

BJELOKOSNI DIPTIH RANOG SREDNJEG VIJEKA U GALERIJU JUGOSLAVENSKE AKADEMIJE U ZAGREBU

Dr. Željko Jiroušek, Zagreb

Galerija Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu posjeduje pored brojnih dragocjenih slika i jedan bjelokosni diptih ranog srednjeg vijeka, kojega joj je poklonio njezin osnivač Josip Juraj Strossmayer. Ovaj diptih sastoji se od dvije pločice sa likovima Krista i Bogorodice, koje su nekoć sačinjavale korice jedne knjige — označen je u Dodatku VI. izdanja Kataloga Strossmayerove galerije (Zagreb 1932., str. 12.) kao *rezbarija od slonove kosti bizantinskog stila (IX. ili X. stoljeće)*, a u Katalogu Galerije slika Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti izašlom poslije rata (Zagreb 1947., str. 14., br. 5.) kao *bizantinska sitna plastika IX. ili X. stoljeća* (sa naznakom veličine: v. 0,230, š. 0,100 m). U posljednjem Katalogu Galerije slika Jug. akademije (Zagreb 1950., str. 14.) pod galerijskim brojem 5 i inventarnim brojem 10 navodi se isti diptih kao *karolinška sitna plastika (?) X. stoljeća* (uz popis literature). Najposlije u Katalogu izložbe bjelokosti ranog srednjeg vijeka održane od 9. IX. do 21. X. 1956. u Raveni naveden je izloženi zagrebački diptih kao *djelo karolinške epohe iz početka IX. stoljeća*.¹

I. Kršnjavi² bio je prvi, koji je g. 1886. detaljno opisao ove dvije bjelokosti u Strossmayerovoj galeriji i upozorio na njihove izvjesne sličnosti i razlike sa peterodjelnim bjelokosnim pločama evangelijara iz Lorscha, od kojih se jedna danas nalazi u Rimu (Museo Sacro della Biblioteca Vaticana), a druga u Londonu (Victoria and Albert Museum). Us to je ustanovio, da su obe naše ploče nekad sačinjavale gornju i donju koricu jedne knjige. Za bjelokost sa likom Kristovim koji stoji na lavu i zmaju, I. Kršnjavi smatra, da je rađena pedeset do sto godina poslije vatikanske ploče koju datira u prvu polovinu VI. stoljeća, a za onu sa likom Bogorodice s djetetom na prijestolju dapače drži, da je nastala u isto vrijeme kad i londonska ploča t. j. u IX. stoljeću, »po svoj prilici u istoj, valjda manastirskoj, radionici«. Na kraju svoga prvog članka ističe, da su naše dvije bjelokosne ploče »*liep plod bysantinskoga umieća*« (sl. 39 do 42).

Od stranih stručnjaka, međutim, prvi je bio E. Molinier,³ a zatim A. Goldschmidt⁴ i Fr. Volbach,⁵ koji su pokolebali autentičnost zagrebačkog diptiha smatrajući ga falsifikatom originalnih bjelokosti IX. stoljeća u Vatikanu i Londonu odnosno djelom vrlo vještog falsifikatora. Dakako, da su spomenuti stručnjaci taj svoj sud izrekli više na osnovu

fotografskog snimka, nego li izravnog proučavanja samog originala, ne uzevši kod toga u obzir jednu važnu činjenicu, da se naime zagrebački diptih nalazio već u Đakovu, kada je u Njemačkoj tek započela era sa bjelokosnim falsifikatima. Prema izjavi samog biskupa Strossmayera, kako to navodi I. Kršnjavi u svome citiranom članku,⁶ Strossmayer je našao spomenute dvije bjelokosne ploče kao i još dvije mlađeg datuma



Sl. 39. Bogorodica — srednji dio peterodjelnih bjelokosnih korica London, Victoria and Albert Museum



Sl. 40. Krist — srednji dio peterodjelnih bjelokosnih korica Rim, Museo sacro della Bibl. Vaticana

u svom dvorcu u Đakovu, a nažalost »nema viesti kako su tamo došle«. Iz toga proizlazi, da su se te bjelokosne ploče godine 1848./49.⁷ već nalazile u biskupskom dvorcu u Đakovu, pa tako otpada mišljenje spomenutih stranih autora da predstavljaju falsifikate, jer djelatnost takvih ateliera u Njemačkoj (Köln, Aachen), koji su se bavili izradivanjem falsificiranih starina (napose bjelokosti i emalja), započinje poslije 1850.⁸

Autentičnost našega diptiha također je potvrdila i nedavna Izložba bjelokosti ranog srednjeg vijeka u Raveni, budući da se kod organiziranja takove kao i sličnih reprezentativnih likovnih izložbi priređivači služe pri izboru eksponata dobro provjerenim naučnim i stručnim kriterijima.



Sl. 41. Bogorodica — dio bjelokosnog diptiha
Zagreb, Galerija Jugoslav. akademije



Sl. 42. Krist — dio bjelokosnog diptiha
Zagreb, Galerija Jugoslav. akademije

Proučavajući zagrebački diptih već duže vremena i analizirajući ga s njegove formalne i ikonografske strane u komparaciji sa poznatim, naprijed spomenutim karolinškim peterodjelnim bjelokostima iz IX. stoljeća u Rimu i Londonu, kojih su srednje reljefne pločice sa likom Krista i Bogorodice poslužile bilo u originalu, bilo u dobro crtanom predlošku

rezbaru našega diptiha — ustanovio sam, da se na njemu nalazi čitav niz originalnih pojedinosti, elemenata i motiva, koji se znatno odvajaju, što više posve razlikuju od onih na navedenim karolinškim bjelokostima, te po svojem stilskom značaju i likovnom jeziku govore u prilog datiranju našega diptiha u *kasno X. ili početak XI. stoljeća*, a nikako na početak IX. stoljeća, kako se to navodi u katalogu Izložbe bjelokosti ranog srednjeg vijeka održane 1956. godine u Raveni. Izvore tih pojedinosti, elemenata i motiva treba tražiti u suvremenim ranomedievalnim kontinentalnim (karolinškim i ottonskim) što više i u znatno starijim inzularnim (irskim i anglosaksonskim) minijaturama, a također i u onim spomenicima reichenauskog stila umjetnosti ottonske epohe, koji su nastali kao rezultat podražavanja karolinškim djelima.

