

RAZPRAVE IN ČLANKI

Essays and Articles

*Tine Germ, Ljubljana***ENAJST ANGELOV
WILTONSKEGA DIPTIHA****Wiltonski diptih v luči srednjeveške ikonografije števil**

Wiltonski diptih, ki ga hrani Narodna galerija v Londonu, je eden tistih spomenikov likovne umetnosti, ki kljub intenzivnemu raziskovanju umetnostnih zgodovinarjev v prenekaterem pogledu ostajajo nerešene uganke. Niti najnovejši izsledki raziskav, ki sta jih spodbudila odmevna razstava londonske Narodne galerije o Wiltonskem diptihu (september–december 1993) in spremljajoči znanstveni simpozij, niso prinesli dokončnih odgovorov na vprašanja datacije, provenience in atribucije tega bisera poznogotskega tabelnega slikarstva. Novi val zanimanja, ki ga je sprožila odlično pripravljena razstava, se kaže v precejšnjem številu študij, katerih avtorji poskušajo z bolj ali manj prepričljivimi argumenti podpreti svoje, velikokrat diametralno nasprotujoče si teze. A zdi se, da vsako novo spoznanje in vsak odgovor na odprta vprašanja v hipu ponudita izhodišča za nova vprašanja in dileme, na katere je ob pomanjkanju arhivske dokumentacije praktično nemogoče odgovoriti. Tako ostaja ime mojstra, ki je ustvaril sijajni oltar, še naprej neznano. Sporen ostaja tudi kraj nastanka oltarja, saj spopad med strokovnjaki, ki zagovarjajo stališče, da je delo nastalo v Franciji, in onimi, ki trdijo, da gre za mojstrovino angleškega poznogotskega slikarstva, še traja. Nič manj aktualno ni vprašanje datacije. Tudi v tem pogledu se mnenja strokovnjakov delijo na dve glavni skupini. Večina mlajših raziskovalcev je prepričanih, da je diptih nastal po naročilu angleškega kralja Riharda II. v drugi polovici devetdesetih let 14. stoletja, drugi pa zagovarjajo starejšo tezo, da je nastal kmalu po njegovi smrti leta 1400, pri čemer kot najverjetnejši zgodovinski trenutek navajajo leto 1413, ko so posmrtno ostanke Riharda II. prenesli iz opatijske cerkve v King's Langleyu v njegov kraljevski grob v Westminsterški opatiji.¹

¹ Izsledki najnovejših raziskav z obsežno bibliografijo so objavljeni v zborniku londonskega simpozija o Wiltonskem diptihu: *The Regal Image of*

Če pisci najnovejših študij priznavajo, da natančna postavitev v prostor in čas ostaja v veliki meri nerešen problem, potem nas seveda ne sme presenetiti dejstvo, da je tudi ikonografija Wiltonskega diptiha trši oreh, kot se zdi na prvi pogled. Ob številnih interpretacijah, ki se med seboj precej razlikujejo, je jasno vsaj to, da se v upodobitvi na notranjih tablah diptiha pred očmi klečečega kralja, ki ga spremljajo trije svetniški zavetniki, sv. Edvard Spoznavalec, sv. Edmund in sv. Janez Krstnik, odpira nebeška vizija Marije z Detetom in angelskim spremstvom. Čeprav Dillian Gordon v svojem uvodu k zvezku simpozij-skih študij skeptično zapiše, da ob doslej znanih zgodovinskih podatkih vsakršna nadaljnja vsebinska interpretacija ostaja na ravni domnev,² se večina poznavalcev danes strinja, da gre za kompleksen preplet profanih in sakralnih tem, združenih v motivu posvečene kraljeve osebe, ki sprejema nebeški blagoslov. Posebno nadgradnjo takšne interpretacije ponuja Nigel Morgan, ki razvija tezo, da gre v resnici za blagoslov kraljevskega praporja z zastavico sv. Jurija kot narodnega zavetnika Anglije.³ Morganova razlaga temelji na spoznanjih ob odkritju miniaturne krajinske podobe v krogli na vrhu banderca, ki so jo odkrili ob restav-

Richard II and the Wilton Diptych (ed. D. Gordon, L. Monnas, C. Elam), London 1997. Ob študijah, objavljenih v zborniku simpozija, je treba omeniti vsaj še prispevka Ulrike Ilg in Ruth Wilkins Sullivan. Ulrike Ilg pripisuje Wiltonski diptih francoskemu mojstru Jacquemartu de Hesdinu. Nastanek diptiha postavlja v pozna leta Rihardove vladavine, po poroki z Izabelo Francosko leta 1396 in pred odstavitvijo leta 1399, Rihard II. pa naj bi ga bil prejel v dar od vojvode Berryjskega (U. Ilg, *Das Wiltondiptychon: Stil und Ikonographie*, Berlin 1996, pp. 42–45). Z datacijo se danes strinja velik del poznavalcev. Sprejema jo tudi priznana poznavalka Ruth Wilkins Sullivan, ki pa zavrača atribucijo Ulrike Ilg in nastanek diptiha postavlja v angleško okolje (R. Wilkins Sullivan, *The Wilton Diptych: Mysteries, Majesty, and a Complex Exchange of Faith and Power*, *Gazette des Beaux-Arts* CXXIX, jan. 1997, p. 12.). Dodajmo, da sta starejšo tezo o posthumnem nastanku diptiha zagovarjala tudi ugledna umetnostna zgodovinarja Erwin Panofsky (E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Massachusetts, vol. I, p. 118) in Francis Wormald (F. Wormald, *The Wilton Diptych*, *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, XVII, 1954, p. 201).

