

ELIŠKA KAZDOVÁ

DOMITIANOVSKE RELIEFY OD CANCELLERIE

Výuka klasické archeologie a dějin antického umění na filozofické fakultě Univerzity J. E. Purkyně v Brně je po řadu let spjata s osobností doc. dr. Oldřicha Pelikána, DrSc. Již v době studia klasické archeologie na katedře starověké kultury mě upoutaly jeho inspirující přednášky a semináře, zaměřené zejména na problematiku vývoje římského umění. Doc. dr. O. Pelikán, DrSc., mě svým osobitým výkladem sochařského umění období principátu podnítil k sepsání této dílčí statě, kterou mu s díky připisuji k jeho životnímu jubileu.

Pro hlubší pochopení vývoje římského výtvarného umění mají stěžejní význam reliéfy objevené roku 1938 při opravě základů Palazzo della Cancelleria Apostolica v Římě (tab. I:1,2). Od té doby se staly oba reliéfy, pomocně označované jako vlys A a B, předmětem studia a zájmu mnoha klasických archeologů a historiků antického umění.¹

Souvislost cancellerijských vlysů, které jsou nyní uloženy v Cortile delle Corazze ve Vatikáně, dokládají mimo jiné i technické údaje. Každý vlys tvořily původně čtyři mramorové desky, které byly kromě jedné nalezeny pohromadě — patrně ve starověkém skladišti mramoru — nedaleko hrobu konzula A. Hirtia († 43 n. l.). Oba vlysy jsou stejně vysoké (2,06 m) a původně byly asi stejně dlouhé, jak se dá předpokládat z porovnání zcela dochované délky vlysu B (6,05 m) s délkou vlysu A bez koncové desky. Reliéfy byly zhotoveny ze stejného materiálu — carrarského mramoru, těženého u starověkého města Luna. Na obvodě byly ukončeny stejným způsobem provedenou lištou. Dochovaly se v poměrně dobrém stavu a přestože se koncová deska vlysu A nenašla a horní části tří desek vlysu B chybějí, lze snadno jejich obsah rekonstruovat (B), i když ne vždy zcela jednoznačně (A). Celkem neporušený

¹ *F. Magi*, I rilievi Flavi del palazzo della Cancelleria, Rome 1945. Nejnovější studie o cancellerijských reliéfech s obsáhlou bibliografií viz *A. M. McCann*, A Re-Dating of The Reliefs from The Palazzo della Cancelleria, MDAI, Roemische Abteilung 79, 1972, 249—276.

a nepoškozený povrch reliéfů svědčí o krátkodobém vystavení povětrnostním vlivům a o šetrném zacházení během jejich snímání z neznámého památníku, transportu a ukládání do kamenického depozitáře.

Objev reliéfů od Cancellerie byl pro mnohé badatele značným překvapením. Ikonografický rozbor portrétních postav bezpečně hovořil pro jejich zařazení do závěru flaviovského období. Tam se však reliéfy „nehodily“ z hlediska stylového. Odlišovaly se na první pohled od příznačného flaviovského iluzionismu, reprezentovaného řadou oficiálních portrétů a zejména reliéfní výzdobou Titova oblouku. Přesto se většina vědců shodla na tom, že figurální vlysy od Cancellerie patří do období Domitianovy vlády, přičemž část se přiklonila k časně domitianovskému datování mezi léta 81—85 n. l. (např. F. Magi, A. Linfert) a část argumentovala pro jejich zařazení do pozdně domitianovského období do let 93—96 (spec. E. Simon, J. M. C. Toynbee).²

Nehledě na prokázanou identifikaci portrétních postav vlyců s Vespasianem, Domitianem a Nervou, označili A. Rumpf a D. Thimme cancellerijské reliéfy pro silně klasicizující charakter za hadrianovské se specifickým datováním mezi léta 120—140.³ Od Rumpfovy publikace, vydané v polovině 50. let se k tomuto ojedinělému názoru nikdo z badatelů nepřipojil. O to větší překvapení přinesla současná práce A. M. McCannové, která se vrátila, téměř po 20 letech, k datování reliéfů od Cancellerie do počátečních let Hadrianovy vlády a v této době pro ně hledala nejbližší analogie (tab. II:2; V:4).⁴ Její identifikace portrétních postav a obsahové interpretace reliéfů jsou však výsledkem málo pravděpodobných konstrukcí. K mylnému pojetí vývoje římských obrazových umění dochází na základě zjednodušené představy o jediné vývojové linii, kde se střídají klasicismy s dynamizujícím proudem. O. Pelikán několikrát upozornil na současnou existenci více slohových vrstev či slohových modů. Jako příklad uvedl Titův oblouk, kde jsou na jednom památníku zastoupeny reliéfy barokně iluzivní, klasicizující manýristické i lidově výrazové.⁵

