

Katalog narativních scén

1. Narození/Adorace zvířat

(Mt 1,1–25; Lk 2,1–2; Pseudojakubovo evangelium, 17–20; Arabské evangelium dětství; Pseudomatoušovo evangelium, 13,2–7; Akta Josefova, Příběh tesaře Josefa; Iz 1,3)

Architektonické pozadí je tvořené cihlovou zdí, ze které vychází osel, aby se poklonil právě narozenému Kristovi. Z druhé strany se k němu sklání býk. Z cihel je provedena i podezdívka pod jesličkami. Marie sedí na kameni, oděná do dlouhé tuniky, a rukou si přidržuje závoj zakrývající jí vlasy. Mladý a bezvousý Josef je oblečený v *exomis* (římský pastýřský oděv). Opírá se o výrazně provedený atribut svého řemesla: pilu. Sedí na kameni ve stejném postavení k jesličkám jako Marie a děje se účastní stejnou měrou. Takové zobrazení je v kontrastu k východním raněkřesťanským zobrazením, kde Josef bývá rovněž přítomen, avšak s ostentativní pasivitou, která zřejmě mohla být v dogmatu inkarnace symbolem, že to není on, kdo je pravým otcem dítěte.¹ Téměř identickou kompozici nacházíme na slonovinové Skříňce z Werdenu se spornou datací buď z 5.,² nebo z 9. stol.³ Po stranách výjevu jsou okřídlené bytosti s otevřenými knihami, orámované dubovými korunami.

První zobrazení Narození, ikonografie pravděpodobně pocházející z Říma, souvisí s ustanovením svátku Vánoc, poprvé zmíněným v *Depositio martyrum* z let 335–336 (např. katakomby S. Sebastiano⁴). Od 1. pol. 4. stol. je Narození Krista spojováno se zobrazením Klanění tří mágů do jednoho výjevu. Tyto dvě scény se rozdělily v západním umění v 5. stol. a dále už následovaly v cyklických zobrazeních jedna po druhé tak, jako je to i v případě Diptychu z pěti částí. V této době začíná být Narození přítomen i Josef, který nahrazuje proroka či pastýře; od 6. stol. už zde zaujímá pevné místo.⁵ Postava Josefa je jen zřídka sledovaná evangelií. Konkrétnější informace o Josefovi, jeho životě

1 André Grabar, *Christian iconography: a study of its origins*, Princeton University Press 1968, s. 130.

2 Wolfgang Fritz Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976, s. 83, kat. č. 118.

3 John Beckwith, The Werden Casket Reconsidered, *The Art Bulletin*, Vol. 40, No. 1, 1958, s. 1–11.

4 Caterina Conidi, Natività, in: Fabrizio Bisconti (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, s. 225–228.

5 Pia Wilhelm, Geburt Christi, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie: allgemeine Ikonographie*, Bd 2, Rom – Freiburg 1970, s. 92–93.

a povolání, podávají apokryfní texty, jako je Protoevangelium Jakubovo (19) a Pseudomatoušovo evangelium (13,1). Život Josefa v celé jeho šíři je rozvinut v koptském spisu ze 4. stol. *Příběh tesaře Josefa*.⁶

Ještě ve 4. stol. může v příběhu chybět nejen Josef, ale dokonce i Marie; osel a vůl jsou však přítomni téměř vždy, jako např. na Stiliconově sarkofágu ze 4. stol. z baziliky Sv. Ambrože v Miláně.⁷ Přítomnost zvířat při Narození Krista nenajdeme v žádném z evangelií. Původ příběhu je hledán v Órigenových *Homiliích ke sv. Lukášovi*. Órigenovy verše pak ovlivnily pozdější apokryfní spisy, jako je např. Pseudomatoušovo evangelium (14). V nich se dočteme, že matka uložila dítě do jesliček a vůl a osel ho uctívali. A tak se naplnilo, co bylo řečeno proroctvím Izajáše (1,3): „Vůl zná svého hospodáře, osel jesle svého pána, mne však Izrael nezná, můj lid je nechápvavý.“⁸

V symbolických výkladech jsou osel a vůl prefiguracemi dvou lotrů ukřižovaných společně s Kristem, nebo Židů a pohanů. Například Řehoř Naziánský říká: „Vůl je Žid uvázaný na řetěz Zákonem, osel, který je tažné zvíře, nosí těžký náklad modlářství.“⁹ Ambrož a Augustin označují vola za symbol vyvoleného židovského národa a osla za symbol pohanů.¹⁰

2. Vraždění nevinátek

(Mt 2,16–18)

Herodes sedí na těžkém trůnu na rovné vyvýšené podestě. Je oblečený v brnění jako římský důstojník,¹¹ přes ramena má přehozený *chlamys* spojený kruhovou sponou. Levou rukou drží žezlo s kulatou hlavicí, pravou rukou dává příkaz k vraždění. Jeho dva osobní strážci u trůnu mají oštěpy s dlouhou špicí a štíty se sedmilistou rúží, jejich pláště jsou rovněž spojeny kruhovými fibulami. Třetí štít by mohl patřit Herodovi. Jeden ze tří vojáků, který se účastní vraždění, drží dítě za nohu a chystá se s ním hodit o zem k nohám Heroda, další dítě už leží na zemi. Druhý voják se pokouší zabránit dvěma ženám chránit své děti. Vojáci jsou oblečeni do krátkých přepásaných tunik a *chlamydu*. Žal

6 Frédéric Tristan, *Les premières images chrétiennes: du symbole à l'icône: IIe–VIe siècle*, Paris 1996, s. 324.

7 Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst: Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi*, Band 1, Gütersloh 1966, obr. 143.

8 Henri Leclercq, Nativité, in: Fernand Cabrol, Henri Leclercq (eds), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie: Mora Vocis–Noé*, Tome XII., par. 1., Paris 1935, s. 905–958.

9 Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Tome II, Iconographie de La Bible II, Nouveau Testament, Paris 1957, s. 228–229.

10 Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 1966, s. 71.

11 Richard Delbrück, Das fünfteilige Diptychon in Mailand, *Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Rheinischen Amtes für Bodendenkmalpflege im Landschaftsverband Rheinland und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland*, Mainz 1951, s. 96–107, zvl. s. 97.

žen je vyjádřen zvednutýma rukama a rozpuštěnými vlasy, tedy způsobem, který má původ v antice.¹² Jejich oděv tvoří prostá splývavá tunika bez rukávů, přepásaná provazem. V pozadí je jen málo plasticky a iluzivně naznačena postava třetího vojáka, který výjevu přihlíží. Scéna je z každé strany ohraničena dubovým věncem s bystami dvou evangelistů.

Betlémská nevinátka byla považována za první křesťanské mučedníky pokřtěné vlastní krví.¹³ Matouš neposkytuje žádné detaily k této události, jen plačící matky jsou pro něj důkazem naplnění Jeremiášova starozákonního proroctví (Mt 17,18; Jr 31,15). Nejstarší a četná zobrazení této scény pocházejí z 5. stol. z galských sarkofágů.¹⁴ V ikonografii Vraždění nevinátek můžeme rozpoznat dva typy lišící se ve způsobu, jakým byly děti vražděny. Buď byly usmrčeny mečem, nebo roztržštěním o zem či skálu,¹⁵ jako je to v případě Diptychu z pěti částí. Stejný motiv můžeme nalézt na víku galského sarkofágu ze St. Maximin z počátku 5. stol.¹⁶ nebo na slonovinovém reliéfu původně pětidílného diptychu dnes rozděleného mezi Staatliche Museum v Berlíně, Louvre v Paříži a Musée Blandin v Nevers z počátku 5. stol.¹⁷

Scéna Vraždění nevinátek byla především ve starší literatuře zabývající se milánským Diptychem sledována s největším zájmem a byly z ní vyvozovány dalekosáhlé důsledky, na jejichž základě se určovala jeho datace i provenience.¹⁸ Nejvíce pozornosti bylo upřeno právě na způsob, jakým byly děti vražděny. Ve starém Orientu bylo válečným zvykem při dobývání měst zabíjet děti otroků jako bezcenné. Názorný je v tomto smyslu Žalm 136 (137, 138 a 139), z něhož je možné náš obraz odvodit: „Záhube propadlá babylónská dcero, blaze tomu, kdo ti odplatí za skutky spáchané na nás. Blaze tomu, kdo tvá nemluvnata uchopí a roztržští o skálu.“ Kurt Weitzmann na příkladu iluminovaného evangeliáře, dnes uloženého v Staatsbibliothek v Mnichově (cod. lat. 23631), hledá původ tohoto ikonografického detailu v oblíbených příbězích z trójské války objevujících se na helénském černofigurovém vázovém malířství.¹⁹ Baldwin Smith se domnívá, že impuls k oblíbě této scény ve výtvarném umění pochází od severošpanělského básníka Prudentia (4. stol.), který se ve svém spise *Peristephanon* zabývá způsobem, jakým byly děti vražděny. Rovněž v mozarabském ritu byl slaven

12 Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 1966, s. 125.