Općenito uzevši bjelokosti, koje se pojavljuju na Zapadu Evrope od IX. stoljeća dalje, predstavljaju umjetnički najvrednije tvorevine karolinške plastike. Kod toga treba istaknuti, da su krajevi koji su postali sastavni dio države Karla Velikoga, bili u ranije vrijeme pretežnim dijelom upućeni na import bjelokosnih predmeta iz Mediterana, osobito iz područja kršćanskog Bliskog Istoka. Iz predhodne merovinške epohe sačuvali su se doduše samo oskudni ostaci bjelokosnih pločica i češljeva, koji su ukrašeni sitnim krugovima s točkicama, malim križevima ili životinjskim likovima i ptičjim glavama, ali oni se po svojim stilističkim oznakama odvajaju od kasnije nastalih djela u karolinškim radionicama. Što se tiče karolinških bjelokosti nauči još nije uspjelo, da u toj umjetničkoj oblasti odvoji pojedinačne lokalne škole jednu od druge kao što je to slučaj kod karolinških minijatura, pa su u velikom Goldschmidtovu djelu (*Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*) bjelokosti raznog lokalnog podrijetla skupljene u velike grupe, a njihovo sređivanje provedeno tek na osnovu stilskih srodnosti. Međutim, toliko je ipak poznato, da je kraj između rijekâ Meuse, Mosele i Rajne bio rasadište najaktivnije djelatnosti rezbara bjelokosnih predmeta.⁹ A. Goldschmidt razlikuje unutar karolinških bjelokosti tri osnovne grupe: Ada-grupu, Liuthard-grupu i stariju i mladu Metz-grupu.¹⁰ R. Hinks smatra da ova Goldschmidtova klasifikacija ima neke praktične prednosti, te odgovara stanovitim širokim formalnim distinkcijama, ali ona spaja u istu grupu predmete tako različitog podrijetla, da ti predmeti nemaju ništa bitno zajedničko.¹¹ Općenito govoreći, karolinške bjelokosti pokazuju daleko veći ikonografski opseg, nego karolinške minijature napose što se tiče Novoga zavjeta. Poput karolinških iluminacija, osnivaju se i karolinške bjelokosne rezbarije na kasnoantiknim prototipovima IV., V. i VI. stoljeća.¹²

Niz najstarijih međusobno srodnih karolinških bjelokosti svrstava se danas u grupu nazvanu »Ada« (za J. Bauma taj naziv nije sasvim ispravan), a za koju A. Goldschmidt kaže: »Es ist die Gruppe, deren Stil in der Miniaturmalerei eine Parallele in der Adahandschrift und ihren Verwandten findet.« (Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, I., str. 5.)¹³ Bjelokosti, koje A. Goldschmidt stavlja u Ada-grupu pripadaju po datumu posljednjoj dekadi VIII. stoljeća i prvoj polovici IX. stoljeća. Vrlo je vjerojatno, da su te bjelokosti poput rukopisa Ada-grupe¹⁴ s kojima

stoje u stilskoj vezi, nastale u carskim atelierima u Aachenu ili da su barem bile izrađene od majstora-rezbara, koji su u ovim radionicama primili svoje školovanje. Ali je također jasno, da su se modeli skupljeni u Aachenu za artistički odgoj majstora u palatinskoj školi, veoma razlikovali po stilu i po datumu. Tako neke bjelokosti Ada-grupe kopirane su sa prototipova nastalih na latinskom Zapadu oko godine 400., a napose sa članova okcidentalne grupe, koju Stuhlfauth lokalizira u Milano, a B. Smith u Provence-u. Sadržaj tih bjelokosnih ploča je većinom uzet



Sl. 43. Krist — detalj bjelokosti
Rim, Museo sacro della Bibl. Vaticana



Sl. 44. Krist — detalj bjelokosti
Zagreb, Galerija Jugoslav. akademije

iz života Kristova.¹⁵ Dakle, ovdje se radi o jednoj vrsti italo-galskih modela, preko kojih su karolinški rezbari bili povezani sa kasnoantiknim bjelokosnim prototipovima. Druge karolinške bjelokosti Ada-grupe donose velike pojedinačne figure, te se čini da su kopirane iz originala V. stoljeća kao što su na pr. diptih »Pjesnik i muza« u Monzi ili »Arkanđeo« u Britskom muzeju u Londonu. Kod nekih opet bjelokosti Ada-grupe vidi se frontalni aranžman i arhitekturni okvir konzularnih diptiha VI. stoljeća. U tim bjelokostima prema riječima R. Hinksa narativni interes podređen je ideji lika (effigies).¹⁶ Svi spomenici ove grupe karolinških bjelokosti, proizlaze očito od kasnoantiknih bjelokosnih prototipova. U nekim slučajevima sačuvao se i original i kopija, tako da se može provesti kontrola rada karolinških rezbara bjelokosti IX. stoljeća. Rijetko se događa, da je cijela kompozicija preuzeta en bloc. Kao pravilo vrijedi, da je »karolinški umjetnik posuđivao motive, grupe i izolirane

figure, te je sve to iznova komponirao prema svojoj vlastitoj svrsi, prema načelima svoga vremena.¹⁷ Izolirane figure u bjelokostima Ada-grupe su velike i statuarne. U oblicima njihova tijela, u njihovim haljinama, u njihovim proporcijama pače i u ravnoteži (ponderaciji) — osjeća se još ostatak antikne ljepote. Glave su modelirane meko i oblo, oči su široko rastvorene, kosa kovrčasta i u paralelne pramenove počesljana.



Sl. 43. Vegetabilni ornament iz inicijala Q — detalj iz evanglijara Ottona III. (list 140) (škola Reichenau)

Naročito se u obradbi odjeće i njihovog nabora raspoznaje upotreba antiknih uzora (prototipova). Zglobovi, koljena, laktovi likova ističu se tijesnim, glatkim priljublivanjem tkanina. Pored toga padaju haljine u gustim paralelnim naborima sa lakim valovitim rubovima.¹⁸ Vegetabilni i ostali ornamenti dekor kapitela i lukova ispod kojih se nalaze velike figure povodi se za minijaturama Ada-grupe.

Jedno od najranijih djela karolinških bjelokosti koje A. Goldschmidt stavlja u svoju Ada-grupu, jesu bjelokosne korice iz Genoels-Elderena (Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire), koje negiraju na izraziti način antikni princip neprobojnosti materijala. Zbog sličnosti između tipova lica na tim bjelokosnim koricama sa onim na Tassilovom kaležu u Kremsmünsteru i sa onim u poznatom Godescalcovu evanglijaru (najranijem djelu Ada-grupe rukopisa) — bruxelleske bjelokosne korice pripadaju posljednoj četvrtini VIII. stoljeća. Figure su plošne i linearne, te ne pokazuju

onog antiknog plastičnog stila koji su obnovili kasniji umjetnici Ada-škole, nego su konture likova kao izrezane, pa oni pripadaju ovom okviru samo po arhitekturi i akcidencijama. Za R. Hinksa¹⁹ bjelokost se u stvari ovdje tretira kao metal i sva je vjerojatnost, da je ova kuriozna tehnika probijanja materijala bila ovdje sugerirana kakvim zlatarskim radom, vjerojatno filigranskim stilom, koji je bio dugo popularan u umjetnosti na sjeveru od Alpa. Nešto su mlađeg datuma (t. j. iz oko god. 800.) bjelokosne korice jednog rukopisa u knjižnici Bodleiani u Oxfordu, koje svojim rasporedajem podsjećaju na peterodjelne bjelokosne ploče ranokršćanske umjetnosti. Karakteristično je, međutim za rezbara ovih korica, da on na njima brižno kopira neke scene italgalskih modela, t. j. bjelokosti, koje još danas postoje i to jedna u Berlinu (Drž. muzej), a druga u Parizu (Louvre), a datiraju iz oko god. 420.

