

III. Doba, místo a styl

Určení datace a provenience milánského Diptychu z pěti částí je základní otázkou většiny dosavadních studií, která však doposud nebyla jednoznačně vyřešena. Vzhledem k neexistenci písemných pramenů, které by jí byly schopny zodpovědět, bylo nutné přistoupit k uměleckému dílu prostřednictvím formálněanalytického a stylověkritického přístupu. Dosud prováděná stylistická srovnání jsou však, dle mého názoru, nedostatečná a je potřeba je uskutečnit důsledně znovu. Dalo by se říci, že doposud navržené komparace se zakládají na srovnání kompozice a ikonografie spíše než na formálních rysech. To má sice důležitou vypovídací hodnotu, pro datování díla to však nemusí být dostačující.⁵²

Volbachovo výchozí stanovisko

Jak již bylo uvedeno, v posledním vydání Volbachova katalogu z roku 1976 byl citován Kollwitzův názor, že Diptych patří do kontextu severoitalského umění 2. poloviny 5. stol.⁵³ S ohledem na význam tohoto katalogu jako základní práce při studiu slonoviny byla Volbachova, resp. Kollwitzova datace všeobecně přijata a až na několik výjimek opakovaně citována.⁵⁴ Volbach souhlasí s obecnější severoitalskou proveniencí, předkládá ale i možnost ravennského původu milánského Diptychu právě vzhledem k technice, kterou jsou provedeny centrální destičky (obr. 21 a 22). Použití této techniky Volbach nachází „pravděpodobně“ v Ravenně už v době Gally Placidie († 450).⁵⁵ O rok později se Volbach pokouší opatrnou severoitalskou hypotézu více upřesnit, ravennskou provenienci podpořit a milánský Diptych zasadit do místní školy produkující slonovinová díla vysoké kvality.⁵⁶ Domnívám se, že bude nutné znovu zvážit zejména Volbachem použitá srovnání, jež všem dalším badatelům sloužila jako opěrný bod, a nová, až na pár výjimek,⁵⁷

52 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, s. 84; Beckwith, *The Werden Casket*; Volbach, *Avori di scuola ravennate*.

53 Kollwitz, [Rezenze:] W. F. Volbach, s. 226–227.

54 Např. Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Age*, s. 26–27; Sena Chiesa (ed.), *Milano capitale*, s. 108; Spier (ed.), *Picturing the Bible*, s. 256–258.

55 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, s. 84.

56 Volbach, *Avori di scuola ravennate*.

57 Např. Beckwith, *The Werden Casket*; Grabar, *L'âge d'or*, s. 289.

nebyla navržena. Volbachovo hodnocení považují za nedostatečné, protože jeho srovnání nejsou založena na konkrétních příkladech, a nemůžeme si tak správnost jeho tvrzení ověřit. Přesněji se tedy podíváme na ty jeho návrhy, jež souvisejí s ravennskými sarkofágy a s pracemi ze slonoviny.

Volbach navrhuje Diptych z pěti částí zařadit do skupiny sarkofágů z Ravenny.⁵⁸ Jeho konstatování je založeno pouze na ikonografii; žádná formální srovnání neprovedl. Domnívám se, že vzhledem ke stavu studia ravennských sarkofágů, kdy jejich chronologická otázka a jejich možné odvození z místní školy i přes četné studie⁵⁹ nebyly spolehlivě vyřešeny, by srovnání s nimi nemělo velký význam. Jak komplikovaná je to skupina památek, jasně dokládá velká rozmanitost názorů, založených spíše na subjektivním hodnocení stylistických kritérií. Ikonografické srovnání provedené Volbachem (obr. 15, 16, 17, 18) nás sice uvádí do podobného uměleckého prostředí. Jelikož si však nejsme jistí datací ani jednoho z nich, nebylo by nalezení formálních podobností s Diptychem stejně určující.

Milánský Diptych je podle Volbacha blízce spojený se skupinou slonovinových řezb, jejichž nejranější příklady byly vyrobeny na počátku 5. stol. Volbach si je ovšem vědom toho, že počínaje studiemi z 19. stol. je tato skupina založena na příbuznosti ikonografické, nikoliv stylistické.⁶⁰ Do této skupiny patří především dvě destičky kdysi pětidílného diptychu dnes rozděleného mezi Berlín (Staatliche Museen, počátek 5. stol.; obr. 6),⁶¹ Paříž (Musée du Louvre, počátek 5. stol.; obr. 7)⁶² a Nevers (Musée Blandin, počátek 5. stol.; obr. 8),⁶³ čtyři destičky s pašijovými scénami z Londýna⁶⁴ (British Museum, 440–461⁶⁵; obr. 23), Diptych Andrews se scénami s Kristovými zázraky (Victoria and Albert Museum, 450–460⁶⁶; obr. 19) a Skříňka z Werdenu (Victoria and Albert Museum, počátek 5. stol.⁶⁷ nebo 9. stol.⁶⁸; obr. 14). Nalezené iko-

58 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, s. 84.

59 Friedrich Wilhelm Deichmann, *Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Band 1: Geschichte und Monumente, Wiesbaden 1969; Giuseppe Bovini (ed.), „Corpus“ della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna, Roma 1968–1969; Marion Lawrence, *The sarcophagi of Ravenna*, Roma 1970.

60 Volbach, *Avori di scuola ravennate*, s. 15.

61 Idem, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, heslo 112, s. 80; Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux: Ve-XVe siècle*, Paris 2003, heslo 1, s. 33–35.

62 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, heslo 113, s. 81; podobu kompletního pětidílného diptychu známe z karolinské kopie dnes uložené v Bodleian Library v Oxfordu z doby kolem roku 800 (Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, heslo 221, s. 131); Gaborit-Chopin, *Ivoires*, 2003, heslo 1, s. 33–35.

63 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, heslo 114, s. 81; Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, heslo 1, s. 33–35.

64 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, heslo 116, s. 82.

65 Ivan Foletti, *Infer digitum tuum huc. Le coffret en ivoire du British et Saint Jean du Latran a Rome*, in: Ivan Foletti, Manuela Gianadrea (eds), *Il V secolo a Roma. Arte, liturgia e committenza*, Roma 2014 (v tisku).

66 Lieselotte Kötzsche, heslo Andrews Diptych, in: Kurt Weitzmann (ed.), *Age of spirituality: late antique and early Christian art, third to seventh century*, New York 1978, s. 500.

67 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, heslo 118, s. 83.

