

Cesarzowa Teofano i królowa Gertruda.

Uwagi o wizerunkach władczyń w sztuce średniowiecznej na marginesie rozważań o miniaturach w Kodeksie Gertrudy

Małgorzata Smorąg Różycka

W ciągu ostatniej dekady możemy zaobserwować wzmożenie badawczego zainteresowania niezwykle wytworem średniowiecznej kultury religijnej — osobistym modlitewnikiem Gertrudy, królowej Rusi (*Regina Rusorum*). Oś toczącego się dyskursu rozpięta jest pomiędzy oceną tego dzieła, według kryteriów historyczno-literackich i historyczno-artystycznych, a antropologiczną i filozoficzno-religijną refleksją nad jego przesłaniem ideowym¹. Do licznych ostatnio głosów polskich badaczy dołączył obszerną rozprawą ukraiński historyk Nazar Kozak, nie wykraczając wszakże swymi tezami poza dotychczasowe ustalenia². Użyte powyżej określenie „niezwykły wytwór” dobrze definiuje naturalną u każdego badacza skłonność do poszukiwania w badanym, a więc wybranym (!) dziele cech wyjątkowych. A jednak wyjątkowość taka powinna raczej niepokoić, aniżeli zachwycać. Dzieło, jeśli właściwie rozpoznane, jest typowym wytworem swych czasów — jego wyjątkowość może być mierzona miarą naszego zachwytu, lecz nie jego konstytutywnymi cechami. Każda z dyscyplin naukowych własnymi kryteriami badawczymi ocenia skalę typowości i wyjątkowości badanego przedmiotu. Czy w ocenie historyka sztuki artystyczne wyposażenie *Modlitewnika* Gertrudy jest wyjątkowe czy typowe dla czasów swego powstania? Rozważania na ten temat warto poprzedzić przypomnieniem

¹ Por. ostatnio *Gertruda Mieszkówna i jej modlitwy*, red. B. Listkowska, A. Andrzejuk, Warszawa 2010.

² Н. Козак, *Образ і влада. Князьки портрети у мистецтві Київської Русі*, Львів 2007 (wg streszczenia w j. angielskim: N. Kozak, *Image and Authority. Knyazian Portraits in the Kyivan Rus' of the Eleventh Century*).

definicji historii sztuki jako dyscypliny naukowej w precyzyjnym ujęciu wybitnego uczonego Jana Białostockiego (1921–1988): *Historia sztuki jest (...) nauką historyczną, opisującą i analizującą dzieła sztuki (...), ale także jest dyscypliną opisującą i analizującą proces recepcji dzieł sztuki (...), historia sztuki zajmuje się wreszcie badaniem oddziaływania pewnych dzieł sztuki na twórczość innych artystów, ich znaczenia jako wzorów ikonograficznych lub modeli rozwiązań formalnych*³. Miniatury w *Modlitewniku* Gertrudy z punktu widzenia historii sztuki są przede wszystkim dziełem sztuki, które podlega właściwym dla tej dziedziny metodom badań historycznych. I tak opisane, i sklasyfikowane według kategorii historyczno-artystycznych, są „jedynie” częścią powszechnych dziejów sztuki.

Gertruda Piastówna z wykształcenia i pochodzenia należała do łacińskiej kultury chrześcijańskiej, o czym najlepiej świadczy jej łaciński modlitewnik. Swemu przywiązaniu do wyniesionej z domu pobożności w duchu zachodnim dała dobitny wyraz, dołączając do otrzymanego od matki psalterza osobiste modlitwy napisane po łacinie⁴. Wrażliwości religijnej Gertrudy poświęcono ostatnio wiele uwagi⁵. Nie wiemy, czy wykształcenie, jakie otrzymała w Niemczech, uwrażliwiło Gertrudę również na piękno dzieł sztuk plastycznych. Jej doświadczenia w tym zakresie pozostają dla nas tajemnicą. Wspomnienie o widzianych obrazach miała sposobność podtrzymywać, sycąc się pięknem trzydziestu czterech całostronicowych miniatur zdobiących jej osobisty psalterz⁶. Zagadką

³ J. Białostocki, *Wstęp. Pojęcia i problemy współczesnej historii sztuki*, [w:] *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, t. 1, Warszawa 1978, s. 9.

