

ZUZANA FRANTOVÁ

HEREZE A LOAJALITA
HERESY AND LOYALTY

OPERA UNIVERSITATIS MASARYKIANAE BRUNENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA

SPISY MASARYKOVY UNIVERZITY V BRNĚ
FILOZOFICKÁ FAKULTA

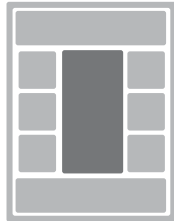
Číslo 423

muni
PRESS

ZUZANA FRANTOVÁ

HEREZE A LOAJALITA

HERESY AND LOYALTY



Slonovinový Diptych z pěti částí z pokladu katedrály v Miláně

The Ivory Diptych of Five Parts from the Cathedral Treasury in Milan

MASARYKOVA UNIVERZITA • MASARYK UNIVERSITY

BRNO 2014

Recenzenti:

PhDr. Klára Benešová, CSc.

Ivan Foletti, M.A., Ph.D.

© 2014 Zuzana Frantová

© 2014 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-8235-9 (online : pdf)

ISBN 978-80-210-7413-2 (brožovaná vazba)

ISSN 1211-3034

Obsah

Předmluva (Ivan Foletti)	9
I. Úvod	11
II. Hledání místa objektu v dějinách umění	13
<i>Díptych z pěti částí v milánském dómském pokladu</i>	13
<i>Přehled dosavadního bádání</i>	13
III. Doba, místo a styl	21
<i>Volbachovo výchozí stanovisko</i>	21
<i>Místo: Ravenna?</i>	24
<i>Doba: technika a styl</i>	28
<i>Místo: císařský dvůr a císař Majorian</i>	35
IV. Od hledání funkce ke stanovení umělecké úlohy	38
<i>Počátky používání slonovinových díptychů a díptychy konzulární</i>	39
<i>Znovupoužití konzulárních díptychů</i>	42
<i>Křesťanské díptychy</i>	44
<i>Evangeliáře</i>	47
<i>Díptych z pěti částí</i>	48
<i>Umělecká úloha: nositel teologického poselství</i>	49
V. Díptych z pěti částí jako manifest ortodoxie	52
<i>Atmosféra teologických sporů o dvojí podstatu Krista</i>	53
<i>Tomus ad Flavianum a chalcedonské vyznání víry</i>	55
<i>Lvova Ideologie křesťanské jednoty a primát římský</i>	57
<i>Kánon 28</i>	58
<i>Ravenna a římský primát</i>	59
<i>Biskup Neon</i>	60
<i>Interpretace ikonografie milánského Díptychu</i>	63
<i>Milánský Díptych a Řím</i>	66
VI. Závěr	70
Doslov (Herbert L. Kessler)	72

Katalog narativních scén	74
1. <i>Narození/Adorace zvířat</i>	74
2. <i>Vraždění nevinátek</i>	75
3. <i>Adorace mágů</i>	77
4. <i>Proměnění vody ve víno</i>	79
5. <i>Zvěstování u pramene</i>	80
6. <i>Tři mágové spatřili hvězdu</i>	81
7. <i>Křest Krista</i>	82
8. <i>Vjezd Krista do Jeruzaléma</i>	84
9. <i>Dvanáctiletý Kristus v chrámu (?)</i>	85
10. <i>Zkouška hořkou vodou (?)</i>	86
11., 12. <i>Uzdravení</i>	87
13. <i>Vzkříšení Lazara</i>	88
14. <i>Dar vdovy</i>	89
15. <i>Poslední večeře</i>	90
16. <i>Kristus předává (?) koruny mučedníkům</i>	92

