

IV. Od hledání funkce ke stanovení umělecké úlohy

Dvě slonovinové desky z pokladnice milánské katedrály jsou v literatuře bez výjimky popisovány jako „vazba evangeliáře“¹⁵⁴ vzhledem k přítomnosti čtyř evangelistů a jejich symbolů v rozích. Rovněž jejich formát a velikost (37,5×28,3 cm) by mohly odkazovat k původnímu účelu, kterým měl být luxusní obal dnes nedochovaného rukopisu. Na absenci jakéhokoli důkazu, že by tomu tak kdy bylo, poprvé poukázal David H. Wright v recenzi třetího vydání Volbachova katalogu¹⁵⁵ v roce 1981.¹⁵⁶ Základní pětidílný model podobných diptychů srovnává s Diptychem Barberini (obr. 20)¹⁵⁷ a milánský Diptych považuje za „nejstarší příklad jeho křesťanské variace“. Wright navrhuje hypotézu, že církev přijala zvyk vystavování diptychů vysokých úředníků jako symbolů jejich moci, aniž by slonovinové desky kdy obsahovaly rukopisy. Autor nepředkládá žádné přesvědčivé argumenty a připouští, že stejně jako Volbachovy se pohybují na hypotetické úrovni.¹⁵⁸ Naznačuje však cestu dalšího studia výše zmíněného vztahu raně křesťanských diptychů s diptychy profánními, kterou se v roce 2007 vydal Marco Navoni. Ve své studii *I dittici eburnei nella liturgia* předkládá nejen syntézu historie slonovinových diptychů od profánního používání k posvátnému, ale i syntézu funkcí a proměn, které tyto objekty prodělaly v rámci křesťanské liturgie.¹⁵⁹

Primární funkce milánského Diptychu a jemu podobných památek používaných při liturgii není tedy tak jasná, jak by se na první pohled mohlo zdát. Způsob jeho používání nemůžeme odvodit z písemných zpráv, protože nejstarší dochované záznamy pocházejí až ze 12. stol.¹⁶⁰ Není vyloučeno, že určité rituály s použitím posvátných předmětů mohly v církvi přetrvávat po staletí. Stejně tak pravděpodobné jsou ale vzájemné transformace jejich funkcí, aniž by jedna nutně vylučovala jinou. Kromě více než sedmisetleté absence písemných zpráv je jistou překážkou ve studiu i způsob, jakým byly desky naklíženy na moderní dřevěnou podložku,¹⁶¹ a tedy nemožnost zkoumat jeho zadní strany. Jejich úprava by mohla být pro poznání původní funkce zcela zásadní.

154 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, s. 84; Spier (ed.), *Picturing the Bible*, 2007; Navoni, *I dittici eburnei*.

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

156 Wright, [Rezenze:], 1981.

157 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, heslo č. 48, s. 47; James D. Breckendridge, heslo Diptych leaf with Justinian as Defender of the Faith, in: Weitzmann (ed.), *Age*, 1978, s. 34–35; Gaborit-Chopin, *Ivoires*, 2003, heslo 9, s. 49–54.

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

159 Navoni, *I dittici eburnei*.

160 Bossaglia, Cinotti, *Tesoro e Museo*, s. 49.

161 Richard Delbrück, *Denkmäler spätantiker Kunst*, Berlin 1927.

Význam, který tento luxusní artefakt a další památky jemu podobné v kontextu křesťanské liturgie zastávaly, není tedy možné poznat jinak než sledováním vývoje používání slonovinových destiček, počínaje jejich profánními protějšky, diptychy konzulárními, jež byly hojně vyráběny právě v 5. a 6. stol.¹⁶² a v kolektivní paměti pozdně antické společnosti hrály důležitou roli. Pochojíme-li, jak byly tyto luxusní předměty vnímány pozdně antickou společností, bude snad možné stanovit původní funkci milánského Diptychu z pěti částí.

Počátky používání slonovinových diptychů a diptychy konzulární

Praktické využití destiček z různých materiálů k zapisování poznámek, počtů či jmen je známým zvykem už od dob antiky. Slovo diptych (lat. *diptychum*) slouží k označení předmětu, který se skládá ze dvou částí. Bylo tedy přirozené toto slovo použít pro druh knihy nebo zápisníku sestaveného ze dvou destiček spojených pantem a opatřeného na boku zámkem. Vnější část byla ozdobena nejčastěji ornamenty, vnitřní byla napuštěna voskem, do něž se poznámky ryly špičkou pera.¹⁶³

Označení *diptych* se rovněž používá pro speciální třídu luxusních památek, tzv. konzulárních či císařských diptychů, jejichž praktická funkce ustoupila do pozadí ve prospěch jejich reprezentativní výzdoby. O konzulárních diptyších se obecně soudí, že vznikaly na objednávku vysokých úředníků jako upomínka na den jejich jmenování do úřadu konzula a sloužily jako dary přátelům, císaři či jiným důležitým osobám.¹⁶⁴ Diptychy mohly sloužit jako pozvánka na konzulovu inauguraci nebo při ní byly diptychy rozdávány jako suvenýry. O tom svědčí Claudiova báseň popisující Stiliconovu konzulární inauguraci v Římě v roce 400. Římský básník popisuje slonovinové desky „vykládané zlatem tvořící lesknoucí se nápis konzulova jména, nesené v procesích ctihodných mužů“.¹⁶⁵ Po tomto představení pravděpodobně přinejmenším některé z destiček byly uděleny přítomným jako suvenýr.¹⁶⁶

První známý takový diptych se datuje do roku 406, poslední do roku 541, s jistotou však můžeme mluvit o jejich všeobecné oblibě již od 4. stol. Tuto

162 Capps, *The Style of Consular*, s. 60–101; Alan Cameron, *Consular diptychs in their social context: new eastern evidence*, *Journal of Roman Archaeology* 11, 1998, s. 398–400; Marilena Abbatepaolo, *Rassegna generale di fonti e studi sui 'Diptycha eburnea' della tarda antichità*, *Bollettino di studi latini* XXXIV, 2004, s. 169–209; Cecilia Olovsson, *The consular Image. An Iconological Study of the Consular Diptychs*, Oxford 2005; Elisabetta Ravegnani, *Consoli e dittici consolari nella tarda antichità*, Roma 2006; David (ed.), *Eburnea diptycha*; Marilena Abbatepaolo, *Parole d'avorio, fonti letterarie e testi per lo studio dei dittici eburnei*, Bari 2012.

