

Max Dvořák a objev kostela Santa Maria Antiqua

Petra Hečková

Západočeská univerzita v Plzni
University of West Bohemia, Pilsen
petra.heckova@email.cz

Abstract

Max Dvořák and the Discovery of Santa Maria Antiqua

The discovery of the early Medieval Church Sta Maria Antiqua, which was made within the archeological campaign at Forum Romanum in 1901, influenced not only the level of knowledge regarding the area of the Roman archaeology, but also contributed to the crucial turn of understanding and interpretation of the oldest Medieval art within the Roman area and in a broader perspective also to the modification of opinions on the nature of the oldest Medieval art and its relation to the preceding artistic tradition. The uncovered painting decoration originating in several phases of the period between ca. 550 - 850 AD, became a focus of attention of an array of archeologists and art historians almost immediately after its revelation. The discovery of the paintings in Sta Maria Antiqua also attracted the attention of art historian Max Dvořák, at that time a young professor Franz Wickoff's assistant at the institute of historical research, who repeatedly made journey to Rome because of his scholarship study stays. Even if the Sta Maria paintings were not the main focus of his scientific work, we know that Dvořák became instantly interested in such an outstanding discovery. The encounter with the new evidence of the development of wall painting from the key period between the end of the Antiquity and the beginning of the Medieval Ages provided him with a theme for a new approach to the topic concerning the nature of the oldest Medieval art and its relation to the preceding artistic period of the Antiquity, which he dealt with in detail in the first years of the 20th century. It is quite peculiar that such an event, when an expected discovery of interesting archeological findings required tearing down

all the building (of the Baroque church Sta Maria Liberatrice), which was discussed by experts and general public, unprecedented up to now, was not considered a preservation case by Dvořák, who later became a distinguished conservationist.

Klíčová slova: Sta Maria Antiqua, Max Dvořák, palimpsest, Pompejanský anděl, Forum Romanum, historiografie umění, archeologie, Giacomo Boni, demolice, iluzionismus, raně středověké nástěnné malby

Keywords: Sta Maria Antiqua, Max Dvořák, Palimpsest, Angelo Bello, Roman Forum, Art Historiography, Archaeology, Giacomo Boni, Demolition, Illusionism, Early Mediaeval wall-paintings

Posilování mezioborového přístupu v péči o kulturní dědictví by bylo velmi obtížné bez uvědomění si jeho historického vývoje a podmíněnosti. Předkládaný příspěvek tak sice rozvíjí hlavní leitmotiv naší konference jen nepřímo, jeho smyslem je však na příkladu jednoho významného archeologického objevu a jeho reflexe v práci významného historika umění ukázat, jakými cestami se ubíral vývoj vzájemných vztahů oborů věnujících se péči a vědeckému poznání kulturního dědictví. Byť byl předmět jejich zájmu společný, jejich cíle už ve vzájemném souladu být nemusely a v případě historické epochy konce 19. a prvních desetiletí 20. století, na níž se v tomto příspěvku zaměříme, často ani nebyly.

K výběru tématu mne přiměly hned dvě významné události nadcházející doby: jednak je to plánované dokončení náročného projektu restaurování nástěnných maleb kostela Sta Maria Antiqua na Foru Romanu v Římě a otevření této významné památky veřejnosti, jednak 140. výročí narození historika umění a památkáře Maxe Dvořáka, které si budeme příští rok připomínat. Dovolte mi krátkou historickou reflexi na toto téma, jež, jak doufám, přinese i jisté poučení při našich snahách rozvíjet vzájemné porozumění a spolupráci napříč obory pečujícími o kulturní dědictví. Podobné příklady nás mohou poučit i o tom, jak velmi úzce byla tato oblast vždy propojena s dobovou kulturně-politickou situací a společenskou objednávkou.

I.

Objev kostel Sta Maria Antiqua a jeho nástěnných maleb na sklonku roku 1900 vyvolal doslova ze dne na den senzaci. Nezadržitelně ovlivnil nejen tehdejší stav poznání v oblasti římské archeologie. Významnou měrou se podepsal i na zásadním obratu v chápání a interpretaci nejstaršího středověkého umění na území města Říma, a v širším měřítku celého umění evropského. Ovlivnil dosud platné modely uměleckého vývoje středověké nástěnné malby v klíčové epoše mezi antikou a středověkem, doby dosud charakterizované jako „staletí temna“. Událost se zároveň stala bezprecedentním příkladem přístupu, jaký zvolila archeologická památková péče při soudobých požadavcích progresivně se rozvíjejícího oboru raně křesťanské archeologie. Dnes je asi jen sotva představitelné, že by předpokládaný nález určitého umělecko-historicky či jinak vědecky cenného objektu vyvolal demolici historické stavby. Ještě než obrátíme svou pozornost k Maxi Dvořákoví a odkrytí jeho vztahu ke malbám v Santa Maria Antiqua, věnujme se tedy právě okolnostem tohoto významného nálezu.