68 John Beckwith, *The Andrews Diptych*, London 1958.

nografické paralely ve výše zmíněných památkách mají velkou důležitost pro zasazení milánského Diptychu do širšího kontextu, ale ve stylu se liší do té míry, že i přese všechnu snahu není možné mezi nimi hledat jakýkoliv vztah. Kromě Skříňky z Werdenu mohou naopak všechny sloužit jako názorný příklad toho, čím se liší umění římské od umění severní Itálie. Srovnáme-li uvedené slonovinové památky navržené Volbachem, které jsou charakterizovány těžkými podsaditými postavami plnými objemu, krátkých proporcí, s kulatou diferencovanou tvář s vysoko položenými ušima, s velkýma nohama a rukama, se ztuhlou draperií, která se ani nepokouší o evokaci jakéhokoliv pohybu těla, pak se na první pohled nacházíme v naprosto odlišném uměleckém prostředí (obr. 6 a 23).⁶⁹

Těmto římským památkám se ze stylového hlediska vymyká pouze Skříňka z Werdenu (obr. 14). Do Beckwithovy studie z roku 1958 byla téměř všeobecně přijímána teorie, že Skříňka a Diptych pochází ze stejného uměleckého prostředí;⁷⁰ rozdílné názory byly jen o připsání stejné školy, dílně nebo umělci. Při bližším zkoumání se však styl Skříňky z Werdenu od milánského Diptychu v mnohém liší. Srovnáme-li například scénu s Klaněním tří mágů (obr. 24 a 25), zjistíme, že na Diptychu jsou zobrazeni v gumovém, pružném gestu. Oproti tomu na werdenské Skříňce si už Baldwin Smith povšiml, že jejich vitalita a prudké pohyby předpokládají spíše karolinský než pozdně antický způsob řešení.⁷¹ Na Diptychu si postavy udržují svojí antickou pevnost kombinovanou s precizitou detailu, jež v mnohém připomíná diptychy konzulární. Beckwith si všimá i techniky, se kterou jsou reliéfy řezány. V pozdně antických slonovinových reliéfech formy vždy vystupují z povrchu slonoviny buď v pomalém pozvolném stoupání, jako by byly modelovány, spíše než řezány, jako je tomu na Diptychu z pěti částí. Karolinské slonovinové řezby mají mnohem strmější vystupování, formy jsou obvykle neurčité ve struktuře, ale jsou tvořeny dynamismem a expresivitou. Postavy werdenské Skříňky jsou tak pojaty s větší svobodou a větším smyslem pro rytmus, draperie je méně jasně definovaná, jen se slabým echem kostýmu, tak snadno rozpoznatelným na milánském Diptychu. Zatímco tyto rozdíly Beckwithovi posloužily ke konstatování, že Skříňka z Werdenu je karolinskou kopií pozdně antického originálu z 5. stol.,⁷² pro studium milánského Diptychu se musíme spokojit jen s výraznou ikonografickou podobností. Ta je zcela jistě nositelem určité zprávy, nicméně pro určení datace a provenience pro nás při současném stavu poznání obou děl není nijak užitečná.

69 Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, s. 34.

70 Např. Raffaele Garrucci, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, Prato 1880, s. 447; Georg Stuhlfauth, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, Freiburg 1896, s. 71; Volbach, *Avori di scuola ravennate*, s. 16.

71 Baldwin Smith, *A Source of Mediaeval Style in France*, s. l. 1924, s. 87.

72 Beckwith, *The Werden Casket*.

Volbach překvapivě konstatuje, že stylistický trend zjištěný na těchto slonovinových památkách pokračuje v sarkofágovém umění Ravenny,⁷³ kde naopak výše zmíněné těžké podsadité postavy nachází. Problémem Volbachovy studie je především již zmíněná nepřesná argumentace a nedostatek konkrétních příkladů, na nichž bychom si mohli jeho tvrzení ověřit, proto tato tvrzení nemohu potvrdit ani odmítnout. Jak už bylo výše uvedeno, skupinu ravenských sarkofágů nelze označit za koherentní skupinu, v níž by bylo možné sledovat nějaké jednotné rysy a použít je pro datování jiných památek, protože samy ještě čekají na podrobnější studium.

Místo: Ravenna?

Zmíněné problémy, které skýtá studium řezby ve slonovině, velmi komplikují formální analýzu. Zkusme se zaměřit na památky, které nám díky zcela jisté dataci jsou schopny podat svědectví o uměleckém vkusu 5. stol., tj. na monumentální tvorbu. Jistá umělecká kultura doby okolo poloviny 5. stol. se odráží v objednávkě dochované mozaikové výzdoby tří ravenských chrámů: tzv. Mauzolea Gally Placidie,⁷⁴ Baptisteria ortodoxních (zde je dekorace mozaiková i štuková)⁷⁵ a o něco později také Theoderichova ariánského chrámu San Apollinare Nuovo.⁷⁶ Na podporu, či vyvrácení Volbachovy datace, bychom měli těchto poměrně jasně datovaných památek využít nehledě na limity, které přináší formální srovnávání dvou tak odlišných médií.

Mauzoleum Gally Placidie: Mozaiková výzdoba je datována do první poloviny 5. stol. Je málo pravděpodobné, že by se jednalo o mauzoleum císařovny, která zemřela v Římě v roce 450 a byla patrně pohřbena v mauzoleu Theodosiovy dynastie u baziliky sv. Petra.⁷⁷ Ačkoliv nemáme dochované žádné písemné doklady o tom, že by se jednalo o císařskou objednávku, obecně se soudí, že císařovna byla zakladatelkou budovy. Tato centrální stavba totiž původně tvořila jižní konec nartexu Baziliky Sv. Kříže, podle *Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis* ravenského kronikáře Agnella (9. stol.) patřící do stavebních aktivit císařovny.⁷⁸

73 Volbach, *Avori di scuola ravennate*, s. 16.

74 Deborah Mauskopf Deliyannis, *Ravenna in late antiquity*, Cambridge 2010, s. 74; Mariëtte Verhoeven, *The Early Christian Monuments of Ravenna*, Turnhout 2011, s. 39.

75 Friedrich Wilhelm Deichmann, *Ravenna: Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Band 2/1, Wiesbaden 1974, s. 18; Spiro Kostof, *The orthodox baptistery of Ravenna*, London 1965; Ivan Foletti, *Saint Ambroise et le Baptistère des Orthodoxes de Ravenne. Autour du Lavement des pieds dans la liturgie baptismale*, in: Ivan Foletti, Serena Romano (eds), *Fons Vitae. Baptême, Baptistères et Rites d'initiation (IIe-Vie siècle)*, Rome 2009, s. 121–156.

76 Emanuela Penni Iacco, *La basilica di S. Apollinare Nuovo di Ravenna attraverso i secoli*, Bologna 2004; Deliyannis, *Ravenna in late antiquity*, s. 146–174; Verhoeven, *The Early*, 2011, s. 42.

77 Deichmann, *Ravenna*, 1974, s. 63; Deliyannis, *Ravenna*, 2010, s. 74; Verhoeven, *The Early Christian Monuments*, s. 39.

78 Agnellus of Ravenna, s. 120–124; Verhoeven, *The Early Christian Monuments*, s. 39.

Zaměříme se na postavy apoštolů umístěných v křížení (obr. 26) a srovnáme je s postavou Krista ze scény Vzkříšení Lazara na Diptychu z pěti částí (obr. 27). Postavy jsou v obou případech štíhlé s mohutnou střední částí těla, kterou tvoří těžká draperie padající v hlubokých záhybech a paprskovitě se sbíhající k levé ruce. S milánským Kristem je identický i spodní oděv apoštolů, tvořený rovnými vertikálními čarami. Postavy nejsou formované pouze drapérií, ale stále je pod ní možné tušit lidské tělo, na mozaikách i Diptychu připomenuté pokrčeným kolenem. Záhyby draperie jsou tvořeny světlem a stínem, jak jen to použité médium dovoluje. Celkové vyznění působí v obou případech měkce, pohyblivě, jako pokračování pozdně antického umění římských sarkofágů.