Contents

Preface (Ivan Foletti)	95
I. Introduction	97
II. Seeking the place of the object in art history	100
<i>Diptych of Five Parts in the Treasury of the Cathedral of Milan.</i>	100
<i>Overview of the research up to now</i>	101
III. Time, place and style	108
<i>Volbach's starting position</i>	108
<i>Place: Ravenna?</i>	111
<i>Period: technique and style</i>	115
<i>Place: imperial court and Emperor Majorian</i>	122
IV. From seeking a function to setting artistic role	125
<i>The beginnings of the use of ivory diptychs and consular diptychs</i>	126
<i>The reuse of consular diptychs</i>	130
<i>Christian diptychs</i>	132
<i>Evangeliaries</i>	134
<i>The Five-Part Diptych</i>	136
<i>Artistic role: bearer of a theological message</i>	137
V. The Five-Part Diptych as a manifestation of orthodoxy	140
<i>Atmosphere of the theological dispute on the dual nature of Christ</i>	141
<i>Tomus ad Flavianum and the Chalcedonian Confession of Faith</i>	143
<i>Leo's Ideology of Christian Unity and the Primacy of Rome</i>	145
<i>Canon 28</i>	146
<i>Ravenna and Roman Primacy</i>	147
<i>Bishop Neon</i>	149
<i>Interpretation of the iconography of the Milan Diptych</i>	152
<i>The Milan Diptych and Rome</i>	155
VI. Conclusion	159
Afterword (Herbert L. Kessler)	161

Catalogue of the narrative scenes	163
1. <i>The Nativity/The Adoration of the Animals</i>	163
2. <i>The Massacre of the Innocents</i>	164
3. <i>The Adoration of the Magi</i>	166
4. <i>The Changing of Water into Wine</i>	168
5. <i>The Annunciation at the Well</i>	169
6. <i>The Three Magi See the Star</i>	171
7. <i>The Baptism of Christ</i>	172
8. <i>The Entry of Christ into Jerusalem</i>	174
9. <i>Twelve-Year-Old Christ in the Temple (?)</i>	175
10. <i>The Ordeal of the Bitter Water (?)</i>	176
11., 12. <i>Healing</i>	177
13. <i>The Resurrection of Lazarus</i>	179
14. <i>The Gift of the Widow</i>	179
15. <i>The Last Supper</i>	180
16. <i>Christ giving (?) crowns to martyrs</i>	182
Bibliografie/Bibliography	184
Seznam ilustrací	202
List of illustrations	207
Obrazová příloha/Illustrations	213

Předmluva

Ivan Foletti

V rámci našeho post-positivistického vnímání vědy je otázka osobního dialogu mezi badatelem a předmětem jeho bádání skoro tabu. Kdokoliv se ale pohroužil alespoň na chvíli do historiografie, dějin svého oboru, ví, že schopnost studovat nezávisle na své historicitě, na dobovém kontextu, ale také na svých láskách, je do jisté míry nemožné. Moderní vědec se samozřejmě snaží ze všech sil o dosažení „objektivity“, historiograf ale ví, že tato bitva je předem prohraná. Že každý krok, jako i samotná snaha o absolutní nezávislost myšlení, je vždy determinován, kontaminován světem, ve kterém badatel žije, a jeho osobností. Proto bych rád na úvod věnoval několik řádek autorce této knihy, kterou laskavý čtenář právě otevírá, a zamyslel se na tím, proč právě její osobnost, její schopnosti a konečně její příběh přispěly k napsání této naprosto výjimečné publikace.

Samozřejmě není možné – a asi by to ani nebylo vhodné – vyprávět zde celý příběh Zuzany Frantové. Chtěl bych ale upozornit na to, že kromě neobyčejné inteligence, píle a nadání pro studium dějin umění má Zuzana Frantová, řečeno s mírnou nadsázkou, skoro celý, neskrývaný „druhý život“. Dříve, než začala svá studia na Filozofické fakultě, se totiž Zuzana vyučila keramičkou, jako řemeslník potom řadu let působila a svůj kruh a svou pec úplně neopustila ani od doby, kdy se stala profesionální badatelkou. Z pohledu tržní ekonomiky asi její podnikání nezanechalo velkou stopu, z pohledu její formace – a nyní na tuto formaci nahlížím instrumentálně z pohledu dějin umění – je ale tento „druhý život“ pro knihu, kterou držíte v rukou, naprosto zásadní.