I ako te bjelokosne korice u oxfordskoj Bodleiani u poredbi sa nešto ranijim koricama u bruxelleskom Muzeju kazuju doduše u figuralnoj obradbi (naročito u draperiji likova) u smislu t. zv. karolinške renesanse punije oblike, ipak treba priznati, da one uza sve to jasno govore o *promjeni stila iz antiknog u srednjovjekovni*, što naročito dolazi do izražaja kod konfrontacije pojedinih sitnih scena na stranama tih korica sa istima



Sl. 46. Bogorodica s djetetom —
detalj bjelokosti
London, Victoria and Albert Museum



Sl. 47. Bogorodica s djetetom —
detalj bjelokosti
Zagreb, Galerija Jugoslav. akademije

po sadržaju na italo-galskim modelima. Ta promjena stila u jednu ruku se jasno vidi u gubitku težine i masivnosti kod tih figura na tim kristološkim scenama, a u drugu ruku na onome akcentu, koji počiva na liniji na račun plastičke forme.²⁰

Najznačajniji spomenik bjelokosti Ada-grupe predstavljaju, već u uvodu spomenute peterodjelne korice evangelijara iz Lorscha od kojih se prednja strana nalazi u Museo Sacro della Biblioteca Vaticana u Rimu, a stražnja strana u Victoria and Albert Museum u Londonu. Ove se bjelokosne korice u svojem raspoređaju oslanjaju na ranokršćanske i ranobizantinske peterodjelne bjelokosne ploče (diptihe). Fr. Vollbach²¹ smatra, da su ove bjelokosne korice kopirane u IX. stoljeću prema jednom istočnokršćanskom diptihu, koji je nastao oko godine 500. Na srednjoj ploči vatikanskih korica prikazan je Krist odjeven u tuniku i zaogrnut palijem stojeći na zmaju i lavu (prema riječima Ps. 90 v. 13.),

a pokraj njega na pobočnim pločama flankiraju njegovu figuru unutar arkade likovi anđela. Naprotiv na srednjoj ploči bjelokosnih korica, koja se čuva u Londonu prikazana je Bogorodica sa djetetom u krilu sjedeći na prijestolju, flankirana na pobočnim pločama likovima Ivana i Zaharije. Na velikim likovima ovih peterodjelnih korica iz Lorscha susrećemo stilske karakteristike, koje se javljaju također i na minijaturama evangelijara Ada-škole²² (sl. 39, 40).

Kako smo to već u uvodu spomenuli, srednje reljefne ploče ovih peterodjelnih korica sa likom Krista i Bogorodice poslužile su bilo u originalu, bilo u crtanom predlošku rezbaru našega diptiha. To se moralo dogoditi poslije IX. st., po svoj prilici u jedno kasnije vrijeme, koje nije daleko od vremena postanka poznatog Gero-kodeksa (Darmstadt, Landesmuseum) za kojega se zna, da oko 70-ih godina X. stoljeća kopira i u znatnoj mjeri modificira minijature karolinškog evangelijara iz Lorscha²³ — evangelijara na kojemu su se u ono vrijeme nalazile i spomenute peterodjelne korice (danas u Rimu i Londonu). Stoga nije isključena mogućnost, da se *u to vrijeme s time u vezi ili nešto kasnije lako moglo doći također i na misao kopiranja bilo samo jednog dijela, bilo čitavih bjelokosnih korica toga lorschskog evangelijara*. Prema tome dvije zagrebačke pločice iz bjelokosti bile bi materijalni rezultat te zamisli i po mom mišljenju predstavljaju interesantnu modifikaciju poznatog karolinškog djela nastalu u ottonskoj epohi odnosno jedan originalni do danas sačuvani *karolinško-ottonski rad*.

Što se tiče ikonografskog tipa Krista koji gazi po lavu i zmaju, kako se javlja na našoj bjelokosti kao i onoj u Rimu — on derivira iz rano-kršćanskih prototipova. Na početku V. st. susrećemo ga u Raveni na čeonj strani sarkofaga zvanog Pignatta.²⁴ Sredinom V. st. pojavljuje se on na stucco-dekoraciji u baptisteriju ortodoksnih, a u VI. st. na mozaiku jedne lunete vestibula nadbiskupske kapele u Raveni.²⁵ Na sjeverozapadu Evrope pojavljuje se taj ikonografski tip Krista u drugoj polovini sedmog stoljeća na northumbrijskim visokim kamenim križevima (Ruthwell, Bewcastle) u Engleskoj.²⁶ Mediteranske modele i veze s obzirom na taj ikonografski tip Krista, koji se javlja na kamenim križevima u Northumbriji, razradio je F. Saxl.²⁷ Sâm pak motiv *figure ispod arkade*, koji susrećemo na zagrebačkoj bjelokosti i na koricama evangelijara iz Lorscha, derivira iz helenističke umjetnosti. Evoluciju toga helenističkog motiva »le personnage sous arcade« počevši od maloazijskih sarkofaga Sidamara-grupe preko konzularnih diptiha, ravenskih sarkofaga, Maksimijanove katedre, antependija, reljefa u Poitiersu, pa do pojave motiva t. zv. »l'homme-arcade« u monumentalnoj romaničkoj reljefnoj skulpturi Francuske prikazao je H. Focillon.²⁸ Što se pak tiče samog tipa glave Krista, kakav on dolazi na koricama evangelijara iz Lorscha i na diptihu u Zagrebu (sl. 43, 44) t. j. tipa mladenačke glave sa blagim uvojcima i kovrčicama koje padaju na ramena — on proizlazi iz kasnoantiknog teodozijanskog (t. zv. konstantinopolitanskog) tipa Krista sa križem upisanim u nimbus kakav dolazi na fragmentu maloazijskog tabernakl-sarkofaga (prvog u nizu Sidamara-grupe sa kršćanskom temom) nadenog u Konstantinopolu (danas u Drž. muzeju u Berlinu).²⁹ Isti se tip mlade-

načkog Krista sa blagim uvojcima i kovrčicama javlja u V. st. na italo-galskim bjelokostima, na ravenskim mozaicima (kristološke scene sa čudesima Kristovim u glavnom brodu crkve S. Apollinare Nuovo)³⁰ i sarkofazima (na pr. sarkofag nadbiskupa Liberija u S. Francesco³¹ ili na pr. sarkofag u S. Apollinare in Classe).³² U umjetnosti na zapadu Evrope ovaj se tip mladenačkog Krista ponovo javlja oko godine 783. u Godescalcovu evangelijaru načinjenom za Karla Velikoga i njegovu ženu Hildegardu,³³ ali sa jednom tipično karolinškom revizijom uvojaka na



Sl. 48. Evangelista Ivan — detalj minijature iz Book of Lindisfarne (8. stoljeće), London, British Museum



Sl. 49. Evangelista Luka — detalj minijature iz Book of Chad. (8. st.) Lichfield, Cathedral Library

ramenima, koji su postali vlaknasti.³⁴ Kod Krista na bjelokosti u Rimu ta karolinška revizija uvojaka na ramenima djeluje neorganski.

