

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY

ÚSTAV PRO KLASICKOU ARCHEOLOGII

RAVENNSKÉ

FIGURÁLNÍ A SYMBOLICKÉ SARKOFÁGY

4 – 6. ST. PO KR.

**Ikonografie, typologie a chronologie ravennských
sarkofágů.**

Helena Sekavová

VEDOUCÍ PRÁCE: Doc. PhDr. IVA ONDŘEJOVÁ, CSc.

ROK PODÁNÍ: 2006

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.“

Helena Štekl

Poděkování

Za laskavou podporu a odbornou pomoc děkuji Doc. PhDr. Ivě Ondřejové, CSc.,
Prof. Raffaele Farioli, Dr. Barbaře Vernii a Prof. Andreovi Augentimu.
Za poskytnutí fotografického materiálu děkuji Mgr. Petře Hečkové.

Obsah

<i>Úvod</i>	1
1. Základní literatura pro studium ravennských sarkofágů	3
2. Historické pozadí, Ravenna a Konstantinopol	6
2.1 Historie Ravenny	6
2.2 Konstantinopol jako hlavní město východní části římské říše a jeho umělecký styl	9
3. Produkce sarkofágů	11
3.1 Římská produkce	11
3.2 Maloasijská produkce	12
3.2.1 Typy maloasijských sarkofágů	13
3.3 Konstantinopolská produkce	14
3.4 Ravennská produkce	16
3.5 Istrijsko – dalmatská produkce a její vztah k ravennské skupině sarkofágů s kříží	15
3.6 Severoitalské pohanské sarkofágy 3. st. po Kr.	19
3.6.1 Milánská produkce	20
3.7 Jihogalská produkce	21
4. Import mramoru z východních dílen do Itálie	23
4.1 Konstantinopolský import	25
4.2 Maloasijská centra importu	26
4.2.1 Prokonnésos	27
5. Ravennská dílna	28
5.1 Okruhy ravennské dílny a ravennský styl	31
6. Charakteristiky a typologie ravennských sarkofágů	36
6.1 Rozdělení ravennských sarkofágů	36
6.2 Typologie sarkofágů	39
6.2.1 Cassa (truhla) sarkofágu	39
6.2.2 Víko sarkofágu	43
6.2.3 Kompozice	45
6.2.4 Styl	47

7.	<i>Chronologie ravennských sarkofágů</i>	50
7.1	Hlediska pro určení chronologie ravennských sarkofágů	51
7.1.1	Ikonografické hledisko	51
7.1.2	Kompoziční a typologické hledisko. Materiál	51
7.1.3	Stylistické hledisko	53
7.2	Datace figurálních sarkofágů	54
7.3	Datace symbolických sarkofágů	56
8.	<i>Ikonografie ravennských sarkofágů</i>	59
8.1	Ikonografie sarkofágů s figurální výzdobou s lidskými postavami	62
8.1.1	Srovnání ikonografie ravennských a římských sarkofágů	62
8.1.2	Vlivy imperiální ikonografie v ikonografii ravennských křesťanských sarkofágů	63
8.1.3	Ostatní motivy figurální ikonografie	72
8.2.	Symbolická ikonografie ravennských sarkofágů	77
8.2.1	Charakteristiky symbolického zobrazení	79
8.2.2	Témata symbolické ikonografie	81
9.	<i>Přehled ravennských figurálních sarkofágů</i>	96
10.	<i>Přehled ravennských symbolických sarkofágů</i>	123
	<i>Závěr</i>	170
	Seznam literatury	172
	Seznam katalogu ravennských figurálních sarkofágů	180
	Seznam přehledu ravennských symbolických sarkofágů	181
	Rejstřík východních císařů od roku 364 po rok 602 a přehled ekumenických koncilů	183
	<i>Obrazové přílohy:</i>	
	Obrazové přílohy ke kapitolám (obr. 1 – 70).	
	Přehledy ravennských figurálních a symbolických sarkofágů.	

Úvod

Tématem diplomové práce je skupina ravennských křesťanských sarkofágů vymezená obdobím od konce 4. do konce 6. st. po Kr. Jedná se o skupinu zahrnující přibližně 58 sarkofágů, z toho 13 figurálních sarkofágů s lidskými postavami (*a figure umane*) a cca 45 sarkofágů či jejich fragmentů se zoomorfní, fytomorfní a abstraktní výzdobou. Sarkofágy (v některých případech jejich fragmenty či víka) se ve většině případů nalézají přímo v Ravenně (převážně v jejích basilikách), některé mimo Ravennu (ve Ferrare, Fusignanu, Imole, Ostiglii, v regionu Marche). Sarkofágy se do oblastí mimo Ravennu dostaly zpravidla až ve středověku či novověku, kdy byly znovu použity pro uložení ostatků italské aristokracie a církevních činitelů.

Ravennské sarkofágy byly podrobněji studovány přibližně od poloviny 20. st. (Bovini, De Francovich, Gerke, Kollwitz, Lawrencová a další), ačkoli okrajově se v některých dílech objevují již ve druhé polovině 19. st. (Garrucci¹) a v 1. polovině 20. st. (Wilpert²). Zvýšený zájem o problematiku ravennských sarkofágů se projevil v 60. letech 20. st. (Deichmann, Martinelli), kdy byl italskou školou vypracován souborný katalog raně křesťanské skulptury v Ravenně „*Korpus raně křesťanské byzantské a raně středověké skulptury v Ravenně*“ (sarkofágy ravennského typu jsou pojednány ve 2. díle)³ Na tomto katalogu se podíleli G. Bovini, P. A. Martinelli, G. V. Zucchini, M. Bucci a R. Farioliová. Na „*Korpus*“ nebylo dosud v rámci italské školy navázáno dalším, aktuálně kritickým zpracováním ravennské plastiky. V 70. letech byl Kollwitzem a Herdejürgenovou vypracován německý katalog ravennských sarkofágů⁴. Soustavně se ravennským sarkofágům věnují R. Farioliová, E. Russo (od 60. let 20. st.) a C. Rizzardiová. Aktuálně jsou některé ravennské sarkofágy pojednány v *Repertoriu der Christlich-Antiken Sarkophage*⁵

Skupina ravennských sarkofágů je podle převažující ikonografie rozdělena na sarkofágy figurální s lidskými postavami a na sarkofágy symbolické se zoomorfní, fytomorfní a abstraktní výzdobou. Skupina figurálních sarkofágů je vymezena časovým obdobím od konce 4. st. do roku 450/460 po Kr., skupina symbolických sarkofágů obdobím od 5. do 8. st. po Kr. V této práci jsou pojednány sarkofágy pouze do konce 6. st., charakteristického novým pojetím symbolické výzdoby, která je již předstupněm raně středověkého umění.

Ravennské sarkofágy představují rozsáhlou tematiku pro hypotézy, týkající se jejich původu, charakteristik, typologie, stylu a jejich vlivu na utváření raně středověkého umění. Důležitou otázkou vztahující se k ravennským sarkofágům je synkretismus prvků podílejících se na tvárnosti jejich stylu a typologie. Ravennské sarkofágy jsem si jako téma diplomové práce zvolila především proto, že jako celek představují ojedinělý soubor raně křesťanského skulpturálního umění, které se sice zrodilo na italské půdě a tedy v blízkém sousedství Říma, avšak přesto se v zásadních prvcích od římského umění vzdálilo. Chtěla bych se pokusit

¹ Garrucci, R.: *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa. Collezione di tutti i monumenti di pittura e scultura*. Vol. I, Prato 1881.

² Wilpert, G.: *I sarcofagi cristiani antichi*, Vol. I, II, III, Roma 1929 (I), 1932 (II), 1936 (III).

³ *Corpus della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna*, II, Roma, 1968.

⁴ Kollwitz, J. – Herdejürgen, H.: *Die Sarkophage der Westlichen Gebiete des Imperium Romanum, II. Teil: Die Ravennatischen Sarkophage*, Berlin 1979.

⁵ *Repertorium der Christlich-Antiken Sarkophage, Band II: Italien mit einem nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien*, Museen der Welt, Mainz am Rhein 1998: J. Dresken – Weiland – G. Bovini – H. Brandenburg.

pojednat téma ravennských sarkofágů nejen z hlediska umělecko – historického, ale také typologického, a z hlediska importu mramoru, které dosud nebylo ve studiu ravennských sarkofágů komplexně zahrnuto. Záměrem práce bude tedy snaha představit problematiku těchto otázek a pokusit se na ně v rámci daného tématu odpovědět. Pozornost bude zaměřena zvláště na charakteristiky a typologii ravennských sarkofágů a jejich srovnání s pohanskými sarkofágy severoitalskými 3. st. po Kr., maloasijskými a se soudobou konstantinopolskou produkcí. Za účelem klasifikace ravennských sarkofágů budou na základě vlastních měření a srovnání a s pomocí údajů z příslušné literatury vytvořeny tabulky, vztahující se k jednotlivým otázkám, např. poměrům délek hlav k celkové výšce těla na figurálních sarkofázích; srovnání ikonografických a kompozičních témat ravennských a římských sarkofágů apod. Některá z těchto hledisek (např. již zmiňované poměry délek hlav k tělu) nebyla dosud podrobně zkoumána, proto bych se chtěla pokusit o jejich zpracování. Pojednán bude již zmiňovaný import mramoru z Konstantinopole, Prokonnesu a z istrijsko – dalmatské oblasti, a jeho dopad na typologii a charakteristiky ravennské produkce.

V rámci diplomové práce se pokusím v ucelené formě představit vývoj, kterým se ubíralo ravennské sochařské umění od konce 4. do konce 6. st. po Kr., změny v ikonografii (přechod od figurálnímu k čistě symbolickému pojetí; vliv imperiální ikonografie u figurálních sarkofágů, především u témat *Maiestas Domini*, *Christus victor*; *acclamatio*; *coronae vitae*; *manibus velatis*; *traditio legis/clavium*) a vliv Konstantinopole a dalších oblastí na vývoj stylu ravennské produkce. Zmíněna budou jednotlivá témata symbolické ikonografie, jejich přítomnost na figurálních a symbolických sarkofázích a jejich vývoj od konkrétního zoomorfního zobrazení (např. *adoratio crucis*, *Agnus Dei*, afrontování pávi apod.) k abstraktnímu pojetí (kříže, christogramy).

Pojednána bude také otázka vzniku, existence a produkce ravennské dílny. Pro stylovou analýzu bude učiněno srovnání se soudobým vývojem v Konstantinopoli.

Práce sestává ze dvou hlavních složek, a to z obecné části, zahrnující jednotlivé okruhy (např. typologie, ikonografie a chronologie ravennských sarkofágů) a z přehledu ravennských figurálních sarkofágů s lidskými postavami a symbolických sarkofágů se zoomorfní, fytoromorfní a abstraktní ikonografií. Přehledy obsahují popis sarkofágů, za nímž následuje diskuse pojednávající specifickou problematiku vztahující se k sarkofágu (např. dataci, provenienci), a přehled analogií, datace a příslušné bibliografie.

V obecné části jsou na základě popisu a detailního zkoumání sarkofágů a jejich analogií sarkofágy řazeny do příbuzných okruhů (např. typologických, chronologických) a v konkrétních případech jsou vytvořeny návrhy pro jejich dataci a provenienci. Jako výchozí datace je použita chronologie vytvořená G. De Francovichem v 50. letech 20. st. Uvedené návrhy pro dataci vycházejí ze srovnání příslušných autorů, pojednávajících o daném sarkofágu, a ze stylového, případně typologického a ikonografického srovnání s ostatními exempláři lokální či jiné související dílny.

V práci bude stručně představena použitá základní literatura, která je pilířem pro studium ravennských sarkofágů, a kompletní přehled pramenů. Zpracováno bude historické pozadí Ravenny v období od konce 4. do konce 6. st. po Kr.

1. Základní literatura pro studium ravennských sarkofágů

Souborným dílem pro studium ravennských sarkofágů je II. díl „Korpusu raně křesťanské byzantské a raně středověké skulptury v Ravenně“⁶, i když není zcela vyčerpávající a některé exempláře v něm nejsou zařazeny (sarkofág ravennského typu v Ostiglii, v Mondolfu apod.). Je také nutné kriticky přistupovat k dataci a klasifikaci některých sarkofágů. Korpus má tři díly, první pojednává o oltářích, ambonech, ciboriích, chórových mřížkách (pluteích, transenách) a dalších fragmentech; druhý díl o ravennských figurálních a symbolických sarkofázích; třetí o architektonické skulptuře (hlavice, báze sloupů, pilastry atd.). Skupina ravennských sarkofágů nebyla do doby vydání Korpusu systematicky uspořádána.

Základní literaturou pro studium ravennských sarkofágů je dnes již klasické dílo **Gézy De Francoviche**: *Studi sulla scultura ravennate: I sarcofagi*, Felix Ravenna 1958 a 1959. V těchto článcích se autor podrobně zabývá stylistickým vývojem a charakteristikami ravennských figurálních i symbolických sarkofágů a sarkofágů ravennského typu, které se nacházejí mimo Ravennu. Popisuje je po stránce typologické i ikonografické. De Francovich vypracoval dataci ravennských sarkofágů, která je přijímána i dnes a byla převzata také Korpusem.

Stěžejním dílem jsou studie **Fridricha Wilhelma Deichmanna** (*Konstantinopler und Ravennatische Sarkophag-Probleme*, Byzantinische Zeitschrift 1969; *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*. Band II, 3 Teil, Stuttgart 1989) a **Giovanni Boviniho**. Ve svých článcích, uváděných převážně v periodiku CARB (*Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna) a jako "Estratti", se Bovini zabýval mimo jiné ikonografií pokrytých rukou - *manibus velatis*; ikonografií Krista vítěze nad zlem; a ikonografií daru korun⁷. Bovini také vypracoval kompletní seznam bibliografie týkající se antické Ravenny⁸; a zpracoval chronologickou klasifikaci ravennských sarkofágů⁹.

V dalších článcích se zabýval sarkofágy ravennského typu a ikonografií křížů, nejčastějšímu motivu na ravennských křesťanských sarkofázích; dále se zaměřil na ravennský styl, který předjímal středověké umění¹⁰..

Mezi neodmyslitelná díla o ravennském umění patří studie **Johannese Kollwitze** (*Die Sarkophage Ravennas*. Freiburg um Breisgau 1956; *La cronologia die primi sarcofagi cristiani di Ravenna*, CARB 1956, I - II. Str. 55-59. Faenza); a dílo "*Die Sarkophage der*

⁶ Corpus, II, 1968.

⁷ Bovini, G.: *Il significato delle "mani velate" nell'antica arte ravennate*, Estratti 1966. *Cristo vincitore delle forze del male nell'iconografia paleocristiana ravennate*, CARB 11/1964. *Il simbolismo della corona nella scultura e nei mosaici di Ravenna d'età paleocristiana*, Estratti 1969.

⁸ *Saggio di Bibliografia su Ravenna antica*, CARB 1959/2.

⁹ *Sarcofagi paleocristiani di Ravenna. Tentativo di classificazione cronologica*, Città del Vaticano 1954.

¹⁰ 1) *Sulla datazione d'un coperchio di sarcofago ravennate conservato a Longana (Ravenna)*. Atti del VI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Ravenna 1962; *Nuova figurazione di un sarcofago ravennate*. FR 3. serie, fasc. 3, 1950.

2) *Una singolare forma di croce attestata a Ravenna nei secoli VI e VII*" (CARB 22/1975). *Un momento del linguaggio artistico della scultura ravennate „a figure“ che preannuncia il medio evo*". Atti del convegno internazionale sul tema: *Tardo antico e alto medioevo*.

3) *La forma artistica nel passaggio dall'antichità al medioevo*. Roma 4-7 aprile, 1967. Estratto. Roma 1968

Westichen Gebiete des Imperium Romanum": druhý díl je věnován ravennským sarkofágům: *Die Ravennatischen Sarkophage*, Berlin 1979 od **J. Kollwitze** a **H. Herdejürgen**.

Důležitá literatura pojednávající o ravennských sarkofázích pochází od **Marion Lawrencové**: *The Sarcophagi of Ravenna*, New York 1945, 1. vydání; druhé vydání v Římě 1970. V této studii Lawrencová shrnuje skupinu ravennských sarkofágů, rozděluje je na dvě hlavní skupiny - figurální a symbolické; jednotlivé sarkofágy popisuje z hlediska typu, způsobu výzdoby, vyhledává analogie a na základě podrobného srovnání předkládá vlastní dataci. Dvěma sarkofágy ravennského typu uložených v muzeích *Museum of Arts v Clevelandu* a v *Honolulu Academy of Arts* se zabývá v pojednání "*Two Ravennate Monuments in American Collections*". *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*. Ed. Dorothy Miner. Princeton, New Jersey 1954.

Jedním z výchozích bodů pro studium sarkofágů je studie **Gunthrama Kocha**: *Sarkophage des 5. und 6. Jahrhunderts im Osten des Römischen Reiches*, Acta XIII, CIAC, II, ve které se zabývá produkcí sarkofágů v jednotlivých oblastech, především východních částí římské říše (Malá Asie, Konstantinopol, Přední východ - Palestina, severní a jižní Sýrie, Egypt a Balkán).

Ravennským sarkofágům a další skulptuře se v současné době věnuje **Raffaella Farioli Campanati**¹¹, která se monograficky zaměřuje na ravennské sarkofágy ve svých článcích, vydávaných převážně v ročence CARB a v úvodu ke druhému dílu „Korpusu raně křesťanské skulptury byzantské a raně středověké v Ravenně“¹². Na ravennské mozaiky, architekturu, ikonografii a skulpturu se specializuje **Clementina Rizzardi**, která se věnuje zvláště ravennským mozaikám, architektuře a ikonografii¹³. Obě profesorky jsou vědecky činné na katedře archeologie na Univerzitě v Bologni (*Dipartimento di Archeologia, Università di Bologna*).

Mezi znalce ravennského skulpturálního umění patří **Eugenio Russo** (*Studi sulla scultura paleocristiana e altomedievale, Studi Medievali, 3. serie, XV, I, 1974, Spoleto; Archeologia e storia dell'arte a Ravenna fino al VI secolo d. C., Ravenna studi e ricerche IV/2 1997; Nota su due sarcofagi del VI secolo inediti conservati nella chiesa di S. Agata di Ravenna. Studi Romagnoli XIX (1968). Faenza*).

Poznání konstantinopolských sarkofágů je považováno za neodmyslitelnou součást studia ravennské plastiky, proto jsou do výčtu základní literatury zařazena také díla pojednávající východní plastiku. Konstantinopolské skulptuře se věnoval **A. Grabar** v monografii *Sculptures byzantines de Constantinople (IV^e - X^e siècle)*, Paris 1963. Grabar podává katalogizovaný výčet konstantinopolské plastiky (sarkofágů, ambonů, architektonické dekorace apod.). Byzantské skulptuře se dále věnovali: J. Beckwith (*The Art of Constantinople: an Introduction to Byzantine Art, 330 - 1453*, London 1961), Betsch 1977:

¹¹ *I sarcofagi di Ravenna: principali problemi*, CARB 15/1968; *Ravenna Romana e Bizantina*, Ravenna 1977; *Il problema delle origini della scultura paleocristiana di Ravenna*, *Archeoloski vestnik, Acta Archaeologica XXIII*, Ljubljana 1972; *Ravenna - Costantinopoli: la scultura*, "Konstantinopel: Scultura bizantina dai musei di Berlino, Ravenna 2000; Osservazioni sulla scultura di Ravenna paleocristiana. Estratto da "Aquileia Nostra", anno XLV - XLVI - 1974 - 1975, Padova; *Il sarcofago "ravennate" di Ostiglia*, FR, 3. serie, fasc. 43 (XCIV), 1966.

¹² "Corpus" della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna I, II, III, diretto da G. Bovini, Roma 1968.

¹³ *Ravenna imperiale all'epoca di Galla Placidia*, *Ravenna studi e ricerche 1994; Il mausoleo di Galla Placidia a Ravenna*, Ravenna 1996.

W. Betsch (*The History, Production and Distribution of the Late Antique Capital in Constantinople*. University of Pennsylvania 1977), G. Bovini (*Sarcofagi costantinopolitani dei secoli IV, V e VI D. C.* CARB 1962, str. 179-191), F. W. Deichmann (*Konstantinopler und Ravennatische Sarkophag-Probleme*, *Byzantinische Zeitschrift* 1969), Ch. Delvoye (*L'art byzantin*, *L'information d'histoire de l'art*. 5. anné , n.3, Paris 1960).

Soborným aktuálním dílem pojednávajícím také ravennské sarkofágy je **Repertorium der Christlich-Antiken Sarkophage, Band II: Italien mit einem nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien**, Museen der Welt, Mainz am Rhein 1998 (Dresken – Weiland, J. – Bovini, G. – Brandenburg, H.).

Další články, vztahující se k východní skulptuře, importu mramorů a architektonické dekoraci lze nalézt v **Acta XIII Congressus Internationales Archaeologiae Christianea. Split - Poreč (1994)**, Pars I, II, III, Città del Vaticano 1998.

Použitá literatura je dostupná v univerzitních knihovnách kateder archeologie na Univerzitě v Bologni a v Ravenně, v centrální knihovně *Biblioteca Classensis (Archivio storico)* v Ravenně, v dalších institucích oblasti Emilie – Romagni a v knihovně Ústavu pro klasickou archeologii Univerzity Karlovy v Praze.

2. Historické pozadí, Ravenna a Konstantinopol

2.1 Historie Ravenny

O antickém městu Ravenně nás informují nejen současné archeologické nálezy, ale také antičtí autoři. Mezi tyto autory patří např. Strabón (spis *Geógrafika*), Sidonius Apollinaris (*Epistulae*), Plinius (*Naturalis Historia*), Prokopius (*Goethica*¹⁴) a v 9. st. po Kr. Andreas Agnellus (píše o církevních dějinách Ravenny v *Liber pontificalis ecclesiae ravennatis*). Podle Strabóna byla Ravenna založena Etrusky¹⁵ či Umbry. Původně byla osada řeckým emporiem, tak jako ostatní sídliště v severo- a středoitalské adriatické oblasti (*Adria, Spina, Gabicce, Ancona*).

Podle historika poloviny 6. st. Jordanese se město rozprostíralo ve třech zónách: prvním byla Ravenna, druhým Cesarea a posledním Classis, zde se pak vytvořila městská aglomerace *Civitas Classis*. Ravenna měla díky dobrému námořnímu spojení výhodnou strategickou polohu; protékaly jí čtyři řeky a byla tak prakticky vodní tvrzí, sestávající z umělých kanálů a malých ostrůvků.

V 1. st. po Kr. se stala sídlem císařské námořní flotily, což způsobilo vlnu imigrace obyvatel z mnoha částí impéria (jak vypovídají nápisy na pohřebních stélách, nalezených v Ravenně a především v přístavu Classis¹⁶).

Přístav Classis hrál důležitou roli také při šíření křesťanství¹⁷, vznikaly zde první basiliky a biskupské sídlo. Ravennská diecéze je považována za jedno z prvních křesťanských center v severní Itálii. Na přelomu 4. a 5. st. bylo biskupské sídlo z přístavu Classis přeneseno do Ravenny. Zde pak biskup Ursus založil první katedrálu s baptisteriem (*Battistero degli Ortodossi/Battistero della Cattedrale/Battistero Ursiano*), jak se zmiňuje Andreas Agnellus¹⁸.

Historickým mezníkem pro rozkvět Ravenny jako imperiálního sídla se stal rok 402, ve kterém se na rozkaz císaře západní části římské říše *Honorio* (395 - 423) stala

¹⁴ Toto dílo je významným informačním zdrojem o gótských válkách a o dobytí Itálie Justinianem. Zanini 1994.

¹⁵ Podle lingvistů je Ravenna etruské jméno, o čemž by měl svědčit také sufix "NNA" (*Carile, str. 153; Dario Fo 1999, str. 15 - 46*).

¹⁶ Přístav Classis byl osídlen také po celé období pozdní antiky, byl významným obchodním centrem a spojnicí s východem; v průběhu 7. st. však zaznamenal citelný úbytek obyvatel a postupné vylidňování (*Storia di Ravenna, II, 1991, str. 155*). Díky epigrafům na náhrobcích příslušníků ravennské flotily víme, že obyvateli Classis i Ravenny byli většinou přistěhovalci z různých oblastí impéria, zvláště z oblasti dalmatsko - illyrské a z východu (Sýrie apod.). V důsledku tohoto míšení kultur se zde dařilo orientálním kultům.

¹⁷ První archeologicky doložené známky křesťanství pocházejí z přístavu Classis. V Classis byly uloženy ostatky biskupa sv. Apolináře (S. Apollinare) a právě na tomto místě později vyrostla stejnojmenná basilika S. Apollinare in Classe. Ještě starší než basilika S. Apollinare byla (nedochovaná) *basilica Probi* (stavba 180 m jihovýchodně od basiliky S. Apollinare, v zóně *extra muras*). Nejpravděpodobnější datace první křesťanské komunity v přístavu Classis spadá na přelom 2. a 3. st.; z tohoto období pocházejí nejstarší křesťanské nápisy (*Farioli 1977*). G. Montanari však klade zřízení ravennského episkopátu (tj. příchod sv. Apolináře) do druhé poloviny 2. st. (*Montanari 1996, str. 241*). Legenda *Passio Sancti Apollinaris* z poloviny 6. st. však ve snaze „srovnat“ počátky ravennské církve s římskou církví umísťuje příchod sv. Apolináře již do 1. st. po Kr.

Ravennský biskup sv. Apolinář (S. Apollinare) byl původem z Antiochie a také jeho deset následovníků bylo orientálního původu (*Farioli 1977, str. 18 - 20*). Prvním historicky doloženým ravennským biskupem byl S. Severus (zachoval se jeho podpis na listech z koncilu v Serdice, 342 - 343); tento biskup měl být dvanáctým ravennským biskupem (*Montanari 1996, str. 241*).

¹⁸ *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*.

Ravenna císařským sídlem a císařský dvůr byl přestěhován z Milána¹⁹ do Ravenny. Důvody pro rozhodnutí byly především strategické, tj. obrana před ničivými nájezdy barbarů ze severu. Obrana byla garantovaná výhodnou polohou města a především dobrým a rychlým spojením se severem díky říční plavbě po Pádu a s Konstantinopolí po moři. Rozšířila se i ravennská diecéze (o přilehlé oblasti Bologni, Modeny, Forlì, Imoly atd.)²⁰. Počátek 5. st. byl poznamenán nelehkou politickou situací (barbarský vpád Visigótů do Itálie roku 409, finanční oslabení kvůli výplatám žoldu, plenění Říma r. 410 Alarichem).