V Mauzoleu Gally Placidie nad vstupem je scéna zobrazující Krista jako dobrého pastýře s beránky (obr. 28). Beránek po pravé ruce Krista je stejně jako ten milánský dědictvím „klasické“ naturalistické tradice. Jeho elegantní postoj, hlava otočená až ze tří čtvrtin dozadu a stočené chomáčky srsti, na milánském Diptychu provedené technikou *cloisonné* (obr. 21), nás opět uvádí do stejného uměleckého prostředí.⁷⁹

Baptisterium ortodoxních: Pro mozaikovou výzdobu baptisteria existuje spolehlivá datace potvrzená v *Liber pontificalis* Agnellem. Agnellus odkazuje na nedochovaný nápis, pravděpodobně vytesaný na mramorové desce a vložený do *opus sectile* nad vchodem, v němž je zmíněn biskup Neon (458).⁸⁰ Výše zmíněné rysy, popsané při srovnání Diptychu s mozaikami tzv. Mauzolea Gally Placidie, jsou v případě apoštolů nesoucích Kristovi svou mučednickou korunu v kopuli baptisteria ještě výraznější (obr. 29). Tělo nabývající na objemu především ve své střední části a mohutná těžká draperie s hlubokými mísovitými záhyby mohou být s postavami milánského Diptychu snadno srovnatelné. Stále je zde přítomna „antická“ lehkost a přirozenost, se kterou draperie zakrývá tělo. Téměř identický je vlající plášť světců v milánské scéně, v níž světci nabízejí Kristovi své mučednické koruny (obr. 30). Plášť splývá podél těla, ale na jeho konci vlaje a dodává tak postavám pohybu. Spodní šat je naznačen rovnými vertikálními pruhy, jen málo modelovanými. Po polovině století tedy vznikly mozaiky, které se podle mého názoru přibližují nejvíce Diptychu z pěti částí.

Bylo by lákavé pro srovnání použít i další médium, které se rovněž nachází v Baptisteriu ortodoxních, a to jeho štukovou výzdobu; médium sochařské tvorbě přeci jen mnohem bližší než mozaika. Netroufám si však posuzovat jednotlivé detaily a jejich provedení proto, že se nám nedochovala polychro-

79 Marco Aimone, Nuovi dati sull'oreficeria a „cloisonné“ in Italia fra V e VI secolo, ricerche stilistiche, indagini tecniche, questioni cronologiche, *Archeologia medievale* 38, 2011, s. 459–506, zvl. s. 487.

80 Agnellus of Ravenna, s. 125–133; Deichmann, *Ravenna*, 1974, s. 18; Kostof, *The orthodox*; Foletti, *Saint Ambroise*.

mie, kterou bylo možné jednotlivé detaily domodelovat. Výsledný estetický efekt byl zcela jistě odlišný od dnešního.⁸¹

Jsem si vědoma nedostatků formálního srovnávání několik centimetrů měřících postaviček ve slonovině a monumentální mozaiky. Pokud však výše uvedené památky společně s milánským Diptychem zahrneme do jedné skupiny charakterizující estetický vkus 5. století, zdá se, že se nacházíme ve stejném uměleckém prostředí. Naopak, toto prostředí se zásadně mění v další z pevně datovaných památek, která však patří v dosavadní literatuře k nejcitovanějším z komparací milánského Diptychu.⁸² Jsou to mozaiky v San Apollinare Nuovo z doby ostrogótského krále Theodericha.⁸³

San Apollinare Nuovo: Přesné datum založení a vysvěcení stavby bohužel neznáme, společně s větší částí dnes dochované mozaikové výzdoby, zobrazující scény ze života a pašijí Krista, však patří do stavebního období ostrogótského krále Theodericha (493–526).⁸⁴ Chrám byl znovu vysvěcen při jeho „reortodoxizaci“ v době biskupa Angella (557–570), do této doby se datuje i procesí svetic a světců. Tyto mozaiky měly svou okázalostí svědčit o obnovení pravoslavné víry v Ravenně a její nadřazenosti nad ariánskou herezí.⁸⁵ Do této pozdní doby se snaží milánský Diptych zařadit například John Beckwith⁸⁶ nebo André Grabar.⁸⁷

Z formálního hlediska můžeme na první pohled konstatovat, že postavy ztrácejí svou antickou živost, jsou strnulejší a draperie je tvořena spíše liniemi, než světlem a stínem. Ohnuté koleno pod pláštěm už nevyčníká svou přirozenou anatomii, ale je naznačeno pouze pŕlkulátým tahem. Mizí mohutnost a objemnost modelace postav. U žádné postavy nenacházíme motiv dávající postavě pohyb, tj. na svém konci vlající plášť, což je všudypřítomný detail v Baptisteriu ortodoxních stejně jako v uvedené scéně zobrazující předávání korun na Diptychu. Záhyby, které na milánských postavách spadávají z ruky, tvoří spíše ostrý trojúhelník, než hluboký přirozený záhyb. Mizí měkká modelace skladů, záhyby jsou ostřejší, schematictější, pohyby strnulejší (obr. 31). Volbach sice zmiňuje významné ikonografické paralely, nicméně ani on není nakloněn tomu, datovat Diptych až do doby vzniku mozaikové výzdoby San

81 Kostof, *The orthodox*, s. 95.

82 Např. Beckwith, *The Werden Casket*, s. 10; Ormonde Maddock Dalton, *Byzantine art and archaeology*, New York 1961, s. 202.; Volbach, *Avori di scuola ravennate*, s. 14–18; Spier (ed.), *Picturing the Bible*, s. 256.

83 Penni Iacco, *La basilica*; Deliyannis, *Ravenna in late antiquity*, s. 146–174; Verhoeven, *The Early Christian Monuments*, s. 42.

84 *Ibidem*.

85 Clementina Rizzardi, *Il mosaico a Ravenna: ideologia e arte*, Bologna 2011, s. 186.

86 Beckwith, *The Werden Casket*, s. 10.

87 Grabar, *L'âge d'or*, s. 289.

Apollinare Nuovo. Překvapivě argumentuje pouze tím, že by to „nesouhlasilo s vývojovou řadou sarkofágů“.⁸⁸