Obr. 1 Kostel Santa Maria Liberatrice na Foru Romanu před demolicí.
(Repro: BATTAGLINI, Giovanna; COARELLI, Filippo. „Scavi di Roma 1, 1878 - 1921.
Lexicon topographicum urbis Romae, supp.“ Roma : Ed. Quasar, 2004, s. 300)

Skutečný rozmach archeologických výzkumů na území města Říma nastal v 60. a 70. letech 19. století. V souvislosti se stavební expanzí v novém hlavním městě sjednocené Itálie se do hledáčku zájmu archeologů dostaly nejen okrajové části antického města, ale také lokality tradiční, prozkoumávané (a také vytěžované) přinejmenším od renesance. Tou nejdůležitější z nich bylo někdejší centrum antického Říma, Forum Romanum. V posledních letech 19. století byl pověřen vedením tamních vykopávek archeolog Giacomo Boni.¹ Ideovým záměrem této výrazné, ambiciózní a do jisté míry i kontroverzní osobnosti římské archeologie bylo archeologické odkrytí a poznání celého areálu Fora Romana. Povzbuzen dosavadními archeologickými nálezy, především spektakulárním objevem kultovního objektu tzv. Lapis Niger, se Boniho zájem brzy obrátil na kostel Sta Maria Liberatrice, který se nacházel na západním okraji Fora Romana, na úpatí Palatinu. Tato stylově a umělecky nijak výrazná architektura od architekta Onoria Longhiho z počátku 17. století stála podle tradice na místě starších svatyní Santa Maria de inferno či S. Silvestro in lacu.

Boniho očekávání byla velká. Přesvědčení o existenci starobylé, ještě raně křesťanské svatyně pod současným kostelem totiž sdílela celá řada odborníků, ať už historiků či archeologů.² Mnohé slibovaly také některé předchozí objevy z 80. let 19. století a zprávy o existenci nástěnných maleb

1 AUGENTI, Andrea. Giacomo Boni, Gli scavi di Santa Maria Antiqua e l'archeologia medievale a Roma all'inizio del novecento, *Archeologia Medievale* 27, 2000, s. 39–46.

2 Svědčí o tom též poznámka v Armelliniho velkém kompendiu římských církevních staveb: ARMELLINI, Mariano. *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma – Vaticano 1891, s. 527–529.



Obr. 2 Snímek zachycující průběh archeologických prací v kostele Santa Maria Antiqua v roce 1901. (Repro: de Grüneisen, 1911)

zachycujících církevní otce Východu a datovaných nápisy do pontifikátu Pavla I. (757 – 767). Vedle písemných to byl také jeden doklad ikonografický, jenž jitiřil fantazii archeologů asi nejvíce: takzvaný Valesiův diář ze začátku 18. století, popisující objevy učiněné na tomto místě v roce 1702 a doplněný skicou ukazující odhalený východní závěr kostela s apsidou a bočními zdmi presbytáře zcela pokrytými malbami.³

Rozhodnutí o vyvlastnění a demolici kostela vydalo ministerstvo školství v roce 1899.⁴ Stalo se tak především díky neustálým intervencím Giacoma Boniho, který samotného ministra upozorňoval na význam objevů předpokládaných už nestorem římské archeologie Rodolfem Lancianim, a také na to, že nejen bližšímu poznání vzácných maleb, ale také jejich památkové ochraně brání stávající budova Santa Maria Liberatrice. Tedy stavba, která podle Boniho žádnou hodnotu jako památka nemá („*di nessun valore come monumento*“)⁵ Od samotného počátku byla kampaň pozorně sledována zvláště odbornou veřejností.⁶ Vedoucí vykopávek na Foru Romanu

3 Tento významný ikonografický doklad maleb, na vítězném oblouku dnes již zčásti zničených, je citován ve všech významnějších přehledových pracích o Santa Maria Antiqua.

4 Ministero della Pubblica Istruzione mělo až do zřízení samostatného ministerstva pro kulturní památky v roce 1974 (Ministero per i beni culturali e ambientali) v gesci také péči o památkový fond a knihovny. Pravděpodobně na základě Boniho podnětu bylo rozhodnuto také o místu výstavby nové svatyně Santa Maria Liberatrice v městské čtvrti na pahorku Testaccio.

5 Citováno podle: TEA, Eva. *La basilica di Santa Maria Antiqua*. Milano 1937, s. 3.

6 Například na stránkách *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana* několikrát referoval v letech 1899 a 1900

však nepodceňoval ani širší publicitu a už v posledních dnech roku 1899 inicioval článek v nejčtenějším deníku *La Tribuna*, kde avizoval očekávání velkých objevů, jež posunou poznání historického vývoje nejvýznamnější římské lokality, *Fora Romana*, dále.⁷

I přes toto „krizové public relations“ a značná očekávání velké části veřejnosti nebyl záměr demolic kostela přijímán bezvýhradně kladně. Vlna kritiky se zvedla nejen mezi obyvateli Říma. Kritická hlasy na adresu archeologické praxe, která nezadržitelně měnila tvář Věčného města, se ozývaly z náboženských kruhů i z řad početné komunity cizinců žijících v Římě. Archeologické vykopávky byly věci veřejnou doslova v mezinárodním měřítku. Stesky nad ničením původních autentických struktur středověkých a novověkých jen za účelem předpokládaných senzačních archeologických objevů, varování před „šílenými demolicemi na Foru Romanu“ a hrozby, že se město Řím změní v hromadu sutin, se ozývaly především v místním tisku (*La Voce della Verità*).⁸ Masivní vlna demolic v Římě počátku 20. století sice nedosahovala téže úrovně jako o generaci později, za vlády Mussoliniho, do značné míry ji však svými cíli a rétorikou obhajující mimo jiné i zájmy vědeckého poznání předcházela.