Stavební aktivita Honorie je reprezentována především stavbou katedrály Ursiana, dnešního Dómu²¹, s přidruženým baptisteriem ortodoxních a rezidencí biskupa, *episcopium*, a stavbou basiliky S. Lorenzo in Cesarea.

Významnou dobou rozkvětu Ravenny bylo regentství **Gally Placidie** (426 - 450), dcery Theodosia I. a nevlastní sestry císaře Honorie, která vládla za svého nedospělého syna Valentiniána III.

Galla Placidia se narodila r. 389 nebo 399. Vyrůstala na milánském dvoře, kde ji ovlivnilo učení milánského biskupa sv. Ambrosia (Ambrože). V roce 414 byla provdána za visigótského Ataulfa, švagra Alarichova. Po Ataulfově smrti (415) byla znovu provdána (417), tentokrát za generála císaře Honorie, Konstansa z Illýrie. Později byl Konstans jmenován Honoriem spolucísařem pro západ jako Konstans III. V roce 418 se Galle Placidii narodila dcera Honorie, o rok později Valentinián, pozdější císař Valentinián III. Když Konstans III. roku 421 zemřel, byla Galla Placidie poslána i se svými dvěma dětmi do vyhnanství. Odebrala se do Konstantinopole ke svému synovci, císaři Theodosiovi II. Valentinián se stal císařem pro západ po smrti Honorie (zemřel 15. 8. 421) a byl uznán císařem v Římě roku 425 jako Valentinián III. Za malého Valentiniána ve skutečnosti vládla jeho matka, která se i s dětmi přemístila do Ravenny. Když roku 450 zemřela, byla pochována v mausoleu valentiniánsko - theodosiánské dynastie v Římě.

V placidiánském období se Ravenna dočkala největšího rozmachu především na poli kulturním, jehož tvářnost byla silně poznamenána četnými kontakty s Konstantinopolí. Počátek 5. st. je ovlivněn přílivem umělců nejen z východu, ale také z Milána, tedy vlivem milánského ateliéru prodchnutého ovzduším ambrosiánské teologie. V období vlády Gally Placidie vznikají v Ravenně nové basiliky, které jsou koncipovány podle východních (např. syrských²²) a konstantinopolských vzorů, jako např. basilika S. Giovanni Evangelista²³; S. Croce a k němu přidružené tzv. mausoleum Gally Placidie; basilika Apostolorum – *Apostoleion* (dnes kostel S. Francesco); původní svatyně S. Vitale, na které později za vlády Justiniána vyrostla honosná oktagonální basilika.

Honoriovské i placidiánské stavby byly zdobeny nádhernými mozaikami, z nichž se některé dochovaly v téměř neporušeném stavu dodnes (zmiňme např. baptisterium ortodoxních, mausoleum Gally Placidie); některé apsidální mozaiky však známe pouze z nákresů (např. mozaika v S. Giovanni Evangelista).

¹⁹Roku 394 přesídlil Theodosius I. (379 - 395) z Konstantinopole do Milána, kde r. 395 dosadil na trůn svého syna Honorie; v Miláně císař téhož roku zemřel. Po Theodosiově smrti došlo k rozdělení říše mezi jeho dva syny, Honorie (západní části vládl v letech 395 - 423; dvůr v Miláně, od roku 402 v Ravenně) a Arkadia (vládl východu od roku 395 do roku 408; sídlo v Konstantinopolí), *Cameron 1993, str. 99*.

²⁰Rizzardi 1994, str. 177; Farioli 1977, str. 21.

²¹Deichmann ji datuje ještě na konec 4. st. *Deichmann 1982*.

²²Viz typický polygonální tvar apsid a přičleněná pastoforia (*prothesis* a *diakonion*). Tyto stavební prvky se z Ravenny šíří do ostatních oblastí severní Itálie.

²³Postavena podle konstantinopolské basiliky S. Giovanni Teologo v Konstantinopolí (*Rizzardi 1994, Deichmann 1982*).

V letech 493 - 526 v Ravenně vládl ostrogótský vůdce a vyznavač ariánského vyznání **Teodorich**. Teodorichovi se dostalo klasického vzdělání. Byl podřízen východořímskému císaři Zenónovi, od kterého přijal titul *rex barbaricus*²⁴. Teodorichova vláda byla dobou velké činnosti literární (Boetius, Cassiodorus), stavební a restaurátorské.

V Ravenně vedle sebe v té době žili ariáni²⁵ a ortodoxní křesťané. Díky velké toleranci ariánského krále mohly v Ravenně vznikat stavby a umělecká díla obou církví. Tato umírněnost a v jistém smyslu ekumenismus zanikl se smrtí císaře východní části říše Zenóna roku 518, ve kterém na východořímský trůn nastoupil Justin (518 - 527). Justinova politika byla plná nenávisti k heretikům, a zničila mírové ovzduší na ravenském dvoře. Teodorich byl zahrán do defenzivy. V Ravenně došlo ke konfiskacím majetku příslušníků ariánského vyznání, rekonsakraci kostelů apod. V neposlední řadě byly k zániku či částečnému předělání odsouzeny i ariánské mozaiky s "nevhodnou tematikou"²⁶.

Architektonická činnost období Teodorichovy vlády je prezentována novou katedrálou dedikovanou *Anastasis* - tj. vzkříšení Krista (dnešní pravoslavný kostel S. Spirito), baptistériem ariánských, císařským palácem. Byla vystavěna také palácová "kaple" *Cappella Palatina* vyzdobená krásnými mozaikami (dnešní basilika S. Apollinare Nuovo), Teodorichovo mauzoleum a basiliky S. Sergio in Classe a S. Andrea dei Goti. Tolerantní ovzduší Teodorichovy vlády umožnilo i stavby ortodoxních křesťanů, jako Arcibiskupská kaple, která byla postavena za katolického biskupa Pietra II.

Ravenna a Konstantinopol měly i nadále (v 5. a 6. st.) čilé politické i umělecké kontakty. Jak již bylo řečeno, byly tyto styky s východními oblastmi římské říše umožněny námořním spojením (přístav Classis²⁷). Podobně byly spojeny oblasti Pádské nížiny, Istrie²⁸ (viz mozaiky v basilice S. Vitale a v basilice Eufasianě v Poreči) a Dalmácie.

Roku 540 obsadil Justiniánův generál **Belisarius** Ravennu a ta se stala administrativním sídlem císaře Justiniána²⁹. Roku 554 generál Narses (478 - 568) porazil Góty v tzv. řecko - gótské válce. Došlo ke znovunastolení ortodoxního náboženství a k mohutné stavební a umělecké aktivitě. Ravenna prožívá své další zlaté období, tentokrát v ryze ortodoxním duchu a v politickém programu východního císaře. Došlo k dalším censurám teodoriánských mozaiek v basilikách (byl např. předělán portrét císaře a mozaika s vyobrazením Teodorichova paláce - *palatia* - v S. Apollinare Nuovo) . Za vlády **Justiniána** (tj. do roku 565) byly vysvěceny basiliky S. Vitale (548) a S. Apollinare in Classe (r. 549), obě vyzdobené majestátními mozaikami, které se dochovaly dodnes. Významnou církevní osobností tohoto období byl arcibiskup Maximián, zobrazený spolu s císařem Justiniánem na

²⁴ Farioli 1977, str. 24 - 25; Farioli 2000, str. 19.

²⁵ Ariánské vyznání neuznalo trinitární dogma katolické církve, které bylo přijato na nikájském koncilu r. 325; mezi Otce, Syna a Ducha vložilo sestupný řád hierarchie.

²⁶ Farioli 1977.

²⁷ Po polovině 7. st. však dochází k omezení námořního obchodu a k řídnutí osídlení, je patrná značná izolovanost Ravenny, která je roku 751 dobyta Langobardy: „*La fase di sviluppo dell'insediamento classense sembra arrestarsi con la fine del VI secolo (...) dopo la metà del VII secolo, quando la rapida diminuzione dei commerci marittimi e il progressivo insabbiamento del canale centrale determinarono l'abbandono delle strutture e dell'insediamento, contribuendo in maniera significativa al sostanziale isolamento di Ravenna, destinata a sua volta a cadere nelle mani dei Longobardi nel 751*". Zanini 1994, str. 134.

²⁸ Na Istrii, zvláště v Pule, měla své majetky také ravennská církev. V Pule, u kostela *S. Maria Formosa* byl diákonem Maximiánus, pozdější arcibiskup ravennský. Podle Andrease Agnelliho dokonce svému rodnému městu Pule daroval svůj osobní majetek. Fasoli 1991, str. 394 - 395.

²⁹ „*Scelta nel 540, ancora nel pieno della guerra greco-gotica, come sede del rappresentante dell'amministrazione imperiale in Italia, Ravenna ricopriva già da oltre un secolo un ruolo assai importante nella geografia politica del mondo tardoromano*." Zanini 1994, str. 131.

mozaikovém panelu v apsidě S. Vitale. Vzhledem k jeho důležitému postavení a kontaktům s východními oblastmi se můžeme domnívat, že se velkou měrou podílel také na duchu umělecké činnosti v Ravenně.

Roku 568 vpadli do Pádské nížiny ariánští *Langobardi* a císař vyslal do Ravenny nejvyššího velitele ozbrojených sil - exarchu. Tak byl v Ravenně zaveden *byzantský exarchát*, který trval až do roku 651. S jeho zánikem končí období živých kontaktů mezi Ravennou a Konstantinopolí.

2. 2 Konstantinopol jako hlavní město východní části římské říše a jeho umělecký styl

Hlavní město impéria, *caput mundi*, bylo vybráno císařem Konstantinem a slavnostně „zasvěceno“ 11. 5. 330. Po Konstantinově smrti (337) až do nástupu Theodosia I. (379) byl stavební vývoj Konstantinopole značně zpomalený, město nebylo využíváno ani jako stálé císařské sídlo³⁰. O to větší byl pak rozkvět jeho umělecké činnosti za vlády Theodosia I. a dalších císařů.

Za vlády *Theodosia I.* (379 – 395) bylo roku 380 ediktem soluňským uzákoněno křesťanství jako jediné státní náboženství. V roce 394 přesídlil Theodosius I. z Konstantinopole do Milána, kde r. 395 zemřel. Po jeho smrti došlo k rozdělení říše mezi jeho dva syny, Honoriovi a Arkádiu, na východní a západní část. Honoriovi připadla západní část impéria (vládl v letech 395 – 423); za své sídelní město zvolil Milán a od roku 402 Ravennu. Arkádios vládl v letech 395 – 408 východní části, jeho sídlem byla Konstantinopol³¹. Do tohoto období byla vždy významnější část západní, na východě odpovídala imperiální rezidenci více Antiochie než Konstantinopol. Brzy se ale politické a administrativní záležitosti celého impéria přesunuly do Konstantinopole a Milán se stal méně důležitým centrem. Arkádios jako starší syn Theodosia I. získal brzy suverenitu a větší autoritu v politických otázkách.

Charakteristiky *konstantinopolského umění* se utvářejí od poslední čtvrtiny 4. st. Martinelli v tomto období označuje dva proudy: dvorní a „popularizující“³². Konstantinopolské umění bylo ovlivněno některými prvky umění přicházejícími ze Sýrie (jak to ve svých dílech jako první prezentují např. De Francovich či Kollwitz), Egypta a Malé Asie.

S imperiální ikonografií figurálních sarkofágů v Ravenně souvisí také pojetí císaře a jeho prezentace v římské říši pozdního 4. st., především některé prvky charakteristické pro východní část a pozdější byzantskou říši: vláda je císaři dána přímo od Boha (*theokracie*), panovník je obrazem a zástupcem Boha na zemi. Přijímá spolu s profánní svrchovaností (vyjádřenou absolutní mocí; výrazem úcty od poddaných - *proskynesis*) také aspekt církevní a představuje nejvyšší hlavu církve. Již s Konstantinem se vytváří idea ekumenického impéria

³⁰ Císařové Konstanc, Julianus, Valens a také Theodosius I. v počátcích své vlády pobývali tam, kde to právě politická situace vyžadovala. Jako rezidenční centra sloužila tzv. *caput orientis* (Antiochie, Milán, Trevír, Tesalonika). Ostatní místa, na kterých se císař zdržoval, byla tzv. *castelli palatini* (Aquileia, Aquincum, Arles, Serdika, Sirmium, Vídeň) a často zde měl císař k vlastní dispozici pouze *praetorium* či *principium*. (Deichmann 1982).

³¹ Cameron 1993, str. 99.

³² „Accanto alla corrente „aulica“, ufficiale, della scultura, si delinea in Costantinopoli, soprattutto a partire dall'ultimo quarto del IV secolo, un filone di essa, che, per antitesi, possiamo chiamare genericamente »popolareggiante«. Termine, questo, con cui vorrei sottolineare nelle attestazioni plastiche, ancor prima di una selezione formale, proprio uno svincolarsi da una tematica di Stato“. Martinelli 1975, str. 63.

a celkové christianizace říše. Ikonografie křesťanských uměleckých děl přesně vyjadřuje teologické učení ortodoxního křesťanství a inspiruje se také ikonografií imperiální. V umění se vytváří proud, ovlivněný synkretismem. Na tomto základě se začíná proces nového pojetí, ve kterém umělec tíhne spíše k abstrakci (symbolice) a stylizaci.

3. *Produkce sarkofágů*

V raně křesťanském období³³ je důležitým centrem produkce sarkofágů na Apeninském poloostrově Řím, v severní Itálii v 2. polovině 4. st. Milán, po roce 402 Ravenna; na východě římské říše je mimo maloasijských dílen centrem produkce Konstantinopol.

3.1 *Římská produkce*

Římská produkce křesťanských sarkofágů je vymezena obdobím cca od r. 270/280 po r. 410, kdy již zaznamenává pokles. Důvodem tohoto přerušení výroby je pravděpodobně dobytí města Góty pod vedením Alaricha r. 410. Z pozdního 5. st. a ze 6. st. již z Říma nejsou známy žádné sarkofágy³⁴. Římská produkce sarkofágů vrcholila zejména v období mezi léty 330 a 350. Z celého období římské produkce se zachovalo přibližně 1000 – 1200 exemplářů.

V produkci od druhé poloviny 4. st. až do prvního desetiletí 5. st. přežívá stále silná tradice předchozího období římské dílny, avšak projevují se již tendence ke zjednodušení tématu a vlivy protobyzantského stylu³⁵. Na počátku 5. st., po dobytí Říma Alarichem, je pokles římské výroby vyvážen oživením a nárůstem produkce lokálních dílen.

Přehled římských sarkofágů, resp. jednotlivých skupin a jejich typologií, podává G. Koch a H. Sichtermann³⁶. Rozděluje sarkofágy na sloupkové a vanové (ty nejsou v přehledu zahrnuty, neboť svou typologií nesouvisí s ravenskými), **obr. 24**: Do skupiny sloupkových sarkofágů, které mohly mít vliv na severoitalskou produkci sarkofágů, patří 11 podskupin³⁷. Figurální výzdoba římských pohanských sloupkových sarkofágů přizpůsobena ploše, členěná na interkolumnia pomocí sloupků. Do takové kompozice jsou méně vhodné rozsáhlé mytologické scény, proto se ve výzdobě upřednostňují menší figurální skupiny³⁸ nebo jednotlivé postavy.

³³Raně křesťanské umění vymezuje Koch obdobím od 4. do 6./7. st. Koch 1998, str. 439.

³⁴Ibid., str. 440.

³⁵Pensabene 1985, str. 288.

³⁶Koch – Sichtermann 1982.

³⁷1. Arkádový typ s pěti edikulami: edikuly zakončené oblouky.

2. Arkádový typ s pěti edikulami: prostřední zakončená štítem, postranní oblouky.

3. Arkádový typ s pěti edikulami: alternující oblouky a štíty.

4. Arkádový typ se čtyřmi edikulami: zakončenými oblouky.

5. Arkádový typ se šesti edikulami: zakončenými oblouky.

6. Sloupkový typ s kontinuálním architrávem.

7. Tzv. *Lanuvium typ*. Tři edikuly: prostřední zakončený štítem, postranní oblouky.

8. Obdoba typu G: prostřední edikula zakončená obloukem, postranní štíty.

9. Uprostřed mezi postranními, samostatně stojícími, edikulami zakončenými oblouky dveře se štítem.

10. V pěti interkolumnních střídání oblouku, rovného architrávu a štítu.

11. Tzv. *Kordóba typ*. Uprostřed edikula se štítem, po stranách samostatné čtyřúhelníkové panely, zakončené sloupky. Ibid., str. 76 - 79.

³⁸Především *dextrarum iunctio*, které se vyskytuje pouze na římských sarkofázích; personifikace čtyř ročních období, Dioskúrové; Múzy, Hérakles atd.

Římská produkce byla početně masivní, přesto byl běžný také import hotových sarkofágů z Athén, Malé Asie (Afrodisias, Efes, Prokonnesos, viz kapitola 4), v menším měřítku také z Egypta a Dalmácie³⁹. Tento import se ale nijak výrazně neodrazil v místní římské produkci.

V prvních dvou třetinách 3. st. se objevuje varianta sarkofágu s kontinuálním vlysem, přední strana je rozdělena do pěti částí: v centru se nachází postava v pozici oranta nebo busta zemřelého v medailonu, příp. mušli⁴⁰, po stranách jsou dvě pole vyplněná ornamentem *strigillato*, na koncích jsou dva sloupky nebo alegorie či scény ze Starého a Nového zákona. Po polovině 4. st. se objevuje výzdoba ve dvou pásech (registrech), např. sarkofág Junia Bassa († 359), objevuje se též typ sarkofágů s městskými hradbami (*city – gate/Stadttorsarkophagen*) a další typy⁴¹.

3. 2 Maloasijská produkce

Aktivita místních maloasijských dílen je nejvyšší především ve 2. a 3. st., naopak v pozdním 3. a na počátku 4. st. již nemáme doklady o místní ani provinciální produkci. Mezi nejdůležitější centra výroby patří Dokimeion ve Frýgii (jeho produkce končí podle Kocha v letech 260/270; avšak v produkci mramorů, např. architektonické dekorace, Sodini zmiňuje produkci Dokimeionu ještě pro 7. st.⁴²), Efes, Afrodisias.

Většina raně křesťanských sarkofágů v Malé Asii nese symbolickou výzdobu⁴³, podle Kocha je nelze přesně rozdělit do tématických skupin. Výzdoba v převážné většině sestává z křížů a christogramů (např. v medailonech), *rhomboidů*, pávů, *kanthariů*, rostlinných motivů⁴⁴.

Po zániku produkce maloasijských dílen se umělci přesunuli do Říma⁴⁵ a pravděpodobně také do Konstantinopole.

Typologicky lze maloasijské sarkofágy odlišit od římských podle výzdoby *cassy* na všech čtyřech stranách, neboť nebyly umístěny ke zdi tak jako římské sarkofágy, typem polokruhového víka (*a baule*).

³⁹ Koch – Sichtermann 1982, str. 272.

⁴⁰ Příkladem římského pohanského sarkofágu se zobrazením zemřelého v klipeu, je např. sarkofág v Museo archeologico v Neapoli, cca 240 po Kr. (Zanker – Ewald 2004, Abb. 100); příkladem zobrazení zemřelého v klipeu v podobě mušle např. sarkofág v Museo del Duomoopera v Sieně z pozdního 2. st. (Zanker- Ewald 2004, Abb. 103) či sarkofág se dvěma portréty zemřelých ze S. Agnese fuori le mura v Římě, z první poloviny 3. st. (*ibid.*). Později se tento typ zobrazení objevuje i na křesťanských sarkofázích, např. na sarkofágu Baebia Hermofila v Museo Nazionale Romano v Římě, cca 290 po Kr. (*ibid.*).

⁴¹ Pro jednotlivé typy (typologické i ikonografické) římských sarkofágů je možno konzultovat např. monografii od F. Gerkeho: *Die christlichen sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin 1940 a další.

⁴² Sodini-Barsanti-Guidobaldi 1998.

⁴³ Stejně jako i na Blízkém východě - v Sýrii (Antiochie), Palestině, kde převažuje symbolická výzdoba. Koch 1998. Příkladem rozdílného ikonografického vývoje v Malé Asii je např. sarkofág biskupa Marca Iulia Eugenia z Laodikei Kombusty (Ladiku), pocházející z 30. let 4. st. (biskup Eugenius zemřel r. 332). Tento sarkofág je zdoben pouze velkou *tabulou ansatou* s ansami v podobě půlměsíců. Uvnitř tabule je nápis, v němž jsou oslaveny činy biskupa, který zrenovoval kostel, avšak neměl již zapotřebí oslavit svou osobu také figurálním sarkofágem. *Ibid.*, Abb. 21.

⁴⁴ Pouze v Adrassu se nacházejí sarkofágy s figurální výzdobou, o níž však nelze s jistotou tvrdit, že je křesťanská. Koch 1998, str. 452-453.

⁴⁵ Cambi 2004.

Pro ravennskou produkci je důležitá produkce dílny a lomů v *Prokonnésu*, který mramorové produkty exportoval (a to také do severní Itálie). Prokonnéská dílna byla činná minimálně do 6. st. a pravděpodobně ještě déle (do 8. st.), důvodem její pozdní činnosti byl zánik předcházejících center (Lýdie, Afrodiasias, Efes) a přesun produkce na sever – tj. do Prokonnésu v Marmarském moři⁴⁶.

3. 2. 1 Typy maloasijských sarkofágů

Maloasijské sarkofágy rozdělujeme do několika skupin⁴⁷. Jejich typologickým rozdělením se zabývali např. *G. Koch, H. Sichtermann; G. Ferrari*⁴⁸.

Tradice maloasijských sarkofágů sahá do pozdního helénismu/raného císařství. Hlavní produkce se vymezuje do 2 st. po Kr.

Hlavní skupinou maloasijských sarkofágů, které mohly mít zprostředkovaně vliv na ravennskou produkci, jsou sloupkové sarkofágy. Ty mohou být rozděleny na čtyři typy (*obr. 25 b*)⁴⁹.

- 1) s kontinuálním architrávem/Durchlaufender Architrav; také typ *Torre – Nova – Sarkophagen* (Tab. 8, typ A), datována do 150 po Kr.;
- 2) s nikami s oblouky/Bogenarkade (typ B);
- 3) s kontinuálním architrávem a nikami s oblouky a štítem/Durchlaufender Architrav und darüber Folge von Bogen, Giebel und Bogen (typ C);
- 4) „normální typ“/Normaltypus/geläufiger Typus; cca 160 – 250/260 po Kr. (typ D)⁵⁰.

Z uvedené typologie vyplývá, že na typu ravennských sarkofágů měla největší podíl (i když zprostředkovaně přes Konstantinopol) skupina 2 (typ B, Bogenarkade).

⁴⁶ Kollwitz 1956, I - II, str. 56.

⁴⁷ Koch dělí maloasijské sarkofágy do čtyř okruhů:

1) attické importy již hotových sarkofágů, které se nacházejí hlavně na západním a jižním pobřeží Malé Asie; římský ani jiný import není doložen..

2) nedokončené sarkofágy (hlavně pro girlandové sarkofágy) určené také pro export do území, ve kterých pak byly dohotoveny;

3) skupina sarkofágů s girlandami a s postavami, které jsou produkty jedné dílny nebo okruhu jedné dílny; výroba této skupiny je lokalizována do Frýgie; tyto sarkofágy byly také určeny na export a představují hlavní skupinu maloasijských sarkofágů (*Hauptgruppe*);

4) sarkofágy lokálních dílen různých uměleckých okruhů, vyráběné z místního kamene, nebo z mramoru. *Koch – Sichtermann 1982, str. 476.*

⁴⁸ *Koch – Sichtermann 1982; Ferrari* vynechává ve svém pojednání skupinu *Torre-Nova* a skupinu *B a E*, podává také přehled příslušné bibliografie. *Ferrari 1966.*

⁴⁹ Jednotliví autoři se v dělení maloasijských sloupkových sarkofágů liší; pro účely této práce bylo zvoleno dělení podle Kocha - Sichtermanna. Pro zajímavost podáváme i dělení podle Ferrariové: První skupinou rozumí Ferrariová sarkofágy se třemi nikami na dlouhých stěnách oddělenými interkolumniemi. Nejrozšířenějším typem sloupkových sarkofágů je druhá skupina (sarkofágy jsou zdobeny na dlouhých stranách pěti nikami, centrální nika je ukončena tympanonem, postranní dvě oblouky a další dvě jsou bez oblouků; niky jsou od sebe odděleny torčovanými sloupky; na krátkých stěnách jsou niky tři, z toho centrální zakončená tympanonem).

Další typ je obdobný: pět nik na delších stranách a tři na krátkých, pouze niky (obvykle s oblouky ve tvaru mušle) nejsou vzájemně odděleny, nebo mají kontinuální architráv, jež nesou hlavice sloupků. Dekorace těchto sarkofágů je bohatá - nese lesbické kýma, zubovec, ovulus, palmetky. Hlavice je složena z akantových listů z hluboce prořezávaných volut. Víko má většinou tvar *kliné*, na kterém je zobrazen zemřelý/zemřelí. Sarkofágy jsou zdobeny figurálně. Pro stylistickou typologii zobrazovaných postav (typy filosofa, ženských postav, efébů atp.) a pro zobrazovaná témata (Héraklovy práce, Dioskúrové, homérské postavy, Múzy) viz *Ferrari 1966, str. 9-10.*

⁵⁰ *Koch – Sichtermann 1982, Ferrari 1966.*

Z chronologického hlediska byly maloasijské sarkofágy rozděleny do skupin⁵¹:

1) Skupina *Lýdie*

První fáze techniky Lýdie je datována do let 160 – 190; druhá fáze techniky Lýdie do let 190 – 200. Tato fáze je charakteristická pronikáním některých prvků typických pro pozdější fázi Sidamara (např. již použité vrtání, na kýmatu jsou přítomny akantové listy, báze není dekorována). Charakteristiky zpracování jsou výlučné použití dřeva, použití lesbického kýmatu a ovulů; na dolní římse se nachází lesbické kýma, palmetky a meandr. Kolem roku 200 se technika Lýdie transformuje do techniky Sidamara. Centrem produkce lýdských sarkofágů byl označen Efes⁵². Tato hypotéza byla později zpochybněna.