Mozaiková výzdoba Theoderichova chrámu se formálně od Diptychu z pěti částí liší natolik, že je není možné posuzovat v rámci jednoho uměleckého prostředí. Z ikonografického hlediska se však zdá, že tato díla musejí být v nějakém vztahu. Například scénu s chudou vdovou (kat. č. 14) je v raněkřesťanském umění možné vidět pouze na těchto dvou památkách. Výrazné ikonografické podobnosti zjištěné na mozaikách v San Apollinare Nuovo však nemusejí nutně určovat datování Diptychu. Naopak mohou být důležitým výchozím bodem pro další studium, při němž by se předmět, jako je milánský Diptych, mohl využít jako médium schopné předávání modelů mezi jednotlivými uměleckými centry. Takto chápané podobnosti mohou být svědky nedochovaných památek. V Theoderichově chrámu bychom mohli najít i jiný příklad s výjimečnou ikonografií, a tím je zobrazení nevěřícího Tomáše. To se nachází rovněž na jednom z ravennských sarkofágů, jiné příklady této vzácné ikonografie můžeme najít na oltáři z kostela S. Celso v Miláně nebo na jedné z pašijových destiček z British Museum.⁸⁹ Není vyloučeno, že toto ikonografické specifikum by mohlo být jedním z důkazů spojení mezi Milánem a Ravennou, které se uskutečnilo v momentě, kdy se císařský dvůr přestěhoval z Milána do Ravenny v roce 402.⁹⁰

Existenci autonomní milánské dílny v době biskupa Ambrože (374–397) a císaře Theodosia (379–394) vytvářející slonovinová díla vysoké kvality předpokládali už Baldwin Smith⁹¹ nebo Alexandr Coburn Soper.⁹² Umělecké směřování vyvinuté v Miláně pokračovalo v Ravenně umělci, kteří přišli společně s císařem.⁹³ Důkazem toho by mohly být právě výše zmíněné neobvyklé ikonografické podobnosti některých dochovaných památek.

Vysoce kvalifikovanou dílnu u císařského dvora po jeho přestěhování do Ravenny v roce 402 jako první zvažoval Stuhlfauth v roce 1896.⁹⁴ Volbach se rovněž domnívá, že by bylo velmi zvláštní a málo pravděpodobné, kdyby v tomto novém císařském sídle chyběla dílna pro výrobu slonovinových diptychů pro císaře a konzuly.⁹⁵ Diptychy měly svoji důležitou politickou

88 Volbach, *Avori di scuola ravennate*, s. 15.

89 Foletti, *Infer digritum tuum huc*.

90 Více o uměleckých vztazích mezi Milánem a Ravennou in: Ivan Foletti, *Physiognomic representations as a rhetorical instrument: “portraits” in San Vittore in Ciel d’Oro and San Paolo Fuori le Mura*, in: Ivan Foletti (ed.) with the collaboration of Alžběta Filipová, *The face of the dead and the early cristian world*, Rome 2013; Idem, *Le tombeau d’Ambroise: cinq siècles de construction identitaire*, in: Nicolas Bock, Ivan Foletti, Michele Tomasi (eds); *L’évêque, l’image et la mort. Identité et mémoire*, Rome 2014, s. 73–101.

91 Smith, *Early Christian iconography*, s. 187.

92 Soper, *The Italo-Gallic*, s. 145–192.

93 Volbach, *Avori di scuola ravennate*, s. 9.

94 Stuhlfauth, *Die altchristliche*.

95 Volbach, *Avori di scuola ravennate*, s. 8.

funkci a byly obvykle vyráběny v místech, kde byli usazeni jejich objednatelé. Například Diptych Probianus patří do římské školy, Stilichonův diptych do Milána⁹⁶ nebo Diptych Barberini do Konstantinopole.⁹⁷ I archeologické nálezy dokumentují, že slonovina byla řezána blízko zdroje tohoto vzácného materiálu nebo ve velkých centrech, kde byla dlouhá řemeslná tradice, klientela schopná zaplatit za tyto artefakty výjimečné kvality a přístup k obchodním cestám, kterými bylo možné zásobovat řemeslníky a zároveň distribuovat finální produkty.⁹⁸ Jak už bylo řečeno, formálně je velmi obtížné nějak charakterizovat ravennský styl slonovinové řezby a připsat mu dochované památky, existence ravennské produkce slonoviny je však z výše uvedených důvodů více než pravděpodobná.

Doba: technika a styl

Při hledání přesnější doby vzniku milánských desek by mohl posloužit rok 431 jako datum *post quem*, kdy koncil v Efesu oficiálně prohlásil Pannu Marii za bohoroďičku a způsobil rozmach mariánské ikonografie v období bezprostředně následujícím.⁹⁹ Scény z apokryfních textů z Mariina života, jako je netradiční scéna Zvěstování u pramene (kat. č. 5) nebo Zkouška hořkou vodou (?) (kat. č. 10) objevující se na milánském Diptychu, by toho mohly být příkladem. Ke konci století obliba apokryfních textů na západě opět pomalu mizí;¹⁰⁰ tím však nemůže být stanovena horní hranice pro datování milánského Diptychu. Pro tu předkládám ještě jeden mnohem silnější argument a tím je technika, kterou jsou provedeny centrální destičky.

Použitá zlatnická technika *cloisonné* by mohla představovat jedinečný a v rámci studia raně křesťanské slonoviny užitečný opěrný bod nejen pro datování Diptychu, ale i pro další dochované památky. V dosavadních studiích zabývajících se milánskými deskami jí byla věnována jen malá pozornost.¹⁰¹

96 Volbach, *Avori di scuola ravennate*, s. 8.

97 Danielle Gaborit-Chopin, *Les ivoires du Ve au VIIIe siècle*, in: Jannie Durand (ed.), *Byzance, l'art byzantin dans les collections publiques françaises* (catalogue de l'exposition au Musée du Louvre, 3 novembre 1992–1er février 1993), Paris 1992, s. 43 a 63–66.

98 Archer St. Clair, Evidence for Late Antique Bone and Ivory Carving on the Northeast Slope of the Palatine: The Palatine Excavation, *DOP* 50, 1996, s. 369–74; Idem, *Carving as Craft: Palatine East and the Greco-Roman Bone and Ivory Carving Tradition*, Baltimore 2003; Idem, Carving in the Center: Evidence for an Urban Workshop on the Palatine Hill in Rome, in: Gudrun Bühl, Anthony Culter, Arne Effenberger (eds), *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs*, Wiesbaden 2008, s. 249–270.

99 Jean-Pierre Caillet, Remarques sur l'iconographie Christo-Mariale des grands diptyques d'ivoire du VIe siècle: incidences éventuelles quant à leur datation et origine, in: Bühl, Cutler, Effenberger (eds), *Spätantike und byzantinische*, s. 249–270, s. 17.

100 Volbach, *Avori di scuola ravennate*, s. 16.

101 Wolfgang Fritz Volbach, Le style coloré, in: Jean Hubert (et al.) *L'Europe des invasions: IIIe–IIe siècle*, Paris 1967, s. 222; Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, s. 84.

V tomto bodě je nutné zdůraznit, že studium techniky a materiálu používaných v raně středověkém zlatnictví dosáhlo jistých výsledků až v posledních čtyřech desetiletích, kdy bylo velké množství památek analyzováno pomocí moderních technologií. Jsou tedy pozdější než studie, jež jsou pro milánský Diptych považované za výchozí.¹⁰² Do výzkumu milánského Diptychu je nevyhnutelné zahrnout tyto nové objevy a využít je pro podporu, nebo vyvrácení doposud navržených hypotéz.