163 Henri Leclercq, heslo *Diptyques*, in: Fernand Cabrol (ed.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie: D – Domestici*, Tome IV., par. 1., Paris 1920, s. 1045–1170, zvl. s. 1045–1046.

164 Gaborit–Chopin, *Ivoires médiévaux*, s. 30.

165 Cameron, *Consular diptychs*, s. 399; Dale Kinney, *First-Generation Diptychs in the Discourse of Visual Culture*, in: Bühl, Cutler, Effenberger (eds), *Spätantike und byzantinische*, s. 149–166, zvl. s. 149.

166 *Ibidem*.

skutečnost nám dokládá zákon císaře Theodosia z roku 384, kterým zakázal rozdávání diptychů ze slonoviny kýmkoliv jiným než *consules ordinarii*. Většina badatelů předpokládala, že tento zákon byl všeobecně platný a že například nekonzul Rufius Probianus (*vicarius Romae*), který vydával slonovinové diptychy, musel buď zákon ignorovat, nebo získat zvláštní povolení.¹⁶⁷ Ve skutečnosti byl tento zákon adresovaný pouze senátu v Konstantinopoli a týkal se výlučně slavnostních her v cirku a regulace jejich výdajů. Jejich pořádání bylo konzulovou jedinou povinností při vstupu do úřadu.¹⁶⁸ Funkcí konzulárních diptychů, kde je v horním registru zobrazen konzul a v dolním průběh her (např. Diptych z Liverpoolu, 1. pol. 5. stol.,¹⁶⁹ obr. 41), je tedy především připomínkou her, které vysoký úředník pořádal, spíše než upozorněním na úřad samotný.¹⁷⁰ Edward Capps na několika příkladech rovněž dokázal, že objednávání a obdarovávání slonovinovými diptychy byly tak oblíbené, že tyto zvyky přejali i další hodnostáři, a dokonce i soukromé osoby. Ty nechávaly zhotovovat diptychy u příležitostí rodinných svátků, např. svateb.¹⁷¹

Studie Anthony Cutlera¹⁷² nebo Alana Camerona¹⁷³ potvrzují, že veškeré snahy o kategorizaci slonovinových diptychů z hlediska jejich používání doposud nedospěly k jistým závěrům. Otázka rozdlů mezi konzulárním, císařským či soukromým typem není jednoznačná, stejně jako bylo málo pozornosti věnováno zvyku a potřebě jejich distribuce.¹⁷⁴ Komu měly diptychy lichotit: donátorovi nebo obdarovanému? Některé diptychy nesou jména ve druhém pádě (např. Diptych Boethius;¹⁷⁵ obr. 5), některé ve třetím (např. Probův diptych nese jméno objednavatele, ale postava na něm zobrazená je císař Honorius;¹⁷⁶ obr. 42). Zdá se, že není jisté, je-li zásadním kritériem při výrobě jeho příjemce, či objednavatel. I nadále je nutné se spokojit s konstatováním, že objednávání slonovinových diptychů bylo politickou praxí, známkou dobrého postavení, bohatství a kultivovanosti objednavatele. Jejich vydávání bylo nutností vyplývající z postavení vlivných mužů – jako ostentativní výraz jejich moci. Byly vydávány na připomínku určité události, ať už jí byla konzulova inaugurace, pořádání her v cirku nebo rodinné události hodné pomínky.

167 Capps, *The Style of Consular Diptychs*, s. 62; Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, s. 29.

168 Cameron, *Consular diptychs*, s. 399.

169 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, heslo 59, s. 53.

170 Cameron, *Consular diptychs*, s. 400.

171 Capps, *The style of Consular Diptychs*, s. 62.

172 Anthony Cutler, *Five Lessons in Late Roman Ivory*, *Journal of Roman Archaeology* 6, 1993, s. 167–192.

173 Cameron, *Consular diptychs*.

174 *Ibidem*, s. 398.

175 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, heslo 6, s. 32.

176 *Ibidem*, heslo 1, s. 29–30; Clementina Rizzardi (et. al.), *Avori bizantini e medievali nel Museo nazionale di Ravenna*, Ravenna 1990, s. 34.

Od konce 5. stol. až do konce konzulského úřadu před polovinou 6. stol. se slonovinové diptychy staly nejen symboly politické moci konzula, ale také oficiálním obrazem římské říše.¹⁷⁷ Triumf a vítězství konzula se stává triumfem a vítězstvím císařství, jeho bohatství je příslibem všeobecné hojnosti a prosperity. Zvláště v posledních dekádách 5. stol. získávají konzulární diptychy na své propagandistické síle. V době rozpadajícího se císařství se čím dál tím více diptychů odklání od zobrazení jednotlivce směrem k zobrazení císařské autority; triumf a moc symbolizují orlové, prosperitu a vítězství rohy hojnosti, ovoce, girlandy a vavřínové listy, propojení se slavnou minulostí pak *imago clipeata* se zemřelými předky.¹⁷⁸ Konzulární diptychy sloužily k veřejnému prezentování tradice a continuity v dobách upadající slávy římské říše.