Široko rastvorene i ukočene oči lica Kristova na zagrebačkom dip-tihu upućuju na *bizantsku hijeratičku tradiciju*, koja govori u prilog za mogućnost kontakta i sa djelima reichenauske škole ottonske umjetnosti. Ovu hijeratičku tradiciju stvorila je u V. i VI. stoljeću kršćanska umjet-nost Istoka,³⁵ a Bizant ju je razvio poslije ikonoklastičke epohe do kulminacije. Ova je tradicija doduše ostavila i neke tragove u karolin-škoj ikonografiji (n. pr. Krist koji sjedi na sferi u mandorli u Lotarovu evangelijaru ili Krist u Vivijanovoj bibliji t. j. prvoj bibliji Karla Čela-voga),³⁶ premda njezin stvarni upliv na srednjovjekovnu umjetnost Za-pada započinje tek s ottonskom periodom.³⁷ Ta bizantska hijeratička tradicija snažno se osjeća u evangelijaru Ottona III. i u knjizi perikopa Henrika II. kao i u bamberskoj apokalipsi.³⁸ Po svojoj ekspresiji lica i strogosti pogleda, zagrebački Krist približuje se Kristu u prizoru »Pre-

obraženja i likovima evanđelista u münchenskom evanđelijaru Ottona III., inače djelu reichenauske škole. Ovu tipološku blizinu još više potenciraju u ravnini očiju postavljena uha koja ne pokriva kosa, što je doduše značajka minijatura Ada-škole, ali isto tako možda još i više minijatura škole u Reichenau.

Sada ćemo redom navesti *značajnije motive, elemente i detalje* koji očito govore za autentičnost našeg bjelokosnog diptiha i njegovo datiranje u kasno X. ili na početak XI. stoljeća.

Na zagrebačkoj bjelokosti (osobito se to lijepo vidi na ploči sa likom Bogorodice) nalazi se jedan interesantni, bezuvjetno originalni motiv, kojega ne nalazimo na bjelokosnim koricama evanđelijara iz Lorscha, a koji je nastao kao rezultat podražavanja izvjesnih detalja sa minijatura Ada-škole, a taj je, da luk arkade ispod koje sjedi, odnosno stoji lik probija abak i kao da ulazi u jezgru kapitela. Isti atektonički *motiv probijanja abaka i ulaženja luka u jezgru kapitela* znatno jače naglašen nalazimo na minijaturi sa portretom evanđelista Mateja u evanđelijaru opatije Saint Médard u Soissonsu, djelu Ada-škole nastalom oko godine 827.³⁹ Međutim taj osebuji motiv probijanja abaka s pomoću luka arkade u nešto blažem obliku, gotovo identičan sa našom bjelokosti, javlja se u ottonskoj epohi i to u jednom ottonskom evanđelijaru iz posljednje četvrtine X. stoljeća (Aachen, Rizmica katedrale),⁴⁰ koji predstavlja polaznu točku djelovanja škole u Reichenau kao i nešto kasnije u knjizi perikopa iz Salzburga, koja pripada regensburškoj školi prve četvrtine XI. stoljeća (München, Bavar. drž. bibl.).⁴¹ Nadalje na zagrebačkom diptihu nalazimo posve drugi oblik stupova i kapitela od onih koje vidimo na pločama evanđelijara iz Lorscha. Oblik *dvozonskog kapitela* sa dvije košarice jedna iznad druge na ploči sa likom Kristovim govori više u prilog za kasniju dataciju zagrebačkog diptiha.

Ovakvi, nešto fantastični, dvozonski kapiteli javljaju se, doduše, i kod portreta evanđelista i na kanonskim pločama Ada-rukopisa, ali kasnije u ottonsko vrijeme postaju oni naročito omiljela pojava na minijaturama reichenauske škole X. i početka XI. stoljeća.⁴² Za razliku od karolinških bjelokosti u Rimu i Londonu, *echinus kapitelâ* kot zagrebačkih bjelokosnih pločica urešen je gore i dolje jednim nesumnjivo originalnim stilskim motivom t. j. *jednom uskom trakom bisera*.^{42a} *Listovi koji se koprčaju u volutice i kukice* na kapitelima i na vegetabilnim izdancima arkada zagrebačkog diptiha, javljaju se osobito u djelima reichenauske škole na pr. u Egbertovom psaltiru majstora Ruodprehta, vjerojatno između g. 984. i 993. i u evanđelijaru Ottona III.⁴³ (sl. 45).

Protiv datiranja zagrebačkog diptiha na početak IX. st. bjelodano govori *osebuji akantov ornamenat luka* iznad glave Kristove, koji se odvaja od sličnog ornamenta na bjelokosnoj ploči u Rimu, a vrlo je bliz i gotovo identičan sa akantovim ornamentom koji služi kao okvir jedne kasnokarolinške bjelokosti Ada-grupe (IX./X. st., Berlin, Drž. muzej). Listovi akantova ornamenata iznad glave Kristove u spomenutoj berlinskoj bjelokosti kao i na našoj, u poredbi sa onima na vatikanskoj ploči karolinškog originala djeluju oblije i punije.⁴⁴ Posve srodni vegetabilni ornamenat kao okvir, javlja se u posljednoj četvrtini X. stoljeća i

na minijaturama reichenauske škole (evangelijar iz Poussay-a, Paris, Nac. biblioteka lat. 10514).^{44a}

Općenito uzevši oblici i modelacija na zagrebačkoj bjelokosti su tvrdi i oporiji, dok naprotiv na bjelokosti iz Lorscha su mekaniji i finiji. Na zagrebačkoj bjelokosti je linearizam jače naglašen na račun plastičnosti i to vrlo ostrim dubokim rezanjem detalja draperija. Vrlo informativno i poučno u tom pogledu djeluje komparacija poprsja Krista i Bogorodice sa korica evangelijara iz Lorscha sa poprsjima bjelokosnog



Sl. 50. Krist pobjednik — detalj gravirane srebrne ploče sa stražnje strane evangelijara iz Poussay-a (Paris, Cab. d. medailles)

diptiha iz Zagreba (sl. 43, 44, 46, 47, 48, 49). Kod Krista i kod Bogorodice na zagrebačkoj bjelokosti odmah upadaju u oči *posve slobodna, frontalno uz glavu prislomljena uha* za razliku od karolinškog originala, gdje kovrčice kose odnosno rub kape pokrivaju gotovo cijelo uho ili samo njegov gornji dio. Međutim, kod likova minijatura Ada-grupe (naročito kod mladeničkih portreta evanđelista) uho nije dano tako visoko kao što je to slučaj kod zagrebačke bjelokosti, već nešto niže i pravilnije. Analogiju za ovakav »izolirani« položaj uha, visoko u ravni očiju, nalazimo kod likova na minijaturama reichenauske škole, pa bi i to govorilo također u prilog za kasniju dataciju zagrebačke bjelokosti. Postoji, međutim, također i *razlika u obradbi kose* kod Krista na bjelokosti iz Lorscha i na našoj u Zagrebu. Na onoj iz Lorscha kovrčice kose dane su mekano i prirodno, što odgovara više mladenačkom heleniističkom tipu Krista, dok su na zagrebačkoj bjelokosti više stilizirane i tvrde te se sastoje od manjih pramenova kose. Naročito je zanimljiv i

