iz karolinškoga razdoblja, ali rasprava o identitetu vladara i dalje je na dnevnom redu. Ipak, čitajući Einhardov opis zaista se čini da je ovaj lik vladar koji predstavlja Karla Velikog. Opis njegova lica, kao i odjeće, iako poprilično općeniti, odgovaraju portretnim karakteristikama lika. Na konju sjedi monarh, u lijevoj ruci drži globus, a u desnoj mač (koji sada nedostaje), pritom ističući svoju vojnu, osvajačku ulogu.

Karolinško korištenje pojedinih atributa seže u razdoblje Rimskoga Carstva, a u njima je sadržana posebna simbolika koja se razvijala kroz povijest istoga. T. Turković, citirajući E. B. Smitha, o važnosti atributa globusa iznosi: „U IV. stoljeću, globus je postao simbol kastruma, koji je pak predstavljao carsku sveprisutnost i providnost usporedivu s istom božanskom kvalitetom. Smith zaključuje da je globus u IV. stoljeću, odnosno upravo u Konstantinovo doba, etabliran kao najznačajniji simbol carske moći, te se kao takav pojavio u konstantinovskoj arhitekturi i kroz nju utjecao na cjelokupan razvoj zapadnoeuropske, bizantske i islamske umjetnosti.“<sup>7</sup>Konstantin I. Veliki (306.-337. g.), kao car koji je kršćanstvu zagantirao status jednak ostalim religijama, postao je tijekom srednjega vijeka simbol grandioznosti carstva i kršćanske vjere istovremeno, i kao takav za srednjovjekovne vladare predstavljao uzor i autoritet. U skladu s time, bio je i veliki uzor samom Karlu Velikom, koji je svoju vladavinu želio ustrojiti na njegovu primjeru.<sup>8</sup> Mač, koji nedostaje, a nalazio se u vladarevoj desnoj ruci, logičan je atribut velikog cara ratnika kakav je bio Karlo Veliki, i kakvim se stremio prikazati.

---

<sup>6</sup> Isto, 87, 89.

<sup>7</sup>Tin Turković, „Prikazi gradova na Peutingerovoj karti i razvoj urbanog pejzaža na području Hrvatske između antike i srednjega vijeka“ (dok. dis., Sveučilište u Zagrebu, 2010), 158.

<sup>8</sup> Više o konceptu *translatio imperii* vidi: Isto, 167-169.

Vladar na glavi nosi krunukoja se sastoji od glavne pojasnice, ukrašene vjerojatno draguljima kružnog i pravokutnog oblika (slika 3). Na glavnu pojasnicu nastavljaju se, ravnomjerno raspoređeni, sa prednje, stražnje, lijeve i desne strane krune, trolisni motivi. Ovaj tip krune, koji će se i kasnije pojavljivati u karolinškim vladarskim prikazima, svrstala bih u tip krune sa florealnim motivima.

Ipak, treba se još jedan, posljednji put dotaknuti neprocjenjivo vrijednih Einhardovih biografskih zapisa. Riječ je o posljednjem dijelu zagonetke, o vladarevoj odjeći. Čini se da je konjanik ovdje prikazan u tradicionalnoj franačkoj nošnji kakvu Einhard opisuje: ispod dugog plašta nazire se tunika, koja prekriva hlače. Einhard navodi u carevoj biografiji da je Karlo Veliki listove stezao povojima, a stopala obućom:<sup>9</sup> izgleda da ovaj konjanik na nogama zaista ima cipele, i to s ornamentom u obliku trolista, na koji se nastavlja tzv. povoj oko lista noge, zavezan ispod koljena. Sam plašt izgledom odgovara rimskom vojnom plaštu *paludamentumu*, porijeklom iz antičkoga doba. U svom doktorskom radu T. Turković, referirajući se na prikaze vladara na novcu, u kojima su prikazani *upaludamentumu*, iznosi detaljniji povijesni pregled korištenja tog odjevnog predmeta u carskom kontekstu: „*Paludamentum*, odnosno odjevni predmet u kojem je vladar na ovim prikazima odjeven, karakterističan je vojni odjevni predmet rimskih careva koji se pojavljuje na carskim prikazima na kovanicama od doba Konstantina Velikog do Justina II. (od početka 4. stoljeća do 578. godine). *Paludamentum* vezan za lik cara odražavao je ideju cara kao *imperator militans* i *salvator mundi*... Karolinški i otonski vladari su gotovo neizostavno prikazani u *paludamentumu*. Dakle, očita je namjera da se karolinški vladari prikažu kao ratnici i imperatori sa jasno naglašenim vojnim aspektom svoje vladavine..“<sup>10</sup>

S obzirom na navedene argumente ovdje bismo se mogli prikloniti tezi da skulptura zaista prikazuje Karla Velikog. Treba istaknuti kako Einhard u svojoj biografiji spominje da je Karlo: „Neumorno vježbao jašući i loveći.“<sup>11</sup> U svakom slučaju, korištenje antičke teme cara konjanika naglašava interes karolinških vladara za repertoar antičke umjetnosti; ova skulptura inspirirana je konjaničkim brončanim skulpturama iz antičkoga doba i rijetki je sačuvani primjer karolinške umjetnosti lijevane u bronci.<sup>12</sup> Sama cjelina sastoji se od tri dijela – konja, jahačeva tijela i sedla, te jahačeve glave – lijevanih odvojeno, od metala drugačijeg

---

<sup>9</sup>Einhard, *Život Karla Velikog*, 87.

<sup>10</sup>Turković, „Prikazi gradova“, 208.

<sup>11</sup> Isto.

<sup>12</sup> „Equestrian statuette“.

sastava.<sup>13</sup> Konj se smatra antičkom skulpturom, iskorištenom poput spolija. Umjetnici koji su radili u bronci u karolinškom razdoblju preuzeli su galorimsku tradiciju lijevanja i temeljili svoja djela na primjerima iz antike, poput već spomenute konjaničke skulpture Marka Aurelija u Rimu (slike 2a i 2b).<sup>14</sup> Zanimljivo je kako je dotična skulptura preživjela srednji vijek u cjelovitom obliku upravo zato što je smatrana portretom prvoga kršćanskog cara – Konstantina Velikog.<sup>15</sup> Nije čudno da bi se Karlo Veliki dao prikazati kao svoj veliki povijesni, i vjerski uzor.

Međutim, ne može se sasvim pouzdano utvrditi da je prikazani vladar Karlo Veliki, a ne njegov unuk Karlo Ćelavi. Iako se portretne karakteristike vladara slažu sa Einhardovim opisima, kao i portretima Karla Velikog na novcu koji je dao kovati (slika 4), one također dijele sličnosti sa brojnim sačuvanim iluminiranim portretima Karla Ćelavog (slike 14 i 17). Ipak vrijedi naglasiti da niti u jednom iluminiranom rukopisu nije prikazan kao vladar konjanik, osvajač, niti je prikazan u tradicionalnoj franačkoj odjeći. No, pitanje točnog identiteta ovog karolinškog vladara ne može biti zatvoreno dok na svjetlo dana ne izađu novi dokazi koji bi do kraja potvrdili ili opovrgnuli prvu ili drugu tezu.

Još jedan vrijedni izvor vladarskih portreta, još od antičkih vremena, svakako je novac. Kako piše I. H. Garipzanov, vladarske portretne slike prvi puta nakon pada Rimskoga Carstva pojavile su se na **carskom srebrnom novcu Karla Velikog** 813. godine (slika 4).<sup>16</sup> Avers ovih kovanica sadržavao je poprsje vladara. Kao glavna slika na aversu u karolinškoj je umjetnosti postojala veoma kratko, samo od 813. do 818. godine.<sup>17</sup> Nakon 818. godine, novac sa portretnim karakteristikama rijetko se kovao u Franačkom Carstvu, ali u razdoblju dok je postojao, sadržavao je monarhovo poprsje u profilu okrenutom udesno, sa lovorovim vijencem na glavi, obučenim u carski rimski vojni plašt, *paludamentum*.<sup>18</sup> Turković o ovom tipu prikaza piše: „Prepoznatljivi lik karolinškog vladara odlikovao se prema dvjema karakteristikama čija je svrha bila prenijeti jasnu poruku o karakteru vladavine cara, odnosno kralja. Kombinacija vijenca kao simbola mira kojim su u antičko doba bili krunjeni pobjedonosni vojskovođe što su Rimu svojom pobjedom osigurali mir, te stalnog atributa antičke personifikacije Pax, i vojnoga plašta, *paludamentuma*, imala je za cilj predstaviti

---

<sup>13</sup> Isto.

<sup>14</sup> Isto.

<sup>15</sup> Konstantin I. Veliki (306.-337.) pokršten je tek na samrti, no zbog svojih politika koje su pogodovale Crkvi i općenito širenju kršćanstva u Rimskom Carstvu, smatra se do dan danas prvim kršćanskim carem.

<sup>16</sup> Garipzanov, *The Symbolic Language of Authority in the Carolingian World (c. 751-871)* (Leiden: Brill, 2008), 208.

<sup>17</sup> Isto, 209.

<sup>18</sup> Isto.

karolinškog vladara kao vojskovođu koji carstvu donosi univerzalni mir. U tom smislu, Garipzanov primjećuje kako ovakva predodžba vladara odgovara jednoj od Karlovih carskih titula, odnosno tituli *pacificus imperator*.<sup>19</sup>Nakon smrti Karla Velikog, ovaj model prenesen je na carski novac Ludovika I. Pobožnog(814.-840.), kovan od 814. do 818. godine, a reflektiraju ga i **zlatni medaljoni** sa analognim portretnim slikama iskovani 816. godine u čast njegove krunidbe(slika 5).<sup>20</sup>Slika vladara ponavljala je praktički isti obrazac, s profilom monarha okrenutim udesno, obučenim u *paludamentum*, sa lovorovim vijencem na glavi. Kao što je već spomenuto, značajke odjeće su karakteristične za rimsku vojnu odjeću vidljivu na rimskom novcu izdanom u razdoblju između Konstantina Velikog i smrti Justina II. 578. godine.<sup>21</sup> Jedini istaknuti atribut na portretima Karla Velikog i Ludovika Pobožnog na novcu jest lovorov vijenac. S lovorovim vijencem su prikazivani vladari još u vrijeme Rimskoga Carstva, a kako navodi Turković, on nestaje iz carske ikonografije upravo na poticaj Konstantina Velikog, i biva zamijenjen carskom dijademom, koja će se u narednom razdoblju uvriježiti u carskim prikazima. Prema Turkoviću, pojava lovorovog vijenca na Karlovim i Ludovikovim portretima govori o izravnom oponašanju kasnoantičkih uzora koje je bilo namjerno i smišljeno.<sup>22</sup>

**Prikaz Ludovika I. Pobožnog u sklopu rukopisa *De laudibus sanctae crucis*** predstavlja najraniji sačuvani primjer vladarskog portreta u obliku rukopisne iluminacije (slika 6).<sup>23</sup> Opće prihvaćena datacija najpoznatijeg portreta ovog vladara smješta se u 830e godine, a u interpretaciji ove slike pomaže svijest o povijesnom kontekstu u kojem je Hraban Maur, tada opat u Fuldi, pripremio kopiju svoje *De laudibus sanctae crucis* (Bibliothèque Nationale de France, Paris, Codex MS lat. 2423).<sup>24</sup>

Za vrijeme vladavine Karla Velikog, kao i za vladavine Ludovika Pobožnog, bilo je zabranjeno prikazivanje vladara u liturgijskim rukopisima zajedno sa svetim ličnostima poput evanđelista i starozavjetnih kraljeva, a pogotovo sa Kristom, te upravo zato prikazi vladara u

---

<sup>19</sup> Turković, „Prikazi gradova“, 210-211.

<sup>20</sup> Garipzanov, *The Symbolic Language*, 209.

<sup>21</sup> Turković, „Prikazi gradova“, 208.

<sup>22</sup> Isto.

<sup>23</sup> Henry Mayr-Harting, *Ottonian Book Illumination, Themes, Part One* (London: Harvey Publishers, 1999), 68.

<sup>24</sup> Roger Collins and Peter Goodman, ur., *Charlemagne's Heir, New Perspectives on the Reign of Louis the Pious (814-840)* (Oxford: Clarendon Press, 1990), 610.

tom kontekstu izostaju.<sup>25</sup> Tek je tijekom 830-ih godina ta zabrana počela popuštati, pa počinjemo nailaziti na prikaze vladara u tom mediju.<sup>26</sup>

Ludovik Pobožni ovdje se pojavljuje u odori rimskoga vojnoga časnika. Čini se da je Hraban Maur koristeći kasnoantički slikovni tip stvorio svjesno klasicizirajuću sliku; na to svakako ukazuju detalji prikaza.<sup>27</sup> E. Sears iznijela je u svojoj studiji o ovoj minijaturi zaključke prethodnih istraživača. J. von Schlosser, koji je među prvima proučavao ovaj portret, povezo je sliku sa prikazima kasnoantičkih careva na novcu, pronašavši u ovoj sferi paralele sa Ludovikovim stavom, plaštem, štitom, štapom sa križem na vrhu – koji se razvio iz rimskog labaruma<sup>28</sup> – i njegovim nimbusom.<sup>29</sup> P. E. Schramm i F. Mutherich, koji su promatrali sliku u svojoj sveobuhvatnoj studiji zapadne carske ikonografije, postavili su tezu da je predložak, sačuvan bez većih promjena, bio model iz antike, i to ne samo kao izvor za Ludovikovo držanje i odoru, već i njegovu fizionomiju.<sup>30</sup> Na svoj način, Hraban je, dodavanjem određenih atributa, poput nimbusa iznad vladareve glave, profanu sliku prilagodio liniji suvremenih teoloških strujanja. Iako se primarno bavio istraživanjem umjetnosti iz razdoblja vladavine otonske dinastije, na portret Ludovika Pobožnog osvrnuo se i H. Mayr-Harting. Ovaj portret smatra jednom od prvih stepenica u prikazivanju koncepta kristološke vladavine, dokazom da je ta ideja pustila korijenje i prije otonskog razdoblja, točnije, za vrijeme vladavine Karolinga.<sup>31</sup> Ipak, ističe da se kristološki lik kralja ukazuje na način koji se neće naći među danas sačuvanim primjerima karolinške umjetnosti.<sup>32</sup> Za C. Nordenfalka slika Ludovika kao kršćanskog heroja mogla je biti derivirana iz prototipova konstantinovskoga razdoblja, moguće čak i skulpture cara koja je u Rimu komemorirala njegov trijumf nad Maksencijem.<sup>33</sup> D. Bullough, još jedan od istraživača koji su proučavali ovu minijaturu, u svojoj studiji ranosrednjovjekovnih portreta sugerira kako je Ludovikova slika našla svoj uzor u karolinškim antikizirajućim bjelokosnim reljefima (slika 7).<sup>34</sup>

---

<sup>25</sup> Garipzanov, *The Symbolic Language*, 235.

<sup>26</sup> Collins and Goodman, *Charlemagne's Heir*, 610.

<sup>27</sup> Isto.

<sup>28</sup> Labar (lat. labarum < grč. labaron „stijeg“). Ratna oznaka rimske vojske: zastavica na horizontalnoj prečki obješena o koplje. Na dnu joj vise rese, sa strane dva crvena traka, a na njoj natpis SPQR (Senatus populusque Romanus) ili oznaka i ime legije koja ga nosi. Konstantin je na nju u borbi protiv Maksencija stavio Kristov → monogram, na temelju sna, što ga je, prema tradiciji, imao uoči bitke, a u kojem mu se ukazao taj znak te je čuo riječi: „In hoc signo vinces.“ (=U ovom ćeš znaku pobijediti). Iz: Badurina, *Leksikon ikonografije*, 401.

<sup>29</sup> Collins and Goodman, *Charlemagne's Heir*, 610.

<sup>30</sup> Isto.

<sup>31</sup> Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 68.

<sup>32</sup> Isto.

<sup>33</sup> Collins and Goodman, *Charlemagne's Heir*, 610.

<sup>34</sup> Isto.



Povezanost sa antičkim vladarskim portretima i više je nego očita, i može se ustanoviti kao činjenica. Ludovikova uska smeđa kaciga, koja se sastoji od vertikalnog i horizontalnog ruba, koji se sijeku na središnjem kružiću, nema poveznica sa antičkim kacigama s grbovima.<sup>35</sup> Nalikuje na određeni tip, koji se smatra karolinškim, viđen u suvremenim rukopisnim iluminacijama. Oklop, također smeđe boje, prekriva tuniku ružičaste boje.<sup>36</sup> Ceremonijalni pojas sada prelazi preko carevih prsa, a preko oklopa prebačen je *paludamentum*. Zanimljivo je kako je Ludovik ovdje prikazan upravo u plaštu plavo-sivih tonova; vrijedi se prisjetiti kako je Einhard kao dio tipične odjeće Karla Velikog naveo upravo modri plašt.<sup>37</sup> Okrugli štit sa naglašenom središnjom glavicom općenito je bio standardni dio karolinške bojne opreme i tipičan je upravo za karolinšku vojsku, a iz uporabe će u potpunosti nestati tek oko 1000. godine.<sup>38</sup> Žuti nimbus oko vladareve glave odabire sljedeća slova iz četiri riječi *carmen figuratum* koja prekriva cijelu stranicu: TU HLUDOVICUM CHRISTE CORONA, što znači, „Ti, Kriste, okruni Ludovika.“<sup>39</sup> Ludovik zapravo nosi štit vjere i oklop pravde; umjesto mača nosi štap sa križem. Taj motiv, koji nosi trijumfirajući Krist, također je bio atribut pobjedonosnih kršćanskih careva, kasnoantičkih kao i bizantskih, što se na bizantskom novcu kontinuirano može promatrati kroz stoljeća. Hraban, kada je prikazao cara u odori *miles Christi* fizički je opremio svojega vladara duhovnim oružjem. U pridruženom *declaratio figurae* pozvao je cara, zaštićenog štitom vjere, okloпом pravde, i kacigom spasenja, da obrani sve one koji služe kao Kristovi vojnici pod njegovom zaštitom.<sup>40</sup>

## 2.2. Lotar I. i Karlo Čelavi

Ludovika I. Pobožnog naslijedila su trojica sinova, no nakon međusobnih ratova za prijestolje, i podjele teritorija među braćom, carsku titulu službeno je naslijedio Lotar I. (840.-855.). Sačuvana su dva zanimljiva minijatura prikaza ovoga vladara. Jedan od njih je **portret Lotara u njegovu psaltiru** (British Museum, London, MS lat. 37768), a po Garipzanovu je možda reflektirao vladarevu viziju samoga sebe na vlastitom dvoru (slika 8).<sup>41</sup> Tome u prilog svakako govori činjenica da je psaltir nakon njegove smrti posjedovala kraljeva kćer, po čemu

---

<sup>35</sup> Isto, 611.

<sup>36</sup> Collins and Goodman, *Charlemagne's Heir*, 610.

<sup>37</sup> Einhard, *Život Karla Velikog*, 87.

<sup>38</sup> Turković, „Prikazi gradova“, 218.

<sup>39</sup> Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 68.

<sup>40</sup> Collins and Goodman, *Charlemagne's Heir*, 619.

<sup>41</sup> Garipzanov, *The Symbolic Language*, 239.

je moguće zaključiti da je rukopis bio i proizveden za Lotarovu obitelj, te je kao takav smatran obiteljskim nasljedstvom.<sup>42</sup>

Ova minijatura na foliju 4r mora se sagledati u kontekstu naredne minijature na foliju 5r, koja prikazuje starozavjetnog kralja Davida kao glazbenika (slika 9). Za razliku od prethodno opisanog portreta, Ludovika Pobožnog kao *miles christi*, ovaj vladar nije prikazan kao sveta osobnost. Štoviše, Lotar ovdje nesumnjivo predstavlja sekularnog vladara. Pogleda uperenog prema promatraču, Lotar I. sjedi na rasklopnom stolcu poznatom pod nazivom *sella curulis*, inače stolcu na kojem su se prikazivali rimski konzuli, carevi, personifikacije.<sup>43</sup> Lotarov kratki, ali raskošni plašt ukrašen je raznoboljnim draguljima i dragim kamenjem, i po svom luksuznom uresu unikatan je primjer u karolinškoj vladarskoj portretistici. Garipzanov u ovom slučaju povlači paralele sa odjećom Konstantina II. u danas izgubljenom Filokalovom kalendaru iz 354. godine (slika 10), koji je bio kopiran tijekom karolinškoga razdoblja, a danas ga poznajemo iz kopije 17. stoljeća, tzv. rukopisa Barberini (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatican, cod. Barb. lat. 2154).<sup>44</sup> Kostim Konstantina II. u kopiji Filokalovog kalendara je tzv. *trabea triumphalis*, svečana purpurna toga izvezena zlatom i ukrašena dragim kamenjem, iz koje se kasnije razvio bizatski *loros*.<sup>45</sup> Na nogama se ističutamo crvene čarape, povoji oko listova svijetlocrvene boje, sa prekriženim crnim linijama, i jednostavne smeđe cipele.

U desnoj ruci drži dugo žezlo, koje potječe iz okrilja grčke vladarske ikonografije a često je bilo shvaćano kao simbol sudbene vlasti.<sup>46</sup> U Lotarovoj lijevoj ruci ističe se dragim kamenjem optočen mač. Atribut mača se ne pojavljuje u karolinškim kraljevskim slikama prije 840. godine, i zasigurno simbolizira vojnu moć. Između 810. i 830. godine korišten je u slikama starozavjetnih kraljeva, u kojima je uz atribute žezla i krune predstavljao jedan od glavnih simbola vladanja.<sup>47</sup> Einhard u svom opisu spominje da je Karlo Veliki posjedovao „dragim kamenjem urešen mač“, koji je nosio samo na velike blagdane ili za primanja stranih izaslanstava; možda je ovdje prikazan upravo taj mač.<sup>48</sup> Na glavi mu se ističe kraljevska kruna, poput plašta i mača optočena raznobojnim dragim kamenjem. Na glavnoj, širokoj zlatnoj pojasnici nalazi se dragulj zelene boje, poput smaragda, okružen plavim

---

<sup>42</sup> Isto.

<sup>43</sup> Isto, 240.

<sup>44</sup> Isto.

<sup>45</sup> Turković, „Prikazi gradova“, 209.

<sup>46</sup> Isto, 110.

<sup>47</sup> Isto.

<sup>48</sup> Einhard, *Život Karla Velikog*, 87.

draguljimapoput safira. Iz glavne pojasnice, na prednjoj strani, granaju se jedan crveni i dva zelena dragulja, dok se sa stražnje strane naziru završeci sa crvenim draguljima. Ovaj tip krune unikatan je u prikazima, i ne nalazimo sličan na ostalim primjerima iz umjetnosti karolinškog vremena. S obzirom da niti jedna kruna karolinških vladara nije ostala sačuvana do današnjih dana, upravo su iluminirani rukopisi, uz kovanice te kraljevske i carske pečate, jedini izvori za ikakve pretpostavke o njihovom obliku. Sudeći po raznolikosti prikazivanja kuna u primjerima iz karolinške umjetnosti vidljivo je da prikazi ovog atributa nisu uniformni, te se nameće teza da je u njezinom prikazivanju postojala stanovita umjetnička sloboda.<sup>49</sup> Ipak, o tome će više riječi biti kasnije.

S druge strane, minijaturni prikaz starozavjetnog kralja Davida odaje posve drugačiji dojam od Lotarovog portreta (slika 9). David ne posjeduje dotada tipične atribute starozavjetnih kraljeva, kao što su žezlo ili kruna. David je, poput Lotarova prethodnika Ludovika, okrunjen aureolom, koja ukazuje na njegovu duhovnost, kao i svetost. Dok Lotar sjedi na svom sekularnom ovozemaljskom stolcu, i obitava u zemaljskim sferama, David je postavljen na tron koji se uobičajeno koristi za prikazivanje svetih ličnosti.<sup>50</sup> Odjeven je u plavu tuniku koju prekriva crveni plašt, *paludamentum*, dok mu noge prekrivaju crvene čarape. Njegov jedini atribut je lutnja na kojoj svira. Kontrast između ova dva vladara više je nego jasan – jedan je sekularni, koji se oslanja na vlastitu vojnu snagu – dok je drugi nebeski, svetački lik, odvojen od ovozemaljskih kretanja. Čak i posvetna pjesma koja prethodi objema slikama, na fol. 3v i 4v izražava istu dihotomiju između svjetovnog vojnog zapovjednika i vjerskog duhovnog vođe.<sup>51</sup> U skladu s time vrijedi napomenuti i da je Karlo Veliki često bio uspoređivan sa Davidom, te su ga neki suvremenici čak i oslovljavali kao Davida.<sup>52</sup>

Drugi prikaz Lotara I. na fol. 1v iz **Lotarova evanđelistara** (slika 11) nalazi se danas u Bibliothèque Nationale u Parizu (Lat. 266). J. Beckwith navodi kako je rukopis nastao na inicijativu njegova brata Karla Ćelavog kao uspomena na njihovo pomirenje nakon 846., a

---

<sup>49</sup> Turković, „Prikazi gradova“, 215.

<sup>50</sup> Garipzanov, *The Symbolic Language*, 240.

<sup>51</sup> Isto, 240.

<sup>52</sup> Thomas F. X. Noble, *Images, Iconoclasm, and the Carolingians* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009), 234; „King David's seizure of power over the Israelites must have been comforting to Charlemagne. There is no doubt that he identified himself with the Old Testament king and psalmist. Charlemagne's companions had a kind of private joke among themselves in which they pretended to be heroes from classical antiquity: Alcuin was Flaccus (that is Horace), Angilbert, abbot of St. Riquier, was Homer, Charlemagne's son Pepin was Julius, but Charlemagne himself, was David.“, u: Christopher de Hammel, *A History of Illuminated Manuscripts* (London: Phaidon Press Ltd., 2001.), 44.

prije 851. godine.<sup>53</sup> Ipak, Garipzanov ne navodi ništa slično, već kao naručitelja označuje samog Lotara I., naglašavajući pritom da je posvetna minijatura naručena u samostanu sv. Martina od Toursa, koji se nalazio na teritoriju koji je pripadao njegovu bratu Karlu Ćelavom.<sup>54</sup>

Lotar I. sjedi na drapiranom tronu sa polukružnim naslonom.<sup>55</sup> Odjeven je u sivu tuniku prekrivenu crvenim plaštom sa delikatno naglašenim naborima. U ovom tipu plašta I. H. Garipzanov prepoznaje hlamidu, te ga opisuje na sljedeći način: „Ovaj plašt nema veze sa rimskim *paludamentumom* nego izgleda kao hlamida, temeljni element carskog državnog kostima u suvremenom Bizantu, koji je simbolizirao pomazanu i odabranu moć.“<sup>56</sup> Ipak, autor ne pojašnjava detaljnije koje točno karakteristike obilježavaju ovaj tip plašta, ne donosi povijest njegova nastanka. Ovaj opis hlamide u cijelosti se poklapa sa izgledom *paludamenta*, i ne donosi nijedno osobito obilježje po kojem bismo ta dva tipa plašta mogli diferencirati. U svom doktoratu T. Turković također spominje hlamidu, kao jedan od tri tipa carskog kostima porijeklom iz antike, te dodaje: „Carska purpurna hlamida ili *aegis* sveprisutan je kao isključivi atribut careva od Augustovog doba pa sve do konca razdoblja antike.“<sup>57</sup> Ipak, postoji spomen ovog odjevnog predmeta u još daljoj prošlosti – antičkoj Grčkoj, i čini se da upravo tamo nalazimo njegovo izvoriste. U knjizi *Ancient Greek, Roman & Byzantine Costume* autorice M. G. Houston opisuje se hlamida, i to u sklopu poglavlja koje se dotiče antičke grčke mode, a referira se na nju kao kratki plašt koji je prekrivo hiton.<sup>58</sup>

Najdetaljniji opis i povijest nastanka hlamide iznijela je M. G. Parani u svojoj knjizi *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries)*: „Odora hlamida bila je plašt polukružnog kroja koji se prostirao do visine gležnja, uobičajeno prikopčan fibulom na desnom ramenu. Vezan uz rubove odjevnog predmeta, počevši od pazuha i spuštajući se do struka, nalazio se par *tablia*, pravokutnih tekstilnih panela, obojenih i dekoriranih drugačije od plašta. U prikazima je uobičajeno samo prednji dio *tablia* bio vidljiv. Još od ranobizantskog perioda hlamida je predstavljala prepoznatljivo ruho bizantskih dostojanstvenika. Nosio ga je car kao svoj državni, civilni

---

<sup>53</sup> John Beckwith, *Early Medieval Art: Carolingian, Ottonian, Romanesque* (London: Thames & Hudson, 1974), 56.

<sup>54</sup> Garipzanov, *The Symbolic Language*, 242.

<sup>55</sup> Turković, „Prikazi gradova“, 201-202.

<sup>56</sup> Garipzanov, *The Symbolic Language*, 242.

<sup>57</sup> Turković, „Prikazi gradova“, 209.

<sup>58</sup> Mary G. Houston, *Ancient Greek, Roman & Byzantine Costume* (Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2003), 50, 68-70.

kostim.“<sup>59</sup> Najpoznatiji i najreprezentativniji primjer ovog tipa hlamide nalazi se na prikazu cara Justinijana u bazilici Sant' Vitale u Raveni (slike 12a i 12b). Međutim, karakteristike ovog odjevnog predmeta do srednjebizantskog razdobljasu se izmijenile.<sup>60</sup> Autorica dalje objašnjava: „Srednjebizantska carska hlamida, u usporedbi sa svojom prethodnicom, bila je veoma kićeni plašt, sa izvezenim ili istkanim dekoriranim obrubima, ukrašena biserima i draguljima koji su uvedeni u ovom razdoblju. Sama tkanina imala je uzorak sa različitim dekorativnim motivima, poput medaljona, listova bršljana, i pojedinačnih ili duplih *fleurs-de-lis*. *Tablion* je imao svoju posebnu dekoraciju kako bi se isticao svojom dekoriranim pozadinom. Oblik fibule koja spaja plašt teško se razlikuje u različitim prikazima. ... Hlamida se nosila preko dugačke tunike sa dugim rukavima, koju su istraživači identificirali kao *divetesion* spomenut u 10. stoljeću u *De cerimoniis aulae byzantinae*.“<sup>61</sup> Primjer ovog tipa hlamide može se naći na prikazu cara Aleksandara I. Komnena na fol. 2r u bizantskom rukopisu koji se danas čuva u Biblioteci Vaticani (Vat. gr. 666)(slika 13). Zanimljivi su raznoliki zlatni ornamenti koji u različitim varijantama *fleur-de-lis* motiva prožimaju carevu hlamidu.

Na temelju navedenih informacija može se zaključiti da je hlamida u počecima bila jednostavni antički grčki vojni plašt (vrlo sličan, zapravo istovjetan rimskom *paludamentumu*) koji se s vremenom, u kasnijem, bizantskom carskom kontekstu, transformirao u svoju

---

<sup>59</sup> „The *chlamys* was an ankle-length mantle of semicircular cut, usually fastened at the right shoulder with a fibula. Attached to the edges of a garment, beginning at the armpit and reaching down to the waist, was a pair of *tablia*, rectangular textile panels of a colour and decoration different to that of the actual mantle. In representations it is only the front *tablion* that is usually visible. Ever since the Early Byzantine period, the *chlamys-costume* constituted the distinctive attire of Byzantine dignitaries. It was worn by the emperor as his state civilian costume.“ u: Maria G. Parani, *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries)* (Leiden: Brill, 2003), 12.

<sup>60</sup> Srednjebizantsko razdoblje smatra se uglavnom razdobljem vladavine makedonske dinastije (867.-1056.).

<sup>61</sup> „The Middle Byzantine imperial *chlamys*, compared to its Early Byzantine predecessor, was an extremely ornate garment, with embroidered or woven decorative borders trimmed with pearls and jewels, which were introduced in this period. The fabric itself was patterned with decorative motifs, such as medallions, ivy leaves, and single or double fleur-de-lis. The *tablion* had its own distinctive decoration so it could stand amidst an elaborate background. The shape of the fibula that held the garment in place is difficult to distinguish in representations. ... The *chlamys* was worn over a full-length tunic with long sleeves, identified by scholars with the *divetesion* mentioned in the tenth-century *De cerimoniis aulae byzantinae*.“ u: Parani, *Reconstructing the Reality*, 12-13. *Divetesion*, osim Parani spominje i Warren T. Woodfin u svojoj knjizi *The Embodied Icon. Liturgical Vestments and Sacramental Power in Byzantium*, (Oxford: Oxford University Press, 2012). Na str. 139 piše: „Divetesion is described as a long silk tunic of white or purple colour, often patterned and heavily embroidered with gold.“. Matthew P. Canepa pak u svojoj knjizi *The Two Eyes of the Earth. Art and Ritual of Kingship between Rome and Sasanian Iran* (Berkeley: University of California Press, 2009) koristi pojam *divestesion*. Opisujući odoru cara Justinijana na mozaiku u bazilici San Vitale (str. 206), piše: „Rather than just incorporating these motifs wholesale, the sovereigns carefully integrated them with their indigenous sartorial modes of expressing prestige. In San Vitale mosaic, Justinian displays silk decorated with a duck in pearl roundel medallion pattern. He incorporates this global symbol of wealth and prestige into the shoulder applique of his white *tunica/divestesion* and most notably into the *segmentum/tablion* of his purple *chlamys*, the metonymic symbol of Roman imperial power.“ Na žalost, autor ne citira direktno odakle preuzima tu terminologiju, no čini se da je najvjerojatnije dodatno slovo s slučajna greška.

raskošniju, ornamentiranu verziju purpurne boje. Zbog laganih delikatnih nabora koji krase ovaj tip plašta, i time upućuju da je izrađen od svile, kao i njegove boje, može se zaključiti da je ovdje riječ o hlamidi.

Kada su u pitanju carski atributi, Lotar u desnoj ruci drži dugo žezlo, dok mu je lijeva uzdignuta, sa kažiprstom koji upire u lijevu stranu. Ova gesta s vremenom je postala gesta kraljevskog autoriteta, i gotovo sigurno je u ovom kontekstu odražavala istu simboliku.<sup>62</sup> Na glavi mu se nalazi kraljevska kruna, tipa *Bügelkrone*. Tzv. *Bügelkrone* predstavlja karakterističnu krunu oblikovanu za karolinške vladare, a imala je široku horizontalnu pojasnicu i jednu ili dvije poprečne pojasnice (stremena) koje su se protezale preko glave.<sup>63</sup> Ipak, na primjerima iz karolinške umjetnosti vidljivo je da, kao što je već spomenuto, prikazi ovog atributa nisu uniformni, i da je postojala umjetnička sloboda u njihovom prikazivanju.<sup>64</sup> Sa lijeve i desne strane flankiraju ga vojnici, čija su tijela skrivena prijestoljem. Vojnik zdesna u ruci drži kratki mač, dok onaj s lijeva u desnoj ruci drži dugo koplje (koje je osim oštrice skriveno visokim prijestoljem), a lijevom pridržava štit (također poluzaklonjen prijestoljem), oslonjen na tlo.

Za J. Beckwitha, portret Lotara predstavlja izvanrednu evokaciju ranosrednjevjekovnog princa.<sup>65</sup> Ova minijatura odlikuje se delikatnošću detalja, poput nabora haljine, a jasno se uočava i u elaboriranoj izvedbi trona – to upućuje na visoki umjetnički doseg ovog samostanskog skriptorija, kao i na carsko pokroviteljstvo istoga.<sup>66</sup>

Kada je Lotarov nasljednik, Ludovik II., 875. godine umro bez potomstva, njegovi stričevi Karlo Ćelavi i Ludovik Njemački odmah su počeli sporiti oko njegova nasljedstva – obojica su težila carskom naslovu.<sup>67</sup> Ipak, Karlo II., poznatiji kao Karlo Ćelavi (875.-877.) prvi je stigao do Rima, gdje ga je papa okrunio za cara na Božić 875. godine.<sup>68</sup> Iako je umro nepune dvije godine nakon stjecanja carskog naslova, i iako je carstvo do tada već bilo jako fragmentirano a njegova vlast veoma upitna u mnogim njegovim krajevima, Karlo Ćelavi u povijesti je ostao zapamćen kao veliki pokrovitelj umjetnosti, poglavito umjetnosti iluminiranih rukopisa u kojima su i sačuvani brojni njegovi prikazi.

---

<sup>62</sup> Garipzanov, *The Symbolic Language*, 243 (bilj. 143).

<sup>63</sup> Turković, „Prikazi gradova“, 214.

<sup>64</sup> Isto, 215.

<sup>65</sup> Beckwith, *Early Medieval Art*, 56.

<sup>66</sup> Isto.

<sup>67</sup> Goldstein i Grgin, *Europa i Sredozemlje*, 136.

<sup>68</sup> Isto.

Jedna od najpoznatijih minijatura na kojima prikazan svakako je ona koja se nalazi u **Prvoj Bibliji Karla Ćelavog** (Bibliothèque Nationale de France, Paris, MS lat. 1), tzv. Vivijanovoj Bibliji, koju je proučavalo mnoštvo istraživača (slika 14). Ova je Biblija svoj naziv dobila upravo po spomenutoj minijaturi, jer je Vivian, u početku smatran opatom samostana u kojem je Biblija naručena (Sv. Martin iz Toursa),<sup>69</sup> a kasnije opatom - laikom i grofom,<sup>70</sup> prikazan u ovoj minijaturi, shvaćen kao naručilac djela. Ipak, Garipzanov, po uzoru na P. Duttona i H. Kesslera, koji su u svojoj knjizi iznijeli vjerojatno najdetaljniju studiju ove minijature, i dokazali da je ta pretpostavka bila kriva, preuzima naslov Prva Biblija Karla Ćelavog.<sup>71</sup> Biblija je zaista bila dar redovnika samostana sv. Martina zapadnofranačkom kralju, ali njezino slaganje i izradu nije nadzirao Vivian, nego Audradus Modicus – biskupski kanonik koji je djelovao u ovom samostanu, poznat po svojoj pjesničkoj i proznoj knjizi Otkrivenja.<sup>72</sup>

Minijatura na kojoj je prikazan Karlo Ćelavi uokvirena je lukom koji se oslanja na dva korintska stupa. Vlada se nalazi u samom središtu minijature, postavljen na visoko prijestolje s polukružnim drapiranim naslonom, veoma slično onome na kojem je prikazan Lotar na prethodnoj minijaturi (slika 10). Dok se u u trokutastim poljima iznad luka (koji izgleda poput trijumfalnog luka u crkvenoj građevini) sa lijeve i desne strane nalaze personifikacije, direktno iznad Karla Ćelavog, iznad zastora koji, čini se odjeljuje nebeski dio scene od zemaljskih aktera, izvire Božja ruka. Vlada je odjeven u jarkocrvenu tuniku prekrivenu zlatnim plaštom obrubljenim raznobojnim ukrasima, hlamidom.

Garipzanov navodi kako se na glavi vladara nalazi tipična karolinška kruna, već prisutna u prikazu Lotara.<sup>73</sup> Iako su ove dvije krune slične, varijante istog tipa, detaljnije promatranje daje na uvid koliko je primjer krune u minijaturi Karla Ćelavog kompleksniji, razvedeniji. Kruna ima široku glavnu horizontalnu pojasnicu, dekoriranu raznobojnim dragim kamenjem. Iz glavne pojasnice prema dolje granaju se uhobrani, na kraju zavinuti prema van. Gornji dio krune je još razvedeniji. Sa lijeve i desne strane, kao i na sredini gornjeg dijela glavne pojasnice, nalaze se trolisni motivi, koji veoma nalikuju trolisnim motivima na naslonu prijestolja. Iz sva tri dijela krune, a vjerojatno i stražnjeg koji se ne vidi, izrastaju zlatne pojasnice, na čijem se vrhu nalaze opet dva trolisna motiva.

---

<sup>69</sup> C. R. Dodwell, *Painting in Europe: 800-1200* (Harmondsworth; Baltimore; Ringwood: Penguin, 1971), 37.

<sup>70</sup> Beckwith, *Early Medieval Art*, 56.

<sup>71</sup> Garipzanov, *The Symbolic Language*, 244.

<sup>72</sup> Isto.

<sup>73</sup> Isto.

U lijevoj ruci vladar drži dugo tanko žezlo, dok desnicu usmjerava prema podanicima koji mu pružaju knjigu. Slijeva i zdesna nalaze se njegovi savjetnici, dvorjani, okrenuti prema njemu, a tik do njih vojnici u tipično rimskim vojnim odorama – onaj prikazan zdesna u desnoj ruci drži koplje, a lijevi objema rukama kralju pruža mač. Ti čuvari u klasičnoj odori koji stoje do vladarevih dvorjana, savjetnika, označeni su sa CERETHI i PHELETHI na minijaturi.<sup>74</sup> Oni ne predstavljaju individualne ličnosti nego dvije starozavjetne obitelji čija je uloga bila čuvanje kralja Davida. Kao i u Lotarovom psaltiru, pojavljuje se tema starozavjetnog kralja Davida, iako se ovaj put na nju indirektno referira. Prema P. E. Duttonu i H. L. Kessleru ovi čuvari zajedno ne samo da predstavljaju vladarevu vojnu moć, nego i božansku zaštitu danu kršćanskomu kralju: „Davidijanski čuvari, okrunjene personifikacije, i Božja ruka ga učinkovito ograđuju nebeskim silama i stavljaju u sferu celestijalnog.“<sup>75</sup>

Tik ispod njega četvorica redovnika predstavljaju knjigu vladaru. U polukružnom luku nižu se još tri figure, usmjerene prema onoj nasuprot Karlu Ćelavom – opatu ili grofu identificiranim kao Vivian. S njegove desne, a kraljeve lijeve strane nalazi se grupa od četiri figure, do kojih stoji jedna – točno ispod vojnika prikazanoga slijeva Karlu. Ukratko, Karlo Ćelavi sjedi ispred redovnika sv. Martina - trojica mu predstavljaju Bibliju, dok drugih osam uopće ne gleda kralja, nego sudjeluju u liturgiji. Središnji dio scene, sa Karlom okruženim svojim dvorjanima i vojnicima, djeluje kao da lebdi – ni na nebu ni na zemlji.

Iako ova slika koristi iste simbole autoriteta koje nalazimo u Lotarovim evanđeljima - tipičnu karolinšku krunu, dugi plašt, visoki tron, žezlo i dva čuvara - čitava kompozicija i duh slike drugačiji su od onih prisutnih u prethodnoj minijaturi, prvenstveno zbog slojevitosti scene, mnogobrojnosti likova, a i „polucelestijalnog“ statusa vladara.<sup>76</sup> P. E. Schramm, jedan od prvih istraživača koji se ozbiljno posvetio analiziranju karolinške minijature, naglasio je kako vizualni element Božje ruke simbolizira milost Božju, no nije utvrdio poveznicu sa korištenjem ovog motiva u suvremenom religijskom slikarstvu, gdje se često pojavljuje povezan sa Ivanovim evanđeljem.<sup>77</sup>

U svojoj knjizi Dutton i Kessler donose interpretaciju ove scene: „Prividna tema knjige je prezentacija veličanstvenog zakonika kojeg su pripremili redovnici sv. Martina

---

<sup>74</sup> Paul Edward Dutton and Herbert L. Kessler, *The Poetry and Paintings of the First Bible of Charles the Bald* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997), 74.

<sup>75</sup> Isto.

<sup>76</sup> Garipzanov, *The Symbolic Language*, 244.

<sup>76</sup> Isto.

<sup>77</sup> Isto.



iz Toursa mladom kralju. No, scena također unosi i biblijski mandat Ponovljenog zakonika u karolinšku sadašnjost, dok su prateći stihovi podsjećali Karla na njegovu kraljevsku obavezu da provodi božanske zakone u svojem kraljevstvu. *Manus dei* koja isijava iznad kraljeve glave, okružena zvijezdama i odvojena zavjesom koja simbolizira nebesa, označuje Karlov status Božjeg posrednika na Zemlji. Čineći prijelaz između nebeskog i zemaljskog kraljevstva, personifikacije naslikane iznad lučnog otvora koje drže palmine grančice nude krune vladaru. Ovi suviše panegirički elementi odaju dojam kako minijatura oslikava stvarni događaj.<sup>78</sup> Autori zaključuju: „Zapravo, uprizorenje ove prezentacije kao jedinstvenog događaja unutar uzmičućeg prostora sa obiljem specifičnih detalja djelomično zamagljuje činjenicu kako je slika oprezna konstrukcija idealnog državnog uređenja.“<sup>79</sup>

Garipzanov se referira na njihovu interpretaciju i navodi: „...prisutnost dva liturgijska kaleža i dvije kadionice na koje dvije ženske figure polažu zavjetne krune (oba atributa karakteristična za crkveni interijer) zajedno sa Božjom rukom, u prostoru ograničenom zavjesom, naznačuju crkveni prostor. Zavjesa, zapravo, možda predstavlja ciborij. Cjelokupna poruka gornjega i donjega dijela minijature naglašava liturgijsku ulogu redovnika u održavanju kraljevskog autoriteta; milost Božja posredovana je kroz misterij liturgije, kao što je prikazano na vrhu minijature, dok redovnici izvode liturgiju na dnu. Dakle, minijatura simultano predstavlja dva odvojena prostora: sekularni prostor kojim dominira kralj, i liturgijski prostor koji kontroliraju redovnici.“<sup>80</sup>

Dok Dutton i Kessler naglasak stavljaju na celestijalni, a Garipzanov na liturgijski, zemaljski element u minijaturi, ove dvije interpretacije zapravo nisu međusobno isključive. Ova minijatura, slojevita kao rijetko koja druga iz karolinškog razdoblja, sadržava duboku

---

<sup>78</sup> „The picture's ostensible subject is the presentation to the young king of the majestic pandect prepared by the canons of Saint-Martin. But the scene also carried the biblical mandate of Deuteronomy into the Carolingian present, and the accompanying verses reminded Charles of his royal obligation to lay the divine rules of law upon his kingdom. The radiating *manus dei* above the king's head, surmounted by stars and separated by a curtain symbolizing heaven, signified Charles's status as God's intermediary on earth. Effecting a transition between the celestial and terrestrial realms, personifications holding palm fronds in the arches spandrels proffer crowns to the ruler. These overtly panegyric elements yield to the overall impression that the miniature pictures an actual event.“ Dutton and Kessler, *Poetry and Paintings*, 71.