Příběh bádání o Diptychu z pěti částí – které Zuzana Frantová velmi přesně a elegantně popisuje v první kapitole své práce – je založen na tradici studií slonoviny na pomezí dvou historických škol: boloňské a berlínské. Nejdůležitější studie, které byly Diptychu věnovány, pochází z pera Giuseppe Boviniho, zakladatele moderní „ravennské školy“ na univerzitě v Bologni, a Wolfganga Fritze Volbacha, asi největší autority pro studium pozdněantické a raněstředověké slonoviny ve 20. stol. Oba tito významní badatelé se ale na slonovinové reliéfy dívali především – nebo pouze? – jako na etapu v dějinách vývoje slonovinové řezby v Ravenně. Jejich přístup byl tedy do velké míry formalistický a opomíjel centrální dekorace obou částí diptychu zhotovených z příhrádkového emailu. Přesně v tomto bodě vstupuje do debaty historicita Zuzany Frantové, která se jakožto historik umění

– řemeslník – na každý předmět dívá nejdříve z pohledu techniky, řemeslné praxe a materiality. Její pozornost tedy okamžitě přitáhly právě kritikou opomíjené šperky zhotovené technikou *cloisonné*, jejichž studiem se jí podařilo to, oč se bez valného výsledku snažily předchozí generace badatelů, jasná datace a lokalizace studovaného artefaktu. To, co předchozí historiografie navrhovala na základě velmi problematických formálních srovnání, dokázala autorka na základě technických a historických informací. Epicentrem její reflexe se stala na jedné straně řemeslná produkce a na straně druhé struktura a možnost existence specializované dílny, která takto kvalitní artefakt mohla vytvořit. Nebudu zde předjímat autorčiny závěry, ale touto svou snahou o pochopení techniky a dílenské a řemeslné produkce pozdněantických šperkařů Frantová doslova mění historiografii.

Její práce se ale nezastavuje pouze na této úrovni: tentokrát již klasickou ikonologickou analýzou a na základě erudované práce s texty církevních otců, především Lva I. Velikého, dělá Zuzana Frantová ze zajímavého artefaktu základní kámen vizuální debaty o Chalcedonském koncilu. Z Ravenny tak tvoří místo recepce římských schémat a ze slonoviny dělá médium vhodné pro skutečnou propagandu. Autorka se konečně také zabývá otázkou funkce velkých slonovinových diptychů. Její návrh považovat je za luxusní liturgické předměty dodává celé práci nádech revolučnosti. Ve velmi syntetické formě, v rozsahu několika desítek stran, totiž Zuzana Frantová nejen zcela přesvědčivě vysvětluje předmět svého studia, ale doslova otevírá novou kapitolu bádání o pozdní antice *tout court*.

Osobní příběh, erudovaná práce a metodologická zralost se tak synergicky setkávají v této drobné knize. Svou kvalitou a inovativním přístupem z ní dělají důležitý nástroj pro budoucí studia. Z její autorky – jedná se o její první monografii – potom činí jeden z velkých příslibů našeho oboru obecně a brněnské školy dějin umění konkrétně. Zuzana Frantová totiž touto knihou pouze otevírá svou soustavnou práci o Ravenně, *sedes imperii*, a pomyslně tak po bezmála stoleté pauze navazuje na muže, který stál, byť nepřímou, u založení Semináře dějin umění v Brně, Vojtěcha Birnbauma, autora knihy *Ravennská architektura: její původ a vzory* (1916).

I. Úvod

Slonovinové dílo známé jako Diptych z pěti částí, dnes uložené v pokladu katedrály v Miláně, zastává v kontextu raněkřesťanského umění výjimečné místo hned z několika důvodů. Především se jedná o nejstarší kompletně dochovaný příklad pětidílného formátu, což znamená, že každá ze dvou desek je sestavena z pěti zvlášť vyřezávaných destiček. Je rovněž jedním z nejstarších slonovinových diptychů explicitně křesťanského určení. Co z tohoto artefaktu činí památku unikátní a navýsost luxusní, je technika *cloisonné*, kterou jsou provedeny centrální destičky. Jedná se o jediné známé spojení slonoviny s touto technikou v raněkřesťanském umění. Především z těchto důvodů je milánský Diptych opakovaně reprodukován a citován podstatnou částí studií zabývajících se raněkřesťanskými památkami.¹ Četné zmínky o něm se však, až na pár výjimek,² omezují na otázku datace a proveniencce, případně na otázku čtení narativních scén, přičemž vycházejí z údajů stanovených v roce 1976 Wolfgangem Fritzem Volbachem.³

Předkládaná práce si neklade za cíl pouze podrobit dosud navržené hypotézy kritické revizi, zvážit místy vyslovené pochybnosti a přesněji Diptych datovat a určit pravděpodobné místo jeho vzniku. Je především pokusem o zodpovězení dalších otázek, které vyvstávají při pohledu na toto kvalitní a zcela jistě i mimořádně promyšlené umělecké dílo. K těmto otázkám patří především objasnění jeho umělecké úlohy, zjištění možného objednavatele, důvodu vzniku a stanovení jeho umělecko-historického a kulturně-historického významu.

