

II. Hledání místa objektu v dějinách umění

Diptych z pěti částí v milánském dómském pokladu

Dvě slonovinové desky uložené v pokladnici katedrály v Miláně o velikosti 37,5×28,3 cm jsou v odborné literatuře označovány jako Diptych z pěti částí proto, že každá je pomocí čepů sestavena z pěti zvlášť vyřezávaných slonovinových destiček. Dnes jsou naklíženy na dřevěnou podložku s postříbřeným rámem, která je přídatkem z konce 18. stol.⁵ Horizontální destičky zobrazují každá jeden námět lemovaný dubovými korunami se symboly nebo bystami evangelistů. Destičky vertikální jsou rozděleny dekorativním rámováním scén do tří menších polí. Celkem se tedy jedná o šestnáct biblických či apokryfních příběhů ze života Krista a Panny Marie. Centrální destičky představující beránka a kříž jsou provedeny zlatnickou technikou *cloisonné* (obr. 1 a 2).

Dva horizontální výjevy desky s beránkem Božím zobrazují scénu Narození Krista s adorací zvířat (kat. č. 1) a Vraždění neviňátek (kat. č. 2). Vertikální destičky pak představují vlevo apokryfní scénu Zvěstování u pramene (kat. č. 5), tři mágy, kterak spatřili hvězdu (kat. č. 6), Křest Krista (kat. č. 7), vpravo pak nejednoznačně interpretované dvě scény se ženou a andělem stojícími před statyní (Zkouška hořkou vodou?, kat. č. 8) a Dvanáctiletého Krista v chrámu (?, kat. č. 9), pod nimi se nachází Vjezd Krista do Jeruzaléma (kat. č. 10). Druhá deska s křížem představuje ve dvou horizontálních destičkách Adoraci tří mágů (kat. č. 3) a Proměnění vody ve víno (kat. č. 4), postranní destičky pak Kristovo zázračné vyléčení malomocných (kat. č. 11), chromého (kat. č. 12) a Vzkříšení Lazara (kat. č. 13), vpravo pak Krista sedícího na glóbu a předávajícího dvěma světcům mučednické koruny (kat. č. 14), Poslední večeři (kat. č. 15) a Dar vdovy (kat. č. 16).

Přehled dosavadního bádání

Již téměř sto let zůstává základním pramenem poznání pozdněantické a raněstředověké slonoviny katalog Wolfganga Fritze Volbacha *Elfenbeinarbeiten der Spätan-*

5 Rossana Bossaglia, Mia Cinotti, *Tesoro e Museo del Duomo*, Milano 1978, s. 49.

tike und des frühen Mittelalters. Od roku 1916 vyšel celkem ve třech vydáních⁶ a je výsledkem značného úsilí o zmapování dochovaných slonovinových děl, jejich seřídění do logických chronologických skupin a sepsání dosavadní bibliografie.⁷ Katalogové heslo věnované Diptychu z pěti částí z milánského dómu se omezuje na základní ikonografický popis scén a předkládá několik komparací založených především na analýze kompozice a obrazové ikonografie.⁸ Z hlediska stylu se Volbach Diptychu z Milána stručně věnuje ve všeobecném úvodu katalogu. Hovoří o „ochabování prostorových pohledů“ a „počátcích překonávání helénismu“. Postavy začínají být zavalité a podsadité, tvoří jakýsi mezistupeň vedoucí k úplnému izolování postavy.⁹ Technika „vykládání kovem“ použitá na centrálních destičkách, zobrazujících beránka a kříž, podle Volbacha vypovídá o vzniku v severní Itálii.¹⁰ V otázce datace se Volbach ve 3. vydání odvolává na Kolwitze¹¹ a Diptych řadí do 2. poloviny 5. stol.¹²

Volbachova badatelská cesta, jež vedla ke stanovení datace a provenience díla, byla postupně doplňována studiemi dalších badatelů, jako byli Baldwin Smith, Edward Capps, Alexandr Coburn Soper či Richard Delbrück.¹³ Studie těchto autorů patří rovněž k základním pracím, jež ovlivnily celé další studium milánského Diptychu a raněkřesťanské slonoviny všeobecně, proto považuji za nezbytné stručně je shrnout.