Následující část příspěvku, zaměřená zvláště na ikonografický a slohový rozbor reliéfů od Cancellerie, by měla přinést v polemice s názory A. M. McCannové doklady pro oprávněné datování reliéfů do období Domitianovy vlády.

Identifikace portrétních postav vlyců A a B

Oba togáti v popředí vlysu B se jasně odlišují od ostatních idealizovaných a typizujících hlav individuálními rysy a značnou mírou realismu, s jakým bylo vystiženo především stáří togáta — císaře (tab. IV). Jeho ztotožnění s Vespasianem (69—79 n. l.) na základě zobrazených individuálních rysů je naprosto bezpečné a není proti němu žádných námitek. Rovněž A. M. McCann-

² F. Magi, op. cit., 141—142; A. Linfert, Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte, 10, 1969, 56—62; J. M. C. Toynbee, The Flavian Reliefs from the Palazzo della Cancelleria in Rome, London 1957; E. Simon, Zu den flavischen Reliefs von der Cancelleria, Jahrbuch DAI 75, 1960, 135.

³ A. Rumpf, Römische historische Reliefs, BJb 155—56, 112—119, 130. Názory D. Thimme viz v J. M. C. Toynbee, op. cit., 22—24.

⁴ A. M. McCann, op. cit., 241 a dál, tab. 114, 118:4.

⁵ O. Pelikán, Dějiny antického umění, Praha 1972, 74; *tyž*, Übergangs und Krisenperioden in der antiken Kunst. Phänomen des sog. Manierismus, Spisy UJEP, Brno 1977, 51—52, 111.

nová souhlasí, avšak přináší překvapující zjištění, kterého si doposud nikdo z citovaných badatelů nepovšiml. Vespasianův portrét považuje (stejně jako Nervův na vlysu A) za výsledek přepracování původní postavy, kterou dodatečně ztotožňuje s Trajanem. Jako argument pro přepracování originální postavy na Vespasiana uvádí malý rozměr a protáhlý tvar císařovy hlavy a stopy po odtesání původních vrstev kamene, které však nejsou na reprodukcích rozeznatelné.⁶

Reliéfní Vespasianův portrét je často srovnáván s jeho portrétem z Ostie (tab. V:2), který je však měkčí a optičtější. Pro naše srovnávání jsou mnohem vhodnější soukromé portréty, např. z Copenhagenu, které mohly sloužit jako předlohy pro cancellerijský reliéf.⁷

Mladý togátus, jemuž klade Vespasian ruku na ramě, se ztotožňuje s jeho synem Domitianem (tab. V:1). Pro své mládí neposkytuje Domitianova tvář tak výrazné individuální rysy (srov. s liktorem po jeho pravici) jako Vespasian, avšak účes ho charakterizuje dokonale. Jsou to vlasy upravené na způsob „comma in gradus formata“, které nosili pouze dva pověstní elegantí římského starověku — Nero a Domitian. Dá se předpokládat, že Domitian nosil příležitostně i vousy jako Nero. Na vlysu B je má na bradě lehce naznačeny. Přítomnost naznačených vousů pokládá McCannová za jeden z důkazů proti ztotožnění „mladého muže“ s Domitianem, protože vous se rozšířil všeobecně až od Hadriana. Nicméně v poznámce 48 připouští, že jsou známy mincovní portréty, kde je Domitian zobrazen s malým vousem.⁸ Nejblíže analogii pro mladého togáta vidí v portrétu mladého Hadriana, reliéfně zobrazeného na Trajanově oblouku v Beneventě (tab. V:4), s kterým ho také posléze ztotožňuje.⁹