<sup>79</sup> „In fact, staging of a presentation as a unitary event within a receding space and the abundance of specific details partially obscures the fact that the painting is a careful construction of an ideal polity.“ Isto, 72.

<sup>80</sup> „The presence of two liturgical chalices and two hangers on which two female figures are placing votive crowns (both attributes characteristic to a church interior) together with the hand of God with the space limited by a curtain, all indicate instead a liturgical space. The curtain, therefore, might represent that of a *ciborium* (canopy over an altar.) The entire message of the upper and lower registers of the miniature, then, underscores the liturgical role of the monks in maintaining royal authority; the grace of God is mediated through the mystery of liturgy, as shown at the top of the miniature, and the monks perform this liturgy at the bottom. Thus, the miniature presents two different spaces simultaneously: the secular space dominated by the king and the liturgical space controlled by the monks.“ Garipzanov, *The Symbolic Language*, 245-246.

simboliku i toliko razrađen program da slobodno možemo uzeti u obzir obje interpretacije, u suštini mnogo sukladnije nego što to postavlja Garipzanov.

Veoma zanimljivo, i u vladarskom kontekstu rijetko sačuvano djelo, predstavlja osobni **molitvenik Karla Ćelavog** izrađen u njegovoj dvorskoj školi između 855. i 869. godine, nakon Prve Biblije Karla Ćelavog (Schatzkammer der Residenz, München).<sup>81</sup> Na prvoj stranici (slika 15), koju uokviruje zlatni obrub protkan bijelim i plavim geometrijskim motivima, gornji dio zauzima natpis na latinskom, ispod kojeg prostrt u proskinezi kleči Karlo Ćelavi. Vladar je kompozicijski usmjeren prema sljedećoj stranici rukopisa, na kojoj je prikazan raspeti Krist (slika 16), te je očito kako ove dvije stranice čine tematsku cjelinu: vladarevo poklonstvo Spasitelju, Isusu Kristu, koji umire raspet na križu. Prikazu vladara i raspetoga Krista prethodi *Oratio ad orandum sanctam crucem*, molitvi koja se izvodila na Veliki petak, što objašnjava položaj tijela Karla Ćelavog pred raspetim Kristom.<sup>82</sup>

Nažalost, Karlove crte lica se jasno ne razabiru, no, uz posvetni natpis, na njegov vladarski status upućuju odjeća i kruna na njegovoj glavi. Čini se da vladar nije odjeven u rimski, nego carski kostim koji podsjeća na one bizantskih vladara. Raskošno dekorirana tunika sa dugim rukavimabijele je boje i dekorirana zlatnim kružnim motivima, ravnomjerno raspoređenima po cijeloj haljini. Tuniku prekriva dugi purpurni plašt, hlamida, ukrašena na rubovima zlatnom trakom sa bisernim nizom. Čak i vladareve cipele sadrže biserni niz – inače tipičnu dekoraciju obuće bizantskih careva.<sup>83</sup> Ipak, čini se da ovdje nailazimo na jedan tipičan karolinški odjevni predmet: poveje oko listova, kakvi su već viđeni na skulpturi Karla Velikog. Prisutnost poveja sugerira zlatna linija koja obavija list Karla Ćelavog, završavajući točno ispod koljena vladara. Na glavi vladara nalazi se zlatna kruna, također ukrašena bisernim nizom, sličnim onom na obrubu hlamide. Sastoji se od glavne pojasnice iz koje se granaju trolisni motivi. Ovu krunu svrstala bih u varijantu krune sa florealnim motivima, već viđene na konjaničkoj skulpturi (slike 1a, 1b i 3).

R. Deshman je ovu minijaturu smatrao vizualnim pandanom povezanosti doktrine trpećeg Krista i njegova odricanja na Veliki petak sa kraljevskom vrlinom poniznosti.<sup>84</sup> Cilj slike u molitveniku nije bio prikazivanje portreta vladara - niti propagandni prikaz cara u

---

<sup>81</sup> Isto, 248.

<sup>82</sup> Isto, 249.

<sup>83</sup> „The use of the red footwear by the emperor, adorned with pearls and precious stones, can be traced back to the Early Byzantine period, as attested by Justinian's portrait at San Vitale, Ravenna.“ Parani, *Reconstructing the Reality*, 30.

<sup>84</sup> Celia Chazelle, *The Crucified God in the Carolingian Era, Theology and Art of Christ's Passion* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 155.

slavi. Ovaj molitvenik bio je namijenjen za kraljevo osobno korištenje, a ne pokazivanje raznolikoj publici. Specifični prikaz u njemu nije bio slučajan, referirao se na konkretnu temu i odražavao recentne događaje u carstvu. Naime, upravo u vrijeme vladavine Karla Ćelavog karolinški su biskupi, sa utjecajnim Hincmarom od Reimsa na čelu, vodili borbu protiv Gottschalkove hereze o predestinaciji. Stoga, adresirana je kralju kao vizualni priručnik za obožavanje križa u liturgiji Velikog petka, ali i kao ortodoksna izjava o Raspeću protiv Gottschalkove hereze. Tome u prilog govori i natpis na latinskom koje se nalazi iznad prikaza vladara u klečećem položaju: „Kriste, koji si na križu iskupio grijehe svijeta, iskupi, molim te, sve moje rane.“<sup>85</sup>

Ovako bezrezervno, eksplicitno korištenje bizantske ikonografije u ovom prikazu Karla Ćelavog pomalo je neobično, atipično za dotašnje prikaze vladara, ali i zanimljivo s obzirom da se nalazi upravo u molitveniku izrađenom za carevu osobnu upotrebu. Hlamida je, kako iznosi Parani, uz carsku krunu, bila dio bizantskih insignija krunidbenog rituala, kao i odijelo koje je car nosio na važne datume, kada je primao svoju dvorsku svitu, predsjedao investituri državnih činovnika i dostojanstvenika; te nastavlja: „I pisani i slikovni dokazi daju naslutiti da je hlamida prije svega percipirana kao odijelo cara u njegovoj ulozi poglavara, arbitra pravde, zakonodavca, i zaštitnika reda i mira.“<sup>86</sup>

Sljedeći, upravo spomenuti portret Karla Ćelavog kojeg ću se dotaknuti u detaljnijoj analizi jest onaj u njegovu psaltiru zasigurno je, uz portrete u Bibliji sv. Pavla (Abbazia di San Paolo fuori le mura, Roma, Ms f. 1) i Prvoj Bibliji Karla Ćelavog, njegov najraskošniji i najrazrađeniji prikaz. U **Psaltiru Karla Ćelavog** (Bibliothèque Nationale de France, Paris, Cod. lat. 1152), datiranom otprilike oko 842.-869. godine, vladar, u raskošnoj odjeći, sjedi na prijestolju (slika 17). Lik vladara na prijestolju uokviren je dvama stupovima sa jonskim kapitelima koje povezuje zlatni zabat. Kroz unutrašnjost zabata proteže se motiv akantusovog lišća smeđe boje. Iz zabata sa lijeve i desne vanjske strane izrasta zlatno obojeno akantusovo lišće, raskošno izvedeno, ali i zgusnuto u trokutne odsječke koje omeđuju mali jonski stupići (koji se nastavljaju lijevo i desno, tik iznad akantnih stupova). Na vrhu je polje nalik gredi s posvetnim natpisom tako da okvir nalikuje arhitektonskoj konstrukciji poput ciborija. S unutarnje strane spuštaju se zlatni zastori, koji obavijaju stupove. Natpis na vrhu ispisan je zlatnim slovima i glasi: „*Cum sedeat Carolus magno coronato honore / est Iosiae similis*

---

<sup>85</sup> Garipzanov, *The Symbolic Language*, 250.

<sup>86</sup> „Both the literary and the pictorial evidence, therefore, indicate that the *chlamys-costume* was perceived, above all, as the attire of the emperor in his role as the head of state, the arbiter of justice, the lawgiver, the protector of peace and order.“ Parani, *Reconstructing the Reality*, 17.

*parque Theodosio*“, a Karla Ćelavog proglašava sličnim starozavjetnom kralju Jošui, i ravnom kasnoantičkom caru Teodoziju.<sup>87</sup> S unutarnje strane zabata, iz samog vrha izlazi zlatna Božja ruka koja kruni cara. Iako upotreba Božje ruke podsjeća na tradiciju škole iz Toursa, nailazimo na bitnu razliku. U ovom prikazu nema granične crte između Božje ruke i glave Karla Ćelavog - milost Božja direktno se spušta na glavu vladara; kako piše Garipzanov, Božja ruka pojavljuje se na najvišoj točki *fastigiuma* koji simbolizira vladarev autoritet.<sup>88</sup> Dok u prikazu iz Prve Biblije Karla Ćelavog Božja ruka lebdi iznad kompozicije, odvojena od zemaljskih zbivanja, iznad kralja i klera, u psaltiru se na nju može gledati i kao jedan od atributa vladareve moći, direktno povezana s njim bez posredstva klera.

Karlo Ćelavi sjedi na elaboriranom raskošnom prijestolju. Na pravokutno horizontalno položeno zlatno postolje, ukrašeno dragim kamenjem, nastavlja se srednje visoki ravni naslon koji širinom prati dimenzije postolja. Zlatni naslon je također ukrašen raznobojnim dragim kamenjem, a u lijevom i desnom gornjem kutu završava trolisnim motivom. Ovo prijestolje uokvireno je posebnim tipom arhitekture, poznatim pod nazivom *fastigium*. *Fastigium* je u antička vremena predstavljao zabat hrama, no u razdoblju Carstva počeo je označavati božansku prirodu rimskoga cara, te su se ispod njega počeli prikazivati rimski carevi.<sup>89</sup> Od tih prikaza zasigurno je napoznatiji onaj sa Teodozijeva misorija (slika 18). Ipak, kako Garipzanov razlaže u svojem znanstvenom radu o razvoju *fastigiuma* od 1. stoljeća do vladavine Karolinga, ovaj element se u ranijoj karolinškoj umjetnosti iluminiranih rukopisa nije koristio u prikazim vladara nego isključivo za Krista i evanđeliste.<sup>90</sup> Jedan od razloga zasigurno je bio taj što je *fastigium* bio bizantski simbol božanske moći vladara, koncepta koji je Karlu Velikom bio stran, što je utjecalo na istovjetnu percepciju navedenog simbola i kod njegovih nasljednika, a počinje se prikazivati u vladarskim portretima tek od vremena Karla Ćelavog.<sup>91</sup>

Čini se da je vladar, kao i u svom molitveniku, odjeven u bizantski carski kostim. Purpurna tunika, sa jednakim zlatnim kružnim i točkastim motivima poput onih viđenih u molitveniku, sa zlatnom trakom na manšeti, podsjeća na bizantski *divetesion*, a prekrivaju zlatna hlamida. Iako ovaj plašt ne sadrži dekoraciju tipičnu za hlamidu, njegova reprezentativna zlatna boja, kao i zlatna *fibula* sa trolisnim motivom, u kombinaciji sa

---

<sup>87</sup>Garipzanov, *The Symbolic Language*, 250.

<sup>88</sup>Isto, 251.

<sup>89</sup>Ildar H. Garipzanov, „Fastigium as an Element of the Carolingian Image of Authority: The Transformation of the Roman Imperial Symbol in the Early Middle Ages,“ *Majestas* 10 (2003): 6.

<sup>90</sup>Isto, 16.

<sup>91</sup>Isto, 24.

raskošnom tunikom, izgleda barem kao posebna karolinška varijanta tog odjevnog predmeta. Na nogama mu se nalaze cipele purpurne boje poput tunike, prožete također motivom bisernog niza poput prikaza u njegovom molitveniku, iako ovaj put zlatne boje. Očito je da su oba prikaza nastala u istom vremenskom razdoblju, kao i činjenica da je bizantska ikonografija odigrala važnu ulogu u izgradnji scene.

U desnoj ruci vladar drži kratko žezlo sa trolisnim *fleur-de-lis* motivom, istim poput onoga koji se nalazi u kutevima naslona prijestolja, na fibuli i kruni, a u lijevoj veliki purpurni globus sa zlatnim križem. Njegova kruna ponavlja temu već viđenu u molitveniku: krunu sa florealnim motivima. Ove dvije krune jednako su koncipirane, i gotovo pa identično izvedene. Glavna zlatna pojasnica optočena je bisernim nizom koji uokviruje pravokutno izvedeno drago kamenje zelenkaste boje, a iz nje se na prednjoj strani, kao i lijevoj i desnoj, granaju ornamenti u obliku *fleur-de-lis*. Kraljeva odjeća i obuća predstavljaju bizantsku carsku odoru. Prisustvo ovih elemenata podudara se sa izvještajem Karla Ćelavog nakon njegove carske krunidbe, datiranim u 876. godinu, koji opisuje kako nosi bizantski carski kostim i oponaša bizantske običaje.<sup>92</sup>

*Titulus* iznad cara promišljen je i ne spominje slučajno baš kralja Jošuu i cara Teodozija, dva velika zakonodavca i pravna reformatora.<sup>93</sup> Jošua je bio starozavjetni kralj koji je u Bibliji opisan kao kralj kakvog prije njega nije bilo, Davidov potomak, a zanimljivo je i da se Karlo Veliki u svojem kapitularu *Admonitio generalis* iz 789. godine usporedio upravo s njim.<sup>94</sup> S druge strane, car Teodozije (379.-395.), osim što je ediktom iz 380. godine kršćanstvo proglasio službenom religijom Rimskog Carstva, također je bio i posljednji car koji je vladao jedinstvenim Carstvom.<sup>95</sup> Treba naglasiti i kako portretu Karla Ćelavoga u psaltiru prethodi onaj starozavjetnoga kralja Davida, a na suprotstavljenom foliju slijedi onaj sv. Jeronima (slika 19). Simboliku i značenje kralja Davida ne treba ponovno isticati – barem od Karla Velikog nadalje zauzimao je posebno mjesto u karolinškom imaginariju. Ipak, sv. Jeronim, jedan od četvorice latinskih crkvenih otaca, bio je suvremenik cara Teodozija, najpoznatiji po prijevodu Biblije na latinski jezik (*Vulgata*). Osim toga, poznat je po ažuriranju psaltira, koji je sadržavao psalme tada korištene u Rimu. S obzirom da je ovdje i riječ o Psaltiru Karla Ćelavog, prikaz sv. Jeronima uklapa se u navedeni kontekst, što potvrđuje i način na koji je prikazan, sa knjigom u jednoj i pisaljkom u dugoj ruci.

---

<sup>92</sup> Isto, 23.

<sup>93</sup> Dutton and Kessler, *Poetry and Paintings*, 72.

<sup>94</sup> Noble, *Images*, 234.

<sup>95</sup> Goldstein i Grgin, *Europa i Sredozemlje*, 46.

Očito je kako se sa ovim prikazom, kao i sa onim u molitveniku, Karlo Ćelavi okrenuo od franačkog ka bizatskom načinu prikazivanja. Uklopimo li u već spomenuti kontekst prikaza i Davida i Jeronima koji ga „okružuju“ na prethodnoj i narednoj stranici, kao i u *titulusu* iznad njega spomenute Jošuu i Teodozija, može se veoma lako zaključiti kako ova minijatura predstavlja idealiziranu, veličanstvenu sliku vladara, koja je uglavnom postignuta ikonografskim elementima deriviranim iz kasnoga carskoga Rima i suvremenog Bizanta.<sup>96</sup>

**Biblija sv. Pavla** (San Paolo fuori le mura, Rim, Ms f. 1), danas u vlasništvu opatije po kojoj je i dobila ime, veliki je rukopis sa 336 listova veličine 443 x 362 mm.<sup>97</sup> Vjerojatno nastao 875., godine Karlove krunidbe u Rimu, sadrži 24 minijature preko cijele stranice, od čega barem sedam njih prikazuju biblijske kraljeve.<sup>98</sup> Od svih njih, izuzev portreta Karla Ćelavog (slika 20), ističe se figura Solomona (slika 21), veoma nalik onoj Karla Ćelavog.

Na samom početku analize bitno se osvrnuti na originalnu poziciju vladarskog portreta u Bibliji, jer je ona, kao što je vidljivo i iz analize prethodnih primjera, a kako je i u svojoj interpretaciji portreta naglasio Diebold, krucijalna za razumijevanje njezina značenja.<sup>99</sup> Iako se danas vladarski portret nalazi na fol. 1r, četrnaestostoljetna folijacija govori kako je u kasnom srednjem vijeku minijatura bila verso zadnjeg lista rukopisa, što ukazuje da je to bila njezina originalna pozicija.<sup>100</sup>

Karlov prikaz uokviren je širokom, raznobojnom trakom stiliziranog akantusa. U donjem dijelu okvira nalazi se purpurno polje ispunjeno posvetnom pjesmom ispisanom zlatnim slovima. Iznad teksta se nalazi velika figura Karla Ćelavog na prijestolju. Kralj sjedi na kompleksnom tronu, njegovo sjedalo poput klupe prekriveno je crvenim jastukom, dok svoja stopala odmara na *podiumu* od raznobojnog kamena.<sup>101</sup> Draguljima optočeni stupovi podupiru veliki, draguljima ukrašen okviru obliku obruča. Zavjesa koja pada sa kružnog okvira djelomično zatvara tron, nad njim se uzdižu četiri stupa koji nose zabat.<sup>102</sup> Turković ovaj tip trona prepoznaje kao katedru sv. Petra, o kojoj će kasnije biti više riječi.<sup>103</sup>

---

<sup>96</sup> Garipzanov, *The Symbolic Language*, 250.

<sup>97</sup> De Hammel, *A History*, 51.

<sup>98</sup> Isto, 51-54.

<sup>99</sup> William J. Diebold, „The Ruler Portrait of Charles the Bald in the S. Paolo Bible“, *Art Bulletin* Vol. 76, No. 1 (1994), 6.

<sup>100</sup> Isto.

<sup>101</sup> Isto.

<sup>102</sup> Isto.

<sup>103</sup> Turković, „Prikazi gradova“, 202-203.

Na vladarevu glavu položena je već viđena kruna sa florealnim motivima. Kao i u prethodnim primjerima, iako sa stanovitim izmjenama, sastoji se od glavne pojasnice optočene raznobojnim dragim kamenjem, iz koje sa prednje, stražnje, lijeve i desne strane izrastaju trolisni motivi. Njegova fizionomija, kao i tanki zavinuti brkovi uvelike podsjećaju na portret Lotara iz Lotarova evanđelistara, (slika 11), iako je isti tip brkova već viđen i na konjaničkoj skulpturi (slike 1a i 1b).

Karlova odora nalikuje onoj u njegovim drugim prikazima, a ističe se svojim bogatstvom, do u tančine razrađenim detaljima - ravno prikazu iz Psaltira Karla Ćelavog. Vladar nosi tunikuplave boje ukrašenu zlatnim florealnim motivima, i obrubljenuzlatnom trakom dekoriranom dragim kamenjem, koja ponovno podsjeća na bizanstki *divetesion*, iako je dovoljno kratka da listovi ostanu vidljivi. Preko nje je prebačena purpurna hlamida, na mjestima isprepletena sa zlatnim nijansama, a na obrubu dekorirana zlatnom trakom sa raznobojnim draguljima. Na nogama mu se nalaze zlatne cipele i crvene čarape. Lijevom rukom pridržava zlatni globus ispisan slovima i motivima, položen u njegovu krilu, dok desnom rukom čini gestu, koja moguće upućuje na vlastitu suprugu. Ona stoji slijeva Karlu, pogleda upućena prema njemu, dok on gleda ravno u promatrača. Iza nje stoji vjerojatno njezina sluškinja, dvorkinja, dok su s druge strane trona prikazani vojnici, prepoznatljivi po svojoj vojnoj odori (tunika prekrivena *paludamentumom*) i atributima koji nose – jedan koplje i štit, a drugi mač.

Šest figura ispunjava gornji dio minijature. Dva vanjska su anđeli sa nimbusima, svaki u lijevoj ruci nosi dugo zlatno žezlo s križem, oblikom identično onome koji u minijaturi Hrabana Maura nosi Ludovik Pobožni (slika 6), dok prema Karlu Ćelavom pokazuju desnom. Preostale četiri figure, također sa nimbusima, ispunjavaju lukove iznad prijestolja. Sve nose sličnu odjeću: bijeli veo preko crvene ili bijele tunike, a međusobno se razlikuju prvenstveno po svojim atributima, koji ih, zajedno sa posvetnom pjesmom ispod minijature, identificiraju kao personifikacije vrline.<sup>104</sup> Mudrost (*Prudentia*), s lijeve strane, pokazuje na otvorenu knjigu, Pravda (*Iustitia*), do nje, nosi vagu; Umjerenost (*Moderatio*), sljedeća po redu, nema atribut, ali drži svoj ruke razdvojene, s dlanovima prema van; posljednja, prikazana skroz zdesna, Snaga (*Fortitudo*), nosi koplje i štit.<sup>105</sup> Ove kardinalne vrline, derivirane iz klasične misli i kristijanizirane od strane crkvenih otaca, često su zazivane kao vodiči etičkog

---

<sup>104</sup>Diebold, „The Ruler Portrait“, 7.

<sup>105</sup> Isto.

ponašanja u ranom srednjem vijeku.<sup>106</sup> Posvetna pjesma naglašava važnost ovih vrlina, koje kralj mora posjedovati kako bi bio dostojan svoje službe.<sup>107</sup>

Ovako elaborirani portret vladara nema svoj pandan u karolinškoj umjetnosti. Mnoštvo različitih figura prikazanih uz Karla Ćelavog – kraljica, sluškinja, vojnici, anđeli, personifikacije vrlina – sa svojim raznovrsnim ulogama, uz razvedeno prijestolje, raznolike atribute kraljevskog autoriteta i simbole njegove moći, kao i raskoš same odore zaista čine jedinstvenu kombinaciju, unikat u karolinškoj umjetnosti iluminiranih rukopisa. H. Schade uvidio je da je fizički kontekst Biblije sv. Pavla važan za interpretiranje slike vladara i sugerirao kako je ovdje povučena paralela između portreta Karla Ćelavog i minijature Salamona koja prethodi Ljetopisima (slika 21).<sup>108</sup> Uparivanje karolinškog vladara sa herojem iz prošlosti bilo je uobičajeno u umjetnosti i literaturi 9. stoljeća, od čega je vjerojatno upotreba tipologije Karla Velikog kao Davida najpoznatiji primjer.<sup>109</sup> Schade je svoj argument podupro citirajući brojne karolinške tekstove koji su povezivali dva kralja, a naveo je i vizualne dokaze uspoređujući dva portreta, i iznoseći velike sličnosti u pozi, odjeći i vladarskim krunama, kao i prisutnosti naoružanih vojnika u obje minijature.<sup>110</sup>

Koja je točno bila namjena ovog portreta, koja je prevladavajuća ideja trebala biti prenesena promatraču, i tko je uopće bio namijenjen kao promatrač važna su pitanja koja traže odgovore kako bismo shvatili simboliku prikaza. Kako Garipzanov pravilno primjećuje u svojem konačnom osvrtu na karolinšku portretistiku, pregled karolinških kraljevskih slika stvorenih u 9. stoljeću pokazuje kako su, unatoč njihovoj zajedničkoj komunikacijskoj funkciji, njihove poruke, kao i namijenjena publika bile podložne značajnim varijacijama.<sup>111</sup> Njihova poruka predstavljala je mnogostrukost mišljenja u različitim povijesnim kontekstima - mjesta izrade, kao što su dvor ili samostan, uvelike su utjecala na sadržaj vladarskih portreta, a vizualni elementi poput atributa i odora vladara, koliko god se ponavljali, ili nalikovali jedni drugima, korišteni su kako bi prenijeli različite poruke o određenom vladaru.<sup>112</sup> Karolinške, otonske i salijske vladare često se smatra i glavnim naručiteljima i namijenjenom publikom vlastitih prikaza. Ipak, pitanje jest je li odgovor tako jednostavan, i u koliko slučajeva odražava stvarnu povijesnu sliku. Potpuno rješenje ovog pitanja zasigurno je nedohvatljivo,

---

<sup>106</sup> Isto, 11.

<sup>107</sup> Garipzanov, *The Symbolic Language*, 255-256.

<sup>108</sup> Diebold, „The Ruler Portrait“, 11-12.

<sup>109</sup> Isto, 12.

<sup>110</sup> Isto.

<sup>111</sup> Garipzanov, *The Symbolic Language*, 257.

<sup>112</sup> Isto, 257-258.



što zbog nedostatka slikovnih, što pisanih izvora. Kako naglašava sam Diebold, imamo premalo informacija o pokroviteljstvu, proizvodnji i funkciji vladarskih slika u srednjem vijeku da bi odbacili tradicionalni model u potpunosti i zamijenili ga novim, no mora se priznati i da je ponekad upravo ta tradicionalna prizma kroz koju bacamo pogled puna nedostataka.<sup>113</sup> Kao što u svojoj knjizi o otonskim iluminiranim rukopisima naglašava i Mayr-Harting: „Znamo dovoljno da steknemo dojam o tome koliko možda ne znamo.“<sup>114</sup>

Vladarski portret iz **Sakramentarija Karla Ćelavog** (Bibliothèque Nationale, Paris, MS lat. 1141) na foliju 2v zauzima posebno mjesto u karolinškoj vladarskoj portretistici, ne samo zbog atipično mladolikog izgleda vladara, već i prikazane teme i kompozicijske sheme (slika 22). Ornamentalna dekoracija koja uokviruje vladarski prikaz veoma je inventivno i detaljno izvedena, raznobojnim stiliziranim oblicima motiva akantusa, palmetama i rozetama kroz koje vijuga raznobojna biserna traka, da bi sve bilo uokvireno tankom zlatnom trakom. U donjem dijelu stranice, ispod prikaza vladara i dvaju crkvenih dostojanstvenika, nalazi se pravokutni okvir sa latinskim natpisom: *Excelsa voce*, što u prijevodu znači glasno. S obzirom da je natpis na stranici naopako otisnut nameće se pretpostavka da je to slučajna preslika sa druge stranice.

Neidentificirani vladar, prikazan na plavoj pozadini, stoji okružen dvama crkvenim velikodostojnicima, također neidentificiranima. Vladar je i ovdje odjeven u ornamentiranu tuniku s točkastim ukrasima koja po ornamentaciji može podsjetiti na bizantsku odoru, ali je vrlo kratka, a prekrivena je purpurnom hlamidom sa odsjajima zlatnih nijansa, dok mu sa tkaninom skrivenog pojasa visi korica od bodeža. Obuven je u crvene čarape i plave čizme. Zlatna linija na pregibu ispod koljena sugerira, kao i u Molitveniku Karla Ćelvog, povoje oko listova. Desnom rukom čini pomalo neobičnu gestu, čini se da kažiprstom upućuje prema Božjoj ruci koja ga kruni, dok je lijeva sakrivena hlamidom. Lice mu je, za razliku od većine karolinških vladarskih prikaza iz tog vremena izrazito mladoliko, neuobičajeno za prikaze Karla Ćelvog. Fizionomija podsjeća na onu Konstantina Velikog (slika 23), koji je možda bio uzor ovom portretu, a općenito je poznat kao uzoriti kršćanski car u predaji srednjeg vijeka. Glavu mu okružuje zlatna aureola, također neuobičajena za dotadašnje prikaze careva, iako nije bez presedana, kao što se može vidjeti na prikazu Ludovika Pobožnog iz *De laudibus* Hrabana Maura (slika 6). Iznad glave, iz oblaka, Božja ruka na glavu vladara spušta

---

<sup>113</sup> Diebold, „The Ruler Portrait“, 15.

<sup>114</sup> „We know enough to get an inkling of what we might not know.“ Mayr-Harting, *Ottoman Book Part One*, 210-211.

zlatnu carsku dijademu optočenu draguljima. Božja ruka redovito se pojavljuje u iluminacijama na kojima je prikazan Karlo Ćelavi.

Sa lijeve i desne strane stoje dvojica crkvenih velikodostojnika koji su odjeveni u nadbiskupsku liturgijsku odjeću (nose tuniku i dalmatiku, ispod dalmatike proviruju krajevi štole, povrh dalmatike je kazula i na njoj palij).<sup>115</sup> U rukama im je manipul, uski komad svilene tkanine koji se nosi na lijevoj ruci za vrijeme služenja mise.<sup>116</sup> Desni prelat drži crveni manipul u lijevoj ruci zajedno sa zatvorenom knjigom, dok je manipul lijevog prelata plave boje, a drži ga također u lijevoj ruci, ovaj puta zajedno sa zatvorenom knjigom. Obojica pogled usmjeravaju prema caru, koji gleda ravno ispred, direktno u promatrača.

Portret mladolikog, raskošno odjevenog karolinškog vladara između dva biskupa, kroz povijest istraživanja različito je interpretirana. Neki su u glavnim akterima prepoznali merovinškog kralja Klodviga između sv. Remija od Reimsa i sv. Arnulfa od Triera, drugi Pipina između papa Stjepana II. i Grgura Velikog, treći Karla Velikog između papa Hadrijana i Grgura Velikog, a posljednji Karla Ćelavog između Hincmara od Reimsa i Adventusa od Metz. <sup>117</sup>J. Beckwith kao mogućnost navodi da bi glavna ideja veoma jednostavno mogla biti božanski odabir karolinške kuće i podrška Crkve.<sup>118</sup> Čini se da je najvjerojatnija interpretacija da se ovdje radi o Karlu Ćelavom između dva prelata, no ne može se sa sigurnošću utvrditi kojih točno. Ovo je upravo jedna od tri slike Karla Ćelavog, naslikane 869. i 870. godine, koje N. Staubach smatra najočitijim primjerima kraljevske propagande povezane sa suvremenim događajima kao što je krunidba u Metzu i općenito carske aspiracije karolinškog kralja.<sup>119</sup>

Vladareva desna ruka podignuta je do razine prsa, sa kažiprstom koji pokazuje prema gore, u smjeru Božje ruke koja postavlja carsku dijademu na njegovu glavu. Ova kompozicija ponavlja kraljevsku poruku već viđenu u Psaltiru Karla Ćelavog: poruku Božje milosti povezane direktno sa kraljevskom službom i prikaz kralja kao svete osobnosti duhovno jednake kleru.<sup>120</sup> Pišući o odnosu Crkve i države u srednjovjekovnom društvu, C. Dawson se dotaknuo i uloge glavnog nositelja državnog poretka u srednjem vijeku, vladara: „Srednjovjekovni kralj nije bio samo predstavnik starih barbarskih nacionalnih monarhija; bio je i službenik kršćanskog društva, koji je stajao u posebno bliskoj vezi sa Crkvom, i bio

---

<sup>115</sup> Badurina, *Leksikon ikonografije*, 214-215.

<sup>116</sup> Isto, 451.

<sup>117</sup> Beckwith, *Early Medieval Art*, 68-69.

<sup>118</sup> Isto, 69.

<sup>119</sup> Garipzanov, *The Symbolic Language*, 252.

<sup>120</sup> Isto, 253.

pomazan u vjerskom obredu...Ova vjerska koncepcija države i kraljevske službe našla je svoj potpuni izraz u karolinškom carstvu, koje je izvršilo veliki utjecaj na kasniji razvoj srednjovjekovne kulture. Karlo Veliki i njegovi nasljednici, kao i njihovi crkveni savjetnici, smatrali su ga ne samo franačkom carskom državom, niti samo preporodom Rimskog Carstva na Zapadu, nego kao politički organ i pandan katoličke Crkve. Riječima Karla Velikog u pismu Lavu III., car je „predstavnik Boga koji mora štiti i vladati svim podanicima Božjim“; „on je Gospodin i Otac, kralj i svećenik, vođa i vodič svim kršćanima.“<sup>121</sup> Ova tema će se ponavljati i u vladarskim portretima otonske i salijske dinastije.

Izrađen za riznicu Karla Ćelavog, **Codex Aureus sv. Emmerama** (Bayerische Staatsbibliothek, München, Clm 14000) jedan je od raskošnijih karolinških rukopisa, na sreću još uvijek u svojim izvornim zlatnim koricama obilno optočenima draguljima, biserjem i zlatnim reljefima.<sup>122</sup> Datira se u 870. godinu, sastoji se od 126 folija, a potpisuju ga braća Berengar i Liutar.<sup>123</sup> Nakon smrti Karla Ćelavog 877. godine došao je u ruke njegova daleka rođaka kralja Arnulfa od Bavarske, koji ga je nedugo nakon 893. godine poklonio opatiji sv. Emmerama u Regensburgu.<sup>124</sup> Tako je dobio ime po samostanu u kojemu je naposljetku primljen kao kraljevski dar.

Na foliju 5v nalazi se portret Karla Ćelavog na tronu optočenom dragim kamenjem unutar kupolom nadvišenog ciborija sa anđelima i Božjom rukom iznad vladareve glave (slika 24). U Zlatnom kodeksu Karla Ćelavog vladar je prikazan na raznobojnim draguljima optočenom tronu ravnog naslona na čijim se gornjim uglovima nalaze dvije kugle. Ovaj tron uvelike podsjeća na tron iz Psaltira Karla Ćelavog, s razlikom da su ovdje ugaoni završeci na naslonu kružnog, a ne trolisnog oblika kao na prethodno spomenutom primjeru. Turković smatra da je ovakav tip trona nastao imitacijom kasnoantičkih tronova, a može se pronaći na kasnoantičkim mozaicima u crkvama Santa Maria Maggiore i Santa Pudenziana (slike 25 i

---

<sup>121</sup> „The medieval king was not merely the representative of the old barbarian national monarchies; he was also an officer in the christian society, who stood in a peculiarly close relationship to the Church and was consecrated by religious rites. ... The religious conception of the state found its most complete expression in the Carolingian Empire, which had so vast an influence on the subsequent development of medieval culture. The Carolingian Empire was the most complete political expression of these unitarist and universalist tendencies of which we have spoken. It was regarded by Charlemagne and his successors and their ecclesiastical advisors not merely as a Frankish imperial State, nor even as the revival of the Roman Empire in the west, but as a political organ and counterpart of the Catholic Church. In the words of Charlemagne's letter to Leo III, the emperor is „the representative of God who has to protect and govern all the members of God; “he is Lord and Father, King and Priest, Leader and Guide of all Christians.“, Christopher Dawson, *Medieval Essays* (Washington D.C.: The Catholic University of America Press, 1954), 68-69.

<sup>122</sup> De Hammel, *A History*, 54.

<sup>123</sup> Stranica Bayerische Staatsbibliothek München, datum pristupa: 16. 8. 2016.

<https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/search?View=default&db=100&id=BV035204406>

<sup>124</sup> De Hammel, *A History*, 54.

26).<sup>125</sup>Svi ovi tronovi imaju dragim kamenjem bogato ornamentiran okvir naslona.<sup>126</sup> Ovaj tron nadvišen je raskošno dekoriranim baldahinom koji počiva na dragim kamenjem ornamentiranim korintskim stupovima, maštovito modificiranih arhitektonskih elemenata. Sa svake strane baldahina nalazi se po jedan anđeo koji lebdi sa strane sa zlatnim žezlom u rukama. Sa svake strane vladara nalaze se naoružani vojnici i alegorijske figure koje predstavljaju Franačku (*Francia*) i Gotsku (*Gothia*), a na panelima ispod i iznad prizora nalaze se zlatne inskripcije koje identificiraju ovog bogatog kralja kao Karla, sina Ludovika, nasljednika Karla Velikog, Davida i Salomona, kroz čiju providnost knjiga isijava zlatom.<sup>127</sup>

Vladar je odjeven u plavu tuniku koja doseže ispod koljena i opet podsjeća na bizantski *divetesion*. Ukrašena je zlatnim florealnim ili četverolisnim motivima, obrubljena zlatnom trakom sa raznobojnim dragim kamenjem, a prekriva ju raskošna hlamida, također obrubljena zlatnom trakom sa raznobojnim draguljima.<sup>128</sup> Prikazivanje cara ogrnutog hlamidom umjesto *paludamentumom* ponavlja već viđenu temu bizantske odore, i svakako aludira na utjecaj bizantske mode i ceremonijala. Na nogama ima cipele sa dekoracijom koja se jasno ne razaznaje zbog raznobojnog *podiuma* na kojem se nalaze kraljeva stopala. Također ima crvene čarape koje prekrivaju zlatne pravilne linije u obliku mreže koji vjerojatno, kao i u Lotarovom psaltiru (slika 8), predstavljaju pivoje oko listova. Kruna koju nosi ima glavnu pojasnicu optočenu raznobojnim draguljima, iz koje se granaju tri kružna motiva sa križnim završetcima. Fibula vladareve hlamide ponavlja dekorativne motive s krune. Iznad vladara nalazi se Božja ruka koja mu daruje božansku milost, na što upućuje i posvetna pjesma ispod.<sup>129</sup>

Vojnik zdesna Karlu, odjeven u tradicionalni rimski vojni kostim, pogleda uperena u cara, drži objema rukama mač, dok onaj slijeva u jednoj ruci nosi štit, a u drugoj koplje. Personifikacije *Francia* i *Gothia* koje flankiraju vladara s vanjske strane u svojim rukama drže rogove obilja. Rog obilja ili izobilja, inače je predstavljen velikim rogom kojemu se iz šireg dijela prelijevaju plodovi zemaljski, a općenito je poznat kao atribut mnogih vrlina, dobrotivih personifikacija, a u antici i božica i bogova.<sup>130</sup> Pridavanjem ovih atributa personifikacijama provincija zasigurno se htjelo naglasiti izobilje koje u njima vlada za vrijeme njegove vladavine. Dok vojnici predstavljaju zemaljske zaštitnike Karla Čelavog,

---

<sup>125</sup> Turković, „Prikazi gradova“, 203.

<sup>126</sup> Isto.

<sup>127</sup> De Hammel, *A History*, 54.

<sup>128</sup> Garipzanov, *The Symbolic Language*, 254.

<sup>129</sup> Isto.

<sup>130</sup> James Hall, *Rječnik tema i simbola u umjetnosti* (Zagreb: Školska knjiga, 1998), 45.

anđeli predstavljaju one nebeske – to se očituje i vizualnom paralelom koju slikar povlači između njih, još eksplicitnije nego u Bibliji sv. Pavla.<sup>131</sup>

Prikazani kralj više nije samo *rex Francorum* čiji je autoritet vezan za njegov *gens* ili *gentes*; on je vladar zemalja *Francie* i *Gothie*, čije ženske personifikacije submisivno stoje pokraj kraljevskog trona.<sup>132</sup> U slici, Karlo se okreće ulijevo i gleda u Jaganjca Božjeg koji je prikazan na suprotnoj stranici i simbolizira Krista i njegovu muku; uz to stih koji prati sliku objašnjava da se Karlo moli Bogu da mu podari dugi život.<sup>133</sup>

Garipzanov kao jednu od funkcija minijature navodi njezino iskazivanje kraljeve predanosti Bogu i njegove nade za stalnom božanskom potporom i zaštitom, i dalje se dotiče pitanja publike kojoj je bio usmjeren: „Istovremeno, pretpostavljajući da je od samog početka veličanstveni evanđelistar izrađen kao poklon crkvi, franački kler sigurno je bio jedna od namijenjenih publika. Za njih, minijatura je prikazivala idealnu sliku monarha u slavi, čijom je moći i zlatom (*imperio et auro*) kodeks isijavao, i koji je pratio Salamonove zakone (*Salamonica iura*) i postigao mnoge dobre stvari sa Božjom pomoći (*favente deo*).“<sup>134</sup>

Vrijedi spomenuti još jedan, ovaj puta skulpturalni prikaz Karla Ćelavog, koji se nalazi na poznatoj **katedri sv. Petra** (slika 27). Ovaj tron od bjelokosti na drvenoj jezgri prvi puta se spominje 915. godine, a danas je uglavnom prihvaćeno da ju je u Rim donio sam Karlo Ćelavi za svoju carsku krunidbu 875. godine.<sup>135</sup> Ova katedra po prvi put je pobliže istražena 1968. godine nakon što je izdvojena iz kasnije Berninijeve *Cathedre Petri* iz 17. stoljeća.<sup>136</sup> J. F. Moffit donosi nam njezine dimenzije: „Tron je visok 136 cm; širok je 85 cm, i 65 cm od prednje do stražnje strane; naprijed, od tla do sjedala, su 63 cm. *Cathedra Petri* dekorirana je sa osamnaest bjelokosnih panela postavljenih na donju, prednju stranicu trona; ovaj dekorativni *ensemble* iznosi otprilike 70 cm u širinu i 39 cm u visinu.“<sup>137</sup>

Turković u svom doktorskom radu prenosi opis ovoga trona: „Iako ima visoki naslon i oslonac za ruke, njegov naslon završava zabatom koji je vjerojatno bio ukrašen portretom vladara umetnutim u središnji okulus zabata. Njegov ravni naslon perforiran je arkadama

<sup>131</sup> Diebold, „The Ruler Portrait“, 10.

<sup>132</sup> Garipzanov, *The Symbolic Language*, 254.

<sup>133</sup> Isto, 254-255.

<sup>134</sup> Isto, 255.

<sup>135</sup> Rosamond McKitterick, ur., *Carolingian Culture: Emulation and Innovation* (Cambridge: Cambridge University Press), 270.

<sup>136</sup> John Francis Moffit, *The Enthroned Corpse of Charlemagne: The Lord-in-Majesty Theme in Early Medieval Art and Life* (Jefferson: McFarland, 2007.), 61.

<sup>137</sup> Isto, 61-64.

kojepochivaju na jonskim stupićima i bogato je ornamentiran florealnim motivima, te personifikacijama vode, zemlje, sunca i mjeseca. Na središnjem dijelu okvira zabata, točno iza glave vladara koji je prilikom krunidbe zasjeo na tron, nalazio se prikaz krunidbe Karla Ćelavog.<sup>138</sup>

Inkorporirano u središnjem frizu nalazi se portret poprsja Karla Ćelavog koje čuvaju anđeli(slika 28). Na bazi zabata katedre, kroz tri horizontalna registra, proteže se cijeli prizor: u prvom je prikazano poprsje vladara flankirano sa dva anđela, dok se u donja dva registra ponavlja tema anđela, svaki puta po dva, i svaki puta umetnutima u medaljone koji se granaju u biljnim motivima akantusova lišća.<sup>139</sup> Vladar, kojega možemo identificirati kao Karla Ćelavog, ima svoju tipičnu fizionomiju bradatog vladara, sa krunom na glavi, globusom u lijevoj i kratkim žezlom u desnoj ruci. Kruna se sastoji od glavne pojasnice ukrašene draguljima, na koju se nastavljaju trolisni i jednolisni motivi, a isti je tip krune kao na prikazu u Bibliji sv. Pavla. Njemu zdesna prikazana figura pruža mu krunu istih karakteristika poput one na njegovoj glavi. Odjeven je u jednostavni plašt sa kopčom i jako izraženim naborima, hlamidu ili *paludamentum*.

Ideja da sekularni vladar prima anđeosku zaštitu, nova je i tipična za kasnu vladavinu Karla Ćelavog, a ta tema prisutna je ne samo ovdje nego i u već spomenutim minijaturama u Codexu Aureusu sv. Emerama i Bibliji sv. Pavla.<sup>140</sup> Štoviše, kruna nije jedini element koji povezuje reljef sa katedre sv. Petra i minijaturu vladara u Bibliji sv. Pavla. Moffit je, proučavajući ove prikaze, zamijetio veliku sličnost, gotovo istovjetnost prikaza trona u Bibliji sv. Pavla sa katedrom sv. Petra, te istaknuo kako je vrlo vjerojatno u ovoj minijaturi prikazan baš taj tron: „Portret koji neupitno prikazuje okrunjenu figuru Karla Ćelavog nalazi se u Bibliji sv. Pavla (oko 870.), i on također prikazuje isti tip neobičnog trona, zabatnog i prošupljenog arkadama, kao što se pojavljuje u *Cathedra Petri*.“<sup>141</sup>

---

<sup>138</sup> Turković, „Prikazi gradova“, 202-203.

<sup>139</sup> Diebold, „The Ruler Portrait“, 10.

<sup>140</sup> Isto.

<sup>141</sup> Moffit, *The Enthroned Corpse*, 65.