13 Réau, *Iconographie de l'art*, s. 267.

14 Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 1966, s. 125.

15 Ibidem; Lieselotte Kötzsche, Zur Ikonographie des bethlehemitischen Kindermordes in der frühchristlichen Kunst, *Jahrbuch für Antike und Christentum*, XI/XII, 1968–1969, s. 104–115.

16 Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 1966, s. 125.

17 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, kat. č. 112, s. 80; Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux: Ve–XVe siècle*, Paris 2003, kat. č. 1, s. 33–35; k nově navržené dataci viz kapitola č.?, s. této knihy)

18 Baldwin Smith, *Early Christian iconography and a school of ivory carvers in Provence*, Princeton 1918; Delbrück, Das fünfteilige Diptychon.

19 Kurt Weitzmann, The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 14, 1960, s. 45–68, zvl. s. 61.

Svátek Neviňátek, což může podle Smitha odkazovat také na přenesení relikvií do Marseille na počátku 5. stol.²⁰ Na základě těchto argumentů považuje Smith tento typ zobrazení za typický pro Provence.²¹ Delbrück se pokouší hledat kořeny zvláštní úcty k této události přímo v Římě z iniciativy sv. Pauly, která navštívila v roce 404 Betlém v doprovodu sv. Jeronýma a sepsala své vize.²²

3. Adorace mágů

(Mt 2,11; Protoevangelium Jakubovo, 21; Pseudomatoušovo evangelium, 16; Arabské evangelium dětství)

Panna Marie s malým Kristem sedí na nezdobeném trůnu s oválným opěradlem umístěným v pravé části obrazu. Je oblečená stejně jako ve scéně Adorace zvířat do dlouhé tuniky se zakrytými vlasy. Ústřední místo v kompozici zaujímají tři mágové. Všechny postavy jsou seřazeny ve stejném plánu a jsou zobrazeny z profilu. Kristus na klíně Panny Marie je oblečený do tuniky, má svatozář a s žehnajícím či mluvícím gestem vítá tři mágy, kteří se k němu přibližují rychlým krokem. Nejsou od sebe nijak odlišeni, jen prostřední z nich se svým pohybem otáčí přes rameno. Stejný detail shledáváme na ravennském Isaacově sarkofágu, dnes umístěném v bazilice San Vitale v Ravenně, z 5. stol.²³ Jiným detailem je roh hojnosti v rukách jednoho z mágů, který se objevuje jen na slonovinové destičce z Nevers.²⁴ Zbývající dva mágové podávají Kristovi své dary na kulatém podnosu a nezdá se, že by byl nějaký záměr je přesněji určit. Pozadí je stejně jako u výjevu Adorace zvířat naznačeno cihlovou zdí. Po stranách jsou okřídlené symboly evangelistů: lev a orel s otevřenými knihami.

Adorace mágů je velmi častým západním zobrazením v katakombách (např. Priscilliny katakomby, Capella Greca, Řím, 3. stol.²⁵) nebo na reliéfech sarkofágů (např. sarkofág nalezený pod hlavním oltářem v bazilice Sv. Pavla za hradbami v Římě, 315²⁶). Křesťanské umění si vypůjčilo tento motiv pravděpodobně z římského císařského umění. Uměleckým vzorem je delegace podrobených barbarů při oslavách triumfu, která přináší vítěznému vojevůdci a císaři zlatý věnec, *aurum coronarium*,²⁷ a jiné dary, což můžeme vidět

20 Smith, *Early Christian iconography*.

21 Weitzmann, *The Survival of Mythological*; Delbrück, *Das fünfteilige Diptychon*.

22 *Ibidem*, s. 103 and 105.

23 Marion Lawrence, *The sarcophagi of Ravenna*, Roma 1970, s. 49.

24 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, kat. č. 114, s. 81; Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, kat. č. 1, s. 33–35; k nově navržené dataci viz kapitola č. 5 této knihy.

25 Tristan, *Les premières images*, s. 317.

26 Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 1966, s. 246.

27 Grabar, *Christian iconography*.

například na slavném Diptychu Barberini.²⁸ Odtud také pochází perský oděv mágů, jenž tvoří frygická čapka, krátká podkasaná sukně, kalhoty (*anaxyrides*) a přes prsa přehozený plášť (*chlamys*) sepnutý na straně kulatou fibulou.²⁹ Thomas Mathews s císařským vzorem nesouhlasí a navrhuje v klanění tří mágů vidět východní kouzelníky, kteří přišli uctít toho, jehož magická síla jim byla nadřazená.³⁰ Matoušovo evangelium (2,1–12) je jediné, které podává svědectví o této události, nezmiňuje však ani počet mágů, ani jejich orientální původ. Symbolickému významu v evangeliu jmenovaných darů, zlata, kadidla a myrhy, zdá se, jako první věnuje pozornost Órigenés a sv. Irena.³¹ Symbolický význam samotným mágům přikládá sv. Basil z Caesareie ve svých *Homiliích k Narození Krista*. V příběhu klanících se mágů vidí rozdíl mezi pohany, kteří se podrobili pravdě, a Židy, kteří zůstávají ve lži. „Mágové, rasy vzdálené od Boha, cizí Zákonu, byli vhodní, aby se poklonili jako první Kristu, protože svědectví nepřátel jsou více hodna víry“.³² Epizoda není v raně křesťanském umění popisem příběhu z dětství Krista, ale je spíše symbolem, uznáním a uctěním jeho božství rozpoznaného třemi pozemskými mudrci.³³ André Grabar ve výjevu hledá neúspěšný pokus o zobrazení sv. Trojice, který se v umění příliš neprosadil. Některé velmi rané semitské legendy byly spojovány s tím, že každý ze tří mágů měl jinou vizi Božího zjevení. Podle těchto legend každý z nich viděl jinou osobu Trojice.³⁴ Že tři mágové byli tímto způsobem chápáni o něco později (v 9. stol.), dokládá ravennský kronikář Agnellus. Popisuje slavnou mozaiku s Klaněním tří mágů v bazilice S. Apollinare Nuovo a vyslovuje názor, že jejich umístění do čela procesí svatých panen je jistým vyjádřením anti-ariánského stanoviska.³⁵

28 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, kat. č. 48; James D. Breckenridge, Diptych leaf with Justinian as Defender of the Faith, in: Kurt Weitzmann (ed.), *Age of spirituality: late antique and early Christian art, third to seventh century*, New York 1978, s. 34–35; Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, kat. č. 9, s. 49–54.

29 Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 1966, s. 110.

30 Thomas Mathews, *The Clash of Gods*, Princeton 2003 (1993), s. 86.

31 Henri Leclercq, Mages, in: Fernand Cabrol, Henri Leclercq (eds), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie: Lyon–Manosque*, Tome X., par. 1., Paris 1931, 980–1067, s. 985.