Na vlysu A (tab. I:1) upoutá pozornost především postava v tunice a paludamentu, jejíž původní portrétní hlava byla už ve starověku nepochybně přepracována na portrét jiné osobnosti. Svědčí pro to v porovnání s tělem relativně malá hlava a stopy po odtesaných vlasech (tab. III). F. Magi ihned správně postřehl, že jde o Domitianův portrét, předělaný na Nervu. A. Rumpf a K. Schefold považují Nervův portrét za původní. Přepracování jeho obličeje bylo prý následkem nedokonalého umění portrétisty, který neodhadl napoprvé správnou velikost Nervovy hlavy.¹⁰ J. M. C. Toynbee uvádí několik argumentů svědčících pro původnost Domitianova portrétu. Jsou to především jeho charakteristické vlasy, které byly nad čelem zčásti odtesány, aby mohlo být vytvořeno ustupující a vrásčité Nervovo čelo. Dále zůstala nezměněna Domitianova „býčí šíje“, naprosto nesrovnatelná s hubeným krkem sedmdesátiletého císaře Nervy, jak dokládají jeho numismatické portréty. Ani Domitianův nos nebyl důkladně přepracován na typický Nervův orlí nos. Kromě těchto dokladů, potvrzujících původní Domitianův portrét, je třeba si uvědomit, že Nerva neměl během své krátké vlády žádnou příčinu k oficiálnímu zobrazení. Jeho portrét se objevil na oficiální památce teprve v důsledku „damnatio memoriae“, které bylo uvrženo na Domitiana po jeho smrti roku 96 pro ze-

⁶ A. M. McCann, op. cit., 251–253, tab. 112.

⁷ R. B. Bandinelli, Rom das Zentrum der Macht. Die römische Kunst von den Anfängen bis zur Zeit Marc Aurels, München 1970, 212–214, obr. 234.

⁸ A. M. McCann, op. cit., 261.

⁹ A. M. McCann, op. cit., 255, tab. 118:4.

¹⁰ A. Rumpf, op. cit., 309.

sílené absolutistické tendence. Přepřeváním Domitianova portrétu na Nervův se vlys zachránil před úplným zničením, ačkoli obsah díla se stal Nervovou přítomností nesrozumitelný.¹¹ Kromě portrétního Domitiana-Nervy jsou na vlysu A ještě další postavy, které se odlišují určitými individuálními rysy od převážné většiny idealizovaných hlav. J. M. C. Toynbee upozornila na voutsatého praetoriána a frontálně postaveného vojáka. Tito vojáci jsou natočeni hlavami k sobě a jejich vrásčitá čela prozrazují patrně naléhavou konverzaci (tab. VI). Pro původní portrétní postavu vlysu A má A. M. McCannová rovněž svéráznou interpretaci. Zatímco jako ostatní badatelé akceptuje přetesaného Nervu, původní postavu neztotožňuje s Domitianem, ale v souladu se svou celkovou koncepcí s Hadrianem. Podle jejího názoru neměla originální reliéfní postava typický domitianovský účes.¹²

V souvislosti s identifikací portrétních postav cancellerijských vlyků je třeba se stručně zmínit o obsahu jejich scén. Je třeba vycházet ze skutečnosti, že oba vlyky spolu souvisejí nejen formálně, technicky, ale i obsahově. Interpretace vlysu A, znesnadněná chybějící koncovou deskou, není tak jednoznačná, jak je tomu v případě vlysu B, zachycujícím dle převážné většiny badatelů Vespasianův civilní příchod (adventus) do Říma r. 70.¹³ Pro scénu vlysu A je vhodnější ztotožnění s odchodem do války (profectio), než s vojenským příchodem (adventus militaris) Domitiana r. 83.¹⁴

Obsahové interpretace A. Rumpfa a A. M. McCannové jsou nejméně akceptovatelné, neboť výklad vlyků násilně přizpůsobili předpokládané době jejich vzniku. Ztotožnění portrétních postav cancellerijských vlyků s Trajanem či Hadrianem vylučuje nejen ikonografický rozbor (výrazné individuální rysy Vespasianovy, charakteristický Domitianův účes), ale i otázka přepřevání portrétu na vlysu A. Také se nedá logicky odůvodnit, proč by Hadrian nebo Antoninus Pius nechali zobrazit pro další generace celkem bezvýznamný Vespasianův příchod roku 70 na vlysu B, stejně jako zcela nepochopitelná je argumentace, zdůvodňující příčinu přepřevání originálního „Hadriana“ na Nervu (vlys A) a původního „Trajana“ na Vespasiana (vlys B).¹⁵