Zvláštní kategorií jsou dvě velké desky, z nichž každá je sestavena z pěti menších destiček, jako je tomu v případě milánského Diptychu. Někteří badatelé označují tento složený formát profánního určení za konzulární diptych, jehož příjemcem měl být samotný císař.¹⁷⁹ Tuto hypotézu však, dle mého názoru, není možné přijmout. Jediná dochovaná památka pětidílného formátu, v literatuře označovaná za císařský diptych, je slavný Diptych Barberini (2. čtvrtina 6. stol., Konstantinopol; obr. 20).¹⁸⁰ Dokonce ani v tomto případě neznáme jeho původní funkci. Za dosavadního stavu poznání tedy nelze vytvořit zvláštní skupinu památek tohoto typu. Naopak dochované pětidílné diptychy nebo jejich fragmenty pocházející z 5. a 6. stol. jsou výhradně křesťanského určení. Dokonce ani Diptych Barberini není možné označit za čistě profánního původu, protože horní destička zobrazuje Krista v klopeu žehnajícího císaři. Zdá se, že objednavatel mohl určitým způsobem cíleně adresovat tento diptych profánního charakteru přímo k posvátnému použití.¹⁸¹

Z hlediska funkce si však Diptych Barberini zaslouží zvláštní pozornost. Centrální destička představuje císaře Justiniána na koni ve vysokém reliéfu.¹⁸² Idea triumfu je akcentována horizontálními destičkami: spodní zobrazuje postavu Viktorie podmaňující si poražený lid, který přináší svou daň, horní představuje Krista v klopeu neseném dvěma anděly. Postranní destička ukazuje úředníka ve zbroji v okamžiku, kdy císaři předává sošku Viktorie. Zda byl Diptych Barberini skutečně diptychem, tedy předmětem sestaveným ze dvou desek, není zcela jasné. Danielle Gaborit-Chopin navrhuje hypotézu, že se

177 Abbatepaolo, *Parole d'avorio*, s. 22.

178 Ibidem, s. 23.

179 Ormonde Maddock Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, London 1911, s. 185 a 196; Capps, *The style of Consular diptychs*, s. 62–63; Volbach, *Avori di scuola ravennate*, s. 15; Cutler, *Five Lessons*, s. 16.

180 Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, heslo 9, s. 49.

181 Navoni, *I dittici eburnei*, s. 303–304.

182 Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, heslo 9, s. 49–54 s kompletní bibliografií.

o diptych jednat mohlo, nevyklučuje však ani možnost, že mohl být císařskou „ikonou“.¹⁸³

Že takovéto předměty skutečně mohly mít svoji funkci spojenou s reprezentací, dokládá zajímavá skutečnost. Diptych básníka a múzy z Monzy (obr. 43) a Diptych Asclepia a Hygei z Liverpoolu (obr. 44) představují centrální postavy stojící na podstavci. Anthony Cutler se domnívá, že tento detail může vycházet z monumentálního modelu. Předměty ze slonoviny zobrazující významné osobnosti mohly být v pozdně antické společnosti chápány jako ekvivalent bronzových protějšků, které například císař Constantius II. nechával zhotovovat, aby uctil své dvorní rétory. V Justiniánově době prefekt města Eustathius objednal sochu pro hipodrom, jejíž popis nabízí pozoruhodné paralely k Diptychu Barberini: „(...) oř tvého vítězství, Viktorie nesoucí vítězný věnec a císař sedící na svém oři, který je tak rychlý jako vítr.“¹⁸⁴ Richard Delbrück hovoří o konzulárním charakteru Diptychu Barberini: konzulem by podle něj mohla být postava úředníka z postranní destičky.¹⁸⁵ Žádný nápis to však nenaznačuje a ani žádný jiný diptych tohoto typu není dochován.¹⁸⁶ V tomto smyslu by tedy Diptych Barberini skutečně mohl být chápán spíše jako císařská ikona, jak navrhl Danielle Gaborit-Chopin, se stejnou reprezentativní funkcí, jakou v pozdní antice plnily bronzové sochy – ať už se jednalo o diptych¹⁸⁷ či unikum.¹⁸⁸

Znovupoužití konzulárních diptychů

Velké množství výše zmíněných konzulárních diptychů profánního určení ze slonoviny se dochovalo v pokladnicích katedrál a v důležitých kostelech nebo se odtamtud dostaly do veřejných institucí, jako jsou muzea, galerie umění nebo knihovny. Lze to vysvětlit tím, že počátkem 5. stol. biskupové velkých diecézí získávali na důležitosti a dostali se tak na úroveň vyšších císařských úředníků. Takže i oni se mohli stát příjemci podobných darů či jejich samotnými objednateli. Tak předměty původně profánního určení mohly být znovupoužity v rámci křesťanské liturgie. Změnila se nejen jejich funkce, ale i podoba tak, aby vzácná deska byla pokud možno v souladu s liturgickým cílem i s novým obsahem. Pro znovupo-

183 Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, heslo 9, s. 54.

184 Cutler, *Five Lessons*, s. 18.

185 Richard Delbrück, *Constantinopler Elfenbein um 500, Felix Ravenna*, 1952, s. 5–13.

186 Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, s. 54.