32 Ibidem, s. 986–988.

33 Réau, *Iconographie de l'art*, s. 246.

34 Grabar, *Christian iconography*, s. 112–113.

35 Deborah Mauskopf Deliyannis, *Ravenna in late antiquity*, Cambridge 2010, s. 169; více k této ikonografii viz Rudy Favaro, Sull' iconografia Bizantina della stella dei Magi di Betlemme, *La Persia e Bisanzio: convegno internazionale (Roma, 14–18 ottobre 2002)*, Roma 2004, s. 827–863; Marcello Mignozzi, Dal Profeta ai Magi: storia di una migratio iconografica in età paleocristiana, *Vetera Christianorum*, 47, 2010, s. 99–116.

4. Proměnění vody ve víno

(J 2,1–11)

První z Kristových zázraků se podle Jana odehrál na svatbě v Káně Galilejské, kam byl Ježíš pozván společně se svou matkou a učedníky. Na Diptychu z pěti částí je zobrazen okamžik, kdy služebník na Kristův příkaz naplňuje vodou jednu ze tří kulatých nádob na zemi. Vodu přelévá z antické amfory se špičatým dnem. Ve stejnou chvíli se Kristus dotýká svou hůlkou právě plněné nádoby a proměňuje vodu ve víno.³⁶ Zázraku přihlíží osm apoštolů, Panna Marie zde chybí. Sluha je oblečený v krátké přepásané roucho, Kristus a jeho učedníci v dlouhé tuniky s širokými polovičními rukávy. Scénu doplňují po stranách dva dubové věnce s bystami evangelistů.

Tato scéna se objevuje v sarkofágovém umění, monumentální výzdobě, na liturgických nádobách i předmětech soukromého použití. Od pozdního 3. stol. je ve funerálním umění často spojena s dalšími příběhy ze Starého a Nového zákona, nejčastěji s Rozmnožením chlebě a ryb. Nejranější příklad pochází z katakomb Pietro e Marcellino v Římě.³⁷ Především v první polovině století se scéna rozšiřuje na sarkofágy ateliérů galských, severoitalských nebo španělských, tyto jsou však ikonograficky a kompozičně dědictvím tradice pocházející z římského malířství. V 5. stol. je scéna zařazena do narativních cyklů, jako jsou např. dřevěné dveře baziliky Santa Sabina, kde je tato scéna společně s Rozmnožením chlebě a ryb,³⁸ v baptisteriu San Giovanni in Fonte v Neapoli³⁹ nebo na slonovinové destičce kdysi pětidílného diptychu z Berlína.⁴⁰ Proměnění vody ve víno je přímo v evangeliu označeno jako první Kristův zázrak: „Tak učinil Ježíš v Káně Galilejské počátek svých znamení a zjevil svou slávu“ (J 2,11). Tento zázrak patřil už ve 4. stol. do některých liturgických čtení a byl připomínán při oslavách epifanie.⁴¹ Společně s rozmnožením chleba ho otcové interpretovali jako symbol poslední večeře, eucharistického proměnění.⁴²

36 Více k ikonografii hůlky v rukách Krista viz Henri Leclercq, Lazare, in: Fernand Cabrol, Henri Leclercq (eds), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie: Latran–Lexique*, Tome VIII., par. 2., Paris 1929, s. 2009–2086, zvl. s. 2011; Martine Dulaey, Le symbol de la baguette dans l'art paléochrétien, *Revue des études augustiniennes*, 19, 1973, 1–2, s. 3–38; Mathews, *The Clash of Gods*, s. 54.

37 Maria Paola del Moro, Nozze di Cana, in: Bisconti (ed.), *Temí di iconografia*, s. 232–234.

38 Lorenza De Maria, Il programma decorativo della porta lignea di S. Sabina: concordanza o casualità iconografica?, *Ecclesiae urbis*, Città del Vaticano 2002, s. 1685–1699.

39 Jean-Louis Maier, *Le baptistère de Naples et ses mosaïques: étude historique et iconographique*, Fribourg 1964; Katia Gandolfi, Les mosaïques du baptistère de Naples: programme iconographique et liturgie in: Nicolas Bock, Serena Romano (eds), *Il duomo di Napoli: dal paleocristiano all'età angioina: [atti della 1. giornata di studi su Napoli, Losanna, 23 novembre]*, Napoli 2002, s. 21–34.

40 Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, kat. č. 1, s. 33–35; k nově navržené dataci viz kapitola č. 5 této knihy

41 Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 1966, s. 172.

42 Henri Leclercq, Cana (Miracle de), in: Fernand Cabrol (ed.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie: C–Césene*, Tome II., par. 2., Paris 1910, s. 1802–1821.

Ještě explicitnější narážku spojující svatbu a Kristovu oběť nacházíme v kázání Chromatia z Akvileje: „Na svatbu svého syna otec pozval v první řadě Židy. Oběd se obvykle podává kolem poledne, kdy byl Kristus ukřižován pro spásu lidstva, s cílem nabídnout nebeský pokrm, hostinu jeho utrpení.“⁴³

5. Zvěstování u pramene

(*Protoevangelium Jakubovo 11; Arménské evangelium dětství 5*)

Ve skalnaté krajině pokleká Panna Marie, aby nabrala vodu z řeky. Voda tryská ze skály v pravém horním rohu. Z druhé strany se rozhodným krokem a s mluvčím gestem přibližuje anděl oblečený v tunice. Marie se k němu otáčí, pravou ruku si klade na srdce, v levé drží džbán. Je oděná do přepásané tuniky s dlouhými rukávy a s bohatě zdobeným límcem. Její šat společně s účesem aristokratky je v protikladu k prostému oděvu ženy se zakrytými vlasy ve výjevu Adorace zvířat. Stejný apokryfní příběh se nachází jen na Skříňce z Werdenu,⁴⁴ na palestinské ampuli z 6. stol., dnes uložené v Monze,⁴⁵ na sarkofágu Adelfia z Museo Nazionale v Syrakusách z doby před polovinou 4. stol.⁴⁶ a na fragmentárně dochovaném hedvábí z muzea Abegg Stiftung v Bernu ze 4. stol.⁴⁷ Všechny další příklady této scény jsou byzantského původu a pozdějšího data.⁴⁸

Apokryfní verze klade Zvěstování u pramene před samotnou událost Zvěstování, popsanou v Lukášově evangeliu (1,26–28). Podle nekanonických textů šla Panna Marie nabrat vodu, když uslyšela hlas, který říká: „Buď zdráva, milosti zahrnutá, Pán s tebou, požehnaná jsi nade všechny ženy.“ Podívala se napravo i nalevo, aby zjistila, odkud hlas přichází. Protože se obávala zla, začala se modlit: „Bože, nevydávej mně svodům nepřítele a svůdce, osvobod' mně od nástrah a lstí.“ Odešla zpět do svého domu, kde začala tkát purpur pro chrámovou oponu. Tam se před ní objevil anděl podruhé.⁴⁹

Vzácnost tohoto příběhu v západních obrazech je vysvětlována zamítavým postojem raněkřesťanských teologů k těmto legendám.⁵⁰ Jejich protesty však evidentně nebyly úspěšné, protože už v první třetině 5. stol. si papež Sixtus III.

43 Sandro Piusi, *Cromazio di Aquileia, 388–408: al crocevia di genti e religioni*, Milano 2008, s. 237.

44 Beckwith, *The Werden Casket*.

45 André Grabar, *Ampoules de Terre sainte: Monza, Bobbio*, Paris 1958, obr. 31.

46 Giuseppe Bovini, *Il dittico eburneo „dalle cinque parti“ del Tesoro del Duomo di Milano, Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina* 16, 1969, s. 65–70, zvl. s. 66.

47 Mechthild Flury-Lemberg, *Textile conservation and research: a documentation of the Textile Department on the occasion of the twentieth anniversary of the Abegg Foundation*, Riggisberg 1988, s. 367–383.