2) Přejídná fáze (konec 2. st.:190 – 200).

3) Skupina *Sidamara*.⁵³

Sarkofágy skupiny Sidamara jsou zdobeny na všech čtyřech stranách. První skupinu techniky Sidamara datuje „Korpus raně křesťanské byzantské a raně středověké skulptury v Ravenně“ do druhé poloviny 2. st.⁵⁴; Ferrari do let 200 - 210; druhou fázi datuje Ferrari do let 210 - 250. Tato skupina již používá techniku vrtání. Na kýmatu architrávu jsou přítomny akantové listy a ovuly. Spodní římsa není většinou dekorována. V první fázi Sidamary jsou ještě přítomny prvky charakteristické pro skupinu Lýdie. Podle Ferrariové je skupina Sidamara odnoží předcházející *Lýdie* a mohla být produkována ve stejném centru. Tímto názorem se liší od pojetí Moreye, který striktně rozlišuje obě skupiny a výrobní centra a lokalizuje centrum jejich produkce na sever Malé Asie (i z toho důvodu, že některé sarkofágy typu Sidamara jsou z prokonneského mramoru).⁵⁵

Kolem roku 250 končí export maloasijských sarkofágů⁵⁶.

3. 3 Konstantinopolská produkce

Z období, kdy produkce v Římě kvete, je z východní metropole zachováno jen velmi málo (circa 50) exemplářů⁵⁷ a reliéfní desky z vyzdívaných hrobek, které Koch označuje jako "*Schein - Sarkophage*"⁵⁸.

Rozmach výroby je v Konstantinopoli datován až do pozdního 4. st.⁵⁹ kdy byly znovu oživeny styky Konstantinopole s maloasijskými centry, tj. především s Prokonnesem v

⁵¹Ferrari zdůrazňuje, že u skupin asijských sarkofágů není možné vytvořit chronologii přesnější než na čtvrtiny století. G. Ferrari, *op. cit.*, str. 83.

⁵²Morey, C. R.: *The Sarcophagus of Claudia Antonia Sabina and the Asiatic Sarcophagi, Sardis, V, I*. In: Ferrari 1966, str. 13.

⁵³Ferrari 1966, str. 25.

⁵⁴Corpus, II, 1968, str. 18. Ferrari, *op. cit.*, str. 84.

⁵⁵Morey, C. R.: *The Sarcophagus of Claudia Antonia Sabina and the Asiatic Sarcophagi, Sardis, V, I*. In: Ferrari 1966.

⁵⁶Ferrariová považuje za důvod konce exportu maloasijských sarkofágů především ekonomicko-sociální podmínky a politickou situaci 3. st. v římské říši. V první polovině 3. st. je to rozšíření pirátství, které ohrozilo námořní dopravu. Kolem poloviny 3. st. následují nájezdy barbarů, především Gótů, kteří dosáhli Egeidy, pobřeží Malé Asie a Pontu. Současně se rozrůstá sásánovská říše v čele se Šápurem, která ve druhé polovině 3. st. obsadí Kylikii, Kappadokii. Tato situace má za následek i ekonomickou krizi. Ferrari 1966.

⁵⁷V Konstantinopoli nebyla před rokem 330 silná lokální tradice výroby sarkofágů.

⁵⁸Koch – Sichtermann 1982., str. 442.

⁵⁹Kollwitz 1956, str. 57. Koch 1998, str. 445.

Marmarském moři. Konstantinopol se stala cílem pro mnohé umělce z východu, konstantinopolská umělecká výroba se rychle rozrůstala a prostřednictvím exportu mramoru i sarkofágů na západ ovlivnila na přelomu 4. a 5. st. také počátky ravennské dílny. Typologicky vycházejí konstantinopolské sarkofágy z maloasijských dílen, jejichž dědictví silně ovlivnilo konstantinopolskou skulpturní produkci⁶⁰.

Konstantinopolská produkce sarkofágů se liší od produkce římských dílen nejen svým stylem, ale i některými prvky ikonografie (např. zobrazení žen jako učitelek církve⁶¹, některá starozákonní zobrazení vycházející např. z přidaných apokryfních knih⁶²; ikonografie výjevu vzkříšení Lazara, ve kterém Kristus nadržuje hůlku, jak je tomu na římských sarkofázích apod).

Jako „pevné body“ pro dataci jednotlivých dochovaných sarkofágů můžeme použít skulptury báze obelisku Theodosia (390 – 392/395⁶³), **obr. 1**, figurální reliéfy Theodosiova sloupu (385 – 394⁶⁴), a sarkofágy z hypogea u Silivri Kapi (**obr. 2**), dále ikonické plastiky (8 bust ve vysokém reliéfu) z basiliky Hagios Polieuktos v Konstantinopoli (524 – 527). Do okruhu stylu plastik z Hagios Polieuktos můžeme zařadit sarkofágy z Taşkasapu (**obr. 4**) či z Dayton Art Institute. Nejstarší figurální sarkofágy s christologickou tematikou pocházejí z období 380 – 450⁶⁵.

Pro charakter a dataci skulptur 6. st. lze zmínit např. reliéfy z justiniánovské fáze chrámu Hagia Sofia (532 – 537, např. symbolická zobrazení beránků). V tomto období převládá symbolické zobrazení bez lidské postavy.

Konstantinopolskou produkci lze rozdělit stejně jako ravenskou na skupinu figurálních (s lidskými postavami) a symbolických (s abstraktně – symbolickou tematikou) sarkofágů. Počátek symbolických a figurálních sarkofágů s křesťanskou tematikou datuje Koch do pozdního 4. st.⁶⁶, Deckers do roku 380. Produkce symbolických sarkofágů pokračuje v Konstantinopoli až do konce 8. st. V 7. a 8. stol. vznikají již jen skromně zdobené sarkofágy s kříží a kristogramy v medailonu a s víkem v podobě sedlové stříšky (*a doppio spiovente*) či s víkem polokruhovým (*a baule*)⁶⁷. V období po polovině 5. st. – 6. st. pocházejí z Konstantinopole sarkofágy zdobené jednoduchými kříží či kristogramy v medailonu s *lemniscæ*, na jejichž zakončeních v podobě břečťanových lístků jsou posazeny další kříže (podobně jako na některých pluteích v Ravenně). Formy některých křížů jsou *crux patens*, některé kříže byly vyhotoveny v kovu.

⁶⁰ „(...)Constantinople a recueilli l'essentiel de l'héritage des ateliers micrasiatiques (...). Constantinople reprend à son compte et adapte les traditions d'Asie Mineure.“ Firatli 1990, chapitre III.

⁶¹ Na fragmentu sarkofágu v Dayton Art Institute, n. 30, 111. In Mathews 1994, fig. 17.

⁶² Např. motiv z apokryfu přidaného ke knize Daniel, ve kterém přichází k Danielovi v jámě lvové prorok Abakuk, aby ho sytil; ikonografie „radujícího se“ Abraháma při oběti Izáka vycházející z textu Amfilocha z Ikonie. Mathews 1994.

⁶³ Obelisk byl vybudován za konzulátu Prokla, u něhož sice neznáme přesné datum, ale muselo být ohraničeno lety 390 – 395. Talbot Rice – Hirmer 1959, str. 46.

⁶⁴ Deckers, J. G.: *Theodosianische sepulkralplastik in Konstantinopel 380 – 450 n. Ch.* In: *Sarcophagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali.* Atti della giornata tematica die Seminari di Archeologia Cristiana (École Française de Rome - 8 maggio 2002). Città del Vaticano 2004

⁶⁵ Deckers *op. cit.*, str. 41.

⁶⁶ „Die symbolischen Sarkophage scheinen - wie die figürlichen - im späten 4. Jh. einzusetzen.“ Koch 1998, str. 445. Kollwitz 1956, str. 57.

⁶⁷ Koch 1998, Abb. 8.

Konstantinopolskou plastiku uspořádali André Grabar⁶⁸ a Nezih Firatli⁶⁹; je však třeba aktualizovat tyto katalogy o novější poznatky pramenící např. z objevů v 80. letech (objev hrobky, resp. hypogea, u brány theodosiánských hradeb Porta Silivri v roce 1988⁷⁰). V hrobce Porta Silivri bylo nalezeno pět figurálních sarkofágů datovaných do období 470 – 480 (jeden z prokonnéského mramoru, ostatní z lokálního vápence z Bakirköy)⁷¹. Až na tyto vyjímky jsou však památky figurálního umění Konstantinopole v před-ikonoklastickém období limitovány.

V konstantinoposké produkci můžeme rozlišit tyto typologické skupiny: tzv. **panelové sarkofágy** (a *panello/campo unico*; konec 4. st. - první polovina 5.st.) a **sloupkové sarkofágy** (pozdní 4. - polovina 5.st.). Mezi panelové sarkofágy, jejichž plocha je rámována ozdobným *rinceau* pásem, patří např. sarkofág Kristem a sv. Petrem, *Maiestas Christi* (**obr. 3**) z basiliky Hagios Georgios in Studios v Konstantinopoli (c 400 - 450), sarkofágy s kázáním na hoře (70. – 80. léta 5. st.) se starozákonními výjevy z Porta Silivri. Mezi sloupkové řadíme již zmíněný sarkofág Flavia Eutychie z Taşkasapu (první dvě desetiletí 6. st., pravděpodobně 500 - 520); fragment nalezený v blízkosti Porta Silivri⁷² Sloupkové sarkofágy v Konstantinopoli typologicky navazují na lokální maloasijskou tvorbu (v Efesu, Afrodisias či Dokimeionu ve Frýgii)⁷³.

Ze stylového hlediska lze skupiny konstantinopolských sarkofágů rozdělit na tři okruhy: 1) okruh basiliky Hagios Georgios in Studios (440 – 450); 2) okruh sarkofágů z Porta Silivri (470 – 480); 3) okruh sarkofágu z Taşkasapu (500 – 520)⁷⁴.

Za nejvýraznější dochované dílo skulpturálního umění Konstantinopole, o kterém se můžeme domnívat, že mělo přímý vliv na ravennskou produkci, je tzv. **sarkofág ze Sarigüzel** (tzv. sarkofág prince/*Prinzen - Sarkophage*), datovaný do pozdního 4. st.⁷⁵ Jeho dedikace členu císařské rodiny neodpovídá skutečnosti vzhledem k jeho umístění mimo imperiální mauzoleum v SS. Apostoli. Typologicky vychází sarkofág „prince“ z některých maloasijských sarkofágů z pozdního 2. a raného 3. st. (především sarkofágy z Bithýnie a Pisidie). Podobnou typologii přední stěny (centrální koruna s monogramem, kterou nesou dva andělé) vykazují další konstantinopolské sarkofágy, datované do 5. st.⁷⁶

3. 4 Ravennská produkce

Skupina ravennských sarkofágů se liší od produkce dílen, které vyráběly velké množství sarkofágů, jako např. Řím: nejednalo se do takové míry o sériovou standardizovanou výrobu, ale o zakázky, jež se týkaly občanů z vyšších společenských a duchovních vrstev. Ravennská produkce sarkofágů navazuje v pozdní antice na předešlou produkci pohanských sarkofágů severní Itálie, tj. oblasti Pádské nížiny, rozkvět produkce nastává po přemístění císařského dvora z Milána r. 402. Na přelomu 4. a 5. st. byly do

⁶⁸ Grabar, A.: *Sculptures byzantines de Constantinople (IV^e – X^e siècle)*, Paris 1963.

⁶⁹ Firatli 1990.

⁷⁰ O těchto objevech píše za přispění tureckého archeologa Mehmeta I. Tunaye Thomas Mathews: *I sarcofagi di Costantinopoli come fonte iconografica*, *CARB* 41/1994, str. 313-334.

⁷¹ Mathews 1994, str. 314-320.

⁷² *Ibid.*, fig. 15.

⁷³ Koch 1998, str. 445.

⁷⁴ Mathews 1994, str. 321-322.

⁷⁵ Případně na přelom 4. a 5. st. *Talbot Rice – Hirmer 1959*.

⁷⁶ Firatli 1990, str. 47-48, N. 82, 83.

Ravenny importovány konstantinopolské sarkofágy, které ovlivnily místní produkci. Lze uvažovat také o infiltraci východních (díky imigraci východních umělců) a milánských vlivů po přesunutí císařského dvora roku 402 po Kr. Ravennská produkce byla tedy po velkou část svého období do značné míry ovlivněna východním okruhem skulpturálního umění, které se do Ravenny dostávalo také díky importu částečně nebo zcela opracovaných sarkofágů. Pensabene, Koch i Farioliová považují za spornou otázku přesného rozlišení importu sarkofágů z Konstantinopole pouze částečně opracovaných, nebo již zcela dokončených (jedním z důvodů je nedostatečné množství zachovaných raně křesťanských sarkofágů v Konstantinopoli pro srovnání s ravenskými kusy). S touto otázkou úzce souvisí i pravděpodobnost přítomnosti konstantinopolských (východních) umělců v ravennské dílně. To znamená, že je nesnadné rozlišit zásah konstantinopolského a ravenského umělce (jedním ze sarkofágů, nesoucích známky zásahu „východního“ umělce, je sarkofág *a nicchie* v basilice S. Francesco [Tab. 2, obr. 1-3], na kterém pravděpodobně spolupracoval místní a konstantinopolský umělec⁷⁷).

V porovnání s produkcí římských dílen a s rozsahem jejich rozšíření není ravennská skupina natolik početná, významem se však s římskými sarkofágy rovnat může, především pro ojedinělost svého charakteru, který ovlivnil produkci v dalších centrech v jižní Galii a okrajově také v Hispánii. Úzké analogie ravennské plastiky jsou četné na východní straně Adriatiku (Istrie, Dalmácie).

Tradice výroby sarkofágů je v Ravenně živá až do středověku. Ravennské křesťanské sarkofágy byly znovu používány také ve středověku a novověku (viz Tab. 2).

3. 5 Istrijsko – dalmatská produkce a její vztah k ravennské skupině sarkofágů s kříži

Sarkofágy pocházející z východní strany Adriatiku jsou buď produkty místních dílen, nebo importy z římských či jihogalských dílen a z východních oblastí (Malá Asie, Prokonnesos).

Jen z druhé poloviny 3. st. (před rokem 270) je v Dalmácii doloženo cca 120 attických sarkofágů. Méně jsou doloženy sarkofágy z Dokimeionu ve Frýgii. Od poslední čtvrtiny 2. st. jsou v Dalmácii doloženy importy římských sarkofágů. Na Istrii se pohanské sarkofágy římské produkce nenacházejí, avšak ve 4. st. se zde objevují římské křesťanské sarkofágy (např. stromové či typu s městskými branami a sarkofágy *strigilati* 4. st.)⁷⁸. Obecně lze konstatovat, že obchodní vztahy mezi Římem a Salonou byly dostatečně živé.

Témata importovaných sarkofágů (z Říma či Galie) jsou mytologická (Faidra a Hippolyt), starozákonní (přechod přes Rudé moře), novozákonní (Kristus v kolégiu apoštolů) i theofanické (*treditio legis*). Objevují se také bukolické scény.

Pro místní istrijsko – dalmatskou produkci sarkofágů byl používán nepřilíš kvalitní lokální kámen (vápenec z ostrova Brač a ze Segetu), ale také importovaný mramor z Prokonnesu. Enormní byla především dalmatská produkce (cca 2000 exemplářů pohanských i křesťanských sarkofágů), zatímco produkce istrijská takového množství nedosahovala.

Ravenna byla s istrijsko–dalmatskou oblastí v úzkém kontaktu především v 6. st., v období episkopátu arcibiskupa Maximiána v Ravenně, který také jmenoval biskupy v Pule

⁷⁷ Viz Kollwitz 1956, str. 58-59, Lawrence 1970, str. 17 a diskuse k sarkofágu *a nicchie* v přehledu figurálních sarkofágů.

⁷⁸ Cambi 2004.

na Istrii. Ti pak byli podřízeni ravennské diecézi. Centry istrijské produkce v 6. st. byly Poreč a Pula na Istrii⁷⁹. Istrijsko – dalmatské sarkofágy ovlivnily ravenskou produkci, a to především v druhé polovině 6. st. (jedná se o jednoduché motivy křížů s extrémně triangulárními konci ramen).

Forma *cassy* starokřesťanských istrijsko - dalmatských sarkofágů lokální výroby byla jednoduchá, dekorace sestávala ze spodního soklu a z výzdoby v podobě *tabuly* (příp. *tabuly ansaty*) a postranních panelů s dekorací nebo bez dekorace. Víko těchto sarkofágů bylo *a doppio spiovente, a baule*, nebo ploché⁸⁰.

Ikonografie sarkofágů 3. st. sestává hlavně z bukolických a pastorálních scén (v tomto případě je těžké odlišit, zda se jedná o křesťanský či pohanský sarkofág, pokud tento nenese explicitní nápis). Křesťanské sarkofágy opouštějí dekoraci *cassy* v podobě *tabuly* (*ansaty*).

Od konce 5. st. byly sarkofágy zvláště v dalmatské oblasti zdobeny již jen kříži uprostřed *cassy*, jedná se o tzv. skupinu *sarkofágů s kříži*. Centry této produkce byly lomy na ostrově Brač a Salona. Tato abstraktní ikonografie vychází z východních typů (Konstantinopol, Malá Asie, Sýrie)⁸¹. Z typologického hlediska můžeme sarkofágy s kříži rozdělit na 11 skupin (*obr. 67*), typu 1 odpovídá např. sarkofág v Saloně (Tusculum, *obr. 60*) či sarkofág v Lovrečině (Brač, *obr. 57*), typu 3 sarkofág ve Splitu (*obr. 58*), typu 6 sarkofág v Saloně (Kapljuč, *obr. 59*). Tyto motivy se nacházejí také na pluteích v dalmatské oblasti. Důležitou skutečností je import těchto sarkofágů také do Itálie⁸². Ve skupině ravennských sarkofágů nalezneme typy, které jsou velmi blízké právě dalmatským sarkofágům; jako je sarkofág s centrálním křížem u Quadrarco di Braccioforte (*Tab. VI, obr. 1*), sarkofág v S. Agata (*Tab. XXXII, obr. 1*) a další. Můžeme se tedy domnívat, že tyto ravennské sarkofágy byly do Ravenny importovány právě z východní strany Adriaticu, nebo byly dalmatskou produkcí ovlivněny. Např. materiálem sarkofágu s centrálním křížem u Quadrarco di Braccioforte je mramor a je datován do konce 6. st.⁸³, stejně jako mramorový sarkofág se třemi kříži a sarkofág s křížem na přední a zadní straně v Quadrarco di Braccioforte (*Tab. V, obr. 2 a 3*). Domnívám se, že schéma výzdoby v podobě křížů a přítomnost spodního soklu pouze na třech stranách sarkofágu jsou významnými skutečnostmi, které nás odkazují právě do dalmatského prostředí a že zde tyto sarkofágy mohly být vyrobeny.

Podle mého názoru není vyloučené, že v případě sarkofágu se třemi kříži v Quadrarco di Braccioforte (*Tab. V, obr. 2*) došlo k následnému doplnění výzdoby na přední stěně sarkofágu dvěma vyrytými kříži (centrální kříž, odpovídající dalmatským typům, je v plastickém reliéfu). To nás vede k závěru, že byl sarkofág do Ravenny importován a na místě doplněn do schématu tří křížů (jako symbolizovaná ikonografie *adoratio crucis*).

Další skupinou lokální istrijsko – dalmatské produkce jsou sarkofágy z prokonnéského mramoru, které nesou výzdobu v podobě *tabuly ansaty*, nebo architektonickou dekoraci (tento typ je dále dělen na 5 podtypů⁸⁴). Příkladem architektonického sarkofágu, považovaného za křesťanský, je sarkofág ze Salony se třemi nikami (alternují oblouky nik s tympanonem) a tordovanými sloupky⁸⁵. Sarkofág nese figurální výzdobu v podobě *dobrého pastýře* a v postranních edikulách postavy zemřelých. Na sarkofágu je také symbolické zobrazení v podobě holubic. Jiným architektonickým

⁷⁹ Také v oblasti architektonické dekorace. *Vicelja 1998*.

⁸⁰ Cambi 2004.

⁸¹ Cambi 2004.

⁸² Ibid.

⁸³ *Corpus*, II, 1968, str. 54.

⁸⁴ Cambi 2004.

⁸⁵ Garrucci 1881, Tav. 299.

sarkofágem je např. sarkofág s abstraktní výzdobou v podobě kříže v Umagu (Istrie, 5. – 6. st.), **obr. 56**, který má již zjednodušenou formu tří edikul, z nichž prostřední nese místo tympanonu panel (s podobným typem se setkáváme u severoitalských pohanských sarkofágů 3. st. a u sarkofágů ravennských pouze s tím rozdílem, že prostřední edikula je zakončena tympanonem).

Produkce v istrijsko – dalmatské oblasti končí na začátku 7. st. a v pozdějším období se stejně jako v Ravenně projevuje tendence ke znovu používání sarkofágů.

3. 6 Severoitalské pohanské sarkofágy 3. st. po Kr.

Typologií, odvozenou od pohanských sarkofágů horní Itálie, se inspirovali tvůrci ravennských sarkofágů. Jedná se především o **panelový typ s tabulou ansatou** a dvěma postranními panely (např. sarkofág **Traversari, nedokončený sarkofág** v zahradě S. Vitale), a o typ s edikulami (ravennský sarkofág **a tre e quattro nicchie**). Dalším příkladem vlivu tvorby 3. st. severní Itálie jsou původní pohanské sarkofágy znovu použité v křesťanské tvorbě ravennských sarkofágů (sarkofág **Sedy** v Dómu – jedná se o typ sarkofágu ze 3. st.⁸⁶, s **tabulou ansatou** a postranními edikulami; podle později přidaného nápisu lze usuzovat, že byl znovu využit roku 541, kdy do něj byly uloženy ostatky eunucha Sedy, *cubicularia* na dvoře krále Teodoricha).

Pohanské sarkofágy severní Itálie můžeme rozdělit na tzv. *Truhensarkophage* („truhlové“ sarkofágy, počátek jejich produkce datuje do pozdně hadriánovského období) a architektonické sarkofágy (*Architektonischen Sarkophage*)⁸⁷. Objevuje se také typ *cassy* s girlandami, nesenými erótky. Sarkofágy byly vyráběny buď z lokálního kamene, nebo z importovaného prokonnéského mramoru. Výrobními centry byly např. Ravenna, Aquileia, Milán. Není vyloučené, že pohanské sarkofágy vyrobené v Ravenně byly exportovány do sousedních oblastí Emilie – Romagni (Padova, Turín, Modena apod.).

Architektonické sarkofágy začínají na konci 2. st. a pokračují až do pozdního 3. st. po Kr. Mezi architektonickými sarkofágy severní Itálie 2. a 3. st.⁸⁸ můžeme rozlišit čtyři hlavní typy a jejich podskupiny (**obr. 25 a**):

Typ 1) je po stranách ohraničen sloupky, v centru se nachází *tabula ansata*, po jejíchž stranách stojí erótky;

typ 2): v centru *cassy* se nachází panel, po jeho stranách dvě arkády; tento typ je dále dělen na dva podtypy podle typu postranních arkád, je typický pro rané 3. st.;

typ 3) sestává ze tří edikul (nik), z nichž prostřední je zakončena tympanonem, postranní oblouky; tento typ je dále dělen na čtyři podtypy: typ Lanuvium, *Tabernakeltypus/a tabernacolo*, Arkdentypus (3. a 4. podtyp);

typ 4) je obdobou typu 3 s tím rozdílem, že také prostřední edikula je zakončena obloukem; je dále dělen na dva podtypy podle edikul (kontinuální, či izolované)⁸⁹.

⁸⁶ V Korpusu raně křesťanské byzantské a raně středověké skulptury v Ravenně byl fragment datován do 3. st. a byla tím opravena původní chybná datace do 2. st. (viz inventární záznam Musea Arcivescovile).

⁸⁷ Koch – Sichtermann 1982.

⁸⁸ Hlavní centra produkce byla Aquileia a Veneto obecně, Ravenna, Verona, Milán. Koch – Sichtermann 1982, str. 283.

⁸⁹ Koch – Sichtermann 1982; Gabelmann 1973.

Imitovaným typem v rámci ravennských křesťanských sarkofágů je typ 3 (tři edikuly, prostřední s tympanonem), jak je tomu např. na sarkofágu Valentiniána III.

Do typu 1 patří varianta sedících postav po stranách *tabuly ansaty*, jak je tomu na sarkofágu Sósie Iuliany (ansy *tabuly* mají obloukovitý tvar, v centru panelu se nachází nápis; po stranách ans jsou zobrazeny sedící postavy) v Museo Nazionale (*obr. 19 d*).

Víka těchto sarkofágů mají podobu sedlové střechy, tj. *a doppio spiovente*, stejně jako pozdější křesťanské sarkofágy. Na stěnách víka jsou naznačeny střešní tašky (*tegulae*), v rozích jsou akroteria (ta nesou často dekoraci v podobě bust zemřelých⁹⁰).

3. 6. 1 Milánská produkce

Rozkvět milánského umění lze podle historických okolností (Milán jako hlavní město západní části římské říše) umístit do období od poslední čtvrtiny 3. st. do konce 4. st., tj. od tetrarchického období do přenesení císařského dvora do Ravenny⁹¹.

Ze zachovaných exemplářů lze usuzovat, že produkce milánských křesťanských sarkofágů vycházela z lokální tradice (severoitalské architektonické sarkofágy s nikami 3. st., v nichž alternují oblouky nik s tympanonem, typ „C“ Kochova dělení severoitalských pohanských sarkofágů⁹² – tzv. sarkofágy cisalpinského typu či *a cassapanca/a tabernacolo*); ale také z importu z východních oblastí (projevující se především importem attických a maloasijských sarkofágů v oblastech Aquileje a Veneta). Mezi milánskými pohanskými sarkofágy se mimo importovaných typů objevují také *Stadttorsarkophage* (typy s městskými branami) a sarkofágy s mytologickými scénami.