⁴ Wobec podnoszonych w literaturze przedmiotu wątpliwości w kwestii autorstwa gertrudiańskich modlitw, przekonaniem wybrzmiewa stanowcza teza M. Malewicz o autorstwie Gertrudy; zob. M. Malewicz, *Analiza filologiczna Rękopisu Gertrudy* [w:] *Gertruda Mieszkówna i jej modlitwy...*, *op. cit.*, s. 64: „Nikt już dziś nie podaje w wątpliwość twierdzenia, że *Modlitewnik* jest autorskim tekstem Gertrudy...”.

⁵ *Ibidem*; por. także T. Michałowska, *Ego Gertuda. Studium historycznoliterackie*, Warszawa 2001.

⁶ Początek badań nad *Psalterzem Egberta* wyznaczają H. von Sauerland i A. Haseloff, *Der Psalter Erzbischof-Egberts von Trier. Codex Gertrudianus in Cividale*, Trier 1901; por. także C. Barberi, *Il Salterio di Egberto nella storia degli studi*, [w:] *Psalterium Egberti*, red. C. Barberi, Friuli-Venezia Giulia 2000, s. 105–177.

pozostaje dlaczego obrazy królewskiego rękopisu nie stały się źródłem artystycznych inspiracji dla kijowskich malarzy, bowiem jeśli nawet tak było, nie pozostał po tym żaden ślad. Wprawdzie Wiktor N. Łazariew sugerował, że Gertruda przywiozła na Ruś jeszcze jedną iluminowaną księgę — ewangeliarz, czego artystycznym śladem są — zdaniem tego wybitnego uczonego — wizerunki ewangelistów, którym towarzyszą wyłaniające się z segmentu nieba ich symbole, w *Ewangeliarzu Ostromira* z 1056/1057 roku, powtórzone następnie w *Ewangeliarzu Mścistawa* z około 1113 roku, lecz pogląd ten bazuje na nikłych przesłankach⁷. Istotnie, formuła łączenia w obrębie jednego obrazu wizerunków ewangelistów z przypisanymi im symbolami, typowa w rękopisach łacińskich, nie przyjęła się w bizantyńskich skryptoriach⁸. Na Rusi powszechniej występowała w środowisku halicko-wołyńskim od wieku XIV, albo jako kontynuacja wzorów kijowskich, albo przyjęta w wyniku bezpośredniego oddziaływania środowisk łacińskich w obrębie państwa polskiego. *Ewangeliarz Ostromira* został wykonany na zlecenie wojewody („posadnika”) nowogrodzkiego w kijowskim skryptorium. Zdobiące rękopis miniatury i inicjały — poza wspomnianym rysem ikonograficznym — nie odbiegają od tradycyjnych wzorów artystycznych bizantyńskiego malarstwa książkowego. Gertruda miała sposobność poznać Ostromira i jego małżonkę Teofanę podczas kilkunastomiesięcznego panowania Izjasława w Nowogrodzie od schyłku 1052 do początku 1054 roku. Skryba Grzegorz, jak sam odnotował w kolofonie na fol. 294, pracował nad swym dziełem od 21 października 1056 roku do 12 maja roku następnego. Wymieniając imię fundatora dwukrotnie powtórzył, że był „bliskim” księcia Izjasława, który objął tron w Kijowie. W tej samej nocy w modlitewnej apostrofie skryba prosi o błogosławieństwo dla Ostromira i jego żony Teofany⁹. O Gertrudzie nie wspomina. Brak więc bezpośrednich — ar-

⁷ В.Н. Лазарев, *Искусство средневековой Руси и Запад (XI–XV вв.)*, [w:] *Византийское и русское искусство. Материалы и статьи*, Москва 1978, s. 268–274.

⁸ W odniesieniu do bizantyńskich ewangeliarzy por. G. Galavaris, *The Illustrations of the Preface in Byzantine Gospels*, Wien [Byzantina Vindobonensia IX] 1979; R.S. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York 1980.