### 3. PRIKAZI VLADARA OTONSKE I SALIJSKE DINASTIJE

#### 3.1. Oton I. Veliki

Nakon smrti Karla Velikog nastupilo je razdoblje propadanja Franačkog Carstva. Na žalost, nasljednici Karla Velikoga pokazali su se nedoraslima zadatku vladanja, i nesposobnima da zaustave unutarnje političke nemire, kao i upade drugih naroda.<sup>142</sup> Međutim, do sredine 10. stoljeća postalo je očito kako su njemačke zemlje manje podložne kaosu koji je nastupio u ostalim dijelovima negdašnjeg carstva.<sup>143</sup> Otonsku dinastiju osnovao je saski vojvoda Henrik I. Ptičar (919.-936.). Kada je izabran za vladara on je zapravo popunio vakuum nastao smrću Ludovika Djeteta, posljednjeg predstavnika karolinške loze u Njemačkoj i time zaustavio daljnje komadanje kraljevstva. Vojnim uspjesima protiv Mađara 933. godine učvrstio se na prijestolju i osigurao opstanak svojedinstva na istom. Naslijedio ga je njegov sin Oton I. Veliki (936.-973.), koji je zahvaljujući odlučujućem porazu nad Mađarima na Leškom polju 955. godine, kao i savezu sa Crkvom koji je uslijedio nakon njega, dodatno učvrstio vlast.<sup>144</sup> Nakon osvajanja Italije 960. godine, njegov prestiž je toliko porastao da je ga je papa 962. godine Rimu okrunio za cara.<sup>145</sup>

Kod Otona, kao i Karolinga prije njih, važna polazišna točka za razmatranje i proučavanje srednjovjekovnih vladarskih portreta svakako su njihovi portreti prikazani na pečatima i kovanicama. Prvi primjer koji se nameće jest **portret Otona I. na njegovom pečatu** iz 962. godine (slika 29). Kao što E. Garrison naglašava u svojoj studiji o portretima Otona III. i Henrika II., tipološki portreti, poglavito oni na kovanicama i pečatima, bili su važni vizualni alati u projekciji političke stalnosti i stabilnosti: „Vjerno pridržavanje reprezentacijskog kanona stvaralo je kapacitet za oblikovanje vladarevog karaktera i javne slike; njegova službena *imago* imala je dakle materijalni aspekt, i također je definirala način na koji će prikazana individua biti zapamćena.“<sup>146</sup> Referirajući se na istraživanja B. M. Bedos-Rezak, dodaje: „Njezina istraživanja o ranosrednjovjekovnim pečatima pokazala su kako je veza između modela i kopije (pečata i njegova otiska) razmatrana u religijskim

---

<sup>142</sup> Goldstein i Grgin, *Europa i Sredozemlje*, 187.

<sup>143</sup> Isto.

<sup>144</sup> Isto, 190-191.

<sup>145</sup> Isto, 192.

<sup>146</sup> „The faithful observance of a representational canon, therefore, had the capacity to mold or shape one's character and public image; the *imago* thus had a material aspect, and it could likewise define a way in which an individual was remembered.“ Eliza Garrison, *Ottonian Imperial Art and Portraiture. The Artistic Patronage of Otto III and Henry II* (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012), 50.

terminima, i povezivana s vezom između Krista i Boga. Nadalje, proces stvaranja tipoloških slika uključivao je stvaranje fizičke veze između vlasnika pečata i njegova otiska.“<sup>147</sup>

Oton I. ovdje je prikazan ispod natpisa OTTO IMP AVG, a odjeven je u *paludamentum*, ispod kojeg se nazire vojni oklop, čime se zasigurno aludira na njegove vojne uspjehe. U desnoj ruci drži žezlo, a u lijevoj *globus cruciger*. Kruna je različita od onih na dotadašnjim, karolinškim prikazima, a asocira više na dio vojne opreme, šljem, nego na kraljevsku krunu. Tipološki je prikazan poput Karla Velikog, kao odrasli, bradati vladar, čime se razlikuje od prikaza svojih nasljednika, Otona II. i Otona III. Odjećom i bradom projecira sliku Karla Velikog. S obzirom da je riječ o pečatu koji nastaje iste godine kada je Oton I. krunjen za cara Svetog Rimskog Carstva u Rimu (o čemu govori i natpis iznad prikaza), takva je ikonografija, koja nosi aluzije na portret Karla Velikog, posve razumljiva.

Posebnu skupinu vladarskih portreta predstavljaju bjelokosni reljefi. Iako ih se do danas nije sačuvalo jednako mnogo kao iluminacija, ipak sačinjavaju nezaobilazni povijesni i povijesnoumjetnički izvor. Jedna od najpoznatijih bjelokosnih rezbarija iz otonskog razdoblja koja je preživjela do današnjih dana je tzv. **pločica iz Magdeburga** (Metropolitan Museum of Art, New York), a prikazuje Otona I. kako Kristu predaje model katedrale u Magdeburgu (slika 30). Krist sjedi na prijestolju, desnom rukom blagoslivlja model crkve koju mu predstavlja Oton I. Veliki, dok u lijevoj drži knjigu. Kao skromni sluga, Oton I. prikazan je manjim od svetaca zaštitnika koji ga okružuju, pa i sv. Mauricija,<sup>148</sup> sveca zaštitnika Magdeburga i Svetog Rimskog Carstva, koji ga i dovodi pred Krista. Kristu slijeva nalazi se sv. Petar, prvoapostol i zaštitnik Crkve, prepoznatljiv po svom atributu ključeva u lijevoj ruci, dok su iza njega još dva nepoznata sveca, također prikazani iz profila, okrenuti prema Kristu. Pozadina prikaza prošupljena je i oblikovana poput šahovskog polja, na kojemu se izmjenjuju puni i prazni kvadrati.

Vladareva fizionomija, poput svih ostalih likova prikazana iz profila, predstavlja već viđeni karolinški tip odraslog bradatog vladara, koji nam je poznat prvenstveno iz iluminacija Karla Ćelavog. Kruna, ovdje viđena iz profila, se sastoji od glavne horizontalne pojasnice

---

<sup>147</sup> „Her investigations of early medieval seal imagery have established that the relationship between a model and its copy (or a seal and its imprint) was conceived in religious terms and likened to a relationship between Christ and God. Further, the process of making typological imagery included a creation of a physical relationship between the owner of the seal and his impression.“ Isto.

<sup>148</sup> Sv. Mauricije bio je legendarni svetac ratnik, zapovjednik tebanske legije, rimske jedinice u Tebi u Egiptu, koji je služio u Galiji (St. Maurice en Valais) u 3. stoljeću. Legenda govori da vojnici na Mauricijev poticaj nisu htjeli sudjelovati u nekim poganskim obredima. Car Maksimijan Herkul (Maximianus Herculeus) ih je prvo kaznio desetkovanjem (decimiranjem), a onda i pokoljem cijele legije. Mauricije i njegovi časnici pogubljeni su 287. godine.“ Hall, *Rječnik simbola*, 198.



koju prekrivaju pravokutni motivi (vjerojatno aludirajući na dragulje kojima je u stvarnosti ukrašena) i druge pojasnice koja se u obliku mosta proteže od prednjeg prema stražnjem kraju preko kraljeve glave. Izgleda kao jednostavnija verzija službene krune Svetog Rimskog Carstva upotrijebljene u krunidbenoj ceremoniji u Rimu 962. godine (slika 31). Turković donosi njezin opis: „Kruna svetog rimskog cara koja se danas čuva u Kunsthistorisches Museum u Beču, a koja je izrađena za Otona I. ili Otona II., ponajbolje svjedoči o promjenama u obliku carske krune koje su nastupile u drugoj polovici 10. stoljeća. Bečka je kruna najvjerojatnije izrađena u drugoj polovici 10. stoljeća u radionicama benediktinskog samostana u Reichenau ili u nekoj milanskoj radionici. Sastavljena je od osam zlatnih pločaka koje su predstavljale osam strana nebeskog Jeruzalema, a čeonu je ploča bila ukrašena sa dvanaest dragih kamenova koji su simbolizirali dvanaest apostola, ali i dvanaest izraelskih plemena. Bečka je carska kruna zatvorenog oblika, a premošćuje ju visoki zlatni luk u obliku „pera“...“.<sup>149</sup> Ova kruna nikad nije posve vjerno prikazana na portretima vladara otonske niti salijske dinastije, ali se čini kako je bila model za ovaj prikaz, što se s obzirom na dataciju ove pločice, i njezinu blizinu Otonovoj krunidbi u Rimu, čini vrlo vjerojatnim. Vladareva odora izgleda kao jednostavni rimski vojni kostim. Nosi nešto kraću tuniku, bez ikakve dekoracije, sa prebačenim plaštem, koji izgleda kao *paludamentum*.

Ova scena prikazuje ikonografsku temu donatora sa modelom crkve, motiv kasnoantičkog podrijetla, čiji su nam prikazi, kao jedni od mnogih, poznati iz sv. Agneze u Rimu i bazilike sv. Eufrazija u Poreču (slike 32 i 33). Panel sa prikazom vladara jedan je od šesnaest njih koji su ilustrirali kristološki ciklus, a ukrašavali su neki komad liturgijskog namještaja. Nakon požara koji je oko 1000. godine zadesio katedralu u Magdeburgu, set je razmontiran, a individualni paneli iskorišteni su za relikvijare i naslovnice knjiga.<sup>150</sup> Bjelokosna pločica bila je namijenjena za Otonovu carsku crkvu sv. Mauricija u Magdeburgu u Saskoj, koja je uzdignuta na razinu nadbiskupije 968. godine. Godine 960-e, kada je ovo djelo i nastalo, predstavljaju važno desetljeće za razvoj kulturalnih temelja vladavine Otona I., pa i same otonske dinastije. Zahvaljujući eksploataciji rudnika srebra ovaj vladar stekao je veliko bogatstvo, koje je, između ostalog, poslužilo za kupnju tijela sv. Mauricija.<sup>151</sup> Poput vlastitog oca i osnivača otonske dinastije, Henrika I. Ptičara, koji je čak žrtvovao teritorij kako bi stekao moćnu relikviju Svetog koplja (slika 34), i Oton I. je veliku važnost pridavao

<sup>149</sup> Turković, „Prikazi gradova“, 215.

<sup>150</sup> „Plaque with Christ receiving Magdeburg Cathedral from emperor Otto I“, Metropolitan Museum of Art, datum pristupa 10. 10. 2016., <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/41.100.157/>

<sup>151</sup> Mayr – Harting, *Ottonian Book Part One*, 12.

stjecanju svetih predmeta.<sup>152</sup> Časna relikvija preseljena je u Magdeburg, crkvu koju je Oton I. osnovao kao središte iz kojeg će voditi ratove i širiti misionarsku djelatnost među Slavenima.<sup>153</sup> Oton I. je imao velike planove za Magdeburg: sudeći po dosadašnjim, iako nepotpunim arheološkim istraživanjima, jasno je kako su administrativne i vjerske građevine u sklopu i oko katedralnog kompleksa bile prožete simboličkim značenjem prikladnim velikom crkvenom i političkom centru.<sup>154</sup> Katedrala u Magdeburgu sigurno je osnovana s primjerom palatinske kapele u Aachenu na umu: Oton I. Veliki želio je da „njegova“ katedrala parira onoj Karla Velikog, ako ne i da ju nadmaši po važnosti, o čemu svjedoči zapis Thietmara od Merseburga.<sup>155</sup>

Ova pločica, kao i one novozavjetne i simboličke tematike iz istoga seta, gotovo sigurno je bila namijenjena za dekoraciju crkve koja je bila posvećena te godine. Moguće je da je bila dio crkvene opreme, najvjerojatnije dio antependija. Vjerojatno je izrezbarena u Milanu, važnom carskom i umjetničkom središtu. Privlačni stil pločice, sa svojim jednostavnim figurama, geometrijskom pozadinom, i emfatičnim gestama čini se kao da asimilira karolinšku i bizantsku umjetničku tradiciju istovremeno.<sup>156</sup> Hijeratičnost, stiliziranost i ukočenost u gestama zasigurno evociraju Bizant, dok sama tema, kao što je već spomenuto, porijeklo vuče iz kasnoantičke tradicije Rima.

### 3.2. Oton II.

Otona I. naslijedio je njegov sin Oton II. (973. – 983.), kojega unatoč njegovoj ranoj smrti već u 28. godini života nalazimo da nekoliko portreta iz razdoblja njegove vladavine. Prvi na koji ću se osvrnuti je **bjelokosni reljef Otona II. i Teofano**, danas u pariškom Musée de Cluny, datiran otprilike nakraj 10. stoljeća (slika 35). To je ujedno i najpoznatiji primjer

---

<sup>152</sup> McKitterick, *Carolingian Culture*, 78.

<sup>153</sup> Isto.

<sup>154</sup> Garrison, *Ottonian Imperial Art*, 29.

<sup>155</sup> „The emperor had precious marble, stones, gold and gems brought to Magdeburg. And he ordered that relics of saints should be enclosed in all the columns. He had the body of Count Christian, as well as those of others among his familiars, interred next to the same church in which, while he still lived, he wished to have a burial place prepared for himself. In the year 961 of the Incarnation and in the twentyfifth year of his reign, in the presence of all the nobility, on the vigil of Christmas, the body of Saint Maurice was conveyed to him in Regensburg along with the bodies of some of the saint's companions and portions of other saints. Having been sent to Magdeburg, these relics were recieved with great honour by a gathering of the entire populace of the city and of their fellow countrymen. They are still venerated there, to the salvation of the homeland.“ Isto, 29-30.

<sup>156</sup> „Plaque with Christ“.

portreta jednog otonskog vladara koji je, čini se, izrađen od strane umjetnika školovanog u bizantskoj umjetničkoj tradiciji.

U središtu kompozicije nalazi se Krist, s desne strane prikazan je Oton II., sa lijeve Teofano, dok su Kristove ruke položene na njihove glave u gesti blagoslova. I Krist i vladarski par stoje svaki na svom postolju, no Kristovo je više, a on ih i dvostruko nadvisuje veličinom, ne ostavljajući pritom nikakvu nedoumicu o prvenstvu u hijerarhiji. Krist Spasitelj blagoslivlja srednjovjekovne vladare – iz njegova blagoslova proizlazi legitimitet njihove vladavine. Iznad vladara nalazi se natpis koje kombinira latinicu sa grčkim alfabetom: „OTTO IMP[erator] P[o]MAN[orum] A[ugustu]C et ΘΕΟΦΑΝΩ IMP[eratrix] A[ugustu]C“.<sup>157</sup> Natpis, kao i kompozicija scene, sugerira jednaki status cara i carice. Zanimljivi detalj, koji dodatno naglašava važnost hijerarhije likova jest mala sklopčana figura ispod postolja Otona II. Ovaj nepoznati podanik kleči u proskinezi pred vladarskim parom i Kristom, naglašavajući istovremeno svoju podčinjenost pred svjetovnim vladarima, kao i nebeskim kraljem Kristom. Ovo je vjerojatno donator, identificiran kao Ivan Filagatos, kalabrijski redovnik, osobni kapelan Teofano – i naposljetku najpoznatiji kao antipapa Ivan XVI.<sup>158</sup>

Odjeća vladarskog para čini ovaj prikaz posebno zanimljivim, i unikatnim primjerom prikazivanja zapadnih vladara u bizantskoj modi. Nije nam poznat niti jedan drugi skulpturalni ili slikarski portret zapadnih vladara u tako izričito bizantskoj odjeći, i vrlo je vjerojatno da isti nisu niti bili tipični. Bizantsko porijeklo carice Teofano gotovo je sigurno bilo direktni povod za ovakav prikaz. Oton II. odjeven je u *divetesion*, na ramenu dekoriran cvjetnim motivom, rozetom, a na dnu ukrašen kvadratnim motivima. Njega prekriva reprezentativna hlamida, već spomenuti odjevni predmet u koji su se odjevali ne samo bizantski carevi nego i, koliko nam je poznato, barem dva karolinška vladara. Ipak, ovako stilizirana i ornamentirana hlamida dosada nam je nepoznata u prikazima zapadnih vladara – ona predstavlja primjer bizantske mode tog vremena. Štoviše, čini se da car u lijevoj ruci drži tanku dugu tkaninu – dio samog plašta koji je prebačen preko careve ruke kako bi asociirao na drugi tip svečanog bizantskog carskog kostima - *loros*.

M. Parani u svojem djelu *Reconstructing the Reality of Images* donosi opis *lorosa*, i njegovih različitih faza: „*Loros* je svoje ime dobio po najkarakterističnijem elementu, vrlo dugačkom šalu dekoriranom zlatom i optočenom biserjem i draguljima, omotanom oko torza.

---

<sup>157</sup> Adalbert Davids, ur., *The Empress Theophano: Byzantium and the West at the Turn of the First Millenium* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995.), 212.

<sup>158</sup> Isto.

Bizantski carski *loros* razvio se iz purpurne toge opšivene zlatom, *trabea triumphalis*, koju su nosili rimski konzuli kada su predsjedali igrama ili sudjelovali u trijumfalnim procesijama. Prijelaz od *trabea* (širokog odjevnog predmeta prvo presavijenog, a onda prebačenog) prema *lorosu* (puno uži šal) zasigurno se dogodio tijekom 6. stoljeća, kada se termin *loros* prvi puta spominje u izvorima. Najraniji slikovni prikaz *lorosa* nalazi se na novcu Justinijana II. (slika 36)... Najranija moda nošenja *lorosa* preko prsa podsjećala je na maniru u kojoj su rimski konzuli nosili šal *trabea*. Sudeći po prikazima, šal je prvo nošen preko desnog ramena. Jedan kraj visio je na prednjoj strani, dok se drugi prebacivao najprije ispod desnog pazuha prekoprsa, pa na leđa preko lijevog ramena. Zatim je opet prebačen na prednji dio ispod desne ruke, oko abdomena, da bi naposljetku obavijao podlakticu lijeve ruke... Tijekom srednjebizantskog razdoblja dogodila se modifikacija *lorosa*, koji je odjevni predmet učinio lakšim za nošenje. Umjesto da prelazi preko prsa draguljima optočen plašt dobio je otvor i prevučen je preko glave. Zadržao je duljinu trake, koja se omotavala na isti način kao i prije.<sup>159</sup> Najraniji sigurni prikazi promijenjenog *lorosa* u srednjebizantskom razdoblju su oni Konstantina VII. (913.-959.) i Romana I. (920.-944.),<sup>160</sup> od kojih je svakako najpoznatija bjelokosna pločica sa reljefnim prikazom Kristova krunjenja cara Konstantina VII. (Puškinov muzej, Moskva) (slika 37). Ipak, važno je naglasiti razlike između muškog i ženskog *lorosa* – posebno jer je u ovom prikazu carica ta koja nosi *loros*. Ženski *loros*, iako u početku gotovo istovjetan muškom, otprilike početkom 10. stoljeća počeo se mijenjati.<sup>161</sup> Način na koji je tkanina obavijala tijelo carice bio je drugačiji od načina na koji je to bilo prisutno kod cara: caričin je bio dulji, širi, i spuštao se sve do razine gležnja.<sup>162</sup> Carica je ovdje odjevena u *loros* sa širokim raskošno dekoriranim ovratnikom, koji je obavijao ramena, a iz kojeg se po sredini, do visine gležnja, spuštala duga, bogato dekorirana tkanina, ili šal. Teofano nosi jednostavni

---

<sup>159</sup> „The *loros-costume* is named after its most distinctive element, a very long scarf embroidered with gold and encrusted with pearls and jewels, wrapped around the torso. The Byzantine imperial *loros* had developed out of the *trabea triumphalis*, the purple toga embroidered with gold, which was worn by the Roman consuls while presiding over the games or participating in triumphal processions. A transition from the *trabea* (a broad garment first folded and then draped) to the *loros* (a much narrower scarf) must have taken place during the course of the sixth century, when the term *loros* is first attested in the written sources. The earliest pictorial representations of the *loros*, are found on coin-effigies of Justinian II (coins of 687-692). The earliest fashion of wearing the *loros* crossed over the breast was reminiscent of the manner in which the Roman consuls donned the *trabea*. Judging by representations, the scarf was first placed over the right shoulder. One end hung down the front while the other was brought to the front under the right armpit and then crossed over the breast and taken to the back over the left shoulder. It was then brought to the front again under the right arm, round the abdomen finally to be draped over the left forearm... During the Middle Byzantine period, a modification of the *loros* took place, which made the garment easier to wear. Instead of being crossed over the breast, the bejewelled scarf was provided with an opening and was pulled over the head. It retained the long train, which was wrapped in the same manner as before.“ Parani, *Reconstructing the Reality*, 18-19.

<sup>160</sup> Isto, 19.

<sup>161</sup> Isto, 25.

<sup>162</sup> Isto.

ženski *loros* sa većim i manjim pravokutnim uzorcima, ispod kojeg se nazire bizantski *divetesion* dekoriran sa cvjetnom rozetom na ramenima, i nagomilanim kvadratnim motivima u donjem dijelu.

Još jedan bitan element ovog prikaza svakako je najvažniji vladarski atribut – kruna. Obje krune imaju jednaku glavnu pojasnicu, dekoriranu draguljima ili bisernim nizom. Iako se ne vidi jasno jer je na nju položena Kristova ruka, na glavnoj pojasnici caričine krune nalaze se, čini se, tri trokutna završetka. Artikulacija careve krune iznad glavne pojasnicene vidi se jasno iz istog razloga – zbog Kristovog dlana na njoj. No, s obzirom da u savršenom luku počiva na njoj, može se naslutiti da je i ova kruna, poput one u bjelokosnoj pločici iz Magdeburga, tip krune sa gornjom pojasnicom koja se poput mosta proteže s jednog kraja na drugi, u ovom slučaju sa lijeve na desnu stranu, po čemu bi se mogla identificirati kao kruna Svetog Rimskog Carstva. Također važan aspekt kruna vladarskog para jeto što obje pokazuju bizantske karakteristike. Iz glavne, horizontalne pojasnice spuštaju se niske bisera, poznate pod nazivom *pendilia*, inače sastavni dijelovi bizantskog tipa krune.<sup>163</sup> Ovakav tip dekoracije krune poznat nam je još iz ravenskog mozaika koji prikazuje caricu Teodoru (slike 38a i 38b). Raskošne bizantske dekoracije, draguljima i biserjem optočene odore i atributi vladarabili su odraz bizantske moći i sjaja, te obilja vladajuće klase – no imale su i svoju posebnu simboličku funkciju: „Biseri i drago kamenje sadržavali su specifičnu mističnu simboliku. Tijekom cijelog bizantskog razdoblja smatrani su simbolima vjere, pobožnosti, mudrosti i Božjeg znanja.“<sup>164</sup>

Moguće je da je ovaj portret kopija modela prikaza bizantskog cara Romana II. i carice Eudokije (također na bjelokosnoj pločici) koji se prema najrecentnijim istraživanjima datira u razdoblje 945. do 949. godine (slika 39).<sup>165</sup> Iako su krune bizantskog vladarskog para puno raskošnije, i njihova *pendilia* završava motivom križa, također je zanimljivo da su Roman II. i Eudokia prikazani suprotno od Otona II. i Teofano – dok je Roman II. odjeven u *loros*, Eudokia se pojavljuje u hlamidi, što je za prikaze carica u bizantskoj službenoj portretistici bila rijetkost.<sup>166</sup> U svakom slučaju, ovaj prikaz Otona II. i Teofano je specifičan: ikonografski gledano predstavlja iznimku u prikazima vladara otonske dinastije. Ipak, za razliku

---

<sup>163</sup> Krijnie N. Ciggaar, *Western Travellers to Constantinople. The West and Byzantium 962-1204: Cultural and Political Relations* (E.J. Brill: Leiden, 1996), 213.

<sup>164</sup> „Pearls and precious stones had a specific mystical symbolism. Throughout the Byzantine period they were considered symbols of faith, piety, wisdom and the knowledge of God.“ Parani, *Reconstructing the Reality*, 12 (bilj. 5).

<sup>165</sup> Više u: Davids, *The Empress Teophano*, 213.

<sup>166</sup> Parani, *Reconstructing the Reality*, 18.

odbjelokosnog reljefa sa prikazom cara Romana II. i Eudokije, ova bjelokost sa Otonom II. i Teofano bila je namijenjena za korice knjige (iako danas ne znamo pouzdano koje), što je bila praksa nepoznata za ovaj tip reljefa u Bizantskom Carstvu.<sup>167</sup> Na to upućuje još jedan, na prvi(a i ne samo prvi) pogled, teško uočljiv detalj: Teofano, desnom rukom položenom na prsima, drži knjigu – detalj koji se ne pojavljuje na drugim prikazima carske krunidbe, ni u istočnoj niti zapadnoj umjetničkoj tradiciji.<sup>168</sup> Također neobično, čini se da Oton II. desnicom na prsima pridržava srce (ili srcoloiki atribut?): moguće je da su ova dva atributa na reljefu bila prikazana kako bi tematski dalinaslutiti sadržaj knjige čiju bi naslovnicuova bjelokost trebala krasiti.<sup>169</sup>

Pišući o utjecaju Bizantskog carstva na ostale europske vladare, C. Raffensperger uvodi termin bizantski ideal, koji objašnjava na sljedeći način: „Suština bizantskog ideala bila je ta da je Bizant, kao posljednji ostatak Rimskog Carstva, izvršio ideološki i kulturni utjecaj na novonastala kraljevstva srednjovjekovne Europe, i njihove dinastije, kao i da su se ta kraljevstva nastojala na neki način povezati sa Bizantom, i kroz Bizant sa Rimom, kako bi povećali vlastiti legitimitet. Vladari i elite ovih europskih kraljevstava preuzimali su bizantski ideal koristeći bizantske titulare, slike, umjetnost kako bi povećali svoj status pred svojim rivalima kao i svojim podanicima. Ovi vladari nisu stvorili svoje alate; umjesto toga, nakon pokršćavanja trebali su novi izvor legitimiteta za svoju vladavinu, jer više nisu mogli koristiti svoje božansko podrijetlo, kao što je to do tada bilo uobičajeno. Novi tip legitimiteta bio je potreban, a Rim je kao model svjetskog carstva bio najčešće korišten. Nakon pada Rima na Zapadu, to nije označilo kraj rimskog legitimiteta, jer se Rim nastavio u Konstantinopolu, koji je još uvijek održavao svoj utjecaj u Europi.“<sup>170</sup>

---

<sup>167</sup> Helen C. Evans and William D. Wixom, ur., *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843 – 1261* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997), 501.

<sup>168</sup> Isto, 500.

<sup>169</sup> Isto.

<sup>170</sup> „The essence of the Byzantine Ideal is that Byzantium, as the last vestige of the Roman empire, exerted an ideological or a cultural force on the kingdoms of medieval Europe as they were establishing themselves and their dynasties, and those kingdoms that endeavoured to connect themselves in some way to Byzantium and thorough Byzantium to Rome in order to enhance their own legitimacy. The rulers and elites of these European kingdoms subscribed to the Byzantine Ideal by using Byzantine titular, imagery and art to enhance their own status both with their peers and with their people. These rulers did not create their own legitimating devices; instead, after converting to Christianity, they needed their own sources for the legitimacy of their rulership as they colud no longer claim their descent from god or gods, as had perviously been common. A new type of legitimacy was required, and Rome was the model of worldwide empire that was most often chosen. After the fall of Rome in the West, this did not mean the end of Roman legitimacy, for Rome continued in Constantinople, still exerting an influence on Europe.“ Christian Raffensperger, *Reimaginig Europe: Kievan Rus' in the Medieval World, 988-1146*(Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 2012), 11-12.

Kao što je naglasio Raffensperger, Bizantsko Carstvo utjecalo je na Zapad tijekom cijelog srednjovjekovnog razdoblja, što se, između ostalog, jasno da iščitati u korištenju bizantske ikonografije u prikazima vladara za vrijeme vladavine Karla Ćelavog. Ipak, važan doprinos Otona II., zasigurno i na poticaj svoje suvladarice Teofano, bilo je širenje utjecaja bizantskih ideoloških i kulturalnih modela na otonskom dvoru, što se naravno očitivalo i u umjetnosti. Dakako, potrebno je naglasiti kako je samo pitanje bizantskog utjecaja na zapadnu umjetnost često zamršenije i puno teže rješivo nego što se često na prvu čini: mnoštvo sličnosti između njih zasigurno se, kako je ustvrdio Mayr-Harting, mogu objasniti zajedničkim izvorištem iz antike.<sup>171</sup> Ipak, kada je u pitanju vladarska portretistika za vrijeme otonske dinastije, poglavito u razdoblju Otona II. i Otona III. – razina utjecaja koju je Bizantsko Carstvo izvršilo veoma je značajna, a to priznaje i skeptični Mayr-Harting.<sup>172</sup> Ovdje prisutna ikonografija specifično je bizantska, na što upućuje čak i imperijalni titular, a dovodi do zaključka kako je autor ovog djela bio bizantskog porijekla.

Još jedan primjer bjelokosnog reljefa s prikazom vladara iz razdoblja vladavine Otona II. je onaj u Museo delle Arti Decorative u Milanu – **Oton II. sa Teofano i Otonom III., tzv. pločica iz Milana** (slika 40). Datiran je u kasno 10. stoljeće. U samom središtu scene nalazi se Krist na prijestolju, osim prema fizionomiji, atributima, i aureoli raspoznavamo ga i po kraticama iznad njegove glave, ispisanima na okviru, IHS XPS. Sa lijeve i desne strane Kristove glave lebdi po jedan anđeo, koji svojim stopalima izlaze iz okvira slike. Krist u lijevoj ruci drži otvorenu knjigu, dok mu je desna spuštena. S njegove desne strane nalazi se sv. Mauricije, kojeg možemo identificirati po natpisu zdesna: SCSMAVRITIVS, a s lijeve Majka Božja koju prati natpis SCAMARIA. Ispod sv. Mauricija kleči car. Nalazi se u proskinezi, položaju poznatom kao *gestahommagea*, rezerviranom za bizantske careve – i u bizantskim umjetničkim prikazima za Krista. Bradati okrunjeni vladar objema rukama prima Kristovo stopalo i ljubi ga kao gestu krajnje ljubavi i poštovanja prema svojem Spasitelju. Kruna vladara nalikuje na kapu, dekoriranu vijugavom linijom u središnjem dijelu, dok kruna carice izgleda kaodijadema s uhobranima. Vladar je odjeven u dugu tuniku prekrivenu plaštom, čini se da je to *paludamentum*. S lijeve strane, prikazana također u klečećem položaju, ispod Bogorodice, carica u rukama drži i pruža Kristu dijete, budućeg cara, okrunjenog krunom poput svog oca. Haljina ili plašt carice (vjerojatnije plašt) ima široke i

---

<sup>171</sup> Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 210.

<sup>172</sup> Isto.

duge rukave, na manšeti obrubljene dekoracijom u raznovrsnim motivima. Ispod nailazimo na najveći, uokvireni natpis OTTO IMPERATOR.

Iako ne postoje pisani izvori koji bi mogli pomoći utvrditi je li riječ o prikazu Otona I. sa sinom Otonom II., ili Otona II. sa sinom Otonom III., samo djelo daje određene indicije. Kako je to Mayr-Harting elokventno sročio: „Ne možemo zazvati pisane izvore da nas prosvijetle o umjetnosti; umjetnost je naš glavni izvor o sebi samoj.“<sup>173</sup> Iako je u pitanju milanska, a ne bizantska radionica kao u prethodnom primjeru, sama hijeratičnost scene, kao i poza proskineze, upućuju na bizantske uzore. S obzirom da su bizantski običaji prodrli u otonsku dinastiju poglavito sa ženidbom Otona II. za bizantsku princezu Teofano, može se zaključiti kako je ovdje prikazan Oton II. s Teofano i Otonom III. dok je još bio dijete. Također, sam prikaz okrunjenog djeteta, s obzirom na njegovu mladu dob, upućuje na identifikaciju nasljednika kao Otona III.<sup>174</sup> Naime, pošto kruna simbolizira poistovjećivanje sa moći vlastitog oca, odnosno moći same dinastije, to nije moglo biti u razdoblju kada je Oton II. bio dijete jer je Oton I. tada tek bio u procesu konsolidacije svoje moći i uspinjanja na vlast. Uzevši u obzir i činjenicu da je Oton II. posjetio Milano 983. godine, kada je Oton III. imao samo tri godine, vjerojatnom se čini teza kako je ova pločica izrezbarena upravo povodom toga posjeta.<sup>175</sup>

Jedan od utjecajnijih vladarskih prikaza iz ovoga razdoblja svakako je onaj iz iluminiranog rukopisa *Registrum Gregorii*, poznat i pod nazivom **Chantilly minijatura** zbog svog trenutnog mjesta čuvanja (Musée Condé, Château de Chantilly)(slike 41a i 41b). Vladar sjedi na raskošnom prijestolju koje nadvisuje konstrukcija krova sa crijepovima poduprta klasičnim korintskim stupovima. Ovo je tip prijestolja sa drapiranim polukružnim naslonom.<sup>176</sup> Samo prijestolje kao da je nalijepljeno na baldahin – lebdi ispred njega – ni na nebu ni na zemlji. Pozadina cijele scene također je zanimljiva: kod prikaza tla, Majstor rukopisa koristi zelenu boju, koja se u gornjem dijelu pretvara u svijetloplavu, prikazujući nebo. Prijelaz između zelene i plave neutralan je jer ga sakrivaju figure presonifikacija, po dvije sa svake strane prijestolja. Vjerojatno kako bi dodatno naglasio kontrast, autor za boju jastuka na kojoj vladar sjedi koristi plavu boju, dok je na naslon prebačen zeleni prekrivač

---

<sup>173</sup> Isto, 113.

<sup>174</sup> „Otto imperator“, Museo delle arti decorative Milano, datum pristupa 15. 9. 2016.  
<http://artidecorative.milanocastello.it/en/content/otto-imperator>

<sup>175</sup> Isto.

<sup>176</sup> Turković, „Prikazi gradova“, 202.



koji ga u potpunosti sakriva. Jedino što ispod njega proviruje su stilizirane male pseće glave, po jedna sa svake strane.

Sam vladar prikazan je glave okrunjene carskom dijademom ukrašenom dragim kamenjem (slika 41b), pogleda usmjerena udesno prema dvjema personifikacijama koje mu pružaju darove u obliku zlatnih kugli. U desnoj ruci drži jednostavno dugo žezlo, a u lijevoj zlatni globus sa urezanim križem. Odjeven je udugu tuniku roskasteboje, pastelnog tona, sa zlatnim vezom koji prekriva područje ramena, središnji dio haljine, manšete, središnji dio rukava, i donji dio haljine. Ova tunika mogla bi se zbog sličnosti s onom na prikazu Konstantina VI. (780.-797.) u bizantskom iluminiranom rukopisu datiranom u rano 11. stoljeće (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.gr.1613)(slika 42) nazvati i *divetesion*.<sup>177</sup> Iako na središnjem dijelu tunike Konstantina VI. zlatni vez nedostaje (ili je možda samo sakriven hlamidom?), traka sa zlatnim vezom prisutna je u predjelu ramena, na manšetama, i na dnu haljine, kao što je to slučaj i kod Otona II. Ovu tuniku prekriva raskošna hlamida crvene boje protkana motivom zlatnih križića. Nosi jednostavne cipele, a ispod tunike naziru se plave čarape. Personifikacije koju mu prinose darove predstavljaju različite predjele carstva – Germaniju, Franačku, Italiju i Alemaniju.<sup>178</sup>

Tzv. Chantilly minijatura okrunjenog vladara na prijestolju dio je rukopisa *Registrum Gregorii*, autora koji je po istoimenom djelu i dobio ime – njegovo pravo ime do danas ostaje nepoznanica. Minijatura se izdvaja iz korpusa rukopisa po svojoj temi – za razliku od ostalih minijatura koje ilustriraju život pape Grgura I. Velikog, ovaj prikaz predstavlja vladara na prijestolju okruženog personifikacijama provincija koje mu donose darove.

Važnost ove minijature ne može se dovoljno naglasiti. Kako Garrison navodi u svojoj knjizi *Ottonian Imperial Art and Portraiture*: „Zbog toga što je njegova kompozicija definirala izgled vladarskih portreta na barem dvadeset godina, Chantilly slika Otona II. stoji na samom početku povijesno-umjetničke putanje, to je najraniji poznati primjer vladarskog portretnog tipa namijenjenog za službene rukopise koji su se vjerojatno razvili iz slika vladara na službenim pečatima. Moguće još i bitnije, proučavatelji deseto- i jedanaestostoljetne njemačke povijesti gledali su na ove slike kao doslovne prikaze politike koja je išla ruku pod ruku sa stvarnom vladarskom samopercepcijom kao predstavnika Krista na Zemlji. Kao što je poznato, Percy Ernst Schramm povezo je korištenje ovog tipa sa otonskim polaganjem prava

---

<sup>177</sup>Manuscript Vat.gr. 1613, Digital Vatican Library, datum pristupa: 21. 1. 2017., <http://digi.vatlib.it/mss/detail/Vat.gr.1613>

<sup>178</sup> De Hammel, *A History*, 60.

na obnovu „rimskog“ nasljeđa. Prema tome, slika cara na pečatima i u rukopisima namjerno je prizivala kasnoantičke vladarske slike, poput onih Konstantina, u kojima se vladarev kameni strogi pogled povezivao sa božanskim nadahnućem njegove vladavine..<sup>179</sup>Zaista, mladolike crte vladareva lica neodoljivo nalikuju već spomenutoj skulpturi Konstantina Velikog u Rimu (slika 23). Treba međutim naglasiti još jedan, također već spomenuti i veoma utjecajni primjer kasnoantičke umjetnosti, koji je u aspektu kompozicije sigurno bio uzor i ovom djelu: slavni Teodozijeve misorij (slika 18). Unatoč razlikama u izvedbi scene, iako je Teodozije okružen vojnom pratnjom, a ne personifikacijama kao Oton II., ogrnut je u *paludamentum* a ne hlamidu, obojica su okrunjeni dijademom, a još i bitnije: kompozicijski je ovo isti tip prizora. Očito je da je autor ove minijature pred sobom imao ovaj ili neki slični primjer kasnoantičke carske umjetnosti na temelju kojeg je izgradio sliku Otona II. na prijestolju.

Garrison također citira H. P. L'Orangea, koji je istaknuo kako su takvi kasnoantički portreti naglašavali su vladarsko „[uranjanje] ... u vladavinu vječnosti“, te nastavlja: „Na ovaj način, tipološke reprezentacije vladara anticipirale su i projecirale hijerarhije i harmonije čija je stvarna realizacija bila poželjna, ali u konačnici nevažna. To znači da su slike poput one Otona II. u fragmentu iz Chantillya bile zapravo adresirane budućnosti. Njihovo umetanje u bogato dekorirane iluminirane evanđelistare značilo je da cijelo djelo može funkcionirati kao vladareva osobna knjiga života na kraju vremena.“<sup>180</sup> O utjecaju ove minijature na kasnije prikaze nasljednika Otona II., poglavito prikaz iz evanđelistara Otona III. (slika 52), kasnije će biti više riječi.

---

<sup>179</sup> „Because its composition defined the appearance of ruler portraits for nearly twenty years, the Chantilly image of Otto II stands at the beginning of an art-historical trajectory; it is the earliest known example of a ruler type for official manuscripts that probably developed from images of the ruler on official seals. More important, perhaps, scholars of tenth- and eleventh-century German history have looked at these images as literal representations of policy that went hand in hand with the ruler's actual self-reflection as a representative of Christ on earth. Famously, Percy Ernst Schramm connected the use of this type to Ottonian claims of renewal of „Roman“ legacy. Thus, the image of emperor on seals and in manuscript images intentionally recalled Late Antique ruler images, like those of Constantine, where the ruler's stony gaze is associated with the divine inspiration of his rule.“ Garrison, *Ottonian Imperial Art*, 15.

<sup>180</sup> „As Hans Peter L'Orange expressed it, such Late Antique portraits emphasized the ruler's „[immersion]...in the realm of eternity“ Isto, 15.

„In this way, typological representations of the ruler anticipated and projected hierarchies and harmonies whose actual realisation was desired but ultimately irrelevant. That is, images such as Otto II in the Chantilly fragment were addressed to posterity. Their placement inside richly illuminated gospel books meant that the entire work could function as the ruler's own Book of Life at the end of time.“ Isto, 16.

### 3.3. Oton III.

Razdoblje vladavine Otona III. (996.-1002.), iako kratkotrajno s obzirom na njegovu ranu smrt u 21. godini života, ostavilo je veliki trag u ranosrednjovjekovnoj povijesti, ali i povijesti umjetnosti, poglavito u vladarskoj portretistici. U ovom razdoblju došlo je do još veće fuzije različitih stilova i ikonografskih tradicija, s naglaskom na jačanju utjecaja bizantske ikonografije. Dvorski slikari otonske dinastije, kao i oni karolinške, u generacijama nakon Karla Velikog sve su više naglašavali kraljevu slavu i blizinu Bogu, a u **minijaturnom portretu Otona III. u Liutarovom evanđelistaru**, poznatom i kao Aachenskom, ta je ideja dovedena do vrhunca.<sup>181</sup> Liutarov evanđelistar proslavio se sa dvjema minijaturama na fol. 15v i 16r (slike 43 i 44), koje svojom temom, poput para minijatura u Evanđelistaru iz Münchena, čine ikonografsku cjelinu. S. Beis i K. G. Beuckers iznijeli su tezu da je ovaj rukopis bio namijenjen za ceremonijalnu upotrebu, te je možda bio izrađen kao dio prvih službenih donacija aachenskoj kapeli u čast Otona III.<sup>182</sup>

Minijatura koja se nalazi na fol. 15v (slika 43) prikazuje redovnika Liutara kako pogleda uperena prema vladaru na sljedećoj stranici, nosi u rukama rukopis u koji je uključena njegova vlastita slika. Prikazan je u polju četverolista, koji podsjeća na mramornu dekoraciju *opus sectile*, dok ga iznad i ispod njega ograđuje natpis koji glasi: „Neka Bog odjene tvoje srce ovom knjigom, o auguste Otone; Sjeti se Liutara od kojega si je primio.“<sup>183</sup>

Na minijaturi na suprotnoj stranici, fol. 16r, prikazan je sam vladar u veličanstveno elaboriranoj sceni (slika 44). Na zlatnoj pozadini u crvenom okviru, vladar sjedi na prijestolju u mandorli. Sama zlatna pozadina svoje porijeklo vuče još iz vladarskih prikaza iz starog Egipta, a bila je prisutna u kasnoantičkim mozaicima Rima i Ravene, kao i za vrijeme makedonskog razdoblja bizantskog slikarstva: predstavlja dugu tradiciju povezivanja zlata sa božanskim.<sup>184</sup> U sklopu otonske umjetnosti zlatna pozadina prvenstveno je imala funkciju naglašavanja gesti prikazanih likova – posebno Krista.<sup>185</sup> Mayr-Harting, prenoseći zaključke H. Jantzena, detaljnije objašnjava važnost ovog likovnog sredstva: „Jantzen je s pravom naglašavao veliku važnost geste u artikulaciji otonskih figura. Svakakve vrste pretjerivanja i

---

<sup>181</sup> McKitterick, *Carolingian Culture*, 78.

<sup>182</sup> Garrison, *Ottonian Imperial Art*, 46–47.

<sup>183</sup> Isto, 47. Izvorni latinski natpis glasi: HOC AUGUSTE LIBRO, TIBI COR DS INDUAT OTTO, QUEN DE LIUTHARIO TE, SUSCEPISSE MEMENTO. E. Garrison donosi prijevod: „May God clothe your heart with this book, o august Otto, Remember Liuthar from whom you recieved it.“

<sup>184</sup> Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 117.

<sup>185</sup> Isto.

distorzija koristile su se kako bi se stvorio ekspresionistički karakter figura, koju je Janzen nazvao *Gebärdefigur*, figurom geste. Kako bi kreirao *Gebärdefigur*, slika se morala isprazniti od prostora, i *Unraum*, bezprostornost, je zavadala. Gdje nije bilo prostora, nije bilo niti vremena. Bezprostornost i bezvremenost išle su zajedno.<sup>186</sup>

Vladar je prikazan raširenih ruku, okružen sa četiri evanđelista koji lebde oko njega sa svake strane; ova scena neodoljivo asocira na prikaze Krista u Slavi.<sup>187</sup> Vladarevo prijestolje bez naslonanosi zgrčena, napeta personifikacija Zemlje,<sup>188</sup> dok ga iznad, na samom vrhu scene kruni Božja ruka, simbol dobro poznat iz razdoblja karolinške minijature. Sam vladar odjeven je u jednostavnu bijelu tuniku preko koje nosi crveni plašt, vjerojatno hlamidu, a u desnoj ruci drži atribut zlatnog globusa s križem, *globus cruciger*. Krilati simboli četvorice evanđelista lebde sa svake strane figure vladara – zajedno pridržavaju praznu traku pergamene koja prekriva njegovo srce. Sa svake strane vladara, usporedno sa njegovim prijestoljem i personifikacijom Zemlje koja ga nosi, stoje dvije figure plemića.<sup>189</sup> Odjevene poput samog vladara, svaki s krunom na glavi, i crvenom zastavom u ruci, okrenute prema vladaru promatraju scenu koja se odvija iznad njih. Njihov identitet do dan danas predmet je debate – moguće je da su kratka simbolička predstavadinastije, generalizirani prikazi vojvoda, ili možda slike njegova oca i djeda, koji su mu i omogućili stupanje na prijestolje.<sup>190</sup> Koje god rješenje bilo točno, ove figure utjelovljuju segmente krunidbenog rituala koji naglasak stavljaju na porijeklo i tradiciju.<sup>191</sup> Na dnu scene nalaze se također imenom neidentificirane figure – dva pripadnika klera i dva vojnika sa štitom i kopljem, očito predstavnici crkvene i vojne vlasti.