48 Beckwith, *The Werden Casket*, s. 1.

49 Réau, *Iconographie de l'art*, s. 176.

50 Henri Leclercq, *Apocryphes*, in: Fernand Cabrol (ed.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie: Amende–Azymes*, Tome I, par. 2., Paris 1907, s. 2555–2579, zvl. s. 2556; Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, 1966, s. 46.

objednává výzdobu triumfálního oblouku baziliky Santa Maria Maggiore v Římě, jejíž ikonografický program hned v několika případech využívá těchto v 5. stol. velmi oblíbených legend.⁵¹ V raně křesťanském umění se příběh odehrává na břehu řeky. Je to prvek přítomný i v karolinském umění a občas i v byzantských zobrazeních o několik století později. Zvláštní význam ve scéně Zvěstování má, zdá se, přítomnost vody. Zobrazení proudu vody tryskajícího ze skály na Diptychu z pěti částí, stejně jako ve scéně Křest Krista, připomíná starozákonní Mojžíšův zázrak odehrávající se v poušti (Ex 17,6) a je zřejmě i echem Žalmu 105,39–41: „Jako závěs rozestíral oblak, ohněm svítil jim v noci. Žádali a přihnál jim křepelky, chlebem nebeským je sytil. Otevřel skálu a vody tekly proudem, valily se jako řeka vyprahlými kraji.“ Džbán jako Mariin atribut je možnou aluzí na Matku Boží, jež je chápána jako „panenská nádoba inkarnace“, v textech velmi rozšířená metafora. V homilích a liturgických hymnech je Marie často nazývána nádobou zlata, která nosí Krista, nebeskou manu. Jan Damašský metaforu upřesňuje jako nádobou „inkarnovaného Slova Božího a moudrosti Boží; ona je ta, která obsahuje Božího syna.“⁵²

6. Tři mágové spatřili hvězdu

(Mt 2,9; Protoevangelium Jakubovo 21; Pseudomatoušovo evangelium 16,2)

Tři postavy v živém pohybu jsou oblečené do perského oděvu, který tvoří frygická čapka, krátká podkasaná sukně, kalhoty a přes prsa přehozený plášť na straně sepnutý kulatou sponou.⁵³ Dva krajní mágové ukazují směrem ke hvězdě, provedené na rámu, prostřední se dívá směrem k mágovi vpravo, jakoby si hvězdy ještě nevyšli. Scénu téměř identickou v kompozici, oblečení i gestech nacházíme na galském sarkofágu z Arles (konec 4. stol., Musée Lapidaire d'Art Chrétien⁵⁴) a na Skříňce z Werdenu, kde scéna plynule přechází do výjevu Narození, po němž opět následují tři mágové adorující malého Krista.⁵⁵ Stejný námět představuje i sarkofág z baziliky San Celso v Miláně ze 4. stol.⁵⁶

51 Leclercq, *Apocryphes*; více k ikonografii výzdoby baziliky S. Maria Maggiore viz Suzanne Spain, *The Promised Blessing: The Iconography of the Mosaics of S. Maria Maggiore*, *The Art Bulletin*, Vol. 61, No. 4, 1979, s. 518–540; Maria Raffaella Menna, *Mosaici della basilica di Santa Maria Maggiore*, in: Maria Andaloro, Serena Romano (eds), *La pittura medievale a Roma, 312–1431: corpus e atlante*, Corpus, Volume I (L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini), Milano 2006, s. 305–347.

52 Hélène Papastavrou, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle: l'Annonciation*, Venice 2007, s. 307–309, zvl. s. 258; více k této ikonografii viz Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin*, in: Paul Atkins Underwood, *Kariye Djami*, Vol. 4, 1966–1975, s. 188–190.

53 Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 1966, s. 110.

54 Ibidem, s. 109, obr. 151.

55 Ibidem; Beckwith, *The Werden Casket*.

56 Tristan, *Les premières images*, s. 309.

Přítomnost hvězdy a její symbolický význam v tomto příběhu nevyžaduje zvláštní vysvětlení; pro všechny věřící byla hvězda samotným Kristem, průvodcem ztracených.⁵⁷ Kořeny této víry vycházejí z antické mytologie, kde nově vyšlá hvězda upozorňuje na narození nebo smrt velkého člověka.⁵⁸ Hymnus básníka Prudentia (4. stol., *Cathemerinon XI, 54*) je pro milánskou scénu názorný: „Mágové, tak vzrušení, oči upřené směrem k nebi, sledující paprsky hvězdy a její světelnou stopu.“⁵⁹ Důležitost zjevení nové hvězdy podtrhuje ve svých výkladech i Ambrož: „Hvězda (...) jim ukazuje cestu. Tato hvězda je cesta; a cesta, to je Kristus (J, 14,6)); to znamená, že v tajemství inkarnace je Kristus hvězdou (...).“⁶⁰

7. Křest Krista

(Mt 3,13–17; Mk 1,9–13; Lk 3,21–22; J 1,29–32, 3,5; Ř 6,3; 1 K 10,1–4)

Řeka Jordán, ve které stojí nahý Kristus-dítě, tryská ze skály z levého horního rohu výjevu. Po kolena ve vodě stojí i voustatý Jan Křtitel, oblečený v *exomis* stejně jako Josef na scéně Adorace zvířat. V levé ruce drží pastýřskou hůl, *pedum*, pravou ruku klade na hlavu malého Krista. Přímou nad jeho hlavu sestupuje holubice Ducha svatého, která přesahuje zdobené rámování výjevu.

Křest Krista patří k nejstarším scénám raněkřesťanského umění a kromě zázraků k prvním, kde se objevuje postava Krista v jeho lidské podobě. Nejstarší zobrazení pochází z doby okolo roku 200, což je přibližné datum nejstarších maleb v Kallixtových katakombách, kde se tato scéna objevuje hned třikrát.⁶¹ Jako symbol nového narození a příslib věčného života je přítomná i na velkém počtu památek ze slonoviny. To by mohlo být vysvětleno vztahem mezi texty a funerálním určením diptychů umístěných na oltář a nosících jména zemřelých, které byly připomínány knězem a věřícími při vzpomínkových ceremoniích.⁶² Ve všech raněkřesťanských zobrazeních jsou dva signifikantní prvky: zobrazení Krista jako dítěte a vody tekoucí shora; oba se shodně nacházejí na milánském Diptychu. Ani jeden prvek není vysvětlitelný Písmem. V prvních křesťanských zobrazeních je Kristus vždy dítětem, i když kanonické texty popisují, že tento okamžik se odehrál v třicátém roce Kristova života (např. Lk 3,25). Je to v rozporu i s provozovanou křestní liturgií, protože v této době byli křtěni

57 Leclercq, Mages.

58 Réau, *Iconographie de l'art*, s. 243.

59 Leclercq, Mages, s. 988; Bovini *Il dittico eburneo*, s. 66.

60 Ambroise de Milan, *Traité sur l'Evangile de S. Luc*, introduction, traduction et notes de Gabriel Tissot, livre 1–2, Paris 1976, s. 93–94.

61 Jean-Michel Spieser, *Les représentations du Baptême du Christ à l'époque paléochrétienne*, in: Ivan Foletti, Serena Romano (eds), *Fons vitae: baptême, baptistères et rites d'initiation, IIe–VIe siècle*, Roma 2009, s. 66.