Jedním z nejimpozantnějších milánských sarkofágů cisalpinského typu je architektonický sarkofág z prokonnéského mramoru v kapli *S. Aquilino v basilice S. Lorenzo*, jež nese v nikách symbolickou výzdobu s křesťanskými prvky (monogramatické kříže, holubice, vinná réva, *kantharos*). Architektonická struktura je tzv. *a tabernacolo*. Sarkofág je monumentálních rozměrů, má víko *a doppio spiovente* s širokými akroterii a s naznačením střešních tašek, *tegulae*. Sarkofág pravděpodobně pochází z konstantinovského období (z let 315 – 320), symbolická výzdoba byla dodána poději⁹³.

Jiným architektonickým sarkofágem *a tabernacolo* (tzv. cisalpinský typ) je sarkofág *Gaia Valeria Petroniana* v Civico Museo Archeologico v Miláně⁹⁴. V postranních nikách přední stěny jsou umístěny mužské postavy v palliu a v tóze (zobrazení zemřelého), na bočních stěnách se na holém pozadí nacházejí scény ze života zemřelého (postava na klíně se služebným, scéna u tribunálu). Na základě epigrafických charakteristik může být sarkofág datován do 3./4. st. a je považován za produkt milánského ateliéru⁹⁵.

⁹⁰ V křesťanské produkci ravennských sarkofágů byl tento zvyk opuštěn. Pouze u znovu použitých pohanských sarkofágů je možné se setkat s ponechanými bustami v akrotériích, jako je tomu např. na sarkofágu rodiny Del Sale v basilice S. Francesco.

⁹¹ Produkce milánských ateliérů však tímto obdobím není ukončena, je pravděpodobné, že existovala i nadále. Také před tím, než se Milán stal imperiálním sídlem, zde byly produkovány sarkofágy.

⁹² Koch – Sichtermann 1982.

⁹³ Milano capitale dell'impero romano 286 - 402 d.C. Milano 1990, str. 331, ad. 5a. 2b. .

⁹⁴ Ibid., str. 117, ad. 2a. 22a.

⁹⁵ Ibid.

3. 7 Jihogalská produkce

Mezi lokální provinciální produkci sarkofágů patří činnost dílen v jižní Galii (především v Aquitánii, Arles a Marseille), Hispánii a v severní Africe. Některé galské sarkofágy mají vztah k východnímu okruhu; většina provinciálních sarkofágů je inspirována římskou produkcí (díky římskému importu sarkofágů), některé nesou rysy ravennského okruhu sarkofágů (zvláště sarkofágy jižní Galie). Také v Hispánii je v ojedinělých případech patrný konstantinopolský vliv (imitace importovaných vzorů z Konstantinopole).

Již v 1. st. po Kr. existovala tradice exportu z oblastí Malé Asie a Apeninského poloostrova do Galie. Příkladem jsou např. sarkofágy Kentaurů a lvů v Arles. Import řeckého (prokonneského) mramoru pokračuje až do byzantské doby. Jihogalské sarkofágy mezi lety 300 – 360 napodobují římské vzory a většina jich je přímo importována z Itálie (jejich materiálem je karrarský mramor). Po roce 360/370 se v jižní Galii vytvářejí imitace a varianty sarkofágů římského stylu, objevují se i nová témata (také symbolická, zoomorfí). V tomto období se rodí více místních dílen a je také používán lokální, méně kvalitní kámen. Vzniká tzv. staroprovensálský styl (*paleoprovenzale*), který je jedním z nejranějších předstupňů k proto středověkému stylu⁹⁶. Poslední fází v jihogalské produkci je skupina sarkofágů z Toulouse. Dalo by se konstatovat, že stejně jako v Ravenně, i v jižní Galii je 5. st. předělem mezi klasickým a již proto (či raně) středověkým uměním.

Dvě hlavní skupiny galských sarkofágů 4. st. po Kr. jsou sarkofágy *architektonické/sloupkové* (architráv, sloupky/pilastry, arkády) a *stromové*⁹⁷. Typ sloupkových sarkofágů byl ovlivněn maloasijskou produkcí, zvláště skupinou Sidamara. Produkce galských sarkofágů byla podobně jako u ravennských sarkofágů ovlivněna řecko-římskou tradicí a současně maloasijskými sarkofágy. Centry produkce ve 4. st. jsou *Arles* a v 5. st. *Marseille* (circa od r. 400), které je již umělecky poměrně nezávislé na Římu⁹⁸ a přejímá též ravennské prvky.

Je to především Arles, ve kterém se soustředí římské i východní vlivy. Důležitým faktorem pro synkretismus římských (později východních a ravennských) a místních prvků s východními je existence obchodních cest, jež vedly z východu přes severní Itálii do Galie a Hispánie. Díky nim mohl být uskutečněn import mramoru, částečně opracovaných i hotových sarkofágů z východu, a mohlo docházet i k přijetí vlivů ravennského umění.

V produkci těchto center je na začátku 5. st. znát odklon od klasické tradice, podobně jako je tomu v Ravenně v první polovině 5. st. (sarkofágy Rinaldo, Exuperantia a Maximiána). Umění Galie je blízké ravennskému stylu; současně se uplatňuje výrazný rys umění visigótské Aquitánie (nadvláda Visigótů v údolí Garonny a v Septimánii mezi lety 413 – 463).

V druhé polovině 5. st. poklesá import mramoru, sarkofágy jsou vyráběny z lokálního, méně kvalitního kamene, případně jsou používány starší pohanské sarkofágy; stylově je produkce stále blízká ravennskému a visigótskému (Aquitánie) okruhu.

Ve vývoji stylu galských sarkofágů je patrná stejná posloupnost jako v Ravenně: tendence ke ztrátě dynamiky a plastičnosti kompozice, k monotónnosti a dekorativnímu účinku výzdoby, k plošnosti reliéfu. Stejně jako v Ravenně, i zde vedou již tyto tendence k úsvitu raně

⁹⁶ Borraccino 1973, str. 85.

⁹⁷ Benoit 1954, str. 8.

⁹⁸ Borraccino 1973, str. 13.

středověkého kánonu. To se týká především Marseille; v Arles je období počátku 5. st. „barokizující až berniniovskou fází raně křesťanského umění“⁹⁹. V tomto období jsou figurální scény, typické pro 4. st., opuštěny, nahrazuje je zoomorfni a fytomorfni symbolika, podobně jako v Ravenně. Objevují se kompozice s beránky (*Agnus Dei*), jelenů po stranách kříže *anasthasis*, rajske hory¹⁰⁰. Vytrácí se dynamika scén, které začínají být monotónně opakovány. Objevuje se izokefalie. Produkce Arles je v období 5. a 6. st. charakterizována jednoduchostí, dekorace se podobně jako v Ravenně druhé poloviny 6. st. zjednodušuje (nápisy a jednotlivé symboly, jako např. *chrismon*¹⁰¹).

Příkladem sarkofágu arleské produkce počátku 5. st. je sarkofág *Gemina* (*obr. 5*), který působil v Arles po roce 395¹⁰².

Výška sarkofágu je 0,95 m, délka je 2,06 m a materiálem je karrarský mramor; na přední stěně se nachází skupina *trinus*, tj. Krista a dvou apoštolů, Petra vpravo s křížem a Pavla vlevo. Postavy jsou umístěny v nikách, nesených kanelovanými pilastry se zajímavým typem kompozitních hlavic. Kompozice tohoto sarkofágu představuje ikonografii Krista *docens* a *traditio legis*.

Podobná skupina se vyskytuje i na dalším jihogalském sarkofágu ze *Saint – Victor* (sarkofág je datovaný do 2. pol. 5. st.; délka *cassy* je 2,07 m, výška 0,44 m, šířka 0,08 m; na sarkofágu je zobrazen Kristus *docens*) a na sarkofágu se šesti pravouhlými nikami z krypty *Saint – Victor*¹⁰³. Z uvedených příkladů je patrné, že ikonografická schémata byla společná jihogalskému i ravennskému okruhu.

V 2. polovině 5. st. dochází, stejně jako v Ravenně, k převaze symbolického zobrazení. Na rozdíl od Ravenny ale nedochází k přísnému opuštění figury. Příkladem je sarkofág marseillské produkce se symbolickým zobrazením ze *Saint – Victor* (*obr. 6*).

Rozměry *cassy* jsou menší než u předchozích dvou sarkofágů: délka 2 m, výška 0,3 m¹⁰⁴. Víko sarkofágu je římského typu a tvoří širokou attiku *cassy*. Jsou na něm zobrazeny dvě řady beránek, vycházejících po třech ze dvou městských bran Betléma a Jeruzaléma a přibližujících se k centrálnímu *chi – rho* monogramu se zavěšenými písmeny *alpha* a *omega*. Tato ikonografie se nachází např. na mozaice triumfálního oblouku basiliky S. Apollinare in Classe u Ravenny. Na stěně *cassy* je v poničeném reliéfu zobrazen *Agnus Dei* stojící na rajske hoře, z níž vytékají čtyři řeky, z jejichž pramenů se napájí jelinci. V pozadí stojí palmy. Na okrajích je přítomna figurální kompozice: dvě scény zázraků (proměnění vody ve víno a rozmnožení chleba, podobně jako je vidíme na mozaikových panelech v S. Apollinare Nuovo).

⁹⁹ „(...) plus proches de notre renaissance romane du Sud – Ouest que du plastique gréco – romain devenu conventionnel et froid.“ Benoit 1954, str. 28.

¹⁰⁰ „Le symbolisme fait son apparition et substitue un zoomorphisme abstrait, tout allégorique, quasi inconnu à Arles, à l’anthropomorphisme et à la figuration concrète des scènes du IV, comme à Ravenne: l’agneau sur la montagne encadré de deux brebis et de deux cerfs qui boivent aux sources de la foi; les brebis dans un décor de palmiers; les cerfs au pied de la croix de l’Anastasis, évoquant en l’abrégant la mission des apôtres.“ Benoit 1954, str. 28.

¹⁰¹ *Chi – rho* monogramy se objevují také na galských lampách či mincích, viz *Premiers temps chrétiens en Gaule méridionale. Antiquité tardive et haut moyen âge III^{ème} – VIII^{ème} siècles.* Lyon 1986, fig. 460, str. 179.

¹⁰² Benoit 1954, Pl. VIII 1, IX; n. 37.

¹⁰³ Borraccino 1973, str. 68-70, fig. 24, n. 20.

¹⁰⁴ Benoit 1954, Pl. XLVIII, n. 2 (115).

Kompozice zobrazení postrádá monumentalitu a minimalismus ravennských sarkofágů, stejně jako míšení figurální a symbolické ikonografie na jedné stěně (to se nachází pouze u jednoho ravennského sarkofágu – sarkofágu Barbaciána, který představuje předěl mezi figurální a symbolickou výzdobou. Ikonograficky je však sarkofág ze Saint – Victor Ravenně blízký. Na základě těchto srovnání se domnívám, že tento sarkofág vychází typologicky a kompozičně z římských sarkofágů, ale ikonograficky je ovlivněn východní produkcí.

4. Import mramoru z východních dílen do Itálie.

Stylový a zvláště typologický vývoj plastiky různých oblastí (Řím, Itálie, Afrika) je již od 1. st. po Kr. provázen vlivy importovaného mramoru z východních oblastí impéria, zvláště z Attiky, Malé Asie a Prokonnesú.

Problematikou importu mramorů se zabývá *Patrizio Pensabene*¹⁰⁵; problematikou obchodu s maloasijskými sarkofágy od císařské doby *Gloria Ferrari*¹⁰⁶. Pro podrobnější studium importu pozdně antických mramorů a obchodu s mramorem je vhodné odkázat na studie *J. P. Sodiniho* a dalších autorů¹⁰⁷.

Již od počátku císařského období byly do Říma importovány mramory ve velkém množství z dobytých území. Dovážen byl také částečně opracovaný materiál. Důležitou skutečností bylo převedení většiny lomů v 1. st. po Kr. pod výlučnou pravomoc císaře (císařského *fiscu*) a vytvoření centralizovaného obchodu¹⁰⁸. Největšími exportními centry již dokončených sarkofágů byla od 2. a především ve 3. st. (až do roku 270) Attika¹⁰⁹ (především Athény; pouze v Římě a okolí máme dochovaných cirka 70 kusů attických sarkofágů; okruh athénských sarkofágů se počítá zhruba na 1 500 kusů; činnost athénských dílen byla zastavena někdy mezi lety 260/270 pravděpodobně jako důsledek hospodářské tísně po nájezdech kmene Herulů v r. 267 po Kr.¹¹⁰). Ve 2. st. byl obchod s mramorem natolik rozšířený, že zasahoval i do nejvzdálenějších oblastí římské říše. Import mramoru je doložen také v jižní Galii (Arles, Marseille; sarkofágy z místních ateliérů jsou vyrobeny z prokonneského mramoru), a to až do počátku 5. st. Poté se lokální ateliéry odklánějí od římské i východní tradice¹¹¹.

Ve 3. st. po Kr. je ukončena činnost většiny důležitých výrobních center na východě a maloasijské umělci emigrují do Říma¹¹². Dovoz attických sarkofágů je doložen nejen v Itálii, ale také v Hispánii, na Istrii a v Galii.

Také *římská dílna* exportovala sarkofágy i architektonickou dekoraci do sousedních oblastí Apeninského poloostrova, do jižní Galie, Hispánie, Afriky, Sýrie, Palestiny a do dalších oblastí římského světa. Římský export z 3. - 4. st. je doložen i na Istrii (Poreč, Pula),

¹⁰⁵ Pensabene, P.: *La decorazione architettonica, l'impiego del marmo e l'importazione di manufatti orientali a Roma, in Italia e in Africa: II - VI d. C.* In *Marmi antichi: Problemi d'impiego, di restauro ed identificazione*, Studi miscellanei 26, Roma 1985.

¹⁰⁶ Ferrari, G.: *Il commercio dei sarcofagi asiatici*, Roma 1966.

¹⁰⁷ J. P. Sodini: *Rome, Constantinople et le Proche Orient: Le témoignage de Ravenne*; J. P. Sodini - A. Lambraki - T. Koželj: *Les carrières de marbre à l'époque paléochrétienne*, Aliko, I, Paris 1980; Sodini, J. P. - Barsanti, C. - Guidobaldi, G.: *La sculpture architecturale en marbre au VI^e siècle a Constantinople et dans les régions sous influence constantino-politaine*, in Acta XIII CIAC Pars I, Città del Vaticano 1998.

¹⁰⁸ Ferrari 1966, str. 18.

¹⁰⁹ Koch - Sichtermann 1982, str. 272.

Attické sarkofágy měly výzdobu na všech čtyřech stranách. Importované attické sarkofágy (stejně jako asijské sarkofágy) byly eventuálně částečně opracovány ve výchozí dílně a dokončeny na místě (výchozí dílna mohla vyslat "svého" umělce, aby sarkofág po transportu dohotovil). Sarkofágy z Prokonnesú byly většinou opracovány až v místní dílně, jejich cena tak musela být o mnoho nižší. *Ferrari 1966*.

¹¹⁰ Koch 1998, str. 439 - 478.

¹¹¹ Sarkofágy jsou vyráběny z místního kamene; patrný je v tomto období vliv Ravenny.

¹¹² Cambi 2004.

Dalmácii (Split) a v Saloně¹¹³. V Dalmácii je římský import prokázán již v posledních desetiletích 2. st. po Kr.¹¹⁴

Import mramoru z východních dílen se projevil především v oblasti *architektonické dekorace* ve 3. a 4. st. (Pensabene zdůrazňuje masivní import mramoru především z ostrova Prokonnesos¹¹⁵). Spolu s architektonickými články byly ve velkém množství exportovány také sarkofágy. Import architektonické dekorace byl v 6. st. rozšířen na územích, dobytých Justinianem¹¹⁶.

Do *Ravenny* byly importovány východní sarkofágy – z Konstantinopole, z Prokonnesu, z východní strany Adriaticku (např. ostrov Brač). Z ostrova Brač byly do Ravenny importovány sarkofágy, jejichž produkce je vymezena obdobím mezi 5. a 7. st. po Kr., a jež jsou vytesány z místního vápence. Jsou zdobeny motivy centrálního kříže na přední stěně (případně i na postranních stěnách a víku), podobně jako pozdní sarkofágy v Ravenně (druhá polovina 6. st.), jejichž výzdoba sestává z jednoduchých křížů. Právě u těchto sarkofágů se soudí, že byly ovlivněny produkcí východního Adriaticku.

Import konstantinopolského mramoru, sarkofágů a architektonické dekorace do Ravenny byl umožněn dobrým námořním spojením (ravennský přístav Classis) a především politicko – kulturními kontakty obou hlavních měst: dokonce i v období vlády ariánského krále Teodoricha byly udržovány obchodní a kulturní kontakty s Konstantinopolí (díky kontaktům neariánského kléru s konstantinopolským patriarchou).

4.1 Konstantinopolský import

Konstantinopolský import¹¹⁷ je od konce 4. do 6. st. zvláště patrný v Ravenně, a to z důvodu společných administrativně – uměleckých kontaktů, jež mezi sebou obě hlavní města udržovala. Mramor a další produkty byly dováženy do ravennského přístavu Classis¹¹⁸. Import mramoru (a to i částečně opracovaného) je doložen i v dalších městech severní Itálie: např. v Gradu, Aquileji, v oblasti Friuli. Import z Konstantinopole je doložen také na Istrii (např. v Poreči – lat. jm. *Parentium*).

S importem materiálu je spojen příchod východních (resp. řecko-konstantinopolských) umělců. Mezi díla východního směru a importovaná z Konstantinopole

¹¹³ Zde existovala silná tradice pohanských sarkofágů (pohanské sarkofágy v Saloně mají následující specifika: jsou vytesány z místního vápence z ostrova Brač; ve středu přední stěny se zpravidla nachází *tabula ansata* s postranními poli, která nesou reliéfy; víka mají velká akroteria. Koch 1998, str. 439 - 478.

¹¹⁴ Cambi 2004.

¹¹⁵ Jedná se hlavně o asijské korintské hlavice, jež jsou procentuálně nejpočetnější v období tetrarchie a v konstantinovském období.

¹¹⁶ Sodini-Barsanti-Guidobaldi 1998.

¹¹⁷ V Konstantinopoli byly zpracovávány sarkofágy z prokonneského mramoru až do počátku 9. st. (posledním císařským sarkofágem je sarkofág císařovny Ireny, manželky Lva IV., která zemřela roku 802). Betsch 1977, str. 321, pozn. 645.

¹¹⁸ Na živé obchodní kontakty přístavu Classis s východními oblastmi Středomoří i Afrikou lze usuzovat také podle nalezené keramiky (především amfory a jemná stolní keramika): „...e i materiali rinvenuti, in particolare le anfore e la ceramica fine da mensa, attestano la continuità dei contatti sia con l'Africa, sia con le regioni del Mediterraneo centrale e orientale. Sempre attraverso il porto classense dovette inoltre giungere nella capitale dell'Italia bizantina la grande quantità di elementi marmorei scolpiti prodotti nelle officine marmorarie del Mediterraneo orientale e destinati a decorare le chiese costruite o restaurate alla metà del secolo“ Zanini 1994, str. 132-134.

patří např. *plutea* s latinským křížem rozšířeným na koncích ramen, tzv. *crux patens*, a s korunou s christogramem a s *lemniscæ* zakončenými břečťanovými lístky. Tato *plutea* jsou charakteristická pro 6. st. a jsou zastoupena také v Ravenně (*plutea* v Museo Nazionale, v S. Agata Maggiore), v Cividale, Gradu a v Aquileji (**obr. 7 - 11**). Charakteristikou *plutei* importovaných z Konstantinopole je profilovaný pás na okrajích po celém obvodu desky. Motiv koruny s christogramy či kříži se objevuje také na ravennských sarkofázích. V Konstantinopoli se nacházejí také sarkofágy s podobnou tematikou, importované z Prokonnesu (**obr. 12**).

4. 2 Maloasijská centra importu

Významnými maloasijskými vývozci (import doložen v Římě, ostatních oblastech Itálie, v Galii, Istrii) byl Dokimeion ve Frýgii¹¹⁹ (především ve 2. st., méně ve 3. st. až do 4./5.st.), Thiounta ve Frýgii, odkud pocházel typ sloupkových sarkofágů a sarkofágů s kontinuálním vlysem (skupina asi 36 sarkofágů v Římě a okolí), mezi něž patří i známá skupina *Torre Nova*, a sarkofágů s girlandou.

Sarkofágy s girlandou byly dále produkovány v Afrodiasias, Efesu, Prokonnesu, Kárii a podle těchto lokalit jsou rozděleny do čtyř hlavních skupin¹²⁰. Sarkofágy s girlandou jsou ve dvou exemplářích přítomny také v Ravenně v zahradě S. Vitale, svou typologií se blíží sarkofágu z Thessaloniky.

Dílny v Afrodiasias měly menší roli ve vývozu sarkofágů (typ s girlandou a s centrální *tabulou*; se sloupky a girlandami). K menším centrům na zpracování sarkofágů patří také Hierapolis, která je pravděpodobně i vyvážela. Mezi zóny s největším počtem dochovaných maloasijských sarkofágů patří již zmiňované Hierapolis, dále např. Appolonia, Laodikeia, Iconium, Antiochie v Pisidii a další.

Nedokončené sarkofágy¹²¹ byly produkovány v Efesu (především ve 2. st., méně ve 3. st.), Afrodiasias či Kárii a na ostrově Prokonnesu¹²², odkud byly ve velkém počtu exportovány do ostatních oblastí římské říše, také do severní Itálie (bez dekorace, víko *a doppio spiovente*, s velkými rohovými akroterii) a do Ravenny.

¹¹⁹ V zóně blízké lomům v Dokimeionu se našlo obrovské množství asijských sarkofágů. V Dokimeionu se těžil bílý krystalický mramor, podobný bílému mramoru kararskému, parskému a pentelickému. G. Koch - H. Sichtermann 1982, str. 272.

¹²⁰ Koch - Sichtermann 1982, str. 484 - 485.

¹²¹ Stav exportovaného polotovaru sarkofágu mohl vypadat např. tak, že byly pouze načrtnuty schematické obrysy pozdější výzdoby.

¹²² Pensabene 1985, Koch - Sichtermann 1982, str. 484-490.

4. 2. 1 Prokonnésos

Těžba mramoru v Prokonnésu (2. a 3. st. - 5. -6./9?.st.¹²³) byla enormní; mezi hlavní součásti vývozního artiklu patřily architektonické články, sochy a sarkofágy¹²⁴. Sarkofágy z prokonnéského mramoru byly velmi oblíbené nejen pro svou kvalitu a světlou, krystalickou strukturu, ale také relativně snadnou finanční dostupnost (v importu převládaly polotovary sarkofágů¹²⁵). *Cassy* importovaných sarkofágů měly tvar jak pravouhlý (s girlandami, s *tabulae* a s postranními panely), tak oválný, tj. v podobě vany (se lvími protomami¹²⁶). Také v Ravenně jsou přítomny sarkofágy s girlandami (*obr. 13*), avšak v tomto případě není jisté, zda se jedná o prokonnéský import.

Z celkového množství importovaného mramoru z Prokonnésu tvoří v 5. a v první polovině 6. st. sarkofágy menší podíl vývozu a hlavním vývozním artiklem zůstávají především architektonické články jako hlavice, báze sloupů, atd. Z prokonnéského mramoru je vyrobeno velké množství ravenských sarkofágů od konce 4. do 6. st. po Kr.

Současně s dovozem částečně opracovaných sarkofágů z Prokonnésu jsou do Ravenny ve 4. a 5.st. importovány konstantinopolské sarkofágy, neboť také v Konstantinopoli byla dílna na zpracování prokonnéského mramoru¹²⁷. (jedná se o typ s kontinuálními nikami zakončenými oblouky- *a nicchie conchigliate*, s postranními sloupky/pilastry a kontinuálním pásem a o sarkofágy se symbolickou výzdobou).

Obliba importu sérií částečně opracovaných sarkofágů má své logické zdůvodnění: takový transport byl levnější než převážení neopracovaných (a tedy těžších) kusů mramoru¹²⁸. Způsob prefabrikace a putování umělců na cílové místo za účelem dokončení sarkofágu byl běžný v exportu attických, maloasijských a prokonnéských sarkofágů.

Na rozdíl od státních zakázek architektonické sochařské dekorace (hlavice sloupů apod.), patřil dovoz sarkofágů do privátní sféry - objednavateli importu již zcela dokončených kusů byly výše postavené sociální třídy, importu částečně opracovaných sarkofágů méně majetní (přesto však ještě dobře sociálně postavení).

¹²³ Import sarkofágů z východu (převážně z Prokonnésu) je doložen od 2. st.: 2. st. po Kr. uvádí Pensabene, Betsch pro vývoz sarkofágů z Prokonésu upřesňuje na druhou čtvrtinu 2. st. po Kr. Prokonnéská produkce mramoru je poslední činnou v pozdní antice ve velkém měřítku. Podle W. Betsche jsou prokonnéské lomy činné až do poloviny 6. st., ačkoliv jen velmi málo ostatních císařských lomů je aktivních po polovině 5. st., takže prokonnéská produkce neměla téměř žádnou konkurenci (v raném 5.st. jsou již neaktivní pentelické a kararské lomy). Historii císařských mramorových lomů v 6.st., kromě lomů v Prokonésu, považoval Betsche za nejistou. Mramor dovážený do horních oblastí Adriatické oblasti (např. do Ravenny či na Istrii) byl v pozdním 5. st. a v první polovině 6. st. prokonnéský: "In the late fifth and sixth centuries, virtually all of the structural and decorative marble sent to the upper Adriatic coastlands was Proconnesian marble". Podle Betscheho po roce 550 končí naše znalosti exportu prokonnéského mramoru (Betsche 1977. Str. 304, 309-324). Avšak poslední importované sarkofágy v Ravenně spadají do 6. st. Na rozdíl od tvrzení Betscheho datuje Bovini konec východního (tj. prokonnéského) importu až do 9. st. (Bovini 1962).

¹²⁴ Pensabene 1985; Koch – Sichtermann 1982, str. 486.

¹²⁵ Koch uvádí velké množství polotovarů zdobených girlandami v Prokonésu i na ostatních lokalitách Malé Asie (Efesu, Kárii, Afrodiasias). Koch – Sichtermann 1982, str. 484.

¹²⁶ Betsch 1977, str. 318-319.

¹²⁷ Koch (*Sarkophage des 5. und 6. Jahrhunderts im Osten des Römischen Reiches*, in Acta XIII CIAC, II. Str. 439 - 478), str. 444.

¹²⁸ Pensabene 1985, str. 294.