⁹ A. Poppe uważa, że Teofana była córką Włodzimierza Wielkiego i Anny Porfirogenetki; zob. A. Poppe, *Gertruda–Olisawa, regina Russorum. Materiały do życiorysu*,

tystycznych lub pisanych — przesłanek pozwalających łączyć to dzieło z domniemanym gertrudiańskim ewangeliarzem.

Pozostaje jeszcze kwestia artystycznej proweniencji pięciu miniatur dołączonych na zlecenie Gertrudy do jej łacińskiego modlitewnika. Wielu badaczy łączy ich powstanie z pobytem królewskiej pary na wygnaniu w latach 1073–1077¹⁰. Trudno się z tym zgodzić z dwóch zasadniczych powodów. *Terminus post quem* wykonania przynajmniej dwóch miniatur, tj. *Modlitwy do św. Piotra* (fol. 5v) i *Koronacji Jaropelka i Kunegundy przez Chrystusa w majestacie* (fol. 10v) wyznacza data śmierci księcia Izjasława — 3 października 1078 roku. Ponadto porównanie miniatur z dziełami sztuki kijowskiej XI wieku, a za jej pośrednictwem — bizantyńskiej, dowodzą, że Gertruda, planując dopełnienie modlitewnika nowymi obrazami, zwróciła się do miejscowych, tj. kijowskich malarzy książkowych¹¹.

1. Królowa Gertruda (ok. 1025 — ok. 1108 ?)

Miniatura w *Kodeksie Gertrudy* jest jedynym znanym wizerunkiem Gertrudy Piastówny. Dodajmy przy tej okazji, że jest to najstarszy zachowany wizerunek polskiej księżniczki z królewskiego rodu. Niestety, ubytki nie pozwalają w pełni odczytać rysów twarzy i nakrycia głowy. Można jedynie zauważyć kragły, miękki owal twarzy, wydatny podbródek i lekko wydęte czerwone usta, nadto koniuszek nosa oraz fragment lewego oka pod półkuliście zarysowaną brwią, której koniec lekko opada ku skroni. Natomiast bardzo dobrze zachowały się elementy stroju królowej. Gertruda ubrana jest we wzorzysty złoty płaszcz spięty pod szyją, podwójną suknię — wierzchnią purpurową o szerokich rękawach i spodnią, któ-

[w:] *Scriptura custos memoriae. Prace historyczne*, red. D. Zydorek, Poznań 2001 (Publikacje Instytutu Historii UAM 44), s. 586; Ten sam, *Theophana von Novograd*, „Byzantinoslavica” 58, 1997, s. 131–158.

¹⁰ Por. D. Leśniewska, *Kodeks Gertrudy. Stan i perspektywy badań*, „Roczniki Historyczne” 61, 1995, s. 141–170; M. Smorąg Różycka, *Bizantyńsko-ruskie miniatury Kodeksu Gertrudy. O kontekstach ideowych i artystycznych sztuki Rusi Kijowskiej XI wieku*, Kraków 2003, s. 17–19.