62 Viz kapitola 4 této knihy.

převážně dospělí.⁶³ Réau poznamenává, že původ obrazu, který je v rozporu s Písmem, z křestní liturgie naopak pochází, protože v ní byli katechumeni nazýváni *pueri infantes*.⁶⁴ Dospělý a vousatý Kristus se v byzantských zobrazeních poprvé objevuje od pol. 5. stol.,⁶⁵ na Západě až v syrském Rabulově evngeliáři z konce 6. stol.⁶⁶ Několik textů koresponduje s těmito nejstaršími dochovanými obrazy. Lactantius (3. stol.) ve svém díle *Divinae Institutiones* (4,15,2) říká: „Když Kristus začal vyrůstat, byl pomazán v Jordánu prorokem Janem.“ V obrazu Krista dítěte se nabízí metafora jeho lidství, jeho podřízenosti Zákonu; gesto položení ruky by pak mohlo být gestem používaným pro osvobození otroka, vyléčení nemocného, přechod k vyššímu postavení ze stavu otroctví či nemoci. Důraz na Kristovo lidství a podřízenost nacházíme v kázání k theofanii Pseudo-Hippolyta: „Hleď, Pán přichází, křehký, osamocený, nahý a bez ochrany.“⁶⁷ Na Východě byl Křest Krista jako theofanie, oslava vtělení Boha, slaven společně s Klaněním tří mágů pravděpodobně už od 3. stol.⁶⁸

Druhým výrazným prvkem všech raně křesťanských obrazů je voda tryskající shora, prvek na milánském Diptychu zvláště výrazný. Zdroj vody umístěný nahoru do obrazu je jistou vizuálně přepsanou metaforou. Dokládá to například text Cyrila Jeruzalémského (4. stol.) o vodě, která je symbolem Ducha a která pochází shora: „Z jakého důvodu nazval Kristus vodu milostí Ducha? Protože voda dává všem tělům jejich celistvost, protože voda vytváří rostliny, život, protože dešťová voda sestupuje z nebes. Jediný zdroj ve skutečnosti zavlažuje ráj; a ten samý dešť sestupuje na celý svět.“⁶⁹ Některé z textů připisují zvláštní význam Jordánu. Není zde jen řekou Palestiny, ale stal se řekou z Genese (2,10), která dala zrod čtyřem řekám ráje. Například Řehoř Naziánský dělá spojení mezi rajským zdrojem, Jordánem a oceánem obklopujícím zemi.⁷⁰ Vícevýznamovým obrazem se Křest Krista stává i díky dalšímu detailu, sestupujícímu Duchu svatému v podobě holubice. Křest Krista je jedinou ikonografickou interpretací Trojice, která přežila raněkřesťanské období a zůstala platná po celý středověk. Podporuje ji věta z evangelií, že v okamžiku křtu Krista probíhala souběžně theofanie tří osob: hlas Boha Otce sestupujícího z nebe, Bůh Syn stojící ve vodách Jordánu a Bůh, Svatý Duch vznášející se jako holubice nad Synem.⁷¹

63 Tristan, *Les premières images*, s. 224.

64 Réau, *Iconographie de l'art*, s. 296.

65 Spieser, *Les représentations du Baptême*, s. 81.

66 Réau, *Iconographie de l'art*, s. 297; Tristan, *Les premières images*, s. 224.

67 Spieser, *Les représentations du Baptême*, s. 68.

68 Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 1966, s. 138.

69 Cyrille de Jérusalem, *Les catecheses baptismales et mystagogiques*, traduction de Jean Bouvet, Paris, 1993, s. 261.

70 Spieser, *Les représentations du Baptême*, s. 74.

71 Grabar, *Christian iconography*, s. 112–115.

8. Vjezd Krista do Jeruzaléma

(Mt 21,1–11; Mk 11,1–10; Lk 19,29–40; J 12,12–19; Za 9,9; Jes 62,10; Nikodémovo evangelium 1,3)

Událost popisují všechna čtyři evangelia, Matouš a Jan v ní navíc vidí naplnění Zachariášova proroctví (Za 9,9): „Rozjásěj se, sijónská dcero, dcero jeruzalémská, propukni v hlahol! Hle, přichází k tobě tvůj král, spravedlivý a zachráněný, pokorený, jede na oslu, na oslátku, osličím mláděti.“ Kristus sedí s hlavou vzpřímenou na oslovi obkročmo po západním způsobu, pravou rukou žehná. Toto zobrazení je v kontrastu s východními zobrazeními, kdy je pravidlem Kristus sedící na oslu bokem.⁷² Pod jeho kopyta klade mužská postava plášť, pravděpodobně stejné gesto, ale pouze v náznaku, dělá i postava vedle něj. Za oslem v pozadí stojí třetí postava s palmovou větvíčkou vítězství v ruce. Tato postava je jen naznačena v nízkém reliéfu, spodní část těla chybí.

Z poutního deníku sv. Egerie jsme informováni, že Kristův vjezd byl v Jeruzalémě slaven už ve 4. stol. na květnou neděli velkými procesemi. Do stejné doby patří i první zobrazení z římských sarkofágů (např. Sarkofág Adelfia ze Syrakus, Museo Nazionale, 340–345⁷³) nebo sarkofág Junia Bassa (359).⁷⁴ Kromě liturgie konané na palmovou neděli tato vyobrazení jsou ovlivněna i symbolickými výklady města Jeruzalém, které nebylo jen politickým a ideálním hlavním městem Židů nebo městem Kristových pašijí, nýbrž i věčným městem křesťanství, nebeským Jeruzalémem. Tyto symbolické výklady interpretovaly vjezd Krista do nebeského města jako jeho triumf nad smrtí a tím vysvobození z hříchu a smrti a jsou důvodem použití těchto scén ve funerálním umění.⁷⁵ Obrazový typ čerpá z císařské ceremonie, kdy panovník vjíždí do osvobozeného nebo podrobeného města.⁷⁶ I kladení plášťů pod nohy císařského koně při vítání monarchie bylo obecným zvykem, aby se jeho zvíře nezašpinilo při kontaktu se zemí.⁷⁷ Nový význam přidává Ambrož: „(...) Ti, kteří předešli Ježíše, pokryli cestu jejich vlastním šatem až k chrámu Božímu. Pro vás, abyste postupovali bez nárazů, žáci Kristovi stáhli šat ze svého těla, Vám svým mučednictvím vyšlapali cestu skrze nepřátelský dav.“⁷⁸ Palmové větve (J 12,13) jsou symbolem vítězství, v antice kromě toho i míru.⁷⁹ Svědectví glorifikace Krista palmovými ratolestmi nacházíme v Apokalypse (7,9), kde vyvolení slaví své vítězství.

72 Elisabeth Lucchesi-Palli, Einzug in Jerusalem, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Band 1, A–Ezechiel, Rom 1968, s. 593–597, zvl. s. 596.

73 Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 1966, obr. 31.

74 Lucchesi-Palli, Einzug in Jerusalem, s. 594.

75 Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 1966, s. 30.

76 Grabar, *Christian iconography*, s. 45; Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 1966, s. 30.

77 Tristan, *Les premières images*, s. 350.

78 Ambroise de Milan/2, s. 142.

79 Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 1966, s. 30.

Oproti jasnému symbolickému významu palmových ratolestí má osel hned několik výkladů. Císař vstupuje do poraženého města na koni, mírumilovný král Kristus na oslu. V evangeliích Kristem žádané „oslátko, na kterém ještě nikdo nikdy neseděl,“ mohlo symbolizovat i nové náboženství.⁸⁰ Zobrazení vítězného vstupu do svatého města bylo prvními křesťany chápáno jako příchod nového království Kristova.⁸¹

9. Dvanáctiletý Kristus v chrámu (?)

(Lk 2,46–49)

Stojící mužská postava uprostřed rozmlouvá s postavou menšího měřítko, která sedí na stupňovité vyvýšené katedře. Za jeho zády jsou dvě další postavy držící v rukách knihy, další kniha leží na zemi. Tato scéna byla Delbrückem⁸² identifikována jako Kristus před Pilátem (Mt 27,11–14, Mk 15,2–5, Lk 23,1–7, J 18,28–40), Osteneck,⁸³ Bovini,⁸⁴ Volbach⁸⁵ nebo Spier⁸⁶ se domnívají, že se jedná o dvanáctiletého Krista disputujícího s učitelem v chrámu (Lk 2,46–49).