važan u pogledu određivanja originalnosti kao i datiranja zagrebačke bjelokosti također i *jedan detalj obradbe završetka kose*. Na posljednju kovrčicu na vratu Kristovu spretno se nadovezuje na lijevo i desno rame prislonjena pletenica, koja je izvedena vještije od one na karolinškom originalu u Rimu, gdje daje dojam jednog nespretnog i mehaničkog karolinškog dodatka helenističkom prototipu mladenačkog Krista sa kratkom kosom. Ova gotovo naravno nadovezana pletenica završava na nadlaktici ruku sa *jednim ravnim pramenom kose*, pa se po ovom detalju zagrebačka bjelokost znatno odvaja od bjelokosti evangelijara iz Lorscha, koja toga detalja nema, a koji detalj govori također više u prilog kasnijoj dataciji naše bjelokosti. Sličan motiv nadovezivanja kratkih i glatko počeljsanih pramenova kose na završnu kovrčicu na ramenima nalazimo pri liku istog ikonografskog motiva na srebrnoj graviranoj ploči u stvari stražnjim koricama evangelijara iz Poussay-a (sl. 50), djelu reichenauske škole iz konca X. stoljeća.⁴⁵ *Prsti* od Krista i Bogorodice na zagrebačkoj bjelokosti nešto su duži od prstiju likova na evangelijaru iz Lorscha. *Potencirana dužina prstiju* također je jedna značajka likova na minijaturama reichenauskog stila, pa bi i taj detalj govorio u prilog kasnijoj dataciji zagrebačkog diptiha. U *detaljima lica*, i to u grafičkim orisima kose, očiju, ušiju i ustiju kod naše bjelokosti (dipthi) osjećaju se daleki refleksi kaligrafijskog stila ranomedievalnih inzularnih (irskih i anglosaksonskih) minijatura. Jedna od značajka Ada-škole je *lepezasti nimbus* oko glave, koji je izgubio svoju antiknu stabilnost i postao više ornamentalan.⁴⁶ On je kod Bogorodice i Krista na zagrebačkom diptihu neobično raskošan i bogat, te bujnošću svojih pramenova svjetlosnih zraka pokazuje izvjesne dodirne točke sa minijaturom »Krista na prijestolju« u evangelijaru St. Médard iz Soissons.⁴⁷ U kontrastu sa mekanom još posve »helenističkom« modelacijom lica Bogorodice na bjelokosti iz Lorscha — tvrdo i shematski oblikovano lice naše Bogorodice više se približuje izrazu monumentalne skulpture rane romanike (na pr. Kristu u slavi u crkvi S. Sernin u Toulouseu), nego li likovnom jeziku karolinške umjetnosti. Tako i *stav nogu naše Bogorodice* posve je oprečan od stava nogu Bogorodice na bjelokosti iz Lorscha (London, Victoria and Albert Museum), pa i taj originalni ikonografski motiv govori za kasniju dataciju naše bjelokosti, jer se povodi za u drugoj polovini X. stoljeća u Bizantu (Konstantinopolu) uobičajenim ikonografskim tipom sjedeće Madone s djetetom (vidi mozaik u luneti južnog narteksa i u *konhi apside* Hagije Sofije u Carigradu) sa povučenom desnom, a ispruženom lijevom nogom.⁴⁸ Jedan izrazito srednjebizantski elemenat (X./XI. st.) na zagrebačkoj bjelokosti predstavljaju prema rubu nešto prošireni *krakovi križa oivičeni trakom bisera* u lepezasto oblikovanom nimbusu oko glave Kristove. Za originalnost naše bjelokosti govori također i *značajni ornamentalni obrub rukava haljine Bogorodice*,⁴⁹ kojega ne nalazimo kod Bogorodice iz Lorscha.

Sve u svemu uzevši, po mom mišljenju, kod našeg bjelokosnog diptiha iz Galerije Jugoslavenske akademije u Zagrebu radi se o jednoj zanimljivoj *ottonskoj varijanti* iz kasnog X. ili iz početka XI. stoljeća izrađenoj izravno prema poznatom karolinškom djelu ili prema crtežu

toga korolinškog djela t. zv. Ada-grupe t. j. prema liku Krista i Bogorodice sa srednjih reljefnih pločica peterodjelnih bjelokosnih korica evanglijara iz Lorscha — dakle se radi o djelu koje u vezi svoga nastanka pored izrazito karolinških oznaka nosi na sebi također već i izvjesne stilske karakteristike t. zv. ottonske umjetnosti X. i početka XI. stoljeća, prožete bizantskim, a djelomično i inzularnim irsko-anglo-saksonskim elementima. Bjelokosni diptih u Galeriji Jug. akademije u Zagrebu predstavlja prema tome umjetničko djelo ranog srednjeg vijeka iz oblasti sitne, reljefne plastike, izrađeno po svoj prilici u jednoj od benediktinskih radionica (Reichenau?, Trier?) tadanjeg ottonskog carstva od rezbara bjelokosti, koji je već govorio jezikom rane romantike.

BILJESKE

¹ Catalogo della mostra degli avori dell'alto medio evo. 2^a edizione. Ravenna 1956, str. 91/92, N. 81, fig. 133—134.

² I. Kršnjavi, Byzantinski dyptichon u Strossmajerovoj galeriji, Glasnik Društva za umjetnost i umjetni obrt, god. II. (Zagreb 1886), str. 14—20 s repr. i I. Kršnjavi, Još nešto o byzantinskom dyptichonu, Glasnik ..., god. II. (Zagreb 1886.), str. 54.

³ E. Molinier, Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. I. Les ivoires. Paris 1896, str. 152, bilj. 1.

⁴ A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser. VIII.—XI. Jahrh. (Berlin 1914), I. str. 14, Nr. 15, 16, tab. 9.

⁵ Fr. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz 1952², str. 96, pod br. 223: »Die fast gleiche Tafel mit Christus in Zagreb (Goldschmidt, Elfenbeinsk. I. S. 14, Nr. 15, Taf. 9) sowie der Madonna der Londoner Tafel (Nr. 224) ebenfalls in Zagreb (Goldschmidt, Elfenbeinsk. I, Nr. 16, Taf. 9) sind wohl neuere Fälschungen.« — Ovaj svoj sud o dvjema bjelokosnim pločicama iz Zagreba, Fr. Volbach je u jednom svome saopćenju direktoru Izložbe bjelokosti ranog srednjeg vijeka u Raveni prof. G. Bovini-u promijenio u tom smislu, da bi spomenute dvije bjelokosti mogle biti autentične (*«possono essere autentiche»*). Vidi G. Bovini, La mostra degli avori dell'alto medioevo a Ravenna. (Bollettino d'arte, god. XLI. Roma 1956, str. 353.)

⁶ I. Kršnjavi, Byzantinski dyptichon ..., str. 16.

⁷ Kralj Franjo Josip I. imenovao je Strossmayera 18. XI. 1849. biskupom đakovačkim, pa je on nakon toga 8. IX. 1850. bio posvećen, a 29. IX. 1850. instaliran u Đakovu. (Znameniti i zaslužni Hrvati, Zagreb 1925, str. 249.)