¹¹ Szerzej o tym zob. M. Smorąg Różycka, *op. cit.*

rej widoczne są jedynie wąskie złote mankiety oraz czerwone trzewiki. Powracając do kwestii nakrycia głowy, wprawdzie jego kształt jest dziś niemal nieczytelny, to jednak widoczne fragmenty, takie jak brzeg białej chusty okalającej lewy policzek i szyję z plamkami błękitu i czerwieni oraz ogólny zarys złotego kołpaka z perełkowaniem na brzegu i u podstawy pozwalają na pewne domysły w tym zakresie, szczególnie w zestawieniu z strojem Kunegundy–Ireny w scenie *Koronacji przez Chrystusa* (fol. 10v). Otóż porównując oba obrazy można stwierdzić, że Gertruda ma — podobnie jak jej synowa Kunegunda — głowę szczelnie osłoniętą białą chustą z poprzecznie biegnącymi dwoma pasami — czerwonym i niebieskim, a na niej złotą koronę w formie kamelaukionu, wysadzaną perłami. Nadto, jej płaszcz podbity jest gronostajowym futrem, tak bowiem należy interpretować białawą plamę pomiędzy łokciem a zgiętym kolanem z kilkoma ciemnymi wężykowymi kreskowaniem — płaszcz Kunegundy jest wyraźnie podbity gronostajowym futrem. W zwykłym porządku badawczego dowodzenia należy porównać przedstawienie Gertrudy z dwoma współczesnymi wizerunkami kijowskich władczyń: księżnej Ingigerdy–Ireny w soborze Sofijskim (1037) oraz żony Światosława II Jarosławowicza w *Kodeksie Światosława* (1073). Zanim przypomnimy związek gertrudiańskiej miniatury z fundacyjną kompozycją w soborze Sofijskim, kilka słów warto poświęcić miniaturze w *Kodeksie Światosława*. Przedstawiona tu księżna jest drugą żoną Światosława, wiadomo bowiem, że z poprzedniego małżeństwa książę miał czterech synów, piąty zaś Jarosław urodził się z drugiego związku. W miniaturze *Kodeksu Światosława* czterej synowie, nazwani z imienia w widniejącej powyżej inskrypcji, stoją w równym szeregu za ojcem, piąty zaś — także nazwany w inskrypcji — znacznie mniejszy, ukazany jest z przodu przed księżną, która prawą dłoń trzyma na jego ramieniu. Identyfikacja owej „kniahini” jest sporna w literaturze przedmiotu: albo była nią Oda, córka Lippolda von Stade i siostra przyrodnia prepozyta Burcharda z Trewiru, albo nieznaną z imienia córką komesa Ethlera von Dithmarchen, a zarazem rodzona siostra wspomnianego Burcharda¹². Nie rozstrzygając tej identyfikacji, warto zwrócić uwagę na skromny strój księżnej, na który

¹² Por. T. Michałowska, *Ego Gertruda...*, op. cit., s. 236, przyp. 12.

składa się podwójna suknia przewiązana w pasie i biała chusta okalająca głowę i jednym końcem podbródek, drugi zaś koniec opuszczony jest na prawe ramię. Światosław i wszyscy wyobrażeni wraz z nim synowie noszą kołpaki z futrzanym otokiem.

Strój Gertrudy najbliższy jest wyobrażeniu Ingigerdy–Ireny w ma-lowidle Soboru Sofijskiego w stanie zachowania uchwyconym przez Abrahama van Westerfeldta w roku 1651. Rysunki te, choć znane z kopii opublikowanych w 1908 roku przez Jakowa I. Smirnowa, można uznać za wiarygodne źródło ikonograficzne na podstawie porównania z zachowanymi fragmentami oryginału¹³. Z przedstawionych powyżej porównań wynika, że Gertruda została przedstawiona tak samo jak Ingigerda — w królewskim stroju przynależnym jej z racji zajmowanej pozycji. W przypadku wizerunku Ingigerdy jest to oczywiste. Monumentalna kompozycja, rozciągająca się na ścianie zachodniej poniżej empory upamiętniała fundatora najważniejszej świątyni kijowskiego państwa, a zarazem była zbiorowym portretem królewskiego rodu oddającego się w opiekę Chrystusa Zbawiciela, któremu dedykowana była — na wzór konstantynopolitańskiej Hagii Sophii — kijowska świątynia Świętej Mądrości, i szczególnemu orędownictwu Jego Świętej Matki–Bogurodzicy, której monumentalna figura z wyciągniętymi ku władcy ramionami widnieje w konsze apsydy. Sięgnięcie po ten wzór musiało się narzucać Gertrudzie, szczególnie jeśli wśród przedstawionych synów Jarosława Mądrego rozpoznawała swego męża Izjasława.

W narosłej w ostatnich latach literaturze o *Kodeksie Gertrudy* i jego pierwszej właścicielce Gertrudzie Piastównie, królowej Rusi, podkreśla się, że miała znakomite pochodzenie, przede wszystkim ze strony matki, Ryczezy, wywodzącej się z cesarskiego domu Ottonów z dynastii Ludolfingów, a przez nich pośrednio także i cesarzy bizantyńskich. Dodajmy, że źródła ruskie milczą na temat koligacji rodzinnych żony Izjasława, choć zdaniem Andrzeja Poppego *wiedziano przecież doskonale, że jest księżniczką polską, skoligaconą z domami panującymi całej Europy*¹⁴. Ani

¹³ Por. M. Smorag Różycka 2003, szczególnie s. 110–114.