² D. Gordon, *The Wilton Diptych: An Introduction*, in: *The Regal Image of Richard II and the Wilton Diptych* 1997, cit. n. 1, p. 19.

³ N. Morgan, *The Signification of the Banner in the Wilton Diptych*, in: *The Regal Image of Richard II and the Wilton Diptych*, 1997, cit. n. 1, pp. 179–188.



1. *Beli heraldični jelen*, sprednja zunanja stran Wiltonskega diptiha, najverjetneje nastalo med letoma 1396/99, National Gallery, London

RAZPRAVE IN ČLANKI



2. Kralj Rihard II. s svetniškimi zavetniki, notranja stran levega krila Wiltonskega diptiha, najverjetneje nastalo med letoma 1396/99, National Gallery, London



3. Marija z Detetom med enajstimi angeli, notranja stran desnega krila Wiltonskega diptiha, najverjetneje nastalo med letoma 1396/99, National Gallery, London

RAZPRAVE IN ČLANKI



4. *Maréchal de Boucicaut z ženo v molitvi pred vizijo apokaliptične Marije z Detetom*, Horarij Maréchala de Boucicaut, nastalo med letoma 1405/08 Musée Jacquemart André, MS 2, f. 26v

raciji diptiha leta 1992. Upodobljen je otok sredi morja, kar naj bi simbolično predstavljalo Britansko otočje. Pred nami naj bi bila torej podoba Riharda II., ki ob posredovanju svetniških zavetnikov sprejema blagoslovljeni prapor, s čimer sta potrjena tako vladarska avtoriteta kralja kot nebeško zavetništvo nad njegovim kraljestvom.

V svoji sicer prepričljivi in dobro argumentirani tezi pa Nigel Morgan ne odgovori na vprašanje, zakaj se v nebeški viziji Riharda II. ob Mariji pojavlja nenavadno število enajstih angelov. Morgan ni edini raziskovalec ikonografije Wiltonskega diptiha, ki se izogne vprašanju angelov, čeprav njihovo število zbode v oči vsakega umetnostnega zgodovinarja, ki vsaj površno pozna srednjeveško ikonografijo števil. Kot kaže pregled strokovne literature, se je s tem problemom pobliže ukvarjalo razmeroma malo piscev, njihove razlage nenavadnega števila Marijinih angelskih spremljevalcev pa so večinoma slabo argumentirane in marsikdaj docela neutemeljene. Izmed starejših razlag spomnimo le na tezo, da naj bi bil diptih nastal ob Rihardovem kronanju za angleškega kralja leta 1377, ko je bil star deset let, in da enajst angelov simbolično označuje njegovo starost, saj je bil Rihard takrat v enajstem letu.⁴ Dokazov za takšno razlago, žal, ni. Le malo verjetno je, da bi želel avtor ikonografskega programa ob dopolnjenih desetih letih izpostaviti enajsto leto, v katero je bil Rihard II. šele vstopil. Teza je izgubila svojo prepričljivost še zlasti potem, ko je bilo s precejšnjo verjetnostjo potrjeno, da je diptih nastal veliko pozneje in nikakor ne v času Rihardove zgodnje mladosti.⁵

Izmed novejših razlag velja zaradi boljšega vpogleda v problematiko omeniti vsaj nekaj najzanimivejših. Tako Ulrike Ilg v že omenjeni knjigi piše, da naj bi enajst angelov predstavljalo enajst dvorjanov Riharda II.⁶ Takšna teza ne zdrži kritičnega pretresa in jo je argumentirano zavrnila Jenny Stratford, ki z analizo zgodovinskih okoliščin dokazuje, da na dvoru Riharda II. število visokih dvornih služb ni bilo natančno določeno in da je nihalo med devet in dvanajst. Ob tem opozarja tudi na tendenciozen izbor enajstih dvornih služb, ki jih navaja

⁴ Cf. H. Thurston, *The Wilton Diptych*, objavljeno v: *The Month*, CLIV, 1929, p. 31.

⁵ Glej zlasti izsledke londonskega simpozija ter študije U. Ilg 1996, cit. n. 1 in R. Wilkins Sullivan 1997, cit. n. 1.

⁶ U. Ilg 1996, cit. n. 1, pp. 83–88.

Ulrike Ilg.⁷ Stratfordova dodaja, da je to le zgodovinski argument, ki govori proti ponujeni razlagi. Po ikonografski plati, denimo, se neizogibno postavlja tudi vprašanje, zakaj naj bi umetnik enajst dvorjanov preobrazil v angele in jih prestavil v nebesa, če je njihov kralj upodobljen kot živa oseba, na tisti polovici diptiha, ki predstavlja zemeljski del? Če so celo kraljevi svetniški zavetniki, ki nedvomno že pripadajo nebeškemu kraljestvu, upodobljeni ob kralju, je le malo verjetno, da bi se med angeli v Marijinem spremstvu znašel dvorni garderober. Nič bolj verjetna ni razlaga Johna Harveya, ki pravi, da angeli skupaj s kraljem Rihardom predstavljajo tajno združbo, ki se v svojem številu zgleduje po številu apostolov.⁸ Takšna skrivna združba ni bila v zgodovinskih virih nikoli izpričana in teorija se zdi bolj ali manj za lase privlečena. Francis Wormald, ki zagovarja tezo, da diptih predstavlja sprejem Riharda II. v nebesa, opozarja na nenavadno število angelov, vendar ne ponuja prave ikonografske razlage problema. Angele na podlagi heraldičnega znamenja belega jelena in ogrlice iz strokov košeničice⁹ brez omahovanja označi za kraljeve spremljevalce in zatrdi, da je njihovo število prilagojeno v smislu Rihardovega sprejema v nebo.¹⁰ Če namreč lik kralja prenesemo z leve table na desno, potem se Marijino spremstvo zaokroži na dvanajst figur. Vendar tak »transfer« brez ustrezne ikono-