Najutjecajnija ikonografska analiza ove minijature došla je iz pera poznatog povjesničara umjetnosti E. Kantorowicza.<sup>192</sup> On je davne 1958. godine u svojoj knjizi *Kraljeva dva tijela* osim detaljnog ikonografskog opisa u znanost uveo i nova tumačenja koncepta vladavine otonske dinastije, te time izmijenio povijesnu i povijesnoumjetničku percepciju otonske vladarske ideologije. Kantorowicz je ovu minijaturu smatrao pokaznim

---

<sup>186</sup> „Jantzen rightly stressed the overwhelming importance of gesture in the articulation of Ottonian figures. All kinds of exaggerations and distortions occurred in order to create something of quite an expressionistic character, which Jantzen called the *Gebärdefigur*, the Gesture figure. In order to create the *Gebärdefigur*, the picture was emptied of all space, and *Unraum*, i.e. spacelessness, reigned. Where there was no space, there was no time either. Spacelessness and timelessness go together.“ Isto.

<sup>187</sup> de Hammel, *A History*, 60.

<sup>188</sup> Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 60.

<sup>189</sup> Garrison, *Ottonian Imperial Art*, 49.

<sup>190</sup> Isto.

<sup>191</sup> Isto.

<sup>192</sup> Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 60.

primjerom termina koji je sam skovao: kristocentrične vladavine.<sup>193</sup> Dok su ideal Karolinzima predstavljali starozavjetni kraljevi, poglavito David, Salamon i Jošua, otonska dinastija tu bazu nije odbacila, nego ju je nadogradila idealom Kristova primjera. R. Deshman i K. Leyser elaborirali su ovu tezu i argumentirali je drugim primjerima – ne samo slikovnim, već i drugim obilježjima otonskog kulturnopolitičkog programa sakralnog kraljevanja, kao što su skupljanje relikvija, gradnja crkava, javne geste i rituali poput slavljenja Cvjetnice u Magdeburgu, i drugim primjerima.<sup>194</sup>

Mayr-Harting u svojoj knjizi *Ottonian Book Illumination* prenosi Kantorowiczovu analizu: „Cijela slika izgleda kao *Maiestas* Krista, i takva glorifikacija cara daleko nadilazi bilo što dotad uobičajeno u zapadnoj ili istočnoj umjetnosti. Careva dva tijela su njegova ljudskost po prirodi i njegova božanstvenost po milosti; njegovu božanstvenost signalizira Božja ruka koja postavlja krunu na njegovu glavu i položaj velike visine (*ad coelum erectus*), veo, koji preko njegovih prsa pridržavaju simboli evanđelista jest alegorija odvojenosti Zemlje (personifikacije koja se napinje noseći tron), i neba, kao što je Beda jednako dao na važnosti velu Hrama koji je dijelio najsvetije, tj. tabenakl od ostatka hrama; iznad vela su careva glava, ramena i prsa, dijelovi tijela pomazani svetim uljem za vrijeme njegove krunidbe; ispod su trup i udovi običnog čovjeka. Kako bi ovo objasnio, Kantorowicz je citirao poznati Augustinov komentar psalma: 'O Kriste, koji sjediš na nebesima zdesna Ocu, a svojim se stopalima i udovima boriš na tlu.'<sup>195</sup> I već spomenuta nasuprotna inskripcija daje naslutiti da Oton III. treba iskoristiti znanje koje je protkano evanđeljem kako bi odjenuo, ili oblikovao, svoje srce – prijemnik Božje ljubavi i sjedište duše.<sup>196</sup> Filozof Karl Jaspers, analizirajući u svojoj knjizi *Ljudi sudbine* filozofiju Isusa Krista, piše: „Nemamo pred sobom misaoni sustav, nego objavu danu u simbolima.“<sup>197</sup> Taj citat mogli bismo veoma prigodno preuzeti sa opis suštinske poruke prikaza Otona III. u Liutarovom evanđelistaru.

Ikonografski ova minijatura ima više izvorišta. Već je Kantorowicz zamijetio elemente bizantske ikonografije, primjerice krunjenje vladara Božjom rukom,<sup>198</sup> iako je taj element naravno bio poznat posredstvom karolinških vladarskih prikaza. Mayr-Harting je naveo zanimljivi Liutprandov opis audijencije kod bizantskog cara. Kada je Liutprand iz Cremona, izaslanik Otona I., pao ničice pred cara, njegovo prijestolje je bilo u razini tla, no kada je

---

<sup>193</sup> Isto.

<sup>194</sup> Isto, 61.

<sup>195</sup> Isto.

<sup>196</sup> Garrison, *Ottonian Imperial Art*, 49.

<sup>197</sup> Karl Jaspers, *Ljudi sudbine Sokrat, Buda, Konfucije, Isus* (Zagreb: AGM, 2008), 133.

<sup>198</sup> Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 62.

podigao glavu, carevo prijestolje bilo je uzdignuto na veliku visinu – *ad coleum erectus*.<sup>199</sup> Na upravo taj način ovdje je prikazan Oton III., što ukazuje na razinu utjecaja koju je bizantski dvorski ceremonijal izvršio na Sveto Rimsko Carstvo. Krijnie N. Ciggaar nam u svome djelu *Western Travellers to Constantinople* donosi impresivan opis carske hale za primanje, tzv. Magnaure, u kojoj se nalazio carev tron: „Najimpresivnija od svih bila je velika hala za primanje, Triklinij ili Magnaura, gdje se nalazilo carevo prijestolje. Car je bio posjednut na prijestolje u čijem su se podnožju nalazili pozlaćeni lavovi, i druge životinje na stepenicama koje su vodile prema prijestolju. Lavovi su mogli rikati i micati svojim repovima, dok su ostale životinje mogle ustati; male pozlaćene ptice na pozlaćenom drvetu mogle su pjevati mehanizirane pjesme. Na sviranje orgulja prijestolje bi se podiglo u zrak kako bi car s visoka mogao gledati svoje posjetitelje. Takva prezentacija *automate* bila je posve nova za zapadnjake. Prema njihovom stanju uma, performans kojem su svjedočili bila je ili čista magija, ushićenje koje je njihova mašta jedva mogla pojmiti, ili vražji, dijabolični trik kojim je car htio izraziti svoje osjećaje prijezira prema tim barbarima sa Zapada.“<sup>200</sup>

Ipak, kompozicija ove minijature poznata nam je i iz karolinške umjetničke tradicije iluminiranih rukopisa. Visoko postavljanje vladara na stranici, sa Božjom rukom iznad njega, kao i dugačkim bijelim velom, iako u drugačijoj kompozicijskoj shemi, već je viđeno u prikazu Karla Čelavog u Prvoj Bibliji Karla Čelavog iz 846.-'8.-'51. godine (slika 14).<sup>201</sup> Još jedna minijatura iz tourske škole, ona s prikazom Mojsija na prijestolju okružena sa četiri evanđelista iz Moutier-Grandval Biblije (slika 45), zasigurno je bila poznata minijaturistu Liutarova evanđelistara.<sup>202</sup> Očito je da je u ovom primjeru došlo do asimilacije, stapanja ideja bizantskog dvorskog ceremonijala i karolinške umjetnosti iluminiranih rukopisa, što je rezultiralo zaista unikatnim ikonografskim programom u ovom prikazu vladara.

Zbog različitih datacija u koje se navode u literaturi, važno je naposljetku osvrnuti se i na to pitanje. Dok Kantorowicz, de Hammel i Mayr-Harting datiraju Liutarov evanđelistar u

---

<sup>199</sup> Isto.

<sup>200</sup> „Most impressive of all was the large reception hall, the Triclinium or the Magnaura, where the imperial throne was installed. The emperor was seated with gilded lions installed at his feet and other animals on the steps of his throne. The lions could roar and move their tails, the other animals could stand up; little gilded birds in a gilded tree could sing mechanical songs. And at the playing of an organ, the throne could be lifted into the air so that the emperor could look down upon his visitors. Such a display of automata was new for Westerners. According to their state of mind they experienced this performance as pure magic, as a thrill their imagination could hardly grasp or as a devilish or diabolical trick of the emperor to express his feelings of contempt for these barbarians from the West.“ Ciggaar, *Western Travellers*, 55.

<sup>201</sup> Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 61.

<sup>202</sup> Isto, 62.

996. godinu, kasnija istraživanja iznose drugi datum.<sup>203</sup> U svom kratkom eseju F. Mütherich ovo je djelo datirala u 983. godinu, povezujući ga sa Otonovom krunidbom iste godine, koja je bila zamišljena kao uzdizanje Otona III. u suvladarski status sa ocem Otonom II.<sup>204</sup> Do istog zaključka došla je i L. Kurras, koja je u pomoć drugih izvora potvrdila kako je termin *augustus*, kojim se Liutar obraća Otonu III., bio rezerviran za buduće vladare, dok Garrison zaokružuje argumentaciju činjenicom da se na vladara nigdje ne referira terminom *imperator*, što bi bilo veoma neobično za rukopis izrađen za službenu krunidbu Otona III. za cara Svetog Rimskog Carstva 996. godine.<sup>205</sup>

Još jedan vrijedan, i pomalo neobičan primjer iluminiranog rukopisa, pruža nam **Molitvenik Otona III.** (München, Baayerische Staatsbibliothek, Clm 30111)(slike 46, 47, 48, 50). Ovo djelo daje nam vrijedan uvid ne samo u srednjovjekovnu umjetnost, već i vjerskukulturu ranog srednjeg vijeka. Molitvenici izrađeni za svjetovne velikodostojnike koje nam je srednji vijek ostavio u nasljeđe veoma su rijetki, i do danas su ostala sačuvana samo tri: to su molitvenici izrađeni za Karla Čelavog, Otona III. i poljsku princezu Gertrudu.<sup>206</sup> Analiza molitvenika Otona III. pokazuje da je izrađen za njegovu privatnu molitvu. I sama veličina ovog predmeta potkrepljuje tu pretpostavku: sa 15 cm visine i 12 cm širine, sastavljen od samo 44 folija, obične crvene naslovnice, neukrašene nekom impozantnom bizantskom bjelokosnom rezbarijom, zasigurno nije bio namjenjen za izlaganje u liturgiji.<sup>207</sup> Ipak, ova knjiga luksuzno je izrađena: ispisana zlatnim slovima na purpurnoj pozadini, sa pet iluminacija preko cijele stranice.<sup>208</sup> Od pet iluminacija čak tri prikazuju mladog Otona III.

Na foliju 2r nalazimo scenu podijeljenu u dva registra (slika 46). U gornjem, na tamnoplavoj pozadini, nalazi se Krist između Majke Božje s desne i Ivana Krstitelja s lijeve strane. Ova je scena, koja predstavlja *Deisis*, po svemu sudeći kopirana s nekog bizantskog predloška i vjerojatno je jedan od najranijih primjera ove scene u srednjovjekovnoj umjetnosti sjeverno od Alpa.<sup>209</sup> U donjem registru u središtu scene nalazi se mladi vladar: stoji u pozi

---

<sup>203</sup> De Hammel, *A History*, 60; Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 59-60.

<sup>204</sup> Garrison, *Ottonian Imperial Art*, 47.

<sup>205</sup> Isto.

<sup>206</sup> Sarah Hamilton, *Church and People in the Medieval West, 900-1200* (Routledge: New York, 2013), 230.

<sup>207</sup> Isto.

<sup>208</sup> Isto.

<sup>209</sup> „Another illustration of the book of prayers at Pommersfelden shows Otto III in the orant posture, flanked by Peter and Paul, who implore him in a Deesis composition. In the upper zone of this composition the Mother of God is placed at the left-hand side of Christ imitating the same anomaly as occurs in the famous Byzantine Deesis tryptichs at Rome and Paris and on the cover of the above-mentioned, equally famous cross-reliquary in Limburg-an-der-Lahn (taken from Constantinople to Germany not before 1204).“ Davids, *The Empress Theophano*, 242; „Deisis (grč. *deisis* “molitva; posredovanje“, usp. *deomai* „trebam, molim“). Tipično bizantski

*orans*, raširenih ruku, a odjeven je u kratku zlatnu tuniku s ornamentiranim obrubom, koju prekriva crveni plašt, *paludamentum* ili hlamida. Na nogama nosi bijele čarape i smeđe cipele. S njegove lijeve i desne strane nalaze se sv. Petar i Pavao. Posebnost ovog prikaza proizlazi iz činjenice da je car prikazan bez tipičnih vladarskih atributa: nema niti krune, niti žezla, niti globusa. Jedino što ga identificira kao vladara jest njegova odjeća.

Dva suprotstavljena folija, 20v i 21r čine tematsku, ikonografsku cjelinu (slike 47 i 48). Na fol. 20v prikazan je mladi vladar, tipološki identičan onom na fol. 2r: bez *regalia*, u zlatnoj tunicii crvenoj hlamidi sa ornamentom, dvostrukom vijugavom zlatnom linijom, koja se na ovoj slici može vidjeti. Zlatna vijugava linija na prednjoj desnoj strani plašta morala bi ukazivati na nekakav ukras. Ipak, najupečatljivije obilježje ovog prikaza je položaj u kojem se nalazi vladar: u proskinezi, očito usmjerenoj prema Kristu koji se nalazi na sljedećem foliju, 21r; prikazan u mandorli ispunjenoj duginim bojama, koju nose dva anđela (slika 48). E. Voordeckers identificirao je figuru koja u pozadini promatra mladog Otona III. kao *spathariosa*, koji je u razdoblju ranog Bizantskog Carstva predstavljao osobnog carevog čuvara, da bi do 11. stoljeća ta titula posve izgubila na značenju.<sup>210</sup> Duboki poklon ničice Otona III. svakako se može označiti kao tema prenesena iz bizantskog izvora, i usporediti primjerice sa proskinezom cara Lava VI. na poznatom mozaiku na centralnom timpanu u narteksu Sv. Sofije u Istanbulu (slike 49a i 49b).<sup>211</sup> Ipak, vrijedi primijetiti i sličnosti s prikazom Karla Ćelavog u njegovom, već spomenutom, osobnom molitveniku – ne samo zato što se kralj nalazi u proskinezi već i zbog istog kompozicijskog obrasca klanjanja Kristu i kompoziciji prizora koji se prostire preko dva nasuprotna folija (slike 15 i 16).

Posljednja minijatura iz ovog molitvenika na kojem je prikazan vladar je ona na fol. 43v (slika 50). Ovaj vladar se u mnogome razlikuje od onog prikazanog na prethodna dva portreta – ispred okvira koji oponaša antički mramorni hrama kralj sjedi na tronu bez naslona, dok mu redovnik, dvostruko manji od njega, predaje knjigu. Prijestolje je neobičnog izgleda, poput poligonalnog taburea s raskošnom dekoracijom. Tvore ga četiri zone ili trake: prva i posljednja su jednako dekorirane i uokviruju drugu i treću, izgledaju kao da su pozlata

---

ikonografski motiv koji je prihvaćala i ikonografija zapada, osobito u krajevima gdje su dodiri s Bizantom bili jaki (Italija, Venecija, Istra). Deisis je izraz teološkog učenja o Bogoričinu posredništvu milosti i zagovoru svetih kod Boga. To je simetrična kompozicija: u sredini je Krist na prijestolju, desno njemu stoji Bogorodica, a lijevo sv. Ivan Krstitelj, oni se priklonjene glave i uzdignutih ruku obraćaju molitvom Kristu. Lik Ivana Krstitelja često je u deisisu pravoslavnih zemalja (Rusija, Rumunjska) zamijenjen likom sv. Nikole, a na zapadu zamjenjuje ga lik sv. Ivana Evanđelista ili nekog lokalnog sveca (npr. sv. Marko u Veneciji, sv. Flor na freski XV. stoljeća u Pomeru u Istri).<sup>4</sup> Badurina, *Leksikon ikonografije*, 223.

<sup>210</sup> Davids, *The Empress Theophano*, 242.

<sup>211</sup> Isto.



protkana dragim kamenjem. Druga zona izgleda kao da je od kamena, a dekorirana je vijugavim motivom koji podsjeća na vinovu lozu, dok je treća zona najšira i izgleda kao kamen prošupljen malim polukružnim prozorčićima. Vladar je okrunjen zlatnom krunom sa četvrtastom glavnom pojasnicom ukrašenom draguljima, iz koje izbijaju četiri vrška sa bisernim završetkom. Dekoracija na glavnoj pojasnici krune ista je kao i ona na donjoj i gornjoj zoni na vladarevu prijestolju: dragi kamen tirkizne boje kojeg okružuju četiri bisera. Ova kruna nalikuje najviše onoj na prikazu Lotara iz njegova psaltira, koji se danas čuva u British Museumu (slika 8). Očito je u prikazivanju ovog atributa ponovno na djelu umjetnička sloboda, no unatoč tome što je Otonova kruna za razliku od Lotarove četvrtastog oblika, sudeći po dekoraciji glavne pojasnice dragim kamenjem, kao i karakterističnih vršaka sa dragim kamenjem koji iz nje izrastaju, ne mogu se poreći međusobne sličnosti. Knjiga, koju vladaru dodaje redovnik u bijeloj haljini, ukrašena je istim tipom dekoracije kao i kruna. Vladar je odjeven u bijelu tuniku koju prekriva jednaki crveni plašt protkan zlatnim ornamentom kao i u prikazu na fol. 20v. Tunika je bijele boje, bez ikakve dekoracije, a na nogama mu se nalaze jednostavne cipele također bez ikakvih ukrasa.

U ovom molitveniku očituje se kontrast između dva prikaza Otona III.: onoga na fol. 20v (slika 47) i fol. 43v (slika 50). Jedino što povezuje ova dva prikaza jest crveni plašt sa zlatnim ornamentom. Dok jedan prikaz prikazuje cara u podložničkoj pozi, bez *regalia*, drugi ga prikazuje u punoj moći, ustoličenog na veličanstveno dekoriranom niskom prijestolju, sa zlatnom krunom na glavi. J. Fried se, pišući o prikazima Otona III., dotiče i ovog molitvenika, pa kaže: „Ilustracije Otona kao vladara prikazuju ga analogno bizantskim carevima kao dobročinitelja i poklonika pred *Maiestas Domini*, Kristovim povratkom na posljednji dan, u izrazitom odstupanju od karolinške tradicije prikaza vladara. Njegovo kraljevanje oponaša ono Krista u sjeni Posljednjeg suda. Molitvenik iz Mainza, zasigurno namijenjen za Otona III., pokazuje impresivnu ilustraciju ove namjere, sa jakim bizantskim utjecajima. Oton štuje Boga, *rex illustrissimus regum*, kao što kaže posvetna pjesma, u tjelesnoj pozi proskineze, bez krune, ali sa skrivenim rukama.“<sup>212</sup> Iako se ne bih u potpunosti složila sa ocjenom odstupanja

---

<sup>212</sup> „Illustrations of Otto as a ruler depict him analogously to the Byzantine emperors as a benefactor and a devotee before the *Maiestas Domini*, Christ returning on the last day, in a distinct departure from the Carolingian tradition of ruler depiction. His kingship mimics that of Christ in the shadow of the last judgement. The Mainz prayer book, certainly intended for Otto III, shows an impressive illustration, with strong Byzantine influences, of this religious propensity. Otto honours God, the *rex illustrissimus regum*, as the dedicatory poem states, in the bodily position of *proskynesis*, without crown but with concealed hands.“Richard Landes, Andrew Colin Gow and David C. van Meter, ur., *The Apocalyptic Year 1000: Religious Expectation and Social Change, 950-1050* (Oxford: Oxford University Press, 2003.), 40.

od karolinške tradicije,<sup>213</sup> ne može se poreći jaki bizantski utjecaj, a nalazimo ga u ikonografskom modelu *Deisis*, pozi proskineze, vladarevoj tunici, koja podsjeća na bizantske ornamentirane tunike, i plaštu hlamidi, kao i u samom stilu izvedbe portreta. Većina ovih elemenata, zapravo svi osim *Deisisa*, već su viđeni u karolinškoj kao i otonskoj umjetnosti, ali ne na ovaj način, u ovakvoj kombinaciji, koja u isti mah prikazuje Otona III. kao Kristovog pokornog slugu i veličanstvenog vladara na tronu s krunom.

Vjerojatno najpoznatiji prikaz Otona III. nalazi se u **Evandelistaru Otona III. iz Münchena** (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453) (slika 52). Osim što sadrži jedan od estetski impozantnijih i najupečatljivijih minijturnih prikaza ranosrednjovjekovnih vladara, ovaj rukopis predstavlja i izvanredan primjer carske raskoši: u njemu se nalaze bogato dekorirani inicijali i portreti evanđelista preko cijele stranice, a sadrži i dvadeset i devet minijatura sa prikazima iz Kristova života preko cijele stranice.<sup>214</sup> Izrađen je za Otona III. između 996. i 1000. godine u Reichenau, vjerojatno u čast njegove carske krunidbe na dan Uznesenja 996. godine; car je tada imao šesnaest godina.<sup>215</sup> Evandelistar Otona III. vjerojatno je bio dio grupe donacija Otona III. palatinskoj kapeli u Aachenu povodom proslave Duhova 1000. godine, prilikom koje je vladar otvorio grobnicu Karla Velikog.<sup>216</sup> Osim Evandelistara, donacija je navodno uključivala i Lotarov križ.<sup>217</sup> Konceptualno i stilski, minijatura vladara na prijestolju i provincija carstva koje mu prinose darove čini se kao veća, impozantnija i razrađenija verzija tzv. Chantilly minijature koja prikazuje njegovog oca Otona II. (slike 41a i 41b).

Na foliju 24r (slika 52) prikazan je vladar na prijestolju, okružen svojim podanicima, dok mu na nasuprotnoj stranici, foliju 23v (slika 51), prilaze četiri personifikacije sa darovima. Car sjedi na niskom prijestolju koje podsjeća na rasklopni stolac tipa *sella curulis*. Kao što je već spomenuto, *sella curulis* tip je prijestolja poznat još iz razdoblja starog Rima, na kojem su se prikazivali rimski konzuli, carevi i personifikacije. Tip prijestolja najveću

---

<sup>213</sup>To bi se moglo reći za prikaz iz Liutarovog evanđelista, no teže i za prikaze iz molitvenika, koji, unatoč nekim očitim razlikama, evociraju ikonografske modele već poznate iz karolinškog doba. Na prikaze Otona III. u molitveniku više bi se, po mom mišljenju, trebalo gledati kao nadogradnju karolinške tradicije prikazivanja vladara novim elementima, kao i jačim isticanjem već postojećih, nego kao poništavanje iste. Tome u prilog govore brojni primjeri, a možda se najviše ističe usporedba prikaza Otona III. u pozi proskinezeu svom molitveniku sa onim Karla Čelavog u njegovom, kao i prikaz sa fol. 43v u molitveniku Otona III. sa prikazom Karla Čelavog u njegovom psaltiru.

<sup>214</sup> De Hammel, *A History*, 62.

<sup>215</sup> Nigel Hiscock, ur., *The White Mantle of Churches: Architecture, Liturgy and Art around the Millennium* (Turnhout: Brepols, 2003), 61.

<sup>216</sup> Garrison, *Ottonian Imperial Art*, 60.

<sup>217</sup> Isto.

sličnost pokazuje sa onim na kojem je prikazan Lotar u Psaltiru iz British Museuma (slika 8): na rubovima sjedala sa lijeve i desne strane oba proviruju životinjske, očigledno pseće glave. Noge stolca pak završavaju dekoracijom u obliku psećih šapa. Odabir ovakvih motiva na prijestolju upućuje na autorovo poznavanje ovog ili nekog sličnog primjera iz prošlosti. Razlika jest to što je ovoga puta stolac prekriven dugom tkaninom crvene boje obrubljenom trakom purpurne boje na dnu, koja ga većinom skriva. Na samom sjedalu nalazi se plavo – ljubičasti jastuk na kojem vladar sjedi. Također je važno naglasiti kako prikaz Otona III. na ovom tipu prijestolja (kao i cjelokupna simbolika ove scene) upućuje na htijenje, zamisao da ga se portretira kao svjetovnog vladara u antičkoj tradiciji, kao rimskog cara.

Sam Oton III. prikazan je impozantno: u raskošnoj odjeći, sa dugim žezlom u desnoj i globusom sa urezanim grčkim tipom križa u lijevoj ruci (slika 52).<sup>218</sup> Zanimljiva je ptica na vrhu žezla, koja se može identificirati kao orao. Orao je u antici predstavljao simbol moći i pobjede – bio je simbol Zeusa u grčkoj, i Jupitera u rimskoj mitologiji i umjetnosti.<sup>219</sup> U srednjovjekovnoj kršćanskoj ikonografiji orao postaje prvenstveno simbol Uskrsnuća, a najpoznatiji je kao simbol Ivana Evanđelista koji se redovito u umjetnosti prikazuje s njim kao atributom.<sup>220</sup> Ovaj tip žezla nalazimo na Lotarovu križu (slike 53a i 53b). To je zlatni križ koji se nosio u različitim procesijama, nastao oko 1000. godine. Na prednjoj strani križa (slika 53a), u središtu, nalazi se antička rimska kameja, iskorištena kao *spolia*, koja prikazuje cara Augusta u profilu, okrunjenog lovorovim vijencem, sa žezlom na vrhu kojeg se nalazi orao. Sa druge strane nalazi se ekspresivna gravura raspetog Krista kojega lovorovim vijencem kruni Božja ruka. Upravo je ovaj antički portret Augusta utjecao na portret Otona III. u njegovu evanđelistaru. Ovaj August u kontekstu križa, kao *spolia*, ne gubi u potpunosti staro značenje, nego ono dobiva nadogradnju. August ovdje više nije samo August – on predstavlja Otona III., istoga vladara koji je u Rimu postavio svoj dvor 998. godine, i time smisleno započeo tako željeni preporod Rimskog Carstva u vlastitoj režiji, carstva kojeg je osnovao upravo August. Sigurno nije slučajnost da je ovo bila donacija predviđena za komemoraciju posebnog događaja: otvaranja grobnice Karla Velikog na Duhove 1000. godine. Tim se činom pozivao upravo na Augustovo otvaranje grobnice svog velikog prethodnika, Aleksandra Velikog.<sup>221</sup> Ovaj portret Otona III., za razliku od onog u Liutarovom evanđelistaru, prikaz je

---

<sup>218</sup> Badurina, *Leksikon ikonografije*, 388-389.

<sup>219</sup> Hall, *Rječnik tema i simbola*, 229.

<sup>220</sup> Hall, *Rječnik tema i simbola*, 229; Badurina, *Leksikon ikonografije*, 472.

<sup>221</sup> O tome koliko je Otonovo otvaranje grobnice Karla Velikog predstavljalo veliki događaj govori i činjenica da o njemu saznajemo iz čak tri različita izvora: iz zapisa Thietmara od Merseburga, Ademara iz Chabannesa i

svjetovnog vladara koji usvaja carske regalije različitih geografskih područja i povijesnih razdoblja. I ovaj tip žezla jedan je od atributa koje koristi za kompilaciju slike koju je želio prenijeti: slike rimskog cara.

Vladar je okrunjen zlatnom dijademom optočenom raznobojnim draguljima. Odjeven je u dugu svijetloplavu haljinu koja se nazire ispod raskošne purpurne tunike koja veoma podsjeća na bizantski *divetesion*, što je već viđeno u Chantilly minijaturi. Obrubi su opšiveni zlatnom tkaninom ukrašenom raznobojnim draguljima, a i ovratnik je opšiven zlatnom tkaninom sa istim motivom. Tuniku prekriva plašt, čini se hlamida, zelene boje. Na nogama mu se nalaze jednostavne tamne cipele s malim srebrnim kružnim kopčama po sredini, i crvene čarape.

S obzirom na izvanredan primjer purpurne boje u ovoj minijaturi, prikladno bi bilo napokon se osvrnuti i na njezinu simboliku. Iako već korištena u nekim spomenutim prikazima vladara u zapadnoj umjetnosti, u nijednom se prethodnom primjeru ne ističe na ovakav način, vjerojatno dobrim dijelom zbog međusobnog kontrasta sa ostalim bojama u slici. Sama purpurna boja ima dugu povijest korištenja u vladarskoj ikonografiji. Poznata je i po svom luksuzu iz vremena ranog Rimskog Carstva – od Augustove vladavine posebnim zakonima *murex* nijansa purpurne boje rezervirana je samo za carsku upotrebu.<sup>222</sup> Međutim, za vrijeme Bizantskog Carstva, purpur je još više dobio na važnosti. Bizantinci, koji su imali vrlo razrađene rituale, veliku su važnost pridavali i svojoj odjeći, toliko da su bili spremni manipulirati tržištem kako bi ograničili izvoz određenih materijala – pa tako i boja: poglavito purpura.<sup>223</sup> Zanimljiva priča Liutpranda iz Cremona, koji je u 10. stoljeću posjetio Konstantinopol, govori kako je zajedno sa svojom pratnjom zaustavljen na gradskim vratima nakon što su obavili neku kupnju, kako bi im pregledali stvari i oduzeli one čije je posjedovanje bilo zabranjeno za sve osim za Rimljane, tj. Bizantince.<sup>224</sup> Općenito, Bizantinci

---

Otona iz Lomella. Za više o Augustovom otkrivanju grobnice Aleksandra Velikog, i Otonovom otkrivanju grobnice Karla Velikog vidi: Garrison, *Ottonian Imperial Art*, 63-64.

<sup>222</sup> Detaljnije o korištenju purpurne boje u razdoblju Rimskog Carstva vidi: Jill Condra, *ur.*, *The Greenwood Encyclopedia of Clothing Through World History. Volume One, Prehistory to 1500 CE.*, (London: Greenwood Press, 2008), 107-111.

<sup>223</sup> Isto, 119.

<sup>224</sup> „A well-known story of an embassy to Constantinople by Liutprand of Cremona in the tenth century tells of their entourage being stopped at the gates of the city after they had done some shopping. Their belongings were checked and they were told: „Those [garments] that are fit for you shall be marked with a leaden seal and left in your possession; those that are prohibited to all nations except to us Romans, shall be taken away and their price returned.“ The Byzantines felt that certain garments were just too precious to be worn by outsiders. Sumptuary laws were written and updated under Theodosius, in the fourth century, and Justinian, in the sixth century, to regulate dress. The tenth century Book of the Prefect contains economic codes for controlling the textile, dye,

su imali veliko znanje o materijalima, bojama, postupcima izrade odjeće, odijevanju su pridavali mnogo pažnje, i za njega izdvajali puno novaca, o čemu govore i brojni izvori, koji bizantsko društvo opisuju kao „opsjednuto modom, gdje je biti prikladno odjeven bilo od primarne važnosti.“<sup>225</sup> Sama *murex* purpurna boja izrađivala se od školjki puževa iz Sredozemlja, i bila je veoma skupe izrade. S vremenom je postala isključivo carska boja, a i sami nazivi *Porphyrogénētos* *Porphyrogénētē* (grč. „rođen / rođena u purpuru“), koji su označavali zakonito dijete cara i carice, direktno su evoluirali iz korištenja purpura kao carske boje.<sup>226</sup> Oton III., kao car Svetog Rimskog Carstva, sin njemačkog cara i bizantske princeze, sa sjedištem u Rimu, drevnoj prijestolnici antičkog Rimskog Carstva, zasigurno se smatrao više nego dostojnim purpura.

Važno je osvrnuti se i na vladarevu fizionomiju. Već je Scharamm u svojim istraživanjima ustvrdio kako je Oton III. gotovo uvijek prikazivan kao mladić (tzv. *Junglingstypus*).<sup>227</sup> Strogog pogleda uperenoga u promatrača, vladarevo mladoliko lice neodoljivo podsjeća na poznati skulpturalni prikaz cara Konstantina Velikog (slika 23). To sigurno nije bila slučajnost. Kao što je već prethodno naglašeno, Konstantin kao prvi rimski car koji je (na samrti) prešao na kršćanstvo i uvelike doprinijeo širenju crkvenog nauka diljem Rimskog Carstva, ostao je živ u legendama srednjeg vijeka ne samo za vrijeme karolinške, nego i otonske dinastije. Upisan u memoriju srednjovjekovnog vladara kao posebna ličnost, uz Karla Velikog predstavljao je najveći povijesni autoritet u razdoblju vladavine Otona, i veliki uzor Otonu III.

Iza cara nalazi se, kako je to sročio Mayr-Harting, „kvazi- hram“, u kojem visi zastor, pri vrhu zelene boje tamnije od careva plašta, a u donjem dijelu crvenkaste boje. Krov sa crvenim crijepom podupiru dva stupa sa zanimljivim kapitelima: dva reda lisnatog motiva nalik akantusu upotpunjena su ljudskim glavama prikazanima u profilu. Uz vladara stoje četiri figure. Sa lijeve strane (odnosno caru zdesna) nalaze se dvojica biskupa s knjigama (koje se može identificirati kao Heriberta, upravitelja Italije /u. 1021./ i Lea, budućeg biskupa od Vercellija /u. 1026./) i dva naoružana vojnika (od kojih je jedan možda Gerard, grof od Sabine, carev osobni čuvar).<sup>228</sup> Vojnik tik do cara desnu ruku pruža prema njemu, a lijevojdrži

---

and clothing markets. These texts highlight the economic force of the textile and clothing industry, which was the largest of any Byzantine market, more precious than gems or gold.“ Isto.

<sup>225</sup> „The literature of the period paints a picture of a fashion-obsessed society where being properly dressed was of primary importance.“ Isto, 120.

<sup>226</sup> Isto, 124.

<sup>227</sup> Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 159.

<sup>228</sup> De Hammel, *A History*, 62.

mač, dok onaj iza njega u rukama drži koplje i štit. U koordiniranoj dostojanstvenoj povorci, caru zdesna, sa darovima prilaze personifikacije podložničkih teritorija, pritom asocirajući na poklon sveta tri kralja pred Kristom djetetom (slika 51).<sup>229</sup> Ova četiri ženska lika možemo identificirati po natpisima iznad njihovih glava: na posljednjem mjestu *Sclavinia*, istočnoeuroljanka sa crvenom kosom, koja u rukama nosi zlatni globus; nakon nje *Germania*, svjetloputa djevojka s dugom plavom kosom i rogom obilja u rukama; zatim *Gallia*, crnokosa i tamnputa, s palminom granom,<sup>230</sup> i prvom mjestu kovrčava *Roma*, koja se klanja niže od ostalih.<sup>231</sup> Oton III. kao vladar predstavlja vrhunac vladavine saske dinastije u istočnofranačkom, ili njemačkom carstvu, kao i njezinog povezivanja sa idejom Rimskog Carstva i Rima kao njegova sjedišta. Način vladavine saske dinastije bio je uglavnom koncipiran kao tzv. „putujuće kraljevstvo“. Za razliku od Bizantskog Carstva, koje je imalo svoju prijestolnicu, Konstantinopol, u kojoj je stolovao car, koja je uključivala birokratski aparat, i bila središte političkih zbivanja u carstvu, tzv. Sveto Rimsko Carstvo nije funkcioniralo na takav konvencionalan način.<sup>232</sup> Carstvo Otona bilo je putujuće, bez fiksne prijestolnice, u kojem se većina političkih dogovora odvijala na različitim lokalitetima, licem u lice: kraljevski dvor bio je stalno na putu, s velikom pratnjom, privlačeći i apsorbirajući istovremeno nove podanike iz aristokratskih i crkvenih krugova gradova kroz koje je prolazio.<sup>233</sup> Vladar je sa svojim dvorom putovao carstvom iz dva razloga: jer su nedostajala sredstva koja bi osigurala nužne preduvjete za stacionarnog vladara, i jer je vladavina bila djelotvorna samo kada je car bio fizički prisutan.<sup>234</sup> Recentna istraživanja pokazuju u kojoj se mjeri srednjovjekovno kraljevstvo, poglavito ona otonske i salijske dinastije, baziralo na određenim reprezentacijskim modelima ponašanja: izvori nam govore o procesijama za velike crkvene blagdane, javnim donacijama udovicama, siročadi i siromašnima, kao i strogim kaznama za prekršitelje pravila i velikodušnim darovima za lojalne pratitelje.<sup>235</sup> U slučaju Otona III., jasno se može prizvati njegovo prijateljstvo sa Gerbertom od Aurillaca, kao i nagrađivanje njegove lojalnosti kasnijim papinstvom, ali i njegova surova kažnjavanja anti-pape Ivana Filagatos, koji je nekada bio u njegovom uskom krugu, krugu ljudi od povjerenja.

---

<sup>229</sup> Isto.

<sup>230</sup> „Palma – Prvobitno znamen vojne pobjede što se nosi u trijumfalnim povorkama; rana ju je crkva prihvatila kao znak Kristove pobjede nad smrću. U svjetovnim se temama božica pobjede (Victoria, Nike) prikazuje s granom ili perastim listom palme; zato je atribut slave, koja dolazi za pobjedom; te personificirane Azije, jednoga od četiri kraja svijeta. ...“ u Hall, *Rječnik tema i simbola*, 238.

<sup>231</sup> De Hammel, *A History*, 62.

<sup>232</sup> Henry Mayr-Harting, *Church and Cosmos in Early Ottonian Germany. The View from Cologne* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 3.

<sup>233</sup> Isto.

<sup>234</sup> Gerd Althoff, *Otto III*, (University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2003), 20.

<sup>235</sup> Isto, 24.

Sve navedeno upućuje na važnost fizičke prisutnosti, kao i rituala u koncepciji vladavine otonske dinastije.

Oton III. nastanio se u Rimu u veljači 998. godine, u koji je stigao s ciljem gušenja pobune rimskih patricija i uklanjanja anti-pape Ivana Filagatosi.<sup>236</sup> Od tog trenutka Otonov carski pečat sadržava natpis *renovatio imperii Romanorum*, sintagmu koja predstavlja svojevrsni politički program Otona III., a koju povjesničari i povjesničari umjetnosti već desetljećima proučavaju i definiraju na različite načine.<sup>237</sup> Važnu ulogu na Otonovu dvoru imao je vladarev učitelj i politički savjetnik papa Silvestar II., prije nego što je postao papa poznat kao Gerbert od Reimsa i, još ranije, Gerbert od Aurillaca.<sup>238</sup> Kao važan utjecaj na mladog vladara zasigurno je odigrao veliku, ako ne i presudnu ulogu u propagiranju koncepta *renovatio imperii Romanorum*.

U kontekstu svih navedenih činjenica ova minijatura zauzima posebno mjesto, ne samo kao djelo estetske vrijednosti, već i kao slikovni povijesni izvor koji ilustrira i dopunjuje spoznaje o onom već poznatom iz pisanih izvora. S obzirom da je Rim kod Otona III. zauzimao posebno mjesto, i zato što ga je iz povijesnih razloga namjeravao učiniti službenom prijestolnicom Carstva, njegov je primat ilustriran prvim mjestom u procesiji personifikacija, kao i zlatnim ruhom u koje je odjevena.<sup>239</sup> Romu slijede *Germania* i *Gallia*, dvije veoma važne provincije, i zapravo jezgra Svetog Rimskog Carstva. *Sclavinia* je prikazana na posljednjem mjestu – vjerojatno ne kao najmanje bitna već najmlađa članica Carstva. Personifikacija *Sclavinia* predstavlja Poljsku, za koju je Oton III. pokazivao poseban interes. Uzdizanje saveza polabskih slavenskih plemena istočno od Labe (i zapadno od Poljske), i njihov povratak u poganstvo dovelo je do otonsko-poljskog saveza, što je rezultiralo i povezivanjem brakovima između saskog plemstva i poljske dinastije Pjastovića.<sup>240</sup> Oton je godine 1000. boravio u Poljskoj na dvoru vojvode Boleslava, što je osim osobnim prijateljstvom rezultiralo i uzdizanjem poljskog grada Gnjezna (Gnesen) u status nadbiskupskog središta, kao i kanonizacijom praškog biskupa Adalberta, za kojeg su i Oton III. i Boleslav II. bili posebno vezani.<sup>241</sup> Istovremeno, poljski su vladari stvarali veze sa Rimom neovisno o Otonima, tako da je pitanje utjecaja u Rimu postalo vezano za stvaranje i održavanje veza sa Poljskom – što

---

<sup>236</sup> Isto.

<sup>237</sup> Isto.

<sup>238</sup> Isto.

<sup>239</sup> Isto, 19.

<sup>240</sup> Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 161.

<sup>241</sup> Garrison, *Ottonian Imperial Art*, 60-61.

se reflektiralo i u uzdizanju Gnjezna u status nadbiskupije, sada direktno pod jurisdikcijom Rima, a ne Magdeburga.<sup>242</sup>

Sve navedemo upućuje na poimanje Otonova carstva kao velike konfederacije kršćanskih država pod patronatom rimskog pape i rimskog cara.<sup>243</sup> Upravo taj koncept je ilustriran u ovom vladarskom portretu. Mayr–Harting je ovu minijaturu označio kao portret profanog vladara bez nabijene mistične simbolike poput one zastupljene u Liutarovom evanđelistaru,<sup>244</sup> no E. Garrison je otišla korak dalje i ustvrdila da je „...vladareva asimilacija kršćanskog imperijalnog ideala po konstantinovskom modelu definirajuća tema ovog ciklusa slika ...“<sup>245</sup> Garrison dalje objašnjava: „Neovisno o uspjehu *renovatio*, i papa i car, kako se prvi milenij privodio kraju, bili su zainteresirani za uzdizanje Rima kao centra političke i duhovne moći koju je imao za vrijeme cara Konstantina i prvog pape Silvestra. Dakle, svi dokazi upućuju na namjeru „povratka“ originalnoj konstelaciji Carstva i Crkve, i, iako je 1002. godine prekinuta iznenadnom smrću Otona III., i papa i car bili su angažirani u promociji ove obnove kao vizualnog i retoričkog programa. Autoriteti antičkog ideala i reputacije Karla Velikog kao političkog nasljednika rimske imperijalne ostavštine uvjetovale su izgled drugog seta donacija Otona III. palatinskoj kapeli. Poglavitito, carevo ritualno otkrivanje grobnice Karla Velikog na Duhove, koju je izveo u direktnoj imitaciji Augustovog osobnog otkrića grobnice Aleksandra Velikog, indikacija je do kojih je razmjera Oton III. bio spreman ići kako bi prikazao vlastitu internalizaciju antičke povijesti sa utjelovljenjem vlastitih imperijalnih ideala.“<sup>246</sup> I zaista, čini se da u carskoj propagandi Otona III. ništa nije bilo slučajno. *Renovatio imperii Romanorum* bio je antičkom, kršćanskom, i carskom simbolikom prožet koncept, od čega je sve navedeno uočljivo u ovom minijaturnom prikazu.

---

<sup>242</sup> Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 161.

<sup>243</sup> Isto, 161.

<sup>244</sup> Isto, 159.

<sup>245</sup> „The ruler's assimilation of the Christian imperial ideal on the model of Constantine is a defining theme of the cycle of imagery of the Gospel Book of Otto III.“ vidi: Garrison, *Ottonian Imperial Art*, 62.

<sup>246</sup> „Regardless of the success or failure of the *renovatio*, both the pope and the emperor, as the first millennium came to a close, were interested in elevating Rome as the center of political and spiritual power that it had been under the emperor Constantine and the first pope Sylvester. That is, all evidence seems to point to an intended return to the ordinary constellation of an Empire and Church, and though cut short by Otto III's unexpected death in 1002, both the emperor and the pope were engaged in the promotion of this renewal as a political and rhetorical program. The sceptre's of both an Antique ideal and Charlemagne's own reputation as a successor to a Roman imperial legacy informed the appearance of Otto III's second set of donations to the Palace Chapel treasury. In particular, the emperor's ritual discovery of Charlemagne's tomb at Pentecost, which he performed as direct imitation of Augustus's own invention of Alexander the Great's grave, is an indication of the lengths to which Otto III would go in order to display his internalization of Antique history as his concomitant embodiment of imperial ideals.“ Isto.



Očita kopija teme dvostranog prikaza carevanja Otona III. nalazi se u još jednom iluminiranom rukopisu, **Evangelistaru iz Bamberga**(Bamberg, Staatsbibliothek Bamberg, Msc. Class. 79) na fol. 2r i 3v (slike 54 i 55). Minijaturni prikaz Otona III. na prijestolju zapravo se čini poput kombinacije Chantilly minijature Otona II. i one izminhenskogevanđelistara Otona III. Tip prijestolja, i simbolički arhitektonski prikaz nalik ciboriju očito su modeli prenesen iz Chantilly minijature, iako je u ovom slučaju car prikazana apstrahiranoj zlatnoj pozadini. Na glavi mu se nalazi zlatna carska dijadema optočena draguljima, u desnoj ruci dugo zlatno žezlo sa kružnim završetkom, a u lijevoj globus bijele boje sa urezanim zlatnim križem. Odjeven je ponovno u purpurnu tuniku inspiriranu bizantskim modelima(*divetesion*) sa zlatnim obrubom sa draguljima – poput one na prikazu u evanđelistaru iz Münchena. Ono što se razlikuje od odore u evanđelistaru jest prisutnost crvene hlamide dekorirane zlatnim točkicama, umjesto jednostavnije zelene. Nadalje, ovdje nije prikazan sa crvenom, nego tamnom kosom, kao u Liutarovom evanđelistaru. Na nogama mu se nalaze svijetloplave čarape i jednostavne, otvorene cipele koje izgledaju poput papuča. Personifikacije koje su se klanjaju na nasuprotnom foliju nisu označene inskripcijama iznad glave kao u evanđelistaru iz München, ali možemo pretpostaviti da predstavljaju iste provincije. Svaka predstavlja svoj dar, i nosi specifičnu odjeću i krunu.