V knize *Early Christian iconography and a school of ivory carvers in Provence*¹⁴ z roku 1918 sestavil Baldwin Smith skupinu slonovinových památek, do které zařazuje milánský Diptych z pěti částí, Diptych Felixe (obr. 3), Destičku Trivulzio se ženami u hrobu (obr. 4), Diptych Boethius (obr. 5), fragmenty kdysi pětídílného Diptychu z Berlína (obr. 6), Paříže (obr. 7) a Nevers (obr. 8), Diptych z Rouen (obr. 9) a sarkofág sv. Viktora z Marseilles.¹⁵ Smith tuto skupinu přisuzuje římské škole řezbářů slonoviny působících v Provence. Existenci této jihogalské školy vysvětluje invazí Gótů pod vedením Alaricha do Itálie, která kulminovala v roce 410 vypleněním Říma, následným přeruše-

6 2. Vydání Volbachova katalogu z roku 1952 bylo podstatně obsáhlejší, než první; Cfr. Edward Capps, [Rezenze:] W. F. Volbach: *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, *AJA* 60, 1956, s. 82–88.

7 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976.

8 *Ibidem*, heslo 119, s. 84–85.

9 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, s. 19.

10 *Ibidem*, s. 84.

11 Johannes Kolwitz, [Rezenze:], W. F. Volbach: *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*. 2. Aufl. (1952), *Germania: Korrespondenzblatt der Römisch-germanischen Kommission des Kaiserl. archäologischen Instituts* 30, 1952, s. 226–227.

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

13 *Ibidem*, s. 85.

14 Baldwin Smith, *Early Christian iconography and a school of ivory carvers in Provence*, Princeton 1918.

15 Na základě této studie Volbach ve druhém vydání své knihy (Wolfgang Fritz Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1952, s. 62) zařadil milánský Diptych do kategorie jihogalských sarkofágů. Od ní ve třetím vydání ale upouští a volí skupinu sarkofágů ravennských (Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, s. 84).

ním umělecké aktivity a odchodem řemeslníků. Za útočiště římských umělců označuje oblast Provence, kde okolo počátku 5. stol. objevuje plně vyvinutou školu kamenosochařů, kteří se však dále drželi římské tradice. Zdá se mu tedy pravděpodobné, že se tam uchýlili i řezbáři slonoviny. Kromě stylistické jednoty figurálních scén si všímá i shodné ornamentální výzdoby. Nejsilnějším důkazem pro existenci této „provensálské školy“ je pro něj scéna Vraždění neviňátek, kde je zobrazen způsob vraždění dětí, pro který nenalézá paralely v žádné jiné umělecké oblasti. Vraždění neviňátek, resp. způsob, jakým byly děti usmrčeny, není evangelijním ani apokryfním vyprávěním. Na sarkofágu sv. Viktora z Marseilles, na fragmentu slonovinového Diptychu z pěti částí z Berlína (obr. 6) a rovněž na milánském Diptychu scéna Vraždění neviňátek ukazuje způsob zabítí rozdrcením, ne probodnutím mečem či kopím. Smith se domnívá, že impuls k oblíbě této scény ve výtvarném umění pochází od pozdně antického básníka Prudentia (4. stol.), který se ve svém spise *Liber Peristephanon* zabývá způsobem, jakým byly děti zavražděny. V mozarabském ritu byl slaven Svátek neviňátek a takto konkrétní zobrazení scény může podle něj odkazovat také na přenesení relikvií do Marseille na počátku 5. stol.¹⁶