¹⁴ A. Poppe, *Gertruda–Olisawa, regina Russorum. Materiały do życiorysu*, [w:] *Scriptura Custos Memoriae. Prace historyczne*, red. D. Zydorek, Poznań 2001 (Publikacje Instytutu Historii UAM, t. 44), s. 576.

w modlitwach, ani w towarzyszących im obrazach nie ma śladu poczucia tej wysokiej pozycji. Gertruda jest pokorną penitentką, poddającą się woli Bożej. A jednak w jej wizerunku, wprowadzie pełnym pokory, na plan pierwszy wysuwa się jej pozycja księżnej–matki, czytelna w połączeniu rysów ikonograficznych — orędownikiem księżnej jest książę Apostołów (*princeps Apostolorum*) — i inskrypcji: MH[TH]P I APO[ITBAHA]. Siła wyrazu tego ujęcia dobitnie wzmacnia się, gdy dostrzeżemy, że nie jest to zwyczajowe powtórzenie obiegowe wzoru ikonograficznego, lecz adaptacja miejscowej, kijowskiej formuły królewskiego wizerunku, zgodnej z bizantyńską koncepcją władcy pobożnego.

Jak już o tym była mowa, Gertruda była prawnuczką księżniczki bizantyńskiej Teofano, którą w roku 972 poślubił Otton II. Gertruda nie musiała wiedzieć, że pozyskanie ręki Teofano było porażką dyplomacji cesarskiej — liczył się podkreślany splendor tego małżeństwa, obejmujący także innych członków rodu. Ani w modlitwach, ani w towarzyszących im obrazach w *Kodeksie Gertrudy* księżna nie przywołuje swej znakomitej antenatki. Czy jest to przejaw inkulturacji, całkowitego zakorzenienia w kulturze bizantyńsko–ruskiej, czy odzwierciedlenie szerszego zjawiska?

Przyjrzyjmy się więc prababce Gertrudy — cesarzowej Teofano, która znalazła się w podobnej sytuacji.

2. Cesarzowa Teofano (956–991)

Poślubiona przez Ottona II Teofano nie była porfirogenetką, lecz w źródłach niemieckich z epoki nazywana jest *Johannis Constantinopolitani imperatoris neptis clarissima*¹⁵.

Teofano, tytułowana „cesarską bratanicą” (*imperatoris neptis*), była córką Konstantyna Sklerosa i Sofii Fokainy, a więc bratanicą pierwszej żony Jana I Tzymiskesa — Marii Sklerainy i w tym sensie także bratanicą cesarza. Trzeba przy tym pamiętać, że gdy cesarz bizantyński zawierał

¹⁵ Zagadnienie tytułatury Teofano omawia F.–R. Erkens, *Die Frau als Herrscherin in ottonisch-frühsalischen Zeit*, [w:] *Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends*, red. A. von Euw, P. Schreiner, t. 2, Köln 1991, s. 245–259.

sojusz z Ottonem I w 972 roku, jego żoną od dwóch lat była Teodora, córka Konstantyna VII Porfirogenety. Licząca w tym czasie dziewięć lat Anna Porfirogenetka (963–1011), córka Romana II i siostra Bazylego II, jeszcze szesnaście lat musiała czekać, zanim w wieku dwudziestu pięciu lat poślubiła księcia Rusi Włodzimierza I. Jej ręki posłańcom Ottona I nie zaofiarowano. Nawet Thietmar nie powstrzymał się od uwagi, iż Teofano nie była „pożądaną panną” (*virgina non desiderata*) i że niektórzy panowie doradzali cesarzowi, by ją odesłał¹⁶. Teofano wypracowała jednak sobie wysoką pozycję na dworze. Już dwa lata po ślubie została nazwana *coimperatrix augusta* i *imperii regnorumque consors*. Interesujące świadectwo o cesarzowej pozostawił również Thietmar: *Choć Teofano wątłą była z uwagi na płeć swoją, to jednak oznaczała się pewną odwagą i — co jest rzadkie u Greków — miała ujmujący sposób bycia. Męską zgoła opieką otaczała państwo swego syna, popierając we wszystkim sprawiedliwych, łamiąc zaś i do strachu doprowadzając tych, co głowę podnosili*¹⁷. Jak wiadomo, po śmierci męża (983) Teofano sprawowała władzę w imieniu małoletniego syna aż do swej śmierci w 991 roku. Była realną władczynią Cesarstwa Rzymskiego, sygnując swoje dokumenty tytułem cesarza, nie cesarzowej — *Theophanius gratia divina imperator augustus*. Jakie obrazy unaoczniały tę najwyższą w państwie pozycję?