⁷ Cf.: »The proposal that the eleven angels represent the officers at the head of Richard II's household must be rejected, if for no other reason, on historical grounds. There was no precise number of household officers in this period, but between nine and twelve officials were so termed at various times. To arrive at her list, Ilg has included some fairly minor officials, such as the keeper of the wardrobe, the almoner, the physician and surgeon, but excluded the confessor. There was no comparison between the chamberlain, who held a post of enormous influence and was almost always a close friend of the king, and the lesser men.« (J. Stratford, recenzija knjige Ulrike Ilg 1996, cit. n. 1, *The Burlington Magazine*, CXXXIX, jun. 1997, p. 408.)

⁸ Cf. J. H. Harvey, *The Wilton Diptych – A Reexamination*, *Archeologia*, 98, 1961 p. 19.

⁹ Košeničica (lat. *Planta genista*), rumeno cvetoč grm, ki cveti spomladi in pozneje oblikuje drobne stroke, podobne strokom sladkega graha. Cvetic si je za svoje heraldično znamenje izbral Gotfrid Anžujski (1113–1151), začetnik angleške kraljeve dinastije Plantagenetov, ki je po tej rastlini tudi dobila svoje rodovno ime.

¹⁰ F. Wormald, *The Wilton Diptych*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII, 1954, p. 201.

grafske razlage ni mogoč, in prav v tem je šibka točka Wormaldove teze. Klečeča figura Riharda II. je postavljena na levo tablo diptiha, ki je s pustimi tlemi in drobnimi drevesi v ozadju zaznamovana kot zemeljski del, v katerem kralja spremljajo trije svetniki. Če bi Wiltonski diptih dejansko ponazarjal sprejem Riharda II. v nebesa, potem bi bilo treba med njegove spremljevalce prišteti tudi svetniške zavetnike (ki imajo svoj prostor v raju že zagotovljen!), s čimer bi se podrla zanimiva teza, da je število angelov prilagojeno zaokrožitvi v simbolično ustrezno dvanajstico. Interpretacija enajstih angelov v smislu kraljevih spremljevalcev nujno potrebuje vsebinsko razlago, s katero bi bilo natančno opredeljeno razmerje med angeli in kraljem ter pojasnjen ikonografski motiv angelskega spremstva. Wormald je bil s prepričanjem, da je treba rešitev iskati v okviru številčne simbolike dvanajstice, ki se vzpostavi s prištevanjem kralja k zboru angelov, sicer nedvomno na pravi poti, manj uspešen pa je bil v iskanju odgovora o vsebinski utemeljenosti takšnega seštevanja.

Ikonografski problem nenavadnega števila angelov na Wiltonskem diptihu torej ostaja odprt in ga ne moremo obiti, saj je brez ustrezne rešitve celovito razumevanje upodobitve na notranjih tablah diptiha nemogoče. Zakaj je v Marijinem spremstvu prav enajst angelov? Marija je na srednjeveških upodobitvah obdana z različnim številom angelskih spremljevalcev: velikokrat sta angela dva, lahko so trije ali štiri, lahko jih je tudi šest, sedem, devet, deset, dvanajst ali celo več. Število angelov ob Mariji ima pogosto pretežno likovno/kompozicijsko vlogo, čeprav simbolične vrednosti načeloma ne moremo izključiti. Tako lahko, denimo, dva angela predstavljata dvojno zapoved krščanske ljubezni ali staro in novo zavezo, trije angeli so največkrat namig na sv. Trojico, štirje lahko zaznamujejo kardinalne kreposti, šesterica šest Marijinih kreposti, devet angelov je potencialni simbol nebeške hierarhije devetih angelskih korov, deset angelov predstavlja popolno število in je obenem *numerus multitudinis*, ki največkrat simbolizira »nepregledno« število angelov, v dvanajstici je skrita implikacija raja oziroma nebeškega kraljestva itd.¹¹ Zlepa pa ne bomo našli Marije v spremstvu enajstih angelov. Razlog za to je preprost. Enajstica ima v krščanski iko-

¹¹ Za srednjeveško ikonografijo števil glej zlasti: Heinz Meyer – Rudolf Suntrup, *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen*, München 1987.

nografiji izrazito negativne simbolne pomene, ki praviloma niso združljivi z marijansko ikonografijo, zato se število enajst v povezavi z Marijo skoraj nikoli ne pojavi.