187 Gaborit-Chopin, *Les ivoires*, s. 66; Eadem, *Ivoires médiévaux*, s. 54.

188 Anthony Cutler, *Barberiniana: Notes on the Making, Content, and Provenance of Louvre OA. 9063, Tesseræ: Festschrift für Josef Engemann, Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 18*, 1993, s. 329–339, zvl. s. 339.

užití v rámci liturgie bylo třeba konzulární diptych přizpůsobit: změnit ikonografii úzce spojenou s civilním úředníkem, který diptych objednal a daroval.¹⁸⁹

Několik příkladů diptychů s původní sekulární ikonografií díky obsahu zaznamenanému na vnitřní straně destiček svědčí o tomto znovupoužití v liturgii. Slavný Stiliconův diptych, dnes uchovávaný v katedrále v Monze, představuje proslulého císařského generála s jeho manželkou Serenou a se synem Eucheriem. Ikonografie je jednoznačně profánní, ale z inventářů z 9. a 10. stol. i z místních tradic víme, že na zadní straně mohl být vyryt krátký text v řečtině, čerpající z Pavlových epištol.¹⁹⁰ Na liturgické použití již zmíněného Diptychu Barberini jasně ukazuje 350 jmen uspořádaných do šesti sloupců, zapsaných inkoustem na jeho zadní straně. Pravděpodobně máme před sebou jeden z nejstarších příkladů modlitby za mrtvé prostřednictvím veřejných čtení jejich jmen při slavení eucharistie.¹⁹¹ I o Diptychu Barberini se někdy hovoří jako o vazbě knihy, stejně jako v případě milánského Diptychu. Jako první tuto hypotézu navrhl Émile Molinier v roce 1896.¹⁹² Zapsaná jména však pochází až ze 7. stol., takže minimálně do té doby slonovina nemohla sloužit jako vazba knihy. Naproti tomu stopy škrábanců po naklizení, které jsou pozdější než nápisy,¹⁹³ tomuto opětovnému použití odpovídají.¹⁹⁴

Další skupinu tvoří velmi specifický typ diptychů, lišící se od předešlého tím, že byla pozměněna jeho původní ikonografie. Jedním z jistých příkladů takovéto transformace je Diptych z Brescii, který zobrazuje konzula Boethia, o čemž svědčí zapsané datum (487; obr. 5). Na druhou stranu diptychu byla namalována scéna se Vzkříšením Lazara a s postavami tří církevních otců: Jeronýmem, Augustinem a Řehořem Velikým (obr. 45). Některé nápisy byly interpretovány jako seznam jmen zemřelých svaté církve v Brescii na paměť při liturgii. Malba zadní strany je patrně ze 7.–8. stol., tedy z doby „langobardské“. Datace by vysvětlovala i vynechání Ambrože, biskupa bojujícího proti arianismu, jehož kult byl jistým způsobem cenzurován právě v této době. Diptych se tak stává i nositelem politické zprávy.¹⁹⁵

Další zajímavý příklad podobné ikonografické proměny představuje Diptych Davida a sv. Řehoře z pokladu katedrály v Monze (obr. 46). Na dvou stejných destičkách jsou zobrazeny osoby v konzulárních šatech v přítomnosti orlů, symbolů říše a důstojnosti konzula. Zásahy přímo do slonoviny z 9.–10. stol. proměnily postavy v krále Davida a sv. Řehoře přidáním jmen

189 Navoni, *I dittici eburnei*, s. 300–301.

190 *Ibidem*, s. 303.

191 *Ibidem*.

192 Émile Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIIIe siècle*, I. Les ivoires, Paris 1896.

193 Cutler, *Barberiniana*, s. 331; Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, s. 54.

194 *Ibidem*.

195 Navoni, *I dittici eburnei*, s. 304; Leclerq, heslo *Diiptyques*, s. 1107–1109 a 1087.

a kříže mezi orly. Stojící postava byla klerikalizována tonzурou a do rukou jí bylo umístěno žezlo. Tyto desky byly v 9. stol. použity jako obal vzácného purpurového žaltáře psaného stříbrným písmem. Právě v té době proběhlo zmíněné přeřezání a rovněž to vysvětluje volbu krále Davida, podle židovsko-křesťanské tradice autora Knihy žalmů. V karolinské epoše byly slonovinové diptychy s oblibou používány jako vazba kancionálů, které obsahovaly texty a melodie, resp. žalmy a verše Aleluja. Dokládají to vzácně dochované poznámky středověkého liturgisty Amalaria (*De ecclesiasticis officiis* – III, 16), napsané okolo roku 830. Podle nich zpěvák, i když text zná z paměti a nemá potřebu ho číst, drží v ruce desky. Můžeme s určitou jistotou předpokládat, že to byly právě slonovinové diptychy, protože Amalario je dále specifikuje: „*Tabulas quas cantor in manu tenet solent fieri ex osse*“.¹⁹⁶

Křesťanské diptychy

Mnoho dalších příkladů svědčí o tom, jak často byly konzulární diptychy přizpůsobovány církevní tradici, a to v jakékoliv době a za jakýmkoliv účelem. Je logické, že tyto vzácné artefakty se staly modelem pro výrobu podobných předmětů s ikonografií výlučně křesťanskou objednaných přímo biskupem, katedrálami nebo církvemi. Je možné, že vzorem pro nejranější exempláře mohly být konzulární diptychy i nepřetvořené, resp. způsob jejich používání a jejich význam mohl být vzorem pro křesťanské, v jistém slova smyslu „ikonické“ použití. Jinými slovy – „církev přijala zvyk vystavování diptychů vysokých úředníků jako symbolů jejich moci“.¹⁹⁷ Důkazem takového používání ve světském prostředí jsou iluminace z 5. stol. v *Notitia Dignitatum*,¹⁹⁸ kde se objevuje diptych opřený na stole pokrytém modrou látkou (obr. 47).¹⁹⁹ Křesťanské diptychy jsou tedy další skupinou diptychů, tentokrát vytvořených už přímo pro potřeby liturgie. „Materiál původně spojený s císařským majestátem a důstojností svých objednavatelů nachází své uplatnění v kultu spojení království Kristova s důstojností svých kněží.“²⁰⁰ Studie Marca Navoniho prokázala, že tyto dvě funkce, „reprezentativní“ a „praktická“, se nemusí nutně vylučovat a že mohou být přidány ještě další funkce, jako je tomu v případě milánského Diptychu z pěti částí.