Centrální destička zobrazující beránka Božího (obr. 21) sestává z geometrické sítě vzájemně propojených přihrádek (*cloisons*) ze zlaceného stříbra, vyplněných červenou, černou nebo našedlou skelnou pastou a 119 přírodními granáty. Kříž z druhé destičky je sestaven z pozlacených políček, která nejsou spolu vzájemně propojena, a je vyložen drahými kameny a perlami (obr. 22).¹⁰³ Tyto dvě dekorativní zlatnické techniky tvoří tzv. „polychromní styl“,¹⁰⁴ který je obecně spojován s obdobím Velkého stěhování národů na konci 4. a v 5. stol.¹⁰⁵ Prvně jmenovaná technika byla v posledních letech podrobena intenzivnímu výzkumu, kdy pomocí moderních technologií mohly být analyzovány šperky nalezené v královských hrobech v Evropě a na Blízkém východě.¹⁰⁶

Původ a rozšíření stylu *cloisonné*, vyplývající z datace studovaných objektů, komparativní analýzy technických rysů a interpretace jejich geografického rozložení, rozděluje v názorech historiky umění a archeology a přináší často velmi protichůdné a neustále přehodnocované teorie. Starší historiografie přisuzovala šperkům stylu *cloisonné* „germánský“ nebo „hunský“ původ. Tyto závěry vycházely především z geografického rozmístění archeologických nálezů šperků, ale je nutné říci, že byly do velké míry determinovány nacionalismem a panslavismem.¹⁰⁷ Spolehlivá metoda, jak poznat šperky tohoto typu,

102 Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, 1976, s. 84; Idem, *Avori di scuola ravennate*.

103 Podrobněji k analýze jednotlivých kamenů in: Margherita Superchi, *Analisi gemmologica del tesoro del Duomo di Milano*, Milano 1986, s. 11–12.

104 Volbach, *Le style coloré*, 1967, s. 215.

105 Thomas Calligaro (et al.), *L'or des princes barbares: du Caucase à la Gaule, Ve siècle après J.-C.: Musée des Antiquités nationales, château de Saint-Germain-en-Laye, 26 septembre 2000–8 janvier 2001*, Reiss-Museum Mannheim, 11 février–4 juin 2001, Paris 2000, s. 15.

106 Např. Birgit Arrhenius, *Merovingian Garnet Jewellery. Emergence and Social Implications*, Stockholm 1985; Noël Adams, Back to Front: Observations on the Development and Production of Decorated Backing Foils for Garnet Cloisonné, *Historical metallurgy* 40/1, 2006, s. 12–26; Michel Kazanski, Patrick Périn, La tombe de Childéric, le Danube et la Méditerranée. in: Laurent Verslype (ed.), *Villes et campagnes en Neustrie. Société – Économie – Territoires – Christianisation* (Actes des XXV Journées internationales d'archéologie mérovingienne, XVI), Montagnac 2007, s. 29–38; Birgit Arrhenius, Cement Analysis from a Bow Broch from the Desana Treasure, in: Marco Aimone, *Il tesoro di Desana. Una fonte per lo studio della società romana-ostrogota in Italia*, Oxford 2010, s. 293–297.

107 Např. Alois Riegl, *Late Roman Art Industry*, trans. Rolf Winkes, Roma 1985, s. 192 (*Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Vienna 1901) si stěžoval na nacionalistické předsudky německých badatelů. Jako vědce říše, která měla ambice být dědicem Říma, byl však Rieglův postoj determinována

byla vyvinuta až mezi 70. a 80. léty 20. stol. švédskou archeoložkou Birgit Arrhenius a je založena na srovnávání jednotlivých motivů, písemných pramenů a na laboratorních analýzách (gemologie kamenů a chemické rozborů tmelů, které upevňovaly kameny v příhrádkách).¹⁰⁸

K velkému posunu v poznání těchto šperků došlo ve studiích Noëla Adama o umění *cloisonné* mezi 1. a 5. stol. založených na širokém přehodnocení dochovaných památek.¹⁰⁹ Adamsovy studie potvrdily to, co Alois Riegl navrhl už o století dříve,¹¹⁰ že tato zlatnická technika vykládání granáty a sklem do sítě kovových příhrádek a estetika s tím spojená („polychromní styl“) jsou pevně zasazeny v tradici římské a perské, nejsou spojeny s germánským světem nebo euroasijskými kočovnými národy a dosáhly svého největšího rozvoje ve stoletích pozdní antiky, shodně na Východě i Západě.¹¹¹ Zdá se tedy, že není možné souhlasit s Volbachem, který zjevení a rozvoj polychromního stylu v severní Itálii dává jednoduše do souvislosti s rokem 488, kdy se této oblasti zmocňují Ostrogóti, přinášející s sebou novou estetiku.¹¹² Na jiném místě však Volbach připouští, že „polychromní“ styl se šíří „z Orientu“ do Itálie už směrem k druhé polovině 5. stol. a „za první známý příklad pravděpodobně předcházející invazi Gótů“ označuje právě beránka z milánského Diptychu.¹¹³

Cílem této práce není sledovat původ techniky *cloisonné*, její komplikovaný vývoj nebo její šíření. Výše zmiňované studie a jejich výsledky, dosažené pomocí moderních technologií, je však nutné aplikovat na studium milánského Diptychu z pěti částí. Mohou nám poskytnout více než jen možnost formálního srovnávání, na kterou jsme odkázáni v případě většiny raně středověkých památek.

K nejnovějším studiím, využívajícím několik desetiletí probíhající výzkum v oblasti zlatnictví *cloisonné*, patří výsledky výzkumu Marca Aimoneho publikované v roce 2011. Aimone zpracovává nově získaná data o zlatnictví v Itálii v 5. a v 6. stol. a sleduje tři aspekty: technologický postup připevnění příhrádek a kamenů v nich, styl jednotlivých památek i sociální a symbolický

imperálním a mezinárodním pojetím otázky „Orient oder Rom?“ Více in: Margaret Olin, The Late Roman Empire in the Late Habsburg Empire, in: Ritchie Robertson, Edward Timms (eds), *The Habsburg legacy: national identity in historical perspective*, Edinburgh 1994, s. 107–120; Jaś Elsner, The birth of late antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901, *Art History* 25/3, 2002, s. 358–379; Martin Dennert, Alois Riegl, in: Stefan Heid, Martin Dennert (eds), *Personenlexikon zur christlichen Archäologie: Forscher und Persönlichkeiten vom 16. Bis zum 21. Jahrhundert*, Band 2, Regensburg 2012, s. 1079–1080.

108 Birgit Arrhenius, Granatschmuck und Gemmen aus nordischen Funden des frühen Mittelalters, *Acta Universitatis Stockholmensis*, Stockholm 1971; Eadem, *Merovingian Garnet Jewellery*; Eadem, *Cement Analysis*.

109 Např. Adams, *Back to Front*, s. 12–26.

110 Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901.