Dominantní stojící postava je v oděvu a účesu na první pohled shodná s postavou Krista ze scén Uzdravení a Vzkříšení Lazara. V kontextu všech scén milánského Diptychu se však nezdá, že by byla nějaká snaha postavy od sebe výrazně odlišit; stejný účes jako Kristus s vlasy sahajícími na krk mají např. i postavy andělů. Pokud se jedná o Krista před Pilátem, šlo by o zobrazení velmi unikátní, protože římsko-křesťanské umění představuje ze všech politických procesů jen Pilátovo mytí rukou, které je identické s odsouzením,⁸⁷ jako např. na dveřích baziliky Santa Sabina v Římě.⁸⁸ Kristův soud před Pilátem byl v raně křesťanském umění nejběžnějším způsobem, jak zobrazit pašije Krista.⁸⁹ Detail mytí rukou na scéně milánského Diptychu však chybí, ačkoliv na jiných památkách je velmi výrazný. Pilát je navíc často zobrazen ve vojenském oděvu jako Herodes na scéně Vraždění nevinátek.⁹⁰

80 Leclercq, *Apocryphes*, s. 2062.

81 Tristan, *Les premières images*, s. 353.

82 Delbrück, *Das fünfteilige Diptychon*, s. 105.

83 V. Osteneck, *Zwölfjähriger Jesus im Tempel*, in: Kirschbaum, *Lexikon der christlichen*, Bd 4, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1972, s. 583–589, zvl. s. 583.

84 Bovini, *Il dittico eburneo*, s. 66.

85 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, s. 84.

86 Jeffrey Spier (ed.), *Picturing the Bible*, New Haven 2007, s. 256.

87 Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst: Die Passion Jesu Christi*, Band 2, Gütersloh 1968, s. 71.

88 Gisela Jeremias, *Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom*, Tübingen 1980, s. 57–59 and 107; De Maria, *Il programma decorativo*.

89 Mathews, *The Clash of Gods*, s. 89.

90 Více k ikonografii Piláta viz Raffaella Giulliani, *Pilato*, in: Bisconti (ed.), *Temi di iconografia*, s. 259–263.

Naopak výrazným detailem jsou knihy v rukách dvou postav a další kniha na zemi a řečnické gesto sedící postavy. Zobrazení tedy vedlo většinu badatelů k tomu, že se jedná o okamžik, kdy Josef a Marie našli po třech dnech hledání svého syna v chrámě v Jeruzalémě, jak sedí mezi učiteli, naslouchá a dává jim otázky. I to je však zobrazení z raného středověku velmi vzácné; objevuje se pouze na milánském Diptychu, slonovinovém reliéfu z British Museum z počátku 5. stol.,⁹¹ na fragmentech slonovinové krabičky rovněž z British Museum s datací 420–430,⁹² na miniatuře římského evangeliáře dnes uloženého v Cambridge z 6. stol.⁹³ a na sarkofágu ze 4. stol. z kostela Sv. Františka v Pérouse.⁹⁴

10. Zkouška hořkou vodou (?)

(*Protoevangelium Jakubovo 15,2*)

Ženská postava stojí před schody vedoucími k budově s trojúhelníkovým frontonem a závěsem. Podle bohatého honosného oblečení a účesu je shodná s postavou Panny Marie ve scéně Zvěstování u pramene. Budova je kromě závěsu podobná hrobu Lazarovu. Vedle Panny Marie stojí anděl, který ukazuje na hvězdu na rámu. Téměř identická kompozice se nachází na Skříňce z Werdenu,⁹⁵ zde je však navíc přítomen kněz držící v rukách diptych na zapisování a uvádějící Pannu Marii do chrámu, aby se tam podrobila zkoušce hořkou vodou, která měla potvrdit její nevinnost. Na werdenské Skříňce je shodné i andělovo gesto, hvězda však chybí, i když není vyloučeno, že mohla být na nedochovaném rámu. Na základě této ikonografické podobnosti interpretuje milánskou scénu jako Zkoušku hořkou vodou Delbrück,⁹⁶ Beckwith⁹⁷ a Spier.⁹⁸ Stejnou apokryfní scénu můžeme nalézt například i na mladší památce z pol. 6. stol. na Maximianově trůnu.⁹⁹ Zatímco s interpretací werdenské Skříňky je možné souhlasit, milánský Diptych v tomto smyslu zůstává nejednoznačný, protože na něm chybí hlavní postava kněze nebo jakákoliv jiná indicie, že by se právě o tuto scénu jednalo.

91 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, kat. č. 115, s. 82

92 Ibidem, kat. č. 117, s. 83.

93 Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, 1966, s. 134, obr. 425.

94 Réau, *Iconographie de l'art*, s. 290.

95 Beckwith, *The Werden Casket*.

96 Delbrück, *Das fünfteilige Diptychon*.

97 Beckwith, *The Werden Casket*, s. 2.

98 Spier (ed.), *Picturing the Bible*, s. 256.

99 Clementina Rizzardi, Massimiano a Ravenna: la Cattedra eburnea del Museo Arcivescovile alla luce di nuove ricerche, *Ideologia e cultura artistica tra Adriatico e Mediterraneo orientale (IV–X secolo)*, 2009, s. 229–243.

Další hypotézou vedoucí k určení této nejednoznačné scény bylo Uvedení Panny Marie do chrámu. Takto scénu interpretoval Volbach¹⁰⁰ a tuto interpretaci připouští i Delbrück. Uvedení podle protovengalia proběhlo v Mariiných třech letech, podle jedné úplné syrské verze v jejich dvanácti.¹⁰¹ Giuseppe Bovini naopak přikládá scéně spíše symbolický než narativní význam. Hovoří o pokračování scény Zvěstování z pasáže evangelia Pseudomatoušova (kapitola 9), totiž, že je to anděl ukazující Panně Marii světlo, které ozáří celý svět: „*per te universo mundo resplendet*“.¹⁰² V tomto smyslu by scéna byla dalším posílením dogmatu inkarnace a role, kterou v něm hraje matka Kristova. Podobně symbolicky interpretuje scénu Jeffrey Spier. Panna Marie s andělem před chrámem je podle něho zprávou, že Kristova oběť člověku dovoluje vstoupit do svatyně: „Protože Ježíš obětoval svou krev, smíme se, bratři, odvážit vejít do svatyně cestou novou a živou, kterou nám otevřel zrušením opony, to jest obětováním svého těla.“¹⁰³

11., 12. Uzdravení

Levý vertikální panel zobrazuje Kristovy zázraky; vyléčení slepých, vyléčení chromého a vzkříšení Lazara. Na milánském Diptychu Kristus uzdravuje slepé a chromého žehnajícím gestem, Lazara hůlkou. Tu používá i při dalším zázraku, kdy proměňuje vodu ve víno. Shodně se svým doprovodem, apoštolem jako svědkem jeho zázraků, je oblečený do tuniky s širokými polovičními rukávy a pallia a na nohou má sandály.

Zázraky se už v antice děly jako znamení a důkaz božského působení¹⁰⁴ a v raněkřesťanském umění tvoří nejpočetnější skupinu zobrazení.¹⁰⁵ Oblibu těchto námětů v této době Thomas Mathews vysvětluje tím, že byly součástí boje proti pohanství, že Kristus „překouznil“ všechny nekřesťanské kouzelníky.¹⁰⁶ V raně křesťanských dobách by nebylo účinné Krista distancovat od starověkých kouzelníků, efektivnější bylo dát mu větší moc. Explicitním symbolem této myšlenky je podle Thomase Mathewse hůlka v rukách Krista, kterou křísí mrtvého Lazara i proměňuje vodu ve víno.¹⁰⁷

100 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, s. 84.

101 Delbrück, *Das fünfteilige Diptychon*, s. 98.

102 Bovini, *Il dittico eburneo*, s. 66.

103 Spier (ed.), *Picturing the Bible*, s. 257

104 Réau, *Iconographie de l'art*, s. 360.

105 Mathews, *The Clash of Gods*, s. 59.

106 *Ibidem*, s. 65–66.

107 Více k ikonografii hůlky v ruce Krista viz Leclerq, *Lazare*, s. 2011; Dulaey, *Le symbol de la baguette*; Mathews, *The Clash of Gods*, s. 54.

