

VI. Závěr

Padesátá léta 5. stol. jsou obdobím nekončících teologických sporů o dvojí podstatu Krista. Roku 451 nastupuje na ravennský biskupský stolec biskup Neon, který s přijetím vysoké funkce metropolitů musel zcela jistě k této otázce zaujmout jasné stanovisko. Byl to římský biskup Lev I. Veliký, kdo byl „mluvčím“ latinského, západního řešení. Jeho postoj byl konzervativní, nespekulatní a zaměřený na udržení tradice, stálosti a kontinuity církve v době, kdy se císařský Řím rozpadal a monofyzitská krize ukázala naléhavost dát církvi sevřenější hierarchii schopnou vyhnout se rozpadu. Z výše zmíněných argumentů je oprávněné se domnívat, že ravennský biskup sdílel společný zájem o uchování jednoty církve s papežem Lvem I. Velikým a i přes jeho pravomoci pravděpodobně uznával římský primát jako nejvyšší autoritu. Pokusila jsem se navrhnout hypotézu, že funkcí luxusních pětidílných slonovinových diptychů bylo především tím nejreprezentativnějším způsobem předávat teologické či politické myšlenky. Navrhuji proto možnost, že objednavatelem milánského Diptychu z pěti částí mohl být biskup Neon, který nechal vyrobit slonovinové desky podobné současné produkci v Římě, a to jako ostentativní výraz jeho vlastního postoje i jako veřejné uznání názorů římského biskupa. Mohlo se tak stát při jeho nástupu do úřadu biskupa v roce 451, kdy byly tyto teologické otázky nejžhavější, aby názorně ukázal, že je připraven se ze své nové funkce podílet na šíření uvedeného církevního dogmatu, spíše však ke konci 50. let, kdy je potvrzeno, že v Ravenně působila dílna pracující pro císaře Majoriana. Zdá se mi pravděpodobné, že jedině tak mohou být vysvětleny neobvyklé ikonografické podobnosti zjištěné jen na diptyších římského původu. Tato hypotéza navíc překvapivě vnáší více světla do výsledků starších studií shrnutých v první kapitole této práce. Autoři zvažovali římské prostředí jako zdroj scén milánského Diptychu, aniž by dospěli k uspokojivému řešení, proč je tak patrné na památkách stylově řazených do severní Itálie.³⁴⁸

Ve své práci jsem si stanovila za cíl určit pravděpodobnou dataci, provenienci, funkci, možného objednavatele a důvod vzniku milánského Diptychu a připsat mu tak kromě uměleckého i historický význam. Při hledání odpovědí na vznesené otázky však vyvstala otázka mnohem komplexnější, která už nemohla být předmětem této práce. Upozornění na potřebu obecného

348 Např. Smith, *Early Christian iconography*; Capps, *The Style of Consular Diptychs*; Soper, *The Italo-Gallic; Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Age*.*

přehodnocení umělecké produkce Ravenny 5. stol. je tedy jejím vedlejším výsledkem. Navzdory dvěma staletím archeologických, historických a umělecko-historických nálezů je pozoruhodné, jak málo toho víme o pozdně antické Ravenně a jak moc jsou naše představy utvořeny ravennským historikem Agnellem (9. stol.).³⁴⁹ Význam jeho textů je nepopíratelný, nemůže však sloužit jako spolehlivý zdroj k pochopení společenského prostředí. Důkazem je historiky přehodnocené a do jisté míry vyvrácené tvrzení o Ravenně jako hlavním městě západního císařství 5. stol.,³⁵⁰ především jeho druhé poloviny. Na toto období je i recentními studii z umělecko-historické oblasti zaměřeno jen málo pozornosti. Milánský Diptych z pěti částí je však důkazem, že i přes střídavou přítomnost císařů působí v Ravenně vysoce kvalifikovaná dílna a nejvyšší autoritou města je, zdá se, biskup. Svými uměleckými objednávkami se snaží vyrovnat těm císařským, je metropolitou s dohledem nad značnou částí severní Itálie³⁵¹ a v některých případech poukazuje na svoji samostatnost a sebevědomí vymezováním se vůči Římu.³⁵² V podstatných otázkách v době rozpadající se říše však uznává autoritu římského biskupa a veřejně se hlásí k hlavnímu cíli jeho politiky, k boji s monofyzitskou herezí a k udržení pevné hierarchie v církvi, jejíž jednota byla vážně narušena. Milánský Diptych z pěti částí může být důkazem toho, že umělecká díla mohou poukázat na společenskou atmosféru, teologické i politické spory, a to i tehdy, jestliže nám chybí přímé písemné odkazy.³⁵³

349 Deliyannis, *Ravenna in late antiquity*, s. 5–6.

350 Pietri, *Les aristocraties*; Gillet, Rome, Ravenna; Deliyannis, *Ravenna in late antiquity*.

351 Zangara, *Una predicazione*, s. 298–304; Deliyannis, *Ravenna in late antiquity*, s. 84.

352 Foletti, *Saint Ambroise*.

353 „Umělecká díla zjevují okolnosti, za nichž vznikala, ale okolnosti samy naopak vysvětlit umělecká díla nemohou“. in: Michael Baxandall, *The Limewood Sculptures of Renaissance Germany*, New Haven-London 2004, s. 164.