Úvodní kapitola je pokusem o shrnutí dosavadní literatury. Nemá být vyčerpávajícím výčtem všech zmínek o milánském Diptychu, ale spíše shrnutím prací, které jsou pro jeho poznání považovány za zásadní a svými výsledky ovlivnily další studium. Následuje část zabývající se interpretační formou, časovým a místním zařazením díla, přičemž největší prostor bude ponechán technice *cloisonné* a využití nových poznatků získaných v oblasti zlatnictví. Zodpovězení otázky, za jakým účelem mohl

1 Např. André Grabar, *L'âge d'or de Justinien: de la mort de Théodose à l'Islam*, Paris 1966, s. 289; Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Age*, Fribourg 1978, s. 26–27; Jeffrey Spier (ed.), *Picturing the Bible*, New Haven 2007, s. 258.

2 Např. David H. Wright, [Rezenze:] W. F. Volbach: *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, *The Art Bulletin* 63, No. 4, 1981, s. 675–677; Marco Navoni, *I dittici eburnei nella liturgia*, in: Massimiliano David (ed.), *Eburnea diptycha*, Bari 2007, s. 299–315.

3 Wolfgang Fritz Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976, s. 84.

být Diptych z pěti částí vyroben, je cílem další kapitoly. Bez jediného důkazu je totiž obecně považován za luxusní obal nedochovaného rukopisu. Sledováním vývoje používání slonovinových diptychů, počínaje diptychy původně profánního určení, tj. diptychy konzulárními, však zjistíme, že jeho původní funkce není tak zřejmá, jak by se na první pohled mohlo zdát. Závěry těchto dvou kapitol budou použity v klíčové části celé práce, jejíž obsahem bude snaha o důslednou ikonografickou analýzu s použitím historických studií, dochovaných písemných pramenů a dobových kázání. Pouze pochopením společenské a kulturní atmosféry dané doby bude snad možné najít odpověď na otázku, byl-li milánský Diptych něčím víc než „jen“ luxusním obalem knihy. Zasažení Diptychu z pěti částí do širšího politického, společenského a náboženského kontextu je tedy hlavním cílem předkládané studie. Z důvodu čtivosti a plynulosti textu jsou popisy šestnácti narativních scén popisujících život Krista a Panny Marie a jejich stručná interpretace obsahem přílohy.⁴ Bibliografické citace jsou uvedeny v úplném znění pouze při první zmínce, opakovaně pak ve zkráceném tvaru. V rozšířené formě je pak možné je dohledat v abecedním pořádku v závěru knihy.

Tato studie vychází z textu mé diplomové práce vedené Ivanem Folettim, M.A., Ph.D., jemuž především patří mé upřímné poděkování za přátelskou podporu, odborné rady, čas věnovaný konzultacím i praktickou pomoc, která mi umožnila studijní pobyt na Université de Lausanne. Ráda bych na tomto místě vyjádřila svou vděčnost i dalším lidem, bez jejichž pomoci by tato kniha nikdy nebyla napsána a publikována. Děkuji Mgr. Ondřeji Jakubcovi, Ph.D., za možnost text práce publikovat v rámci Spisů FF. Nepostradatelná pro mě byla pomoc prof. PhDr. Jiřího Kroupy, CSc., při přípravě textu k publikování, včetně jeho odborných poznámek, které původní text obohatily. Za laskavou podporu, za přečtení a kritické zvážení svého textu vděčím prof. Herbertu L. Kesslerovi. Mnoho díky patří i Mgr. Aleši Flídrovi za upozornění na archeologický materiál, o nějž mohla být má původní práce rozšířena. Za profesionální překlad knihy do angličtiny děkuji Sean M. Millerovi. Stejně si vážím i pomoci paní PhDr. Jarmily Vojtové, Ph.D., z Ústavu českého jazyka FF MU, s korekturami českého textu. Za veškerou pomoc s formální i jazykovou úpravou děkuji paní doc. Mgr. Katarině Petrovičové, Ph.D., z Ústavu klasických studií FF MU. V neposlední řadě bych ráda poděkovala svým rodičům a několika přátelům, bez jejichž podpory by tento text vznikl mnohem obtížněji. Jsou jimi Laína Berclaz, Ondřej Faktor, Karolina Foletti, Michal Franta, Kristýna Pecinová a Markéta Polednová.