Do zdiva kostela se krompáče dělníků poprvé zabořily 8. ledna 1900. Na demolici jich pracovalo na 350 a práce rychle postupovaly i v důsledku využití dynamitu, kterým se trhaly klenby novověké sakrální stavby. Už zanedlouho, v březnu 1900, došlo po základních demoličních pracích na archeologické vykopávky. Objevy prvních maleb na sebe nenechaly dlouho čekat. Nejdříve byly znovuobjeveny fresky známé z Valesiova popisu a v srpnu spatřila světlo světa také slavná zeď presbyteria s takzvaným palimpsestem. Boni tehdy dopisem referoval o svém přelomovém objevu i o dosud marném shánění finančních prostředků na restaurování maleb architektu Webbovi a připojil informaci o existenci čtyř různých vrstev maleb, pocházejících z 8. – 9. století, „nejvýznamnějšího malířského palimpsestu, jaký vůbec existuje“.⁹ Konec roku 1900 rázně utnul všechny dosavadní dohady o zasvěcení prozkoumávaného kostela. Dne 20. prosince byl v takzvané Theodotově kapli nalezen nápis identifikující stavbu jako kostel *Santa Maria Antiqua*. Boniho dřívější předpoklad, založený na Lancianioho hypotéze, byl správný.

Malířská výzdoba, pocházející z několika fází vzniklých v průběhu 6. – 8. století, se stala bezprostředně po svém odhalení centrem pozornosti celé řady archeologů a historiků umění. První pokusy o odborné a vědecké uchopení fantastického objevu na sebe nenechaly dlouho čekat. Vedle recentních zpráv Orazia Marucchioho v *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*¹⁰ je to především první obsáhlé monografické zpracování z pera tehdejšího ředitele *British School at Rome* Gordona Rushfortha. Ten také informoval o přelomovém nálezu „Sixtínské kaple osmého století“ britskou veřejnost na stránkách v *The Times* už 9. ledna 1901. Vedle toho

o zahájení prací a průběhu objevů přední archeolog Orazio Marucchi.

- 7 Viz TEA, *La basilica...* (cit. v pozn. 5), s. 6.
- 8 MORGANTI, Giuseppe. Giacomo Boni e i lavori di Santa Maria Antiqua: un secolo di restauri. In OSBORNE, John; BRANDT, J. Rasmus; MORGANTI, Giuseppe (eds.). *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo. Atti del colloquio internazionale, Roma, 5-6 maggio 2000*. Roma : Campisano Editore 2004, s. 11-30 (zvl. s. 11). ISBN 88-88168-21-4
- 9 „Il più importante palinsesto pittorico che esista, anello fra il paganesimo e la cristianità“. In: TEA, *La Basilica...* (cit. v pozn. 5), s. 9.
- 10 Vedle kratších zpráv z průběhu vykopávek je to také první a v recentních bibliografiích neprávem pomíjený synteitický článek popisující malby v *Santa Maria Antiqua* a zabývající se otázkami chronologie jednotlivých vrstev výzdoby i původu a stavebního vývoje samotné stavby. – MARUCCHI, Orazio. La chiesa di S. Maria Antiqua nel Foro Romano, *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana* 6, č. 3 – 4, 1900, s. 285 – 320.

věnoval Santa Maria Antiqua vůbec první článek v nově založených *Papers of the British School at Rome*.¹¹ Rozsáhlý a podrobný popis ikonografie i formálního provedení dochovaných maleb, včetně určení chronologie je doprovázen také pokusem částečné zodpovězení prvních sporných otázek. Tou nejzávažnější byl vzájemný poměr a rozsah jednotlivých dosud rozeznávaných vrstev výmalby, podle Rushfortha prováděných v přibližně padesátiletých intervalech mezi rokem 600 a polovinou 8. století.¹²

K nálezů se vyjadřovaly také autority domácí. Možnost seznámit se s malbami v Santa Maria Antiqua a reflektovat tento objev měl také Adolfo Venturi ve druhém svazku svého opusu *Storia dell'arte italiana*. Jeho pozornost zaujal především fragment s hlavou „krásného anděla“ z druhé vrstvy slavné zdi s palimpsestem. Ve svých pozorováních se však dopustil četných omylů zapříčiněných tím, že znal stratigrafii maleb jen zběžně. Tím nejvýraznějším byla mylná interpretace maleb druhé vrstvy palimpsestu coby plodů byzantské malby 10. – 12. století.¹³ Slavný italský historik umění se zkrátka zdráhal uvěřit tomu, že by dílo tak vysoké kvality, svěžestí svého malířského rukopisu připomínající klasické formy, mohlo vzniknout v době 6. – 7. století, jíž on sám nahlížel jako období uměleckého úpadku.