Znamy obecnie pięć wizerunków cesarzowej Teofano. Najbardziej znany prezentuje plakieta z kości słoniowej z reliefowym przedstawieniem cesarskiej pary koronowanej przez Chrystusa (Paryż, Musée de Cluny, Cl.392), zwykle przytaczana jako przykład adaptacji wzorów sztuki bizantyńskiej na Zachodzie, szczególnie w kontekście związków małżeńsko-dynastycznych¹⁸. Wobec powszechnie wyrażanego w literaturze

¹⁶ *Kronika Thietmara*, tłum., wstęp i przypisy M.Z. Jedlicki, Kraków 2002, s. 25; tu błędnie identyfikowana z córką Romana II a siostrą Konstantyna VII i Bazylego II. Kwestię pochodzenia Teofano szczegółowo rozważali: G. Wolf, *Wer war Theophanu?*, [w:] *Kaiserin Theophanu...*, op. cit., t. 2, s. 385–396; O. Kersten, *Byzantinistische Epilegomena zur Frage: Wer war Theophanu?*, [w:] *ibidem*, s. 403–410 — oba teksty opatrzone obszerną bibliografią.

¹⁷ *Kronika Thietmara*, tłum., wstęp i przypisy M.Z. Jedlicki, Kraków 2002, s. 61.

¹⁸ Rekapitulacja tych ustaleń została przedstawiona w obszernym studium *Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends*, red. A. von Euw, P. Schreiner, t. 1–2, Köln 1991.

przedmiotu przekonania o istotnym i bezpośrednim udziale małżonki Ottona II w procesie recepcji dzieł sztuki bizantyńskiej na cesarskim dworze, warto odnotować odosobniony i zarazem inspirujący pogląd Jonathana Sheparda, że rodzaj i charakter wkładu Teofano w dworską kulturę Ottonów jest kwestią kontrowersyjną i ambiwalentną¹⁹.

Plakietka przedstawiająca Ottona II i Teofano koronowanych przez Chrystusa wykonana została około 982/983 roku prawdopodobnie w Mediolanie na zamówienie Jana Filaghatosa, na wzór bizantyński, w typie paryskiej plakietki przedstawiającej cesarza Romana i Eudokię (Bibliothèque National de France — Cabinet des Médailles)²⁰. Chrystus stojący pośrodku na trójstopniowym *scabellum* kładzie dłonie na głowach cesarskiej pary ukazanej w ceremonialnych strojach: stemmach z penduliami, szerokich lorosach nałożonych na podwójne tuniki i paradnych trzewikach. Plakietę z przedstawieniem Ottona II i Teofany wyróżnia niewielka figura mężczyzny we wzorzystym płaszczu, który klęcząc w głębokiej proskynezie przed Chrystusem chwyta prawą dłoń wspornik jego subpedionu. Wszystkie postaci zostały określone w inskrypcjach: cesarz (OTTO IMP[ERATOR] P[O]MAN[ORUM] A[YTOYΣTO]Σ), jego żona (Θ εοφανω Imp[eratrix]A[υουουστο]ς) oraz postać u stóp Chrystusa (K[YPI] E BOHΘ[E]I TΩ ΣΩ ΔΟΥΛ[Ω] ΙΩ[ANNH] [MONA?]XΩ AMEM).

Jak ustalił Percy E. Schramm, ów „pobożny Jan” — ΔΟΥΛΟC ΙΩΑΝΝΗC — tak określany w inskrypcji dedykacyjnej, to Jan Filagathos, kalabryjski mnich w służbie Ottona II od roku 980 i przyszły antypapież Jan XVI (997–998)²¹. Użyty w nagłówku tytuł cesarski — *Imperator*

¹⁹ J. Shepard, *Byzantium and the West*, [w:] *The New Cambridge Medieval History*, red. T. Reuter, t. III: c. 900–c. 1024, Cambridge 1999, s. 615.