⁸ Vidi o tim falsifikatorskim atelierima u djelu O. Pelka, Elfenbein. Berlin 1923², str. 355.

⁹ J. Baum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britanien, Wildpark-Potsdam 1935, str. 86.

¹⁰ A. Goldschmidt, o. c., I (Berlin 1914), str. 6 ss., 23 ss., 38 ss.

¹¹ R. Hinks, Carolingian Art, London 1935, str. 119/120.

¹² R. Hinks, o. c., str. 119.

¹³ J. Baum, o. c., str. 86.

¹⁴ Značajke rukopisa (minijatura) Ada-grupe kao i popis spomenika daje A. Boeckler u svome djelu »Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit«, Leipzig 1930, str. 24—26. Središte iz kojeg su proizašli ovi Ada-rukopisi je neodređeno. To svakako mora da je bio jedan skriptorij, koji je stajao u vezi sa dvorom Karla Velikoga, ali mjesto toga skriptorija se mnogo mijenjalo za vrijeme Karla Velikoga. Kao središta toga skriptorija predlagala su se slijedeća mjesta: Aachen, Trier, Fulda, Metz i Lorsch, a ta činjenica odražuje samo vjerojatnost, da je škola bila smještena u rajnskom dijelu Karlova carstva.

¹⁵ R. Hinks, o. c., str. 120.

¹⁶ R. Hinks, o. c., str. 120/121.

¹⁷ Ibid., str. 121.

¹⁸ J. Baum, o. c., str. 87. — Vrlo je informativno, kratko i sažeto izlaganje H. Pictona, kada govori o zajedničkim značajkama minijatura i bjelokosti Ada-škole: »Lica su često mladenačka, a modelacija blaga i zaobljena. (U Godescalcovu evangelijaru ipak su evangelisti bradati.) Kosa je u minijaturama blago valovita, a u *bjelokostima* je jako valovita ili kovrčasta. Strane nosnica su pune, te teže kao u našoj ilustraciji (naime Kristu u Godescalcovu evangelijaru) za tim da donji dio nosa izgleda širok. Donja usna je modelirana u formi polumjeseca, a gornja usna iskače nešto naprijed. U *bjelokostima* kosa sakriva čitavo uho ili gotovo čitavo uho osim donjeg dijela. Na Kristu u Godescalcovu evangelijaru vidi se samo donji dio uha, ali općenito govoreći u *minijaturama ove škole za razliku od bjelokosti vidi se cijelo uho*. Prsti i palci su često na vrhu svinuti prema gore (natrag). Modelacija tijela je, općenito govoreći, mekana i zaobljena. Draperija je dana u antiknoj maniri uz strogo linearni elemenat u tretiranju nabora. U valovitoj ili zigzag liniji ruba haljina vidi se reminiscencija škole Hautviller i Utrechtskog psaltira.« (H. Picton, *Early German Art and its Origins*, London 1939, str. 86.)

¹⁹ R. Hinks, o. c., str. 196. — Detaljni opis i literaturu za bjelokosne korice iz Genocls-Elderena vidi u Catalogo della mostra degli avori dell'alto medio evo. Ravenna 1956, str. 86/87. (N. 75, 76, fig. 126, 127.)

²⁰ J. Baum, o. c., str. 87/88, sl. 75, 76; O. Pelka, *Elfenbein*, Berlin 1923², str. 94—96; Catalogo della mostra ..., Ravenna 1956, str. 90/91. N. 80, fig. 152 (sa opisom i naznakom literature).

²¹ Fr. Volbach, o. c., str. 96.

²² O. Pelka na kraju svoga kratkog opisa ovih peterodjelnih korica iz samostana sv. Nazarija u Lorsch u osvrće se na dekor lukova arkada slijedećim riječima: »In dem Schmuck der Arkadenbögen tritt ein bisher noch nicht beobachtetes Ornament auf: eine etwas ängstlich behandelte Ranke aus Akanthuspalmetten, deren Mittelblatt sich mit der Spitze um einen konzentrisch laufenden runden Steg wickelt.« (O. Pelka, o. c., str. 97.) — Detaljniji opis i analizu ovih karolinških peterodjelnih korica knjige s opširnom naznakom literature vidi kod Fr. Volbacha, o. c., str. 96. nr. 223, 224, Taf. 62.

²³ J. Baum, o. c., str. 95, 126, sl. 113, 114, i H. Picton, o. c., str. 88, pl. LX. 1, 2 »Majestas«, str. 94, pl. LXVIII, 1—3. Gero-kodeks nalazi se na početku formiranja t. zv. reichenauskog stila, koji stvarno kasnije postaje vodeći stil u umjetnosti ottonske epohe. Inicijali Gero-kodeksa svojom bogatom vegetabilnom ornamentikom nastavljaju alemansku tradiciju karolinške škole u St. Gallenu. (A. Schardt, *Das Initial. Phantasie und Buchstabenmalerei des frühen Mittelalters*, Berlin 1938, str. 101, sl. na str. 103.)

²⁴ Catalogo della mostra degli avori... , Ravenna 1956, str. 86.

²⁵ A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, str. 237, i tab. XXVII. 1 (Ravenna, baptisterij ortodoksnih). Ovaj ikonografski tip Krista, koji gazi po lavu i zmaju i ilustrira Psal. 91 (Vulg. 90) v. 13, ulazi u Grabarov kršćanski ciklus, te simbolički predstavlja sliku pobjede nad smrću. (A. Grabar, o. c., str. 195.)

²⁶ J. Baum, o. c., str. 61—63, sl. 65.

²⁷ F. Saxl, *The Ruthwell Cross, England and the Mediterranean Tradition*, Oxford 1945, str. 1 ss., str. 7—15 (Mediterranean Models).

²⁸ H. Focillon, *L'art des sculpteurs romains*, Paris 1931, str. 65—76.

²⁹ Fr. Gerke, *Christus in der spätantiken Plastik*, Berlin 1941², sl. 75.

³⁰ R. Kömstedt, *Vormittelalterliche Malerei*, Augsburg 1929, sl. 64.

³¹ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. I, Milano 1901, fig. 198.

³² P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il medioevo*, I, Torino 1927, sl. 149.

³³ L. Réau, *La miniature*, Melun 1946, str. 84 i sl. 28.

³⁴ C. R. Morey, *Medieval Art*, New York 1942, str. 197.

³⁵ Na pr. mozaik u konhi apsida crkve Hosios David u Solunu iz V. st. ili Transfiguracija (mozaik) u apsidi crkve sv. Katarine na Sinaju iz VI. st. (S. Bettini, *La pittura bizantina. I mosaici*, I, Firenze 1939, sl. na str. 52 i sl. na str. 42.)

³⁶ A. Venturi, o. c., vol. II, sl. 204 i 212.

³⁷ R. Hinks, o. c., str. 144.

³⁸ Vidi lice Krista u sceni »Preobraženja« (M. Hauthmann, Die Kunst des frühen Mittelalters, Berlin 1929, sl. 508) i lica evangelista u evangelijskoj Ottona III. (H. Hieber, Die Miniaturen des frühen Mittelalters, München 1912, sl. 70—73.)