196 Navoni, I dittici eburnei, s. 309.

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

198 *Notitia Dignitatum* je seznamem civilních a vojenských vládnoucích úředníků pro východní i západní část císařství, byl sestavený pravděpodobně mezi lety 395–420, více in: Michael Kulikowski, *The Notitia Dignitatum as a Historical Source*, *Historia* 49, 2000, s. 358–377.

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

200 Anna Maria Roda, *Gli avori*, in: *Un tesoro spirituale nella materia (Quaderni del Museo del Duomo 3)*, Milano 2003, s. 107–128, s. 110.

První zmínku o destičce, která by mohla být definována jako „posvátná“ nebo „liturgická“, nacházíme v Lukášově evangeliu. Při narození Jana Křtitele je němý Zachariáš tázán na jméno svého syna. Bere do ruky tabulku a píše: „Jeho jméno je Jan“ (Lk 1, 63). Biblický text neuvádí, z jakého byla destička materiálu, ze slonoviny pravděpodobně ne: byl to materiál extrémně vzácný. Podstatné je, že na destičce bylo napsáno jméno světce, stejně jako je tomu o několik století později v souvislosti s křesťanskou liturgií, kdy na slonovinových diptyších bude vyryto mnoho jmen – svatých, biskupů, neofytů, živých i zemřelých.²⁰¹

Bylo uvedeno, že diptychy představují specifický druh umělecké tvorby. V oblasti liturgie se slovo diptych v souvislosti s používáním takovýchto předmětů stalo označením samotné modlitby. V rámci sémantické transformace slova samotného pak už nevidíme objekt, ale jeho obsah, tj. seznam jmen – při liturgii se tedy slovo diptych stává synonymem seznamu jmen. Jako důkaz veřejného předčítání zapsaných jmen během mše nám slouží zmínka v jednom z dopisů papeže Inocence I., který zemřel v roce 417; jeho text však ukazuje zavedenou praxi. Jméno zapsané v diptychu bylo znamením shody s církví pozemskou i nebeskou a bylo důkazem ortodoxie. Vymazání tohoto jména se naopak rovnalo exkomunikaci.²⁰²

Diptychy byly označovány různými názvy: posvátné desky, mystické desky, církevní katalogi nebo *Libri anniversarii*, *Eclesiae matricula*, *Liber viventium*, *Liber vitae* nebo *Sacrae tabulae*. Henri Leclercq navrhuje rozdělit diptychy do tří skupin, a to na diptychy pokřtěných, diptychy živých a diptychy mrtvých, kteří zemřeli ve víře a na které se mělo během mše vzpomínat. Zvláštní skupinu tvoří diptychy svatých biskupů.²⁰³ Jestliže desky, obvykle slonovinové, nedostačovaly pro počet zapsaných jmen, sestavily se z nich knihy tak, že do nich byly vkládány pergamenové listy. Tak se staly skutečnou knihou v luxusně zdobených deskách. Vyvinuly se v autonomní liturgické knihy s velmi přesnou typologií, ač k tomu původně nebyly určeny. Z diptychů svatých biskupů a mučedníků se vyvinula martyrologia, z diptychů mrtvých se staly nekrology.²⁰⁴

Zapisování jmen na zadní stranu slonovinových destiček dokládá mnoho dochovaných příkladů. Za všechny jmenuji např. výše zmíněný slavný Diptych Barberini (obr. 20)²⁰⁵ nebo destičku Trivulzio se svatými ženami u hrobu

201 Navoni, *I dittici eburnei*, s. 300; více o nápisech na zadních stranách diptychů in: Jean-Pierre Caillet, *Le remploi des ivoires dans l'Occident haut-médiéval (VIIe–XIe siècles)*, *Hortus artium medievalium* 17, 2011, s. 115–127.

202 Leclercq, heslo *Diptyques*, s. 1051.

203 *Ibidem*, s. 1040.

204 Navoni, *I dittici eburnei*, s. 302.

205 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, heslo č. 48, 47; Breckendridge, heslo *Diptych*, 1980, s. 34–35; Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, heslo 9, s. 49–54.

(obr. 4).²⁰⁶ Beat Brenk si v souvislosti s posledně jmenovanou památkou kladl otázku, jak vůbec přišel křesťanský objednavatel na ideu nechat zhotovit diptych na památku zesnulých. Domnívá se, že volba diptychu ze slonoviny nebyla nezbytná pro tento liturgický akt, protože tyto předměty byly přístupné pouze elitě. Podle něj tedy objednavatelem milánské destičky Trivulzio mohl být jen biskup. Zcela hypoteticky by to podle Beata Brenka mohl být milánský biskup Ambrož (374–397), disponující úzkými kontakty s aristokracií. Také ikonografie snad prozrazuje Ambrožovo sebevědomé stanovisko vůči ariánské myšlenkové opozici. Zapsaná jména na zadní straně pochází z 6. stol. Autor článku uvažuje o tom, že by mohla kopírovat nápisy původně ze 4. stol.²⁰⁷ Je jisté, že objednavatelem tohoto slonovinového díla mohl být pouze někdo bohatý a na základě ikonografické zprávy, kterou nám přináší, soudíme, že jím mohl být biskup Ambrož. Ale hypotéza předpokládající jeho používání výhradně v prostředí elit je sporná. Jak prokázal Henri Leclercq i Marco Navoni, tyto diptychy byly běžnou součástí liturgického vybavení i praxe.²⁰⁸