V době, kdy Venturi dokončoval práci na druhém díle, bylo místo objevu přístupné jen omezeně a na přechodnou dobu.¹⁴ Italské autority nadto uvalily embargo na jakékoli pořizování a šíření kresebné či fotografické dokumentace, jak se o tom hned v úvodu své práce zmiňuje také Rushforth. O možnost zachycení podoby nástěnných maleb opakovaně neúspěšně žádal už od května 1900 Josef Wilpert, uznávaná osobnost římské raně křesťanské archeologie. Zamítnutí jeho žádosti bylo generálním ředitelstvím motivováno hledisky čistě ekonomickými a prestižními: první zprávu s kompletní fotodokumentací neměl vydat cizí badatel, ale samotná římská Soprintendenza, která si nárokovala autorská práva. Povolení Wilpertovi udělil generální ředitel Fiorilli až v březnu 1904. Dnes známé reprodukce vytvořené unikátní metodou kombinace fotografií a akvarelových kreseb, jež Wilpert uplatnil mimo jiné i ve svém kompendiu *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert* (1916), mohl začít badatel pořizovat až mezi lety 1905–1909.¹⁵

11 McN. RUSHFORTH, Gordon. The Church of S. Maria Antiqua, *Papers of the British School at Rome* 1, č. 1, 1902, s. 1–123.

12 To, co badatele už od dob Rushforthu udivovalo asi nejvíce, byly opakované přemalby zdi presbyteria a apsidy, pro něž často hledali komplikovaná vysvětlení. Na otázku po důvodu časté frekvence přemaleb odpověděl až recentní archeologický průzkum, součást projektu památkové obnovy Santa Maria Antiqua probíhajícího v letech 2001 – 2013. Podle informací restaurátora Wernera Schmida si ji s největší pravděpodobností vyžádal špatný stav freskové výzdoby zapříčiněné vysokou vlhkostí zdiva východního závěru kostela, přiléhajícího k úpatí Palatinu. O boji s vlhkostí a nutnosti odvádět podzemní vodu už během pozdně antické a středověké existence staveb v této části svědčí pokročilý systém drenáží a kanalizace ústící do Kloaky Maximy.

13 VENTURI, Adolfo. *Storia dell'arte italiana. 2. Dall'arte barbarica alla romanica*. Milano 1902, s. 377. - V chronologii maleb 2. a 3. vrstvy se mylil ještě Diehl, který odmítal uvěřit, že by vrstva s trůnicí Pannou Marií (Santa Maria Regina) mohla být starší než Zvěstování s fragmentem hlavy „krásného anděla“ vykazujícím kvality pompejské malby: DIEHL, Charles. *Manuel d'art byzantin*. Paris 1910, s. 330.

14 K Venturimu a jeho reflexi maleb v Santa Maria Antiqua viz ANDALORO, Maria. „Sembrano due grandi petali di rosa“. Adolfo Venturi e il più bel frammento greco“ in Santa Maria Antiqua al Foro Romano, in: d'ONOFRIO, Mario (ed.). *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi. Sapienza Università di Roma 25-28 ottobre 2006*. Modena 2008, s. 245 – 254, zvl. s. 249.

15 BORDI, Giulia. Giuseppe Wilpert e la scoperta della pittura altomedievale a Roma, in: HEID, Stefan (ed.). *Giuseppe Wilpert. Archeologo cristiano. Atti del Convegno, Roma, 16-19 maggio 2007*. Città del Vaticano :



Obr. 3 Dobová pohlednice zachycující stav kostela Santa Maria Antiqua v prvním desetiletí 20. století. (Obrazový archiv Českého centra pro středomořskou archeologii)

Přestože objevy předčily všechna očekávání, brzy se s neuváženým odhalením maleb dosud konzervovaných pod vrstvami sutě a zeminy dostavily závažné problémy. Původně jasné a zářivé barvy, které Boni a jeho kolegové obdivovali na freskách objevovaných od časného jara roku 1900, začaly velmi brzy blednout. Téma mizející malířské výzdoby se objevuje v Boniho korespondenci s generálním ředitelstvím už v květnu 1900. V únoru roku 1901 musela být sestavena ministerská komise jako zvláštní poradní orgán pro konzervaci a záchranu maleb.¹⁶ Ta navrhla vedle základních opatření také celé uzavření objektu, jež mělo malbám poskytnout stabilní klima. Intervence, která probíhala pod vedením architekta Antonia Pertignaniho až do roku 1903, spočívala v průběžné stabilizaci zdí a omítek a konzervaci maleb. Některé postupy, například užití kovových čepů, cementových výplní a materiálu na bázi minerálního vosku se však už s odstupem několika let ukázaly jako nepřiliš šťastné řešení. Degradace maleb byla překvapivě rychlá. Už zanedlouho, v roce 1906, začaly vlivem vlhkosti a nevhodného zajištění na několika místech vrstvy malířské výzdoby odpadávat.¹⁷ Postupující zánik načas zpomalilo až zastřešení zbytků kostela v roce 1911.