²⁰ W kontekście niniejszych rozważań drugorzędne znaczenie ma identyfikacja pary cesarskiej na paryskiej plakietce; poprzestańmy na przypomnieniu, że w literaturze przedmiotu albo rozpoznaje się tu Romana II i jego pierwszą żonę Eudokię–Bertę, z czego wynika datowanie pomiędzy 945 a 949, albo Romana IV Diogenesa i Eudokię Makrembolitissę, co przesuwaa datowanie plakietki na lata 1068–1071; por. A. Goldschmidt, K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des XI.–XIII. Jahrhunderts*, t. 2: *Reliefs*, Berlin 1934, s. 35; J. Kalavrezou–Maxeiner, *Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory*, „*Dumbarton Oaks Papers*” 31, 1977, s. 318–322.

²¹ P.E. Schramm, *Kaiser, Könige und Päpste: Gesammelte Aufsätze zur Geschichte des Mittelalters*, t. 3, Stuttgart 1969, s. 214; por. także *The Glory of Byzantium. Art*

Romanorum Augustus pozwala założyć, że Jan Filagathos ofiarował tę plakietkę z okazji przyjęcia przez Ottona cesarskiego tytułu, co nastąpiło w marcu 982 roku podczas oblężenia Tarentu²².

Identyczną formułę koronacji cesarskiej pary przez Chrystusa prezentuje ołowiany medalion w Muzeum Narodowym w Helsinkach, publikowany przez P.E. Schramma²³. Stan zachowania medalionu znacznie utrudnia odczytanie elementów stroju.

Paryska plakietka jest wyjątkiem na tle innych przedstawień tej cesarskiej pary ukazywanej w zachodnich szatach: najwcześniej, ok. 972/973, na cyborium ołtarza w San Ambrogio w Mediolanie, następnie około 983 roku na plakietce w Mediolanie (Castello Sforzesco) z około 983 (?) roku i na oprawie *Złotego Kodeksu z Echternach* (*Codex Aureus Epternacensis*, Norymberga, Germanisches Nationalmuseum), wykonanego w Trewirze w latach 985–991²⁴. Teofano ukazana jest w identycznym stroju: w długiej sukni o szerokich rękawach obszytych lamówką z motywem ukośnej kratki oraz w długim welonie, na który nałożona jest korona w formie prostej obręczy. Przy czym tylko na oprawie *Kodeksu z Echternach* figurze cesarzowej towarzyszy imienna inskrypcja wraz z cesarskim tytułem. Jeśli datowanie oprawy jest ustalone wiarygodnie, jego fundatorka była już wdową po zmarłym 7 grudnia 983 roku Ottonie II i regentką w imieniu syna Ottona III.

Do historycznego faktu regencji nawiązuje program ikonograficzny incipitu *Ewangelii według Mateusza* w kolońskim ewangeliarzu z około 990–1000 roku (Kolonia, Historisches Archiv, cod. W 312, fol. 22r)²⁵.

and Culture of Middle Byzantine Era A. D. 843–1261, red. H.C. Evans, W.D. Wixom, N. York 1997, s. 499–501 z wykazem najnowszych publikacji.

²² Por. J. Kalavrezou-Maxeiner, *op. cit.*, s. 315–316, tu także kwestia odczytania inskrypcji, przyp. 53.

²³ Zob. P.E. Schramm, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, 751–1190*, red. F. Mutherich, München 1983, nr 92, s. 194; por. także N. Gussone, *Trauung und Krönung. Zur Hochzeit der byzantinischen Prinzessin Theophanu mit Kaiser Otto II*, [w:] *Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends*, red. A. von Euw, P. Schreiner, t. 2, Köln 1991, s. 168, il. 3.

²⁴ *Egbert — Erzbischof von Trier 977–993. Gedenkschrift der Diözese Trier zum 1000. Todestag*, red. F.J. Ronig, t. I, Trier 1993, s. 40–41, il. 169.

²⁵ *Vor dem Jahr Tausend. Abendländische Buchkunst zur Zeit der kaiserin Theophanu*, Köln 1991, s. 30–33, il. 20, z wykazem bibliografii.