Většina dosavadních studií identifikovala horní scénu na milánském Diptychu jako Uzdravení slepých (Mt 9,28, 31; 15,30–31; 20,29–34; 21,14; Mk 8,22–26; Lk 7,21; 18,35–43; J 9,1–41).¹⁰⁸ Ikonografii blízkou této nacházíme na pětidílném Diptychu z Murana z druhé čtvrtiny 6. stol.,¹⁰⁹ na mozaice v bazilice San Apollinare Nuovo v Ravenně¹¹⁰ nebo na Diptychu Andrews z 5. stol.¹¹¹ Tertullianus, Ambrož, Chromatius, Cyprianus, Irenaeus a Augustin interpretují tuto evangelijní scénu jako symbol křtu a obecněji poukazují na léčebnou a spásnou schopnost Kristovu.¹¹²

Na výše uvedených památkách nacházíme i druhou scénu, kdy chromý nese na ramenu své lože (Mt 9,2–6; Mk 2,3–10; Lk 5,18–24; J 5,1–15). Tento zázrak byl v raně křesťanských dobách pokládán za výraz pokání. Analogie mezi nemocí těla a duše je v těchto zobrazeních konstantou. Lůžko, na kterém nemocný ležel je symbolem hříchu, včetně hříchu prvotního. Je tedy možné považovat tento zázrak jako paralelu nejen individuálního, ale i obecně lidského pokání. Ochrunutý na svém lůžku je symbolem Adama po pádu, chromý nesoucí své lože zobrazuje nového člověka vykoupeného Kristem. Lůžko je synonymem kříže, který je třeba nést po svém probuzení z duchovního ochrunutí.¹¹³ Vysvětlení této scény jako vykoupení lidstva skrze postavu zázračně vyléčeného potvrzuje fragment sarkofágu z Musée Kircher v Římě, kde je vedle Vyléčení chromého postavena scéna Adama a Evy u stromu poznání.¹¹⁴

13. Vzkříšení Lazara

(J 11,38–44)

Největší z Kristových zázraků se odehrává opět za přítomnosti jednoho svědka-apostola, který stojí mezi hrobem Lazara a Kristem. Ten se hůlkou dotýká přímo Lazara stojícího ve stavbě ve formě edikuly s trojúhelníkovým frontonem, k níž vedou schody. Lazar je zabalený po způsobu egyptské mumie. Jeho postoj je připomínkou tradice Židů, kteří pohřbívali své mrtvé do pohřebních jeskyní ve sto-

108 Delbrück, *Das fünfteilige Diptychon*, s. 106; Vollbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, s. 84, Bovini, *Il dittico eburneo*, s. 67.

109 Jean-Pierre Caillet, *Remarques sur l'iconographie Christo-Mariale des grands diptyques d'ivoire du VIe siècle: incidences éventuelles quant à leur datation et origine*, in: Gudrun Bühl, Anthony Culter, Arne Effenberger (eds), *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs*, Wiesbaden 2008, s. 17–29.

110 Emanuela Penni Iacco, *La basilica di S. Apollinare Nuovo di Ravenna attraverso i secoli*, Bologna 2004; Deliyannis, *Ravenna in late antiquity*, s. 146–174; Mariëtte Verhoeven, *The Early Christian Monuments of Ravenna*, Turnhout 2011, s. 42.

111 Lieselotte Kötzsche, *Andrews Diptych*, in: Weitzmann (ed.), *Age of spirituality*, s. 500.

112 Cristina Ranucci, *Guarigione del Cieco*, in: Bisconti (ed.), *Temi di iconografia*, s. 200.

113 Réau, *Iconographie de l'art*, s. 334.

114 *Ibidem*, s. 335.

je.¹¹⁵ Ve východním umění je zobrazován skalní hrob¹¹⁶ přesně podle Písma (J 11,38): „Byla to jeskyně a na ní ležel kámen.“ Stavba milánského Diptychu je západní adaptací hrobu jako mauzolea podobného všem mauzoleím v římském impériu.¹¹⁷

Od 4. stol. klečí u nohou Krista jedna ze sester Lazara, od 5. stol. někdy obě.¹¹⁸ Na milánském Diptychu padá Marie Kristovi k nohám přesně podle Janova textu (J 11,32).

Už v raněkřesťanských dobách platilo Vzkříšení Lazara za prefiguraci vzkříšení Kristova i obecně vzkříšení mrtvých při Posledním soudu. Jako symbol, skrze který věřící mohou doufat ve znovuzrození, se objevuje v římských katakombách,¹¹⁹ kde se dochovalo okolo čtyřiceti zobrazení, na sarkofázích ze 3. a 4. stol., nebo na Destičce Trivulzio se svatými ženami u hrobu, kde Vzkříšení Lazara dekoruje dveře vedoucí do svatého hrobu.¹²⁰ Zobrazení v raném sepulkrálním umění stojí proto často v paralele ke Kristovu křtu nebo příběhu Jonáše.¹²¹

14. Dar vdovy

(Mk 12,41–44; Lk 21,1–4)

Matoušovo a Lukášovo evangelium shodně vypráví příběh chudé vdovy, která přišla do chrámové pokladnice vhodit dvě mince. Kristus sedící naproti, když to uviděl, zavolal své učedníky a řekl jim: „Amen, pravím vám, tato chudá vdova dala víc než všichni ostatní, kteří dávali do pokladnice. Všichni totiž dali ze svého nadbytku, ona však ze svého nedostatku: dala, co měla, všechno, z čeho měla být živa.“ Na milánském Diptychu sedí Kristus se svatozáří na nebeském glóbu posetém hvězdami, pravou ruku má zvednutou v žehnajícím či mluvícím gestu. Mezi ním a ženskou postavou s přikrytou hlavou, oblečenou do dlouhé tuniky, stojí pokladnice, kde se shromažďovaly chrámové milodary.¹²² Zobrazen je okamžik, kdy do ní vdova vkládá své mince. Další mužská postava oděná v tuniku s krátkými rukávy a pallium odchází z chrámu a otáčí se směrem ke Kristovi; mohlo

115 Réau, *Iconographie de l'art*, s. 386.

116 Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, 1966, s. 191.

117 Ibidem.

118 Ibidem, obr. 561 a 562.

119 Melania Guj, Lazzare, in: Bisconti (ed.), *Temi di iconografia*, s. 201–203.

120 Beat Brenk, Das Trivulzio-Elfenbein und seine antiarianische Mission, in: Tobias Frese, Annette Hoffmann (eds), *Habitus*, Berlin 2011, s. 245–257, s. 245–257.

121 Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, 1966, s. 190, Fig. 559; více k této ikonografii viz Jan Stanisław Partyka, *La résurrection de Lazare dans les monuments funéraires des nécropoles chrétiennes à Rome: Peintures, mosaïques et décors des épitaphes. Étude archéologique, iconographique et iconologique*, Varsovie 1993.

122 Bovini, Il dittico eburneo, s. 69.

by se jednat o jiného dárce, jehož Kristus svými slovy zahanbil. V pozadí stojí jen do poloviny těla provedený další dárce nebo Kristův učedník, jenž Kristovi naslouchá.

V obecném kontextu raněkřesťanského umění se jedná o volbu velmi unikátní. Důkazem toho je, že další podobné zobrazení se objevuje pouze na mozaikách v San Apollinare Nuovo v Ravenně;¹²³ jiný raněkřesťanský příklad této ikonografie se nedochoval a i v umění mladším se jedná spíše o výjimky. O tom, že tato scéna, zdánlivě marginální ve vyprávění o životě Krista, měla svůj obecný význam, svědčí například kázání Chromatia z Akvileje: „Tato žena představuje církev, která nabídla Kristovi svou plnou oddanost a víru.“ Vdova je jím chápána jako personifikace církve.¹²⁴ Podle sv. Ambrože dva dukáty dané vdovou jsou symbolem Starého a Nového zákona, tedy dokonalé jednotné víry. Stejnou hodnotu Kristova soudu jako v případě s chudou vdovou má podle Ambrože i samotný Poslední soud.¹²⁵ Tuto biblickou pasáž několikrát používá ve svých kázáních papež Lev I. Veliký (např. kázání 29,2; 31,2; 90,3). Na příkladu chudé vdovy nabádá věřící ke štědrosti a k dávání almužen chudým. Podle něj byla almužna vrcholem všech ctností (kázání 48,4). Lev říkal, že štědrost nezávisí na hodnotě daru, ale na úmyslu dárce, touze být milosrdný a na množství dobré vůle (kázání 8). Podle Lva charita byla jedinou ctností, která spojovala nebeskou a pozemskou oblast, protože měla moc proměnit materiální zboží v nebeské bohatství. Téměř polovina z jeho kázání, konkrétně čtyřicet z devadesáti osmi dochovaných, mluví o tomto způsobu charity.¹²⁶