V roce 1927 publikoval Edward Capps článek *The Style of Consular Diptychs*. V souvislosti s milánským Diptychem nadále pracuje se Smithovou „provensálskou školou“. Více analyzuje silné ornamentální spojitosti jednotlivých prací z této skupiny. Nejbližší vztah k milánským deskám nachází v dekoraci Diptychu Boethius (obr. 5). Všímá si stejného architektonického pozadí, provedení hlavic sloupů a nahrubo řezaných architrávů. Věnců umístěný na architrávu konzulárního diptychu je podle něj kombinací centrálního věnce s beránkem a věnců v rozích milánských desek. Věnců je shodně dekorován rozetou a dlouhou kroucenou stuhou ukončenou uzlem ve tvaru šišky. Souhlasí se Smithem a označuje za východisko stylu této „školy“ Řím.¹⁷

Upevnit základy severní středozevní umělecké produkce a vyzdvihnout její důležitost v rámci vývoje raněkřesťanského umění bylo cílem článku Alexandra Coburn Sopera *The Italo-Gallic School of Early Christian Art*.¹⁸ Tento cíl se pokouší demonstrovat na třech památkách: na Krabičce z Poly (obr. 10), na dřevěných dveřích baziliky Santa Sabina v Římě (obr. 11) a na Krabičce z Bresci (obr. 12). Poprvé předpokládá hypotetickou milánskou dílnu, která již na konci 4. stol. vytvářela díla ze slonoviny nejvyšší kvality pro římské patrony, ať už pro export, nebo skrze nějakou „dceřinou“ dílnu působící přímo v Římě, avšak se silnou participací umělců z Milána a Ravenny.¹⁹ Navrhuje

16 Smith, *Early Christian iconography*, s. 65 a 241.

17 Edward Capps, *The Style of Consular Diptychs*, *The Art Bulletin* 10, No. 1, 1927, s. 60–101.

18 Alexander Coburn Soper, *The Italo-Gallic School of Early Christian Art*, *The Art Bulletin* 20, No. 2, 1938, s. 145–192.

19 *Ibidem*, s. 164.

zajímavé formální a ikonografické srovnání milánského Diptychu s dřevěnými dveřmi baziliky Santa Sabina v Římě, kde poukazuje na dva významné ikonografické detaily. Prvním z nich je cihlová zeď v pozadí, která je konstantním symbolem Smithovy provensálské skupiny, symbolem, který Soper označuje za „motiv v Římě extrémně vzácný“. Druhým detailem je charakteristické oblečení mágů, pro které rovněž nenalézá v Římě žádné paralely (obr. 11). Tyto dva detaily jsou pro něj nepochybným důkazem, že uvedené památky jsou produktem uměleckých zvyků rozšířených ze severu.²⁰ Ideu dveří zdobených figurálními scénami je možné shledat v latinském světě jen na dveřích baziliky Sv. Ambrože v Miláně, na dveřích svatého hrobu na slonovinové destičce Trivulzio (obr. 4) a na slonovinové destičce z British Museum (obr. 13).²¹ Aplikaci severských uměleckých zvyklostí na památky vzniklé v Římě je možné vyvodit ze zápisů v *Liber pontificalis*, které dokládají konstantní intervenci Valentiniana III. z Ravenny do stavby a dekorace římských bazilik. Dveře Santa Sabiny (a tedy i slonovinové památky s nimi spojované) byly Soperem připsány práci sochařů z Provence nebo ze severní Itálie. Smithovu „provensálskou školu“ ale podrobil stylistické kritice a zvláště mladší památky z této skupiny označil za typické pro celou severní středozevní oblast rozpínající se západně ke Španělsku a východně k Dalmácii, nikoliv výlučně pro oblast Provence.²²