111 Adams, *Back to Front*, s. 12–26.

112 Volbach, *Le style coloré*, s. 225.

113 *Ibidem*, s. 222.

význam v kontextu jejich používání.¹¹⁴ Na základě odlišných technik a postupů rozřídil šperky dekorované technikou *cloisonné* do čtyř skupin. Milánský beránek z Diptychu z pěti částí zařadil do skupiny šperků, které byly nalezeny v královském hrobu v Apahidě (Rumunsko, 460–470; obr. 32) a v Childerikově hrobu v Tournai¹¹⁵ (Belgie, Childerik zemřel roku 481, obr. 33).¹¹⁶

I archeologické nálezy z několika dalších evropských hrobek datovaných do 2. pol. 5. stol. vykazují pozoruhodnou jednotu charakterizovanou shodným typem luxusních zlatnických objektů provedených technikou *cloisonné*. Objekty z této skupiny byly nalezeny na území římského císařství, v Galii, v podunajských oblastech, stejně jako v oblastech Panonie. K technicky nejsostifikovanějším nálezům, kromě výše uvedených hrobek v Tournai a Apahidě, patří např. i nálezy z Pouan (Francie, obr. 34)¹¹⁷ nebo Blučiny-Cezav (Česká republika, obr. 35).¹¹⁸ I když jsou geograficky vzdálené stovky kilometrů, tvoří objekty v nich nalezené jednotnou kategorii zbraní a oděvních doplňků členů vojenské aristokracie. Typologická i stylová shoda jednotlivých nálezů z těchto slavných hrobek tvoří základ hypotézy, že je oprávněné zvažovat shodnou dobu a místo jejich výroby.¹¹⁹ Shoda mezi těmito objekty je rovněž vysvětlována diplomatickými vztahy mezi římským císařstvím a barbarickou elitou – aristokratickou vojenskou třídou, která vyvozovala svoji vlastní autoritu, moc a legitimitu z Říma.¹²⁰ Uvedené hroby obsahují objekty, které jasně svědčí o privilegovaném postavení zesnulého a jeho vztazích k římské říši. Jsou to především fibule ze zlata, které spínaly *paludamentum* na pravém rameni vysoce postavených civilních i vojenských úředníků v římské říši (obr. 36), jak to dokumentuje např. mozaika v bazilice San Vitale v Ravenně (obr. 37).¹²¹ V případě Childerikova hrobu na vysokou vojenskou a administrativní funkci, kterou vykonával ve prospěch Říma, ukazuje navíc ještě pečetní prsten ze zlata s vyrytým jménem, titulem a zobrazením krále v bystě (obr. 38).¹²² Zlaté náramky se zvonovým zakončením, nalezené ve všech čtyřech hrobkách, jsou naopak symbolem moci v germánském světě (obr. 39).¹²³ Okázalé zbraně, rovněž nalezené ve všech sledovaných hrobkách – dlouhé meče s rukojetí

114 Aimone, Nuovi dati sull'oreficeria, s. 479.

115 Podrobně k vybavení hrobů in: Calligaro (et al.), *L'or des princes barbares*, s. 79–83 (Tournai), s. 184 (Apahida) s kompletní bibliografií.

116 Aimone, Nuovi dati sull'oreficeria, s. 481.

117 Calligaro (et al.), *L'or des princes barbares*, kat. č. 27, s. 166–169 s kompletní bibliografií.

118 Ibidem, kat. č. 33, s. 197–199 s kompletní bibliografií.

119 Např. Arrhenius, *Merovingian Garnet Jewellery*, s. 96–126; Kazanski, Périn, La tombe; Aimone, Nuovi dati sull'oreficeria.

120 Např. Kazanski, Périn, La tombe; Aimone, Nuovi dati sull'oreficeria.

121 Ibidem, s. 483.

122 Michel Kazanski, Patrick Périn, Les tombes de Pouan et de Childéric, in: Calligaro (et al.), *L'or des princes barbares*, s. 79–83, zvl. s. 81; ibidem, kat. č. 29–31, s. 172–191.

123 Ibidem.

pokrytou zlatým plechem a krátký *scramasaxe* – jsou dalším pojícím prvkem (obr. 40).¹²⁴ I po stánce technologické byly nálezy z Apahidy a Tournai zařazeny do jedné stylové skupiny, kterou Noël Adams nazval „notched plate style“ a „carpet style“.¹²⁵ Tvary, do kterých jsou řezány granáty, ornamentální motivy, stejně jako technologický postup popsany Noëlem Adamsem¹²⁶ a Marcem Aimonem¹²⁷ jsou základem výše zmíněného argumentu, který umožňuje zavázat shodný moment i místo výroby.

Birgit Arrhenius na základě chemické analýzy tmelu použitého v technice *cloisonné* navrhl, že šperky z Apahidy a Tournai jsou konstantinopolské produkce. Podle ní museli zlatníci znát recept na výrobu tmelu, kterým byly upevňovány kameny. Tento recept byl známý před 6. stol. pouze v Egyptě, tedy v oblasti spadající pod vliv východního císařství a z tohoto faktu vyvozuje i „centrální konstantinopolskou dílnu“.¹²⁸ Pro východní původ by mohly hovořit i byzantské mince nalezené v Childerikově hrobě. Navíc krátký Childerikův *scramasaxe*, stejně jako zbraně tohoto typu velmožů z Apahidy, Pouan a Blučiny jsou považované za původu byzantsko-sassanidského.¹²⁹

Víme, že analogické objekty provedené technikou *cloisonné* se objevují i u Vizigotů a Vandalů, jejichž politika byla otevřeně protibyzantská.¹³⁰ Přítomnost mincí ze zlata, nalezených v Childerichově hrobce a pocházejících z císařství Východu, také není nijak přesvědčujícím argumentem: poklady 5. stol. nalezené na území Itálie rovněž obsahovaly velký počet byzantských mincí a mohou s jistotou dokládat pouze jejich velkou cirkulaci na Západě – to samé je možné tvrdit i v případě uvedených zbraní. Nic nedokazuje byzantský původ části mobiliáře Childerikovy hrobky, hrobky v Apahidě, hrobek v Pouan nebo v Blučině-Cezavách. Patrick Périn a Michel Kazanski navrhuje situovat ateliér, který realizoval dekor Childerikova meče, spíše do oblasti západního Středomoří a zvláště Itálie. Tento hypotetický ateliér umísťují do Ravenny, residence ostrogótského dvora. Vychází, na rozdíl od Arrhenius, z písemných pramenů poskytnutých Řehořem z Tours, které svědčí o spoje-

124 Jaroslav Tejral, *Guerriers inhumés avec des épées (spathas) à poignée en tôle d'or*, in: Calligaro (et al.), *L'or des princes barbares*, s. 79.

125 Noël Adams, *Late Antique, Migration Period and Early Byzantine Garnet Cloisonné Ornaments: Origins, Styles and Workshop Production*, London 1991, p. 47.

126 *Ibidem*.

127 Aimore, *Nuovi dati sull'oreficeria*, s. 483.

128 Arrhenius, *Merovingian Garnet Jewellery*, s. 96–126. Na s. 115–118 se zmiňuje i o milánském Diptychu a rovněž navrhuje konstantinopolský původ, ačkoliv si všimá toho, že slonovinové destičky zcela jistě patří do seвероitalské tradice.

129 *Ibidem*.