Stejně dlouho jako provedení tohoto základního opatření pro uchování křehké malířské výzdoby, jehož se dožadovala už komise odborníků v roce 1901, na sebe nechalo čekat také

Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2009, s. 323 - 342. ISBN 978-88-85991-50-7.

16 TEA, *La Basilica...* (cit. v pozn. 5), s. 10 – 11. Členem komise byl také Corrado Ricci.

17 MORGANTI, *Giacomo Boni...* (cit. v pozn. 8), s. 21-22.

první skutečně systematické zhodnocení uměleckohistorického významu fresek v Santa Maria Antiqua. Až v letech 1910 a 1911 vychází studie Josefa Wilperta v časopise *L'Arte* a monografická publikace autorského kolektivu pod vedením Wladimira de Grüneisena.¹⁸ Prakticky jedinou příležitostí, díky níž se mohla širší veřejnost a badatelé, kterým nebyla umožněna osobní návštěva místa, seznámit s podobou unikátně dochované výzdoby v Santa Maria Antiqua, se stal přehledový článek o objevech na římském fóru od Dante Valigeriho z roku 1903.¹⁹

Není náhodou, že v prvním desetiletí 20. století, jež vymezuje dobu objevu kostela Santa Maria Antiqua a vydání Grüneisenovy monografie, která se jím jako první v komplexnosti zabývá, se malbami v Santa Maria Antiqua, jejich stylovým charakterem a významem pro počátky středověkého malířského umění zabýval také historik umění Max Dvořák. Tehdy ještě mladý, avšak už velmi nadějný asistent profesora Franze Wickhoffa na vídeňském Institutu pro rakouská dějzpytná bádání pobýval v letech 1900 - 1902 opakovaně v Římě na stipendijních pobytech. Vedle umění pozdní renesance to bylo právě téma raně středověkého malířství v Římě, které v této době nejvíce upoutalo jeho pozornost. O svých úmyslech zabývat se jím soustavněji referoval v osobní korespondenci jak svému příteli, českému historikovi Josefu Šustovi, s nímž Dvořák sdílel okouzlení Římem, tak svému mentorovi, profesoru pražské univerzity Jaroslavu Gollovi. Do podrobného průzkumu římských památek vkládal Dvořák naději na rozřešení zapeklitého, a podle jeho názoru dosud nedostatečně řešeného problému – poznání počátků středověkého umění, s nímž si dosud, jak sám přiznává, nevěděl rady, a pro nějž chyběly jakékoli poznatky.²⁰

Jak důležitým impulsem byl pro rozvíjení hypotéz o stylovém vývoji římského malířství objev nástěnných maleb v Santa Maria Antiqua, ukazují sentence z dopisu adresovaného z Říma 16. dubna 1902 Josefu Šustovi:

„Jsem již na skoku z Říma a skorem rád odjíždím. [...] Ale přes to teprve teď poznávám, že bych měl jít na celý rok do Říma. K tomuto poznání mne přivedla má práce o zdejších středověkém malířství. Pamatuješ se snad ještě na malby, jež se podobají úplně Pompejanským v Sta Maria Antiqua. Na téžte místě, kde jsou tyto malby, je vidět jiné, náležející k jiné vrstvě, jež jsou ve slohu, který se obvykle nazývá byzantským. Když jsem letos poprvé zase přišel na forum, zpozoroval jsem, že tyto byzantské malby jsou pod oněmi Pompejanskými. Myslel jsem nejprve, že to jsou halucinace a že jsem pozřel zdravého zraku, ale věc se má opravdu tak a je to fakt nesmírné důležitosti. Je to jasný důkaz, že to, co se považovalo posud v malířství až do X. st. za byzantské, není byzantské, nýbrž římské, že ne na východě nýbrž v Římě nastává strnulost, jejímž prvním dokumentem jsou mosaiky v Ravenně a že na východě proti tomu se udržuje v umění tak jako v celém životě antika až nejméně do VIII. st. V této době jí v umění aspoň řečtí mnichové opět přinášíjí do Říma a tím je dán původ karolinské tak zv. renaissance, která mi byla posud nepochopitelnou. Pojednou se mi všechny otázky v tomto směru vyjasnily a všechen zachovaný materiál je opravdu důkazem, že tak byl vývoj věcí. Ale vedle toho a přes to poznávám stále více, jak se v Římě udržela přímá římská tradice v umění, jako ve všem, až do trecenta...“²¹

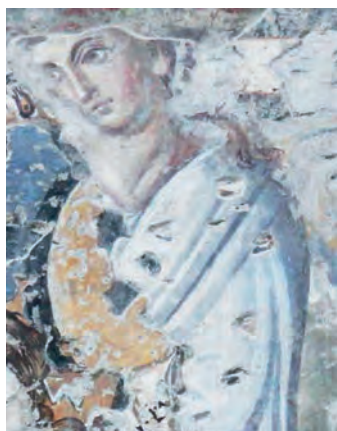
Předmětem Dvořákových úvah se stala proslavená zeď s palimpsestem, úsek maleb na zdi

18 WILPERT, Giuseppe. Sancta Maria Antiqua, *L'Arte* 13, 1910, s. 1-20, 81-107. de GRÜNEISEN, Wladimir. *Sainte-Marie-Antique*. Paris 1911.