Enajstica v krščanski ikonografiji simbolizira greh, kršitev postave in zmanjšanje svetosti, saj je to število, ki prekoračuje desetico (simbol popolnosti in prave vere), hkrati pa ne dosega nebeške dvanajstice.¹² Enajst je število slabih vernikov, ki ne spoštujejo desetih božjih zapovedi, pa tudi število nevernikov in še zlasti heretikov. V smislu prekršenega, skvarjenega reda pomeni enajstica sprijenost sveta, nad katerim ima hudič začasno oblast. Ta simbolika je podkrepljena z naukom srednjeveških učenjakov, po katerem ima svet enajst velikih dežel oziroma pokrajin.¹³ Z motivom grešnega sveta so v srednjem veku povezovali tudi enajst Izaijevih prerokb, ki napovedujejo nesrečo in kazen za storjene pregrehe (Iz 13–23).¹⁴

Navidezno neskladje med izrazito negativno simboliko enajstice in vseskozi pozitivno vrednoteno ikonografijo nebeškega dvora opozarja, da število angelov na Wiltonskem diptihu ne more biti naključno. Nasprotno, gre za skrbno premišljeno vsebinsko potezo, ki jo je mogoče razložiti ob upoštevanju srednjeveške ikonografije števil, v kateri se skriva ključ za rešitev problema. Srednjeveška biblijska eksegeza nas opozarja, da ob sicer prevladujočih negativnih simbolnih pomenih enajstice obstaja motiv, v katerem ima število enajst pozitivno simboliko. To je motiv drugih Jožefovih sanj, o katerih je Jakobov ljub-

¹² Tako denimo Beda Častiljivi v svojem spisu *De tabernaculo* piše: »Undecim quippe qui in denarium transeunt neque ad duodenarium, hoc est apostolicum, numerum perveniunt transgressionem legis significant« (*De tabernaculo*, CCL 119A). Cf. tudi Izidor Seviljski: »In Scripturis autem undenario numero transgressio praecepti significatur sive diminutio sanctitatis« (*Liber numerorum que in sanctis scripturis occurent*, PL 83, 235C).

¹³ Cf. mdr. Hincmar iz Reimsa, *De praedestinatione*, PL 125, 351D–352A.

¹⁴ Takšne simbolične vsebine enajstice so v krščanski ikonografiji uveljavljene vsaj od sv. Avgušтина in sv. Hieronima dalje, v visokem srednjem veku pa so jih dodatno razvili predvsem Rupert iz Deutza (*De sancta Trinitate et operibus eius*), Honorij Augustodunensis (*Expositio in Psalmos*, PL 194, 535C), Hugo Svetoviktorski (*De scripturis et scriptoribus sacris*, PL 175, 22C in *De arca Noe mystica*, PL 176, 694B) in Thomas Cisterciensis (*Commentaria in Cantica Canticorum*, PL 206, 67D).

ljenec svojim bratom povedal: »Glejte, imel sem zopet sanje; in glejte, sonce in mesec in enajst zvezd se mi je priklanjal.« (1 Mz 37, 9). Enajst je v tem kontekstu namreč potencialno dvanajst, kajti zvezda, ki v Jožefovih sanjah manjka do nebeške dvanajstice, je seveda Jožef sam. Takšno razlago potrjuje sâmo svetopisemsko besedilo, kot je razvidno iz Jakobovih besed: »Kaj pomeni, kar se ti je sanjalo? Mar naj res pridemo jaz, tvoja mati in tvoji bratje in se ti klanjamo do tal?« (1 Mz, 37, 10). Srednjeveški interpreti odlomka o Jožefovih sanjah so povzeli svetopisemsko razlago, po kateri sonce predstavlja očeta, luna mater in enajst zvezd Jožefove brate. Na dejstvo, da enajst zvezd kliče po dopolnitvi z dvanajsto in da je mladega Jožefa treba razumeti kot manjkajočo zvezdo, so krščanski eksegeti opozorili zlasti z interpretacijo zvezd v Jožefovih sanjah kot predpodobo tistih dvanajstih zvezd, ki krasijo glavo apokaliptične žene (Raz 12, 1). Obenem so v tipološkem duhu povezave stare in nove zaveze sonce enačili s Kristusom, luno z Marijo in zvezde z apostoli.¹⁵ Če se zdaj vrnemo k Wiltonskemu diptihu in pogledamo desno krilo z Marijo, Jezusom in enajstimi angeli, se neizogibno postavi vprašanje o dvanajstem angelu. Zakaj njihovo število ni dopolnjeno? Odgovor je kot na dlani: število nebeških dvorjanov je dopolnjeno s klečečim kraljem, ki sprejema blagoslov Božjega Deteta. Kakor se mlademu Jožefu v sanjah prikaže samo enajst zvezd, zato ker je sam dvanajsta zvezda, tako se kralju Rihardu odpre pogled na Marijo z Detetom v spremstvu nepopolnega števila angelov, števila, ki kliče po dopolnitvi in se dopolni s kraljem kot dvanajstim članom angelskega dvora.

Gremo res predaleč, če predvidevamo, da se je Rihard II. videl v podobni vlogi kot svetopisemski Jožef? Izredno pomenljiva vsebinska poteza upodobitve na Wiltonskem diptihu takšno domnevo vsekakor dopušča. Kot je bilo ničkolikokrat opozorjeno, nosijo angeli kraljeva heraldična znamenja belega jelena in košenične ogrlice, ki sta osebni grbovni znamenji Riharda II. Kolikor mi je znano, je v evropski srednjeveški umetnosti to edini primer, da so angeli v Marijinem

¹⁵ Cf. mdr.: »Etenim pater ipse propter Christum quem in promissione habebat, quasi sol erat; mater autem quaecumque illi optiva erat (quoniam naturalis mater obierat) luna erat pro eiusdem Christi fide decida; undecim autem fratres quibus somnium narrabat, undecim stellae futurae erant: Joseph ipse stella erat duodecima.« (Rupert iz Deutza, *De victoria verbi Dei*, MGH Font. V, 96.)