Typy exportovaných prokonnéských sarkofágů

Víko typu *a doppio spiovente* vyvážených prokonnéských sarkofágů má dvě základní formy: raná forma víka je nižší a s kratšími akroterii, pozdější je vyšší s mohutnými a vysokými akroterii (**obr. 14**). Na víku jsou obvykle naznačeny střešní tašky (*tegulae*). *Cassa* sarkofágu je bez soklu, nebo s nízkým profilovaným soklem. Koch rozlišuje mezi prokonnéskými polotovary určenými pro export pět hlavních skupin¹²⁹:

- 1) typ *cassy* s *tabulou ansatou* na delší straně sarkofágu¹³⁰;)
- 2) typ *cassy* s jednoduchým profilovaným páskem na dolním a horním okraji; volná plocha;
- 3) typ *cassy* profilované ze všech čtyř stran, v dolní části *cassy* stupňovitý pás; případně s *tabulou ansatou* ve středu stěny.
- 4) typ profilované *cassy* jako u typu 3, *tabula ansata* je větších rozměrů, vedle *ans* jsou ponechány volné bloky pro pozdější výzdobu. Tato forma byla určena pro vývoz do severní Itálie.
- 5) *Cassa* zdobená ze všech čtyř stran girlandou.

Typu 4 odpovídá např. tzv. *nedokončený sarkofág* (**Tab. XXII, obr. 1 – 3**) v zahradě S. Vitale, který vychází ze vzorů pohanských sarkofágů severní Itálie. Je tedy pravděpodobné, že byly tyto pohanské sarkofágy ovlivněny importy z Prokonnésu.

¹²⁹ Koch – Sichtermann 1982, str. 487-489.

¹³⁰ Tato forma byla exportována do *Moesia Inferior*, kde byla imitována v lokálním kameni. Speciální formou je *cassa* s *tabulou ansatou* a soklem. Koch – Sichtermann 1982, str. 487-488.

5. Ravennská dílna

Pevným bodem, od něhož se odvíjí vznik a počátky ravennské dílny s produkcí křesťanských uměleckých děl (sarkofágy, ostatní skulptura – chórové přepážky, volné sochy – mozaiky, slonoviny apod.), je rok 402, ve kterém došlo k přemístění císařského dvora z Milána do Ravenny. Je pravděpodobné, že z Milána se do Ravenny přemístili spolu s dvorem také umělci, kteří se podíleli na vytvoření umělecké tradice v Ravenně¹³¹. Ani Milán však neměl dlouholetou uměleckou tradici, proto je nutné hledat vlivy, jež se podílely na vzniku umělecké tradice ravennské dílny, v ostatních částech římské říše, a to na jejím východě¹³². Souhlasím s tvrzením, že skulpturní umění na východě římské říše, v Ravenně i na západě pozdní antiky vyšlo z pozdního stadia římského imperiálního umění¹³³, aby se od něho následně distancovalo a vytvořilo vlastní formy, předznamenávající již středověké umění.

Podle charakteristik ravennských sarkofágů lze usuzovat, že hlavním podílem na utváření uměleckého stylu a typologie byla maloasijská a konstantinopolská produkce sarkofágů¹³⁴ a tradice pohanských sarkofágů severní Itálie 3. st., např. milánská škola. Nejen Ravenna, ale také např. Aquilea či Benátky a jiná severoitalská centra, byla zasažena přímým vlivem konstantinopolských importů a ohlasem východní skulptury, v 6. st., který se projevoval v tendenci k plošnosti reliéfu.

Nabízí se otázka, zda byly první sarkofágy tzv. figurální skupiny v Ravenně dílem umělců z východu, nebo zda byly z Konstantinopole importovány¹³⁵. Dalším otazníkem je, kdy přesně se vytvořila lokální produkce sarkofágů, zda jejich import pokračoval i nadále - a zda se jednalo o import již zpracovaných či hrubých sarkofágů. Jak již bylo uvedeno v předcházejících kapitolách, existují v Ravenně ve skupině figurálních sarkofágů příklady importovaných kusů (sarkofág Pignatta, Liberia III., **Tab. 3/obr. 1 – 4, Tab. 1/obr. 1 - 4**), dále exempláře, na nichž se společně podíleli umělci místní a východní (sarkofág *a nicchie* v S.

¹³¹ S tímto názorem se setkáváme např. u Kollwitze (*La cronologia dei primi sarcofagi cristiani di Ravenna, CARB 1956, I - II, str. 55 - 59*).

¹³² Jako první doložil tuto hypotézu W. F. Deichmann, když našel analogie sloupkových (arkádových) sarkofágů v S. Francesco v Ravenně (*a nicchie*, Liberia III.) ve fragmentárním sarkofágu (**Obř. 15**) v Konstantinopoli. Kollwitz se domnívá, že byla v Ravenně v první polovině 5. st. možná spolupráce východních (konstantinopolských) a ravennských sochařů. Ze stylových charakteristik sarkofágu *a nicchie* v S. Francesco usuzuje, že se na něm podíleli jak ravennští, tak konstantinopolské umělci, u kterých se ravennští "vychytili", proto považuje sarkofág *a nicchie* za dílo ravennské školy. *Kollwitz 1956, str. 57-58*. To by však znamenalo, že již na konci 4. st. (jak je sarkofág *a nicchie* datován) existovala v Ravenně sochařská dílna – její existenci by mohly potvrzovat reliéfní skulptury, které byly v Ravenně nalezeny, jako např. reliéf z augustovského období, či náhrobní stély příslušníků námořní flotily v Classis. Také Bovini srovnává ravennské sarkofágy s východními, zvláště pak konstantinopolskými, Bovini: *Un momento del linguaggio artistico della scultura ravennate „a figure“ che preannuncia i medio evo*. In: *Atti del convegno internazionale sul tema: Tardo antico e alto medioevo. La forma artistica nel passaggio dall'antichità al medioevo*. Roma 4-7 aprile, 1967. Estratto, Roma 1968, str. 268.

¹³³ Borraccino 1973, str. 14.

¹³⁴ De Francovich považuje za nejdůležitější inspirační zdroj maloasijské dílny, Kollwitz naopak připouští vliv Konstantinopole (odkazuje na tzv. sarkofág prince). Farioliová se domnívá, že rovnoměrný podíl vlivu na ravennské sarkofágy tvořila jak produkce maloasijská, tak konstantinopolská. In *Corpus*, II, 1968, str. 18. S názorem, že umělci, kteří silně ovlivnili ravenskou produkci, pocházeli z Konstantinopole, souhlasí i C. Rizzardiová. Domnívám se, že poněkud kompromisní odpovědí na tuto otázku bude vzájemná součinnost obou faktorů, tj. místní dílny a východního potenciálu, a že maloasijské vlivy (převážně sarkofágy s kontinuálními nikami) byly do Ravenny transformovány prostřednictvím Konstantinopole.

¹³⁵ Dnes se již většina umělců (Deichmann, De Francovich, Farioli, Rizzardi, Martinelli, Kollwitz, Russo, atd.) shoduje v tom, že se v Ravenně vytvořila vlastní umělecká dílna na výrobu křesťanských sarkofágů.

Francesco, *Tab. 2/obr. 1 - 3*) a nakonec kusy, jež vyšly z ravennské dílny (sarkofágy Rinaldo, Dvanácti apoštolů, Exuperantia a Maximiana, Barbaciana, Certosa/Bonacossi, Ariosti – Fontana, *Tab. 8/obr. 1 - 5, Tab. 9/obr. 1 - 5, Tab. 7/obr. 1 - 3, Tab. 12/obr. 1 - 5, Tab. 11/obr. 1 - 4, Tab. 10/obr. 1 - 2*). U mnoha sarkofágů není posouzení jejich provenience snadné; jedná se např. o fragmentární sarkofág s *traditio legis* v Museo Nazionale (*Tab. 5/obr. 1 - 3*), který se podle mého mínění blíží stylu theodosiánské renesance, ale také římské tradici. Tomuto sarkofágu je pak blízký fragment s nevěřícím Tomášem (*Tab. 13/obr. 1*), datovaný do konce 4. st., jehož stylové znaky jsou analogické skulpturním reliéfům na bázi obelisku Theodosia v Konstantinopoli (*obr. 1*). I na tomto příkladu je patrné, že v posuzování ravennských figurálních sarkofágů není možné hledat pouze jeden stylový vzor, ale že je nutné vycházet z pojetí synkretismu.

Ačkoliv ravennská dílna ve svých počátcích čerpala vlivy z východu i z římského klasického umění, zprostředkovaného milánským ateliérem, přesto vytváří osobitý styl, jež přetváří pojetí lidské figury a směřuje k symbolu, abstrakci a tím k počátkům raně středověkého umění. Celkový přínos ravennské dílny spočíval v symbolické ikonografii, v osobitém uchopení a ztvárnění symbolu jako takového.

Martinelli vyzdvihuje onen zvláštní vztah, který měla Ravenna s hlavním městem východu¹³⁶: u zrodů svého umění přijímá všechny podněty, které jí nabízí římské i raně byzantské umění, aby záhy opustila jejich tradici a vytvořila svébytné pojetí umělecké formy. Ravenna byla dcerou, která se na úsvitu své dospělosti vyprošťuje z kořenů, ze kterých vyrostla, a vytváří vlastní osobitý prostor své existence.

O *umělcích* pracujících v Ravenně nemáme téměř žádné zprávy. Výjimkou je umělec jménem Daniel, jenž byl činný v době vlády gótského ariánského krále Teodoricha¹³⁷. Není však zcela jisté, zda tvořil přímo v Ravenně, nebo se sarkofágy pouze obchodoval¹³⁸. Podle Rizzardiové je ale velice pravděpodobné, že patřil ke kameníkům ravennské dílny.

Většina sarkofágů ravennského typu se nachází přímo v Ravenně, a to v jejích basilikách (S. Agata Maggiore, Dóm, S. Vitale, S. Francesco, S. Apollinare in Classe u Ravenny, S. Maria in Porto fuori u Ravenny), v tzv. mauzoleu Gally Placidie; v Museo Nazionale di Ravenna; v Quadrarco di Braccioforte u basiliky S. Francesco; v zahradě u basiliky S. Agata Maggiore a S. Vitale.

Ostatní sarkofágy ravennského typu se nacházejí na dalších místech Pádské nížiny (Ferrara: *Certosa/Bonacossi* sarkofág v katedrále, *Ariosti - Fontana* sarkofág v basilice S. Francesco, Padova: symbolický sarkofág s *Agnus Dei* - tzv. *Bebi* sarkofág, Milán, Pesaro, Fusignano) a v oblasti Marche (Mondolfo), Ostiglia. Na tato místa byly ravennské sarkofágy importovány, pravděpodobně však až ve středověku. Je také možné, že ravennští umělci putovali do okolních regionů a na místě vytvářeli díla ravennského stylu. Ravennské sarkofágy však nikdy nedosáhly takového rozšíření jako sarkofágy římské provenience.

¹³⁶ „La cultura di Ravenna pur con le affinità era ancora diversa. La città era sede di una corte imperiale gemella di quella di Bisanzio, da essa distinta, ma ad essa legata da vincoli di parentela e da scambi. Il suo guardare all'Oriente si risolveva in un aggiornamento che le impedì dopo la fase teodosiana quell'ultima esplosione di naturalismo che invece ebbe dopo Roma, che percorre nel suo relativo isolamento il più autonomo processo di disgregazione della concezione figurativa antica, giungendo alle conseguenze estreme. L'astrazione medioevale fu un punto di arrivo comune...“. Martinelli, *La cultura artistica a Ravenna*, str. 250.

¹³⁷ Referenci o něm nám zprostředkoval Cassiodorus. In Rizzardi 1994.

¹³⁸ Koch 2000, str. 390.

Produkce ravennské dílny měla vliv na okolní oblasti severní Itálie¹³⁹; severoitalské architektonické sarkofágy ovlivnily produkci na východní straně Adriatiku, na Istrii a v Dalmácii¹⁴⁰. Ravennské sarkofágy ovlivnily i některé lokální dílny mimo Itálii (jihogalské sarkofágy, dva fragmenty v Seville ve Španělsku s antitetickými pávy¹⁴¹).

Otázka ravennských sarkofágů se dotýká širokého okruhu hypotéz, především jejich proveniencí a chronologie. Pokud jde o ikonografii, nepředstavuje tato skupina zvláštní problém. Podobná témata jsou běžná i na ravennských mozaikách, na východě římské říše (v Konstantinopoli), odkud proudily četné impulsy; i v římském umění¹⁴². Zajímavá je však kombinace figurální a abstraktní tematiky, která nenachází žádnou obdobu v římských sarkofázích, a také některá témata, která se na římských sarkofázích nevyskytují (např. *traditio legis* Pavlovi).

5.1 Okruhy ravennské dílny a ravennský styl

Produkcí ravennské dílny můžeme rozdělit na několik okruhů z hlediska stylového a typologického¹⁴³.

U *figurálních sarkofágů* je vhodné tyto okruhy sledovat na sarkofázích, na nichž převažují charakteristiky ravennské dílny. Ačkoliv lze konstatovat, že sarkofágy ravennské dílny vycházejí v mnoha případech z importovaných sarkofágů (vliv sarkofágů Liberia/Pignatta/S. Isacio). Především je třeba říci, že tyto okruhy jsou pouze hypotetické, založené na společných analogiích (kompozičních, typologických) jednotlivých sarkofágů. Bylo by obtížné přesně rozlišit jednotlivé dílny s rozdílnými znaky, neboť počet sarkofágů je omezen a v mnoha případech se objevují společné prvky výzdoby i u typologicky a chronologicky vzdálených sarkofágů.

Nejvýraznějším okruhem bychom mohli zamýšlet dílnu sarkofágu *Rinaldo*, která se inspirovala sarkofágem S. Isacio¹⁴⁴. Do této dílny patří také symbolický sarkofág Teodora.

¹³⁹ O rozsáhlosti okruhu ravennského vlivu jižně od Ravenny v teodoriánském období svědčí také např. dva mramorové fragmenty z Museo Civico di Galeata; v archeologické zóně, ve které se nacházela tzv. villa Teodoricha. První fragment je zdoben postavou páva, druhý postavou jelena. Obě postavy zvířat jsou charakterizovány plošností reliéfu – dvourozměrností. Elegance proporcí těl nás odkazuje na východní vzory či provenienci. Fragment s pávem je datován do 6. st. (*Il Museo Civico „Mons. Domenico Mambrini“ di Galeata, L. M. Saracino, 2005, str. 41*) Fragmentární stav obou exemplářů byl způsoben jejich sekundárním použitím v mozaikové podlaze basiliky z 12. st. Podle blízkosti stylu s pulviny a s oltářní deskou v S. Vitale bych se přikláněla k dataci spíše do první poloviny 6. st.

¹⁴⁰ Cambi 2004.

¹⁴¹ Ibid., str. 397.

¹⁴² Farioli 1968, str. 239.

¹⁴³ Lawrence 1970.

¹⁴⁴ Je to zřejmé např. ze srovnání drapérie postav apoštolů Petra a Pavla (rozevláté pláště), a jejich postojů na přední stěně sarkofágu Rinaldo s postavami tří mágů na přední stěně sarkofágu S. Isacio. Ačkoli je na obou sarkofázích dosaženo slavnostní atmosféry, styl sarkofágu S. Isacio je bližší klasickému pojetí, zatímco na sarkofágu Rinaldo se již uplatňují rysy schematismu a v jistém smyslu ikonismu (zobrazení Krista, silná symbolika). Také Lawrenceová považuje oba sarkofágy dílny Rinaldo za díla vysoké kvality, avšak sarkofág S. Isacio z ikonografického hlediska za vymykající se typickému okruhu dílny sarkofágu Rinaldo. „Possibly as early, or earlier, is the Isaac sarcophagus, which was also done by a skillful workman, but because of its peculiar iconography this is not as characteristic an example as the others.“ Lawrence 1970, str. 13.

Zajímavé je srovnání kompozic zadních stěn na sarkofágu S. Isacio a sarkofágu Rinaldo: velmi podobné schéma antitetických pávů (na sarkofágu Rinaldo stojí pávi na hoře) a medailonu s konstantinovským *chi - rho*

Charakteristikami této produkce je podobnost architektonického rámce scén a výzdoby zadních stěn (např. afrontování pávi – **obr. 16**, florální úponky, rozety, lilie apod.). Kristus je zobrazován bezvousý a s nimbem nad hlavou, sedící na vysokém trůnu s opěradlem a subpedáneem. Dalším znakem je prstenec na horním okraji kmene palmového stromu, který se objevuje na sarkofágu Rinaldo a S. Isacio, ale také na zadní stěně sarkofágu Ariosti - Fontana. Z tohoto schématu vychází středové kompozice sarkofágů Dvanácti apoštolů, Ariosti – Fontana a Certosa/Bonacossi; také symbolický sarkofág v S. Savino (Fusignano) má podobné typy hlavic sloupů a palem. Tento okruh úzce souvisí se stylem sarkofágu **Pietro peccatore**¹⁴⁵, **obr. 18**. Charakteristickým znakem dílny Rinaldo je typická hlavice (**obr. 17**) postranních sloupků složená z akantových listů stočených do volutek a centrálního kalicha (*spoon – leaf capital*¹⁴⁶), lesbické kýma a víko *a baule*. Typologicky je tomuto sarkofágu velmi blízký sarkofág Dvanácti apoštolů (výzdoba bočních stěn postavami apoštolů), na kterém se však místo tordovaného sloupku objevují kanelované pilastry. Tabulka 1 názorně představuje některé hlavní analogie i odlišnosti mezi sarkofágem Dvanácti apoštolů a sarkofágem Pietro peccatore (**obr. 18**). Krátké vlasy Krista na sarkofágu Pietro peccatore korespondují s postavou Krista na sarkofágu *a nicchie*, který je řazen do okruhu vlivu východního umění. V pozdější produkci se krátké vlasy Krista objeví na sarkofágu Exuperantia a Maximiana a na sarkofágu Barbaciana. Na sarkofágu Dvanácti apoštolů si však můžeme všimnout vlivu sarkofágu Liberia; jedná se o postavy dvou apoštolů na přední stěně a na bočních stěnách s gesty *acclamatia*.

Z hlediska typologie sarkofágů můžeme vydělit okruh vlivu sarkofágů s kontinuálními nikami (*a nicchie* a Liberia III.), do kterého bychom zařadili sarkofágy ravennské dílny Ariosti – Fontana a Barbaciana; a okruh sarkofágů s kontinuálním pásem (sarkofágu Pignatta a fragmentárního sarkofágu). Velmi blízké analogie tordovaných sloupů s akantovými hlavicemi jsou patrné na sarkofázích *a nicchie*, S. Isacio, Pietro peccatore, Rinaldo a částečně na sarkofágu Exuperantia a Maximiana. Analogiemi kanelovaných pilastrů, které vycházejí ze sarkofágu Pignatta, jsou tzv. fragmentární sarkofág s *traditio legis*, Dvanácti apoštolů a Certosa/Bonacossi.

Přiřazení sarkofágů do okruhu sarkofágu Rinaldo či Pietro peccatore je pouze přibližné, neboť některé shodné znaky na sarkofázích nás odkazují jak k sarkofágu Rinaldo, tak k sarkofágu Pietro peccatore. Např. analogická je scéna na sarkofágu Rinaldo a na sarkofágu Dvanácti apoštolů (i když kompozice působí méně monumentálním dojmem); na základě shodných znaků obou sarkofágů by se mohlo jednat o produkt stejné dílny/autora¹⁴⁷.

monogramem. Místo palem (sarkofág S. Isacio) se vedle těl pávů na sarkofágu Rinaldo objevují florální rozetové úponky, jež jsou zdobně stočeny do spirál (rozetky mají vždy čtyři okvětní lístky). Sarkofág S. Isacio se vyznačuje větší monumentalitou, zatímco Rinaldo větší zdobností, grafičností. Také monogramy vykazují odlišnosti - na sarkofágu Rinaldo je místo jednoduchého vnitřního rytí naznačeno vykládání gemami, k ramenům písmene *chi* jsou zavěšena písmena *alpha* a *omega*. Podle mého názoru vyazuje styl zadní stěny sarkofágu S. Isacio tendenci konstantinopolského monumentálního umění (např. sarkofág ze Sarigüzel), je mu tedy bližší i časově (datace ještě do konce 4. st, příp. na přelom 4. a 5. st.). Sarkofág Rinaldo patří již do pozdější produkce figurálních sarkofágů v Ravenně, ve které se vytrácí monumentalita scén a je patrná snaha o zaplnění prostoru.

¹⁴⁵ Lawrenceová naopak tento okruh označuje jako dílnu sarkofágu Dvanácti apoštolů (Lawrence 1970), avšak domnívám se, že tento je mladší než sarkofág Pietro peccatore a že tedy zdrojem inspirace byl právě sarkofág Pietro peccatore (viz datace v přehledu figurálních sarkofágů).

¹⁴⁶ Lawrence 1970.

¹⁴⁷ De Francovich 1959.

Tab.1 Srovnání sarkofágů Pietro peccatore (degli Onesti) a Dvanácti apoštolů.

	Pietro Onesti	Dvanácti apoštolů
Datace (De Francovich)	400 - 410	430 - 440
Kristus	<u>Krátké</u> vlasy, bezvousý	<u>Dlouhé</u> vlasy, bezvousý, v levici drží <u>otevřenou knihu</u>
Pavel	Vysoké čelo, špičatá bradka, tunika a pallium, mírně nakročen směrem ke Kristu, <i>manibus velatis</i>	Vysoké čelo, špičatá bradka, tunika a pallium, <u>dlouze nakročen</u> směrem ke Kristu, <i>manibus velatis</i>
Trůn	Subpedáneum; <u>vysoké, úzké, profilované nohy</u> ; polštářek na sedadle zdobeném <u>lvími hlavičkami</u> ; vysoké <u>neprofilované opěradlo*</u>	Subpedáneum; <u>nízké neprofilované nohy</u> ; polštářek na sedadle s naznačeným zdobením (<i>terminal knobs</i> ¹⁴⁸), vysoké <u>profilované opěradlo s terminal knobs*</u>
Kompozice	<i>Traditio legis</i> Pavlovi. <u>Nevyvážená kompozice</u> : Pavel nemá „protiváhu“ v postavě Petra po levici Krista; <u>kontakt mezi Kristem a Pavlem</u> (pohled a otočení hlavy Krista)	<i>Traditio legis</i> Pavlovi. <u>Vyvážená kompozice</u> : skupina <i>trinus</i> (Kristus, apoštolové Petr a Pavel); <u>frontalita Krista</u>

*) *Podtrženě zdůrazněny rozdíly*

Dalším okruhem ravennské dílny bychom mohli podle mého názoru zamýšlet sarkofágy *Exuperantia a Maximiana a Barbaciana* v Dómu. Jejich kompozice (skupina *trinus*, statické postavy) vychází podle mého názoru ze sarkofágu Pignatta. Vyznačují se již schematizací a ústupem harmonických proporcí figur a prostředí.

U *symbolických sarkofágů* je obtížnější určit jednotlivé okruhy, ačkoli podle hlavních analogií a typů bychom tyto sarkofágy mohli rozdělit na skupiny, které nejsou striktně odděleny, vyjadřují spíše stylistické, kompoziční a typologické analogie sarkofágů¹⁴⁹:

- Okruh sarkofágu *Konstanse III.* a sarkofágu *Valentiniána III.*: do okruhu sarkofágu *Konstanse* lze přiřadit fragment s beránky v Museo Nazionale a v Museo Arcivescovile, boční stěny sarkofágu *Del Sale*, dále některé specifické charakteristiky na konkrétních sarkofázích: analogické je např. zobrazení *Agnus Dei* na levém boku sarkofágu *a tre e quattro nicchie*; ale také levý bok sarkofágu *Valentiniána III.* Do okruhu sarkofágu *Valentiniána* lze z typologického hlediska zařadit sarkofág *a tre e quattro nicchie* v S. Apollinare in Classe a fragment s kříží v S. Francesco.

Tuto skupinu lze charakterizovat naturalistickým podáním těl beránek a florální dekorace (viz palmy na *Konstansově* sarkofágu), které je blízké stylu sarkofágů první poloviny 5. st., vyvážeností architektury (viz niky na sarkofágu *Valentiniána*, na fragmentu s kříží v S. Francesco) i výzdobných elementů (kříže, *kantharoi*).

- Okruh sarkofágu *con agnelli e palme*: sarkofág *con agnelli e rosette, degli agnelli*, víko sarkofágu *degli agnelli cruciferi, con agnelli eghirlanda d'alloro*, sarkofág v S. Savino ve Fusignanu, víko z *Longany*. Tato skupina je charakteristická monumentálním zobrazením *adoratio* s beránky (ve středu kompozice je christogram v koruně s *lemniscæ*), na rozích stěn jsou pilastry nebo sloupky jež nesou architráv. Kompozice těchto sarkofágů vychází také z monumentálního pojetí výzdoby zadních stěn figurálních sarkofágů s lidskými postavami (např. zadní stěna sarkofágu *Pignatta* či *Barbaciana*), proto také tato skupina úzce souvisí s následujícím okruhem (sarkofág v S. Savinu ve Fusignanu).

¹⁴⁸ Lawrence 1970, str. 12.

¹⁴⁹ Viz analogie jednotlivých sarkofágů v přehledu, kapitola 11.

- Okruh *figurálních* sarkofágů (S. Isacio, Rinaldo a Dvanácti apoštolů, Ariosti – Fontana atd.); do této skupiny bychom mohli zařadit sarkofág Teodora¹⁵⁰, sarkofág v S. Savino ve Fusignanu a sarkofág v S. Gervasio v Mondolfu, dále sarkofágy s kontinuálními nikami (vycházející ze sarkofágu Ariosti – Fontana): sarkofágy *a sei nicchie* v S. Apollinare in Classe a v Dómu. Výzdoba těchto sarkofágů je ovlivněna symbolickou výzdobou zmiňovaných figurálních sarkofágů.

Sarkofág Teodora vykazuje blízké analogie se zadními stěnami sarkofágů Rinaldo a Dvanácti apoštolů, nejen kompozičně, ale také v podání florální dekorace; sarkofág v S. Savinu analogie s palmami na sarkofágu S. Isacio a velmi přesnou analogii v uspořádání kompozice *adoratia crucis* se zadní stěnou sarkofágu Ariosti – Fontana, florální úponky jeho levého boku jsou podobné dekoraci na sarkofágu Rinaldo. Tyto analogie potvrzují dataci sarkofágu do období kolem poloviny 5. st. (De Francovich datuje tento sarkofág do posledního desetiletí první poloviny 5. st.¹⁵¹). Sarkofág v S. Gervasio je již od tradice první poloviny 5. st. vzdálen (datován do první čtvrtiny 6. st.), avšak přesto kompozice a frontovaných pávů podle mého názoru vychází ze zadních stěn sarkofágů Rinaldo a Certosa/Bonacossi.