K další revizi Smithovy „provensálské školy“ přispěl Richard Delbrück v roce 1951 v článku *Das fünfteilige Diptychon in Mailand*. Autor zde pečlivě shromáždil písemné prameny, jež mohly sloužit jako zdroj narativních scén milánského Diptychu, avšak v tomto smyslu nedochází k jednoznačnému závěru; spíše tak dokazuje směs západních a východních písemných pramenů.²³ Největší prostor věnuje scéně Vraždění neviňátek. Reaguje tak na argumenty Baldwina Smitha, který oblibu tohoto námětu hledal v oblasti Provence. Toto tvrzení se Delbrückovi na základě písemných i obrazových pramenů daří vyvrátit, přesto nadále považuje tuto jedinou scénu za nejméně typickou a zdroje zvláštní úcty k této události hledá přímo v Římě, kde nachází i východisko stylové. Komparace s díly vzniklými v římském prostředí shledává v akantové výzdobě rámců, ve figurálních typech, v oděvech postav i v dubových korunách lemujících bysty evangelistů, jež odkazují na tzv. *corona civica*.²⁴

20 Soper, *The Italo-Gallic*, s. 169.

21 *Ibidem*, s. 170.

22 *Ibidem*, s. 182.

23 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 Rheinlande*, Mainz 1951, s. 96–107.

24 *Ibidem*, s. 104–107.

V roce 1958, poté, co vyšlo Volbachovo katalogové dílo ve 2. vydání, se milánskému Diptychu, resp. nejcitovanější z jeho analogií, tj. Skříňce z Werdenu (obr. 14), detailně věnoval John Beckwith.²⁵ Největším přínosem Beckwithova článku je pečlivé shromáždění veškeré dosavadní bibliografie. Mnohem více než ostatní autoři zkoumá Diptych i Skříňku z hlediska stylu a na základě několika přesvědčivých důkazů se mu hypotéza o jejich formální podobnosti jeví jako nadále neudržitelná. Důkladným rozbořem jednotlivých ikonografických detailů i techniky řezání do slonoviny se pokouší werdenskou skříňku zařadit do doby karolinské a tím vyvrátit názor až doposud všeobecně přijímaný: že Skříňka a Diptych patří do stejného uměleckého okruhu. Poprvé poukázal na „neobvyčejné formální i ikonografické podobnosti“ Diptychu s mozaikami v San Apollinare Nuovo v Ravenně,²⁶ jimž se bude o několik let později podrobně věnovat Volbach.²⁷

Stať Giuseppe Boviniho z roku 1969²⁸ se omezuje především na popis jednotlivých scén. Je shrnutím dosavadních návrhů datace pohybujících se od konce 4. stol. až do 6. stol. V závěru práce bez jediného argumentu datuje Diptych do 2. čtvrtiny 5. stol. a považuje ho za dílo vyřezané v milánské dílně, kde měli kromě řezání do slonoviny velké zkušenosti i s řezáním drahých kamenů.²⁹ Závěr je to poněkud překvapivý vzhledem k tomu, že v celém článku se autor otázky datace ani provenience vůbec nevěnuje. Rovněž bibliografický odkaz, kde by bylo možné toto tvrzení ověřit, chybí.

Volbach se k Diptychu ještě jednou vrátil ve své monografické práci o slonovinové produkci 5. a 6. stol. v Ravenně.³⁰ Zde upřesnil již v katalogu zmiňované návrhy ikonografických podobností s místními sarkofágy a stejně jako Beckwith³¹ navrhl ke srovnání scény na mozaikách v San Apollinare Nuovo.³² Především motiv beránka a kříže z centrálních destiček milánského Diptychu nachází např. na dochovaných sarkofázích z tzv. Mauzolea Gally Placidie (obr. 15 a 16). Adorace mágů se v podobné kompozici objevuje na sarkofágu ze San Vitale (obr. 17 a 18).³³ Za nejdůležitější z komparací považuje Skříňku z Werdenu (obr. 14) a hlavně Diptych Andrews z Victoria and Albert Museum v Londýně (obr. 19). Zde hovoří o tom, že raněkřesťanský originál, který sloužil jako model Diptychu Andrews, byl produkován ve stejné dílně jako

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

26 *Ibidem*, s. 10.

27 Wolfgang Fritz Volbach, *Avori di scuola ravennate nel V e VI secolo*, Ravenna 1977, s. 14–19.

28 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.

29 *Ibidem*, s. 69.