130 *Ibidem*, s. 83.

nectví ostrogótského krále Odoakra s Childerikem.¹³¹ Hypotézu těchto dvou francouzských archeologů se pokusil podpořit v roce 2011 Marco Aimone.¹³²

Aktivita vysoce kvalifikované dílny v ostrogótské Ravenně a její kontakty s Frankem Childerikem byly Patrikem Périnem a Michelelem Kazanskim spolehlivě doloženy, písemné prameny však dokumentují tyto vztahy ještě v době předcházející Odoakrově vpádu (476): v době, kdy Ravenna sloužila jako *sedes imperii* západořímských císařů. Vyplyvá to z analýzy Childerikových písemných pramenů, kterou provedl Stephane Lebecq v roce 2002.¹³³ Francouzský dějepisec Fredegar († 660) popisuje poslání drahocenných darů císařem Majorianem (457–461), jehož doba vlády byla charakterizována velkým úsilím o stabilitu říše,¹³⁴ aby odměnil věrného spojence v kritickém období po vzniku římské nadvlády v Gallii. Stalo se tak v roce 460, kdy se císařská vláda Západu pokusila o poslední intervenci přes Alpy.¹³⁵ Podobné diplomatické kontakty a posílání darů je předpokládáno rovněž ve stejné době mezi západním císařstvím a vůdcem východogermánského kmene Gepidů Omharem, pohřbeným v královské hrobce v Apahidě. Revolta vedená Gepidy ukončila hunskou nadvládu nad germánskými kmeny střední a východní Evropy (454–455) a Gepidové se tak stali blízkými spojenci východního římského císařství po zbytek 5. stol.¹³⁶

Je možné, aby byla Ravenna centrem produkce zlatnických výrobků té nejvyšší kvality? Mark Ščukin a Igor Bažan se pokusili formulovat podmínky nezbytné pro výrobu šperků stylu *cloisonné* v dané oblasti. Pokusme se nyní tyto podmínky aplikovat na hypotetickou ravennskou zlatnickou dílnu: a) Oblast musí vlastnit naleziště granátů nebo zásobování jimi musí být možné. b) Obtížné zpracování kamenů určených pro šperky stylu *cloisonné* vyžaduje vysokou kvalifikaci. V oblasti tedy musí být pevná tradice zpracovávání kamenů. Navíc zlatníci museli znát recept na výrobu tmelu, kterým se upevňovaly kameny na šperky. c) V oblasti musela být přítomna spoletenská vrstva, která si šperky dekorované technikou *cloisonné* mohla dovolit.¹³⁷

131 Arrhenius, *Merovingian Garnet Jewellery*, s. 83.

132 Aimone, *Nuovi dati sull'oreficeria*, s. 483–487.

133 Stephane Lebecq, *The two faces of King Childeric: History, Archaeology, Historiography*, in: Walter Pohl, Maximilian Diesenberger (eds), *Integration und Herrschaft. Ethnische Identitäten und soziale Organisation im Frühmittelalter*, Wien 2002, pp. 119–126.

134 Edward Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, London 1893. Tomáš Klouda, *Zákonodárná činnost císaře Maioriana* (nepublikovaná bakalářská práce), Ústav klasických studií FF MU, Brno 2011.

135 Lebecq, *The two faces*.

136 Více in: Ursula Koch, Les Gépides, in: Calligaro (et al.), *L'or des princes barbares*, s. 62.

137 Mark Ščukin, Igor Bažan, *L'origine du style cloisonné de l'époque des grandes migrations*, in: Françoise Vallet; Michel Kazanski (eds), *La noblesse romaine et les chefs barbares, du IIIe au VIIe siècle*, Saint-Germain-en-Laye 1995, s. 63–69, zvl. s. 63.

Je tedy zřejmé, že Ravenna splňuje všechny podmínky pro existenci dílny vyrábějící šperky *cloisonné*. Zásobování materiálem na výrobu luxusních šperků bylo, vzhledem k výhodné poloze Ravenny, zcela jistě možné. Jak bylo zmíněno výše, recept na tmel, jímž byly upevňovány kameny na šperky, byl znám do 6. stol. pouze v Egyptě. Spojení Ravenny s Egyptem skrze přístav Classe je však doloženo mnoha archeologickými nálezy.¹³⁸ A konečně, šperky typu *cloisonné* nacházíme na oděvech příslušníků císařského dvora nebo na bohatých liturgických objektech, nemáme však žádné doklady, že byly „běžně“ používány nižšími společenskými vrstvami.¹³⁹ Zároveň nás historická data, technický i stylistický rozbor nálezů vedou k dílně vysoké kvality, aktivní v polovině a 3. čtvrtině 5. stol., spojené s císařským dvorem na Západě a umístěné v Itálii, pravděpodobně v Ravenně. Ta vyráběla šperky posílané jako diplomatické dary Childerikovi a vůdci germánského kmene sídlícího v Apahidě.¹⁴⁰ Jedině tímto císařským centrem může být vysvětlen fakt, že v oblastech od sebe tak vzdálených, jako jsou Belgie, Rumunsko, Francie a Česká republika, byly nalezeny šperky provedené naprosto stejným technologickým postupem. Navíc titul *gloriosissimus*, který obdrželi Childerik i Omhar, vyrytý na nalezených špercích, mohl být v této době garantován pouze vládou v Ravenně, stejně jako insignie nalezené v jejich hrobech: zlaté fibule ve tvaru latinského kříže.¹⁴¹

Do skupiny památek provedených technikou *cloisonné* nalezených v hrobech Childerika a Omhara tedy Marco Aimone na základě studia techniky montáže příhrádek připsal i beránka z milánského Diptychu. Jisté rozpaky mu však působí jeho odlišný styl. Téměř iluzionistické ztvárnění stočených chomáčků srsti milánského beránka pomocí vypouklých kamenů je v ostrém protikladu ke geometrickému a plochému stylu v Belgii a v Rumunsku. Vysvětluje to existencí hypotetické druhé dílny v tomto císařském městě, stejně vysoce specializované, ale ne nezbytně spojené s císařským dvorem. Tato dílna podle něj pracuje stejnou technikou, ale odlišným stylem. Na milánském Diptychu mu chybí jakákoliv indicie, že by byl darem či objednávkou císaře.¹⁴²

Tvrzení Marca Aimoneho se pohybuje na hypotetické úrovni, stejně jako můj předpoklad, že odlišný styl nemusí být nutně připsán „jiné dílně“. Domnívám se, že tato rozdílnost by mohla být dána charakterem objednávky, kdy celkový estetický efekt byl záležitostí chtěnou a vědomou. Je logické, že pro franckého krále a germánského vojevůdce mohly být vyrobeny šperky odpovídající vojenské estetice, tj. geometrické, plošné a pro potřeby liturgické

138 Deliyannis, *Ravenna in late antiquity*, s. 18.

139 Ščukin, Bažan, *L'origine du style cloisonné*, s. 63.

140 Aimone, *Nuovi dati sull'oreficeria*, s. 484–486.

141 *Ibidem*, s. 483.