V souvislosti s obsahovou interpretací vlysu A se pokusila E. Simonová o smělou rekonstrukci chybějící části. Vyšla z řeckých předloh s Hérakleovým příchodem a z vlysu B, kde ji zaujala trůnicí Roma. V protikladu k ní zrekonstruovala na konec vlysu A Jova sedícího na trůně. Celkový charakter scény by potom mohl odpovídat Domitianovu adventu po vítězství nad Sarmaty roku 93.¹⁶

Závěrem k obsahové stránce reliéfů z Cancellerie je třeba dodat, že ikonografie adventu a profectia nebyla ještě ve flaviovském období ustálená. Tento fakt nesmírně ztěžuje jednoznačnou interpretaci scén. Nesporná je však sku-

¹¹ H. Last, On the Flavian Reliefs from the Palazzo della Cancelleria, JRS 38, 1948, 13; J. M. C. Toynbee, op. cit., 14–16.

¹² A. M. McCann, op. cit., 253–254.

¹³ G. Hamberg, Studies in Roman Imperial Art, Copenhagen 1945, 51; F. Magi, op. cit., 98; G. Bandinelli, I rilievi Domiziani di palazzo della Cancelleria in Roma, Torino 1949, 12–20.

¹⁴ J. M. C. Toynbee, The Flavian Reliefs, 7; táž, The Art of the Romans, London 1965; G. Bandinelli, op. cit., 4–11.

¹⁵ J. M. C. Toynbee, The Flavian Reliefs, 23; A. M. McCann, op. cit., 271–275.

¹⁶ E. Simon, op. cit., 134, obr. 4, 5.

tečnost, že oba reliéfy z Cancellerie jako doklady reprezentativního umění sloužícího státní propagandě, zachycují oficiální slavnostní události, jako jsou adventus či profectio.

Slohový rozbor domitianovských reliéfů od Cancellerie

Po detailním prostudování reliéfů lze říci, že jsou technicky i kompozičně jednotné. Na obou tvoří pozadí pevná stěna, která ve vztahu k postavám nevytváří žádnou prostorovou iluzi. Vlys A má postavy ve třech rovinách, které se zvláště zřetelně překrývají v jeho levé polovině, zatímco na vlysu B jsou pouze dva plány a postavy se na prvním plánu sotva překrývají. Tento rozdíl ve formální stránce vlyšů patrně souvisí do určité míry s jejich obsahem. Poměrně statická scéna vlysu B odpovídá klidu a pokoji adventu, zatímco dynamičtější ráz vlysu A atmosféře spěchu profectia.¹⁷ Na vlysu A dynamizuje scéna směrem vlevo. Bohové jsou zde větší než ostatní, především centrální postavy. Na druhém konci vlysu je skupina vojáků (tab. VI), kteří jsou opět větší, a to z důvodů symetrických. Obdobně je tomu na vlysu B, kde Romu, sedící na vyvýšeném trůnu vlevo, vyvažuje vznášející se Victorie vpravo.

Podrobněji se zabýval otázkou počtu tvůrců cancellerijských vlyšů B. Neutsch.¹⁸ Po důkladném rozboru obou vlyšů došel k názoru, že na nich pracovali nejméně čtyři sochaři, po dvou na každém vlysu. Na levé polovině vlysu B, kde je zobrazen strážce, Roma a vestálky, spatřuje zřejmý klasicizující charakter v hladkých obličejových plochách a v symetrickém zvlnění vlasů. U Romy a vestálky je nápadné provedení čela a nosu bez přechodu. Obě postavy působí tvrdě, chladně, plasticky. Na pravé polovině vlysu B analyzuje hlavy Genia senátu a Genia národa, které jsou proti hlavám levé poloviny vlysu B propracovanější. Vlasy a vousy v případě Genia senátu jsou dynamičtější a realističtější. Oba Geniové působí živěji a poněkud individuálněji ve srovnání s hlavami Romy a vestálky na levé polovině vlysu B. Geniové pravé poloviny vlysu A jsou nepochybně výsledkem práce jedné ruky, jak svědčí naprosto stejné provedení vlasů, vousů a povrchové modelace obličejů. Tito Geniové se však na první pohled odlišují od Geniů na pravé polovině vlysu B. Na rozdíl od jejich plasticky působících vlasů a vousů, vyjádřených jednotlivými prameny a kudrnami, působí vlasy a vousy Geniů pravé poloviny vlysu A mnohem optičtěji. Nejsou totiž tvořeny jednotlivými prameny, ale jejich hmota je vybírána vrtákem a působí světelně kontrastně — rozpadá se na světlá a tmavá místa. Povrchová modelace jejich obličejů působí též měkce, opticky. Praetoriáni téže poloviny vlysu A (tab. VI), jak již bylo uvedeno, vykazují do určité míry individuální rysy (vrásky a hrboly na čele, hluboce posazené oči a šlachy na hrdle). Jejich vlasy a vousy jsou provedeny stejně jako u Geniů vrtákem.¹⁹ Všechny postavy levé poloviny vlysu A působí disproporčně. Mají krátké nohy, nepoměrně dlouhý trup a malou hlavu (ploplostnost obsahové výrazovosti).