Nesmírně cenným pramenem poznání středověké liturgie je slonovinový diptych německého původu z 9. stol., jehož jedna část se nachází ve Fitzwilliam Museum v Cambridge a další ve Stadtbibliothek ve Frankfurtu (obr. 48). Ikonografie je zvláštní, protože není odvozena z bible, ale z liturgie. Význam je výjimečný, protože nám ukazuje praxi slavení do všech podrobností. Je to pramen pro detailní rekonstrukci toho, jak probíhala mše: oblečení, tvar oltáře, podoba posvátných nádob, postavení celebranta nebo asistence ministrantů. Nevíme, jak byly tyto destičky používány při liturgii, ale jedna z nich byla později vložena do dřevěného rámu, který zvětšil původní formu, a protáhlý obdélníkový tvar diptychu tak dostal podobu luxusní liturgické knihy.²⁰⁹

Veřejná předčítání seznamu jmen mohla být prováděna přímo u oltáře, z kazatelny nebo z ambonu. Během eucharistie zůstávaly na oltáři: diptychy se jmény svatých na oltáři spolu s relikviemi se tak stávají skutečně posvátnými předměty, téměř „ikonickými“, ať už pro to, co zobrazovaly, nebo pro to, co obsahovaly. Ikonografický důkaz tohoto použití nacházíme na mozaice v apsidě baziliky Sv. Ambrože v Miláně. Milánský biskup zde slouží mši u kruhového oltáře, na němž se nachází paténa, kalich a otevřený diptych obdélníkového podélného tvaru.²¹⁰

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

207 *Ibidem*, s. 256.

208 Leclercq, heslo *Diptyques*; Navoni, *I dittici eburnei*.

209 Navoni, *I dittici eburnei*, s. 306.

210 *Ibidem*, s. 308.

Evangeliáře

Zatím jsem shrnula příklady těch diptychů, které se vazbami knih staly až postupným vývojem – pro nedostatek místa pro zapisování jmen, či možná častěji vznikly jako starobylá vazba nově vzniklého rukopisu. Druhým účelem, pro který byly používány slonovinové diptychy a slonovinové destičky všeobecně, bylo právě explicitní uchovávání liturgických textů (sakramentářů, antifonářů) nebo posvátných textů (evangeliářů). Vedle obalů ze slonoviny byly pro liturgické potřeby zhotovovány desky ze zlata a stříbra, zdobené smaltem či drahými kameny. Jejich cílem bylo viditelně ukázat úctu, kterou církev věnovala posvátným textům a zvláště evangeliím.²¹¹ I když nejstarší dochované příklady spojení rukopisu s luxusní slonovinovou vazbou pochází až z doby karolinské,²¹² písemné prameny dokládají toto použití i ve stoletích předcházejících.²¹³ Jedná se o Evangeliář ze Saint-Lupicin (obr. 49). Je spojením rukopisu z 9. stol. se slonovinovou vazbou ze století 6.²¹⁴ Byl-li milánský Diptych původně skutečně deskami evangeliáře, není možné za současného stavu poznání určit. I kdyby však skutečně luxusními deskami byl od svého počátku, tyto dvě funkce, „reprezentativní“ a „praktická“ se, dle mého názoru, nemusí vylučovat.

V 5. a 6. stol. byla slonovina chápána především jako královský materiál par excellence. V pozdně antické společnosti byla spojována s veřejnými slavnostními událostmi a příslibem nové prosperity císařství.²¹⁵ Pokud vzácné desky skutečně uchovávaly evangeliáře, byly veřejně vystavovány na oltáři a rituálně líbány.²¹⁶ Podle mého mínění není náhodou, že církev se rozhodla pro svoji legitimizaci použít média, jež bylo spojeno s mocí a majestátem nejvyšších civilních úředníků. Nebyla důležitá jen jejich umělecká hodnota, diptychy byly schopné divákovi sdělovat, že staré dává novému legitimitu a význam, ale také nové ospravedlňuje to staré. Z těchto důvodů byly v kostelech uchovávány pohanské diptychy, které mohly být znovupoužité při křesťanské liturgii, z těchto důvodů docházelo k pozměňování ikonografie a starým artefaktům byl tak dáván nový význam. Stejně jako fresky a mozaiky v raně křesťanských chrámech, ikonografie diptychů byla adresována těm, kteří věděli, co mají očekávat, a dostávalo se jim toho, co očekávali – a netýkalo se to jen hrstky

211 Navoni, *I dittici eburnei*, s. 309

212 Wright, [Rezenze:] W. F. Volbach; Frauke Steenbock, *Psalterien mit kostbaren*, in: F. O. Blüttner (ed.), *The illuminated Psalter*, Turnhout 2004, s. 435–440.

213 Luxusní vazby kodexů zmiňuje např. arménský text z obrazoboreckého období ze 7. stol. na obranu obrazů, zmiňující slonovinové vazby evangeliářů in: Sirarpie der Nersessian, *Une apologie des images du septième siècle*, *Byzantion* XVII, 1944–1945, s. 58–87, zvl. s. 65.