19 VALIGERI, Dante. Gli scavi recenti nel Foro Romano, *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 31, s. 3 – 239, zvl. od s. 199.

20 Svěřuje se o tom v dopise adresovaném Jaroslavu Gollovi z 15. dubna 1902. Publikováno v: DVOŘÁK, Max. *Listy o životě a umění. Dopisy Jaroslavu Gollovi, Josefu Pekařovi a Josefu Šustovi*. (ed. Jaromír Pečírka). Praha: Vyšehrad 1943, s. 95.

21 DVOŘÁK, *Listy...* (cit. v pozn. 20), s. 98–99.



Obr. 4 Takzvaná palimpsestová žed' s vrstvami výmalby ze 6. - 8. století (nahoře detail „pompejanského anděla“), Santa Maria Antiqua, Řím. (Foto P. Hečková, 2012)



presbyteria, napravo od apsidy, která už od okamžiku svého objevení v létě roku 1901 provokovala zájem a fantazii badatelů. Dvořákovo pozorování i trefný odhad přitom snad ani nemohly mít oporu v publikované literatuře (nemohl se ještě oprít ani o Rushforthův, ani o Valigeriho článek), pouze ve vlastní zkušenosti a vědecké intuici. Jako „Byzantské malby“ označil ve fragmentu dochovaný výjev s trůnicí Pannou Marií oděnou do ceremoniálního roucha byzantské císařovny (typ Maria Regina) z 2. vrstvy, jehož datace se i dnes vzhledem ke značné stylové příbuznosti s uměním justiniánské Ravenny ustálila přibližně na době kolem poloviny 6. století. Pod „malbami Pompejanskými“ měl Dvořák na mysli fragment fresky s hlavou anděla ze 3. vrstvy,²² teprve Josefem Wilpertem v roce 1910 určené jako součást scény Zvěstování. Díky svým překvapivě elegantním, ušlechtilým a přitom lehkým formám evokujícím impresionistický styl staršího římského umění získalo toto nevelké torzo malby zachycující obličejovou partii hlavy archanděla Gabriela přívzvisko „Pompejanský anděl“ nebo „Krásný anděl“ (Angelo Bello).

Jak významné byly tyto úvahy pro promýšlení otázek spojených se studiem raně středověkého umění, se však ukázalo až odstup mnoha let. Další Dvořákovo studium římského středověkého malířství brzy vystřídalý vědecké i odborné úkoly jiné povahy. K tématu se krátce vrátil až v roce

22 Ke stratigrafickým souvislostem palimpsestu naposledy Marie Andaloro v článku zveřejněném v roce 2004 ve sborníku z konference pořádané k příležitosti stého výročí objevu Santa Maria Antiqua: ANDALORO, Maria. La parete palinsesto. Výsledky posledního restaurátorského výzkumu však dosavadní stav poznání do určité míry zkorigují: 1900, 2000. In OSBORNE, John; BRANDT, J. Rasmus; MORGANTI, Giuseppe (eds.). *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo. Atti del colloquio internazionale, Roma, 5-6 maggio 2000*. Roma: Campisano Editore 2004, s. 97-112. ISBN 88-88168-21-4.



Obr. 5 Salome se syny (Makkabejští), freska z bočního pilíře lodi, Santa Maria Antiqua, Řím (Foto P. Hečková, 2013)

1908 při práci na článku věnovaném mozaikám kostela San Marco pro monografii o Benátském paláci.²³ Studie, z jejíž původně zamýšlené koncepce i rozsahu musel značně slevit,²⁴ není jen strohou analýzou jediné památky, jako spíše smělým náčrtem stylového a uměleckého vývoje římského malířství mezi 5. a 9. stoletím. Svá úvodní soukromá pozorování z roku 1902, určená jen očím Šustovým, kdy vystihl velmi trefně základní problém chronologie palimpsestu a to, co může znamenat pro interpretaci umění mezi pozdní antikou a raným středověkem, Dvořák rozpracoval do širší podoby a do jisté míry také zkorigoval.

Na rozdíl od převládajících názorů (za všechny jmenujme Adolfa Venturiho, jehož dataci hlavy krásného anděla do 10. století zásadně odmítal) nechápal Dvořák období nejstaršího středověku jako dobu všeobecného úpadku a barbarizace umění. Naopak. Památky raně středověké nástěnné malby a mozaiky, dochované především na území města Říma, pro něj představují jasný důkaz o tom, jak důležitou roli hrálo antické dědictví a postupné vyrovnávání se s ním v celém uměleckém vývoji od konce antiky až po 8. století.