¹⁷ J. M. C. Toynbee, JRS 37, 1947, 189.

¹⁸ B. Neutsch, Zur Meisterfrage der Cancellaria Reliefs, Jahrbuch DAI 63—64, 1948—1949, 101, obr. 1—2.

¹⁹ B. Neutsch, op. cit., obr. 7, 8, 11.

V souvislosti se stylovým rozbořem doplním některé poznatky k portrétním postavám obou vlysů, na které jsem již upozornila při ikonografickém rozboru. Hlava mladého Domitiana (vlys B) má určité individuální rysy, které však nenarušují klasicizující charakter vlysů jako Vespasianova hlava. Silně se podobá liktorovi stojícímu po pravici. Od okolních hlav se výrazně odlišuje Vespasianův portrét individuálními rysy, provedenými konkrétně, realisticky, ale i expresivně (tab. IV). Pro tento portrét předpokládá B. Neutsch buď speciálního portrétistu nebo připouští možnost, že mistr pravé poloviny vlysu měl k dispozici jako předlohu starší Vespasianův portrét domácího římsko-italického charakteru s konkrétním popisem tváře.²⁰

Na základě předchozího rozboru došel B. Neutsch k závěru, že provedení vlysu B je proti vlysu A na nižší úrovni. Mistra levé poloviny vlysu A, obsahově nejdůležitější, považuje za hlavního mistra a vedoucího portrétistu a předpokládá, že tvůrcem pravé poloviny vlysu A, obsahově méně důležité, zato však slohově harmoničtější, byl Řek.²¹ Státní reliéfy bylo třeba často dokončit v relativně krátké době. Dá se tedy předpokládat, že na obou vlysech pracovalo kromě speciálního portrétisty několik dalších sochařů.

Srovnání Domitianových reliéfů s reliéfy Titova oblouku

Do roku 1938 byly reliéfy z Titova oblouku hlavním dokladem oficiálního historicko-politického reliéfu pro flaviovské období. Na základě slohového rozboru reliéfů jeho průchodu se toto období začalo označovat jako „iluzionistické“. Reliéfy z Cancellerie se svým klasicizujícím charakterem do flaviovského období nehodily, a proto se ještě před jednoznačnou identifikací portrétních postav datovaly do starší doby julsko-claudijské.²² V souvislosti s představou jediné postupně se rozvíjející vývojové linie obrazových umění se pochopitelně mnoha badatelům zdálo, že se reliéfy od Cancellerie a z Titova oblouku časově vylučují. Proto např. F. Magi na rozdíl od předchozího pokusu o starší datování Domitianových vlysů posunul datování Titova oblouku do doby Nervovy nebo do časně trajanovského období.²³ Poněvadž zastával myšlenku postupného vývoje od dvojrozměrného pojetí prostoru k trojrozměrnému, položil k počátkům tohoto vývoje vlys A a vývoj dovršil plně prostorovými reliéfy z průchodu Titova oblouku. S Magiho postupem nelze kromě již uvedených důvodů obsahové interpretace souhlasit především z důvodů slohového vývoje. Ve vývoji římských obrazových umění nelze totiž předpokládat pouze jednu postupně se rozvíjející linii. Je třeba vedle toho počítat s tradičním klasicizujícím proudem, který se objevuje současně s doklady této dynamizující a postupně též výrazové linie.