Do této skupiny bych ze stylového hlediska zařadila také fragmenty s pávy v S. Francesco a víko „Cavalli“ vzhledem k jejich zdobnému podání, které má blízko k ornamentalismu sarkofágu Teodora.

- Okruh sarkofágů *s kříži*: sarkofágy v S. Agata, v Quadrarco di Braccioforte, v S. Vitale. Tato skupina je ovlivněna tradicí východní adriatické oblasti, výzdoba sarkofágů sestává z jednoduchých křížů ve středu přední stěny a jejich variací.

- Okruh sarkofágů ovlivněných *pohanskými sarkofágy* severní Itálie: sarkofág Traversari, Del Sale, Bonifacia, nedokončený, sarkofág 1 před S. Francesco, Cavalli, *a tre e quattro nicchie*, deska sarkofágu v Cleveland Museu of Arts, sarkofág ravennského typu v Mondolfu).

- Skupina *dvoupásových* sarkofágů: fragmenty s pávy v S. Francesco, fragment s beránky v Museo Arcivescovile. Společným znakem této skupiny je typologie kompozice ve dvou pásech.

Jak již bylo řečeno, *ravennský styl* se tvoří na synkretickém základě. Rekrutuje se vrstva místních umělců, kteří nejdříve přijmou cizí tvarosloví, vyučí se na něm, aby ho posléze přetvořili podle svého vlastního záměru. Již v polovině 5. st. se projeví řada změn, jako postupná tendence k plošnosti a dvourozměrnosti reliéfu, opuštění figurální ikonografie a její nahrazení zoomorní, fytorforní a dekorativní (abstraktní) symbolikou. Ve skupině symbolických sarkofágů je zvláště kolem poloviny 6. st. opět znatelný vliv Konstantinopole, a to především v absolutním kánonu dvourozměrného reliéfu, jak je patrné již na skulpturní výzdobě basiliky S. Vitale; a na výzdobě pluteí s korunou a *lemniscæ*.

Počáteční klasicistnost a ohlasy theodosiánské renesance¹⁵², které se projevují na vyvážených postavách, které jsou téměř volnou skulpturou připevněnou k podkladu (sarkofág Pignatta), se ztrácí na úkor obsahu, který má být vyjádřen co nejjednodušeji a znakovitě. Toto

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ De Francovich 1959, str. 42.

¹⁵² Během tohoto období se mění i ikonografická témata na sarkofázích (theofanie, *acclamatio*, *coronae vitae* apod.), která jsou charakterizována majestátností postav. Gerke 1969, str. 201-211.

opuštění naturalistické kompozice (harmonie proporcí, vztah mezi figurami, jemné atmosférické *sfumato*) je patrné např. ze srovnání sarkofágů v S. Francesco (*a nicchie* a Liberia III.) a posledních figurálních sarkofágů Barbaciána v Dómu, Ariosti - Fontana a Certosa/Bonacossi. Na sarkofázích v S. Francesco tvoří lidská postava jednotu s ostatní výzdobou; ačkoli izolovaná v nice, přesto vytváří s ostatními postavami dialog. Na sarkofágu Barbaciána postava ztrácí tento rozměr, stává se **dekorativním prvkem**, jež se ztrácí pod tíhou architektury (niky).

Forma sarkofágů se postupně „barbarizuje“. Trend *dekorativní skulptury*¹⁵³ se projevuje především v první polovině 6. st.; a v 7. a 8. st, kdy se případná lidská figura stává součástí dekoru, její proporce jsou deformovány (viz např. pluteum ze 6. st. v S. Apollinare Nuovo¹⁵⁴).

¹⁵³ Martinelli tento trend popisuje pojmem *struttura decorativa*. Martinelli 1992, str. 162.

¹⁵⁴ *Ibid.* str. 162, fig. 5.

6. Charakteristiky a typologie ravennských sarkofágů

Jedním ze základních pilířů zkoumání ravennských sarkofágů je strukturálně - typologický přístup. Druhým neopominutelným pilířem je pak přístup stylisticko – ikonografický. V této kapitole bude pojednána typologie ravennských sarkofágů, případně jejich srovnání s římskými a východními sarkofágy; jejich charakteristiky, kompozice, styl a struktura výzdoby.

Strukturou a typologií ravennských sarkofágů se v minulosti zabývali především G. De Francovich, J. Kollwitz, G. Koch, H. Herdejürgen a G. Bovini. V současné době se této problematice věnují např. R. Farioli, C. Rizzardi a E. Russo.

Chceme-li pochopit vývoj ravennských sarkofágů, je nutné je srovnat se soudobou produkcí v Konstantinopoli a na východě římské říše. Konstantinopolská produkce je velmi důležitá (také v nedávné době došlo k novým objevům sarkofágů při archeologickém výzkumu theodosiánských hradeb).

Ravennské sarkofágy jsou v převažujícím množství vyrobeny z *importovaného prokonnéského mramoru*. Jsou ovlivněné konstantinopolskou produkcí sarkofágů, s nimiž mají analogické charakteristiky, např. *monumentální rozměry*, výzdoba na všech *čtyřech stranách* (na rozdíl od římských sarkofágů, které jsou zdobeny pouze na třech stranách).

6. 1 Rozdělení ravennských sarkofágů

Skupinu ravennských sarkofágů lze rozdělit na sarkofágy *přepřacované*, tj. znovu použité pohanské sarkofágy severní Itálie 3. st.; na sarkofágy *importované* z Konstantinopole a na sarkofágy *lokální*.

a) *Znovu použité pohanské sarkofágy*

Tradice přepracování původně pohanských sarkofágů architektonického typu byla v křesťanském prostředí pozdní antiky velmi rozšířená; v Ravenně v 5. st. a především po roce 500. V případě nového použití pohanského sarkofágu byla do výzdoby doplněna křesťanská symbolika¹⁵⁵. Pohanské sarkofágy svou monumentalitou vyhovovaly reprezentativním účelům objednavatelů v pozdní antice (tj. pohřby významných osob, příslušníků kléru či císařského dvora)¹⁵⁶. Výhodou pohanských sarkofágů byl také dostatečný prostor (*tabula ansata* apod.) pro dodatečné doplnění křesťanských nápisů a ikonografie.

Příkladem přepracovaných pohanských sarkofágů severní Itálie jsou v ravennské produkci sarkofágy Pignatta, Pietro peccatore v S. Maria in Porto fuori; Rinaldo, Barbaciána, Ariosti – Fontana v S. Francesco ve Ferraře, Certosa/Bonacossi v katedrále ve Ferraře, Bonifacia, Traversari, Del Sale, *a tre e quattro nicchie*; Alexandra Morada; pravděpodobně také sarkofág *a nicchie* v basilice S. Francesco (Tab. 2).

¹⁵⁵ V Ravenně jsou to např. nedokončený sarkofág v zahradě S. Vitale, tzv. sarkofág Gally Placidie, sarkofág rodiny Traversari v Quadrarco di Braccioforte, sarkofág Del Sale, sarkofág cubicularia Sedy v Museo Arcivescovile (v Dómu); mimo Ravennu např. sarkofág v kapli S. Aquilino v S. Lorenzo v Miláně.

¹⁵⁶ De Maria 2004.

Tab. 2 Znovu použité ravennské sarkofágy

	Původně	1. použití	2. použití	Další využití
<i>A nicchie</i>	Pavděpodobně pohanský	Konec 4. st.	1600 (rodina Bensai – Del Corno)	-
<i>Pignatta</i>	-	390 – 400	16. st. (rodiny Pignatta)	-
<i>Pietro peccatore</i>	-	400 – 410	1119 (Pietro degli Onesti)	Oltář basiliky S. Maria in Porto fuori
<i>Rinaldo</i>	-	420 - 430	1321 (Rinaldo da Concorreggio)	-
<i>Barbaciána</i>	-	440 - 450	1294 (Bonifacio Fieschi)	1658 (sv. Barbacián z Antiochie)
<i>Ariosti – Fontana</i>	-	425 - 450	Poč. 16. st. (rodiny Ariosti a Fontana)	-
<i>Certosa/Bonacossi</i>	-	450 - 475	1626 (Alberto Bonacossi)	-
<i>Bonifacia</i>	-	Poč. 6. st.	1590 (Bonifacio Spreti)	-
<i>Traversari</i>	pohanský	konec 5. st.	1225 (Pietro Traversari)	-
<i>Del Sale</i>	pohanský	Poč. 6. st.	1707 (Bartolomeo del Sale)	-
<i>A tre e quattro nicchie</i>	pohanský	Poč. 6. st.	-	-
<i>Alexandra Morada</i>	-	Polovina 6. st.	(Alexander Moradus)	-

Ravennské sarkofágy byly znovu používány také ve středověku (Tab. 2), což s sebou neslo i změnu úpravy – dodání dedikačního nápisu, rodového erbu, přepracování či nahrazení víka, přetesání ornamentu apod. Sarkofágy byly také transportovány z Ravenny do okolních oblastí; tak např. máme doložen transport čtyř ravennských sarkofágů do Ferrary v období od 13. do 18. st.¹⁵⁷. Znovupoužití raných křesťanských sarkofágů ve středověku bylo doménou církevních činitelů a bohatých vlivných rodin. Tak např. dva sarkofágy ve Ferrare (Ariosti – Fontana a Certosa/Bonacossi) jsou na základě stylistických a typologických analogií považovány za produkt ravennské dílny. Byly znovu použity v 16. a 17. st. pro uložení ostatků vlivných osob. Tyto okolnosti však nejsou spolehlivým datem pro předpokládaný transfer sarkofágů z Ravenny do Ferrary. Ten se mohl odehrát i v dřívější době.

Pro klasifikaci původních pohanských sarkofágů znovu použitých v raně křesťanském období je za základní kritérium považováno srovnání jednotlivých typů sarkofágů. Zjednodušeně lze tyto typy rozdělit do čtyř základních forem, které slouží ke komparaci s ravennskými sarkofágy (*obr. 19*):

- 1) jednoduchá *cassa* na podstavné bázi, která nese *tabulu ansatu* s nápisem;
- 2) *cassa* sarkofágu je plasticky profilovaná ze všech stran, nese *tabulu ansatu*, po jejích stranách jsou postavy zemřelých;
- 3) *cassa* sarkofágu je architektonicky členěná - po stranách jsou rohové pilastry nesoucí architráv, uvnitř je *tabula ansata*;
- 4) *cassa* členěná třemi edikulami (v centrální je nápis, v postranních postavy zemřelých nebo géniů smrti)¹⁵⁸.

Také pohanské sarkofágy severní Itálie byly ovlivněny východní produkcí, resp. importem východní produkce (z výrobních center, např. z Prokonnesu). Typ maloasijského sarkofágu, který byl určen na import do severní Itálie, měl *cassu* profilovanou po celém

¹⁵⁷ Farioli 1989, str. 250.

¹⁵⁸ Kollwitz 1956, str. 55

obvodu a *tabulu ansatu*. Také víko v podobě sedlové střechy (*a doppio spiovente*) s postranními akroterii má své četné paralely v Malé Asii.

b) Importované sarkofágy; provenience některých ravennských sarkofágů

Jak již bylo řečeno v oddílu a), byly některé maloasijské sarkofágy určeny výhradně pro import do severní Itálie (typ *cassy s tabulou ansatou*). Hlavním vývozním centrem byl Prokonnésos.

Mezi importované sarkofágy, resp. ty, které se za importované považují, patří sarkofág *Pignatta* v Quadrarco di Braccioforte, sarkofág *Liberia III.* v S. Francesco, někteří považují za importovaný také fragment sarkofágu s nevěřícím Tomášem v Museo Nazionale v Ravenně, který se stylem blíží sarkofágu *Pignatta* a charakter jeho postav vychází z kánonu theodosiánské renesance. Současně bychom však mohli na tomto fragmentu nalézt ohlasy římského stylu (příp. milánského).

Jako první dokázal možnost východní (konstantinopolské) provenience některých ravennských exemplářů W. F. Deichmann, když v 60. letech 20. st. našel v Archeologickém muzeu v Istanbulu fragment sloupkového sarkofágu s oblouky nik ve tvaru mušle (*obr. 15*), který přesně odpovídal sarkofágu *Liberia III.* v S. Francesco. Do této doby byly sloupkové sarkofágy tohoto typu převážně považovány za „ravennskou specialitu“¹⁵⁹. Fragment z Istanbulu, nalezený roku 1959 v Topkapi Saray a datovaný do konce 4. st.¹⁶⁰, má tordovaný sloupek se stylizovanou kompozitní hlavicí (tzv. *a lira*), jež nese oblouk niky ve tvaru mušle, stejně jako je tomu na sarkofágu *Liberia* (odpovídá tordování sloupku, typ hlavice a uspořádání mušle) či sarkofágu *a nicchie*, který vychází ze stejného okruhu, a na němž se podílel východní umělec spolu s lokálním. V nice byla pravděpodobně umístěna postava.

c) Lokální produkce

Typologie lokální produkce je ovlivněna jak znovu použitými pohanskými sarkofágy severní Itálie 3. st., tak konstantinopolskou produkcí (např. typ víka *a baule*, výzdoba na všech čtyřech stěnách, monumentální rozměry sarkofágu atp.), v níž se projevují prvky maloasijské produkce sarkofágů. Navazuje i na klasickou římskou tradici (zprostředkovanou milánským ateliérem).

Sarkofágy lokální produkce jsou z importovaného prokonnéského mramoru, podobně jako architektonická skulptura ravennských bazilik (oltářové desky, hlavice sloupů, *plutea* a *transeny*, tj. chórové přepážky).

Na základě vlivu severoitalských pohanských sarkofágů se vyvinula imitativní výroba tzv. pseudo-architektonických sarkofágů. Jak již bylo řečeno, byla imitace pohanských sarkofágů v pozdní antice běžným jevem¹⁶¹, který zasáhl i Ravennu. Imitace

¹⁵⁹ Farioli, R.: *Osservazioni sulla scultura di Ravenna paleocristiana*. Estratto da „Aquileia Nostra“, anno XLV - XLVI - 1974 - 1975. Padova, str. 720 a pozn. 9. Již Lawrencová však v souvislosti se sarkofágy s nikami poukazuje na maloasijské vzory.

¹⁶⁰ Firatli 1990, str. 48, N. 84. Inv. č. 5639.

¹⁶¹ Mezi tyto imitace architektonických sarkofágů patří např. sarkofág *Valerie Vincentie* v Pavii ze 4. st. (De Maria, *I sarcofagi con "decorazione architettonica" tra VI e VII secolo nel suolo italico*, Acta XII, CIAC, II. fig. 8), na kterém zabírá přední stěnu pouze velká *tabula ansata*, nesoucí nápis; takže je již zcela vytlačena plocha

vedla ke zjednodušení a vynechání některých prvků. Přesto se tím nutně nesnižovala kvalita sarkofágu a i v takovém případě se jednalo o reprezentaci občana privilegovaného sociálního postavení.

Pohanské sarkofágy severní Itálie 3. st. (např. sarkofág s se třemi edikulami M. Aur. Macedonia a sarkofág s *tabulou ansatou* Olive Tertully v Museo Nazionale v Ravenně, sarkofág s *tabulou ansatou* Fillipa Rasponiho v S. Maria Maggiore¹⁶², **obr. 19**), ovlivnily dva typy architektonických ravennských sarkofágů: typ se **třemi edikulami** (sarkofág Valentiniána III. - **obr. 20**, deska sarkofágu v *Museum of Arts* v Clevelandu; boční stěny sarkofágu Bebi; dva fragmenty ve stěně kampanily S. Francesco) a typ s *tabulou ansatou/inscriptionis* (sarkofág *Traversari* – **obr. 21**, „nedokončený sarkofág“ v zahradě S. Vitale, **sarkofág 1** u fasády S. Francesco; Cavalli, sarkofág cubicularia *Sedy*).

6. 2 Typologie sarkofágů

Ze strukturálního hlediska se v této kapitole zaměříme na tři hlavní kritéria: na typ *cassy* sarkofágu (tj. truhly sarkofágu); typ víka sarkofágu a na typ výzdoby a kompozice ravennských sarkofágů, která úzce souvisí právě s typem truhly sarkofágu (*cassa/Kasten*; v následujícím textu bude užit italský termín *cassa*).

6. 2. 1 *Cassa (truhla) sarkofágu*

Typologii *cassy* a výzdoby ravennských sarkofágů se zabývala M. Lawrencová, která sarkofágy dělí na čtyři skupiny: *lintel type* („vlysový“ typ) a *panel type* (panelový typ), *arched trough* (architektonický typ) a *combination type* (kombinovaný typ)¹⁶³; dále R. Farioliová v úvodu k II. dílu „Korpusu raně křesťanské byzantské a raně středověké skulptury v Ravenně“¹⁶⁴ uvádí pět typů A, B, C, D, E sarkofágů podle typologie a kompozice a jejich podskupiny:

A) a „*nicchie conchigliate*“ *continue* (tj. s nikami s motivy mušle v horním oblouku);

B) a *pannello unico limitato da pilastrini e colonnette* (tj. panelový typ s postranními pilastry a sloupky);

C) a *pannello racchiuso da una cornice continua con figurazioni simboliche* (tj. panelový typ rámovaný jednotným pásem, symbolická výzdoba);

D) sarkofágy s jedinou scénou (tj. panelový typ) vycházející z typu C2 (*a scena unica*) zdobené pouze jednoduchým křížem;

obvykle vyhrazená pro panely architektonické dekorace. Pozdní sarkofágy této skupiny jsou většinou v lokálním kameni. Některé sarkofágy mohly být pokryty omítkou a malovány.

¹⁶² Herdejürgen 1975, figs. 1-4.

¹⁶³ Lawrence 1970, str. 2. Lawrencová nachází původ typu ravennských panelových/vlysových sarkofágů (*Lintel type* – u Kocho je tato skupina označena jako *Torre - Nova - Gruppe*) v maloasijských sarkofázích třetí čtvrtiny II. st. po Kr. Neuvádí žádnou souvislost těchto maloasijských sarkofágů s římskými. Podle Lawrencové byly ravennské sarkofágy ovlivněny východními (maloasijskými) sarkofágy *přímo*. Tomuto tvrzení odporuje názor Farioliové, která považuje za hlavního zprostředkovatele východního vlivu Konstantinopol a prokonnéský import. S tímto názorem si dovoluujeme souhlasit, také pro značné časové vakuum mezi koncem maloasijské produkce a počátkem produkce ravennské. Nejpravděpodobnější se v tomto světle jeví konstantinopolský vliv jako zprostředkovatel maloasijských typů, které v hlavním městě východu našly svého pokračovatele.

Lawrencová dokazuje vliv maloasijských sarkofágů na sloupkové (tj. architektonické) sarkofágy ravennské i jihogalské. Na rozdíl od Wilperta nezmiňuje římský vliv jako zásadní na sloupkové sarkofágy.

¹⁶⁴ Corpus, II, 1968, str. 7-20.

E) *a due registri con figurazione simboliche e con al centro la croce clipeata* (tj. sarkofágy se symbolickou výzdobou ve dvou registrech)¹⁶⁵.

De Francovich dělí ravennské figurální sarkofágy na dva základní typy, na sarkofágy s architektonickým členěním a sarkofágy nečleněné; symbolické sarkofágy pak řadí do tří základních skupin, které vycházejí ze sarkofágů Konstanse a Valentiniána (De Francovich ho nazývá sarkofág Honoria): 1) *ad edicole racchiudenti croci e palme* (tj. sarkofágy s edikulami, kříži a palmami); 2) *con agnelli* (tj. sarkofágy s beránky); 3) *con pannello rettangolare (...) fiancheggiato da due croci* (tj. s centrálním panelem, po stranách dva kříže; popisuje ho jako typ konce 5. a počátku 6. st., vycházející z pohanských sarkofágů).

G. Bovini zmiňuje dva hlavní typy sarkofágů od konce 4. do poloviny 5. st.: sarkofágy s nikami (*a nicchie*) a sarkofágy s nečleněnou plochou (*a campo unico*)¹⁶⁶. Sarkofágy s nikami (sarkofág *a nicchie* a Liberia III. v S. Francesco) považuje za ovlivněné maloasijskou produkcí (sarkofágy s múzami a filosofy).

Koch rozděluje ravennské sarkofágy (pracuje se skupinami ravennských sarkofágů importovaných z Konstantinopole i vyrobených v pozdější fázi přímo v Ravenně) do tří skupin:

1) Největší rozmach produkce sarkofágů připadá na období od roku 402 do roku 493 (tzv. *Torre - Nova - Gruppe*, čili sarkofágy s architektonickým členěním či orámováním hlavního výzdobného pole pilastry nebo sloupky, figurální a symbolické sarkofágy). Do tohoto období patří většina dochovaných ravennských sarkofágů Koch v této skupině nerozlišuje figurální a symbolické sarkofágy.

2) Druhá fáze je vymezena gótskou nadvládou (493 - 540); Koch sem řadí symbolické sarkofágy s pilastry po stranách či s architektonickým členěním (např. sarkofágy v tzv. mauzoleu Gally Placidie).

3) Ve třetí, byzantské, fázi (540 - 751) je produkce sarkofágů výrazně omezena.

S přihlédnutím k výše zmiňované typologii a terminologii sarkofágů, ale především ze studia jednotlivých exemplářů, je vytvořen systém dělení ravennských sarkofágů na dvě hlavní skupiny a na další podskupiny:

- 1) panelový (kontinuální) typ;
- 2) typ s nikami sarkofágy.

Sarkofágy **panelového typu** v Ravenně vycházejí především z východní (maloasijské a konstantinopolské) tradice. Často citovaným vzorem pro tento typ je konstantinopolský „sarkofág prince“ (*Sarcofago del Principe*¹⁶⁷). Tato skupina je běžná pro celé období ravennské produkce sarkofágů (od 4./5. – 8. st.): např. sarkofág Pietro peccatore datovaný do prvního desetiletí 5. st. a sarkofág *con agnelli cruciferi*, datovaný do druhé čtvrtiny 8. st.).

¹⁶⁵ Farioliová nedělí skupinu A; ve skupině B popisuje čtyři podskupiny: 1) sarkofágy s lidskými postavami, 2) sarkofágy se symbolickou výzdobou, 3) sarkofágy se třemi edikulami, z nichž prostřední má tympanon, postranní oblouk, 4) panelové sarkofágy s *tabulou inscriptionis* a s postranními kříži, příp. nikami; ve skupině C popisuje dvě podskupiny: 1) typ odvozený z pohanských sarkofágů s *tabulou* (jako typ B4), 2) s jedinou scénou (*a scena unica*); typy D a E na podskupiny nedělí. *Corpus*, II, 1968, str. 7-13.

¹⁶⁶ Bovini: Un momento del linguaggio artistico della scultura ravennate „a figure“ che preannuncia i medio evo. In: *Atti del convegno internazionale sul tema: Tardo antico e alto medioevo. La forma artistica nel passaggio dall'antichità al medioevo*. Roma 4-7 aprile, 1967. Estratto, Roma 1968, str. 267-268.

¹⁶⁷ Sarkofág byl nalezen ve třicátých letech 20. st. v údolí Lico v Istanbulu.

V Ravenně je přítomno 8 figurálních sarkofágů panelového typu (podtypu a), tj. s postranními pilastry): Dvanácti apoštolů, fragmentární s *traditio legis*, Maximiána a Exuperantia, Pietro peccatore, Pignatta, Rinaldo, S. Isacio; sarkofág v katedrále ve Ferraře.

Považuji za vhodné rozdělit tento typ na čtyři podskupiny:

- a) s postranními pilastry/sloupky
- b) s kontinuálním pásem po všech čtyřech stranách *cassy*
- c) s nečleněnou *cassou* a kříží
- d) s *tabulou ansatou*
- e) s centrálním panelem (*tabulou*)

Typ a) s postranními pilastry či sloupky a jedinou scénou, je odvozen z pohanských sarkofágů severní Itálie a je považován za produkt místní dílny, ovlivněné východní tradicí. Výjimku v tomto typu tvoří např. sarkofág Pignatta, který je považován za import z východu. Podle Deichmanna je tento typ sarkofágů s postranními pilastry odvozen přímo z Konstantinopole¹⁶⁸.

Typ c) s *tabulou ansatou* je ovlivněn místní produkcí pohanských sarkofágů 3. st. po Kr., která byla ovlivněna importem sarkofágů z Prokonésu (viz typ 4 s *tabulou ansatou* podle Kocha, kapitola 4).

Sarkofágy s nikami vycházejí především z východních (maloasijských a konstantinopolských) sloupkových sarkofágů, ale také ze sarkofágů římských¹⁶⁹.

V Ravenně jsou přítomny 3 figurální sarkofágy tohoto typu (Liberia, a *nicchie*, Barbaciána), jeden figurální sarkofág ravennského typu (Ariosti – Fonatana) je v kostele S. Francesco ve Ferraře; symbolických sarkofágů je 7 (Tab. 3).

Skupinu sarkofágů s nikami je možné rozdělit na dvě hlavní podskupiny:

- a) s kontinuálními nikami zakončenými oblouky;
- b) se třemi nikami: prostřední je zakončena tympanonem (tzv. syrské tympanon¹⁷⁰), postranní oblouky; tento typ vychází ze severoitalských architektonických sarkofágů tzv. cisalpinského typu.

¹⁶⁸ To dokazuje na skutečnosti, že pohanské sarkofágy severní Itálie mají vždy nečleněné, resp. nekanelované a netordované, pilastry/sloupky, zatímco pilastry a sloupky ravennských křesťanských sarkofágů mají členěné dřívky; tak i pilastry sarkofágu Pignatta jsou vertikálně členěny.

¹⁶⁹ De Maria, *I sarcofagi con "decorazione architettonica" tra VI e VII secolo nel suolo italico*, Acta XII, CIAC, II.

¹⁷⁰ „...frontone triangolare del cd. tipo siriaco“. Cambi 2004.