4 Viz Katalog narativních scén.

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 přeruš-

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 umístěných 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 středozezemní 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 „neobčejné 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 otázce 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. Přirozeně 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 proveniencí 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.

III. Doba, místo a styl

Určení datace a provenience milánského Diptychu z pěti částí je základní otázkou většiny dosavadních studií, která však doposud nebyla jednoznačně vyřešena. Vzhledem k neexistenci písemných pramenů, které by jí byly schopny zodpovědět, bylo nutné přistoupit k uměleckému dílu prostřednictvím formálněanalytického a stylověkritického přístupu. Dosud prováděná stylistická srovnání jsou však, dle mého názoru, nedostatečná a je potřeba je uskutečnit důsledně znovu. Dalo by se říci, že doposud navržené komparace se zakládají na srovnání kompozice a ikonografie spíše než na formálních rysech. To má sice důležitou vypovídací hodnotu, pro datování díla to však nemusí být dostačující.⁵²

Volbachovo výchozí stanovisko

Jak již bylo uvedeno, v posledním vydání Volbachova katalogu z roku 1976 byl citován Kollwitzův názor, že Diptych patří do kontextu severoitalského umění 2. poloviny 5. stol.⁵³ S ohledem na význam tohoto katalogu jako základní práce při studiu slonoviny byla Volbachova, resp. Kollwitzova datace všeobecně přijata a až na několik výjimek opakovaně citována.⁵⁴ Volbach souhlasí s obecnější severoitalskou proveniencí, předkládá ale i možnost ravennského původu milánského Diptychu právě vzhledem k technice, kterou jsou provedeny centrální destičky (obr. 21 a 22). Použití této techniky Volbach nachází „pravděpodobně“ v Ravenně už v době Gally Placidie († 450).⁵⁵ O rok později se Volbach pokouší opatrnou severoitalskou hypotézu více upřesnit, ravennskou provenienci podpořit a milánský Diptych zasadit do místní školy produkující slonovinová díla vysoké kvality.⁵⁶ Domnívám se, že bude nutné znovu zvážit zejména Volbachem použitá srovnání, jež všem dalším badatelům sloužila jako opěrný bod, a nová, až na pár výjimek,⁵⁷

52 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, s. 84; Beckwith, *The Werden Casket*; Volbach, *Avori di scuola ravennate*.

53 Kollwitz, [Rezenze:] W. F. Volbach, s. 226–227.

54 Např. Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Age*, s. 26–27; Sena Chiesa (ed.), *Milano capitale*, s. 108; Spier (ed.), *Picturing the Bible*, s. 256–258.

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

56 Volbach, *Avori di scuola ravennate*.

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

nebyla navržena. Volbachovo hodnocení považují za nedostatečné, protože jeho srovnání nejsou založena na konkrétních příkladech, a nemůžeme si tak správnost jeho tvrzení ověřit. Přesněji se tedy podíváme na ty jeho návrhy, jež souvisejí s ravennskými sarkofágy a s pracemi ze slonoviny.

Volbach navrhuje Diptych z pěti částí zařadit do skupiny sarkofágů z Ravenny.⁵⁸ Jeho konstatování je založeno pouze na ikonografii; žádná formální srovnání neprovedl. Domnívám se, že vzhledem ke stavu studia ravennských sarkofágů, kdy jejich chronologická otázka a jejich možné odvození z místní školy i přes četné studie⁵⁹ nebyly spolehlivě vyřešeny, by srovnání s nimi nemělo velký význam. Jak komplikovaná je to skupina památek, jasně dokládá velká rozmanitost názorů, založených spíše na subjektivním hodnocení stylistických kritérií. Ikonografické srovnání provedené Volbachem (obr. 15, 16, 17, 18) nás sice uvádí do podobného uměleckého prostředí. Jelikož si však nejsme jistí datací ani jednoho z nich, nebylo by nalezení formálních podobností s Diptychem stejně určující.