Srovnáme-li reliéfy od Cancellerie s reliéfy z průchodu Titova oblouku, uvidíme odlišnosti, ale i jisté shody jejich stylu. Klasicizujícím vlysum od-povídá chladný povrchový lesk reliéfu, zdůrazňující tvrdost, i poměrně vyvážená kompozice, která je na vlysu B zcela uzavřená (postavy zleva i zprava

²⁰ *Týž*, op. cit., 109, obr. 15; viz pozn. 7.

²¹ *Týž*, op. cit., 110.

²² *G. Hamberg*, op. cit., 54.

²³ *J. M. C. Toynbee*, *JRS* 37, 1947, 190.

směřují k dvojici togátů). Kompozice vlysu A je též relativně uzavřená a soustředěná. Nápadný rozdíl mezi reliéfy Domitianovými a průchodními reliéfy Titova oblouku je v již uvedeném prostorovém pojetí. Na vlysu B jsou postavy pouze ve dvou plánech a řadí se vedle sebe. Vlys A jde proti tomu hlouběji. Postavy jsou rozmístěny ve třech plánech a překrývají se. Dojem prostoru, jaký známe z průchodních reliéfů Titova oblouku, však nevytvářejí. Přesto na obou vlysech nenajdeme takovou vázanost postav na omezující stěnu reliéfu, jaká je např. na Ara Pacis²⁴ nebo na reliéfu se suovetauriliemi z Louvru. Postavy Domitianových reliéfů, zachycené frontálně, z profilu i zezadu, mají na klasicismus mnohem volnější vztah k pozadí. V tomto jevu lze vidět jistý vliv progresivní linie obrazových umění flaviovského období. Také v jednotlivostech se projevuje měkkí, optičněji podání, zejména ve vlasech a vousech Geniů, v záhybech drapérie a ve výzdobě příleb.

Shody mezi srovnávanými reliéfy lze vidět v přítomnosti prvků tzv. lidového umění. Na vlysu B prozrazuje postava Genia populi Romani jistou nedokonalost v provedení. I když spočívá pravou nohou na stoličce, jeho tělo je vzpřímené, bez známky uvolnění. V reliéfu neorganicky umístěné podložky, stoličky a trůny slouží také obsahové výrazovosti — vyjadřuje se pomocí nich velikost významu jednotlivých postav. Takovou významnou vyvýšenou trůnicí postavou je např. Roma v levém rohu vlysu B. Její hlava je zobrazena z profilu, zatímco hrud' zepředu. Toto spojení profilu obličje s čelným, frontálním pohledem na tělo je stejně evidentní na reliéfu Titova oblouku — na postavě samotného triumfujícího Tita.²⁵ Také na cancellerijském vlysu A je Domitius (Nerva) zobrazen stejným způsobem: hlava je z profilu, hrudník zepředu, nohy ze tří čtvrtin. Pohyb této postavy je vyjádřen poněkud nejednoznačně. Spojení profilu s čelným pohledem dokládá pronikání prvků lidového proudu, typického pro domácí soukromou sféru římského umění, do oblasti oficiální, reprezentativní.

Ještě více výrazovosti je vidět na nízkém vlysu obětního průvodu nad architrávem Titova oblouku, kde se prostorově izolované postavy řadí rytmicky vedle sebe. Tento reliéf představuje na Titově oblouku druhou slohovou vrstvu. Prvky tzv. lidového umění se začaly v menší míře objevovat na oficiálních památkách již v augustovském období (obětní vlys na Ara Pacis Augustae), ve větší míře se projeví za trajanovského období (Trajanův sloup) a dále lidové výrazovosti přibývá směrem k pozdní antice.

Třetí slohovou vrstvu na Titově oblouku tvoří dekorativní manýristické Victorie, umístěné nad archivoltou.²⁶ Silně se jim podobají postavy levé poloviny vlysu A, zejména subjektivně protažená Roma.