Tab. 3 Rozdělení ravennských sarkofágů podle typu *cassy*

Typ	Figurální sarkofágy	Symbolické sarkofágy	
Panelový	postranní pilastry/sloupky	Certosa/Bonacossi, Dvanácti apoštolů, fragmentární s <i>traditio legis</i> , Maximiána a Exuperantia, Pietro peccatore, Pignatta, Rinaldo, S. Isacio	<i>con agnelli e rosette, con agnelli e palme, con agnelli e ghirlanda d'alloro, degli agnelli</i> , Teodora, fragment s beránky v Museo Arcivescovile
	kontinuální pás		Konstane III., fragmenty s pávy v S. Francesco, sarkofág 3 v zahradě S. Vitale, 2 sarkofágy v S. Agata, fragment s monogramem a beránkem ve Ferrafe; S. Gervasio v Mondolfu; sarkofág z Ostiglie
	nečleněná <i>cassa</i> s kříži		4 sarkofágy s kříži v Quadarco di Braccioforte, Alexandra Morada, sarkofág v narțexu S. Vitale, 2 sarkofágy v zahradě S. Vitale, 3 sarkofágy v S. Agata
	tabula ansata		Del Sale, Gally Placidie, „nedokončený“, Traversari
	centrální panel		Bonifacia, Cavall; sarkofág 1 před S. Francesco; sarkofág ravennského typu v Marche
S nikami	s kontinuálními nikami	<i>A nicchie</i> , Ariosti-Fontana, Barbaciána, Liberia	<i>A sei nicchie</i> v Dómu a v S. Apollinare in Classe, Bebi Traversari,
	se třemi nikami		<i>a tre e quattro nicchie</i> , Valentiniána III.

Ve skupině ravennských **figurálních sarkofágů** (a sarkofágů ravennského typu mimo Ravennu), tj. v období od konce 4. st. a do poloviny 5. st., převažuje typ panelový nad typem s nikami (v poměru 8:4), nevyskytuje se podtyp se třemi nikami, který vychází z typu pohanských sarkofágů 3. st. severní Itálie. To svědčí o velké oblibě konstantinopolských typů (a importu) nad inspirací místními vzory (pohanské sarkofágy). Figurální sarkofágy lze dělit pouze na dvě podskupiny: na skupinu panelového typu s postranními pilastry či sloupky a skupinu s kontinuálními nikami. Ostatní podskupiny nejsou v souboru figurálních sarkofágů zastoupeny.

Ve skupině ravennských **symbolických sarkofágů** (a sarkofágů ravennského typu mimo Ravennu) převažuje panelový typ nečleněné *cassy* s kříži; dále jsou nejvíce zastoupeny panelové typy s postranními pilastry a s kontinuálním pásem.

Skupina sarkofágů panelového typu s nečleněnou *cassou* zdobenou kříži je charakteristická pro 6. st.; představuje sarkofágy s christologickou ikonografií v podobě křížů a monogramů. Blízkými analogiemi této skupině z hlediska ikonografického (monogramy, koruny s *lemniscæ*, kříže) a typologického (výzdobné pole je rámováno plasticky členěným pásem, jinak bez dekorace) jsou *plutea* z prokonneského mramoru (netraforované chórové přepážky s reliéfní výzdobou), produkovaná na východě a hojně zastoupená i v Ravenně a v severoitalských oblastech (Aquileia, Grado, Cividale atd.) a sarkofágy východní adriatické oblasti (jedná se o typ sarkofágů zdobených pouze jednoduchými kříži v centru panelu a spodním soklem).

Zvláštním typem panelových sarkofágů s nečleněnou *cassou* s kříží jsou sarkofágy vycházející z konstantinopolských typů s **monogramy v koruně s *lemniscæ***¹⁷¹. Tento motiv se objevuje již na sekundárních stěnách figurálních sarkofágů 5. st. (např. na pravém boku sarkofágu Exuperantia a Maximiána), avšak teprve s nástupem čistě symbolické (abstraktní) výzdoby se osamostatňuje a tvoří principální prvek výzdoby, a to zvláště v první polovině 6. st.

Další skupinou, kterou lze vydělit mezi sarkofágy s nečleněnou *cassou* a kříží, je okruh sarkofágů vykazujících istrijsko-dalmatský vliv, případně zhotovených z importovaného istrijsko-dalmatského vápence. Mezi tyto sarkofágy patří exempláře zdobené pouze jednoduchým soklem na třech stěnách, z něhož vyrůstá kříž s centrálním diskem a s výrazně trojúhelníkovitým zakončením ramen¹⁷². Příkladem takového typu je např. sarkofág se třemi kříži v Quadarco di Braccioforte, sarkofág s křížem u Quadarco di Braccioforte a sarkofág v S. Agata Maggiore (**obr. 23**).

Během 5. st. se projevuje stále větší obliba místních typologií pohanských sarkofágů a symbolické ikonografie, jejíž kompozice (beránci, skupina *trinus*) nachází svůj vzor také na východě římské říše.

6. 2. 2 Víko sarkofágu

Víko ravennských sarkofágů má dvě formy (Tab. 5):

- 1) sedlová střecha (*a doppio spiovente/a due spioventi*),
- 2) polokruhové (*a baule/vaulted type*).

1) Víko *a doppio spiovente* je zpravidla dekorováno postranními akroterii, jeho povrch může být členěn v podobě střešních tašek (*tegulae*). Víka sarkofágů 4. – 5. st. jsou monumentálnějších rozměrů (sarkofágy Pignatta, S. Isacio) a blíží se výseči kruhu, zatímco pozdější víka (skupina sarkofágů 6. st. ovlivněných istrijsko-dalmatskou produkcí) se blíží výseči elipsy¹⁷³. Poměr délek akroteria k celkové délce víka je průměrně 1:5,5; nejkratší akroterium má sarkofág *a nicchie*, nejdelší naopak pozdní sarkofágy s nečleněnou *cassou* a kříží. Typ víka *a doppio spiovente* je odvozen z pohanských sarkofágů severní Itálie a z maloasijských sarkofágů¹⁷⁴; nenachází se téměř v produkci římských sarkofágů¹⁷⁵.

¹⁷¹ Viz např. sarkofág v archeologickém muzeu v Istanbulu, inv. n. 5667, in Farioli 1977, fig. 4; dále pluteum v Museo Nazionale v Ravenně (**obr. 22**).

¹⁷² Typologii sarkofágů s kříží vypracoval Nenad Cambi (*I sarcofagi della tarda antichità in Istria e Dalmazia*, fig. 21; in *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali. Atti della giornata tematica die Seminari di Archeologia Cristiana (École Française de Rome - 8 maggio 2002)*. Città del Vaticano 2004.

¹⁷³ Farioli 1977, str. 154.

¹⁷⁴ Corpus, II, 1968, str. 8-9.

¹⁷⁵ Výjimkou je např. sarkofág s Faidrou a Hippolytem (cca 290 – 300) v Museo Nazionale Romano v Římě (*Zanker – Ewald 2004, Abb. 29*) či importovaný sarkofág *strigilato* z basiliky Manastirine v Saloně ze 4. st. (*Cambi 2004, fig. 11*).

Tab. 4 Poměr délky akroterií k celkové délce víka ravennských sarkofágů s víky a doppio spiovente

Sarkofág s víkem <i>a doppio spiovente</i>	Datace sarkofágů	Poměr délky akroteria a víka*
a nicchie	konec 4. st.	1:11
Gally Placidie	1. pol. 5. st.	1:5
Konstanse III.	1. pol. 5. st.	1:8
Fusignano	pol. 5. st.	1:6
<i>Con agnelli e palme</i>	2. pol. 5. st.	1:4
<i>Con agnelli e rosette</i>	2. pol. 5. st.	1:4
Traversari	475 - 500	1:5
nedokončený	konec 5. st.	1:6
del Sale	počátek 6. st.	1:7
sarkofág 1 před S. Francesco	počátek 6. st.	1:4
v Mondolfu	1. čtvrtina 6. st.	1:6
víko sarkofágu 2 před S. Francesco	1. pol. 6. st.	1:4
Cavalli	6. st.	1:4
s křížem v zahradě S. Vitale	6. st.	1:6
s křížem v Quadrarco di Braccioforte	konec 6. st.	1:3
s křížem u Quadrarco di Braccioforte	konec 6. st.	1:4
Sarkofág v nartexu S. Vitale	konec 6. st.	1:5
v zahradě S. Agata	konec 6. st.	1:3

* zaokrouhlené hodnoty

2) Víko *a baule* nachází nejbližší paralely v maloasijských sarkofázích¹⁷⁶. Mezi římskými sarkofágy nemá obdoby.

Tab. 5 Typy víka ravennských sarkofágů

Typ víka	Figurální sarkofágy	Symbolické sarkofágy
<i>A doppio spiovente</i>	<i>a nicchie</i> ,	Gally Placidie, <i>con agnelli e rosette</i> , <i>con agnelli e palme</i> , Konstanse, Fusignano, Del Sale**), Traversari, „nedokončený“, sarkofág 1 a 2 před S. Francesco, Cavalli, Mondolfo, 2 sarkofágy s kříži v Quadrarco di Braccioforte, sarkofág v nartexu S. Vitale, sarkofág v zahradě S. Agata Maggiore,
<i>A baule</i>	Ariosti, Barbaciána, Dvanácti apoštolů, Pietro peccatore, Pignatta, Rinaldo, S. Isacio*)	Alexandra Morada, Valentiniána, <i>degli agnelli, degli agnelli cruciferi, a tre e quattro nicchie, a sei nicchie</i> , Bonifacia, <i>con agnelli e ghirlanda d'alloro</i> , sarkofág se třemi kříži v Quadrarco di Braccioforte, sarkofág v zahradě S. Vitale, Teodora,

*) Víko není původní.

**) Víko je datováno do 3. st., jedná se tedy o znovupoužitý článek pohanského sarkofágu.

U figurálních sarkofágů převažuje typ víka *a baule*, typ *a doppio spiovente* se vyskytuje pouze u sarkofágu *a nicchie* v S. Francesco. Domnívám se, že by to mohlo potvrzovat domněnku o importu raných ravennských (figurálních) sarkofágů.

U symbolických sarkofágů se objevuje 16 případů víka typu *a doppio spiovente* a 11 vík *a baule*. Tento poměr je nepřesný a jedná se pouze o orientační čísla, neboť

¹⁷⁶ Firatli 1990, str. 44.

v několika případech víko chybí, či pochází odjinud. Poměr je však užitečný k tomu, abychom si uvědomili, že v případě ravennských symbolických sarkofágů jsou oba typy vík více méně vyrovnány. To by mohlo vést k závěru, že v tomto období je hojná imitace severoitalských pohanských sarkofágů (na kterých se vyskytuje víko *a doppio spiovente*, které bylo původně s velkou pravděpodobností ovlivněno maloasijským importem).

6. 2. 3 Kompozice

Rozdělení ravennských sarkofágů podle struktury výzdoby/kompozice úzce souvisí s typologií *cassy* a víka. Kompozice ravennských sarkofágů je monumentálního rázu, jednotlivé scény jsou složeny z minimálního počtu figur (např. skupina *trinus* - Kristus a apoštolové Petr a Pavel; zvěstování apod.), nebo jsou figury umístěny v architektonickém rámci (v podobě edikul, např. sarkofágy *a nicchie* a Liberia III. v S. Francesco).

Scény nemají narativní charakter, jako je tomu u římských sarkofágů, kde na sebe jednotlivé scény navazují v hustém kompozičním sledu (Tab. 6). Ikonografie římských sarkofágů se na rozdíl od ravennských zaměřuje na vyprávění epizod ze Starého i Nového zákona, můžeme tedy mluvit o narativním charakteru římských sarkofágů. Na římských sarkofázích je časté zobrazení zemřelého, avšak v Ravenně známe pouze jeden příklad takového zobrazení, na tzv. fragmentárním sarkofágu s *traditio legis* v Museo Nazionale. Výzdoba římských sarkofágů je často ve dvou pásech – registrech, zatímco výzdoba ravennských sarkofágů je pouze v jednom pásu.

Scény ravennských sarkofágů mají *symbolický charakter*¹⁷⁷; vztahují se k majestátu vítězného Krista (*Christus victor*, tj. Kristus vítěz nad zlem symbolizovaným lvem a hadem; ikonografie *traditio legis*, tj. Kristus předávající Zákon jednomu z apoštolů; obecně scény *theofanie*), a mají apokalyptický ráz (naznačení rajske krajiny, přítomnost zobrazení Krista vítězného a kralujícího).

Styčným bodem s římskými sarkofágy je časté odvození ikonografie z imperiálního zobrazení a některé stylistické charakteristiky imperiálního umění, jako jsou frontalita, strnulost či hieratická perspektiva. Avšak na rozdíl od římských sarkofágů jsou scény z Bible (Starého a Nového zákona) redukovány na minimum postav (viz Daniel mezi lvy, adorace tří mágů a vzkříšení Lazara na sarkofágu S. Isacio v S. Vitale; vzkříšení Lazara na tzv. fragmentárním sarkofágu s *traditio legis* v Museo Nazionale).

Výzdoba *cassy* a víka ravennského sarkofágu spolu souvisí, a to jak ikonograficky a stylově, tak také architektonickou dekorací (ozdobný pás na okrajích atp.).

Výzdoba cassy po všech čtyřech stranách je znakem, jímž se ravennské sarkofágy vydělují od římských a na druhou stranu přibližují maloasijským a řeckým sarkofágům. Důvodem výzdoby by mohlo být umístění sarkofágů *sub divo* (*sarcofagi subdiali*), tj. pod širým nebem, avšak tento fakt sám o sobě není dostatečným vysvětlením. Pravděpodobnějším důvodem je jejich derivace z typů sarkofágů východních, tj. - jak již bylo řečeno - maloasijských a řeckých.

Většina ravennských figurálních sarkofágů (9:3) má lidské postavy také na bočních stěnách (sarkofág Liberia III., *a nicchie*, Pignatta, S. Isacio, fragmentární sarkofág, Dvanácti apoštolů, Pietro peccatore, Ariosti – Fontana a Certosa/Bonacossi). Ostatní

¹⁷⁷ Za tento postřeh týkající se nejen sarkofágů tzv. symbolických, ale i figurálních, děkuji Prof. Silvii Pasi z Dipartimento di Archeologia v Ravenně.

figurální sarkofágy nesou na bočních stěnách již symbolickou výzdobu (Exuperantia a Maximiána, Rinaldo, Barbaciána).

Z hlediska kompozice a výzdoby můžeme ravennské sarkofágy rozdělit na další podskupiny, které vycházejí z typologického rozdělení *cassy*.

Sarkofágy *panelového typu* s postranními sloupky/pilastry a s kontinuálním pásem můžeme podle výzdoby rozdělit na sarkofágy s figurální ikonografií s lidskými postavami a na sarkofágy s čistě symbolickou ikonografií. V této skupině ještě vydělujeme zvláštní skupinu sarkofágů 6. st. zdobených pouze kříži a podskupinu dvoupásových sarkofágů, které jsou v Ravenně spíše ojedinělé (jedná se např. o fragment s beránky z *Museo Nazionale*).

Sarkofágy s kontinuálními nikami jsou považovány za odvozené z maloasijských typů (skupina *Sidamara*), avšak i v tomto případě je patrná invence ravennské školy, která vytváří vlastní pojetí vztahu postavy a edikuly (viz vývoj od raných sarkofágů v S. Francesco k sarkofágu Barbaciána). Farioliová správně uvažuje, když poznamenává, že mimo přímý vliv maloasijských výrobních center (především v Prokonnésu) se projevuje vliv řeckého světa a Konstantinopole. Zdůvodňuje to i časovým odstupem mezi skupinou sarkofágů *Sidamara* a ravennskými sarkofágy¹⁷⁸. Výzdoba v podobě edikul s obloukem zdobeným mušlí byla oblíbená také na dalších skulpturálních památkách, jak na východě římské říše, tak v severoitalském okruhu (ambon z rotundy Hagios Georgios v Thessalonice¹⁷⁹, přední strana katedry Maximiána, některá konsulární diptycha, sloup ciboria v S. Marco v Benátkách, postavy proroků v S. Apoll. Nuovo, mozaika s Teodorou v S. Vitale, apsida v S. Apollinare in Classe atd.). Ikonografie mušle ve většině případů odkazovala na slavnostní charakter scény (přítomnost vládce – císaře, Krista – či jeho dvora/apostolů).

Sarkofágy se třemi centrálními nikami, z nichž prostřední má tympanon a postranní jsou zaklenuty obloukem s motivem mušle můžeme podle výzdoby rozdělit na ty, které mají v prostřední nische kříž (sarkofág *a tre e quattro nicchie*) a ty, jež zde mají zoomorní symboliku, např. beránka (sarkofág Valentiniána III.).

Sarkofágy *s tabulou ansatou* dělíme podle typu *tabuly inscriptionis* na sarkofágy *s tabulou ansatou* a postranními kříži (tato skupina je odvozena z pohanských sarkofágů *s tabulou ansatou* a s erótky, např. sarkofág *Ollie Tertully*), např. sarkofág Traversari, sarkofág 2 u fasády S. Francesco; a na sarkofágy *s tabulou ansatou* s *ansami* v podobě dvouoblouků a s kříži (sarkofág 1 u fasády S. Francesco).

¹⁷⁸ Farioli, in *Corpus*, II, 1968, str. 18.

¹⁷⁹ Po stranách ambonu jsou zobrazeny niky zakončené oblouky s motivy mušlí, v nichž jsou umístěny postavy. Na pozadí je vyobrazen roztažený závěs. Ambon je datován na přelom 5. st. a 6. st. *Firatli 1990, str. 96, N. 178 a-d.*

Tab. Hlavní rozdíly mezi ravennskými a římskými křesťanskými sarkofágy

Srovnávaná hlediska	ŘÍM	RAVENNA
Monumentalita	NE	ANO
Cassa	Výzdoba na 3 stranách; často vanovité typy	Výzdoba na všech 4 stranách, pouze pravoúhlý tvar <i>cassy</i>
Kompozice	Hustě zaplněné výzdobné pole, scény ze Starého i Nového Zákona, narativnost, živost. Scény kompozičně splývají. Často krajinný reliéf, objevují se i bukolické scény. Postavy jsou podány v pohybu (souvisí s narativními scénami), jsou vyjádřeny emoce. Často (hlavně v druhé polovině 4. st.) vícepásové kompozice (sarkofág Dvou bratří); sarkofágy <i>strigillati</i> .	Izolované postavy monumentálního rázu, symbolická křesťanská zobrazení. U lidských postav frontalita, hieratická perspektiva - znaky byzantského umění. Pozadí zpravidla bez výzdoby, příp. pouze naznačená krajina. Dvoupásová kompozice pouze ve dvou případech.
Víko	Ploché s vyvýšenou attikou. Nese zpravidla hustě zaplněný reliéf s narativními scénami.	Monumentální, polokruhové - <i>a baule</i> , sedlová střecha - <i>a doppio spiovente</i> , postranní akroteria. Výzdoba <i>cassy</i> a víka tvoří harmonický, spolu související celek.
Báze	Většinou chybí	ANO
Datace	2. st. po Kr. - konec 4. st./poč. 5. st. po Kr. (cca rok 410)	Od konce 4. st. po Kr. - 8. st. po Kr.
Ikonografie	Staro- a novozákonní témata	Majestátní scény, odehrávající se v nebeské rovině a ovlivněné imperiální ikonografií (<i>Maiestas Christi</i> , <i>Christos Victor</i> , <i>traditio legis</i>); scény z apokryfních evangelií

6. 2. 4 Styl

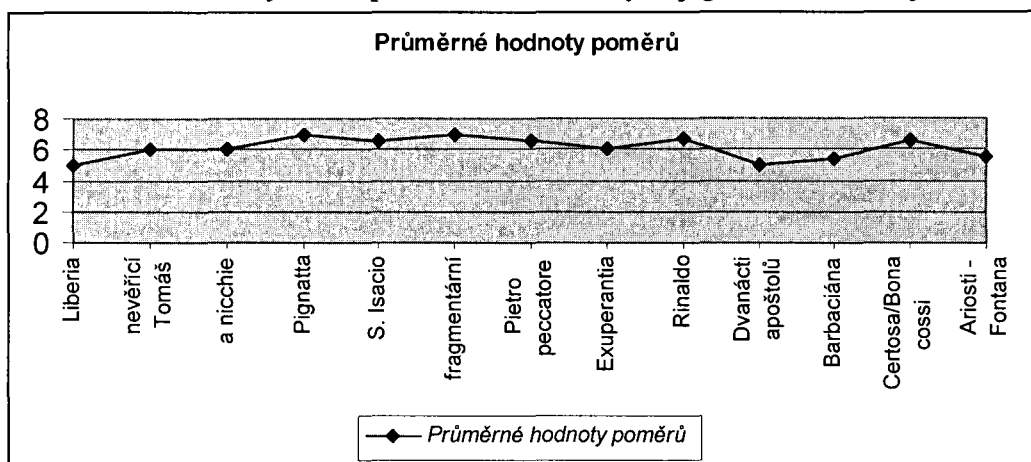
Stylový vývoj ravennských sarkofágů se ubírá dvěma rozlišnými cestami: figurální a symbolickou. Na každé z nich lze sledovat specifický vývoj, který však vytváří organickou strukturu.

Počátky produkce ravennských **figurálních sarkofágů** jsou poznamenány vlivy imperiálních ateliérů – milánského (a tím zprostředkovaného římského) a konstantinopolského (a tím zprostředkovaného maloasijského).

Na základě infiltrace prvků dvorního umění a přesunu dvorních umělců se vytváří specifický charakter ravennské dílny.

Lidské postavy zobrazované na sarkofázích první poloviny 5. st. jsou podány ve snaze o vyvážené poměry hlavy k tělu. Tento poměr je nejharmoništější na importovaných sarkofázích (Pignatta, fragmentární) a na sarkofázích ovlivněných východní tradicí (*a nicchie*, Rinaldo); na sarkofázích ravennské dílny se projevuje větší disproporcionalita, avšak nelze s jistotou označit typický poměr, který by odlišoval sarkofágy importované od domácích (srovnej poměry sarkofágu Liberia a Certosa/Bonacossi), (Tab. 7 a, b). Přesto je patrná tendence k zjednodušení forem a ke ztrátě dynamicky plastického dojmu z díla. Reliéf již není tak vysoký jako na raných dílech (např. sarkofág Pignatta, S. Isacio), na kterých připomínal volnou skulpturu. Na ravennských figurálních sarkofázích lze pozorovat směřování k ornamentalizaci figury, která nabývá symbolického charakteru (sarkofág Rinaldo, Barbaciána). Tyto znaky spojují vývojovou linii figurálních sarkofágů s následujícím obdobím symbolických sarkofágů.

Tab.7 a. Poměr hlavy k tělu postav na ravennských figurálních sarkofázích



Legenda: Hodnoty uváděné v grafu jsou koeficientem přibližného poměru hlavy k tělu, tj. např. u sarkofágu Barbaciána 1: 5,4.

Tab. 7 b.

Sarkofág	Poměr
Liberia	1:5
Fragment s nevěřícím Tomášem	1:6
a nicchie	1:6
Pignatta	1:7
S. Isacio	1:6,5
fragmentární	1:7
Pietro peccatore	1:6,5
Exuperantia a Maximiána	1:6
Rinaldo	1:6,75
Dvanácti apoštolů	1:5
Barbaciána	1:5,4
Certosa/Bonacossi	1:6,5
Ariosti - Fontana	1:5,5

Na příkladech ravennských figurálních sarkofágů lze sledovat vývojovou linii, která vede od klasického pojetí postavy (sarkofág Liberia, Pignatta atd.) k symbolickému pojetí postavy (sarkofág Rinaldo, Barbaciána atd.), tak jak se později objevuje ve středověkém umění: zajímavé je srovnání stylu podání Krista na *Liberiově* sarkofágu s Kristem na sarkofágu *Rinaldo*. Budeme-li souhlasit s datací podle De Francoviche, pak je mezi oběma sarkofágy časové rozpětí přibližně 40 - 50 let. Na sarkofágu Rinaldo Kristus sedí na trůnu, z jehož piedestalu v podobě skály vytékají čtyři rajske řeky. Je podán v přísné frontalitě a s neúměrně dlouhou pravicí, která od Pavla přijímá korunu mučednictví/vítězství (*corona victoriae*). S analogickou frontalitou a postojem Krista se setkáme i na dalších sarkofázích (sarkofág Dvanácti apoštolů v S. Apollinare in Classe; sarkofág Certosa/Bonacossi ve Ferraře). Kristus Liberiova sarkofágu je apollinsky svěží, traktování vlasů ještě nepodléhá schematizaci a vytváří jemnou hru světla a stínu. Scéna budí dojem poklidného společenství filozofa a jeho žáků. Na sarkofágu Rinaldo je v podání Krista a celé kompozice využito frontality v přísnější formě, obsahové sdělení je přednější než přesné vypracování detailů, jednoduchosti a zkratkovitosti je plně využito pro posílení apokalyptického poselství scény. Liberioův sarkofág je svou idylickou atmosférou bližší klasické tradici, jemné atmosféře.

Domnívám se, že v typu Krista se odráží helénistická tradice typologického portrétu Alexandra, podle Lawrencové¹⁸⁰ je zde navázáno i na portrétní tradici Augusta¹⁸¹.

V období *symbolických sarkofágů* je markantní tendence k plošnosti a ornamentalizaci reliéfu, která je typická také pro architektonickou skulpturu justiniánovského období v Ravenně. Tato plošnost, dvourozměrnost, je patrná především od druhé čtvrtiny 6. st. (ambón Agnelliho, deska oltáře v S. Vitale, postavy beránek na pulvinech hlavic sloupů v S. Vitale). Tento vývoj, specifický pro Ravennu, nachází své obdoby také v dvorním umění Konstantinopole a v dalších centrech impéria. Farioliová nazývá toto stadium „negací modelace“ (*negazione del modellato*) a popularizujícím proudem, „*sermo humilis*“¹⁸².

¹⁸⁰ Lawrence 1970.

¹⁸¹ Jak již bylo řečeno, v křesťanském umění pozdní antiky splývá výtvarné vyjádření císaře a Krista. Sochy imperátorů (Augusta, Livie, atp.) jsou dodatečně opatřovány ve světle tradice *interpretatio christiana* (viz *Oystein Hjort, Aspects...*) znamením kříže *sphragis*, a tím přiřčeny do křesťanské rodiny. Augustův PAX ROMANA položí mnohem později v křesťanské tradici základ pro IMPERIUM ROMANUM CHRISTIANUM. Ve středověku je postava Augusta ztotožňována s Kristem.