142 *Ibidem*, s. 486–487.

v římském císařství bylo vyrobeno naopak něco, co vychází pevně ze západní zobrazovací tradice. Otázka modelů používaných řemeslníky, které mohly ovlivnit styl, stojí rovněž za zvážení, jak vyplývá ze studií Ernsta Kitzingera.¹⁴³

Místo: císařský dvůr a císař Majorian

K přemístění císařského Honoriova (395–423) dvora z Milána do Ravenny došlo v roce 402 v době vizigótské invaze, kdy se zjistilo, že Milán bylo příliš těžké bránit. První císařský dekret byl v Ravenně vydán 6. prosince 402.¹⁴⁴ Od té doby až do svržení Romula Augustula v roce 476 se obecně o Ravenně 5. stol. mluví jako o hlavním městě západního císařství.¹⁴⁵

O tom, že je Ravenna nazývána *caput Italiae* namísto Říma, se zmiňuje až ravennský kronikář Agnellus v 9. stol.. Až s jeho kronikami a zápisy začíná historiografie Ravenny. Způsob, jakým představil své město, ovlivnil naše vnímání historie Ravenny až do současnosti. Jeho přínos je nepopiratelný: Agnellus je osobou, která konstruovala minulost města na základě dochovaných památek a je naším zdrojem chronologických informací i pro stavby nedochované. Jeho práce sestává z biografie každého biskupa od doby konverze Ravenny ke křesťanství až do Agnellových dnů. Závislý na zdrojích jemu dostupných nám vypráví o historickém pozadí, umělecké a architektonické patronaci, politice a církevních sporech.¹⁴⁶ Andrew Gillet provedl detailní analýzu písemných pramenů vztahujících se k osobám císařů v 5. stol., aby ukázal, že idea primátu Ravenny je částečně historickou interpretací založenou na Agnellově analytice a dobře posloužila hlavně literárním účelům jako vyprávění o útočišti, odkud málo schopní císařové sledovali úpadek své říše.¹⁴⁷ Pokud pomineme tuto romantickou roli Ravenny, pak vyvstává odlišný obrázek.

Ravenna byla bezpochyby sídlem císařské rezidence a vlády v rané části tohoto století mezi lety 408–440. Ale od roku 440 s přesídlením dvora Valentiniána III. (425–455) se Řím stal, poprvé od 3. stol., opět regulérním sídlem vlády císařství. Ravenna sice nadále zastávala důležité strategické a ceremoniální funkce, symbolickou hodnotu *caput orbis* má však opět Řím. Ravenna se stává *sedes imperii* – císařskou rezidencí. V chaotických dobách

143 Ernst Kitzinger, *Byzantine art in the making: main lines of stylistic development in Mediterranean art 3rd–7th century*, London 1977.

144 Deliyannis, *Ravenna in late antiquity*, s. 46.

145 Andrew Gillet, Rome, Ravenna, and the last western emperors, *Papers of the British School at Rome* LXIX, 2001, s.131–167, zvl. s. 131.

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

147 Gillet, Rome, Ravenna.

po zavraždění Valentiniana III. a vyplenění Říma Vandaly v roce 455 jsou krátce vládnoucí císařové doloženi střídavě v Římě nebo v Ravenně. Stojí za povšimnutí, že císařové pocházející ze senátorské aristokracie a se silnými vazbami na východní císařství vládli z Říma (Petronius Maximus, Avitus, Anthemius, Olybrius, Nepos), zatímco císařové pocházející z vojenské aristokracie, kteří byli sami generály (Majorian, Libius Severus, Glycerius, Romulus Augustulus), si vybrali za své sídlo Ravennu. Během tohoto období patrně Ravenna nadále zastávala administrativní a vojenské funkce, ale císaři byla využívána s přestávkami. Podle Deliyannis byla Ravenna alternativou, která závisela na subjektivní volbě konkrétního císaře.¹⁴⁸ Stejně tak studie Charlese Pietriho prokázala, že úředníci zastávající nejvyšší pozice, často pocházející z velkých římských senátorských rodin, žili v Ravenně jen během trvání svého úřadu.¹⁴⁹ Pietri uzavírá, že přestože kultivovaní aristokraté trávili nějaký čas v Ravenně, nesnažili se z něj vytvořit intelektuální centrum, ačkoliv po dobu svého působení tam zcela jistě objednávali produkci luxusního zboží, jakým byly mramorové sarkofágy nebo předměty ze slonoviny.¹⁵⁰

Existence vysoce specializované ravennské dílny, jak slonovinové, tak zlatnické, byla jednoduše vysvětlena přítomností císařského dvora. O toto konstatování bychom se mohli s jistotou opřít v první polovině 5. stol., v polovině druhé musíme být o něco opatrnější. Sídlo císaře Majoriana (457–461), na jehož přání byly vyrobeny šperky provedené stejnou zlatnickou technikou jako beránek z milánského Diptychu, je však v Ravenně s jistotou doloženo prameny.¹⁵¹ Do doby jeho vlády spadá i výzdoba Baptisteria ortodoxních (458), které jsem navrhla jako formálně nejbližší milánskému Diptychu. Ačkoliv se nejedná o císařskou objednávku, slouží nám jako důkaz, že s přestěhováním Valentinianova dvora do Říma nedošlo k přerušení umělecké aktivity odchodem umělců, kteří by následovali císaře. Rok 440 je i odbornou literaturou považován za konec slavné epochy, kdy se z iniciativy císařovny Gally Placidie stala Ravenna prominentním uměleckým centrem. Následuje „temné období“ vlády málo schopných císařů, ukončené násilným vpádem germánského krále Odoakra v roce 476 a poté novým rozkvětem umění v době ostrogótského krále Theodericha od roku 493.¹⁵² Je-li tak luxusní předmět, jakým je milánský Diptych z pěti částí společně s výzdobou Baptisteria ortodoxních v Ravenně jediným svědkem tohoto „temného období“, které nepřálo

148 Deliyannis, *Ravenna in late antiquity*, s. 49.

149 Charles Pietri, Les aristocraties de Ravenne (V^e–VI^e siècles), *Studi Romagnoli* 34, 1983, s. 643–673, zvl. s. 645.

150 Ibidem, s. 654–656.

151 Gillet, Rome, Ravenna, s. 150–151.

152 Vollbach, *Avori di scuola ravennate*, s. 35.

umělecké produkci,¹⁵³ pak je, dle mého názoru, připravena cesta pro zásadní přehodnocení významu, jaký toto severoitalské město v rámci západního císařství zastávalo, včetně své umělecké produkce.

Formálním srovnáním milánského Diptychu z pěti částí s poměrně přesně datovanými památkami v Ravenně jsem se pokusila ozřejmit estetický vkus 5. stol., do jehož kontextu i nadále navrhuji zařadit milánský Diptych z pěti částí. Jedinečným opěrným bodem pro přesnější datování je použitá technika *cloisonné*. Za využití nejnovějších studií a analýz písemných pramenů bylo možné milánský Diptych z pěti částí zařadit do skupiny výrobků zhotovených v době vlády císaře Majoriana (457–461). Volbachova datace je potvrzena, nyní však přesněji a s mnohem silnějšími argumenty, které nám dovolují zamyslet se nad charakterem umělecké úlohy, jež stála za vznikem milánského Diptychu z pěti částí.

153 Volbach, *Avori di scuola ravennate*, s. 35.