Dvořákovy úvahy by pro nás byly jen stěží pochopitelné bez uvědomění si silně inspirativního myšlenkového podhoubí, z něhož vzešly: konceptu vývoje pozdně antického umění, jak jej zformovali badatelé Vídeňské školy dějin umění Franz Wickhoff a Alois Riegl, a mezi jejich žáky značně zobecnělé teze o neexistenci období úpadku v uměleckém vývoji. Pro Dvořákovy teoretické úvahy nad počátky středověké malby je na první pohled důležitější Wickhoffova

23 DVOŘÁK, Max. Innere Ausmückung der Basilika und des Palastes. In DENGEL, Philipp; DVOŘÁK, Max; EGGGER, Hermann. *Der Palazzo di Venezia in Rom*, Wien 1909, s. 33-58.

24 Stěžuje si na to také v dopise Josefu Šustovi z Vídně 5. února 190. iN: DVOŘÁK, *Listy...* (cit. v pozn. 20), s. 169.

koncepce vývoje výtvarného umění ve staletích římské antiky, jak ji jeho učitel zformuloval v rozsáhlém teoretickém úvodu k vydání rukopisu *Vídeňské geneze*.²⁵ Namísto tradiční představy o umělecké vyspělosti klasického období antiky, po níž následovalo již jen pouhé opakování a napodobování vzorů ústící až do úpadkové fáze římského umění, zaštitěné autoritou „otce-zakladatele“ Johanna Joachima Winckelmannna, postavil Wickhoff model jiný. Jeho ústřední tezí se stalo nalezení nových stylových kvalit charakteristických pro římské umění a tím i pro umění pozdní antiky: uplatnění kontinuálního narativního stylu v kompozici výtvarného díla a iluzionistické pojetí uměleckého znázornění.

Především iluzivní princip, jenž Wickhoff nachází nejen u antických římských, ale také u nejstarších raně křesťanských památek, je pro Dvořáka prvním pilířem mostu spojujícího umění římské antiky s výtvarnou kulturou středověku. Od nalezení dokladů pro zdomácnění takzvaného barevného iluzionismu („*Farbenillusionismus*“²⁶) na řadě římských památek z 5. století, mimo jiné i na slavných mozaikách v Santa Maria Maggiore, koncipuje nástin vývoje umění na památkách dochovaných v Římě. Ani 6. století s jeho tak odlišnou výtvarnou kulturou a uměním dochovaným na italské půdě především v prostředí ostrogótské a byzantské Ravenny pro něj nepředstavuje rozchod s antickým dědictvím, pouze novou tendenci v pojetí iluzivního principu. Jediný okamžik téměř dokonatého rozchodu se starší tradicí spatřuje v umění 7. století, kdy se v římském prostředí prosazuje nové umělecké cítění a neplastický lineární styl („*römischer Völkerwanderungsstil*“).

Řešením celého problému vzniku středověkého malířství v Římě, a tím i klíčem k pochopení počátků středověkého umění na Západě, se pro Dvořáka staly malby v Santa Maria Antiqua, především ty, které se nacházejí ve 2. a 3. vrstvě.²⁶ Stratigrafická situace na zdi palimpsestu pro něj představovala jasný důkaz, že opuštění forem klasické řecko-římské antiky ve prospěch nového uměleckého názoru nebylo tak jednoznačné a probíhalo cestami spíše křivolakými. Většina dochovaných maleb – vedle Zvěstování na zdi palimpsestu jmenuje například Salome se syny (Makkabejští), druhé Zvěstování na pilíři lodi a hlavu sv. Demetria – je podle něj jasným důkazem o tom, jaký význam mělo antické dědictví a klasické zobrazovací principy a uplatnění iluzionismu tolik podobného postupům využívaným v umění římské antiky (včetně malby pompejské), pro klíčové období mezi polovinou 7. a polovinou 8. století. Zásahu na tom, že v době, kdy se římská malba ubírala zcela jiným směrem, vznikly v Santa Maria Antiqua takováto vrcholná díla, měli podle něj řeční umělci, uprchlíci před ikonoklasmem. Původní formy náležející antické umělecké tradici byly v řecké koiné natolik zdomácnělé, že přetrvaly turbulentní vývoj v pozdní antice a staly se integrální součástí výtvarného projevu raně byzantského umění. Odtud mohly především v 8. století zpětně ovlivnit vývoj umění na Západě. Díky řecké lekci získalo podle Dvořáka středověké malířství nový vztah ke klasickému názoru na malířské problémy a otevřelo cestu směrem k samostatnému vývoji západního evropského umění.²⁷

25 HARTTEL, Wilhelm, Ritter von; WICKHOFF, Franz (Hrsg.). *Die Wiener Genesis, mit 52 Lichtdrucktafeln der ersten österreichischen Lichtdruckanstalt in Wien nach photographischen Aufnahmen der K. K. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproductionsverfahren, 6 Hilfstafeln und 20 Textillustrationen in Photochromotypie, Heliogravure, Lichtdruck, Phototypie und Zinkographie*. Wien 1895.