spremtvu obeleženi z grbovnim znamenjem aristokratskega naročnika. Soroden primer, ki ga strokovna literatura pogosto navaja, je iluminacija iz Horarija Maréchala de Boucicaut, ki kaže maršala in njegovo ženo v molitvi pred vizijo apokaliptične Marije z Detetom.¹⁶ Na miniaturi iz horarija, ki je jasno razdeljena na zemeljski in nebeški del, angela na spodnjem robu nebeške vizije v rokah držita vsak svoj ščit z grbom Maréchala de Boucicaut in njegove žene Antoinette de Turenne. Angel, ki stoji ob maršalu na spodnjem delu miniature, drži njegov prapor, katerega vrh sega v nebeško sfero. Kljub dejstvu, da angeli na miniaturi nosijo naročnikov grb, je razlika med ilustracijo v horariju in podobo na Wiltonskem diptihu očitna: angela s ščitkoma ne pripadata Marijinemu spremstvu, temveč sta v vlogi angelskih nosilcev heraldičnih ščitov, ki z razkazovanjem grbov opozarjata na odličnost naročnika. Angel, ki drži maršalov prapor in njegovo viteško čelado, je po svoje resda v vlogi paža, vendar stoji na tleh in je nedvoumno postavljen v vlogo maršalovega angela varuha oziroma angelskega zavetnika in nebeškega priprošnjika. Pomenska razlika je bistvena: medtem ko imajo angeli na miniaturi iz horarija vlogo asistenčnih figur, ki držijo v rokah grbovna znamenja naročnika, so angeli na Wiltonskem diptihu predstavljeni kot zbor nebeških dvorjanov, ki po vzoru Rihardovega dvora nosi grbovna znamenja kraljevskega naročnika. Z brošami v podobi bellega jelenca in košeničnimi ogrlicami okrog vratu, ki jih nosijo tako kralj kot angeli, se med angelskim zborom na eni in kraljem na drugi strani oblikuje simbolična paralela vazalskega odnosa, ki ga podelitev grbovnega znamenja vzpostavi med fevdalnim gospodom in njegovimi podaniki. Vazalski odnos, ki se zrcali v nošenju kraljevega heraldičnega znamenja, je na diptihu dodatno izpostavljen z dejstvom, da sta broška z belim jelenom in ogrlica iz košeničnice, ki ju nosi kralj, precej bogateje izdelani, večji in prominentnejši od tistih, ki jih imajo angeli.¹⁷ Rihard

¹⁶ Horarij Maréchala de Boucicaut, Musée Jacquemart André, MS 2, f. 26 v. Med novejšimi študijami glej zlasti: L. Freeman Sandler, *The Wilton Diptych and Images of Devotion in Illuminated Manuscripts*, in: *The Regal Image of Richard II and the Wilton Diptych* 1997, cit. n. 1, pp. 151–152.

¹⁷ Na razliko v izdelavi broš z belim jelenom in košeničnih ogrlic ter na vzpostavitev takšnega odnosa opozarja že Ulrike Ilg (U. Ilg, Ein wiederentdecktes Inventar der Goldschmiedearbeiten Richards II von England und seine Bedeutung für Ikonographie des Wiltondiptychons, *Pantheon*, LII, 1994, p. 12.)

II. je torej na oltarni podobi simbolično predstavljen kot član angelskega zbora, kot eden od dvorjanov nebeške kraljice. Zaradi nakazanega vazalskega odnosa pa je njegovo mesto še natančneje določeno: Rihardu je v njegovi viziji nebes dodeljen položaj najodličnejšega med angeli, podobno kot je mlademu Jožefu s priklanjanjem enajsterih zvezd v sanjah izkazano posebno dostojanstvo med brati.

Svojevrstna vsebinska povezanost kralja in enajstih angelov pa ni omejena na heraldiko. S kompozicijskega (in vsebinskega!) vidika je vez razvidna tudi iz mreže pogledov, ki se spleta med kraljem in Marijinim angelskim spremstvom. Tako imajo vsi angeli svoj pogled uprt v lik klečečega kralja ali pa z gestami opozarjajo nanj. Povezanost kralja in angelov je dodatno poudarjena z uporabo enotnega lepotnega tipa. Lepota kraljevega obraza, ki je precej feminilna, se vidno približuje obraznemu tipu angelov, v katerem je na podoben način poudarjena skoraj ženska milina. Opazno skupno potezo predstavljajo še bakreno zlati kodri angelov, ki so značilnost dinastije Plantagenetov, kateri je pripadal Rihard II.¹⁸ Mladostna lepota zlatolasega kralja je posebno zanimiva, ker je bil Rihard II. v času nastanka diptiha najverjetneje star okrog trideset let in je izpričano nosil brke in brado, kot je razvidno na njegovem nagrobniku v Westminstrski opatiji.¹⁹ Če drži da je mojster Wiltonskega diptiha zasnoval tudi nagrobnik Riharda II., ki je bil izdelan leta 1395 in je nekoliko starejši od diptiha,²⁰ potem je mladostna podoba kralja še toliko bolj pomenljiva. V upodobitvi kralja na Wiltonskem diptihu gre torej za zavestno zavračanje resničnega kraljevega videza v korist poudarjeno idealizirane podobe, kar potrjuje tezo o skrbno premišljenem ikonografskem programu, v katerem je vzpostavljena jasna vsebinska vez med kraljem in enajsterico angelov.