214 Gaborit-Chopin, *Les ivoires*, heslo č. 27, s. 74–77.

215 Abbatepaolo, *Parole d'avorio*, s. 94.

216 Navoni, *I dittici eburnei*, s. 308; Der Nersessian, *Une apologie*, s. 65.

zasvěcených.²¹⁷ Slonovinové diptychy byly chápány jako svědkové dějin a slávy a hrály důležitou roli v kolektivní paměti. To je v ostrém kontrastu ke zvyku a oblibě zhotovování slonovinových vazeb evangeliářů v karolinském období, kdy takovéto artefakty byly především předmětem sběratelského zájmu kultivovaného objednavatele.²¹⁸ Až po více než 150 letech od skončení konzulského úřadu (a od posledně vydaného konzulárního diptychu) se slonovina stává skutečně „jen“ luxusním materiálem.

Diptych z pěti částí

Kromě výše zmíněného Amalaria, jenž nám zanechal písemný popis používání slonovinových tabulek, se nám dochoval podobný dokument ze 12. stol., vztahující se k milánské katedrále. Některé zmínky z něj se Marco Navoni pokouší spojit s Diptychem z pěti částí.²¹⁹ V něm Beroldo, kostelník katedrály v Miláně, sepsal přesný popis vlastního rituálu katedrály ve středověké epoše.²²⁰ Beroldo specifikuje ukončení čtení uchopením „tabulas eburneas“, které se nacházely na oltáři nebo na ambonu. Poté, co zpěvák vystoupil na kazatelnu, začal zpívat. Beroldo tak naznačuje použití těchto liturgických knih všeobecně, ale další poznámkou vztahující se k oltáři při zahájení mše, kde byly „*duas alas textus evangeliorum*“, i použití posvátných textů *par excellence*, tj. evangeliářů.²²¹ U této zmínky není specifikováno, z jakého materiálu byly desky vyrobeny. Marco Navoni se však domnívá, že by se mohlo jednat o Diptych z pěti částí, a spojuje ho i s deskami, které popisuje inventář chrámu z roku 1145 slovy: „*Tabule due magne eburnee laborate ad figuras que appellantur colurne (...) pro dando pacem in ecclesia.*“²²² Pomocí zvláštního názvu *colurne* v porovnání s jinými starými dokumenty je podle Marca Navoniho možné rekonstruovat specifické symbolické použití dvou milánských desek a možná i obecněji dalších slonovinových diptychů.

O tomto jedinečném a symbolickém použití slonovinových diptychů ve středověké ambrosiánské liturgii nás rovněž informuje Beroldo. Mezi různým liturgickým vybavením katedrály měla totiž zvláštní důležitost „(...) *arca, in qua libri veteris testamenti et novi positi sunt cum tabulis eburneis (...)*“²²³ tj. schránka, do které se

217 Anthony Culter, *Il linguaggio visivo dei dittici eburnei*. Forma, funzione, produzione, ricezione, in: David, *Eburnea diptycha*, s. 131–161, zvl. s. 133.

218 Steenbock, *Psalterien mit kostbaren*.

219 Navoni, *I dittici eburnei*, s. 307.

220 Marco Magistretti (ed.), *Beroldus sive Ecclesiae Ambrosianae Mediolanensis Kalendarium et Ordines saec XII*, s. I. 1894, s. 48–50 a 62–63.

221 *Ibidem*, s. 65.

222 Navoni, *I dittici eburnei*, s. 307; Marco Magistretti, *Due inventari del duomo di milano del secolo XV*, *Archivio Storico Lombardo* 36, 1909, s. 286–362, zvl. s. 325.

223 Magistretti (ed.), *Beroldus sive Ecclesiae*, s. 54.

ukládaly slonovinové desky společně s knihami Starého a Nového zákona. Jinými slovy knihy Starého a Nového zákona používané při čtení během liturgie byly uchovávány v této schránce společně se slonovinovými deskami. Ty pravděpodobně sloužily jako slavnostní obal výše zmíněných knih. Beroldo dále odhaluje, že „*arca*“ se svým obsahem byla důležitým liturgickým vybavením jedinečné symbolické hodnoty.²²⁴

Miláno, jako mnoho dalších významných měst, mělo k dispozici dvě sousedící katedrály. První stála na místě dnešního dómu a byla nazývána *iemale*, protože v ní arcibiskup s vyšším duchovenstvem celeburoval od třetí neděle v říjnu (svátek zasvěcení katedrály) až do Velikonoc. Druhá, mnohem větší, stála na místě dnešního Piazza del duomo, byla nazývána *estiva*, protože arcibiskup s klérem tam naopak celeburoval od Velikonoc do třetí neděle v říjnu. Přechod z jedné katedrály do druhé v přesně stanovené dva termíny byl ve znamení slavnostních rituálů. V procesí neslo 12 kněží na ramenou Beroldem zmíněnou *arcu*, překrytou látkou obsahující dvě posvátné knihy. V čele šel nejvyšší kněz a spolu se slonovinovými deskami nesl i zelený prut. Evidentně se jedná o nápodobu židovského ritu nošení starozákonní archy v procesí (Ex 25,10–22), která uchovávala tabulky zákona, nádobu s manou a Aronovu hůl. Látka, v milánské liturgii překrývající nesenou truhlu, je v souladu s prvky liturgie probíhající v synagogách. Zdobené látky tam tvoří závěs skříně, v níž jsou uloženy svitky s posvátnými texty.²²⁵

V Beroldově popisu tedy shledáváme shodné prvky s archou úmluvy a židovskou tradicí, jako jsou knihy s biblickými texty, a dokonce i zelený prut připomínající Aronovu hůl. Ve světle těchto údajů i smysl diptychů, nebo obecněji desek ze slonoviny, jsou zásadními symboly, jež explicitně odkazují na biblickou archu. Desky tedy nelze považovat jen za luxusní obal knihy ani ve 12. stol. V tomto konkrétním případě je legitimnější v nich vidět biblické desky Zákona uchovávané v arše spolu s posvátnými texty. Byly slavnostně nošeny společně s archou dvakrát ročně při přechodu z jedné katedrály do druhé, aby se tak napodobilo starozákonní procesí. Symbolický význam daleko přesahuje hranice pouhé výtvarnosti.