Vrijedan i specifičan prikaz vladara otonskoga razdoblja nalazi se na oktogonalnoj **bjelokosnoj situli iz Aachena**, datiranoj oko 1000. godine, posudi čija je funkcija prijenos svete vodice (slike 56a, 56b, 56c, 56d). Kompozicijski je podijeljena u dva dijela – u donjem registru nalaze se vojnici u punoj opremi – s kacigom, oklopm, štitom i kopljem – ispred vrata, očito u ulozi čuvara ulaza (slika 56c). Prikaze vojnika nadvisuje traka ispunjena arhitektonskim elementima koji predstavljaju individualne palače ili gradska vrata, rimske po svojem izgledu.<sup>247</sup> Ta arhitektura moguće aludira na mjesta čije ulaze vojnici čuvaju, a u kojima obitavaju vladar i crkveni velikodostojnici prikazani u gornjem pojasu situle. Dva registra odvojena su pojasom sa draguljima. U gornjem registru prikazane su različite individue. Ponavlja se tema i ikonografski program vladara u Otonovom evanđelistaru iz Münchena, uz neke izmjene. Vladar sjedi na niskom prijestolju između dvaju korintskih stupova, sa razvučenim zastorom iza njega (slika 56d). Umjesto dugog žezla u desnoj, vladar drži kratko žezlo u lijevoj ruci, dok mu se u desnoj nalazi, u iluminacijama već viđeni, globus sa simbolom križa. Glavu mu, kao i u spomenutoj minijaturi, krase carska dijadema.

---

<sup>247</sup> Isto, 65.

Nosiukrašenu tuniku koja podsjeća na bizantski *divetesion*, a koju prekriva jednostavni plašt bez dekoracije, čini se *paludamentum*.

Poznate su nam kršćanske situle iz razdoblja kasne antike, no ikonografski i estetski najrazrađeniji primjerci potječu upravo iz otonskog doba.<sup>248</sup> Iz razdoblja vladavine Otona II. su tzv. Basilewsky situla (slike 57a i 57b), danas u Victoria & Albert Museum u Londonu, i tzv. Milanska situla (slike 58a i 58b), koja je stilski veoma bliska već spomenutoj bjelokosnoj pločici iz Milana (slika 40).<sup>249</sup> Natpis na njoj obraća se *caesaru*, i navodi kako je dar milanskog nadbiskupa Gotfredusa crkvi Sant' Ambrogio.<sup>250</sup> Basilewsky situla, s prikazima Muke i Uskrsnuća, općenito se smatra suvremenom milanskoj situli, no iako su ikonografski detalji usporedivi, formalna izvedba nije, i vjerojatno ju se ipak treba smjestiti u kasnije razdoblje.<sup>251</sup> Na ove situle možemo se referirati u kontekstu kontinuiteta izrade ovog predmeta u liturgijske svrhe u otonskom razdoblju. Ipak, monumentalnošću izvedbe kao i ikonografskim programom, situla iz Aachena nema poznati suvremeni pandan. Nedostatak suvremene komparativne građe ne znači da ona uopće ne postoji: kompozicijska shema ove situle odražava izgled kasnoantičkih sarkofaga (slike 59, 60 i 61). Unatoč svom oktogonalnom i, u usporedbi s ploham sarkofaga, skučenom obliku, kompozicija scene u dva registra, sa likovima uokvirenim arkadama, jasno asocira na kompozicije kasnoantičkih sarkofaga iz 4. stoljeća, od kojih je najpoznatiji primjer onaj Junija Basa (slika 59).

*The Grove Encyclopedia* pak navodi kako je na tzv. Aachenskoj situli prikazan sv. Petar flankiran vladarom i papom, da je A. Goldschmidt identificirao vladara kao Henrika II., te kako prikazani crkveni prelati i vojnici možda znače referencu na njegovu krunidbu za cara 1014. godine.<sup>252</sup> Poljski povjesničar R. Michałowski u svojoj knjizi *The Gniezno Summit: The Religious Premises of the Founding of the Archbishopric of Gniezno*, iako se distancira od točne datacije djela, priklanja se tezi da je nastalo za vrijeme Otona III., te iznosi kako je u gornjoj zoni prikazan sv. Petar okružen papom, carem, četirima nadbiskupima i jednim opatom.<sup>253</sup> Na tragu P. Skubiszewskog, autor zaključuje da je u gornjoj zoni simbolički prikazana Crkva, te da glavna uloga pripada sv. Petru, okruženom papom i carem, osim njega jedinim figurama na situli prikazanim u sjedećem položaju, smatrajući pritom da je na taj

---

<sup>248</sup> Hourihane, *The Grove Encyclopedia*, 598.

<sup>249</sup> Isto.

<sup>250</sup> Isto.

<sup>251</sup> Isto.

<sup>252</sup> Isto.

<sup>253</sup> Roman Michałowski, *The Gniezno Summit: the Religious Premises of the Founding of the Archbishopric of Gniezno* (Leiden: Brill, 2016.), 248.

način jednaka važnost dana i svjetovnom vladaru, i papi, poglavaru Crkve.<sup>254</sup>E. Garrison je, ne spominjući uopće Goldschmidtovu ikonografsku analizu, vladara identificirala kao Otona III., i situlu smjestila u grupu predmeta koje je Oton III. donirao kapeli u Aachenu za Duhove 1000. godine.<sup>255</sup> Također navodi kako je na njoj možda prikazan papa Silvestar II., no nije detaljnije pojašnjeno na kojim točno ikonografskim analizama i pisanim izvorima bazira navedene zaključke.<sup>256</sup>

Poznato nam je da se Oton III. volio nazivati *Servus apostolorum*, referirajući se pritom na sv. Petra i Pavla,<sup>257</sup> što znači da bi tematski njegov prikaz sa sv. Petrom i papom na situli imao smisla. Ipak, činjenica da je prikazan sa bradom upućuje na identifikaciju vladara kao Henrika II. Kao što je poznato, Henrik II. je samo na jednom mjestu prikazan kao golobradi mladić (slika 68). Ipak, prikaz bradatog Otona možda i nije bez presedana – poznat nam je jedan očuvani prikaz bradatog vladara na bunaru u crkvi sv. Tiberija u Rimu (slika 62), za kojeg se pretpostavlja, ali nije sigurno da predstavlja Otona III. Ikonografski program na bunaru veoma je sličan onom na situli. Vladar, koji stoji između dva stupa sa dekoracijom akantusa, ima kratku bradu i brkove, globus u desnoj i dugo žezlo u lijevoj ruci, a odjeven je u kratku tuniku i plašt, čini se *paludamentum*. Žezlo čini se ima na vrhu cvjetnu dekoraciju.<sup>258</sup>F. Gandolfo je vladarevu krunu opisao kao krunu sa prstenastom bazom na kojoj se nalaze tri ljiljana,<sup>259</sup> istovjetnu kruni vladara na situli, no ja na temelju dostupnog slikovnog materijala ne mogu doći do istog zaključka niti o prikazu na situli niti na bunaru. Neovisno o tome, zbog nesigurne datacije samog bunara ne možemo znati kojeg vladara točno prikazuje.<sup>260</sup>

Mayr–Harting, iako i sam u dvojbi, u slučaju identifikacijevladara na situli kao Otona III. navodi argument Schramma da je ovaj prikaz napravljen po uzoru na carsku bulu Karla Velikog.<sup>261</sup>Nadalje, Deutsche Inschriften Online, projekt koji katalogizira natpise na njemačkom i latinskom jeziku iz razdoblja srednjeg i ranog novog vijeka do 1650. godine,<sup>262</sup>uz detaljan opis (koji preuzima od Goldschmidta)iznosi i natpis sa situle, danas skriven trakom sa draguljima, u zoni koja dijeli donju zonu sa prikazima vojnika od one sa

---

<sup>254</sup> Isto.

<sup>255</sup> Garrison, *Ottonian Imperial Art*, 65.

<sup>256</sup> Isto.

<sup>257</sup> Sergio Bertelli and Robert Burr Lichtfeld, *The King's Body. Sacred Rituals of Power in Medieval and Early Modern Europe* (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2001.), 14.

<sup>258</sup> Francesco Gandolfo, „I puteali di S. Bartolomeo all'Isola e di Grottaferrata“, u: *Roma e la riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche*, e cura di Serena Romano (Roma: J. Enckel Julliard, 2007), 166.

<sup>259</sup> Isto.

<sup>260</sup> Za više vidi: Isto, 165-184.

<sup>261</sup> Mayr-Harting, *Ottonian Book Part Two*, 216.

<sup>262</sup> Deutsche Inschriften Online, datum pristupa 15. 1. 2017., <http://www.inschriften.net/projekt.html>

prikazom sv. Petra, vladara, pape i biskupa.<sup>263</sup> Ispod prikaza sv. Petra nalazi se kratica SCS, dakle S(AN)C(TV)S, i zatim tri crtice, III, dok se ispod prikaza vladara nalazi riječ OTTO (slika 56a). Iako je upravo zbog natpisa ova situla davno datirana u vrijeme Otona III., ostaje nejasno zašto je natpis III ispisan ispod sv. Petra, a ne ispod vladara, i zašto riječ SCS stoji sama.<sup>264</sup> Na žalost datiranje natpisa po paleografskim kriterijima nije moguće zbog malobrojnosti slova, tako da identifikacija ovog vladara i dalje ostaje otvoreno pitanje.<sup>265</sup>

Ipak, to pitanje, koje se teško može riješiti bez pisanih izvora, od sekundarne je važnosti. Ovako elaborirana, estetski impresivna situla, kao i ikonografski program zastupljen na njoj vrijedni su pažnje sami za sebe. Zašto baš situla? Iluminirani rukopis predstavlja uobičajen predmet donacija još od vremena karolinških vladara. I Lotarov križ, iako specifičan zbog svoje spolijacije, tematski je također vrlo lako objašnjiv predmet donacije vladara crkvenoj riznici. No situla na kojoj se nalazi portret vladara, ali ne i onaj Krista Spasitelja (i čini se samo jednog sveca, sv. Petra), izrađena tako detaljno, od skupocjenog materijala, optočena draguljima, nije uobičajen slučaj u srednjovjekovnoj povijesti umjetnosti, a niti specifično u otonskom razdoblju. Odgovor treba potražiti u običajima i kulturnim kretanjima političke i crkvene elite u Svetom Rimskom Carstvu. Kako navodi Mayr-Harting, liturgija je u 10. i 11. stoljeću imala duboko značenje.<sup>266</sup> Usporedbom razine i broja kvalitetnih teologa u 9. stoljeću sa onima u 10. stoljeću, nameće se pretpostavka kako je duhovna i intelektualna klima na prijelazu stoljeća pomaknula fokus sa teologije prema liturgiji, što objašnjava i nastanak ovakve situle.<sup>267</sup> Nadalje, sam ikonografski program ovog predmeta, neovisno o tome kojeg vladara točno prikazuje, dodatno argumentira koliko je liturgija bila važan dio vladarske ideologije, i samog rituala kojim je vladar potvrđivao svoju titulu i moć koju mu je donosila.

**Bamberška apokalipsa** (Bamberg, Staatsbibliothek, MS Bibl. 140) još je jedno djelo koje sadrži prikaz vladara oko čije identifikacije postoji spor među istraživačima. Rukopis se sastoji od 106 folija. Prvih 58 daje tekst apokalipse sa 50 ilustracija preko pune ili dijela stranice, dok stranice od 61. do 106. folija čine knjigu perikopa sa pet ilustracija preko cijele

---

<sup>263</sup> Inschriftenkatalog: Aachen (Dom) Nr. 22, Deutsche Inschriften Online, datum pristupa: 15. 1. 2017.

<http://www.inschriften.net/aachen-dom/inschrift/nr/di031-0022.html#content>

<sup>264</sup> Isto.

<sup>265</sup> Isto.

<sup>266</sup> Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 64.

<sup>267</sup> Isto.

stranice.<sup>268</sup> Bamberška apokalipsa jedan je od najboljih primjera rukopisa iz škole iz Reichenua, a sadrži najranije prikaze Antikrista izvan tradicije Beatusa.<sup>269</sup>

Zanimljivi vladarski portret nalazi se u Bamberškoj apokalipsi na foliju 59v (slika 63), povezan sa minijaturom na nasuprotnoj stranici na foliju 60r (slika 64). Prizor na fol. 59v je trakom sa natpisom podijeljen u dva registra. U gornjem dijelu nalazi se vladar na jednostavnom niskom prijestolju. Krune ga sv. Petar i Pavao. Vladar je odjeven u purpurnu tuniku sa zlatnim obrubom, koju prekriva jednostavni crveni plašt, čini se hlamida, bez ikakve dekoracije. U lijevoj ruci drži jednostavno dugo žezlo a u desnoj bijeli globus sa urezanim crvenim križem, dok mu je na glavu položena jednostavna zlatna dijadema. Odjećom i atributima, kao i fizionomijom, ovaj vladar ponavlja model već viđen u tzv. Chantilly minijaturi, u Evanđelistaru Otona III., kao i njegovoj kopiji. U donjoj sceni sa pogledima upućenima prema prizoru krunidbe stoje personifikacije četiri provincije pružajući mu darove, poput samog vladara okrunjene dijademama. Dvije u rukama nose posude sa draguljima, a druge dvije rogove obilja. Na desnoj stranici, foliju 60r, nalaze se personifikacije kraljevskih vrlina koje su pobijedile svoje suprotstavljene mane (slika 64). Na temu poznatog Prudencijevego spjeva *Psychomachia*, personifikacije koje za ruku vode starozavjetne predstavnike ovih vrlina (Joba za strpljenje, Davida za pokajanje itd.) istovremeno kopljem probijaju i stoje na poraženim manama.<sup>270</sup>

Datacija Bamberške apokalipse nesigurna je i nepotvrđena. Osim identifikacije vladara u ovoj minijaturi, predmet spora je posljedično i sama datacija rukopisa. Službena stranica bamberške knjižnice u kojoj se danas i nalazi smješta je u razdoblje oko 1010. godine.<sup>271</sup> Tipološke i ikonografske osobitosti samog portreta svakako idu u prilog identifikaciji lika kao Otona III., što su najjasnije argumentirali P. Klein i H. Mayr-Harting.<sup>272</sup>

---

<sup>268</sup> Isto.

<sup>269</sup> Landes, Gow and van Meter, *The Apocalyptic Year*, 239.

<sup>270</sup> Henry Mayr-Harting, *Ottonian Book Illumination: An Historical Study, Part Two: Books* (London: Harvey Miller Publishers, 1999.), 215.

<sup>271</sup> „Handschriften“ Staatsbibliothek Bamberg, datum pristupa 15. 9. 2016. <https://www.staatsbibliothek-bamberg.de/index.php?id=1491>

<sup>272</sup> Više vidi u: Landes, Gow and van Meter, *Apocalyptic Year*, 237–238; Benjamin Bussman, *Die Historisierung der Herrscherbilder* (Köln: Borhau Verlag, 2006.), 64-75; Mayr–Harting, *Ottonian Book Part Two*, 215-228.

### 3.4. Henrik II.

Nakon što je Oton III. iznenada umro 1002. godine u 21. godini života, Carstvo je ostalo bez nasljednika prijestolja. Henrik II. (1014.–1024.), bavarski vojvoda i direktni potomak Otona I. Velikog, spretnim diplomatskim igrama i ratovima uspio si je osigurati prijestolje i uvelike osnažiti carstvo: ponovno je osvojio Italiju izgubljenu nakon smrti Otona III., i dobrim dijelom potisnuo Slavene van granica Carstva.<sup>273</sup> Nastavio je sa kulturnom politikom Otona III. – poput njega, vidio je u umjetnosti sjajan medij za formiranje i promociju javne slike sebe kao moćnog cara.

**Perikope Henrika II.**(Bayerische Staatsbibliothek, München, Clm 4452) prvi je iluminirani rukopis u kojem nalazimo vladarski prikaz koji sa sigurnošću možemo raspoznati kao onaj Henrika II. Posvetna slika koja ispunjava folio 2r podijeljena je u dva horizontalna registra jednake veličine (slika 65). Suprotstavljena je bogato oslikanim natpisom koji govori da je kralj Henrik – čija moć proizlazi iz njegova čuvena porijekla – donirao ovu knjigu zajedno sa drugim predmetima pod zaštitom sv. Petra i Pavla (slika 66).<sup>274</sup> Knjiga je impresivna i svojom veličinom (42.5 x 32 cm), te omogućava gledanje s određene udaljenosti, poglavito narativne scene koje se prostiru preko dvije stranice. U gornjem registru posvetne minijature, Krist sjedi na prijestolju dok dijamantom kruni kralja i kraljicu pognutih glava, koje sv. Petar i Pavao lagano poguruju prema njemu. Henrik II. drži kratko zlatno žezlou svojoj desnoj ruci, dok lijevom Kristu pruža mali globus. Sam Krist obraća se Henriku II. u inskripciji, upozoravajući ga: „čini što je pravično, razlikuj uvijek što je pravedno...“<sup>275</sup> Garrison objašnjava: „Ovaj podsjetnik na kraljevu pravednu vladavinu komplementiran je jednom inicijalnom frazom u nasuprotnoj inskripciji na foliju 1v koja, kao i u posvetnoj seriji u sakramentariju iz Regensburga, podsjeća na Henrikovo plemenito porijeklo kao razlog za njegovu vladavinu. U Perikopama, Krist prepoznaje i podržava političku strukturu vladavine Henrika II. iz performativne perspektive (vidimo da kruni Henrika i Kunigundu), i obraća im se verbalno.“<sup>276</sup>

---

<sup>273</sup> Goldstein i Grgin, *Europa i Sredozemlje*, 196.

<sup>274</sup> Hiscock, *The White Mantle*, 61.

<sup>275</sup> Garrison, *Ottoman Imperial Art*, 131.

<sup>276</sup> „This reminder of the king's just rule is complemented by one of the initial phrases on the facing inscription on folio 1v that, as in the dedication series of the Regensburg Sacramentary, recalls Henry II's noble lineage as the reason for his reign. In the Pericope Book, Christ recognizes and supports the political structure of Henry II's reign from a performative perspective (we see him crowning Henry II and Kunigunde), and he addresses this verbally.“ Isto.

Kraljica Kunigunda drži kratko zlatno žezlo u lijevo ruci, dok desnu podiže prema Kristu, poput Pavla iza nje. Tri ženske alegorijske figure, vjerojatno *Roma/Italia*, *Gallia* i *Germania*, dominiraju scenom u donjem registru, iza kojih, na dnu, proviruje šest ženskih personifikacija podložničkih teritorija čiji su donji dijelovi tijela sakriveni tлом na kojem stoje glavne tri figure. Dok šest personifikacija u rukama drže rogove obilja, ona središnja, vjerojatno *Roma*, drži žezlo i globus pružajući ih kralju, a ostale dvije, vjerojatno *Gallia* i *Germania*, lovorov vijenac i globus sa križem. Osim veličinom i smještajem u sredinu scene, *Roma* se ističe svojim atributima, poglavito krunom. To je tzv. *Mauerkrone*, odnosno muralna kruna, složena od motiva gradskih zidina.<sup>277</sup> Henrik II. odjeven je u dugu purpurnu tuniku, vjerojatno, kao i u brojnim prethodnim primjerima, inspiriranu bizantskim *divetesionom*, preko koje je prebačen crveni plašt hlamida. Tunika podsjeća na onu Otona III. u Evandelistaru iz Münchena i Bamberškoj apokalipsi, iako se to ne može definitivno ustvrditi zbog bočnog položaja vladara u ovoj minijaturi. Kunigunda je odjevena u tuniku sivih tonova, po sredini i donjem porubu haljine prekrivenom zlatnom trakom, čiji izgled pomalo nalikuje na *formulosa* iz srednjebizantskog perioda, poput onog u kojem je prikazana Teofano na bjelokosti iz Musée de Cluny (slika 35). Tuniku prekriva purpurni plašt.

Perikope, unatoč početnoj asocijaciji na Bamberšku apokalipsu, jasno prikazuju drugačiji program. Za razliku od većine poprilično statičnih i hijeratičnih portreta Otona II. i Otona III., kraljevski par u ovoj iluminaciji ne samo da sudjeluje u radnji, već su ključni akteri, a napušta se i dotadašnji tip prikaza mladolikog vladara.<sup>278</sup> Personifikacija u sredini, koja bi trebala biti *Roma*, posebno je naglašena, što govori i o tome koliko je Henriku II. kao naručitelju ovog djela bilo važno upravo nju naglasiti kao ključnu komponentu ove slike; ništa neobično s obzirom na činjenicu da je Sveto Rimsko Carstvo bilo baštinik Rimskog Carstva.

Međutim, ova slika s vladarskim portretom povezana je i sa temom Posljednjeg suda prikazanog na zadnje dvije iluminacije u ovom rukopisu, na folijima 201v i 202r (slike 67 i 68).<sup>279</sup> Na lijevoj stranici (fol. 201v), mrtvi se dižu iz svojih grobova, dok je na sljedećem foliju, kompozicijski podijeljenom u dva dijela, Krist frontalno prikazan, na prijestolju u središtu gornjeg registra predstavljajući veliki križ gledatelju (slika 68).<sup>280</sup> Anđeli i apostoli flankiraju ga sa svake strane, a sv. Petar i Pavao nalaze se s lijeve i desne najbliže Kristu. U donjoj sceni nalaze se s lijeve i desne strane skupine spašenih i prokletih, dok u središtu dva

<sup>277</sup> Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 181.

<sup>278</sup> Hiscock, *The White Mantle*, 64.

<sup>279</sup> Garrison, *Ottonian Imperial Art*, 131.

<sup>280</sup> Isto, 134.

anđela lebde i čitaju odmotane svitke pergamene. Među spašenima najuočljivije figure su biskup i kralj, dok je posljednji jednako odjeven kao i u minijaturi na fol. 2r.<sup>281</sup> Ženska figura koja jako nalikuje tipu korištenom da bi se prikazalo Kunigundu na fol. 2r stoji skroz lijevo. Grupa prokletih zdesna sastoji se od antitipova spašenih koje demoni povlače u vatru pakla.<sup>282</sup> Kako naglašava Garrison: „Vizualni program knjige unificirao je duhovne istine i političke hijerarhije na naslovnici i sadržano u njezinim stranicama; na kraju vremena mogli bi poslužiti kao kraljeva i kraljičina knjiga života i smrti.“<sup>283</sup>

U **Sakramentariju Henrika II.** nalaze se još dva vladarska portreta, u mnogome različita od onog u Perikopama, oba na istom foliju. Na fol. 11r Henriku II. Krist u mandorli polaže krunu na glavu, dok mu dva anđela, s lijeve i desne strane, dodaju koplje i mač, a bavarski sveci, sv. Ulrich od Augsburga i sv. Emmeram od Regensburga pridržavaju ruke sa insignijama (slika 69). Turković u svom doktoratu prenosi A. Alfoldija, i navodi kako je on pokazao da je dugo koplje važan simbol vladarske moći koji svoje korijene ima u grčkoj ikonografiji, te dodaje: „Štoviše, odnos prema vladarskom koplju u carsko doba je gotovo okultne naravi jer mu se pridaju karakteristike zasebne osobnosti.“<sup>284</sup> Koplje koje car drži u desnoj ruci predstavlja legendarno Sveto koplje, koplje kojim je navodno rimski centurion Longin probo Krista na križu, relikviju koju je 920ih godina pribavio osnivač otonske dinastije, Henrik I. Ptičar, a koja se danas nalazi u Kunsthistorisches Museum u Beču (slika 34). Otonska dinastija pridavala je veliku pažnju narativu Kristove muke, pa tako i svetim predmetima povezanim s njom.<sup>285</sup> Dvostruka relikvija sv. Križa i Krvi Kristove u Reichenau, kao i pažnja koju joj je Oton I. pridavao, govori u prilog tome.<sup>286</sup> Sveto koplje bilo je objekt od neprocjenjive vrijednosti i važnosti – između ostalog, simboliziralo je Kristov blagoslov i zaštitu vladara.<sup>287</sup> Prvi njegov opis donosi nam Liutprand od Cremone, koji navodi da je bilo izrađeno za cara Konstantina Velikog, i dekorirano čavlima kojima je Krist bio pribijen na križ.<sup>288</sup> U Svetom Rimskom Carstvu bilo je poznato i kao koplje sv. Mauricija, rimskog mučenika i zaštitnika Carstva, a moguće je da je to bio odgovor na navode bizantskih careva,

---

<sup>281</sup> Isto.

<sup>282</sup> Isto, 135.

<sup>283</sup> „Indeed, the book's visual programs unified the spiritual truths and the political hierarchies on the cover and contained within its pages; at the end of time these could act as the king's and queen's own book of life.“ Isto, 138.

<sup>284</sup> Turković, „Prikazi gradova, 110.

<sup>285</sup> Rosamond McKitterick, ur., *The Early Middle Ages, Europe: 400 – 1000* (Oxford: Oxford University Press, 2001), 197.

<sup>286</sup> Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 138.

<sup>287</sup> Garrison, *Ottonian Imperial Art*, 6.

<sup>288</sup> Nicholas Vincent, *The Holy Blood: King Henry III and the Westminster Blood Relic* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001.), 59.



koji su tvrdili da su oni ti koji posjeduju pravo, Longinovo Sveto koplje, a koji je u Konstantinopol donijela majka Konstantina Velikog, sv. Helena.<sup>289</sup> U popularnoj tradiciji Svetog Rimskog Carstva legende su se spojile, tako da je otonsko Sveto koplje postalo, osim Konstantinovog i Mauricijevog, također i Longinovo koplje.<sup>290</sup> Henrik I. Ptičar žrtvovao je teritorij kako bi došao u posjed tog moćnog predmeta,<sup>291</sup> a zanimljivo je i da je odlučnu bitku protiv Mađara 933. godine vodio upravo na blagdan sv. Longina, 15. ožujka.<sup>292</sup> Oton I. Veliki nosio ga je sa sobom u bitku na Leškom polju 955. godine, kada ga je po predaji duhovna zaštita koja je isijavala iz ove relikvije odvela u veliku pobjedu.<sup>293</sup> Sveto koplje simboliziralo je i vladarevu povezanost s božanskim, a bilo je posljednja od tri insignije koju je Henrik II. prigrabio nakon smrti Otona III., i iako je morao izboriti još mnoštvo bitaka i sklopiti mnoštvo saveza sa drugim moćnicima kako bi se učvrstio na vlasti, posjedovanje ovakvoga predmeta bio je vrijedan simbolički argument za njegovo pravo na prijestolje.

Za razliku od Otona III., sina njemačkog cara i bizantske princeze, Henrik nije imao takvo plemenito porijeklo, koje je u razdoblju 10. i 11. stoljeća bilo najbolji, najvažniji argument za prijestolje. Kako piše Mayr-Harting, otonska vladavina nije se toliko oslanjala na konkretne politike, vođenje rata niti poreze, iako niti jedan od tih elemenata nije izostajao, već na kraljevska i plemićka nasljedstva, ostavštinu: često su zahtjevi svih članova obitelji za dijelom te ostavštine bili u međusobnom sukobu, i zahtijevali mirno kraljevo rasuđivanje koje bi se po mogućnosti situaciju moglorasplesiti bez pravog oružanog sukoba suprotstavljenih strana.<sup>294</sup> Henrik II., u nedostatku takvog neprijepornog argumenta, unatoč pripadnosti otonskoj dinastiji, morao je pronaći druge načine za preuzimanje carskog naslova. Za stjecanje prvogposlužio mu je prijenos tijela Otona III. iz Rima u Aachen 1002. godine, gdje je prema svojoj posljednoj želji trebao biti pokopan.<sup>295</sup> Nakon što je pogrebna povorka stigla do bavarskog grada Pollinga, presreo ih je, i zajedno sa carevim tijelom uzeo za taoce;

---

<sup>289</sup> Isto.

<sup>290</sup> Isto.

<sup>291</sup> McKitterick, *Carolingian Culture*, 77.

<sup>292</sup> Vincent, *The Holy Blood*, 59.

<sup>293</sup> Garrison, *Ottonian Imperial Art*, 6.

<sup>294</sup> „Another reason why Ottonian rule can be difficult to understand is not for the most part about policies, parties and factions, nor even about wars and taxes (though there were policies and constant external wars), but about royal and aristocratic inheritances. It is a very fragmented story based, as we might at first sight think, on a principle of chaos. The uncertainties and violent feuds arising from *cohereditas*, the sense that every member of the family, male or female, secular or religious, had a right to a cut, in quite unspecified proportions (and all this applied even to the ruling dynasty itself), kept the ruler very busy with what has rightly been described as his face-to-face, or partimonial (rather than bureaucratic) politics. He was drawn into inheritance disputes as a kingly judge, and often could not remain above them because he was himself a kinsman of so many of the aristocratic disputants.“ Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 13.

<sup>295</sup> Garrison, *Ottonian Imperial Art*, 3.

uzamjenu za njihovo oslobađanje zahtijevao je da mu voditelj povorke, Heribert, biskup Kölna, preda carske insignije –sveto koplje, kraljevski globus i kraljevsku krunu.<sup>296</sup> Nakon što je ucjenom uspio dobiti insignije, pustio je svoje taoce, i prije nego što je uspio prikupiti političku potporu od drugih plemića, organizirao vlastitu krunidbu u Mainzu te je od strane nadbiskupa Willigisa okrunjen za kralja u lipnju 1002. godine.<sup>297</sup> Tako je Henrik II., prisvajanjem insignija Otona III., simboličkih i ritualnih alata carske moći, afirmirao svoju pretenziju na prijestolje i stekao moćni argument u daljnoj borbi za vlast, iako je ta borba trajala još mnogo godina, sve do njegove carske krunidbe u Rimu 1014. godine.

Kruna koju Krist polaže na glavu bradatog Henrika II. podsjeća dijelom na krunu s florealnim motivima, viđenu primjerice u Psaltiru Karla Ćelavog (slika 17), i službenu krunu Svetog Rimskog Carstva (slika 31). Glavna pojasnica, od zlata, u središnjoj traci ukrašena je, čini se, biserima ili draguljima s motivom plavih križića. Na njoj se na središnjem, te lijevom i desnom dijelu nalaze trolisni motivi, već viđeni na krunama u karolinškim iluminacijama iz vremena Karla Ćelavog. Međutim, ono što ovu krunu povezuje sa službenom krunom Svetog Rimskog Carstva je pojasnica koja se u obliku mosta proteže od lijevog prema desnom kraju, iako se originalno na kruni proteže od prednjeg prema stražnjem dijelu na kraljevoj glavi. Čini se da je ovdje prikazana kruna maštoviti spoj karolinške i otonske krune.

Vladar je odjeven u nešto kraću zlatnu tuniku koja podsjeća na bizantski *divetesion* obrubljen zlatnim vezom na rukavima i dnu haljine, kao i raznobojnim kružnim i polukružnim elementima iznad donjeg obruba, vjerojatno draguljima, a prekriva jutamnoplava hlamida. Oko pasa čini se nosi zlatni, ornamentirani remen, koji se ne vidi najbolje jer je većinom prekriven hlamidom, koja je obrubljena raskošnom zlatnom trakom sa raznobojnim draguljima. Ova hlamida neodoljivo podsjeća na zvjezdani plašt Henrika II. koji se danas

---

<sup>296</sup> „Once the funeral procession reached the bavarian town of Polling, Otto III's corpse and it's cortege were taken hostage by the Bavarian duke Henry IV (shortly to become Henry II) and his forces. Duke Henry demanded that the leader of the group, Archbishop Heribert of Cologne (r. 999-1021.) relinquish the royal insignia –the Holy Lance, the Royal Orb, and the Royal Crown – the material symbols of royal power. Archbishop Heribert was forced to comply but had had the foresight to send a courier carrying the Holy Lance (the most powerful of these insignia) ahead to Aachen before the royal entourage had reached the Alps. Duke Henry IV. foiled the archbishop's plan, however, by holding hostage archbishop Heribert's brother, Bishop Henry I of Wurzburg (r. 995-1018), until the Holy Lance was intercepted and handed over to him. After disemboweling Otto III's body and burying his entrails at the chapel dedicated to St. Ulrich at the church of St Afra at Augsburg, Duke Henry IV. accompanied Otto III's cortege to the town of Neuburg, a town on Danube close to the territorial borders between Bavaria, Schwabia and Franconia, and there released his living and dead hostages. From this point onward, Otto III's body stood in for the body of Christ in public reenactments of Christ's passion as Otto III's pallbearers made their way to Aachen in time for his burial on Easter Sunday.“ Isto.

<sup>297</sup> Isto.

čuva u Diosezanmuseumu u Bambergu (slike 70a i 70b).<sup>298</sup> Iako je ovaj plašt izvezen različitim motivima zlatne boje, poglavito zvijezdama po kojima je i dobio ime, što na minijaturi nije izvedeno, sličnost je očita. Ovaj predmet je izrađen od bizantske tamnoljubičaste (purpurne) svile između 1018. i 1020. godine, koja je u restauraciji iz 15. stoljeća zamijenjena tamnoplavom svilom, a predstavlja dokaz da su u regensburškoj radionici bili dostupni bizantski modeli.<sup>299</sup>

Prikaz bizantskog cara Bazilija II. iz njegova psaltira (slike 71a i 71b), danas u Biblioteci Marciani u Veneciji (Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, Ms. gr. 17), tipološki i ikonografski veoma nalikuje ovom portretu, zbog čega se kao jedan od utjecaja za ovo djelo, posebno za prikaz lica, može označiti i bizantska tradicija vladarskih portreta.<sup>300</sup> Prikaz krunidbe Henrika II. također se povezuje sa krunidbenim pravilima u Mainzu, čiji ritual propisuje da kralj mora ući u crkvu između dva biskupa, a zaziva starozavjetnu simboliku prenoseći temu Arona i Hura koji drže Mojsijeve ruke u bitci.<sup>301</sup>

Na začelnom listu stranice sakramentarija Henrika II., foliju 11v, nalazi se drugi portret (slika 72). Okrunjen, Henrik II. sjedi ispod bogato dekoriranog baldahina, okružen vojnicima i četirima personifikacijama, dok se iznad njegove glave pruža Božja ruka. Inskripcija koja uokviruje minijaturu objavljuje podređenost različitih dijelova svijeta carevoj volji. Sa svake njegove strane nalazi se po jedan čuvar u vojničkoj rimskoj odori, sa mačem i štitom. Četiri prikazane provincije nose rogove obilja. Nakon što je u prethodnoj minijaturi okrunjen i primio kraljevsku insigniju, ovdje ga nalazimo raskošno odjevenog na svojem draguljima optočenom prijestolju s ravnim naslonom, na čijim se gornjim uglovima nalaze dvije kugle, tip trona već viđen u karolinškim iluminacijama. Odjeven je u plavu tuniku ponovno nalik bizantskom *divetesionu*; pri dnu je obrubljena draguljima te na ramenu i na području koljena ukrašena kružnim zlatnim ornamentom s raznobojnim draguljima. Prekriva ju raskošni crveni plašt, hlamida. I ovaj plašt je, poput raskošne tunike, obrubljen zlatnom

---

<sup>298</sup> „From the early 11th century come the imperial cloaks in Bamberg (Bamberg, Diozmsus.). These magnificent south German pieces, possibly from Regensburg, are embroidered with silk and gold on a silk ground. They were commissioned for and by the Holy Roman Emperor, Henry II, and his wife, Kunigunde (d. 1033). They exemplify the deep religious faith of the medieval period. The cloak with star motifs combines zodiacal signs associated with Christ and the Virgin with other constellations to form a total picture of the heavenly vault ruled by Christ. One of the other cloaks, that of Kunigunde, has rows of roundels that illustrate Christ Incarnate with scenes from the Old Testament, while another cloak features rows of enthroned rulers.“ Hourihane, *The Grove Encyclopedia*, 681.

<sup>299</sup> Garrison, *Ottonian Imperial Art*, 17, 121. Općenito detaljnije o ovom plaštu, njegovom naručitelju, izradi, itd. vidi u Garrison, *Ottonian Imperial Art*, 121-124.

<sup>300</sup> Karl Dachs und Florentine Mütterich, ur. *Regensburger Buchmalerei. Von Fruhkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters*, (München: Prestel Verlag München, 1987), 32.

<sup>301</sup> Hiscock, *The White Mantle*, 67; Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 66.

trakom sa raznobojnim draguljima, a također na predjelu ramena i koljena ima zlatnu dekoraciju u obliku kruga optočenu draguljima. U desnoj ruci drži *globus cruciger*, a u lijevoj kratko žezlo. Na glavu mu je položena zlatna kraljevska kruna optočena draguljima. Sastoji se od glavne široke zlatne pojasnice ukrašene draguljima i biserima, iz koje izrastaju četiri trolisna završetka. Podsjeća na već poznati karolinški tip krune sa florealnim motivima, a nije čudno da baš na ovom prikazu prisutan taj tip, s obzirom da je ova iluminacija parafraza prikaza Karla Ćelavog u njegovom Codexu Aureusu, nastalom oko 870. godine (slika 24), a može se povezati sa još jednom iluminacijom Karla Ćelavog, onom u Prvoj Bibliji Karla Ćelavog (slika 14). Henrik II. poziva se ovim portretom na karolinšku vladarsku tradiciju, zazivajući i samog sebe kao nasljednika stare karolinške političke dominacije u Franačkom Carstvu. Ova analogija razlikuje se od one u Perikopama – ovdje Henrik preuzima ideologiju Karolinga i obnovu karolinškog nasljeđa, a ne „kristocentrizam“ prethodnih otonskih vladara. Ipak, velika blizina između krunidbene serije i minijatura Raspeća i Uskrsnuća, još jednom ukazuje na koliko su visokoj razini bile povezane vladarska ideologija i spiritualnost: obnova slave istočnih Franaka pod Henrikom II. paralelna je u ovom kontekstu ničem manjem nego čudotvornom Uskrsnuću.<sup>302</sup>

**Antependij s prikazom Henrika II. i Kunigunde** pod Kristovim nogama u proskinezi, izrađen je oko 1019. godine za katedralu u Baselu, a danas se nalazi u pariškom Musée de Cluny (slika 73a i 73b).<sup>303</sup> Izrađen u tehnici *repousse* od zlata, dragog i poludragog kamena, bisera, stakla i metala na hrastovoj jezgri, neobično je velikih dimenzija za zlatarski rad: čak 100 x 178 cm.<sup>304</sup> Krist se nalazi u središnjem luku, dok ga sa lijeve strane okružuju sv. Benedikt i arkanđeo Mihael, a s desne arkanđeli Gabrijel i Rafael.<sup>305</sup> Henrik II. i Kunigunda nalaze se s lijeve i desne strane pod Kristovim nogama u proskinezi, neobičnoj za prikaz zapadnih vladara, pogotovo u ovakvim mjerilima. Oboje su okrunjeni, sa krunama koje se sastoje od tanke glavne pojasnice iz koje izrastaju mali trokuti na kojima se nalazi motiv cvijeta (slika 73b). Henrika raspoznamo po njegovom bradatom licu. Predstavljaju dvije male, jedva uočljive figure poklonjene Kristu. Utjecaj Bizanta čini se očitim, i ne treba ići predaleko u prošlost kako bi našli na što se ovaj rad referira: na već spomenutom mozaiku

---

<sup>302</sup> Hiscock, *The White Mantle*, 67.

<sup>303</sup> Robert C. Calkins, *Monuments of Medieval Art* (London: Cornell University Press, 1979), 125; Janetta Rebold Benton, *Materials, Methods and Masterpieces of Medieval Art* (Santa Barbara, California: Greenwood Publishing Group, 2009), 133.

<sup>304</sup> Rebold Benton, *Materials, Methods*, 133.

<sup>305</sup> Isto.

unarteksu sv. Sofije nalazi se prikaz bizantskog cara Lava VI. (886.-912.) u proskinezi pred Kristom (slike 49a i 49b).<sup>306</sup>

Još jedan zanimljiv portret Henrika II. nalazi se u **Evangelistaru Henrika II. iz Monte Cassina** (Rim, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ottob.lat.74) (slika 74). Ovaj evanđelistar, dimenzija je 278 x 225 mm, sastoji se od 256 stranica, a nastao je u Regensburgu prije 1024. godine.<sup>307</sup> Slika sa prikazom cara nalazi se na fol. 193v, a podijeljena je u središtu kompozicije u više kružnih segmenata i u kutevima stranice u uspravne pravokutne segmente. U središnjem kružnom segmentu prikazan je car, sa globusom u desnoj ruci dok mu je lijeva uzdignuta u znaku blagoslova. Kruna mu se sastoji od glavne horizontalne pojasnice dekorirane draguljima, iz koje izrastaju uhobrani. Na gornjem dijelu nalaze se elementi u obliku malih mostića na kojima se nalaze zlatne kuglice. Odjeven je u bijelu haljinu ili tuniku koju prekriva zlatnom trakom ornamentirana tunika nalik na bizantski *divetesion*. Nju pak prekriva crveni plašt, čini se hlamida, preko koje je prebačena stola, atipična za prikaze svjetovnih vladara.<sup>308</sup> Okružuje ga natpis na latinskom „*Imperii solio fulget Henricus avito caesar et augustus trabeali munere dignus.*“<sup>309</sup> Vladar sjedi na široko razvedenom prijestolju bez naslona, a u polukružnom segmentu iznad njega nalazi se golubica, simbol Duha Svetoga. U zasebnom polukružnom segmentu ispod vladara, krvnik pruža mač prema optuženiku koji moli cara za milost. Prema H. Blochu to je ilustracija kazne Pandolfa IV. Capuanskog, kojega je 1022. zarobio i namjeravao pogubiti Henrik II., no odustao od svog nauma nakon što se za zarobljenika zauzeo biskup od Kölna.<sup>310</sup> Vrlina blagosti, *clementia*, bila je važan srednjovjekovni aspekt dobre vladavine, pa su vladari rijetko propuštali priliku da prirede javne događaje, ritualnog karaktera, u kojima bi se pobunjenici bacali ničice pred njima tražeći oprost.<sup>311</sup>

Sa njegove desne i lijeve strane nalaze se personifikacije *Sapientia* i *Pudentia*, Mudrost i Razboritost. U kutovima stranice, u pravokutnim segmentima, također su prikazane personifikacije: *Iustitia*, *Pietas*, *Lex i Ius* – Pravda, Pobožnost, Zakon i Pravo. Svaki zasebni prikaz okružen je tekstom na latinskom koji objašnjava njegovo značenje. Car je predstavljen kao uzorni vladar, pomazan Duhom Svetim, obdaren mudrošću i razboritošću, dok njegovim

---

<sup>306</sup> Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 66.

<sup>307</sup> Dachs und Mütterich, *Regensburger Buchmalerei*, 34.

<sup>308</sup> Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 128.

<sup>309</sup> hrv. „Henrik, kao cesar i august dostojan dara trabeje blista pradjedovskim prijestoljem vlasti.“, preveo Zvonimir Glavaš, dipl. latinist.

<sup>310</sup> Dachs und Mütterich, *Regensburger Buchmalerei*, 34.

<sup>311</sup> Althoff, *Otto III*, 33.

carstvom vladaju pravda, pobožnost, zakoni i pravo. Scena ispod njegovih nogu zaokružuje, zaključuje opis njegove vladavine: „*Caesaris ad nutum dampnant lex iusque tyrannum*.”<sup>312</sup> Kantorowicz je ovu scenu opisao kao sud vladara koji obnaša medijaciju između Božje providnosti i ljudskog zakona, te dodao kako se to ovdje, kako i priliči otonskom princu, odvija kroz liturgiju.<sup>313</sup>

Stilski i konceptijski, ovaj se prikaz može usporediti sa jednim prikazom iz Utina kodeksa (München, Baayerische Staatsbibliothek, Clm. 13601), rukopisom nastalim također oko 1020. godine u regenburškom skriptoriju. Riječ o prikazom Kristova raspeća (slika 75).<sup>314</sup> Osim što vladar poput svećenika nosi nekoliko haljina istovremeno, zanimljivo da je boja Kristove haljine iz prikaza raspeća iz Utina evanđelistara jednaka boji Henrikova plašta, ali još više i to da i car i Krist nose stolu, što je veoma zanimljivo za prikaz nekog vladara, jer uobičajeno označava svećenika-kralja.<sup>315</sup> S. Bertelli i R. Burr Lichtfeld prenose zanimljivi opis *Orda carske krunidbe* iz 10. stoljeća, koji govori o tome koliko je ovaj koncept svećenika-kralja bio važan dio vladarske ideologije: „Molitva je završila, izabrani nastavlja prema koru sv. Grgura s kardinalima, nadbiskupima i arhiđakonima, koji su mu asistirali tijekom pomazanja, i nakon što su ga odjenuli u amikt, albu i pojas, dovode ga u sakristiju pred papu, koji ga učini svećenikom i da mu tuniku i dalmatiku.”<sup>316</sup> Ipak, u nošenju stole u ova dva prikaza postoje razlike: dok je Kristova samo prebačena preko ramena, Henrikova je i prekrivena preko prsa. Obratimo li pozornost na izgled stole u ova dva prikaza, posebno ovom Henrika II., jasno možemo vidjeti kako ovaj uski zlatni šal uvelike podsjeća na izgled bizantskog *lorosa*. Natpis koji okružuje Henrika i objavljuje da je car dostojan trabeje sigurno nije slučajan nego pomno izabran. Kao što je već izneseno u radu, upravo iz ovdje spomenute rimske odore *trabea triumphalis* razvio se bizantski *loros*, a način na koji je prebačen preko vladarevih prsa, iako nije doslovna kopija, zaista asocira na brojne prikaze bizantskih vladara u *lorosu*, dok se izgled bradatog vladara također uklapa u tu sliku (slika 37). Važno je na ovom mjestu napomenuti i to da je Regensburg bio važna luka na Dunavu, ruti prema Bizantu, što je i dovelo donjegova jačeg utjecaja i širenja bizantskih imperijalnih ideja.<sup>317</sup> O tome među

---

<sup>312</sup> hrv. „Na zapovijed Cezarovu Pravda i Pravo osuđuju tiranina.“, preveo Zvonimir Glavaš, dipl. latinist.