30 Volbach, *Avori di scuola ravennate*.

31 Beckwith, *The Werden Casket*, s. 10.

32 Volbach, *Avori di scuola ravennate*, s. 14–18.

33 *Ibidem*, s. 15.

milánský Diptych.³⁴ I přes pozoruhodné podobnosti s mozaikami však není nakloněn tomu datovat Diptych do doby vzniku výzdoby baziliky San Apollinare Nuovo, jak připouští Beckwith.³⁵ Předkládá hypotézu, že řezbář měl před očima nedochovaný model, který sloužil jako východisko i pro zmíněné mozaiky. Ponechává přitom svou původní dataci do 2. poloviny 5. stol., nezajímavá není ani zmínka o tom, že by Diptych mohl pocházet z doby císařovny Gally Placidie (zemřela 450). Uznává však, že pro tuto hypotézu neexistuje žádný opěrný bod. Jediné, co by mohlo milánský Diptych spojovat s císařským dvorem, je podle Volbacha jeho pětidílná forma.³⁶ Nepřímo tak naznačil otázku vztahu raněkřesťanských diptychů s diptychy profánními, kterou se v roce 1981 zabýval David H. Wright v recenzi posledního vydání Volbachova katalogu.³⁷

Wright se při této příležitosti zamyslel nad funkcí milánského Diptychu. Ve všech dosavadních textech byly tyto desky automaticky považovány za obal nedochovaného evangeliáře. David Wright na několika příkladech poukázal na absenci důkazů, že by kdy Diptych sloužil jako desky rukopisu, a soudy Volbachovy a dalších badatelů označil za náhodné a neopodstatněné.³⁸ Základní pětidílný model podobných diptychů srovnává s císařským Diptychem Barberini (obr. 20), přičemž za nejstarší příklad posvátného určení považuje právě milánský Diptych, který datuje do 3. čtvrtiny 5. stol.³⁹ Předpokládá, že to mohl být až Karel Veliký se svou snahou propojit císařskou a církevní autoritu, kdo nechal vytvořit z podobných diptychů a rukopisů jeden celek; ranější příklady mohly být stejně jako konzulární diptychy spíše symbolem církevní moci, aniž by obsahovaly rukopisy. Přírozeně také proto, aby byly společně vystavovány na oltáři a nošeny v liturgických procesích.⁴⁰

Z doby po zveřejnění 3. vydání Volbachova katalogu zmiňme především tři novější studie. Přehledová práce Danielle Gaborit-Chopin *Ivoires du Moyen Age* z roku 1978⁴¹ řadí milánské desky shodně s Volbachem do ravennských ateliérů. Autorka vyvrací v této době již všeobecně opuštěnou hypotézu o původu milánského Diptychu v Galii. Bez jakýchkoliv argumentů však odmítá i jeho milánský původ a svoji pozornost zaměřuje opět ke dveřím baziliky Santa Sabina v Římě (obr. 11). Tam shledává shodný styl reliéfů řeza-

34 Volbach, *Avori di scuola ravennate*, s. 17.

35 Beckwith, *The Werden Casket*, s. 10.

36 Volbach, *Avori di scuola ravennate*, s. 15.

37 Wright, [Rezenze:] W. F. Volbach.

38 Např. pětidílný diptych (Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, heslo 145) podle Volbacha patří k dochovanému Lucipinově evangeliáři (Bibl. Nat. lat. 9384, 9. stol.), Wright předkládá několik důkazů, že tomu tak pravděpodobně nebylo.