Na obramieniu ligatury początkowych słów *Ewangeli* widnieją cztery medaliony — najwyżej usytuowany zawiera wyobrażenie Baranka w nimbie krzyżowym i z krzyżem, zaś trzy pozostałe popiersia Ottona III, Adelajdy i Teofano. Cesarzowa szczelnie osłonięta szafirowym welonem ze złotymi naszyciami, kornie zwraca się w stronę Baranka, wyciągając ku niemu w modlitewnym geście dłonie osłonięte skrajem welonu. Tylko z tym jednym obrazem łączy wizerunek Gertrudy wspólna obu idea pokornej modlitwy.

Thietmar wspomina o jeszcze jednym przedstawieniu cesarskiej pary w nieznanym dziś rękopisie przywileju nadanego katedrze w Magdeburgu, enigmatycznie stwierdzając jedynie, że *blyszczą złotem namalowane jego [tj. Ottona II] i Teofano portrety* (ks. VII, 1: *sua imperatricisque Theophanu imago auro splendet format*)²⁶. Z tak lakonicznego zapisu trudno wnioskować, czy przedstawienie nosiło rysy sztuki bizantyńskiej, ponieważ ówczesni ottońscy iluminatorzy równie obficie używali złota, co bizantyńscy, zarówno w tłach, jak i w modelunku figur. Z kolei Nikolaus Gussone uważa, że nie była to malowana miniatura, lecz złota lub pozłacana plakietka z trybowanym wizerunkiem cesarskiej pary²⁷.

Jak wynika z powyższych rozważań, cesarzowa Teofano tylko raz została przedstawiona w stroju bizantyńskim w dziele naśladowującym — zapewne z inicjatywy domniemanego fundatora, Jan Filogathosa — bizantyński model ikonograficzny koronacji pary cesarskiej przez Chrystusa. Nie wpłynęło to wszakże na późniejsze wizerunki cesarzowej powtarzające formuły obiegowe w sztuce ottońskiej tego czasu. Podobnie wizerunek Gertrudy miał przywoływać przede wszystkim jej królewski status na kijowskim dworze, wyrażony w sposób właściwy dla miejscowej tradycji artystycznej. Odniesieniem najbliższym pod względem chronologicznym i ideowym była kompozycja fundacyjna w Soborze Sofijskim w Kijowie.

²⁶ Cyt. za: *Kronika Thietmara*, tłum., wstęp i przyp. M.Z. Jedlicki, Kraków 2002 [1953], s. 42; tekst łaciński w edycji R. Holzmann, 1935, s. 56.

²⁷ N. Gussone, *Trauung und Krönung...*, *op. cit.*, s. 173.

Zamiast konkluzji

Powyższym rozważaniom towarzyszyło przekonanie o zasadniczym znaczeniu dwóch paradygmatów. Pierwszy, wydobyty przez P.E. Schramma, stanowi, że historia polityczna jest w istocie historią symboli władzy, unaoczniających się w ceremoniale dworskim i oficjalnych wizerunkach władców, zakorzenionych wszakże w semiologii religijnej. Ekspresja formuł obrazowych silniej przemawiała aniżeli dokumenty kancelaryjne i zapisy kronikarskie.

Drugi wskazuje na nadrzędność i trwałość obiegowych formuł obrazowych nad doraźnymi okolicznościami, w których powstaje konkretne dzieło.

Co z tego wynika? Precyzyjnie ujął to Erwin Panofsky: *Widzenie jest fizjologicznym procesem odbierania wizualnych wrażeń, który jako taki nie zmienia się w przebiegu historycznym. Zmienia się natomiast proces interpretacji tego, co zobaczone w sensie wyboru estetycznego. Aktu tego dokonuje człowiek poprzez swe władze psychiczne. Jest to już proces psychologiczny, w którym wyraża się stosunek psychiki ludzkiej do świata widzialnego*²⁸.

²⁸ E. Panofsky, *Das Problem des Stils In der bildenden Kunst*, „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 10, 1915, s. 460–467; cyt. w j. polskim za: J. Białostocki, *Erwin Panofsky — myśliciel, historyk, człowiek*, [w:] *Refleksje i syntezy...*, *op. cit.*, t. 1, s. 308.