³⁹ Vidi H. Picton, o. c., tab. LIX/2.

⁴⁰ M. Hauthmann, o. c., sl. 505.

⁴¹ Ibid., sl. 525.

⁴² Vidi također evanđelje iz Bamberg, München Cod. lat. 4454. H. Picton, o. c., tab. LXXI/1.

^{42a} Usp. echinus kapitelâ kanonske ploče Harley-evanđeljske u British Museum u Londonu. R. Hinks, o. c., tab. XXIII, str. 200.)

⁴³ A. Schardt, o. c., sl. na str. 103.

⁴⁴ O. Pelka, o. c., str. 97—98, sl. 59.

^{44a} A. Boeckler, Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit, Königstein i. Taunus, 1952, sl. 24, 25 i str. 77.

⁴⁵ R. Hamann-M. Lean, Frühe Kunst in Westfränkischen Reich, Leipzig 1951, sl. 56. — Isti motiv kratkog, samo spiralno oblikovanog, pramena kose nadovezanog na veliku kovčicu na lijevoj i desnoj strani vrata, nalazimo također i kod lika Krista na prijestolju na zlatnom antependiju münsteru u Aachenu, koji je izrađen u posljednjoj četvrtini X. st. (Vidi M. Hauthmann, o. c., sl. 229 i str. 710.)

⁴⁶ R. Hinks, Carolingian Art, London 1955, str. 145.

⁴⁷ R. Berger, Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst, Reutlingen 1926, sl. 36.

⁴⁸ Th. Whittemore, The Mosaics of St. Sophia at Istanbul, American Journal of Archaeology, vol. XLII (1938), nr. 2, str. 222 ss., 226, i fig. 2.

⁴⁹ Slični, naime, ornamentalni motiv malih trokuta i rombova providenih u sredini točkom, susrećemo u karolinškoj epohi na zavjesama u pozadini vladarskog prijestolja na jednoj minijaturi u psaltiru Karla Čelavog, koji datira oko 860. godine (Paris, Nac. biblioteka lat. 1152 f. 3 v.). Vidi J. Cain, Les manuscrits à peintures du VII^e au XII^e siècle, 2 ed. Paris 1954, pl. X, No. 52, i str. 27. — U kasnijoj ottonskoj epohi nalazimo isti takav ornamentalni motiv samo bez točkice u trokutima i rombima postavljenim između dvostrukih traka na donjem rubu odjeće lika sv. Mauricija na jednoj bjelokosti (Milano, Zbirka Trivulzio), koje postanak datira između 967. i 975. godine, dakle iz vremena koje je blizu nastanku našeg diptiha. (Vidi R. Berger, o. c., str. 49/50, sl. 30.) Međutim, potpuno identični ornamentalni motiv sa onim kod naše Bogorodice, nalazim na srednjem rubu gornjeg dijela plašta bjelokosne Madone Nicopoie u Mainzu (Städt. Museum). A. Goldschmidt povezuje ovu bjelokost sa trierskom Ada-grupom i datira u sredinu XI. st. (Vidi H. Picton, o. c., tab. LXXXIII, 5, tekst str. 115, i J. Baum, o. c., sl. 152 i tekst na str. 150.) Najposlije taj isti ornamentalni motiv samo u podvostručenom obliku javlja se već ranije na znatno proširenim krajevima rukava kod Bogorodice koja personificira Crkvu na jednoj bjelokosnoj ploči u Metropolitan muzeju u New Yorku, koju A. Goldschmidt klasificira kao karolinško-ottonsku. (Vidi noviju reprodukciju te bjelokosti u djelu A. Malrauxa, Le monde chrétien, Paris 1954, sl. 55.)

LE DIPTYQUE MÉDIÉVAL EN IVOIRE DE LA GALERIE DE L'ACADEMIE YUGOSLAVE DE ZAGREB

La Galerie de l'Académie Yougoslave des Sciences et des Beaux Arts possède, dans la donation de son fondateur Josip Juraj Strossmayer, deux plaquettes en ivoire d'égale dimension (23 cm de hauteur, 10 cm de largeur) en forme de diptyque, probablement parties de la couverture d'un livre. Au milieu de l'une d'elles est représenté, sous une arcade, la figure imberbe du Christ vêtu d'une tunique et enveloppé d'un pallium, bénissant selon le «rite grecque», ses pieds nus posés sur un lion et un dragon (selon les paroles du psaume. 90, vers 13), et sur l'autre, également dans l'encadrement d'une arcade, la Vierge sur le trône, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux. La VI-ème édition du Catalogue de la Galerie Strossmayer indique que ces deux plaquettes en ivoire appartiennent à l'art byzantin du IX-ème ou du X-ème siècle. Cette indication est vraisemblablement basée sur l'opinion du professeur I. Kršnjavi qui les a étudiées le premier. Cependant, à la fin du XIX-ème et au commencement du XX-ème siècle, l'authenticité du diptyque de Zagreb a été mis en doute dans les travaux des érudits étrangers; les uns (dont E. Molinier) le considéraient comme un faux, exécuté d'après les plaquettes centrales de la reliure en ivoire à cinq compartiments de l'évangélaire de Lorsch, datant du IX-ème siècle (se trouvant aujourd'hui au «Museo Sacro della Biblioteca Vaticana» à Rome et à «Victoria and Albert Museum» à Londres), les autres (dont A. Goldschmidt) y voyaient l'oeuvre d'un contrefacteur, particulièrement adroit et raffiné. Le fait que les deux plaquettes en ivoire se trouvaient à l'archevêché de Đakovo déjà avant la fameuse époque des faux en oeuvres d'art anciennes (particulièrement en ivoire et en émail) qui a eu lieu en Allemagne (Cologne, Aix-la-Chapelle), n'a pas été pris en considération. L'idée du soit-disant faux a été rejetée récemment (en 1956) par l'Exposition de l'ivoire du Haut Moyen Age à Ravenne dont le Catalogue indique, sous le No 81, fig. 153 et 154, le diptyque de Zagreb comme oeuvre carolingienne du début du IX-ème siècle. Cependant l'auteur de cet article n'est pas d'accord sur cette date, proposée par le professeur G. Bovini.

En étudiant le diptyque de Zagreb et en analysant avec attention son côté formel et iconographique dans la confrontation avec les reliefs des plaquettes centrales du pentaptyque d'ivoire dans les collections de Rome et Londres, qui ont vraisemblablement servi au sculpteur du diptyque de Zagreb, soit elles-mêmes en tant qu'original, soit un bon dessin fait d'après l'original — l'auteur a constaté qu'en dehors des éléments typiquement carolingiens on y trouve un certain nombre de détails et des motifs fort intéressants se distinguant nettement, étant même entièrement différents de ceux que nous voyons dans les ivoires carolingiens ce qui, par le caractère du style et par le langage plastique, confirme la date du diptyque de Zagreb, proposée par l'auteur à savoir, *la fin du X-ème ou le commencement du XI-ème siècle* et nullement le commencement du IX-ème siècle. L'auteur trouve les sources et les modèles de tous ces détails, éléments et motifs dans les miniatures continentales (carolingiennes et othoniennes) et insulaires, bien plus anciennes (irlandaises et anglosaxonnes) ainsi que

dans les oeuvres appartenant à ce qu'on appelle le style de Reichenau de l'époque othonienne et qui résultent de l'imitation des oeuvres carolingiennes.