¹⁸ Cf. tudi opažanje R. Wilkins Sullivan: »These celestial beings mirror the young king's own delicate features – sharing with him a familial likeness, including the red-gold hair of the Plantagenets.« (R. Wilkins Sullivan, *The Wilton Diptych: Mysteries, Majesty, and a Complex Exchange of Faith and Power*, *Gazette des Beaux-Arts* CXXIX, jan. 1997, p. 4.)

¹⁹ Problem kraljevega mladostnega videza se izpostavlja ob predpostavki (ki pa je skoraj povsem zanesljiva in jo sprejema večina poznavalcev), da je delo nastalo med letoma 1396 in 1399, kar pomeni v njegovem devetindvajsetem do dvaintridesetem letu starosti.

²⁰ Cf. mdr. Ph. Lindley, *Absolutism and Regal Image in Ricardian Sculpture*, in: *The Regal Image of Richard II and the Wilton Diptych* 1997, cit. n. 1, p. 69.

V prid tezi, da se je Rihard II. videl v vlogi izbranca, ki mu je namenjena posebna milost nebes, govori tudi njegov odnos do posvečene vloge kralja. Posvečena vloga kralja, ki je božji maziljenec in prejme svojo oblast od Boga, je sicer uveljavljena srednjeveška predstava, vendar zgodovinski viri pričajo, da jo je Rihard II. posebno vneto gojil. Skupaj s konceptom svetega deviškega kralja je ena ključnih potez njegove osebne vladarske ikonografije.²¹ Koncept deviškega kralja je Rihard II. razvil tudi na simbolni ravni, saj je izmed vseh grbovnih znamenj največjo prednost dajal belemu jelenu. Beli jelen je v srednjeveški ikonografiji simbol čistosti, neomadeževanosti, kreposti in nedotakljivosti, velikokrat pa lahko simbolizira samega Kristusa. Poleg košenične ogrlice, ki je simbol vladarskega dostojanstva, viteštva, krepostnega duha in ponižnosti,²² je prav beli jelen simbol, ki prevladuje na Wiltonskem diptihu in najočitneje povezuje kralja na levi tabli z angelskim zborom na desni tabli odprtega oltarčka.

Ob tem mogoče ni odveč opozoriti, da ima prepričljiva in zgodovinsko dobro podkrepljena teza o Rihardovi samopodobi kralja, ki se je zavezal čistosti in vzdržnosti ter se poročil predvsem iz dinastičnih obveznosti do svoje dežele, spet zanimivo vzporednico v vzdržnosti in pregovorni čistosti mladega Jožefa, ki se je uprl zapeljevanju Potifarjeve žene in se je poročil šele na faraonov ukaz. Tovrstne biblične paralele niso povsem iz trte zvite, saj vemo, da so Riharda II. zaradi njegove lepote in miline že njegovi sodobniki primerjali z Davidovim sinom Absalomom. Tako sodobni angleški kronist Adam iz Uska v *Življenju in vladavini kralja Riharda II.* piše, da je bil kralj lep kot mladi Absa-

²¹ Cf. zlasti strnjeni oris tega koncepta v že omenjenem članku Ruth Wilkins Sullivan (R. Wilkins Sullivan, 1997, cit. n. 1, pp. 1–18).

²² Simbolika ogrlice iz strokov košeničice izhaja iz francoske dvorne ikonografije, saj je kralj Ludvik IX. Sveti (1226/70) celo ustanovil viteški red košeničice, člani pa so od njega prejeli stilizirane košenične ogrlice, zelo podobne tisti, ki jo je Karel VI. podaril Rihardu II. in jo vidimo upodobljeno na Wiltonskem diptihu. Vendar je treba povedati, da je vladarska ikonografija košeničice precej starejša. Z Gotfridom Anžujskim je košeničica postala grbovna rastlina dinastije Plantagenetov, ki je po njej tudi prejela svoje rodovno ime. Čeprav je Rihard II. ogrlico iz strokov košeničice kot heraldično znamenje prevzel od francoskega kralja Karla VI. šele po poroki z njegovo hčerko Izabelo Francosko, zavestni namig na staro dinastično simboliko ni izključen.

lom.²³ Po drugi strani so Riharda II. v njegovi mladosti prisposodno primerjali z mladiko Izraelovega rodu, in na zadnji seji parlamenta, ki jo je vodil kralj Edvard III., je dvorni kancler Riharda II. predstavil kot dolgo pričakovanega dediča, ki naj ga pozdravijo, kakor so sv. Trije kralji pozdravili Božje Dete.²⁴ Omembe vredno je tudi dejstvo, da so leta 1377 ob slovesnosti kronanja in leta 1392 ob sklenitvi premirja z Londončani Riharda II. v Londonu počastili z zmagošlavnim triumfom, v katerem ni manjkalo aluzij na kralja kot nebeškega izbranca. V povezavi z ikonografijo Wiltonskega diptiha pa je posebno zanimiv podatek, da je v zmagošlavni sceneriji vidno vlogo igral prizor, v katerem angeli na vratih Nebeškega Jeruzalema pozdravljajo mladega kralja.²⁵