<sup>313</sup> Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2016), 114.

<sup>314</sup> Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 128.

<sup>315</sup> Isto.

<sup>316</sup> „The prayer finished, the elect proceeds to the choir of Saint Gregory with the cardinals, asrc-presbyters and the archdeacons who have assisted him during the office of anointing, and after having clothed him with the amice, alb and the girdle, they bring him to the sacristy before the pope, who makes him a priest and gives him a tunic and dalmatic.“ Bertelli and Burr Lichtfeld, *The King's Body*, 14.

<sup>317</sup> Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 129.

ostalim, govori i to da je Krist u raspećima nastalima u regensburškom skriptoriju uvijek prikazivan kao bradati Krist, u bizantskoj modi, za razliku od mladolikog, golobradog, u prikazima iz Reichenaua.<sup>318</sup>

Još jedan carski prikaz nalazimo u **Pontifikalu Henrika II.** (Bamberg, Staatsbibliothek Bamberg, Msc. Lit. 53), liturgijskoj knjizi u kojoj je car stoji između dva nadbiskupakoji mu pridržavaju ruke (fol. 2v) (slika 76). Bradati vladar prikazan je na zlatnoj pozadini unutar simbolično prikazane trobrodne crkve.<sup>319</sup> Odjeven je u bijelu tuniku prekrivenu jednostavnim crvenim plaštom, čini se hlamidom. Na nogama ima jednostavne cipele, i čarape ili hlače iste boje. Na glavi mu se nalazi zlatna kruna koja se sastoji od glavne pojasnice ukrašene bisernim nizom, sa draguljem u središtu. Iz nje izrastaju ornamenti, čini se u obliku lista, ali se ne mogu jasno raspoznati jer se stapaju sa zlatnom pozadinom iza vladara. Sa donje strane krune, slijeva i zdesna, izrastaju *pendilia*, već spomenuti ukras tipičan za bizantske krune. Ovdje se *pendilia* sastoji od niske bisera koja završava kružnim ornamentom također sazdanim od bisera. Ruke mu pridržavaju biskupi – u desnoj ruci drži globus, a lijeva je prazna. Krunidbeni *ordo* u ovoj knjizi opisuje pratnju vladara u crkvu uz dva biskupa,<sup>320</sup> a ova tema već je jednom prikazana u Sakramentariju Henrika II., iako se ondje vladar nalazi između dva sveca a ne biskupa. Ipak, motiv vladara između dva crkvena velikodostojnika poznat nam je još iz vremena Karla Ćelavog – sa fol. 2v u Sakramentariju iz Metza, nastalom oko 869. godine (slika 22).<sup>321</sup>

Ova iluminacija može se iščitati ne samo kao simbolički prikaz krunidbe Henrika II., nego i u širem smislu, kao simbolička aluzija na tzv. otonsko-salijski *Reichskirchensystem*. *Reichskirchensystem*, kao što daje naslutiti i njegov doslovni prijevod, bio je politički sustav čiji se temelj sastojao od sprege carske i crkvene vladajuće elite: otonski i salijski vladari sustavno su na važne položaje u Crkvi postavljali ljude od povjerenja, veoma često i članove vlastitih obitelji.<sup>322</sup> Zanimljivo je primjerice, da je Wilhelm, nadbiskup Mainza od 954. do 968., bio sin Otona I., njegov nasljednik Hatto II. (nadbiskup 968.-970.), carev nećak, a nadbiskup Kölna Bruno, njegov brat.<sup>323</sup> Takvu politiku nastavili su i nasljednici Otona I.: njegov unuk Oton III. je u Rimu za papu Grgura V. potvrdio svog rođaka, također unuka Otona

---

<sup>318</sup> Isto.

<sup>319</sup> Isto, 199.

<sup>320</sup> Isto.

<sup>321</sup> Isto, 198.

<sup>322</sup> Henry Parkes, *The Making of Liturgy in the Ottonian Church. Books, Music and Ritual in Mainz 950-1050*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 16.

<sup>323</sup> Isto.

I.,<sup>324</sup> a nakon njegove smrti svog negdašnjeg tutora, dugogodišnjeg prijatelja, i osobu od povjerenja, Gerberta od Aurillaca, kao papu Silvestra II. Naravno, teško je dokazati da je Crkva bila samo instrument vladara, koji su je koristili kada i kako su htjeli.<sup>325</sup> Kako piše G. Althoff, jasno je da se ovaj sustav bazirao na dva važna obilježja: „Na prvom mjestu, postoji „stvarna“ strana odnosa: otonski kraljevi davali su posjede i privilegije carskim crkvama, biskupijama i samostanima u takvom obilju da se to ne može objasniti samo kao vjernička potpora crkvama. Njihova temeljna motivacija bila je oslobađanje vladara od potrebe da formiraju vlastitu upravu. Privilegije koje su davali uključivale su pravo da se održavaju sajmovi, kuje novac, i prikuplja carina... No ono što je zapravo omogućilo funkcioniranje ovakvog sustava, bila je njegova osobna strana. Kraljevima je bio potreban autoritet kako bi biskupe od vlastitog povjerenja promovirali u redove institucija koje su favorizirali, institucija koje su konstantno iskazivale želju da služe vlasti.“<sup>326</sup> Bio je to zapravo *quid pro quo* tip odnosa koji je naposljetku na ruku išao i Crkvi i vladarima. Također je bitno još jednom naglasiti da se otonski tip vladavine nije temeljio na složenom administrativnom sustavu, nego više na putovanjima po Carstvu: vladar je zajedno sa svojim dvorom putovao od mjesta do mjesta, noseći pritom svoju ceremonijalnu krunu.<sup>327</sup> Iako je vladavina Otona III. bila prekratka da bi se donijeli određeni zaključci o tome koje je centre u carstvu vladar najčešće posjećivao, znamo da je Henrika II. zajedno sa svojom dvorskom svitom češće nego prijašnji vladari posjećivao svoje imperijalne crkve, od kojih je posebnu ulogu zauzimao Bamberg, čija je nadbiskupija osnovana na poticaj samog cara.<sup>328</sup>

### 3. 5. Konrad II. i Henrik III.

Henrik II. je, poput Otona III., umro bez nasljednika, pa je nakon njega za kralja izabran (1024. g.) i za cara okrunjen Konrad II. (1027. – 1039.), prvi vladar salijske dinastije. Najpoznatiji prikaz Konrada II. zasigurno je onaj na **fresci u apsidi katedrale u Akvileji**, koja se datira u prvu polovicu 11. stoljeća (slike 77a, 77b i 77c).<sup>329</sup> U središtu prikaza nalazi se Djevica na prijestolju sa Kristom na krilu, unutar mandorle, oko koje su i simboli četvorice

---

<sup>324</sup> Althoff, *Otto III*, vii.

<sup>325</sup> Isto, 21.

<sup>326</sup> Isto.

<sup>327</sup> Mayr-Harting, *Ottonian Book Part One*, 12.

<sup>328</sup> Althoff, *Otto III*, 20, 136.

<sup>329</sup> Herwig Wolfram, *Conrad II 990 – 1039. Emperor of Three Kingdoms* (University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2006), 155.



evanđelista – prikaz koji naglašava Bogorodičino značenje i koji bismo mogli zvati *Maiestas Virginis*. Njoj zdesna prikazani su u procesiji sv. Hermagora, sv. Fortunat (prvi akvilejski biskup i njegov đakon) te sv. Eufemija, a slijeva sv. Marko Evanđelist (prema predaji zaslužan za širenje kršćanstva na akvilejskom području), sv. Hilarije i sv. Tacijan (drugi akvilejski biskup i njegov đakon). Osobitost je ovoga prikaza što su uz svece naslikani, osim donatora patrijarha Popona, i članovi carske obitelji. Čitav je apsidalni oslik komponiran kao prikaz trijumfa ranokršćanske Crkve u Akvileji.<sup>330</sup> Naime, političko i vjerskorivalstvo između Akvileje, koja je sv. Marka smatrala utemeljiteljem svoje Crkve, i Venecije, čiji je zaštitnik bio također sv. Marko, doveo je do invencije različitih sedam verzija navodne apostolske misije sv. Marka u regiji.<sup>331</sup> Taj rivalitet preslikao se i na umjetničku produkciju ova dva grada, što je dovelo i do prikazivanja specifičnog ikonografskog programa na zidnom osliku apsidebazilike u Akvileji.

Mladi Henrik, budući Henrik III., prikazan je bez krune, a slijedi ga raskošno odjeveni car Konrad II. (slike 77b i 77c), okrunjen imperijalnom krunom, koja ne nalikuje nijednoj dotada viđenoj u prikazima vladara karolinške ili otonske dinastije. Glavna horizontalna pojasnica podijeljena je na tri dijela: središnji, zlatni, te gornji i donji koje karakteriziraju bijele točkice, predstavljajući biserni niz. Na nju se nastavlja gornji dio s tri međusobno povezana trokutna oblika, koji se nalaze i na stražnjoj strani krune. Svaki taj trokut obrubljen je bisernim nizom, a unutar njih nalazi se zlatni kružni dekorativni element. Na stražnjoj strani krune tri „zabata“ povezana su polukružnom tankom pojasnicom, koja na središnjem dijelu ima dva elementa nalik na list, i na krajevima po jedan. Kruna sa donje strane sadrži uhobrane. Sa Konradove desne, a naše lijeve strane, uočljiv je kružni element sa bisernom dekoracijom koja kao da lebdi, i nije ni sa čime povezan. S obzirom da je oslik oštećen, ne može se sa sigurnošću utvrditi što to predstavlja. Međutim, mislim da bi validna pretpostavka bila da je to tip ukrasapendilia, tipičan za bizantske krune, u ovom obliku viđen na kruni Henrika II. u prikazu u njegovom pontifikatu (slika 76). Iako u prikazima europskih vladara nema pandana ovakvoj kruni, u Bizantskom Carstvu pojavljuje se veoma sličan tip – kod bizantske carice Zoje. Zoja je bila kćer cara Konstantina VII., koja je, zajedno sa svojom sestrom Teodorom, omogućila nastavak vladavine makedonske dinastije od 1028. do 1056. godine, unatoč izumiranju muške linije.<sup>332</sup> Primjer ovakvog tipa krune prvi puta se vidi na

---

<sup>330</sup> Thomas E. A. Dale, „Inventing a Sacred Past: Pictorial Narratives of St. Mark the Evangelist in Aquileia and Venice, ca. 1000-1300“ *Dumbarton Oaks Papers* 48 (1994): 58.

<sup>331</sup> Isto, 54.

<sup>332</sup> Liz James, ur., *A Companion to Byzantium* (Chicester, West Sussex: Blackwell Publishing Ltd., 2010), 74.

zlatnom *histamenonu* iz 1042. godine, gdje su prikazane Zoja i njezina sestra Teodora (slika 78). Kod suvladarica je vidljiv tip krune s glavnom pojasnicom iz koje sa prednje strane izrastaju tri trokutna oblika, a sa rubova visi *pendilia*. Ipak, to nije jedini primjer u kojem se pojavljuje ovaj tip krune: drugi se nalazi na mozaiku u Sv. Sofiji, a prikazuje Krista sa Zojom i njezinim suvladarom Konstantinom IX. Monomahom (1042.-1055.), iako je originalno prikazivao jednog od njezinih prethodnih muževa i suvladara, Romana III. Argira (1028.-1034.) (slike 79a i 79b). Ovdje prikazana kruna ima drugačiju, puno bogatije dekoriranu glavnu pojasnicu nego što je to slučaj kod Konrada II. Međutim, obje krune, kao i one na *histamenonu*, završavaju sa tri trokuta na prednjem dijelu, a također obje imaju i uhobrane koji završavaju bisernom dekoracijom, iako se se iz uhobrana caričine krune ne grana raskošna *pendilia* kao kod Konradove (ali je prisutna na kruni Konstantina IX. Monomaha). Ono što također nedostaje je stražnja pojasnica u obliku mosta koja se nalazi na Konradovoj kruni. Može se pretpostaviti da je prisutnost tog mosta na kruni Konrada II. aluzija na službenu krunu Svetog Rimskog Carstva (SRC) (slika 31), što je posve logično za prikaz cara SRC. Poznato je da je Konrad II. 1027. godine poslao u Konstantinopol izaslanstvo kako bi ishodio bizantsku princezu za suprugu svom sinu Henriku III.,<sup>333</sup> da se divio Bizantskom Carstvu, ponosio svojim bizantskim podrijetlom i „imitirao Bizantince u odjeći i ponašanju“.<sup>334</sup> Osim toga, zanimljivo je napomenuti da se kruna s trokutnim motivima na glavnoj pojasnici, iako ne u ovakvom obliku, nalazi na još dva prethodna prikaza analizirana u ovom radu: na glavi Teofano na bizantskoj bjelokosti iz Musée deCluny (slika 35), i na glavama Henrika II. i Agnes na antependiju baselskog oltara (slike 73a i 73b), istou Musée deCluny.

Konradova odjeća također zahtijeva pažnju, iako oštećenost oslika otežava preciznu identifikaciju njegova odjevnog predmeta. Čini se da dugi bijeli plašt, *hlamida* ili *paludamentum*, prekriva neki oblik bogato dekorirane kratke tunike crvene boje. Dio koji prekriva ramena i manšete na rukavima je dekoriran draguljima i biserjem, kao i donji dio tunike. Kraljica Gisela, koja se nalazi na kraju procesije, nosi tuniku i zlatni plašt koji su bogato dekorirani zlatnim ukrasima i draguljima, no teško da se išta može ustvrditi sa sigurnošću zbog velike oštećenosti dijela freske na kojem je prikazana.

---

<sup>333</sup> Wolfram, *Conrad II*, 114.

<sup>334</sup> Raffensperger, *Reimagining Europe*, 12.

Nasljednik Konrada II., njegov sin Henrik III., nosio je carsku titulu od 1039. do 1056. godine, i nastavio otonski običaj naručivanja luksuznih iluminiranih rukopisa.<sup>335</sup> Tzv. **Zlatni evanđelistar**, (El Escorial, Real Biblioteca de San Lorenzo, Cod. Vitrinas 17) vrhunsko je postignuće škole iz Echternacha, u kojoj je 1030-ih i 1040-ih godina cvala izrada iluminiranih rukopisa. Evanđelistar se datira u 1045/46., a naručio ga je Henrik III. za katedralu u Speyeru, najvažniju fondaciju salijske dinastije.<sup>336</sup> U ovom rukopisu nalaze se dvije zanimljive minijature. Na fol. 2v nalazi se prikaz Henrika III. i njegove suvladarice Agnes u proskinezi pred Kristom (slika 80), a na fol. 3r prikazani su isti vladar i vladarica koje kruni Bogorodica (slika 81).

Na foliju 2v Krist lebdi u mandorli, okružen simbolima četiriju evanđelista, u školskom primjeru *Majestas Domini*: u lijevoj ruci drži Knjigu života, a desnicom blagoslivlja (slika 80).<sup>337</sup> Ispod mandorle, na tlu u proskinezi, prikazani su vladar i vladarica – zdesna Henrik III., a slijeva Agnes.<sup>338</sup> Henrik III. okrenut je u profilu prema kraljici, a odjeven je u tuniku sa zlatnim trakama, prekrivenu roskastom hlamidom, obrubljenom zlatnom trakom. Agnes, također u profilu, okrenuta prema svom suprugu, nosi dugu plavu tuniku obrubljenu zlatnim vezom, nalik bizantskim zlatom obrubljenim tunikama, dok joj glavu, ramena prsa i leđa prekriva bijeli veo, na kojem se nalazi zlatna kruna. Krune kralja i kraljice međusobno nalikuju – sastoje se od široke horizontalne pojasnice iz koje izrastaju tri kraka sa malim trolisnim ornamentima na vrhovima. Raskošna odjeća, ornamentirana zlatnim vezom, kao i poza proskineze ponovno upućuju na snažan utjecaj bizantske ikonografije u Svetom Rimskom Carstvu.

Na fol. 3r, u središtu kompozicije, ispred zlatne pozadine, sjedi Bogorodica na niskom prijestolju (slika 81). U plavom ruhu, omotana bijelim plaštem desnom rukom prihvaća knjigu koju joj dodjeljuje Henrik III., dok lijevu polaže na glavu njegove suvladarice Agnes.<sup>339</sup> Car je odjeven u bijelu tuniku ornamentiranu zlatnim vezom na rubovima, i rukavima. Prekriva ga purpurna hlamida, također obrubljena zlatnim vezom, sa naglašenom velikom zlatnom fibulom na desnom ramenu. Na nogama su mu zelene čarape i crne cipele sa zlatnom trakom po sredini. Na glavi mu se nalazi trokutasta zlatna kruna sa cvjetnim ornamentom na vrhu. Agnes je odjevena u zelenu tuniku sa zlatnim vezom, preko koje je prebačen bijeli plašt koji

---

<sup>335</sup> De Hammel, *A History*, 66.

<sup>336</sup> Hourihane, *The Grove Encyclopedia*, 517.

<sup>337</sup> Badurina, *Leksikon ikonografije*, 421.

<sup>338</sup> Wolfgang Eric Wagner, *Die Liturgische Gegenwart des abwesenden Königs. Gebetsverbrüderung und Herrscherbild im frühen Mittelalter* (Leiden: Brill, 2009), 395.

<sup>339</sup> Isto, 396.

joj obavija i glavu. Na nju je položena kruna. Kruna se sastoji od dvije horizontalne pojasnice na koje su međusobno paralelno postavljene dvije vertikalne pojasnice. Uočljiv je i zlatni privjesak, okrugli ornament, koji se grana iz krune – *pendilia*.

Ovaj model uvelike podsjeća na dva već spomenuta prikaza – prikaz Otona II. i Teofano na bjelokosnim koricama nepoznate knjige (slika 35), te na iluminaciju krunidbe Henrika II. u njegovoj knjizi perikopa (slika 66). Iako ovdje u glavnoj ulozi više nije Krist već Bogorodica, očito je preuzimanje bizantskog modela posredstvom otonske umjetnosti. Katedrala u Speyeru, za koju je Speyerski evanđelistar bio i naručen, posvećena je Bogorodici i sv. Stjepanu, i upravo je zato ovdje zastupljena Bogorodica. Henrik III. u Speyerskom evanđelistaru ni u prvoj ni drugoj minijaturi nije uzdignut na pijedestal kao gospodar svijeta, već ostavlja sliku skromnog vladara koji ovisi o milosti Krista, i Bogorodice, poput ostatka čovječanstva.

Još dva važna prikaza Henrika III. također su nastala u Echternachu oko 1050. godine u sklopu rukopisa *Codex Caesareus Upsaliensis* (Uppsala UB C93) (slike 82 i 83). Na fol. 3v nalazi se Krist u mandorli na zlatnoj pozadini, sa knjigom u krilu (slika 82). Desnu ruku polaže na Henrika, a lijevu na Agnes dajući im svoj blagoslov. Oko Kristove glave nalazi se natpis na latinskom: „Živjeli vladari Henrik i Agnes“, dok taj središnji prizor sa sve četiri strane okružuju simboli četiriju evanđelista u medaljonima. Vladar je opet odjeven tuniku koja seže do ispod koljena i ornamentirana je zlatnim vezom, a prekriva ju crvena hlamida s naglašenom zlatnom kopčom na desnom ramenu. Na glavu mu je položena kruna, gotovo jednaka kao i u prethodnom primjeru, iako se ne može jasno razabrati jer se zlatna kruna stapa sa zlatnom pozadinom. Carica je odjevena u crvenu tuniku prekrivenu zlatnim vezom na rubu, sredini haljine, i rukavima. Zanimljivo je da i vladar i vladarica nose, čini se, svaki svoje žezlo: car u desnoj ruci drži kratko žezlo s pticom (vjerojatno orlom), a carica kratko žezlo s trolisnim ornamentom, koji izgleda kao motiv *fleur-de-lis*. Ova ikonografska tema poznata je još od već više puta spomenutog bizantskog primjera, a gotovo je istovjetna i sa onim iz Speyerskog evanđelistara – glavna razlika je u tome što je Bogorodica zamijenjena Kristom.

Na nasuprotnoj stranici, fol. 4r, Henrik III. portretiran je sa sv. Šimunom i sv. Judom u Goslaru, o čemu izvještava natpis na latinskom (slika 83). Prizor je smješten u improviziranom hramu, na zlatnoj pozadini, a okružuju ga medaljoni sa anđeoskim poprsjima. Sveci, identificirani po natpisima iznad njihovih glava, prikazani su na niskom prijestolju. Sv. Šimun

u rukama drži knjigu koju mu je pružio Henrik III., dok sv. Juda ima dva svitka položena na krilu. Henrik III. odjeven je veoma slično kao u prethodnoj minijaturi tuniku protkanu zlatnim vezom, a preko nje je prebačena hlamida sa zlatnim obrubom. Fizionomija, kao i stav, gotovo su identični onima na nasuprotnom foliju, a na glavi ima zlatnu krunu koja se ne razabire jasno zbog zlatne pozadine na kojoj je prikazana, ali se čini da se sastoji od glavne pojasnice na koju se nastavljaju trokutni završeci.

#### 4. PRIKAZI VLADARA NA TLU HRVATSKE

Za kraj se svakako treba dotaknuti dva najpoznatija prikaza vladara na prostoru Hrvatske, oba iz 11. stoljeća. Zasigurno najpoznatiji vladarski portret iz hrvatske srednjovjekovne umjetnosti jest **reljef kralja Petra Krešimira IV.** (1059. – 1075.), koji je najopsežnije istražio I. Fisković (slika 84).<sup>340</sup> Za ovo djelo referentni prikazi su oni nastali za vrijeme vladavina karolinške, otonske i salijske dinastije.<sup>341</sup>

Prikazani vladar sjedi na prijestolju sa kraljevskim insignijama, dok su njemu zdesna prikazana dva podanika – jedan stoji, dok drugi kleči u stavu proskineze. Prijestolje je skromnog, jednostavnog oblika bez naslona.<sup>342</sup> Vladar, prikazan uzdignutih ruku, za razliku od poznatih karolinških i otonskih prikaza u desnoj ruci ne drži žezlo, nego križ. U lijevoj ruci, iako oštećenju, drži gotovo sigurno globus, poznati atribut vladarske moći još od antičkih vremena, i jednu tipičnu insigniju srednjovjekovnog vladara.<sup>343</sup> Oko pitanja krune, kako piše Fisković, postoji slaganje unutar struke: „Uglavnom ispravno, većina se složila o metalnoj kruni površinski optočenoj biserjem a jednostavno oblikovanoj poput dijadema, s postrance spuštenim štitnicima za uši te s gornje strane urešenoj pomoću tri križića. Naša pretpostavka da se vjerojatno ne radi o biserima, nego možda o metalnim zakovicama vidljivim na nekim ondašnjim primjercima, krajnje ne pobija samosvojnost cjelovitog oblika.“<sup>344</sup> Krunu općenito označuje kao: „...ponešto pojednostavljena kruna otonskih, nipošto bizantskih careva...“.<sup>345</sup> No, ova kruna bi mogla biti i pojednostavljen verzija karolinške *Bügelkrone*, primjerice one viđene u Lotarovom evanđelistaru (slika 11).

Fisković odjeću vladara opisuje kao veoma jednostavnu: vladar nosi kratak plašt, te nazuvke i papuče na nogama.<sup>346</sup> Tu činjenicu pripisuje prvenstveno likovnoj vrsti djela – lakše je bilo naslikati ukrasne detalje u minijaturi, nego isklesati ih u mediju kamena.<sup>347</sup> Ipak, čini se da ovaj vladar nema samo plašt te nazuvke i papuče na nogama, nego i, sudeći po ornamentaciji na nogama, jedan motiv karolinškog porijekla: povoje oko listova, već viđene

---

<sup>340</sup> Igor Fisković, *Reljef kralja Petra Krešimira IV.* (Split: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2002.).

<sup>341</sup> Isto, 78.

<sup>342</sup> Isto, 84.

<sup>343</sup> Isto, 87.

<sup>344</sup> Isto, 89-90.

<sup>345</sup> Isto, 90.

<sup>346</sup> Isto, 92.

<sup>347</sup> Isto, 84.

na konjaničkoj skulpturi (slike 1a i 1b), ali i nekim drugim primjerima iz karolinške umjetnosti iluminiranih rukopisa (slike 8, 15, 22 i 24).<sup>348</sup> Vrijedi spomenuti i vladarevo lice prekriveno stiliziranom bradom, tipično za većinu vladarskih prikaza iz razdoblja 11. stoljeća, ali i za prikaze Karla Ćelavog iz 9. stoljeća. Vladaru zdesna prikazan je visok bradati lik, čija se funkcija u ovom prizoru ne može precizno odrediti.<sup>349</sup> Lik je odjeven u linijama stiliziranu tuniku sa pojasom oko pasa. Lice mu je gotovo istovjetno vladarevom, sa izostankom krune. Figura koja leži ispod njega, u proskinezi, prikazana je iz profila, ali čini se da dijeli ista fizička obilježja s figurinom koja stoji. S obzirom na položaj ruku stoljeće figure pretpostavlja se da je držao neki atribut, te da je došlo do određene *damnatio memoriae*, s ciljem brisanja radnje koju je obavljao ovaj kraljev podanik.<sup>350</sup> U svakom slučaju, može se lako uočiti da je ikonografski obrazac prikaza samog vladara na prijestolju sa regalijama najčešći, standardni način prikazivanja vladara u ranom srednjem vijeku, poznat u ovom obliku još iz vremena vladavine Lotara I. i Karla Ćelavog, a usporediv i sa brojnim kasnijim primjerima iz vremena otonske i salijske dinastije.

U crkvi **sv. Mihajla u Stonu** nalazi se drugi primjer vrijednog ranosrednjovjekovnog prikaza vladara (slika 85). Freska na kojoj je prikazan vladar nalazi se u donjoj zoni zapadne niše, a datira ju se u kraj 11. stoljeća, vrijeme vladavine ktitora Mihajla koji je i vladao tim područjem i čije se ime nalazi na nadvratniku u crkvi.<sup>351</sup> Na apstrahiranoj pozadini, s modelom crkve sv. Mihajla u rukama, prikazan je vladar.<sup>352</sup> Lice kralja mršavo je i ušiljenog oblika, s velikim očima i naglašenim obrvama, a C. Fisković smatra da je vladar prikazan u starijoj životnoj dobi.<sup>353</sup> C. Fisković je u svojoj studiji zidnog oslika u crkvi sv. Mihajla iznio i detaljan opis vladareve odjeće: „Kralj je ogrnut kratkim tamnocrvenim plaštem do koljena prekritim žutim mrežastim ukrasom dijagonalno isprekrižanih četvorina u kojima su crni i plavi križići. Široki tamniji rub plašta također je isprekrižan crnim crtama i posut bijelim točkicama tipičnim u romaničkom slikarstvu. Zakopčan je na prsima okruglom kopčom poznatom na kraljevskim plaštevima iz kraja 10. stoljeća. Ukrućen je i bez nabora, dok je svijetlo-siva kratka tunika pod njih naborana u jasno-plavim laganim naborima koje pojačava stisnuti pojas. Slikar je dakle znao prikazati tvrdoću i mekoću različite odjeće, teškog plašta i lagane tunike. Nabori su dekorativno i geometrijski stilizirani što nije rijetko u prikazivanju

---

<sup>348</sup> Zahvaljujem prof. Turkoviću što me uputio na ovaj detalj.

<sup>349</sup> Fisković, *Reljef kralja*, 96.

<sup>350</sup> Isto, 98.

<sup>351</sup> Jelena Behaim, „Zidne slike u crkvi sv. Mihajla u Stonu“ (dipl. rad, Sveučilište u Zagrebu, 2014.), 49.

<sup>352</sup> Isto, 24.

<sup>353</sup> Isto, 25.

romaničke odjeće, neki su kao četvorine ispunjene polumjesečastim crtama. Donji rub tunike je crven i ukrašen svijetlozelenim i crnim točkicama i trima zelenim crno osjenjenim draguljima eliptičnog i četverouglastog oblika u žutom okviru, a slične onima na žutozemljanim krajevima svijetlo plavih rukava. Tako na pola osjenjeno drago kamenje je često na bogatim romaničkim odjećama naslikanim u evropskim freskama 12. stoljeća. Noge su odjevene u visoke crvene čarape iskrižane crnim crtama.<sup>354</sup> Ovaj plašt, zbog svoje težine, krutosti i nedostatka nabora teško bi se mogao nazvati hlamidom, a zbog svoje dekoracije zasigurno ga se ne može definirati niti kao *paludamentum*, no vjerojatno jest riječ o plaštu sličnoga tipa. Međutim, zanimljive su čarape sa prekrštenim crnim pravilnim linijama, jer su nam poznate iz barem dva karolinška vladarska prikaza: onog Lotara I. u njegovu psaltiru (slika 8) i Karla Ćelavog u Codexu Aureusu (slika 24). Vjerojatno predstavljaju pivoje oko listova, odjevni predmet iz karolinškog razdoblja.

Vladareva kruna je crvenkaste boje poput plašta.<sup>355</sup> Ovaj prikaz uvelike se povezuje i u struci često uspoređuje sa reljefom vladarana pluteju iz Splita, za kojeg se pretpostavlja da je Petar Krešimir IV.<sup>356</sup> Kruna završava ravnom linijom na vrhu, s tri križića i uhobranima koji se spuštaju sa strane, a ukrašeni su biserjem i dragim kamenjem.<sup>357</sup> I. Fisković naglašava vezu stonskog i splitskog primjera, i smatra da je istovjetnost jednog i drugoga oblika krune uvjetovana postojećim regionalnim modelom koja je imala „posve sukladne odsvjetke u sačuvanim grobnim krunama vremenski najbližih ugarsko – hrvatskih kraljeva“.<sup>358</sup>

S obzirom sve navedene ikonografske elemente prikaza vladara, može se veoma jasno zaključiti kako je presudan utjecaj zapadnog slikarstva na ovu likovnu tradiciju, iako se ne mogu do kraja isključiti i bizantska strujanja, koja su već prethodno utjecala na zapadnu umjetnost, niti njihovo moguće zajedničko izvorište iz povijesnog okvira kasne antike.

---

<sup>354</sup> Cvito Fisković, „Ranoromaničke freske u Stonu“, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 12 (1960): 38.

<sup>355</sup> Behaim, „Zidne slike“, 26.

<sup>356</sup> Isto, 27-28.

<sup>357</sup> Isto, 27.

<sup>358</sup> Isto, 28.



## 5. ZAKLJUČAK

Nakon prolaska kroz svijet ranosrednjovjekovnih vladarskih prikaza, ili barem onih karolinške, otonske i salijske dinastije, nameće se nekoliko zaključaka o samoj ikonografiji koja ih je uvjetovala.

Ikonografija vladarskih prikaza karolinške dinastije ima dva izvorišta: Rimsko Carstvo kasnoantičkoga razdoblja i njima suvremeni Bizant. Kada su u pitanju carske odore, u početku kod Karolinga nailazimo na jednostavnu tuniku i plašt, *paludamentum*, porijeklom iz razdoblja Rimskog Carstva, kombiniranih s nekim elementima tradicionalne franačke nošnje-ističu se poviši oko listova, koji se pojavljuju na pet različitih prikaza (slike 1a, 1b, 8, 15, 22, 24). Novac iz vremena Karla Velikog i Ludovika I. nosi isključivo stara rimska carska obilježja: car je odjeven u *paludamentum*, dok mu je glava ovječana lovorovim vijencem (slike 4 i 5). U jednom prikazu Lotara nailazimo na još jednu varijantu svečane odore koja nalikuje rimskoj *trabea triumphalis* (slika 8), no to je jedinstveni poznati primjer: ako je suditi po sačuvanim likovnim primjerima, taj tip odore ne prikazuje se nakon druge polovine 9. stoljeća. Čini se da je upravo tada u modu došlo prikazivanje raskošnijeg plašta, bizantske hlamide u kombinaciji sa raskošnom tunikom, jer se na prikazima Karla Ćelavog počinje pojavljivati upravo tada (slike 14, 15, 17, 20, 22 i 24), i upućuje na jak utjecaj bizantske mode, ali i ceremonijala, o čemu govore i pisani izvori iz tog vremena.

Kada govorimo o atributima, kao one standardne, najučestalije (iako ne uvijek prisutne) možemo izdvojiti krunu, žezlo, globus i prijestolje. Iako se pojavljuju i mač, štit i koplje, češće su tu kao atributi vladreve straže nego direktno u rukama vladara. Krune se pojavljuju u tri oblika: *Bügelkrone*, kruna s florealnim motivima, i, u jednom primjeru, dijadema. Svaki primjer je specifičan za sebe, i očito je da, kao što je već spomenuto nekoliko puta, postoji umjetnička sloboda u prikazivanju ove insignije. Najviše se od svih prikaza izdvaja tip krune iz Lotarova psaltira, koja se ne može usporediti sa primjerima iz ostalih karolinških vladarskih prikaza (slika 8). Ipakmatram da unatoč svim međusobnim različitostima sve krune sa florealnim motivima predstavljaju jednu te istu krunu sa određenim varijacijama (slike 15, 17, 20, 24 i 28), a isto vrijedi i za dva prikaza sa tipom *Bügelkrone* (slike 11 i 14). Karolinzi iz razdoblja antike preuzimaju i atribut žezla: ponegdje se pojavljuje kao dugo, a ponegdje kao kratko. U oba prikaza Lotara vidimo dugo tanko žezlo (slike 8 i 11), dok kod Karla Ćelavog u jednom slučaju nailazimo na dugo (slika 11), a u druga dva kratko (slike 17 i 28) – u njegovu psaltiru posebno je i ornamentirano, sa motivom

*fleur-de-lis* na vrhu (slika 17). Motiv globusa ne pojavljuje se u svakoj minijaturi ali je dovoljno učestao (slike 1a, 1b, 17, 20 i 28);njegovo porijeklo je također iz razdoblja kasne antike, a nastavio se koristiti u vladarskim prikazima u zapadnom i istočnom dijelu carstva. Za kraj, nailazimo na četiri različita tipa prijestolja kod prikaza vladara karolinške dinastije: prijestolje tipa *tipasella curulis*, porijeklom iz carskog Rima (slika 8);prijestolje sa polukružnim drapiranim naslonom (slike 11 i 14); prijestolje s ravnim naslonom i s kuglama na uglovima (u jednom slučaju zamjenjenima motivom *fleur-de-lis*) (slike 17 i 24); i, prikazana u jednoj minijaturi i sačuvana kao stvarni predmet, katedra sv. Petra (slike 20 i 28).

Ukupno gledano, zastupljenost ikonografskih modela, pa tako i odora i atributa nasljeđenih iz razdoblja kasne antike svojevrsna su konstanta u ovim prikazima, no očituje se i sve jači utjecaj umjetničke tradicije Bizantskog Carstva, što se prvenstveno vidi u odabiru odora Karla Ćelavog u nekoliko iluminacija. Ipak, ne treba zanemariti niti karolinške izvorne motive poput poput dijela tradicionalne franačke nošnje koji se održao u nekim prikazima: povoji oko listova, kao niti originalnih oblika carske krune, do tada neviđenih u ikonografiji Rimskog Carstva i Bizanta.

U početku su u prikazima Otona bili prisutni jednostavna tunika i *paludamentum*, no za vrijeme Otona II. i Otona III. utjecaj Bizanta na njemačkom dvoru raste, što posljedično utječe i na modu – tunike koje prekriva hlamida postaju raskošnije – prošivenezlatnim vezom, pa i draguljima(slike 41a, 46, 47, 52, 55 i 63). Mora da su inspirirane posebnim tipom bizantske tunike poznatim pod nazivom *divetesion*, a zadržavaju se zajedno sa hlamidom i u prikazima vladara koji su uslijedili: Henrika II., Konrada II. i Henrika III(slike 66, 69, 72, 74, 77a, 77b, 80, 81, 82 i 83). Na bizantsku hlamidu *iloros* nailazimo u jednom primjeru, na bjelokosnoj rezbariji iz razdoblja Otona II. (slika 35), gotovo sigurno radu bizantskog umjetnika.

Atributi vladara otonske dinastije razlikuju se od primjera do primjera ali postoji nekolicina tipičnih, od kojih je većina poznata iz karolinške vladarske portretistike. Atribut krune dosta varira od prikaza do prikaza, no najučestaliji je onaj primjer kojeg prepoznajemo kao stvarni predmet: kruna Svetog Rimskog Carstva (SRC). U jednom primjeru pojavljuje se kao kruna SRC(slika 30), u drugom kruna SRC s dodanim dekorativnim elementima *pendilia*(slika 35), u trećem kao kruna SRC sa florealnim motivima (slika 69), ali je svaki od ovih primjera prepoznatljiv po pojasci koja se u obliku luka proteže s jednog na drugi kraj glavne pojasnice. No, općenito gledano, postoji velika sloboda u prikazivanju krune

vladara otonske dinastije, i veća nego za vrijeme Karolinga, pa tako nailazimo na: dijademu(slike 11b, 44, 52, 55, 63), tip krune s florealnim motivima(slike 69 i 72), krunu sa trokutnim motivima na glavnoj pojasnici(slike 35, 73a i 73b), sa uhobranima (slika 74), pa i sa tipično bizantskim ukrasom *pendilia*(slike 35 i 76).Kada je u pitanju žezlo, možemo reći da su se Oton I., Oton II. i Oton III. dali prikazati s dugim žezlom(slike 29, 41a, 52, 55 i 63), atributom cara antičkog Rimskog Carstva, dok u velikom dijelu svojih prikaza Henrik II. preuzima tip kratkog žezla (slike 56d, 66 i 72), na niti jednom ga ne nalazimo s dugim. Većina vladarskih prikaza Otona sadrži neki od oblika globusa: u dva slučaja to je obični globus, u pet slučajeva (uglavnom kod Otona III.) to je veliki globus, prikazan plošno sa ucrtanim križem (slike 11a, 52, 55, 56d i 63). U većini prikaza za koje pouzdano znamo da vladar predstavlja Henrika II. to globus sa križem: *globus cruciger*(slike 72, 74 i 76). Prijestolje otonskih vladara također znatno varira od primjera do primjera: ponegdje je to već otprije poznati tron sa polukružnim drapiranim naslonom (slike 41a i 55), ali češće je to obično nisko prijestolje bez naslona (slike 44, 52, 56d, 63 i 74). U molitveniku Otona III. nailazimo na specifično nisko prijestolje poligonalnog oblika, ukrašeno dragim kamenjem (slika 50), dok se u Sakramentariju Henrika II. parafrazira tip prijestolja sa ravnim naslonom na čijem se uglu nalaze dvije kugle (slika 72), već viđen u Codexu Aureusu Karla Čelavog (slika 24).

Salijska dinastija, kao i otonska prije nje, i karolinška prije otonske, preuzela je osnovu umjetničke tradicije prethodnih razdoblja, prethodnih dinastija, te čini se uz kontinuirani utjecaj Bizanta, stvorila svoju varijantu vladarskih portreta. Na temelju analiziranih pet prikaza iz razdoblja vladavine Konrada II. i Henrika III. vidimo da su se i Salijski, poput Otona prije njih, nastavili uglavnom prikazivati u ornamentiranoj tunici nalik na bizantski *divetesion*, i hlamidi(slike 80, 81, 82 i 83). Kada su vladarski atributi u pitanju, ponovno nailazimo na kratko žezlo, kao i u razdoblju Henrika II., no s različitim motivima. Kruna, kao što je to općenito slučaj u ranosrednjovjekovnim vladarskim prikazima, poprilično varira od prikaza do prikaza, a učestao je tip je tip krune sa trokutnim motivima(slike 77c, 80 i 83).

Dva primjera iz domaće kulturne baštine uključena u ovo istraživanje također su zanimljivi primjerci vladarskih prikaza iz ranog srednjeg vijeka, a unatoč dugom proučavanju od strane mnogobrojnih vrhunskih povjesničara umjetnosti, čini se da uvijek iznova pružaju nove spoznaje narednim generacijama istraživača. Ipak, osim isticanja nekih novih mogućnosti iznesenih u dotičnom poglavlju, libila bih se donošenja definitivnih prije temeljitijeg proučavanja komparativne građe iz šire regije.

Na temelju proučenog materijala može se doći do zaključka kako je ikonografija kasnoantičkoga Rimskog Carstva bila temeljni uzor i obrazac za izgradnju ranosrednjovjekovne vladarske ikonografije zapadnog dijela carstva. Za vrijeme vladavine karolinške dinastije sve je jači utjecaj Bizanta, što se ponajviše vidi po odorama Karla Ćelavog u više iluminiranih rukopisa koji sadrže njegove prikaze. Otoni su bazu kasnoantičke i karolinške umjetničke tradicije nadogradili uzorom bizantske umjetnosti, koji se sklapanjem braka Otona II. i Teofano dodatno pojačao, a nakon izumiranja ove dinastije, Salijci su nastavili istim putem. Ovako kompleksno područje istraživanja svakako zaslužuje i detaljniju studiju od ovdje iznesene, možda čak i doktorsku, koja bi u komparativnoj analizi uključivala i nasljeđe bizantske umjetničke tradicije, što bi prvenstveno podrazumijevalo detaljnije proučavanje ikonografskih obrazaca zastupljenih u vladarskim prikazima ranosrednjovjekovne umjetnosti Bizantskog Carstva. Poželjno bi bilo još šire zahvatiti u nasljeđe Bizantskog Carstva, odnosno dodatno se pozabaviti modelima i obrascima srednjobizantskoga razdoblja koji su preuzimani u predočavanju zapadnih vladara, a u studiju uključiti i usporedbe s konkretnim predmetima (mahom i kasnijih razdoblja) pohranjenim u svjetskim riznicama i muzejima te vidjeti u kojoj bi mjeri takav prisup mogao nadopuniti i dodatno rasvijetliti ovdje razlaganu problematiku.