Se référant au fait que le célèbre Codex Gero (Darmstadt, Landesmuseum) datant des années 70 du X-ème siècle copie, en modifiant sensiblement, les miniatures de son modèle — l'évangélaire carolingien de Lorsch — l'auteur suppose la possibilité qu'à la même époque ou un peu plus tard on a pu avoir l'idée de copier également certaines parties du pentaptyque d'ivoire (aujourd'hui à Londres et à Rome) du même évangélaire de Lorsch et le résultat matériel de cette idée pourraient bien être les plaquettes en ivoire de Zagreb qui représenteraient, par conséquent une intéressante modification de la célèbre oeuvre carolingienne, exécutée à l'époque othonienne, c'est à dire, *une oeuvre carolingienne-othonienne originale*, parvenue jusqu'à nous.

Les motifs, les éléments et les détails qui parlent en faveur de l'originalité du diptyque de Zagreb et de la fin du X-ème siècle comme date de son origine sont les suivants: Le motif caractéristiques de l'enfoncement de l'abaque et de l'entrée de l'arc dans le noyau du chapiteau que nous rencontrons déjà dans certaines miniatures de l'école carolingienne «Ada» sous une forme atectonique très accentuée (par ex. la miniature avec la figure de l'évangéliste Mathieu dans l'évangélaire de l'abbaye Saint-Médard à Soissons, environ 827) — et que nous rencontrons beaucoup plus tard, dans le dernier quart du X-ème siècle, dans un évangélaire othonien d'Aix-la-Chapelle sous une forme un peu atténuée et presque identique à celle du diptyque de Zagreb. Sur nos plaquettes d'ivoire apparaît, en plus, *une forme de colonnes et de chapiteaux toute différente* de celle qui se trouve sur les plaquettes d'ivoire du milieu de la couverture de l'évangélaire de Lorsch. Ainsi, par exemple, *les chapiteaux à deux plans* évidents sur la plaquette de Zagreb avec la figure du Christ, font penser au même phénomène, particulièrement affectonnée, des miniatures de l'école de Reichenau du X-ème et du commencement du XI-ème siècle, cependant que le curieux détail *des feuilles qui s'incurvent en volutes et en crochets* sur les chapiteaux ainsi que les prolongements végétaux des arcades du diptyque de Zagreb, parlent en faveur du X-ème siècle comme date de son origine. (Cf. le détail de l'ornement végétale de l'initiale Q de l'évangélaire d'Othon III.) *L'ornement d'acanthé de forme particulière de l'arc* sous lequel se tient le Christ est une indication en faveur du diptyque de Zagreb. Il diffère de l'ornement semblable sur la plaquette d'ivoire à Rome et il ressemble beaucoup, il est presque identique à l'ornement d'acanthé qui sert de cadre à un ivoire carolingien de la dernière époque, faisant partie du «groupe Ada» de Berlin (IX-ème—X-ème siècle). Un ornement végétal (d'acanthé) servant de cadre, presque identique, apparaît, dans le dernier quart du X-ème siècle, également sur les miniatures de l'école de Reichenau (dans l'évangélaire de Poussay par exemple, aujourd'hui à Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10514). La différence entre l'original carolingien de Rome et de Londres où à la figure du Christ et de la Vierge les boucles de cheveux ou bien le bord du bonnet couvrent entièrement l'oreille, régulièrement placée, sauf la partie inférieure à peine perceptible, et le diptyque de Zagreb est que *les oreilles* y sont, au contraire, entièrement dégagées, *collées frontalement à la figure, à la hauteur des yeux*. L'auteur trouve l'analogie la plus proche pour la position des oreilles par rapport à la figure sur les miniatures du style de Reichenau de l'époque othonienne, surtout dans les figures peintes en

face (par exemple, la figure de l'empereur Othon III. dans son évangélaire de Munich). Selon l'opinion de l'auteur, dans ce même détail ainsi que dans les autres détails du visage, surtout dans *la façon particulière du dessin des yeux, du nez et de la bouche*, on retrouve également certains éléments et certaines reminiscences du style calligraphique des miniatures insulaires (hiberno-saxonnes) du haut Moyen Age. Contrairement au modèle carolingien (Rome, Londres), *la longueur exagérée des doigts tendus*, caractéristique pour le style de Reichenau, appliquée à toutes les trois figures du diptyque de Zagreb, présente également un élément en faveur de l'époque ultérieure de l'origine de notre ivoire. L'auteur estime cependant que, pour déterminer l'authenticité des plaquettes d'ivoire de Zagreb ainsi que pour fixer l'époque de leur origine, le détail particulièrement important est *le traitement des cheveux du Christ*. En effet, à la dernière boucle, à gauche et à droite du cou du Christ, s'ajoute une tresse, tombant le long de l'épaule, et qui se termine sur le bras gauche et sur le bras droit par *une mèche de cheveux plate* et c'est par ce détail original que le Christ de Zagreb diffère encore davantage du Christ de l'ivoire de Rome où ce détail n'existe pas. L'auteur trouve un motif semblable où l'on ajoute une mèche de cheveux, peignée à plat, à la dernière boucle sur les épaules, de même que le motif des oreilles «isolées» et placées frontalement, à la hauteur des yeux, dans la figure du même thème iconographique, gravée sur une plaquette d'argent, à savoir, sur le dos de la couverture de l'évangélaire de Poussay, oeuvre de l'école de Reichenau de la fin du X-ème siècle (Paris, Cabinet des médailles) — par conséquent de l'époque toute proche de celle du diptyque de Zagreb. L'élément caractéristique de l'époque byzantine moyenne (X-ème—XI-ème siècle) est représenté sur les plaquette d'ivoire de Zagreb par la *croix bordée d'un rang de perles* sous forme d'un nimbe en éventail entourant la tête du Christ et par la *position des pieds de la Vierge* (avec le pied droit en retrait et le pied gauche légèrement avancé), entièrement opposé à la position des pieds de la Vierge de l'ivoire de Londres. L'ornement caractéristique de l'ourlet des manches de la robe de la Vierge que nous ne retrouvons pas sur l'original carolingien de Londres témoigne également en faveur de l'originalité de notre diptyque.

En partant de tous ces détails et de tous ces éléments de style (en majeure partie othoniens et carolingiens, byzantins et hiberno-saxons) l'auteur conclut que le diptyque en ivoire de la Galerie de l'Académie Yougoslave de Zagreb représente une variante othonienne de la fin du X-ème ou du commencement du XI-ème siècle, exécuté d'après la célèbre oeuvre carolingienne directement ou d'après un dessin de cette même oeuvre, à savoir, d'après la figure du Christ et de la Vierge des plaquettes centrales du pentaptyque en ivoire de la couverture de l'évangélaire de Lorsch se trouvant actuellement à Rome et à Londres.