Z předchozího srovnání plyne, že domitianovské klasicizující reliéfy mají s barokně-iluzivními reliéfy Titova oblouku po slohové stránce určité společné znaky, které svědčí (vedle datování na základě ikonografického a obsahového rozboru) o jejich současnosti nebo nepatrné časové odlišnosti (10—12 let). J. M. C. Toynbee klade reliéfy Titova oblouku k roku 81 a označuje je jako časně domitianovské, zatímco reliéfy od Cancellerie, datované mezi 93—96, považuje za výsledek prohlubujícího se císařova helenofilství ke konci jeho

²⁴ R. B. Bandinelli, op. cit., obr. 204.

²⁵ H. von Heintze, Römische Kunst, Stuttgart 1969, obr. 81.

²⁶ O. Pelikán, Dějiny antického umění, 77.

vlády. Uvažuje o těsné následnosti reliéfů od Cancellerie za reliéfy Titova oblouku, tedy o vystřídání iluzionistického pojetí klasicizující módou za Domitianiana. Analogickou situaci vidí v hadrianovském klasicismu, který vyplňuje dobu mezi novým trajanovským výrazovým a optickým řešením prostorového znázornění a barokizujícím vývojem antoninovského období. Z toho je zřejmé, že si autorka představuje klasicismy prvního a druhého století jako vlny následující po obdobích rozvíjejících dynamiku, iluzivnost a výrazovost.²⁷

T. Kraus zařadil reliéfy od Cancellerie do počátku 80tých let (mezi 83—85 v souvislosti s obsahovou interpretací vlysu A jako Domitianovo profectio do války proti Chattům). Nevyloučil tedy jejich současnost s reliéfy Titova oblouku. Nepopřel možnost existence dvou zcela odlišných slohů vedle sebe, případně na jednom památníku a uvedl v této souvislosti Blackenhagenův pojem druhového slohu, Gattungstil.²⁸

Problematickou datování reliéfů od Cancellerie lze uzavřít konstatováním, že patří nejen na základě ikonografického, ale i slohového rozboru do období Domitianovy vlády. Přítomnost klasicizujících reliéfů v období flaviovského iluzionismu vysvětlíme tehdy, vyjdeme-li z konfliktní koncepce římské výtvarné syntézy, ze složitosti a vrstevnatosti vývoje římského umění, které svými vrstvami umožňovalo uspokojit různé funkce a potřeby, jak oficiální, tak i soukromé.

Složité syntetické struktury římského umění spojuje protikladné složky: V oficiálním, reprezentativním proudu památek se uplatňuje především klasicistická linie, která je jak klidnější, plastičtější, tak i dynamičtější, malířská, spojená s prvky domácí tradice. Nerepresentativní lidový proud obsahuje zejména domácí etruskoitalickou výrazovost a popisnost a rovněž prvky helenistického naturalismu. Směrem k pozdní antice se prvky lidového proudu stále více uplatňují na oficiálních reprezentativních památkách. Klasicizující retrospekce zahrnuje jednak volnější kopie řecké klasiky a helenistických výtvorů, jednak umění, které navazuje na klasičtější řeckou či helenistickou minulost a vyvíjí se dál.²⁹ Sem patří domitianovské reliéfy z Cancellerie, které se obrátily k řecké a augustovské klasice po obsahové stránce značnou symboličností a po stránce formální tvrdším, plastičtějším pojetím většiny idealizovaných a typizovaných postav. Avšak obsah není pouze nadčasový a symbolický; symboličnosti se tu využilo ústojně v římském duchu ke zcela konkrétní slavnostní události se zcela konkrétními protagonisty. Ani forma není pouze klasicisticky plastická. Jak jsem již ukázala, obsahuje leccos iluzivního i výrazového. Jde tedy o dílo navazující na klasičtější minulost, ve smyslu jak řeckém, tak římském, a tvůrčím způsobem ji rozvíjející.

²⁷ J. M. C. Toynbee, JSR 37, 1947, 190.

²⁸ T. Kraus, Propyläen Kunstgeschichte, Das römische Weltreich, Berlin 1967, 67—68, tab. 198.

²⁹ O. Pelikán, Dějiny antického umění, 74—75; Bedeutung der Klassizismen in der römischen Bildhauerei, SPFFBU E 9, 1964, 107—112; *týž*, Bedeutung der manieristischen Äusserungen in der römischen Bildhauerei, SPFFBU E 12, 1967, 163—172; *týž*, K periodizaci a vývoji římského umění, SPFFBU E 14, 1969, 77—85.