26 Dvořák se zde opírá o Rushforthovo nepřesné datování maleb 2. vrstvy do roku 649. Dnes je jako nejpravděpodobnější (i když nikoli bezpečně prokázané) přijímáno datování do poslední čtvrtiny 6. století.

27 Pro úplnost lze připomenout, že tématem přežívání antických forem se Dvořák zabýval také ve studii o pohřebišti Les Aliscans v Arles pro sborník věnovaný životnímu jubileu Franze Wickhoffa. Napsal ji shodou okolností v závěru téhož roku (1902), kdy v Římě rozvíjel své teorie o malbách kostela Santa Maria Antiqua.

Svou tezí o raně středověkém helénismu přežívajícím v byzantském umění, jenž v klíčovém období ovlivnil umění v Římě, Dvořák korigoval názor, který na fresky v Santa Maria Antiqua vyslovil už dříve Adolfo Venturi.²⁸ Zatímco italský historik umění nepředpokládal, že by hlava „krásného anděla“ mohla být mladší než z 10. století, a řadil ji po bok takovým dílům makedonské renesance, jako je Pařížský žaltář z Národní knihovny (Ms. gr. 139), Max Dvořák poukázal na sice nepřilíš patrné, přesto významné rozdíly ve stylu i způsobu provedení. Navíc si byl vědom jasných historických faktů determinujících možnou dobu vzniku maleb v Santa Maria Antiqua, který přestal být využíván po zemětřesení v roce 847. Není však bez zajímavosti, že teze o „helénské lekci“ v Santa Maria Antiqua do značné míry předznamenala také směr pozdějšího bádání. V souvislosti s malbami na palimpsestové zdi mluvili o „alexandrijském helénismu“ 7. století američtí badatelé Charles Rufus Morey a jeho žákyně Myrtila Avery.²⁹ O generaci později protežoval hypotézu o helénistickém dědictví ve středověké západní malbě Ernst Kitzinger.³⁰

Vědecká práce Maxe Dvořáka věnovaná římskému středověkému malířství nakonec zůstala ve stínu jeho slavnějších uměleckohistorických studií či jeho pozdější práce památkářské. Záměr na monografické zpracování tématu opustil pod tíhou jiných vědeckých a organizačních úkolů, snad také pod dojmem faktu, že velké kompendium římské malby a mozaiky současně připravoval Josef Wilpert. Práce o mozaikách kostela San Marco v Římě z roku 1909, posmrtně vydaná studie o římském starokřesťanském malířství z roku 1919 a několik málo nepublikovaných poznámek v osobní korespondenci či abstraktech přednášek dochovaných v pozůstalosti jeho žáků tak představují v podstatě jediné zdroje, z nichž si můžeme udělat představu o významu objevu maleb kostela Santa Maria Antiqua v jeho nástinu vývojové teorie věnované počátkům středověké malby.

V závěru své studie se vrátím krátce k „památkovému“ a společenskému dopadu této druhé nejslavnější „archeologické demolice“ v moderních dějinách města Říma. Pro další Dvořákovy osudy a vývoj jeho vědecké osobnosti není bez zajímavosti, že ve své době odborníky i širokou veřejností diskutovaný a dosud bezprecedentní případ pro něj, budoucího významného památkáře rakousko-uherské *Centrální komise pro výzkum a zachování stavitelských památek*, ještě nepředstavovala památkářskou kauzu. Osobnost Dvořáka – památkáře se vykristalizovala teprve v souvislosti s životními okolnostmi, vážným onemocněním a náhlým úmrtím Aloise Riegla, jehož funkci v Centrální komisi Dvořák převzal. Jednou z prvních velkých akcí památkové obnovy, na níž se snaží hájit zájmy památek, je obnova Diokleciánova paláce ve Splitu v červnu roku 1905. Ale to už je jiná kapitola příběhu, do níž události kolem demolice jednoho nenápadného barokního kostela v Římě nepatří.

28 VENTURI, *Storia dell'Arte...* (cit. v pozn. 13).

29 AVERY, Myrtila. The Alexandrian Style at Santa Maria Antiqua, Rome. In *The Art Bulletin* 7, n. 4, 1925, s. 131-149. – MOREY, Charles Rufus. The Sources of Mediaeval Style. In *The Art Bulletin* 7, n. 2, 1924, s. 35-50.

30 Jako hlavní znaky zprostředkované byzantskému umění helénismem definoval malebnost, iluzionismus a vyjádření emocí: KITZINGER, Ernst. The Hellenistic Heritage in Byzantine Art. In *Dumbarton Oaks Papers* 17, 1963, s. 95-115. Více k dějinám vědeckého poznání Santa Maria Antiqua: BRUBAKER, Leslie. 100 Years of Solitude: Santa Maria Antiqua and the History of Byzantine Art History. In: OSBORNE, John; BRANDT, J. Rasmus; MORGANTI, Giuseppe (eds.). *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo. Atti del colloquio internazionale, Roma, 5-6 maggio 2000*. Roma : Campisano Editore 2004, s. 41-47. ISBN 88-88168-21-4