Umělecká úloha: nositel teologického poselství

Jediné, čím si můžeme být skutečně jisti je, že v první třetině 12. stol. kostelník od Baziliky sv. Ambrože zaznamenal při milánských obřadech a ceremoniích přítomnost diptychů. Marco Navoni se všechny písemné prameny zmiňující se o „slonovinových deskách“, o „deskách evangeliáře“,²²⁶ nebo o diptychu se zvlášt-

224 Magistretti (ed.), *Beroldus sive Ecclesiae*, s. 54.

225 Navoni, *I dittici eburnei*, s. 310–311.

226 Magistretti (ed.), *Beroldus sive Ecclesiae*.

ním názvem *colurne*²²⁷ pokusil spojit se studovaným Diptychem z pěti částí. Silným důkazem pro toto spojení je hlavně místo jeho uložení v pokladnici milánského chrámu; nemáme však žádný důkaz, že tam byl od svého počátku. Všechny pokusy připsat tyto pramenné zprávy milánskému Diptychu i nadále zůstávají pouhými hypotézami. Nemožnost zkoumat zadní strany desek, kde by snad bylo možné vysledovat způsob uchycení případného rukopisu, nám nedovoluje s jistotou přisoudit Diptych Beroldově zmínce o deskách evangeliáře. Pokud by desky byly vyrobeny pro rituál záměrně napodobující starozákonní tradici, který snad mohl v katedrále přetrvávat po staletí, a pokud by měly sloužit jako slavnostní vazba knih Starého a Nového zákona, pak by se tím, podle mého mínění, řídil i výběr scén na Diptychu. Tam se však objevují výhradně novozákonní a apokryfní příběhy. Funkce Diptychu mohla být se zavedením nového rituálu pozměněna, jeho původní určení nám však nadále zůstává utajeno.

Je ještě jeden možný protiargument spojení Diptychu z pěti částí s diptychem zmiňovaným v inventáři z 15. stol. s názvem *colurne*: inventář dokládá, že tento diptych byl používán při rituálu „míru“. Ke stejnému rituálu měl být používán ještě další byzantský slonovinový artefakt z milánské katedrály z 10. stol. Je známo, že když polibek kněze a věřícího začal být chápán jako nevhodný, nahradil se políbením eucharistické patény nebo liturgické knihy, zvláště evangeliáře, na jehož povrchu byl většinou zobrazen krucifix nebo kříž.²²⁸ V případě byzantského diptychu nehovoří pro použití při tomto rituálu jen písemné prameny, ale především jeho viditelné obroušení na povrchu. Diptych z pěti částí však žádná takováto poškození nevykazuje, právě naopak: jeho neobvyklá zachovalost svědčí spíše o minimálním praktickém použití. I kdybychom byli na základě případných dalších písemných pramenů schopni milánský Diptych skutečně spojit s diptychem nazývaným *colurne*, poskytuje nám to jen informaci, že byl takto používán sedm set let po svém zhotovení; jeho primární funkce tak nadále zůstává nejasná.

Na základě předložených dochovaných důkazů je jisté, že používání slonovinových desek k reprezentativním a/nebo liturgickým účelům bylo v 5. a 6. stol. i později běžnou praxí. Oblibu, se kterou byly vyráběny slonovinové desky ať už profánního, či posvátného původu, by mohla dokazovat i rozdílnost v kvalitě jednotlivých památek. Diptychy často vznikaly v mnoha kopiích jako sériová výroba, byly prováděny řemeslníky různých školení či schopností ve velkých uměleckých centrech.²²⁹ Jedině v takovém množství mohly být nositelem zpráv, které bylo žádoucí předávat jako upomínku na slavné události (Diptych Venatio z Liverpoolu; obr. 41), nástup nového

227 Magistretti (ed.), *Beroldus sive Ecclesiae*, s. 54.

228 Navoni, *I dittici eburnei*, s. 312; Idem, *Saggio di iconografia liturgica*, in: Idem (ed.), *Dizionario di Liturgia Ambrosiana*, Milano 1996, s. 543–586, zvl. s. 554–556.

229 Cutler, *Five Lessons*, s. 17.

konzula (Diptych Boethius; obr. 5) nebo šíření politických či teologických zpráv (Destička Trivulzio se ženami u hrobu; obr. 4), a to vše v možném spojení s používáním při liturgii (Diptych Barberini; obr. 20). Právě destička Trivulzio nebo zadní strana Diptychu Boethius svědčí o tom, že pro vyjádření teologického stanoviska bylo použito médium v pozdně antické společnosti vnímané jako reprezentativní nositel takovýchto zpráv. Vycházíme-li z takto nastíněné společenské percepce slonoviny jako materiálu i předmětů z ní vyrobených, pak navrhuji možnost, aby diptychy pětidílné formy, jejichž dochované příklady jsou výhradně křesťanského určení, byly, přinejmenším v 5. a 6. stol., chápány jako reprezentativní médium zprostředkovávající společnosti aktuální teologické zprávy. Veřejné vystavování diptychů bylo způsobem, jak ukázat tradici a kontinuitu církve za použití prostředků používaných nejvyššími státními úředníky, ať už uchovávaly vzácné rukopisy, či nikoliv. Je tedy možné hledat ve výběru ikonografických scén milánského Diptychu vyjádření teologických sporů dané doby?