## 6. TABLICA SA POPISOM ODORA I ATRIBUTA

	ODORE	ATRIBUTI
<b>KAROLINZI</b>		
<b>Karlo Veliki (800- 14)</b>		
Konjanička skulptura 9. stoljeće	Plajt ( <i>paludamentum</i> ) Tunika Hlače Povoji oko listova Cipele sa florealnim motivom	Kruna sa florealnim motivima Globus Mač (koji danas nedostaje)
Novac Karla Velikog 813. – 818.	<i>Paludamentum</i>	Lovorov vijenac
<b>Ludovik I. Pobožni (814- 40)</b>		
Medaljon Ludovika I. 816.	<i>Paludamentum</i>	Lovorov vijenac
<i>De laudibus sanctae crucis</i> 830e	<i>Paludamentum</i> Tunika Ceremonijalni pojas Vojni oklop Čarape Čizme	Nimbus Vojna kaciga Štit s naglašenom središnjom glavicom Štap sa križem
<b>Lotar I. (840- 55)</b>		
Psaltir Lotara I. o. 843.	Plajt tipa <i>trabea triumphalis</i> Čarape Povoji oko listova Cipele	<i>Sella curulis</i> Dugo žezlo Mač optočen draguljima Kruna optočena raznobojnim draguljima
Evangelistar Lotara I. o. 849.-851.	Tunika Hlamida	Prijestolje sa polukružnim drapiranim naslonom Dugo žezlo Kruna tipa <i>Bügelkrone</i>
<b>Karlo II. Čelavi (875- 77)</b>		
Prva Biblija Karla Čelavog o. 845.-846.	Tunika Hlamida	Prijestolje sa polukružnim drapiranim naslonom Dugo žezlo Božja ruka Kruna tipa <i>Bügelkrone</i>

Molitvenik Karla Čelavog o. 855.-869.	Ornamentirana tunika Hlamida Cipele s bisernim nizom Povoji oko listova Čarape	Kruna s florealnim motivima
Psaltir Karla Čelavog o. 842.-869.	Ornamentirana tunika Hlamida Cipele s bisernim nizom	Prijestolje sa ravnim naslonom s trolistima na uglovima Kratko žezlo sa motivom trolista na vrhu Globus Kruna s florealnim motivima Božja ruka
Biblija sv. Pavla 875.	Ornamentirana tunika Hlamida Cipele Čarape	Katedra sv. Petra Globus sa raznim motivima i slovima Kruna s florealnim motivima
Sakramentarij Karla Čelavog 869.-870.	Kratka ornamentirana tunika Hlamida Povoji oko listova Čarape Čizme	Korica od bodeža Aureola Božja ruka Dijadema
Zlatni kodeks Karla Čelavog o. 870.	Kratka ornamentirana tunika Hlamida Čarape Povoji oko listova Cipele	Prijestolje sa ravnim naslonom sa kuglama na uglovima nadvišeno baldahinom Krunas kružnim motivima sa križnim završecima Božja ruka
Katedra sv. Petra o. 875.	Plášť ( <i>paludamentum</i> / hlamida?)	Kruna Globus Kratko žezlo
<b>OTONI</b>		
<b>Oton I. (962-73)</b>		
Pečat Otona I. 962.	<i>Paludmentum</i> Vojni oklop	Kaciga/kruna Dugo žezlo <i>Globus cruciger</i>

Pločica iz Magdeburga o. 962.-968.	Tunika <i>Paludamentum</i>	Model crkve Kruna Svetog Rimskog Carstva
<b>Oton II. (973-83)</b>		
Pločica iz Musée deCluny 983.-984.	Car: <i>divetesion</i> i hlamida  Carica: <i>divetesion</i> i <i>loros</i>	Car: Kruna sa lukom (kruna Svetog Rimskog Carstva) i <i>pendilia</i> Srce/srcoliki objekt  Carica: Kruna sa trokutnim motivima i <i>pendilia</i> Knjiga
Pločica iz Milana Kasno 10. stoljeće	Car: tunika i <i>paludamentum</i>  Carica: plašt sa dekoracijom	Car: kruna?  Carica: dijadema s uhobranima?
Chantilly minijatura 983.-984.	Ornamentirana tunika tipa <i>divetesion</i> Hlamida	Prijestolje sa polukružnim drapiranim naslonom Dijadema Dugo žezlo Globus sa ucrtanim križem
<b>Oton III. (996-1002)</b>		
Liutarov evanđelistar o. 990.	Bijela tunika Crveni plašt(hlamida ili <i>paludamentum</i> )	Nisko prijestolje Dijadema <i>Globus cruciger</i> Božja ruka Traka pergamene Simboli evanđelista
Molitvenik Otona III. o. 980.-990.		
Fol. 2r	Kratka ornamentirana tunika Hlamida	-
Fol. 20v	Kratka ornamentirana tunika Hlamida	-

Fol. 43v	Duga tunika Hlamida Cipele	Nisko bogato dekorirano prijestolje Četvrtasta zlatna kruna s dragim kamenjem Knjiga
Evandelistar iz Münchena o. 1000.	Duga haljina Ornamentirana tunika tipa <i>divetesion</i> Hlamida Čarape Cipele sa srebrnim kopčama	Nisko prijestolje Dijadema Dugo žezlo sa simbolom orla Globus sa ucrtanim križem
Evandelistar iz Bamberga o. 1000.	Ornamentirana tunika tipa <i>divetesion</i> Hlamida Čarape Otvorene cipele	Prijestolje sa polukružnim drapiranim naslonom Dijadema Dugo žezlo Globus sa ucrtanim križem
Situla iz Aachena o. 1000.	Ornamentirana tunika tipa <i>divetesion</i> Hlamida	Nisko prijestolje Kratko žezlo Globus sa ucrtanim križem Dijadema
Bamberška apokalipsa o. 1010.	Ornamentirana tunika tipa <i>divetesion</i> Crveni plašt ( <i>paludamentum</i> ili hlamida)	Nisko prijestolje Dijadema Dugo žezlo Bijeli globus sa ucrtanim križem
<b>Henrik II. (1014-24)</b>		
Perikope Henrika II. 1002.-1012.	Car: ornamentirana tunika tipa <i>divetesion</i> hlamida  Carica: ornamentirana tunika i plašt	Car: dijadema, zlatno žezlo, globus  Carica: dijadema, manje zlatno žezlo
Sakramentarij Henrika II. 1002.-1012.		
Fol. 11r	Ornamentiran tunika tipa <i>divetesion</i> Hlamida	(Sveto) koplje Mač Kruna Svetog Rimskog Carstva s florealnim motivima



Fol. 11v	Ornamentirana tunika sa kružnim dekoracijama na ramenu i koljenu Hlamida sa kružnim dekoracijama na ramenu i koljenu	Prijestolje sa ravnim naslonom na čijim se uglovima nalaze dvije kugle Kruna s florealnim motivima <i>Globus cruciger</i> Kratko žezlo
Antependij iz Basela 1019.	Car i carica: plašt	Car i carica: krune s trokutnim završecima
Evandelistar iz Motecassina Prije 1024.	Haljina Ornamentirana tunika tipa <i>divetesion</i> Hlamida Stola Cipele	Nisko prijestolje <i>Globus cruciger</i> Kruna s uhobranima
Pontifikal Henrika II. Do 1020.	Tunika Hlamida Cipele Čarape	<i>Globus cruciger</i> Kruna s ukrasom <i>pendilia</i>
<b>SALIJCI</b>		
<b>Konrad II. (1027-39)</b>		
Akvileja Sredina 11. stoljeća	Car: bogato ornamentirana tunika i hlamida  Carica: tunika i hlamida	Car: kompleksna kruna – sa trokutnim završecima, lukom, <i>pendilia</i>
<b>Henrik III. (1046-56)</b>		
Zlatni evandelistar Sredina 11. stoljeća		
Fol. 2v	Car: ornamentirana tunika tipa <i>divetesion</i> i hlamida  Carica: tunika i veo	Car i carica: trokutne krune s florealnim motivima
Fol. 3r	Car: ornamentirana tunika tipa <i>divetesion</i> i hlamida  Carica: hlamida i veo	Car: trokutasta kruna s florealnim motivima  Carica: kruna sa dvije horizontalne i dvije vertikalne pojasnice, <i>sapendilia</i>

Codex Cesareus Upsaliensis o. 1050.		
Fol. 3v	Car: ornamentirana tunika tipa <i>divetessioni</i> hlamida  Carica:tunika	Car: kruna, kratko žezlo s pticom  Carica: kruna, kratko žezlo s trolisnim ornamentom
Fol. 4v	Ornamentirana tunika tipa <i>divetesion</i> Hlamida	Kruna

<b>HRVATSKA</b>		
Reljef vladara iz krstionice	Vladar: plašt, nazuvci, povoji oko listova  Podanik koji stoji: linijama stilizirana tunika do koljena, pojas, nazuvci, povoji oko listova	Vladar: Jednostavno prijestolje bez naslona Križ Globus Jednostavna metalna kruna sa uhobranima, s gornje strane sa križićima
Portret ktitora Mihajla	Kratki plašt sa mrežastim ukrasom Kratka tunika Pojas Povoji oko listova (?)	Kruna s ravnom linijom, tri križića i uhobranom Model crkve

## 7. POPIS SLIKA

- Slika 1a Skulptura Karla Velikog ili Karla Ćelavog, Musée duLouvre, Pariz, 9. stoljeće
- Slika 1b Skulptura Karla Velikog ili Karla Ćelavog, Musée duLouvre, Pariz,9. stoljeće
- Slika 2a Skulptura Marka Aurelija, Palazzo dei Conservatori, Musei Capitolini, Rim, 175.
- Slika 2b Skulptura Marka Aurelija, kopija, Piazza del Campidoglio, Rim
- Slika 3 Crtež glave sa skulpture Karla Velikog ili Karla Ćelavog
- Slika 4 Srebrni novac Karla Velikoga, Cabinet des Medailles, Biblioteque Nationale de France, Pariz, 813.–818.
- Slika 5 Zlatni medaljon Ludovika I. Pobožnog, Cabinet des Medailles, Biblioteque Nationale de France, Pariz, 816.
- Slika 6 Ludovik I. Pobožni kao miles christi, *De laudibus sanctae crucis* (Codex Reg. Lat. 124, fol. 4v), Biblioteca Apostolica Vaticana, Pariz, oko 830.
- Slika 7 Djevica Marija kao personifikcija Crkve, Metropolitan Museum, New York, oko 800.–825.
- Slika 8 Lotar I. na prijestolju, Lotarov psaltir (MS lat. 37768, fol. 4v), British Museum, London, oko 843.
- Slika 9 David, Lotarov psaltir (MS lat. 37768, fol. 5r), British Museum, London, oko 842.
- Slika 10 Konstantin II., Filokalov kalendar 354. (Barb. lat. 2154, fol. 13), Biblioteca Apostolica Vaticana, kopija iz 17. stoljeća
- Slika 11 Lotar I. na prijestolju, Lotarov evanđelistar (lat. 266, fol. 1v), Biblioteque Nationale de France, Pariz, oko 849.–851.
- Slika 12a mozaik sa Justinijanom i njegovom pratnjom, San Vitale, Ravena, 6. stoljeće
- Slika 12b mozaik sa Justinijanom i njegovom pratnjom, San Vitale, Ravena, 6. stoljeće, detalj
- Slika 13 Aleksandar I. Komnen, Panoplia dogmatica (Vat. gr. 666, fol. 2r), Biblioteca Apostolica Vaticana, rano 12. stoljeće
- Slika 14 Karlo Ćelavi, Prva Biblija Karla Ćelavog (MS lat. 1, fol. 423), Biblioteque Nationale de France, Pariz, oko 845.–846.

- Slika 15 Karlo Ćelavi u proskinezi, Molitvenik Karla Ćelavog(Rezidenz, Shatzkammer, München, fol. 38v), između 855. i 869.
- Slika 16 Raspeće, Molitvenik Karla Ćelavog(Rezidenz, Shatzkammer, München, fol. 39r), između 855. i 869.
- Slika 17 Karlo Ćelavi na prijestolju, Psaltir Karla Ćelavog (Cod. lat. 1152, fol. 3v), Biblioteque Nationale de France, Pariz, oko 842.–869.
- Slika 18 Teodozijev misorij, Real Academia de la Historia, Madrid, 388.
- Slika 19 sv. Jeronim, Psaltir Karla Ćelavog (Cod. lat. 1152, fol. 3v), Biblioteque Nationale de France, Pariz, oko 842.–869.
- Slika 20 Karlo Ćelavi na prijestolju, Biblija sv. Pavla (Ms f. 1, fol. 1r), Abbazia di San Paolo fuori le mura, Rim, 875.
- Slika 21 Solomon na prijestolju, Biblija sv. Pavla (Ms f. 1, fol. 188v), Abbazia di San Paolo fuori le mura, Rim, 875.
- Slika 22 Karlo Veliki s papama (?), Sakramentarij Karla Ćelavog (MS lat. 1141, fol. 2v), Biblioteque Nationale de France, Pariz, 869.–870.
- Slika 23 Konstantin Veliki, Palazzo dei Conservatori, Musei Capitolini, Rim, oko 312.–315.
- Slika 24 Karlo Ćelavi na prijestolju, Codex Aureus (CIm 14000, fol. 5v), Bayerische Staatsbibliothek, München, oko 870.
- Slika 25 Krunjenje Djevice, Santa Maria Maggiore, apsida, Rim, dovršeno 1296.
- Slika 26 Maiestas Domini, Santa Pudenziana, apsida, Rim, 4. st., restaurirano 1588.
- Slika 27 Katedra sv. Petra, sv. Petar, Rim, oko 875.(?)
- Slika 28 Karlo Ćelavi na katedri sv. Petra, detalj, sv. Petar, Rim, oko 875.(?)
- Slika 29 pečat Otona I., 962.
- Slika 30 Oton I. predaje Kristu Magdeburšku katedralu, bjelokosna pločica, Metropolitan Museum of Art, New York, 962.–968.
- Slika 31 Kruna Svetog Rimskog Carstva, Hofburg, Beč, 10. st.
- Slika 32 Honorije predaje model crkve sv. Agnezi, mozaik u apsidi, Sant'Agnese fuori le mura, Rim, 7.st
- Slika 33 sv. Eufrazije s modelom bazilike, mozaik u apsidi, Eufrazijana, Poreč, 6. st.
- Slika 34 Sveto koplje, Kunsthistorisches Museum, Beč

- Slika 35 Oton II. i Teofano sa Kristom, bjelokosne korice nepoznate knjige, Musée deCluny, Pariz, 983.–984.
- Slika 36 *solidus* Justinijana II., 705.–711.
- Slika 37 Konstantin VII. Porfirogenet, bjelokosna pločica, Puškinov muzej, Moskva, oko 945.
- Slika 38a Teodora s pratnjom, Sant'Apollinare Nuovo, Ravena, 6. st.
- Slika 38b Teodora s pratnjom, Sant'Apollinare Nuovo, Ravena, 6. st.
- Slika 39 Roman II. i Eudokia s Kristom, Cabinet des Medailles, Biblioteque Nationale de France, Pariz, oko 945.–949.
- Slika 40 Oton II. sa Teofano i Otonom III., Museo delle Arti Decorative, Milano, kasno 10. stoljeće
- Slika 41a Oton II. na prijestolju, Registrum Gregorii, Musee Conde, Chantilly, 983.–984.
- Slika 41b Oton II. na prijestolju, Registrum Gregorii, Musee Conde, Chantilly, 983.-984., detalj
- Slika 42 Konstantin VI., Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.gr.1613, rano 11. stoljeće
- Slika 43 Redovnik Liutar predstavlja knjigu, Liutarov evanđelistar, fol. 15v, Aachen, riznica katedrale, o. 990.
- Slika 44 Oton III. na prijestolju, Liutarov evanđelistar, fol. 16r, Aachen, riznica katedrale, o. 990
- Slika 45 Otkrivanje Mojsija i simboli evanđelista, Moutier–Grandval Biblija (MS 10546, fol. 449), British Library, London, o. 840.
- Slika 46 Oton III. sa sv. Petrom i Pavlom, i Deisis, Molitvenik Otona III. (Clm 30111, fol. 2r), Bayerische Staatsbibliothek, München, o. 980.–990.
- Slika 47 Oton III. u proskinezi, Molitvenik Otona III. (Clm 30111, fol. 20v), Bayerische Staatsbibliothek, München, o. 980.–990.
- Slika 48 Maiestas Domini, Molitvenik Otona III. (Clm 30111, fol. 21r), Bayerische Staatsbibliothek, München, o. 980. – 990.
- Slika 49a Lav VI. u proskinezi pred Kristom, Sv. Sofija, Istanbul, 10. st.
- Slika 49b Lav VI. u proskinezi pred Kristom, detalj
- Slika 50 Oton III. na prijestolju, Molitvenik Otona III. (Clm 30111, fol. 43v), Bayerische Staatsbibliothek, München, o. 980.–990.

- Slika 51 Personifikacije provincija carstva, Evandelistar Otona III. (Clm 4453, fol. 23v), Bayerische Staatsbibliothek, München, o. 1000.
- Slika 52 Oton III. na prijestolju, Evandelistar Otona III. (Clm 4453, fol. 24r), Bayerische Staatsbibliothek, München, o. 1000.
- Slika 53a Lotarov križ, Aachen, riznica katedrale, o. 1000.
- Slika 53b Lotarov križ, Aachen, riznica katedrale, o. 1000.
- Slika 54 Personifikacije provincija carstva, kopija Evandelistara Otona III. (Msc. Class. 79, fol. 2r), Staatsbibliothek Bamberg, Bamberg, o. 1000.
- Slika 55 Oton III. na prijestolju, kopija Evandelistara Otona III. (Msc. Class. 79, fol. 3v), Staatsbibliothek Bamberg, Bamberg, o. 1000.
- Slika 56a Situla iz Aachena, riznica katedrale, o. 1000.
- Slika 56b Situla iz Aachena, riznica katedrale, o. 1000.
- Slika 56c Situla iz Aachena, detalj
- Slika 56d Situla iz Aachena, detalj
- Slika 57a Basilewsky situla, Victoria & Albert Museum, London, 980.–981.
- Slika 57b Basilewsky situla, Victoria & Albert Museum, London, 980.–981.
- Slika 58a Gotofredova situla, Museo del Duomo, Milano, o. 979.
- Slika 58b Gotofredova situla, Museo del Duomo, Milano, o. 979
- Slika 59 Sarkofag Junija Basa, Museo Storico del Tesoro della Basilica di San Pietro, Rim, 359.
- Slika 60 Kasnoantički sarkofag, St. Trophime, Arles, 4. st.
- Slika 61 Sarkofag Hidre Tertulije, Musee de l'Arles antique, Arles, 4. st
- Slika 62 Oton III., bunar, sv. Tiberije, Rim
- Slika 63 Sv. Petar i Pavao krune Otona III., Bamberška apokalipsa (MS Bibl. 140, fol. 59v), Staatsbibliothek Bamberg, Bamberg, o. 1010.
- Slika 64 Personifikacije kraljevskih vrlina, Bamberška apokalipsa (MS Bibl. 140, fol., 60r), Staatsbibliothek Bamberg, Bamberg, o. 1010.
- Slika 65 Posvetna inskripcija, Perikope Henrika II. ( Clm 4452, fol.1v), Bayerische Staatsbibliothek, München, o. 1002.–1012.

- Slika 66 Sv. Petar i Pavao predstavljaju Henrik II. i Kunigundu Kristu, Perikope Henrika II. (Clm 4452, fol. 2r), Bayerische Staatsbibliothek, München, o. 1002.–1012.
- Slika 67 Uskrsnuće mrtvih, Perikope Henrika II. (Clm 4452, fol. 201v), Bayerische Staatsbibliothek, München, o. 1002.–1012.
- Slika 68 Posljednji sud, Perikope Henrika II. (Clm 4452, fol. 202r), Bayerische Staatsbibliothek, München, o. 1002.–1012.
- Slika 69 Krist kruni Henrika II., Sakramentarij Henrika II. (Clm 4456, fol. 11r), Bayerische Staatsbibliothek, München, o. 1002.–1012.
- Slika 70a Plašt Henrika II., Diozesanmuseum, Bamberg, o. 1018.–1020.
- Slika 70b Plašt Henrika II., detalj
- Slika 71a Krist kruni Bazilija II., Psaltir Bazilija II. (Ms. gr. 17, fol. 3r), Biblioteca Nazionale Marciana, Venecija
- Slika 71b Krist kruni Bazilija II., retuširana kopija
- Slika 72 Henrik II. na prijestolju, Sakramentarij Henrika II. (Clm 4456, fol. 11v), Bayerische Staatsbibliothek, München, o. 1002 –1012.
- Slika 73a Henrik II. i Kunigunda u proskinezi pred Kristom, antependij Baselskog oltara, Musée de Cluny, Pariz, 1019.
- Slika 73b Henrik II. i Kunigunda u proskinezi pred Kristom, detalj
- Slika 74 Henrik II. na prijestolju, Evanđelistar Henrika II. iz Monte Cassina (Cod. Ottob. lat. 74, fol. 193v), Biblioteca Apostolica Vaticana, Rim, prije 1024.
- Slika 75 Raspeće, Utin kodeks (Clm. 13601, fol. 3v), Bayerische Staatsbibliothek, München, o. 1012.
- Slika 76 Henrik II. između dva biskupa, Pontifikal Henrika II. (Msc. Lit. 53, fol. 2v), Staatsbibliothek Bamberg, Bamberg, do 1020.
- Slika 77a Procesija svetaca pred Bogorodicom i Djeteom sa Konradom II., Giselom i Henrikom III., apsida, Akvileja, sredina 11. st.
- Slika 77b Konrad II., detalj, Akvileja
- Slika 77c Konrad II., detalj, Akvileja
- slika 78 Histamenon Zoje i Teodore, oko 1042.
- Slika 79a mozaik Zoje i Konstantina IX. Monomaha, Sv. Sofija
- Slika 79b Zoja, mozaik Zoje i Konstantina IX. Monomaha, detalj

- Slika 80      Henrik III. i Agnes u proskinezi pred Kristom, Zlatni evanđelistar (Cod. Vitriñas 17, fol. 2v), Real Biblioteca de San Lorenzo, El Escorial, o. 1045.-'46.
- Slika 81      Bogorodica kruni Henrika III. i Agnes, Zlatni evanđelistar (Cod. Vitriñas 17, fol. 3r), Real Biblioteca de San Lorenzo, El Escorial, o. 1045.-'46.
- Slika 82      Krist blagoslivlja Henrika III. i Agnes, Codex Cesareus Upsaliensis (Uppsala UB C93, fol. 3v), o. 1050.
- Slika 83      Henrik III. sa sv. Šimunom i Judom u Goslaru, Codex Cesareus Upsaliensis (Uppsala UB C93, fol. 4r), o. 1050.
- Slika 84      Reljef kralja Petra Krešimira, o. 1059.–1075.
- Slika 85      Prikaz ktitora Mihajla, crkva sv. Mihajla, Ston, sredina 11. st.