Milánský Diptych je podle Volbacha blízce spojený se skupinou slonovinových řezb, jejichž nejranější příklady byly vyrobeny na počátku 5. stol. Volbach si je ovšem vědom toho, že počínaje studiemi z 19. stol. je tato skupina založena na příbuznosti ikonografické, nikoliv stylistické.⁶⁰ Do této skupiny patří především dvě destičky kdysi pětidílného diptychu dnes rozděleného mezi Berlín (Staatliche Museen, počátek 5. stol.; obr. 6),⁶¹ Paříž (Musée du Louvre, počátek 5. stol.; obr. 7)⁶² a Nevers (Musée Blandin, počátek 5. stol.; obr. 8),⁶³ čtyři destičky s pašijovými scénami z Londýna⁶⁴ (British Museum, 440–461⁶⁵; obr. 23), Diptych Andrews se scénami s Kristovými zázraky (Victoria and Albert Museum, 450–460⁶⁶; obr. 19) a Skříňka z Werdenu (Victoria and Albert Museum, počátek 5. stol.⁶⁷ nebo 9. stol.⁶⁸; obr. 14). Nalezené iko-

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

59 Friedrich Wilhelm Deichmann, *Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Band 1: Geschichte und Monumente, Wiesbaden 1969; Giuseppe Bovini (ed.), „Corpus“ della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna, Roma 1968–1969; Marion Lawrence, *The sarcophagi of Ravenna*, Roma 1970.

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

61 Idem, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, heslo 112, s. 80; Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux: Ve-XVe siècle*, Paris 2003, heslo 1, s. 33–35.

62 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, heslo 113, s. 81; podobu kompletního pětidílného diptychu známe z karolinské kopie dnes uložené v Bodleian Library v Oxfordu z doby kolem roku 800 (Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, heslo 221, s. 131); Gaborit-Chopin, *Ivoires*, 2003, heslo 1, s. 33–35.

63 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, heslo 114, s. 81; Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, heslo 1, s. 33–35.

64 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, heslo 116, s. 82.

65 Ivan Foletti, *Infer digitum tuum huc. Le coffret en ivoire du British et Saint Jean du Latran a Rome*, in: Ivan Foletti, Manuela Gianadrea (eds), *Il V secolo a Roma. Arte, liturgia e committenza*, Roma 2014 (v tisku).

66 Lieselotte Kötzsche, heslo Andrews Diptych, in: Kurt Weitzmann (ed.), *Age of spirituality: late antique and early Christian art, third to seventh century*, New York 1978, s. 500.

67 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, heslo 118, s. 83.

68 John Beckwith, *The Andrews Diptych*, London 1958.

nografické paralely ve výše zmíněných památkách mají velkou důležitost pro zasazení milánského Diptychu do širšího kontextu, ale ve stylu se liší do té míry, že i přese všechnu snahu není možné mezi nimi hledat jakýkoliv vztah. Kromě Skříňky z Werdenu mohou naopak všechny sloužit jako názorný příklad toho, čím se liší umění římské od umění severní Itálie. Srovnáme-li uvedené slonovinové památky navržené Volbachem, které jsou charakterizovány těžkými podsaditými postavami plnými objemu, krátkých proporcí, s kulatou diferencovanou tvář s vysoko položenými ušima, s velkýma nohama a rukama, se ztuhlou draperií, která se ani nepokouší o evokaci jakéhokoliv pohybu těla, pak se na první pohled nacházíme v naprosto odlišném uměleckém prostředí (obr. 6 a 23).⁶⁹