15. Poslední večeře

(Mt 26,20–30; Mk 14,17–25; Lk 22,14–23; J 13, 21–26, 6,22; 1 Kor 10,16, 11,23)

Scéna se odehrává uvnitř v místnosti, což je naznačeno cihlovým pozadím. Kristus a jeho tři učedníci jsou okolo půlkruhového stolu v polosedě podle antického způsobu, stejně, jako je to např. v iluminacích Rossánského evangeliáře ze 3. čtvrtiny 6. stol.¹²⁷ nebo na mozaikách v S. Apollinare Nuovo v Ravenně.¹²⁸ Kristus zaujímá čestné místo na levé straně a pravou rukou ukazuje na mísu s rybou či na jeden z šesti chlebů s křížem, které jsou rozmístěny na stole. Postava napravo je otoče-

123 Penni Iacco, *La basilica di S. Apollinare Nuovo*, s. 55.

124 Piuissi, *Cromazio di Aquileia*, s. 237.

125 Caterina Curci, *Obolo della vedova*, in: Bisconti (ed.), *Temi di iconografia*, s. 234–235.

126 Philippe Henne, *Léon le Grand*, Paris 2008, s. 45.

127 Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 1968, s. 37; Herbert L. Kessler, *Studies in pictorial narrative*, London 1994.

128 Penni Iacco, *La basilica di S. Apollinare Nuovo*; Clementina Rizzardi, *Il mosaico a Ravenna: ideologia e arte*, Bologna 2011.

ná zády, hlavu otáčí směrem ke Kristovi a sleduje jeho gesto. Vzhledem k jeho odlišné pozici i odlišnému oblečení by se mohlo jednat o Jidáše. Další dvě postavy za stolem jsou znázorněny jen do půli těla v živém rozhovoru, levá z nich má ruku na bradě v gestu přemýšlení. Gesta Krista, apoštola i Jidáše značí, že by se mohlo jednat o okamžik, kdy Kristus označil jednoho z jeho učedníků za zrádce, kterým bude ten, kdo s ním omočil ruku v míse (Mt 26,23; Mk 14,20, 26,25; Lk 22,21). Gesto Kristovo možná více odpovídá textu Janovu (J 21,26), kde čteme: „Je to ten, pro koho omočím tuto skývu chleba a podám mu ji.“

Příběh Poslední večeře zaujímá v křesťanské nauce ústřední místo; jeho interpretace může být buď historická a narativní, nebo symbolická a posvátná. Kristus rozdává chléb a víno, které jsou předobrazem jeho oběti, a hovoří o nich jako o svém těle a krvi. Prikazuje svým učedníkům, aby toto gesto konali na jeho památku. Evangelia o tomto okamžiku ustanovení svátosti hovoří téměř shodně. Réau označuje víru v proměněné Kristovo tělo a krev za přežitky staré totemické víry, kdy jedinec na sebe přejímá moc bytosti božské nebo zvířecí pozřením jeho podstaty, krve či masa. V křesťanství však proměna není magickým rituálem, ale připomínkou dobrovolné oběti Krista na kříži. Požitím symbolické božské podstaty chleba a vína je zaručena spása.¹²⁹ Vyobrazení večeře na milánském Diptychu respektuje způsob stolování doby, ze které pochází. Tento příběh v raně křesťanském umění obecně navazuje na zvyklosti antických hostin, kdy stůl je obvykle ve tvaru půlkruhu a Kristus pololeží v levém rohu stolu. Přední strana zůstává neobsazená, protože dle antických zvyklostí se tudy servírovalo jídlo a odnášelo nádobí. Ikonografie se sedícím Kristem a apoštolou se objevuje až od 7. stol.¹³⁰

Kde se poprvé objevila ikonografie Poslední večeře, není zcela jisté, pravděpodobně na freskách katakomb (např. sv. Domitilly nebo sv. Priscilly ze 4. stol.). Gertrud Schiller však soudí, že tyto fresky jsou spíše poukazem na budoucí večeři, kterou Bůh slibuje ve své nebeské říši.¹³¹ Takto scénu identifikoval i Giuseppe Bovini v případě milánského Diptychu.¹³² Gertrud Schiller za nejstarší zobrazení poslední večeře považuje až mozaiku v S. Apollinare Nuovo v Ravenně.¹³³ Karl Möller se o zobrazeních z katakomb vůbec nezmiňuje a za první scénu zobrazení Poslední večeře považuje právě milánský Diptych z pěti částí.¹³⁴

129 Réau, *Iconographie de l'art*, s. 417.

130 Karl Möller, *Abendmahl*, in: Otto Schmitt (ed.), *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, 1. Band*, München 1983, s. 30.

131 Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, 1968, s. 38.

132 Bovini, *Il dittico eburneo*, s. 59.

133 Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, 1968, s. 41.

134 Möller, *Abendmahl*.

16. Kristus předává (?) koruny mučedníkům

Scéna nepatřící do narativního vyprávění zobrazuje Krista se svatozáří, sedícího na nebeské sféře s hvězdami. Z obou stran se k němu přibližují dvě mužské postavy, které v zahalených rukách drží mučednické koruny.¹³⁵ V raně křesťanském umění je darování koruny symbolem odevzdání se a rozpoznání moci a můžeme ho najít v takových zobrazeních, jako jsou mágové adorující malého Krista či starci před trůnem při Posledním soudu. Je-li koruna nese na svatými, pak je odměnou za jejich mučednictví.¹³⁶ V mozaice apsidy San Vitale je trůnící Kristus nabízející korunu mučedníkovi sv. Vitalisovi, jenž je mu představován andělem;¹³⁷ další známá zobrazení pocházejí z Baptisteria ortodoxních¹³⁸ nebo Ariánců v Ravenně.¹³⁹ Stejně často jsou svatí zobrazeni, jak vracejí Kristovi koruny, které vyhráli, protože právě v něm je všechno mučednictví realizováno. Tento dvojí vztah mučedníků k Spasiteli je živě vyjádřen sv. Cyprianem „*Dominus ipse in certamine et coronat pariter et coronatur.*“¹⁴⁰ Všechny pokusy identifikovat zobrazené mučedníky zůstávají pouhými hypotézami (např. Petr a Pavel, Felix a Nabor, Nazar a Celso, Gervasius a Protasius¹⁴¹). Vzhledem k záměrnému neodlišení postav se domnívám, že by se mohlo jednat o mučedníky obecně a o morální zprávu, kterou měla být nejen tato scéna, ale všechny tři pravého vertikálního panelu desky s křížem nositelem. Kristus je zde explicitně zobrazen jako vládce nebe, jako poskytovatel věčné slávy skrze udělení nebeské odměny mučedníkům, skrze svátost eucharistie a skrze své učení.¹⁴²

135 Více k ikonografii koruny viz Francesca Severini, Corona in: Bisconti (ed.), *Temi di iconografia*, s. 155–156.

136 Spiro Kostof, *The orthodox baptistery of Ravenna*, London 1965, s. 90.

137 Deliyannis, *Ravenna in late antiquity*; Rizzardi, *Il mosaico a Ravenna*.

138 Kostof, *The orthodox*; Ivan Foletti, Saint Ambroise et le Baptistère des Orthodoxes de Ravenne. Autour du Lavement des pieds dans la liturgie baptismale, in: Foletti, Romano (eds), *Fons Vitae*, s. 121–156.

139 Deliyannis, *Ravenna in late antiquity*; Rizzardi, *Il mosaico a Ravenna*.

140 Kostof, *The orthodox*, s. 90.

141 Bovini, *Il dittico eburneo*, s. 69.

142 Spier (ed.), *Picturing the Bible*, s. 256.