## 8. SLIKE

Slika 1a



Slika 1b



Slika 2





Slika 2b



Slika 3



Slika 4



Slika 5





Slika 6





Slika 7





Slika 8



Slika 9





Slika 10



Slika 11



Slika 12a





Slika 12b



Slika 13





Slika 14





Slika 15



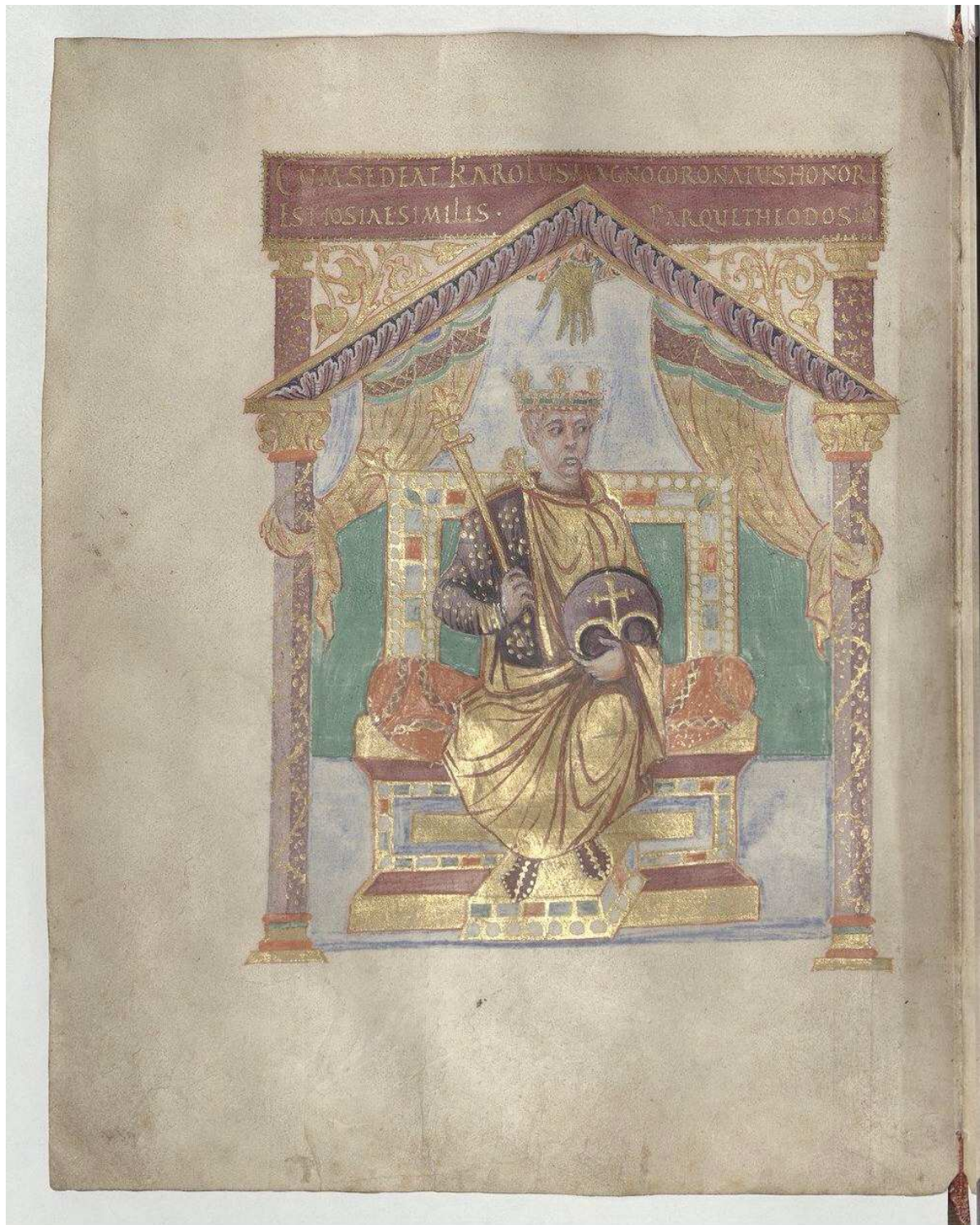


Slika 16



Slika 17





Slika 18



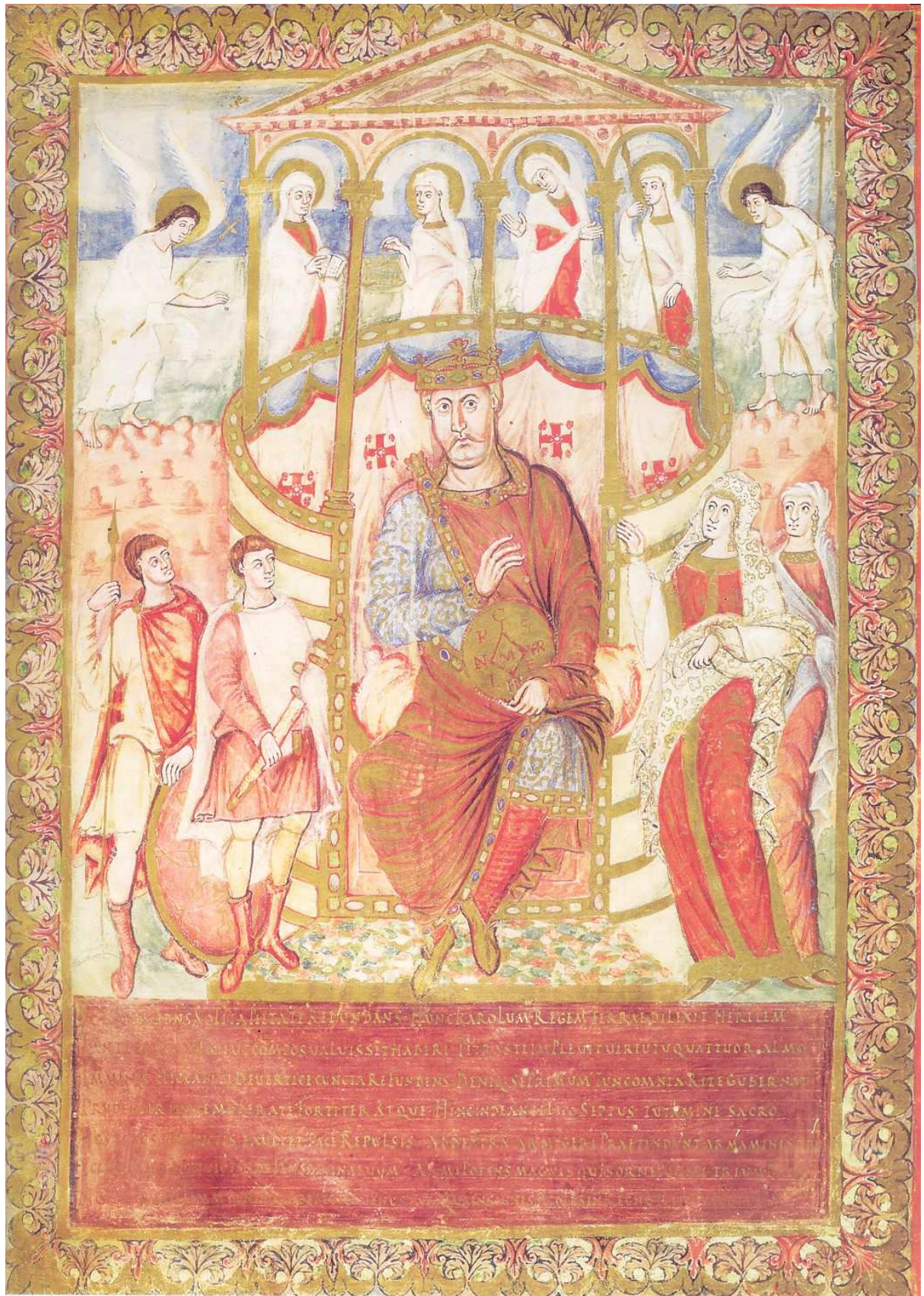


Slika 19



Slika 20





Slika 21





Slika 22





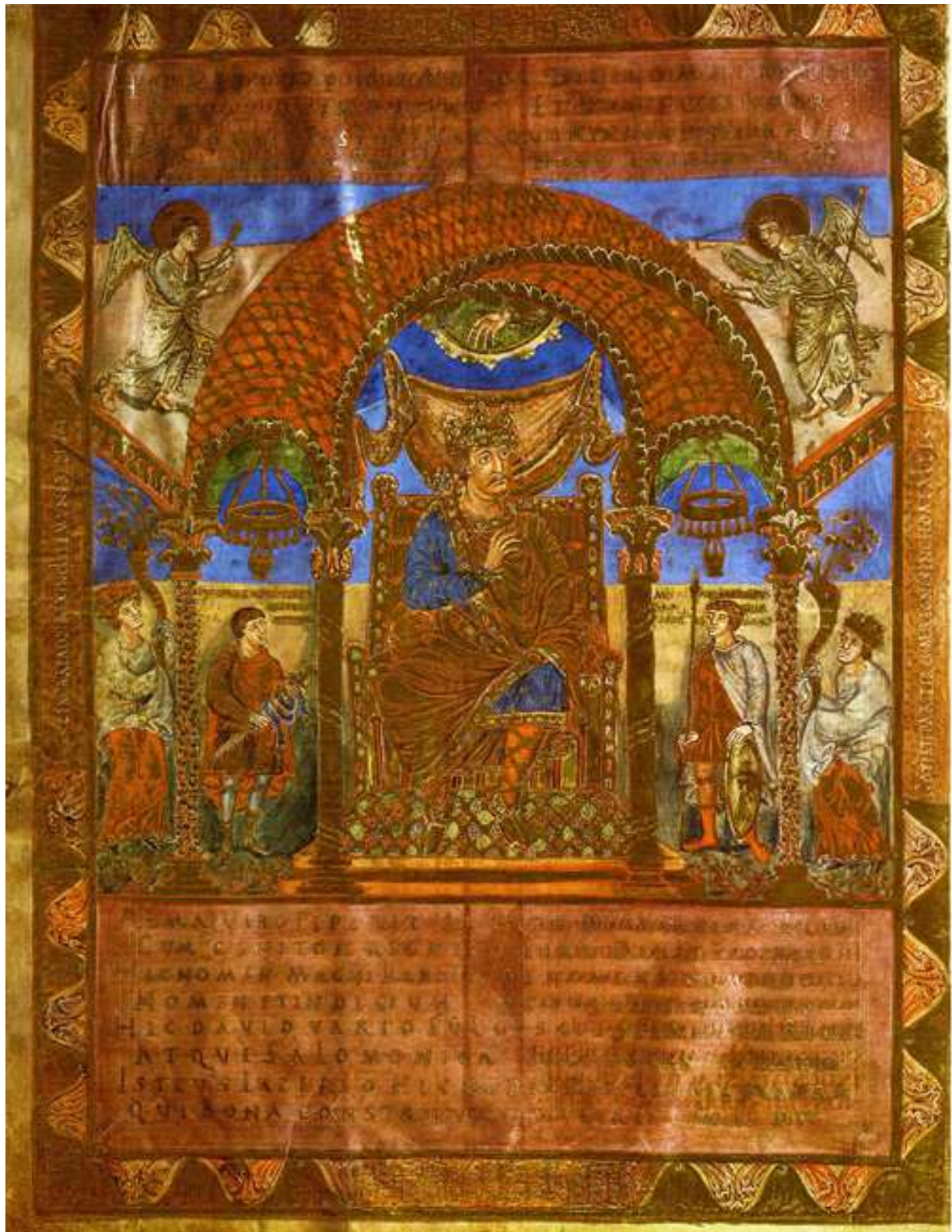
Slika 23





Slika 24



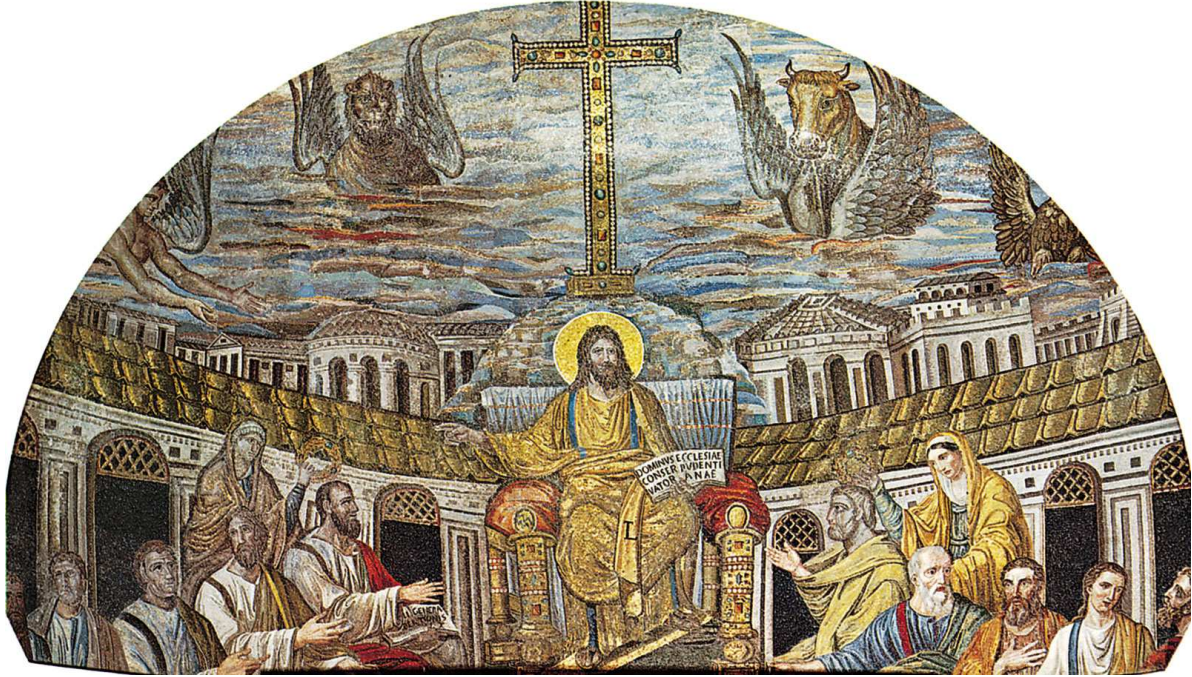


Slika 25





Slika 26



Slika 27





Slika 28



Slika 29



Slika 30

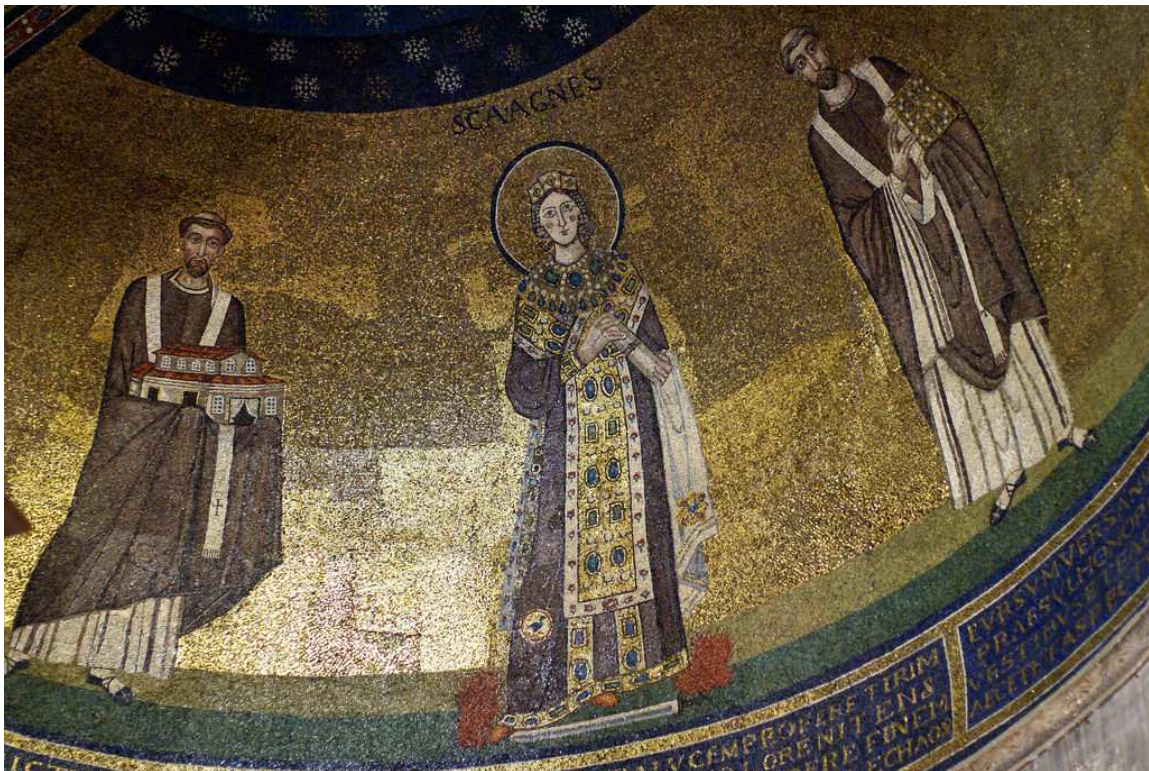


Slika 31





Slika 32

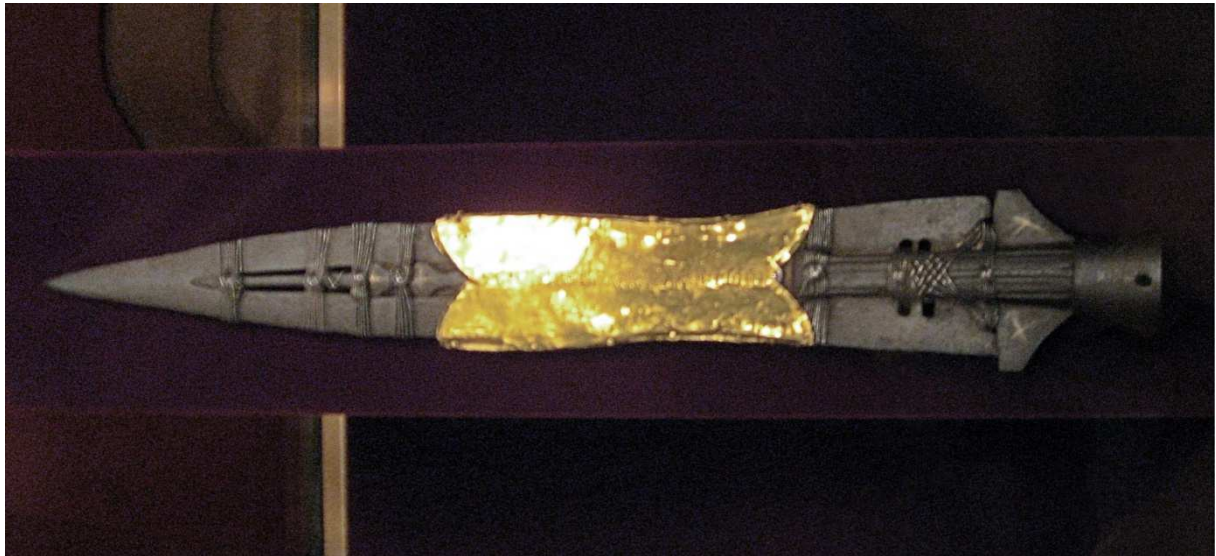


Slika 33





Slika 34



Slika 35





Slika 36



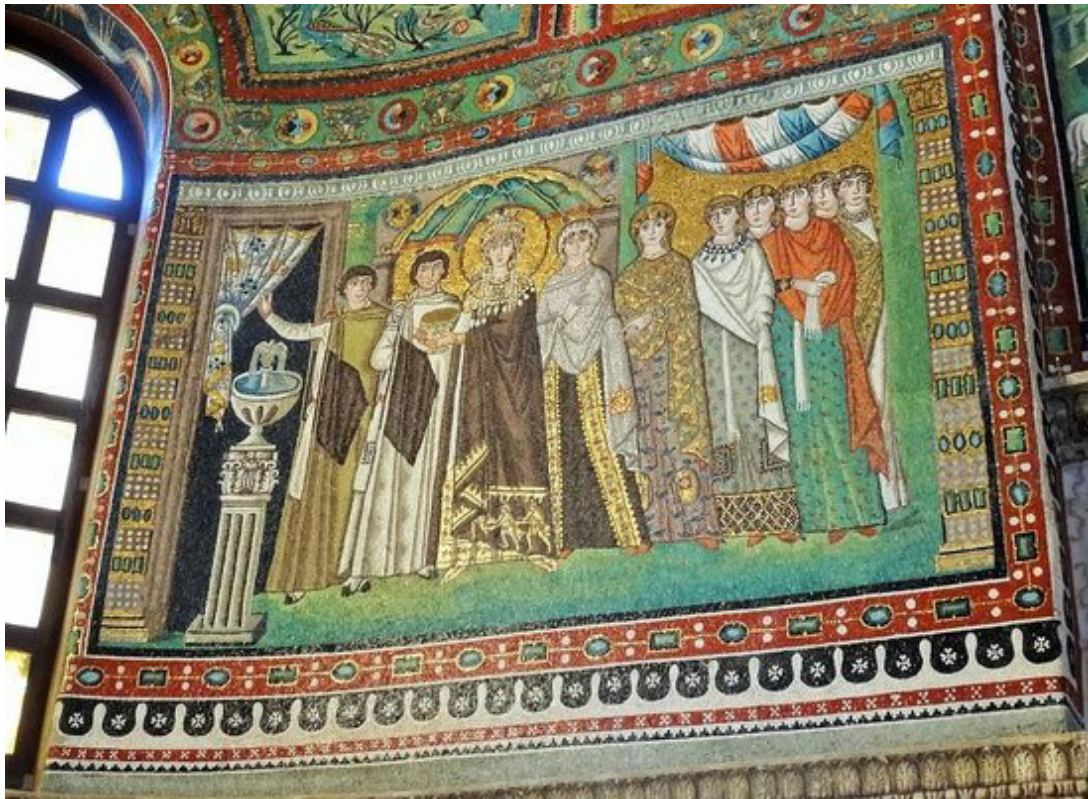


Slika 37



Slika 38a





Slika 38b



Slika 39





Slika 40



Slika 41a





Slika 41b





Slika 42



Slika 43

HOC AUGUSTE LIBRO

TIBI COR D'S INDUAT OTTO

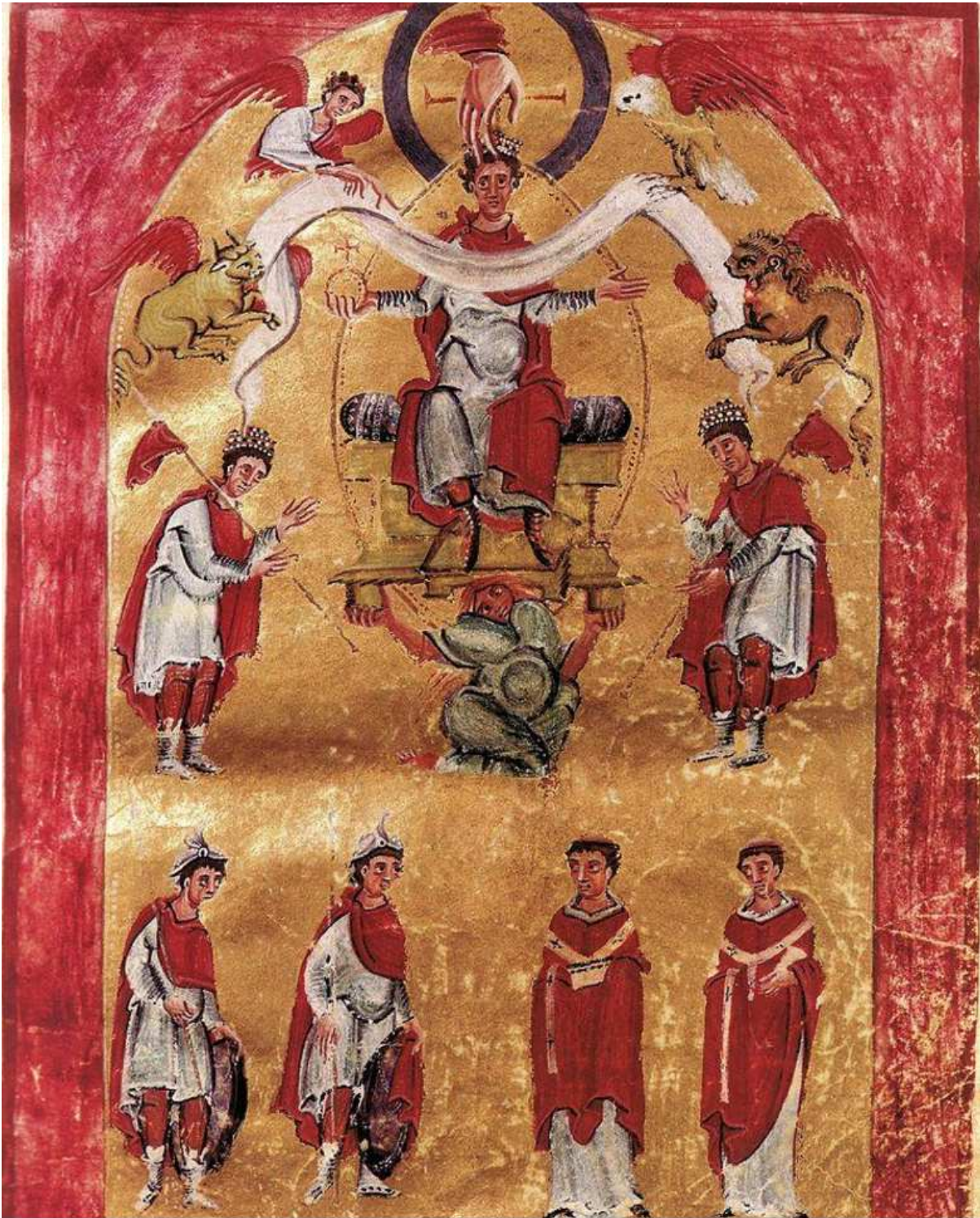


QUEM DE ELTHARIO TE

SUSCEPISSE NEMENIO

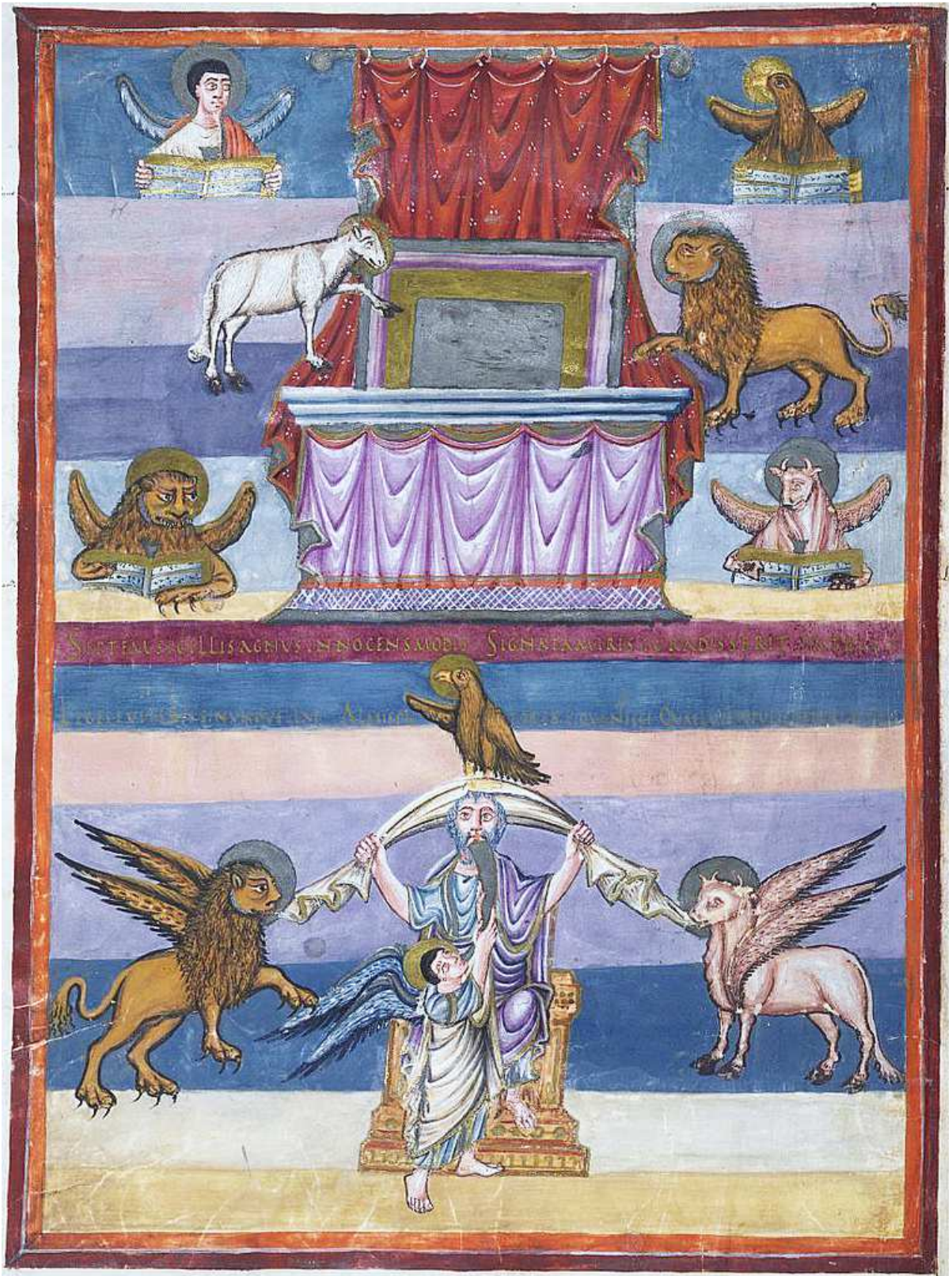
Slika 44





Slika 45





Slika 46





Slika 47





Slika 48





Slika 49a





Slika 49b



Slika 50





Slika 51





Slika 52





Slika 53a





Slika 53b



Slika 54





Slika 55



Slika 56a



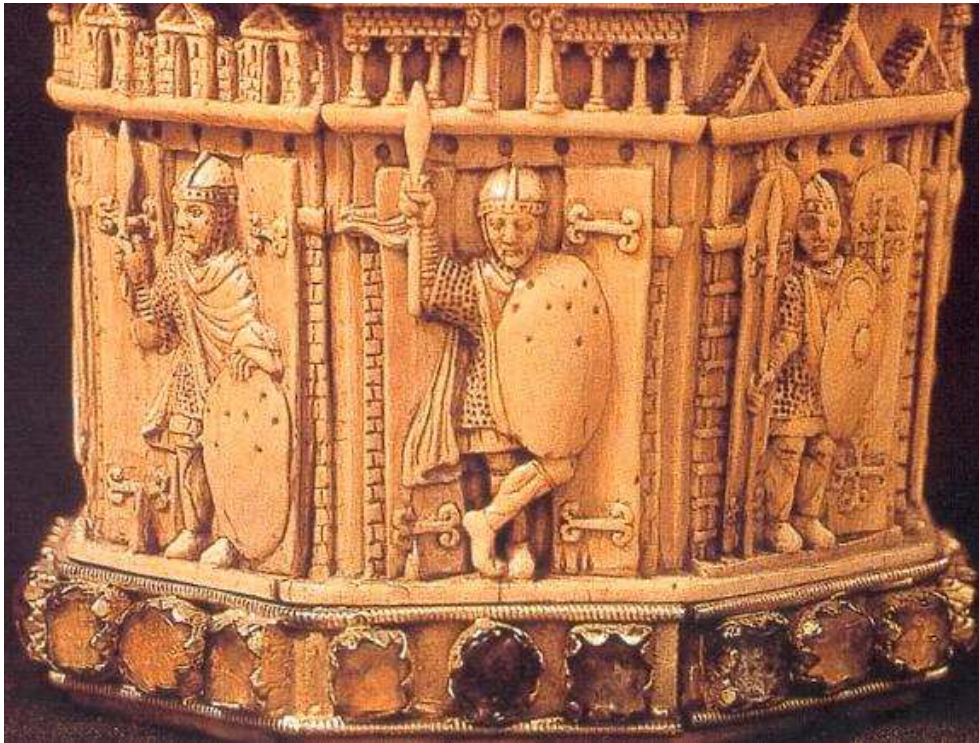
Slika 56b





Slika 56c





56d



Slika 57a



Slika 57b





Slika 58a





Slika 58b



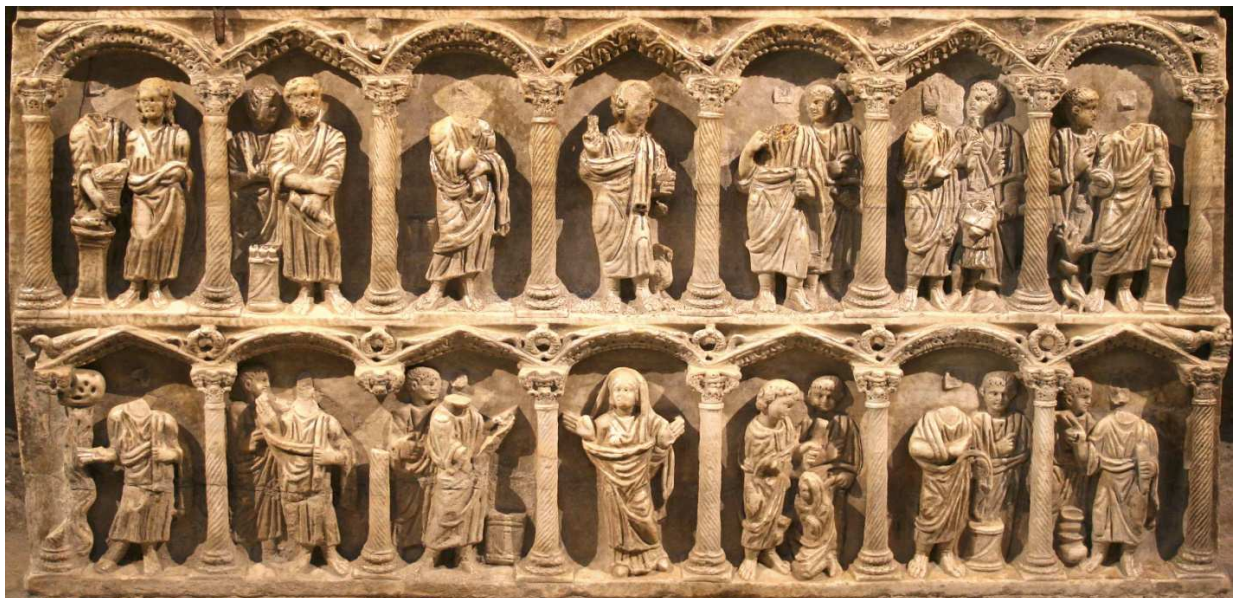


Slika 59





Slika 60



Slika 61





Slika 62

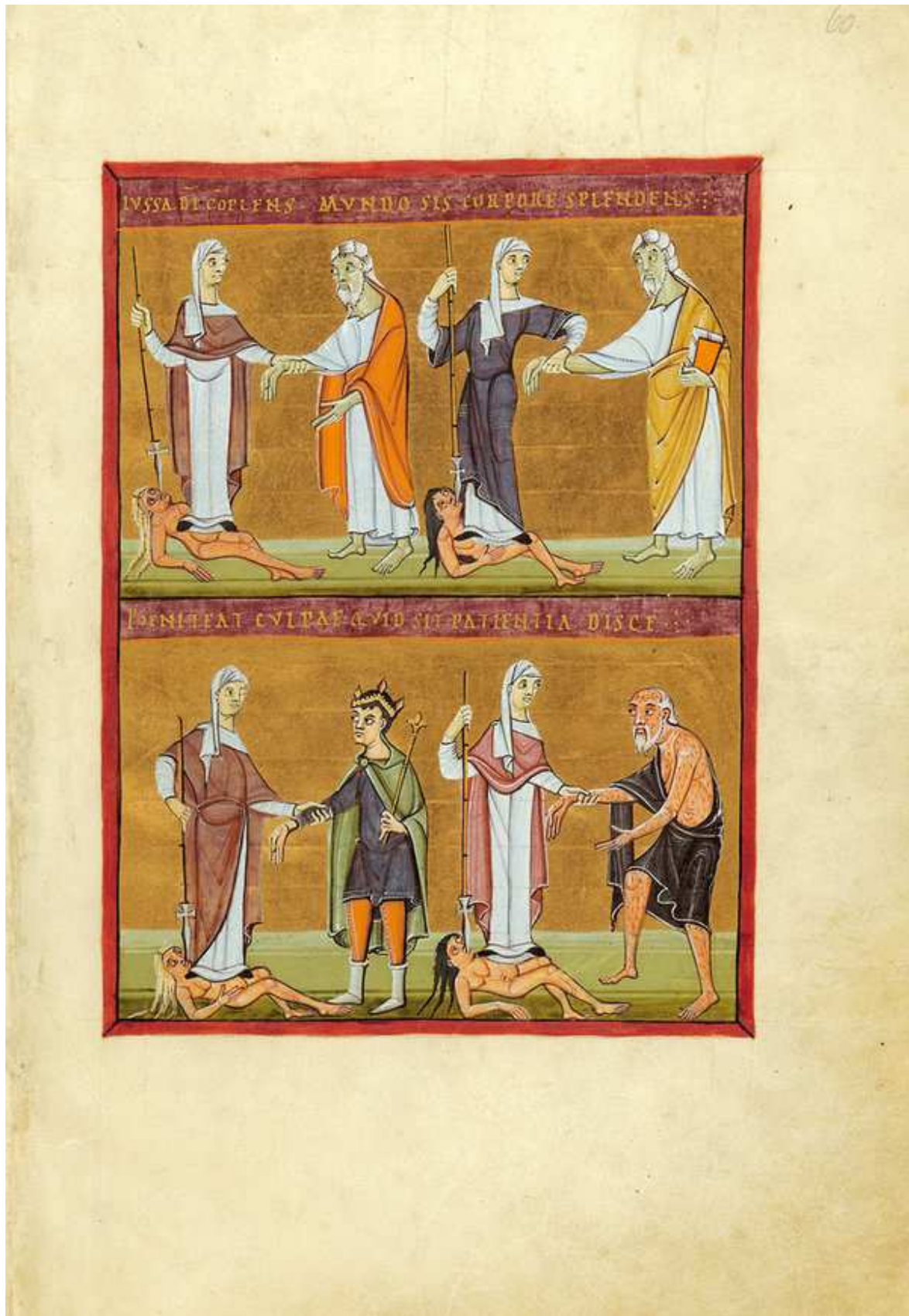


Slika 63

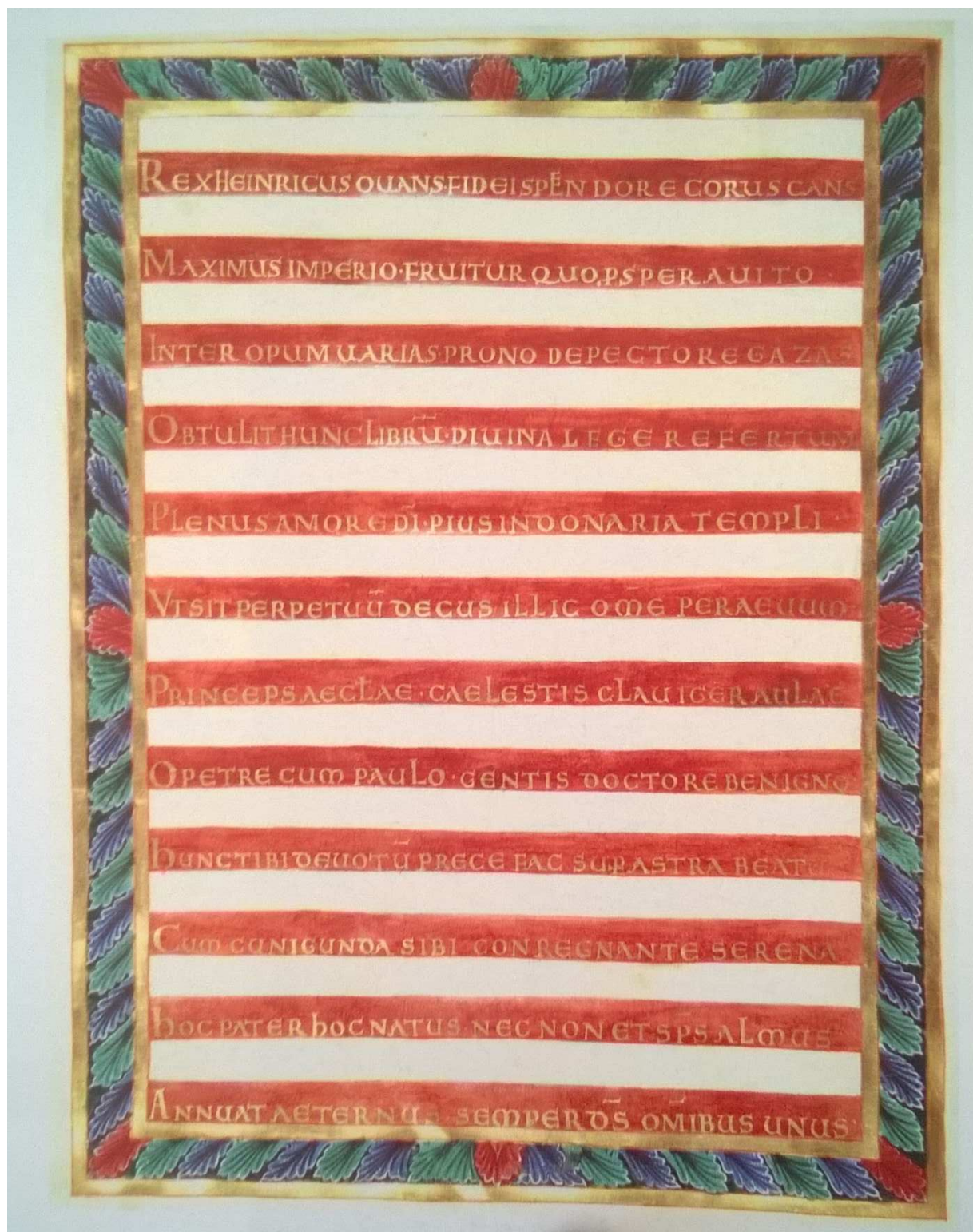


Slika 64





Slika 65



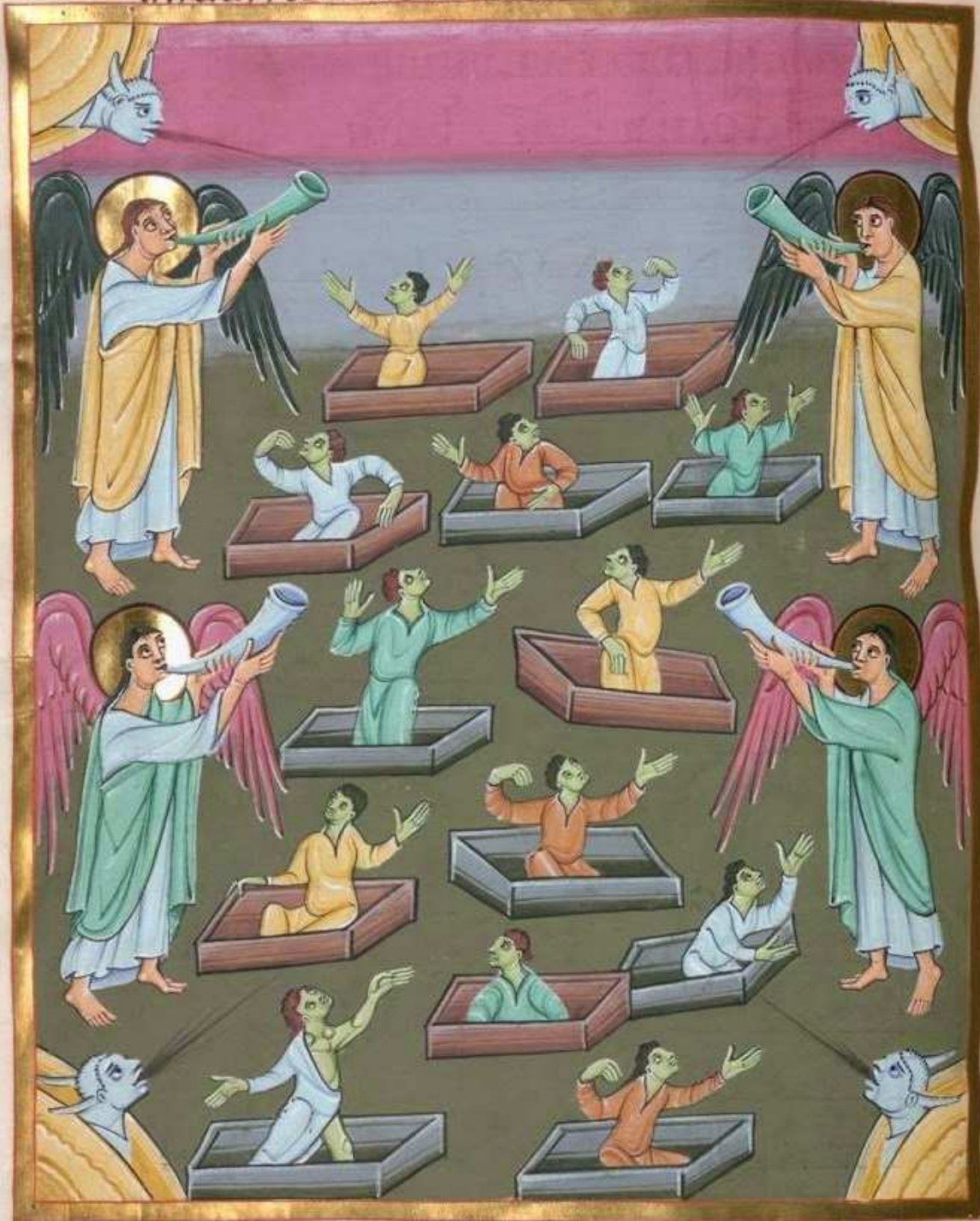
Slika 66





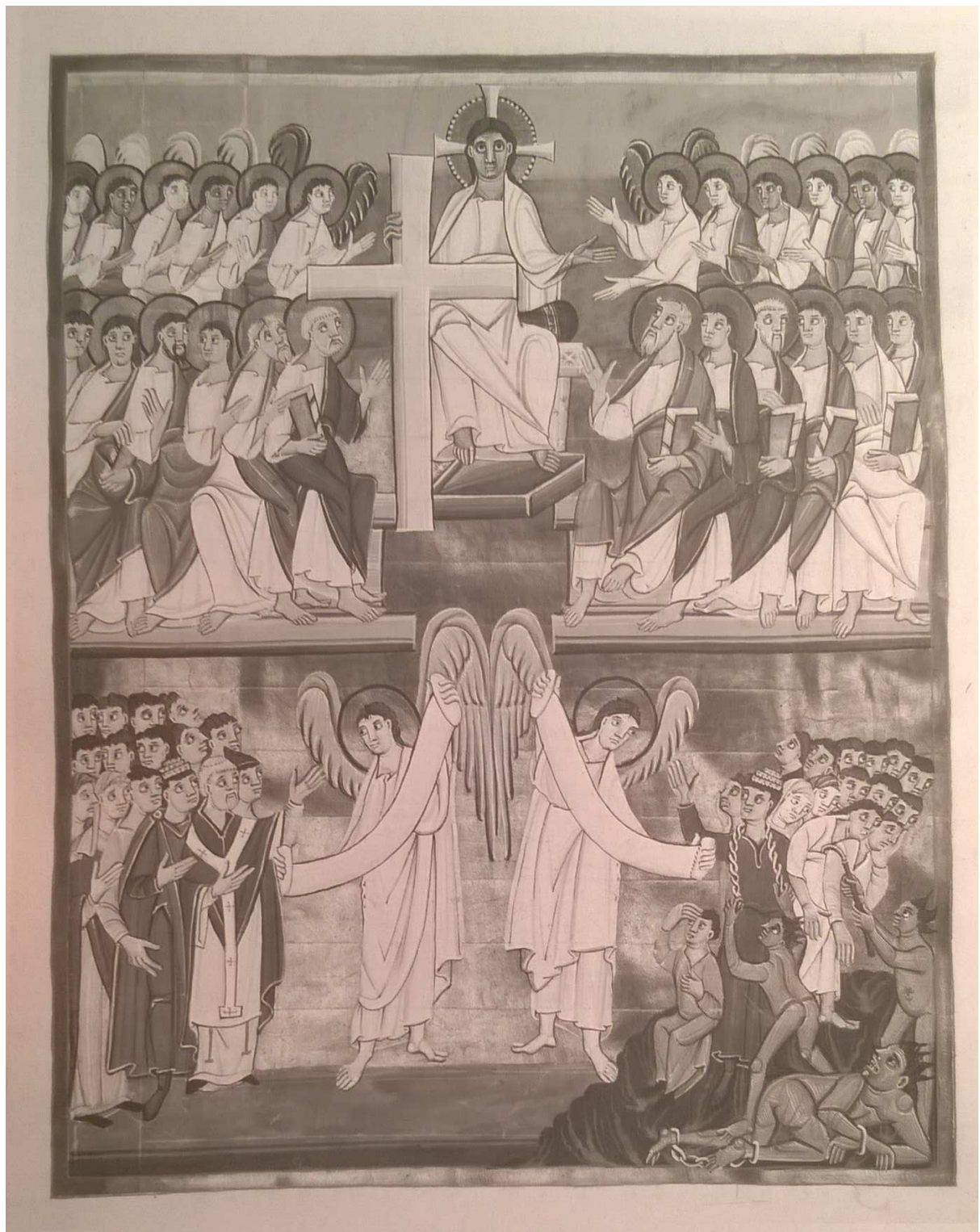
Slika 67

in resurrectionem uitae



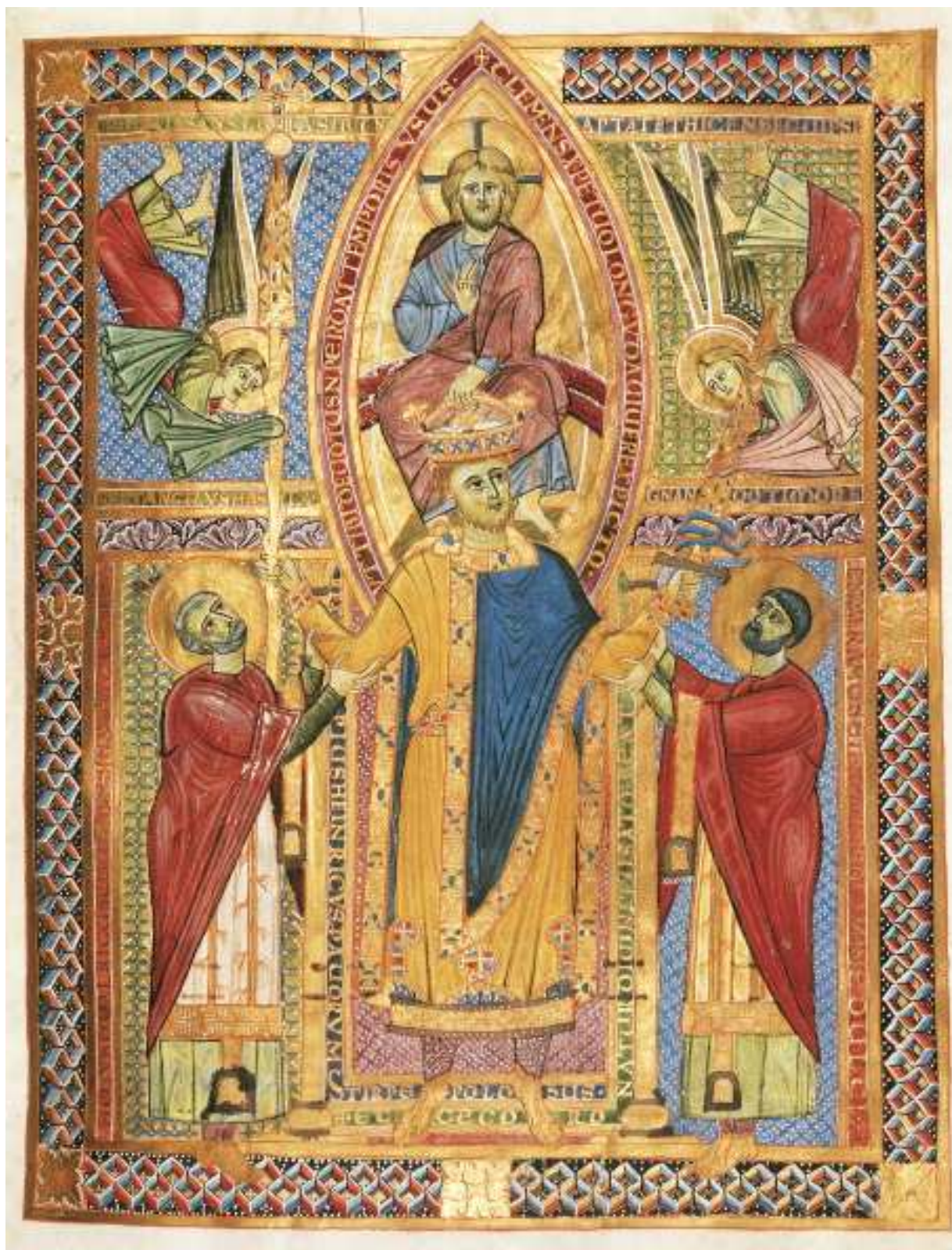
Slika 68





Slika 69



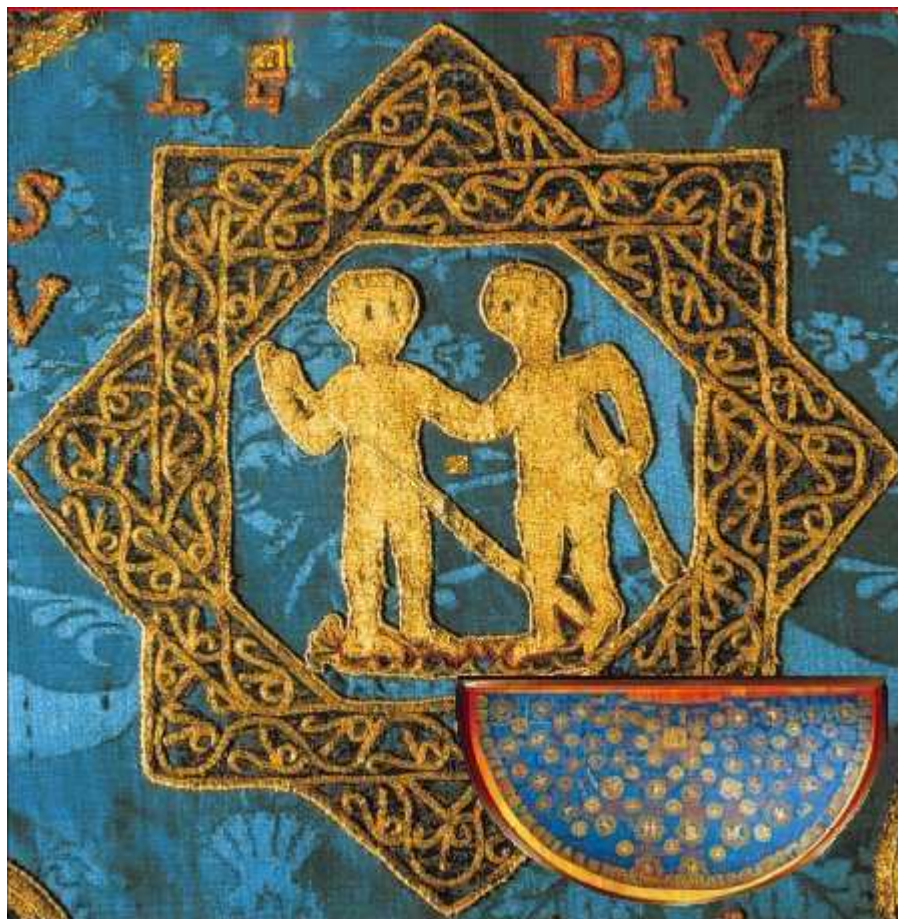


Slika 70a





Slika 70b



Slika 71a





Slika 71b





Slika 72



Slika 73a





Slika 73b



Slika 74





Slika 75





Slika 76





Slika 77a





Slika 77b





Slika 77c





Slika 78





Slika 79a





Slika 79b



Slika 80



Slika 81





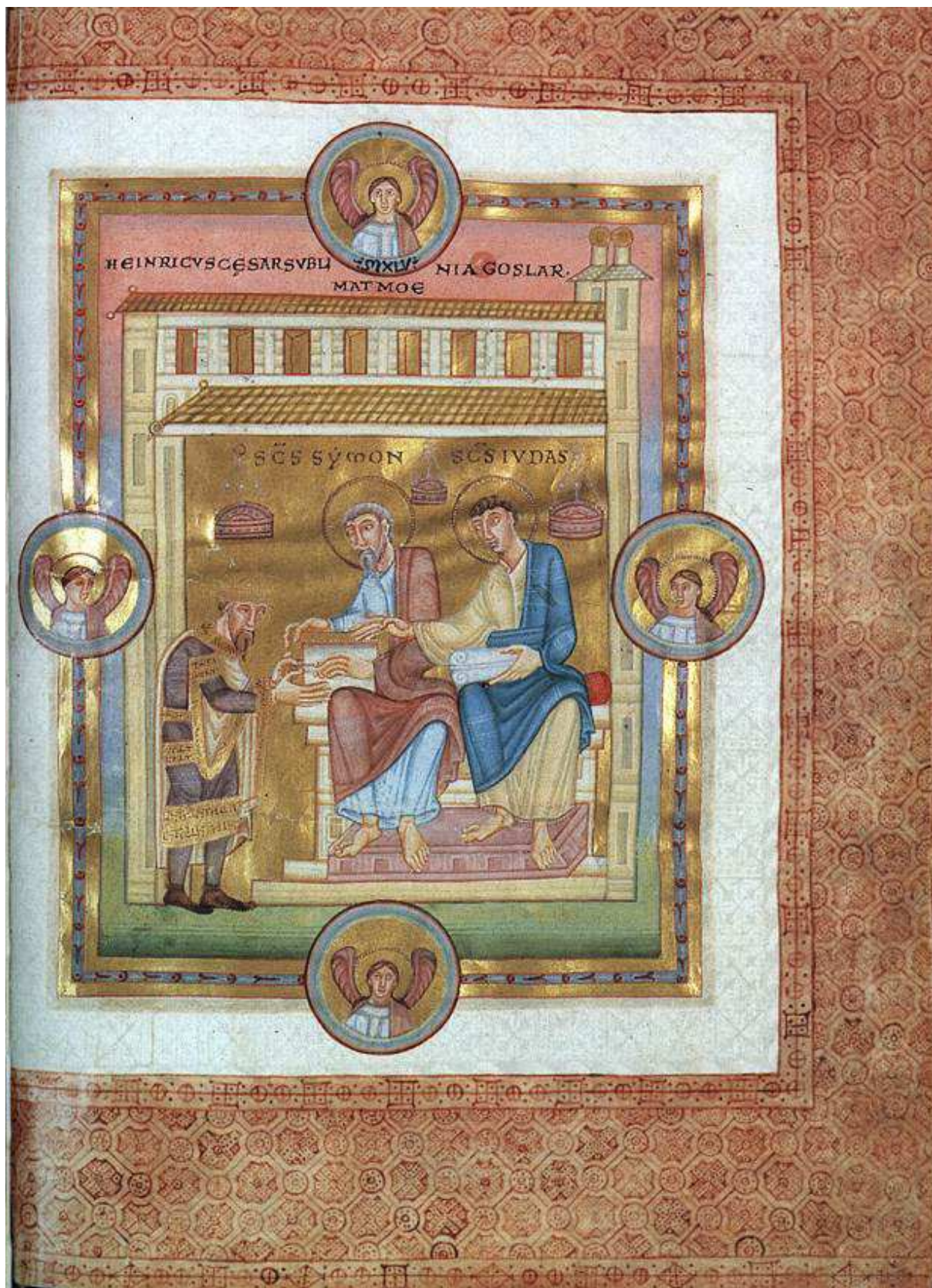
Slika 82





Slika 83





Slika 84





Slika 85





## 9. BIBLIOGRAFIJA

Althoff, Gerd. *Otto III*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2003.

Avrin, Leila. *Scribes, Script and Books. The Book Arts from Antiquity to Renaissance*. USA: American Library Association, 1991.

Badurina, Anđelko, ur.. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2000.

Bayerische Staatsbibliothek München, <https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/search?View=default&db=100&id=BV035204406>

Beckwith, John. *Early Medieval Art: Carolingian, Ottonian, Romanesque*. London: Thames and Hudson, 1974.

Behaim, Jelena. „Zidne slike u crkvi sv. Mihajla u Stonu“. Dipl. rad, Sveučilište u Zagrebu, 2014.

Beihammer, Alexander; Constantinou, Stavroula; Parani, Maria, ur. *Court Ceremonies and Rituals of Power in Byzantium and Medieval Mediterranean*. Leiden: Brill, 2013.

Bertelli, Sergio; Burr Lichtfeld, Robert. *The King's Body. Sacred Rituals of Power in Medieval and Early Modern Europe*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2001.

Bussmann, Benjamin. *Die Historisierung der Herrscherbilder*. Köln: Borhau Verlag, 2006.

Caillet, Jean Pierre. *L'art carolingien*. Paris: Ed. Flammarion, 2005.

Calkins, Robert C. *Monuments of Medieval Art*. London: Cornell University Press, 1979.

Canepa, Matthew P. *The Two Eyes of the Earth. Art and Ritual of Kingship between Rome and Sasanian Iran*. Berkley: University of California Press, 2009.

Chazelle, Celia. *The Crucified God in the Carolingian Era. Theology and Art of Christ's Passion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Ciggaar, Krijnie N. *Western Travellers to Constantinople. The West and Byzantium 962 – 1204: Cultural and Political Relations*. E.J. Brill: Leiden, 1996.

Collins, Roger. *Early Medieval Europe: 300-1000*. New York: McMillan, 1999.

Collins, Roger; Godman, Peter, ur. *Charlemagne's Heir. New Perspectives on the Reign of Louis the Pious (814 – 840)*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Condra, Jill, ur. *The Greenwood Encyclopedia of Clothing Through World History. Volume One, Prehistory to 1500 CE*. London: Greenwood Press, 2008.

Dachs, Karl; Mutherich, Florentine, ur. *Regensburger Buchmalerei. Von Frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters*. München: Prestel Verlag München, 1987.

Dale, Thomas E. A. „Inventing a Sacred Past: Pictorial Narratives of St. Mark the Evangelist in Aquileia and Venice, ca. 1000-1300“ *Dumbarton Oaks Papers* 48 (1994): 53-104.

Gandolfo, Francesco. „I puteali di S. Bartolomeo all’Isola e di Grottaferrata“, u: Roma e la riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche, XI - XII secolo, a cura di S. Romano. Roma: J. Enkell Juillard, 2007.

Davids, Adalbert, ur. *The Empress Theophano: Byzantium and the West at the Turn of the First Millenium*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Dawson, Christopher. *Medieval Essays*. Washington D.C.: The Catholic University of America Press, 1954.

Delonga, Vedrana; Jakšić, Nikola; Jurković, Miljenko, ur. *Arhitektura, skulptura i epigrafika karolinškog doba u Hrvatskoj*. Split: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2001.

de Jong, Mayke and Theuws, Frans; with de Rhijn, Carine, ur. *Topographies of Power in the Early Middle Ages*. Leiden: Brill, 2001.

Diebold, William J. „The Ruler Portrait of Charles the Bald in the S. Paolo Bible.“ *Art Bulletin* Vol. 76, No. 1 (1994): 6-18.

Dodwell, C. R. *Painting in Europe 800-1200*. Harmondsworth; Baltimore; Ringwood: Penguin, 1971.

Duckett, Eleanor. *Death and Life in the Tenth Century*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1971.

Dutton, Paul Edward; Kessler, Herbert L. *The Poetry and Paintings of the First Bible of Charles the Bald*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

Einhard. *Život Karla Velikog*. Zagreb: Latina et Graeca, 1992.

Evans, Helen C., Wixom, William D., ur. *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.

Fisković, Cvito. „Ranoromaničke freske u Stonu“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 12 (1960): 33-49.

Fisković, Igor. *Reljef kralja Petra Krešimira IV*. Split: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2002.

Garipzanov, Ildar H. *The Symbolic Language of Authority in the Carolingian World (c. 751. – 871.)*. Leiden: Brill, 2008.

Ildar H. Garipzanov, „Fastigium as an Element of the Carolingian Image of Authority: The Transformation of the Roman Imperial Symbol in the Early Middle Ages,“ *Majestas* 10 (2003): 16.



- Garrison, Eliza. *Ottonian Imperial Art and Portraiture. The Artistic Patronage of Otto III and Henry II*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012.
- Gilsdorf, Sean. *The Favour of Friends. Intercession and Aristocratic Politics in Carolingian and Ottonian Europe*. Leiden: Brill, 2014.
- Goldstein, Ivo; Grgin, Borislav. *Europa i Sredozemlje u srednjem vijeku*. Zagreb: Novi liber, 2006.
- Hall, James. *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 1998.
- Hamilton, Sarah. *Church and People in the Medieval West, 900-1200*. Routledge: New York, 2013.
- de Hammel, Christopher. *A History of Illuminated Manuscripts*. London: Phaidon Press Ltd., 2001.
- Hiscock, Nigel, ur. *The White Mantle of Churches: Architecture, Liturgy and Art around the Millenium*. Turnhout: Brepols, 2003.
- Hourihane, Colum. P., ur. *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Houston, Mary G. *Ancient Greek, Roman & Byzantine Costume*. Mineola, New York: Dover Publications. Inc., 2003.
- James, Liz, ur. *A Companion to Byzantium*. Chicester, West Sussex: Blackwell Publishing Ltd., 2010.
- Innes, Matthew. *State and Society in the Early Middle Ages. The Middle Rhine Valley 400 – 1000*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Jaspers, Karl. *Ljudi sudbine: Sokrat, Buda, Konfucije, Isus*. Zagreb: AGM, 2008.
- Kantorowicz, Ernst. *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2016.
- Landes, Richard; Gow, Andrew Colin; van Meter, David C., ur. *The Apocalyptic Year 1000: Religious Expectation and Social Change, 950-1050*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Digital Vatican Library. „Manuscript Vat.gr.1613“. <http://digi.vatlib.it/mss/detail/Vat.gr.1613>
- Mayr-Harting, Henry. *Church and Cosmos in Early Ottonian Germany. The View from Cologne*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Mayr-Harting, Henry. *Ottonian Book Illumination: An Historical Study. Part One: Themes*. London: Harvey Miller Publishers, 1999.
- Mayr-Harting, Henry. *Ottonian Book Illumination: An Historical Study. Part Two: Books*. London: Harvey Miller Publishers, 1999.

Metropolitan Museum of Art. „Plaque with Christ receiving Magdeburg Cathedral from emperor Otto I.“ <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/41.100.157/>

McKitterick, Rosamund. *The Carolingians and the Written Word*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

McKitterick, Rosamund, ur. *Carolingian Culture: Emulation and Innovation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

McKitterick, Rosamund, ur. *The Early Middle Ages: Europe: 400 – 1000*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

McKitterick, Rosamund. *History and Memory in the Carolingian World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

McKitterick, Rosamund; Osborne, John; Richardson, Carol M.; Story, Joanna, ur. *Old Saint Peter's Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

McKitterick, Rosamund, ur. *The New Cambridge Medieval History II*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999 –.

Michałowski, Roman. *The Gniezno Summit: the Religious Premises of the Founding of the Archbishopric of Gniezno*. Leiden: Brill, 2016.

Moffit, John Francis. *The Enthroned Corpse of Charlemagne: The Lord-in-Majesty Theme in Early Medieval Art and Life*. Jefferson: McFarland, 2007.

Musee de Louvre. „Equestrian statuette of Charlemagne or Charles the Bald.“, <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/equestrian-statuette-charlemagne-or-charles-bald>

Museo delle arti decorative Milano. „Otto imperator.“ <http://artidecorative.milano Castello.it/en/content/otto-imperator>

Noble, Thomas F. X. *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.

Parani, Maria G. *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries)*. Leiden: Brill, 2003.

Parkes, Henry. *The Making of Liturgy in the Ottonian Church. Books, Music and Ritual in Mainz 950-1050*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Raffensperger, Christian. *Reimagining Europe: Kievan Rus' in the Medieval World, 988-1146*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2012.

Rautman, Marcus. *Daily Life in the Byzantine Empire*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2006.

Rebold Benton, Janetta. *Materials, Methods and Masterpieces of Medieval Art*. Santa Barbara, California: Greenwood Publishing Group, 2009.

Rudt de Collenberg, Wipertus H. „Le Thorakion. Recherches iconographiques“, *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes* T. 83, N°2. (1971): 263-361.

Steigemann, Cristoph; Wemhoff, Matthias. *799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit: Karl der Grosse und Papst Leo III. in Paderborn*. Mainz: Zabren, 1999.

Talbot Rice, David. *Art of the Byzantine Era*. New York: Oxford University Press, 1981.

Turković, Tin. „Prikazi gradova na Peutingerovoj karti i razvoj urbanog pejzaža na području Hrvatske između antike i srednjeg vijeka“. Doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu, 2010.

Vincent, Nicholas. *The Holy Blood: King Henry III and the Westminster Blood Relic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Wagner, Wolfgang Eric. *Die Liturgische Gegenwart des abwesenden Königs. Gebetsverbrüderung und Herrscherbild im frühen Mittelalter*. Leiden: Brill, 2009.

Warner, David A., prijev. *Ottonian Germany. The Chronicon of Thietmar of Merseburg*. Manchester: Manchester University Press, 2001.

Wolfram, Herwig. *Conrad II 990 – 1039. Emperor of Three Kingdoms*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2006.