Danes se velik del strokovne javnosti strinja, da je diptih nastal po naročilu samega Riharda II., saj izrazito zasebni značaj oltarja, ki je razviden tako iz njegove velikosti in likovne realizacije kot iz ikonografije, kaže, da je najverjetneje služil kraljevi osebni pobožnosti. Privlačni tezi Francisa Wormalda, ki pravi, da je delo posthumno in da naj bi upodobitev na notranjih tablah predstavljala sprejem Riharda II. v nebesa, se je torej treba odpovedati. Veliko bolj verjetno je, da diptih, ki ga je angleški monarh naročil v letih svoje največje moči in zmagošlavja,²⁶ zrcali Rihardovo zavest o posebni izbranosti, ki jo izpričuje skrbno negovani kult posvečenega deviškega kralja. Podoba kralja, ki iz rok angela prejema blagoslovljeni angleški prapor, kaže samozavestno prepričanje, da je vladar nad svojim kraljestvom po milosti božji. Njegovo prepričanje je dopolnjeno z vero, da mu je kot svetemu kralju in božjemu izbrancu nesporno zagotovljen privilegiran položaj v nebesih. Trdna zavest o mestu, ki mu pripada na dvoru nebeške kraljice, pa je najbolj razvidna prav iz števila angelov, saj z vidika srednjeveške iko-

²³ Adam iz Uska (1352–1430), *Historia Vitae Et Regni Ricardi Secundi*, (ed. G. B. Stow, London 1977, p. 10).

²⁴ Cf. S. Mitchell, *Richard II: Kingship and the Cult of Saints*, in: *The Regal Image of Richard II and the Wilton Diptych* 1997, cit. n. 1, p. 123.

²⁵ Cf. Nigel E. Saul, *Richard II's Ideas of Kingship*, in: *The Regal Image of Richard II and the Wilton Diptych* 1997, cit. n. 1, p. 30.

²⁶ Kot rečeno, naj bi bil diptih nastal po poroki z Izabelo Francosko leta 1396 in pred odstavitvijo leta 1399, v času torej, ko je Rihardu uspelo skleniti mir s Francijo, zatreti upor apelantov in (vsaj za kratek čas) utrditi kraljevsko oblast.

nografije števil angelska enajsterica prejme polno legitimnost Marijinega spremstva šele, ko se s kraljevskim naročnikom dopolni v sveti dvanajstici, ki je *numerus perfectus et sanctus*, rajsko število in simbol nebeške popolnosti.

Se je samopodoba kralja Riharda II., kakor jo zrcali Wiltonski diptih, v resnici oblikovala tudi po biblijskem vzoru mladega Jožefa, ki se mu je v sanjah odprlo nebo s soncem, luno in enajstimi zvezdami? Ob pomanjkanju »neizpodbitnih dokazov« ostaja vprašanje seveda odprto. A nenazadnje je, kot pravi Dillian Gordon v uvodu k zvezku simpozijских študij o Wiltonskem diptihu, zaradi izredno skope arhivske dokumentacije sleherna umetnostnozgodovinska interpretacija nujno hipotetična.²⁷ Zato ni naključje, da je eno od bistvenih sporočil londonškega simpozija prav poziv k previdnosti v dajanju »dokončnih odgovorov« na nerešena vprašanja. Z veliko gotovostjo pa lahko trdimo, da se odgovor na postavljeno vprašanje skriva v prepletu dveh temeljnih vsebinskih področij: ideje o posvečenosti kraljeve osebe, ki jo je Rihard II. zgodovinsko izpričano zagovarjal že v zgodnjih letih svoje vladavine, in srednjeveške ikonografije števil, ki je veliko bolj kompleksna, kot se zdi na prvi pogled. V razlagi nenavadnega števila angelov namreč nikakor ni dovolj opozoriti na simboliko dvanajstice in govoriti o nebeški zao kroženosti, ki se vzpostavlja s prištevanjem kralja k enajsterici angelov. Osvetliti je treba globlje pomenske ravni umetnine in poiskati motiv, ki matematično operacijo prištevanja vsebinsko opravičuje oziroma ji daje legitimnost v okviru obstoječe ikonografske tradicije. Srednjeveška ikonografija števil je zapleten organizem, v katerem kljub navidezni nepreglednosti vladajo ustaljena pravila oblikovanja simbolnih pomenov in v katerem nobena operacija ni brez natanko določene vsebinske podlage. Biblijska eksegeza, na kateri temelji večji del srednjeveške ikonografije števil, je v svojem sporočilu povsem nedvoumna: pozitivno vrednoteni simbolni pomen enajstice, ki se lahko dopolni v dvanajstico, je izpostavljen izključno ob primeru Jožefovih sanj, te pa hkrati ponujajo zanimivo vzporednico motivu posebne izbranosti in božje naklonjenosti, v katero je verjel kraljevski naročnik Wiltonskega diptiha.

²⁷ Cf. n. 2.

UDK 75.046"13"(420)

THE ELEVEN ANGELS OF THE WILTON DIPTYCH: THE WILTON DIPTYCH THROUGH THE LENS OF MEDIEVAL ICONOGRAPHY OF NUMBERS

One of the riddles of the Wilton Diptych that have not yet been solved by art historians is the unusual number (eleven) of the angels accompanying the Virgin Mary in the right wing of the Diptych. Relatively few authors have focused in greater detail on this problem, and most of the explanations for the unusual number of angels have poor foundations. Some of them have sought the explanation in the symbolism of the number twelve, because the Virgin's angelic court reaches the symbolically appropriate number of figures (twelve) if we "transfer" the king from the left to the right panel and make him one of the angels. But this "transfer" is not possible without a proper iconographic explanation. The weakness of the explanations given so far is that they attempt to establish a connection between the king and the angels on the basis of insufficiently founded hypotheses that betray a superficial knowledge of the medieval iconography of numbers.