Těmto římským památkám se ze stylového hlediska vymyká pouze Skříňka z Werdenu (obr. 14). Do Beckwithovy studie z roku 1958 byla téměř všeobecně přijímána teorie, že Skříňka a Diptych pochází ze stejného uměleckého prostředí;⁷⁰ rozdílné názory byly jen o připsání stejné školy, dílně nebo umělci. Při bližším zkoumání se však styl Skříňky z Werdenu od milánského Diptychu v mnohém liší. Srovnáme-li například scénu s Klaněním tří mágů (obr. 24 a 25), zjistíme, že na Diptychu jsou zobrazeni v gumovém, pružném gestu. Oproti tomu na werdenské Skříňce si už Baldwin Smith povšiml, že jejich vitalita a prudké pohyby předpokládají spíše karolinský než pozdně antický způsob řešení.⁷¹ Na Diptychu si postavy udržují svojí antickou pevnost kombinovanou s precizitou detailu, jež v mnohém připomíná diptychy konzulární. Beckwith si všimá i techniky, se kterou jsou reliéfy řezány. V pozdně antických slonovinových reliéfech formy vždy vystupují z povrchu slonoviny buď v pomalém pozvolném stoupání, jako by byly modelovány, spíše než řezány, jako je tomu na Diptychu z pěti částí. Karolinské slonovinové řezby mají mnohem strmější vystupování, formy jsou obvykle neurčité ve struktuře, ale jsou tvořeny dynamismem a expresivitou. Postavy werdenské Skříňky jsou tak pojaty s větší svobodou a větším smyslem pro rytmus, draperie je méně jasně definovaná, jen se slabým echem kostýmu, tak snadno rozpoznatelným na milánském Diptychu. Zatímco tyto rozdíly Beckwithovi posloužily ke konstatování, že Skříňka z Werdenu je karolinskou kopií pozdně antického originálu z 5. stol.,⁷² pro studium milánského Diptychu se musíme spokojit jen s výraznou ikonografickou podobností. Ta je zcela jistě nositelem určité zprávy, nicméně pro určení datace a provenience pro nás při současném stavu poznání obou děl není nijak užitečná.

69 Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, s. 34.

70 Např. Raffaele Garrucci, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, Prato 1880, s. 447; Georg Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, Freiburg 1896, s. 71; Volbach, *Avori di scuola ravennate*, s. 16.

71 Baldwin Smith, *A Source of Mediaeval Style in France*, s. l. 1924, s. 87.

72 Beckwith, *The Werden Casket*.

Volbach překvapivě konstatuje, že stylistický trend zjištěný na těchto slonovinových památkách pokračuje v sarkofágovém umění Ravenny,⁷³ kde naopak výše zmíněné těžké podsadité postavy nachází. Problémem Volbachovy studie je především již zmíněná nepřesná argumentace a nedostatek konkrétních příkladů, na nichž bychom si mohli jeho tvrzení ověřit, proto tato tvrzení nemohu potvrdit ani odmítnout. Jak už bylo výše uvedeno, skupinu ravennských sarkofágů nelze označit za koherentní skupinu, v níž by bylo možné sledovat nějaké jednotné rysy a použít je pro datování jiných památek, protože samy ještě čekají na podrobnější studium.

Místo: Ravenna?

Zmíněné problémy, které skýtá studium řezby ve slonovině, velmi komplikují formální analýzu. Zkusme se zaměřit na památky, které nám díky zcela jisté dataci jsou schopny podat svědectví o uměleckém vkusu 5. stol., tj. na monumentální tvorbu. Jistá umělecká kultura doby okolo poloviny 5. stol. se odráží v objednávkě dochované mozaikové výzdoby tří ravennských chrámů: tzv. Mauzolea Gally Placidie,⁷⁴ Baptisteria ortodoxních (zde je dekorace mozaiková i štuková)⁷⁵ a o něco později také Theoderichova ariánského chrámu San Apollinare Nuovo.⁷⁶ Na podporu, či vyvrácení Volbachovy datace, bychom měli těchto poměrně jasně datovaných památek využít nehledě na limity, které přináší formální srovnávání dvou tak odlišných médií.

Mauzoleum Gally Placidie: Mozaiková výzdoba je datována do první poloviny 5. stol. Je málo pravděpodobné, že by se jednalo o mauzoleum císařovny, která zemřela v Římě v roce 450 a byla patrně pohřbena v mauzoleu Theodosiovy dynastie u baziliky sv. Petra.⁷⁷ Ačkoliv nemáme dochované žádné písemné doklady o tom, že by se jednalo o císařskou objednávku, obecně se soudí, že císařovna byla zakladatelkou budovy. Tato centrální stavba totiž původně tvořila jižní konec nartexu Baziliky Sv. Kříže, podle *Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis* ravennského kronikáře Agnella (9. stol.) patřící do stavebních aktivit císařovny.⁷⁸

73 Volbach, *Avori di scuola ravennate*, s. 16.

74 Deborah Mauskopf Deliyannis, *Ravenna in late antiquity*, Cambridge 2010, s. 74; Mariëtte Verhoeven, *The Early Christian Monuments of Ravenna*, Turnhout 2011, s. 39.