39 Wright, [Rezenze:] W. F. Volbach.

40 Ibidem.

41 Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Age*.

ných málo hluboko, záměrnou schematizaci draperie a živost štíhlých postav. Dveře Santa Sabiny jsou podle ní dílem provedeným v Římě, vykazujícím silné východní vlivy.⁴²

K méně podstatným pracím, které se zabývají Diptychem, patří katalogové heslo Jeffreyho Spiera z roku 2007.⁴³ Zarážející je hned první věta označující Diptych jako „pravděpodobný císařský dar prominentnímu chrámu v Miláně“;⁴⁴ aniž bychom si na základě bibliografické citace mohli toto tvrzení ověřit. V duchu knihy, která se věnuje narativnímu vyprávění v raně křesťanském umění, je nejpodstatnější část věnovaná ikonografii. Diptych je podle něj příkladem, v němž se nejedná o uspořádané chronologické vyprávění, ale o sérii teologických aluzí, ponoukající diváka, aby hledal hlubší významy. Zmiňuje se o výše uvedeném spojení se Skříňkou z Werdenu (obr. 14), přičemž už ovšem přijímá Beckwithovu teorii, že se jedná o karolinskou kopii. Další komparace nachází shodně s Beckwithem a Volbachem v ravennských chrámech a v ikonografických programech pocházejících z okruhů kolem císařského dvora. Dílnu, která vyrobila Diptych z pěti částí, proto hledá přímo v Ravenně nebo v Miláně.⁴⁵

Marco Navoni v roce 2007 využil příkladu výjimečných milánských desek pro svou studii o použití slonovinových diptychů při liturgii. V ní se zabývá jejich vývojem od profánního používání směrem k posvátnému. Milánský Diptych řadí do skupiny artefaktů označovaných za diptychy jen nesprávně: nemají podlouhlou formu konzulárních diptychů, ani nejsou sklápěcí. Podle Navonihho měly být vazbou knihy užívané při liturgické slavnosti.⁴⁶

Můžeme tedy shrnout, že výchozí studii citovanou až do současnosti je katalog Wolfganga Fritze Volbacha z roku 1976.⁴⁷ Jeho závěry týkající se datace a proveniencce milánského Diptychu z pěti částí jsou obecně přijímány. Jen několik výjimek v dosavadní literatuře se od jeho návrhů liší: datace se pohybuje až směrem k polovině 6. stol.⁴⁸ Výše uvedené texty jsou jen málo přesvědčivé a nepředkládají argumenty, o které by bylo možné se s jistotou opřít. Dalším nedostatkem dosavadního výzkumu, vedoucího k určení přesnější doby a místa vzniku milánského Diptychu, je překvapivě malá pozornost na to, co z něj činí umělecký předmět navýsost luxusní a výjimečný, a tím je použitá zlatnická technika *cloisonné*. Zvláštní místo v dosavadní bibliografii

42 Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Age*, s. 26–27.

43 Spier (ed.), *Picturing the Bible*, s. 256–258.

44 Ibidem, s. 256.

45 Ibidem, s. 258.

46 Navoni, I dittici eburnei.

47 Např. Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Age*, s. 26–27; Gemma Sena Chiesa (ed.), *Milano capitale dell'impero romano 286–402 d. c.* (Milano, Palazzo Reale, 24 gennaio–22 aprile 1990), Milano 1990, s. 108; Spier (ed.), *Picturing the Bible*, 2007, s. 256–258.

48 Např. Beckwith, *The Werden Casket*; Grabar, *L'âge d'or*, s. 289.

zaujímají krátké zmínky Davida H. Wrighta v recenzi Volbachova katalogu⁴⁹ a studie Marca Navoniho.⁵⁰ Jako jediní se zaměřili na otázku původní funkce Diptychu. Podrobná analýza historie používání slonovinových destiček provedená Marcem Navonim jím však nakonec nebyla aplikována na Diptych z pěti částí; ve své studii se zabývá jeho používáním na základě dochovaných písemných pramenů pocházejících až ze 12. stol.⁵¹ Žádný z autorů neprovedl podrobnější ikonografickou analýzu a úvahu nad ikonologickým významem, jejichž pomocí bychom byli schopni vysvětlit důvod výběru jednotlivých narativních scén. Celkový význam, který milánské desky zastávají v kontextu raně křesťanského umění, tedy doposud nebyl objasněn.

49 Wright, [Rezenze:] W. F. Volbach.

50 Navoni, I dittici eburnei.

51 Ibidem, s. 307.