The number of angels in the Wilton Diptych truly seems most unusual. The reason for this is simple: in Christian iconography, the number eleven has distinctly negative symbolic connotations (it stands for sin, heresy, the violation of the Ten Commandments, profanity of the world, etc.), which as a rule are not compatible with Marian iconography. The apparent incompatibility between the negative symbolism of number eleven and the invariably positive iconography of the Virgin's heavenly court points to the fact that the number of angels in the Wilton Diptych is of special meaning for the content of the Diptych, which can be explained in terms of the medieval iconography of numbers and Biblical exegesis. Namely, in addition to the prevalent negative symbolic connotations of number eleven, there exists a motif in which number eleven has a positive meaning. This motif is Joseph's second dream, which James' favourite son described to his brothers with the following words: "*Behold, I have dreamed another dream; and behold, the sun, the moon and eleven stars were bowing down to me.*" (Genesis, 37,9). In this context, eleven has the potential of becoming number twelve, because the missing star from the heavenly twelve in Joseph's dream is naturally Joseph himself. Medieval interpretations are based on the Biblical explanation according to which the sun is the father, the moon is the mother and the eleven stars are Joseph's brothers, while in the typological context of parallels between the Old and the New Testament, the sun is Christ, the moon is the Virgin and the stars are the apostles. The allusion in the Wilton Diptych is obvious: just as Joseph saw only eleven stars in his dream – because he himself is the twelfth star –, Richard

gazes at the Virgin and Child with the entourage of an incomplete number of angels that becomes complete with the King as the twelfth representative of the heavenly court.

In the Diptych, Richard II is therefore symbolically depicted as a future member of the host of angels, as one of the courtiers of the Queen of Heaven. But because of the vassal relationship established through the heraldic symbols of the White Hart and broom cod collar between the King and the eleven angels, Richard's position is even more defined: in the vision of heaven, he is to take the most distinguished place among the angels, just as the eleven stars bowing to the young Joseph in his dream allotted Joseph a special position among his brothers.

The contextual connection between the king and the eleven angels is not limited only to heraldic emblems. It is also evident from a criss-cross of gazes between the King and the Virgin's angelic entourage, and is additionally emphasised with the use of a single facial type. The distinctly feminine beauty of the King's face is very similar to the facial type of angels which is in a similar way distinguished with an almost feminine grace. Another common feature is the colour of the angelic hair locks – the colour of gilded copper which is distinctive of the Plantagenet dynasty. Of special interest is the fresh-faced beauty of the golden haired king, because at the time when the diptych was made, Richard II was most probably around 30 years old and almost certainly sported a moustache and beard. This points to the conscious preference for an idealised image of the King's actual appearance and confirms the theory that the Diptych is based on a carefully planned iconographic programme focused on establishing a clear contextual connection between the King and the eleven angels.

The fact that Richard II saw himself as a chosen recipient of Divine Grace is confirmed by his insistence on sacred kingship which, together with the concept of the Virgin King, represents one of the key features of his personal regal iconography. Richard's self-image as a king who vowed to remain pure and chaste, and who agreed to marry only because of his dynastic obligations towards his kingdom, has an interesting parallel in the chastity and proverbial purity of the young Joseph who resisted seduction by Potiphar's wife and became married only when ordered to do so by the pharaoh. These Biblical parallels are not insignificant, for it is a known fact that Richard's contemporaries compared his grace and beauty to that of David's son Absalom, and metaphorically called him a young shoot on the tree of Israel. At the last Parliament of Edward III, the Chancellor even introduced Richard as a long awaited heir who should be welcomed as the Magi had welcomed the Christ Child. Moreover, in 1392 following the King's reconciliation with the Londoners, a magnificent civic triumph was organised in Richard's honour. One of the significant features of the event was the conduit representing an open gate of the Heavenly City on which angels were greeting the young King.

Believed by most leading experts to have been commissioned by Richard II at the peak of his power and at the time of his greatest triumphs, the Diptych reflects his awareness of being the chosen one, which is historically recorded in the cult of the Virgin King. This awareness is combined with his belief that as a Holy King, anointed by God Himself, he has a special privileged place waiting for him in heaven. The firm belief in his place at the court of the Queen of Heaven is clearly evident from the number of angels, for according to medieval iconography of numbers the eleven angels become the Virgin's legitimate entourage only when the regal patron assumes his place among them, thus completing the sacred number twelve which is *numerus perfectus et sanctus*. Based on Biblical exegesis, which forms the foundation of the greater part of the medieval iconography of numbers, and according to the personal regal iconography of Richard II, it would be safe enough to surmise that the motif of Joseph's dream provides a logical explanation for the unusual number of angels in the Wilton Diptych. The positive symbolic significance of number eleven which is to become twelve is in medieval iconography made evident in the motif of Joseph's dream. The image of the youthful Joseph, who in his dream is honoured by the sky with the sun, moon and the stars, also offers an interesting parallel to the vision of the heavenly court with Son of God, the Virgin and eleven angels appearing in the Wilton Diptych in front of the eyes of king Richard II.

Captions:

1. *Heraldic emblem of the White Hart*, exterior left wing of the Wilton Diptych, 1396/99, National Gallery, London.
2. *King Richard II with his patron saints*, interior left wing of the Wilton Diptych, 1396/99, National Gallery, London.
3. *The Virgin and Child with eleven angels*, interior right wing of the Wilton Diptych, 1396/99, National Gallery, London
4. *Maréchal de Boucicaut and his wife at prayer in front of the vision of the Apocalyptic Virgin and Child*, Book of Hours of Maréchal de Boucicaut, 1405/08, Musée Jacquemart André, MS 2, f. 26v.