РЕЛЬЕФЫ ДОМИЦИАНА ИЗ КАНЧЕЛЕРИИ

Для понимания развития римского изобразительного искусства основное значение имеют рельефы, открытые в 1938 году при ремонте фундаментов Palazzo della Cancelleria Apostolica в Риме (табл. I:1,2). С тех пор оба рельефа (в настоящей работе обозначаются как фриз А и В) стали предметом изучения ряда классических археологов и историков античного искусства.¹

Несмотря на то, что канцелерийские фризы стилистически резко отличаются от типичного флавиевского иллюзионизма, представленного прежде всего рельефами Титовой арки, большинство ученых сошлись в том, что на основании иконографического анализа они относятся к периоду царствования Домициана (81—96).² Не обращая внимания на определенно доказанную идентификацию портретных фигур фризов с Веспасианом, Домицианом и Нервой А. Rumpf и D. Thimme отнесли канцелерийские рельефы из-за сильно классицизирующего характера только к периоду правления Гадриана (117—138).³ Однако с тех пор уже получило перевес мнение, обоснованное анализом содержания и стиля, что речь идет о репрезентативном художественном произведении, созданном в конце правления Домициана. Большой сюрприз принес новейший труд А. М. McCann. Автор в нем относит рельефы из Канцелерии снова к началу эпохи царствования Гадриана.⁴ В данном периоде она искала для них ближайшие аналогии (табл. II:2; V:4). Однако ее идентификация портретных фигур и интерпретации рельефов с точки зрения содержания являются результатом менее вероятных конструкций.

К ошибочному пониманию развития картинного искусства в Риме она приходит на основании упрощенного представления о единственной линии развития, где чередуется период классицизма с периодом, развивающим эллинистическую динамичность и принимающим народный характер. О. Пеликан несколько раз обращал внимание на современное существование нескольких различных стилей или стилистических модусов. В качестве примера можно привести рельефы Титовой арки, где на одном памятнике представлены иллюзионизм стиля барокко, классицизирующий маниризм и народный характер.⁵

Если исходить из концепции римского художественного синтеза, из сложности и слоистости развития искусства Древнего Рима, тогда наличие классицизирующих рельефов из Канцелерии в период флавиевского барокко и иллюзионизма вполне объяснимы.

Перевел Алеш Бранднер

THE DOMITIANIC RELIEFS OF CANCELLERIA

The reliefs discovered in 1938 in the course of repairing the foundations of the Palazzo della Cancelleria Apostolica in Rome are of pivotal importance for an understanding of the development of the Roman fine arts (table I:1,2). Since the time both reliefs, auxiliarily designated as friezes A and B, have become an object of studies of a number of classical archaeologists and historians of ancient art.¹

Though the Cancelleria friezes differ in style from the characteristic Flavian illusionism represented mainly by the reliefs of the Titus' Arch, most scientists concurred on that they belong to the period of Domitian's reign (81—96) on the basis of the iconographic analysis.² Regardless the safely proved identification of the portrait figures of the friezes with Vespasian, Domitian and Nerva, A. Rumpf and D. Thimme date the Cancelleria reliefs, thanks to their strongly classicizing character into the Hadrianic period (117—138).³ Since then, however, the opinion has prevailed, based on a content and stylistic analysis, that a representative artistic work is involved here, made at the end of Domitian's reign. Therefore the latest work of A. M. McCann was rather a surprise because she returned to the dating of the Cancelleria relief to the early years of Hadrian's reign⁴ and she was looking for their nearest analogies in this very period (tab. II:2, V:4). However, her identification of the portrait figures and the content interpretation of the reliefs are the result of little probable constructions.

She arrives at false conception of the pictorial art in Rome on the basis of a simplified notion of one single developmental line where the periods of classicism are changed with the period developing the hellenistic dynamics and accepting local expressiveness, popularity. O. Pelikan pointed out several times the simultaneous existence of several

different styles or stylistic modes. As an example the reliefs of the Titus' Arch may be given where baroque illusionism, classicizing mannerism and popular expressiveness are represented on one monument.³

If we go out the conception of the Roman artistic synthesis, the complexity and stratification of the development of the Roman art, then the presence of the classicizing reliefs of the Cancelleria is quite explicable in the period of the Flavian baroque and illusionism.

Translated by dr. V. Černá