75 Friedrich Wilhelm Deichmann, *Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Band 2/1, Wiesbaden 1974, s. 18; Spiro Kostof, *The orthodox baptistery of Ravenna*, London 1965; Ivan Foletti, *Saint Ambroise et le Baptistère des Orthodoxes de Ravenne. Autour du Lavement des pieds dans la liturgie baptismale*, in: Ivan Foletti, Serena Romano (eds), *Fons Vitae. Baptême, Baptistères et Rites d'initiation (IIe-Vie siècle)*, Rome 2009, s. 121–156.

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

77 Deichmann, *Ravenna*, 1974, s. 63; Deliyannis, *Ravenna*, 2010, s. 74.; Verhoeven, *The Early Christian Monuments*, s. 39.

78 Agnellus of Ravenna, s. 120–124; Verhoeven, *The Early Christian Monuments*, s. 39.

Zaměříme se na postavy apoštolů umístěných v křížení (obr. 26) a srovnáme je s postavou Krista ze scény Vzkříšení Lazara na Diptychu z pěti částí (obr. 27). Postavy jsou v obou případech štíhlé s mohutnou střední částí těla, kterou tvoří těžká draperie padající v hlubokých záhybech a paprskovitě se sbíhající k levé ruce. S milánským Kristem je identický i spodní oděv apoštolů, tvořený rovnými vertikálními čarami. Postavy nejsou formované pouze drapérií, ale stále je pod ní možné tušit lidské tělo, na mozaikách i Diptychu připomenuté pokrčeným kolenem. Záhyby draperie jsou tvořeny světlem a stínem, jak jen to použité médium dovoluje. Celkové vyznění působí v obou případech měkce, pohyblivě, jako pokračování pozdně antického umění římských sarkofágů.

V Mauzoleu Gally Placidie nad vstupem je scéna zobrazující Krista jako dobrého pastýře s beránky (obr. 28). Beránek po pravé ruce Krista je stejně jako ten milánský dědictvím „klasické“ naturalistické tradice. Jeho elegantní postoj, hlava otočená až ze tří čtvrtin dozadu a stočené chomáčky srsti, na milánském Diptychu provedené technikou *cloisonné* (obr. 21), nás opět uvádí do stejného uměleckého prostředí.⁷⁹

Baptisterium ortodoxních: Pro mozaikovou výzdobu baptisteria existuje spolehlivá datace potvrzená v *Liber pontificalis* Agnellem. Agnellus odkazuje na nedochovaný nápis, pravděpodobně vytesaný na mramorové desce a vložený do *opus sectile* nad vchodem, v němž je zmíněn biskup Neon (458).⁸⁰ Výše zmíněné rysy, popsané při srovnání Diptychu s mozaikami tzv. Mauzolea Gally Placidie, jsou v případě apoštolů nesoucích Kristovi svou mučednickou korunu v kopuli baptisteria ještě výraznější (obr. 29). Tělo nabývající na objemu především ve své střední části a mohutná těžká draperie s hlubokými mísovitými záhyby mohou být s postavami milánského Diptychu snadno srovnatelné. Stále je zde přítomna „antická“ lehkost a přirozenost, se kterou draperie zakrývá tělo. Téměř identický je vlající plášť světců v milánské scéně, v níž světci nabízejí Kristovi své mučednické koruny (obr. 30). Plášť splývá podél těla, ale na jeho konci vlaje a dodává tak postavám pohybu. Spodní šat je naznačen rovnými vertikálními pruhy, jen málo modelovanými. Po polovině století tedy vznikly mozaiky, které se podle mého názoru přibližují nejvíce Diptychu z pěti částí.

Bylo by lákavé pro srovnání použít i další médium, které se rovněž nachází v Baptisteriu ortodoxních, a to jeho štukovou výzdobu; médium sochařské tvorbě přeci jen mnohem bližší než mozaika. Netroufám si však posuzovat jednotlivé detaily a jejich provedení proto, že se nám nedochovala polychro-

79 Marco Aimone, Nuovi dati sull'oreficeria a „cloisonné“ in Italia fra V e VI secolo, ricerche stilistiche, indagini tecniche, questioni cronologiche, *Archeologia medievale* 38, 2011, s. 459–506, zvl. s. 487.

80 Agnellus of Ravenna, s. 125–133; Deichmann, *Ravenna*, 1974, s. 18; Kostof, *The orthodox*; Foletti, *Saint Ambroise*.