¹⁸² Farioli, R.: *Osservazioni sulla scultura di Ravenna paleocristiana*. Estratto da „*Aquileia Nostra*“, anno XLV - XLVI - 1974 - 1975, Padova, str. 736-738.

7. *Chronologie ravennských sarkofágů*

Otázkou datace skupiny ravennských sarkofágů se zabývali téměř všichni autoři, kteří studovali jakýkoli aspekt těchto uměleckých děl. Mezi autory počátků studia chronologie patří Goldmann a Cattaneo¹⁸³. Datací se zabývali Bovini, Deichmann, Kollwitz, Lawrencová¹⁸⁴; obecně přijímanou datací vytvořil De Francovich¹⁸⁵; v současnosti chronologii diskutují také Farioliová, Rizzardiová a Russo¹⁸⁶.

Datace ravennských sarkofágů představuje problematiku od počátků jejich zkoumání¹⁸⁷ a není uspokojivě vyřešena ani dnes. Za základní datací je přijímána chronologie vytvořená Gézou De Francovichem na konci 50. let 20. st.¹⁸⁸, přejatá a aktualizovaná v II. díle „Korpusu raně křesťanské byzantské a raně středověké plastiky v Ravenně“¹⁸⁹; je z ní vycházeno i v této práci.

Některé sarkofágy byly v 19. st. chybně datovány podle doby, ve které byly znovu využity pro uložení ostatků (např. sarkofág S. Isacio, sarkofág Exuperantia a Maximiána, sarkofág Teodora)¹⁹⁰. Nebyl brán zřetel na stylové charakteristiky a analogie. Jako první poskytl správný pohled na datací těchto znovu užitých sarkofágů Cattaneo¹⁹¹.

Datace ravennských sarkofágů by měla vycházet ze souborného studia jednotlivých srovnávaných komponentů: typologického a kompozičního; stylového a ikonografického; v úvahu by měl být brán rozbor materiálu, otázka importu mramoru (sarkofágů) a intervence cizích umělců (např. konstantinopolských). Ravennské sarkofágy není možné hodnotit bez jejich srovnání se soudobou konstantinopolskou produkcí.

O datacích jednotlivých sarkofágů viz jejich přehledy (kapitola 10 a 11).

¹⁸³ Goldmann, K.: *Die ravenntischen Sarkophage*, Strassburg 1906; Cattaneo: *L'architettura in Italia dal secolo IV al Mille circa*, Venezia 1888.

¹⁸⁴ Bovini, G.: *Sarcofagi paleocristiani di Ravenna. Tentativo di classificazione cronologica*, Città del Vaticano 1954; Deichmann, F. W.: *Konstantinopler und Ravennatische Sarkophag-Probleme*, Byzantinische Zeitschrift 1969; Kollwitz, J.: *La cronologia dei primi sarcofagi cristiani di Ravenna*, CARB 1956, I - II, str. 55 - 59; M. Lawrence: *The Sarcophagi of Ravenna*, Rom 1970.

¹⁸⁵ De Francovich 1959 Francovich, G.: *Studi sulla scultura ravennate: I sarcofagi*. FR 28, 1959.

¹⁸⁶ Farioli, R. I sarcofagi di Ravenna: principali problemi, CARB 15/1968; Farioli Campanati, R.: *Il pyrgus dell'arcivescovo Agnello e la sua datazione*, XLI CARB 1994. Str. 207-217; Rizzardì, C.: *Ravenna imperiale all'epoca di Galla Placidia*, "Ravenna studi e ricerche", Ravenna Russo, E.: *Archeologia e storia dell'arte a Ravenna fino al VI secolo d. C.*, Ravenna studi e ricerche IV/2 1997. Str. 97 - 146.

¹⁸⁷ Bovini 1950, str. 37; Farioli 1968, str. 239.

¹⁸⁸ De Francovich 1959.

¹⁸⁹ Corpus della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna, II: Zucchini, G. V. - Bucci, M.: *I sarcofagi a figure e a carattere simbolico*. Diretto da G. Bovini, Roma 1968.

¹⁹⁰ Garrucci: *Storia dell'arte cristiana nei primi VIII secoli della Chiesa*, V. vol., Prato 1879. In Corpus, II, 1968, str. 8, pozn. 4.

¹⁹¹ Cattaneo: *L'architettura in Italia dal secolo IV al Mille circa*, Venezia 1888. In Corpus, II, 1968, str. 8, pozn. 4.

7. 1 Hlediska pro určení chronologie ravennských sarkofágů

7. 1. 1 Ikonografické hledisko

Ikonografické hledisko není samo o sobě spolehlivým ukazatelem datace, neboť v okruhu figurálních sarkofágů nepodléhá chronologické zařazení sarkofágu ikonografickým variacím.

Také ikonografie na symbolických sarkofázích se opakuje bez větších změn téměř po celé období až do poloviny 6. st. Je však možné vysledovat základní vývojovou řadu v rámci symbolické ikonografie. Od první poloviny 5. st. až do poloviny 6. st. jsou běžná ikonografická témata se zoomorfní a fytoromorfní symbolikou: *adoratio crucis* s beránky, afrontovaná zvířata (pávi, holubice); vinné úponky, lilie, rozety. Po polovině 6. st. se projevuje silná tendence ke zjednodušení tematiky a k její abstrakci; jedinou výzdobou je kříž nebo monogram, případně jednoduchá fytoromorfní tematika (koruna, liliové lístky); *cassa* sarkofágů zpravidla není složitě členěna; je opuštěno od architektonického dekoru (sloupky, architráv atp.). Příkladem takové dekorace jsou sarkofágy v S. Agata Maggiore, v zahradě S. Vitale či v Quadrarco di Braccioforte. Do tohoto pozdního období patří skupina sarkofágů ze S. Agata Maggiore, která vykazuje istrijsko-dalmatský vliv (výzdoba jednoduchými kříži s centrálním diskem a extrémně triangulární formou *crux patens*). Sarkofágy ze S. Agata (pocházející z kvadriportika, pohřebišti při basilice) jsou podle výstavby basiliky a užívání nekropole datovatelné do 6. st.; s tímto obdobím se shoduje také istrijsko-dalmatský import.

7. 1. 2 Kompoziční a typologické hledisko. Materiál

S ikonografií souvisí změny v kompozici a typologii sarkofágů. Lze konstatovat, že pro dané období není vymezena jediná specifická typologie, ale že jednotlivé typy sarkofágů se opakují a jsou více méně zastoupeny téměř po celé sledované období. V první polovině 5. st. převládají dva typy panelového sarkofágu a sarkofágu s kontinuálními nikami (figurální sarkofágy); spolu s nimi se objevuje typ s třemi nikami (symbolický sarkofág Valentiniána III.).

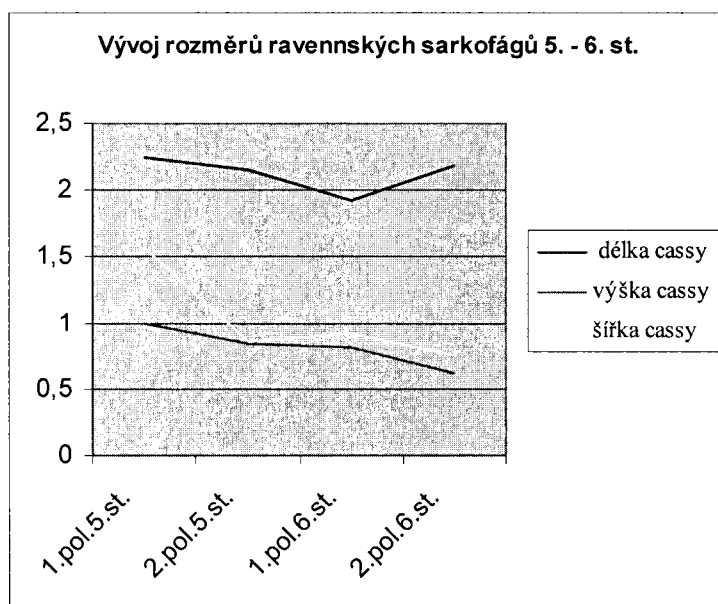
Typ s kontinuálními nikami není běžný po polovině 5. st., objevuje se pouze třikrát (sarkofág *a sei nicchie* v Dómu a v S. Apollinare in Classe; fragment s kříži v basilice S. Francesco). V druhé polovině 5. st. nastupuje trend výzdoby sarkofágů v podobě *tabuly/tabuly ansaty* a vedlejších výzdobných polí (sarkofág Traversari).

Po polovině 6. st. se výzdoba zjednodušuje a převládá panelový typ sarkofágů s nečleněnou *cassou* a s kříži. Je zřejmá postupná tendence k zmenšování rozměrů sarkofágů, což je patrné porovnáme-li např. jeden z nejranějších symbolických sarkofágů Valentiniána (rozměry *Long.*: 2,25 m; *Alt.*: 1,03 m; *Lat.*: 1,18 m) a sarkofág *a sei nicchie* v Dómu (*Long.*: 2,08 m; *Alt.*: 0,60 m; *Lat.*: 0,59 m).

Během sledovaného období dochází ke změnám v rozměrech *cassy* sarkofágů (*graf 1*); je patrný vývoj od monumentálních rozměrů 5. st. ke skromnějším velikostem sarkofágů počátku 6. st. Délka *cassy* prudce klesá v druhé polovině 5. st. a v první polovině 6. st. (za toto období klesne řádově o 0,32 m); ve druhé polovině 6. st. se průměrná délka naopak zvyšuje cca o 0,26 m, takže na konci 6. st. dosáhne téměř své původní velikosti (průměrná délka na konci 6. st. je 2,19 m, na počátku 5. st. 2,25 m). Ve sledovaném období zaznamenává *cassa* sarkofágu kontinuální a pozvolnou redukci výšky. Vývoj šířky *cassy* prodělává

nerovnoměrný vývoj: během 2. poloviny 5. st. klesá oproti své původní velikosti o cca 0,70 m, v 1. polovině 6. st. opět vzroste o 0,06 m, avšak vzápětí opět poklesá o 0,17 m (viz Graf 1).

Domnívám se, že pokles rozměrů sarkofágů v Ravenně mohl souviset s růstem tendence znovu používat pohanské sarkofágy severní Itálie, které nebyly natolik monumentálních rozměrů jako např. dovážené sarkofágy z Konstantinopole. Znamenalo by to, že na konci 5. st. a v první polovině 6. st. začal převažovat vliv lokální tradice znovu použitých pohanských sarkofágů nad konstantinopolským importem, který se vyznačoval monumentálními rozměry (sarkofág Pignatta). Tato situace mohla souviset se změnami sociálně ekonomických podmínek (tzv. řecko – gótská válka, dobytí Ravenny Byzancí, zřízení sídla byzantského administrátora v Ravenně; náboženské nepokoje na konci Teodorichovy vlády). Změnila se také elita, která byla v minulém období objednateli sarkofágů: Ravenna v první polovině 6. st. přestává být sídlem císařského dvora a degraduje na provinciální výspu byzantské moci. V tomto období se začíná ve větším měřítku využívat vápenec z Istrie¹⁹². Rozbor materiálu je tedy dalším vodítkem pro určení datace ravennských sarkofágů.



Graf 1: Vývoj délky, výšky a šířky *cassy* sarkofágů ve sledovaném období od počátku 5. st. do konce 6. st. Rozměry jsou v metrech.

Převažujícím **materiálem** ravennských sarkofágů je mramor, ve většině případů z Prokonnesu. V pozdním období (od poloviny 6. st.) klesá kvalita materiálu, kámen je porézní, mramor je nahrazován místním kamenem (např. granit) a importovaným vápencem z istrijsko-dalmatských lomů¹⁹³. I to by svědčilo o konci východního (tj. konstantinopolského,

¹⁹² „(...) e altresì la presenza in Ravenna di sarcofagi in pietra calcarea che (...) si possono ritenere importati dalla opposta costa Adriatica.“ Farioli 1977, str. 134.

¹⁹³ Z istrijsko-dalmatské oblasti byly do severní Itálie importovány sarkofágy s typickou výzdobou: profilace na třech stěnách, výzdoba v podobě křížů v medailonu atp. Významným nalezištěm těchto sarkofágů je nekropole v Concordii v severovýchodní Itálii. Istrijsko-dalmatská produkce ovlivnila také ikonografii některých ravennských sarkofágů, především výzdobu v podobě centrálního kříže s diskem v centru a s výrazně trojúhelníkovitě zakončenými rameny (sarkofágy v S. Agata a v blízkosti S. Francesco).

prokonnéského) importu po polovině 6. st., jak tvrdí např. Betsche¹⁹⁴. Import istrijsko-dalmatského kamene končí na konci 6. st. (po nájzdu Slovanů).

Jedním z ukazatelů pro eventuální pozdější dataci některých ravennských symbolických sarkofágů je způsob úpravy povrchu kamene (mramoru): cca do konce 5. st. je zvykem povrch leštit do hladka (sarkofágy Valentiniána, Konstanse, Teodora, *a sei nicchie*, *a tre e quattro nicchie* atd.), později se výzdoba aplikuje na neopracovanou či málo vyhlazenou plochu.

7. 1. 3 *Stylistické hledisko*

Toto hledisko lze uplatnit při dataci *figurálních* sarkofágů, neboť jsou patrné změny v podání postav raných sarkofágů (konec 4. a počátku 5. st.), které jsou v duchu theodosiánské renesance (sarkofág Liberia III., Pignatta), a v podání výzdoby sarkofágů ravennské dílny (tj. lokálních, neimportovaných) první a druhé čtvrtiny 5. st. Sarkofágy první čtvrtiny 5. st. mají i nadále blízko ke klasické koncepci (elegance postav, vyváženost), avšak již se na nich projevují některé tendence ke zjednodušení a k symbolickému pojetí (zvýraznění gest, sarkofág Rinaldo). Druhá čtvrtina 5. st. je tímto trendem poznamenána více, jak je patrné např. ze vztahu postav a prostředí na sarkofágu Barbaciána (*Tab. 12/obr. 1*).

V polovině 5. st. se zcela zásadně mění výzdoba sarkofágů, jsou přijaty nové výrazové prostředky, které korespondují se spirituálními požadavky objednavatele. Duchovní zázemí ravennského dvora ovlivňuje v tomto období významná osobnost křesťanských dějin, biskup sv. Petr Chrysolog.

Z hlediska stylu lze vysledovat hlavní proud změn ve způsobu výzdoby ravennských *symbolických* sarkofágů: zvyšování tendence k ornamentalismu a stylizaci, která je patrná zvláště na podání vlny beránek v ikonografii *adoratio crucis* či *Agnus Dei*; na podání těl pávů, jejichž peří je poznamenáno tendencí ke schematizaci a jehož details jsou spíše ryty než modelovány. Mizí i monumentalita vyjádření (patrná ještě na sarkofágu Valentiniána či Konstanse), výzdoba se zjednodušuje. S ornamentalismem souvisí opakování schémat výzdoby (např. na sarkofágu *a sei nicchie* v S. Apollinare in Classe je to opakování motivu kříže, který vyplňuje po dvou nikách na dlouhých stěnách a obě niky na bocích). Dokonalá stylizace je patrná na pozdějším sarkofágu Felixe v S. Apollinare in Classe, který již svým chronologickým zařazením (8. st.) přesahuje okruh této práce.

Těla zvířat podléhají postupem času schematizaci a často jsou zobrazována s chybnými proporcemi. Na sarkofágu Konstanse (první polovina 5. st.) jsou těla beránek ještě naturalistická, jejich vlna je naznačena plnými chomáčky. Na sarkofágu *degli agnelli* jsou těla beránek neúměrně protáhlá, mají vysoké nohy, avšak jejich vlna je ještě podaná s citem pro naturalismus. S tímto trendem souvisí nový způsob výzdoby ve dvourozměrném podání, tak jak to vidíme na beráncích na pulvinech v S. Vitale, na ambonu Agnelliho (557 – 570) v Dómu či na ambonu z basiliky SS. Giovanni e Paolo, nyní v Arcibiskupském muzeu, který pochází z období arcibiskupa Mariniana (595 – 606?).

Stylizace je progresivním proudem, který však nemusí bez výjimky znamenat mladší dobu vzniku sarkofágu.

¹⁹⁴ Betsche 1977.

Na dvou sarkofázích s beránky v zahradě S. Vitale, které jsou datovány do přibližně stejného období třetí čtvrtiny 5. st., pozorujeme rozdíly v podání těl a vlny beránek v prakticky identických ikonografických schématech. Beránci na *sarkofágu s palmami* jsou jemnou elegancí svých těl podobní beránkům na sarkofágu Konstanse, zatímco těla beránek na *sarkofágu s rozetami* jsou již značně stylizovaná, vlna je znázorněna jako pravidelně se opakující „jehlancovité“ útvary. Domnívám se, že je pravděpodobné, že obě díla vytvořila podle analogického schématu jedna dílna v malém časovém rozpětí, přičemž *sarkofág s palmami* je starší než *sarkofág s rozetami*.

7. 2 *Datace figurálních sarkofágů*

V případě figurálních sarkofágů je nutné vzít v úvahu důležité okolnosti jejich produkce a výskytu v Ravenně (část z nich byla do Ravenny importována z Konstantinopole); dále to, že se jedná o poměrně krátké časové období, do něhož zmíněné sarkofágy spadají (poslední desetiletí 4. st. až polovina 5. st.). Sarkofágy raného období (sarkofág Liberia III., *a nicchie*, Pignatta) jsou na základě analogií s konstantinopolskou plastikou považovány za import. U pozdějších sarkofágů lze usuzovat, že jsou již lokální produkcí (sarkofág Rinaldo, Exuperantia a Maximiána, sarkofág Barbaciána, Dvanácti apoštolů, Certosa/Bonacossi, Ariosti - Fontana). Jací umělci se podíleli na jejich výrobě v ravennské dílně, zda západní či východní, nelze s jistotou určit. Je však pravděpodobné, že existovala součinnost různých umělců, takže se na jednom sarkofágu mohl podílet jak umělec místní, tak pocházející z Konstantinopole.

Pro první polovinu 5. st. neexistují dostatečné místní „záchytné body“ pro dataci ravennské skulptury, výjimku tvoří štuky v baptisteriu ortodoxních (*obr. 26*) při katedrále (*basilica Ursiana*). Ze stylového hlediska se můžeme opřít o umění theodosiánské Konstantinopole: o skulptury báze Theodosiova obelisku (*obr. 1*) v Istanbulu (c 390 - 392), o *missorium* v Real Academia de la Historia v Madridu (c 388).

Pro dataci a určení proveniencí je vhodné ravennské sarkofágy srovnat s *konstantinopolskou produkcí*. A to i přesto, že se v Konstantinopoli nezachovalo velké množství figurálních sarkofágů. O to více se však dochovalo sarkofágů symbolických, zdobených jednoduchými kříži a monogramy. Figurálním sarkofágem, který je stylovou konfrontací raných ravennských sarkofágů (sarkofág Liberia), je sarkofág „prince“ (*sarcofago del Principe/Prinzensarkophag*) ze Sarigüzel (*obr. 27*), nalezený roku 1933 v jedné ze čtvrtí Istanbulu (dnes v archeologickém muzeu v Istanbuli, inv. č.: 4508). Rozměry sarkofágu nejsou nikterak monumentální (1,5 x 0,55 x 0,63 m¹⁹⁵). Chronologické zařazení sarkofágu nebylo jednotné: byl datován do theodosiánského období (Kollwitz), do poloviny 4. st. (Gerke), do let 360 – 370 (Schönebeck), do počátků 5. st. (Firatli), do první poloviny 5. st. a dokonce i do justiniánovského období. Bovini ho datuje do také do let 360 – 370 podle analogií s díly tzv. krásného stylu (*bello stile*), např. sarkofágem Junia Bassa († 359). Tato datace by souhlasila i s datací sarkofágu Liberia podle De Francoviche (378 – 380), neboť tento vykazuje silný vliv sarkofágu *prince*.

Dalším konstantinopolským sarkofágem (typu Sidamara), který patří do konce 4. st. je fragmentární sarkofág z konstantinopolské čtvrti *Psamatie* (*obr. 28*). Původně se nacházel v klášteře Sulu-Monastir, Panaghia Peribleptos. Je z prokonéského mramoru, dnes

¹⁹⁵ Bovini 1962, str. 179.

v Archeologickém muzeu v Istanbulu, inv. č. 2430, rozměry fragmentu 1,42 x 1,24 m¹⁹⁶. Stylově je tento sarkofág (postava Krista a apoštolů) blízký postavám na bázi Theodosiova obelisku v Konstantinopoli či soše Valentiniána II. Sloupy vycházejí z typu frýžských sarkofágů 3. st.¹⁹⁷

Přidržíme-li se datace, kterou uspořádal De Francovich¹⁹⁸, můžeme rozdělit figurální sarkofágy první poloviny 5. st. do čtyř fází:

1) sarkofágy poslední čtvrtiny 4. st. (sarkofág *Liberia III.* a sarkofág *a nicchie* v S. Francesco).

2) sarkofágy na přelomu 4. a 5. st., tj. přibližně mezi lety 390 a 400 (sarkofág rodiny *Pignatta* v *Quadrarco di Braccioforte*, sarkofág *S. Isacio* v S. Vitale, tzv. *fragmentární sarkofág s traditio legis* v *Museo Nazionale* v Ravenně, fragment s *nevěřícím Tomášem*).

Do konce 4. st. se řadí sarkofágy s malým počtem figur ve scéně hlavní (tj. přední) stěny panelového typu (*a campo unico*).

3) sarkofágy první čtvrtiny 5. st. (sarkofágy *Pietro peccatore* v S. Maria in Porto fuori; *Exuperancia a Maximiána*; *Rinaldo* v Dómu; sarkofág *Certosa/Bonacossi* ve Ferraře).

4) sarkofágy druhé čtvrtiny 5. st., tj. do roku 450 (sarkofágy *Dvanácti apoštolů* v S. Apollinare in Classe a *Barbaciána* v Dómu, sarkofág *Ariosti - Fontana*).

Datace De Francoviche počítá s tím, že některé sarkofágy byly importovány z východu (tj. z Konstantinopole), neboť není pravděpodobné, že by byly křesťanské sarkofágy ravennského typu vyráběny v Ravenně již před rokem 402. S tím lze souhlasit vzhledem k monumentálnímu rázu a k tématům imperiální ikonografie raných figurálních sarkofágů, které nás odkazují do prostředí císařského dvora.

G. Bovini rozděluje ravennské figurální sarkofágy do čtyř skupin: skupina sarkofágů s nikami konce 4. st. (*Liberia*, *a nicchie*), které srovnává s maloasijskými sarkofágy. Tyto sarkofágy datuje podle De Francoviche do poslední čtvrtiny 4. st.

Druhou skupinou podle Boviniho je typ sarkofágů panelového typu (*a campo unico*), jako jsou sarkofágy *Pignatta*, fragmentární s *traditio legis*; tyto sarkofágy datuje ještě do 4. st.

Třetí skupinou jsou sarkofágy počátku 5. st., k nimž řadí sarkofágy *Pietro peccatore*, *Exuperantia a Maximiána*, *Rinaldo*, *Dvanácti apoštolů*, sarkofág *Certosa* ve Ferraře.

Poslední skupinou jsou sarkofágy poloviny 5. st., kdy dochází k oživení oblíbenosti typu sarkofágů s nikami (sarkofág *Barbaciána*). Sarkofágem *Barbaciána* končí podle Boviniho éra figurálně zdobených sarkofágů v Ravenně a začíná období čistě symbolické ikonografie¹⁹⁹. Toto tvrzení by mohlo být zpochybněno, neboť je možné, že mladší než sarkofág *Barbaciána* je sarkofág *Ariosti - Fontana* a *Certosa/Bonacossi* (viz kapitola 10).

Určitou problematiku představoval sarkofág *Exuperantia*: podle posledních datací byl zařazen do období první poloviny 5. st., podle Boviniho a De Francoviche do počátků 5.

¹⁹⁶ Ibid., str. 184-185.

¹⁹⁷ Firatli 1990.

¹⁹⁸ De Francovich 1959, str. 108 – 109.

¹⁹⁹ Bovini: *Un momento del linguaggio artistico della scultura ravennate „a figure“ che preannuncia il medio evo*. In: Atti del convegno internazionale sul tema: Tardo antico e alto medioevo. La forma artistica nel passaggio dall'antichità al medioevo. Roma 1967. Estratto 1968, str. 269.

st. (410 – 420); Kollwitz jej řadil obecně do 5. st.; Lawrenceová dokonce do 6. st.²⁰⁰. De Francovich časově řadí sarkofág Rinaldo (cca 420 - 430) za sarkofág Exuperantia, s tímto sledem souhlasí také Kollwitz, který tvrdí, že symbolická výzdoba bočních stěn je v ravennské produkci novinkou na sarkofágu Exuperantia²⁰¹. Přesto se domnívám, že časová následnost je opačná. Bovini se domnívá, že je možná provenience tohoto sarkofágu z východu. Zdůvodňuje to atypickou fysiognomií sv. Petra po levici Krista. (Bovini 1950, str. 32-33).

Ve stylu figurálních sarkofágů je patrný vývoj od naturalisticky podaných postav, vycházejících z kánonu teodosiánské renesance (sarkofágy Liberia a *a nicchie*) k pojetí symbolickému a sumarizovanému, které je patrné na sarkofágu Barbaciána. Postavy na tomto sarkofágu tvoří součást dekoru, jsou separované od svého prostředí. Postavy jsou přísně frontální a strnulé. Domnívám se, že právě v tomto podání jsou již vystopovatelné prvky byzantského umění. Bovini považuje sarkofág za předstupeň raně středověkému umění²⁰². Je však zároveň důležité si uvědomit, že styl a pojetí sarkofágu Barbaciána je invencí ravennské školy, a že vývoj, který vedl k takovému pojetí figur, započal v Ravenně již dříve, např. na sarkofágu Exuperantia a Maximiána v Dómu. Podle Boviniho se sarkofágem Barbaciána uzavírá epocha staro křesťanského umění v Ravenně a nastupuje nové období, charakterizované symbolickou výzdobou²⁰³.

7. 3 *Datace symbolických sarkofágů*

Mnoho různých názorů týkajících se datace ravennských sarkofágů bylo vysloveno v souvislosti se *symbolickými* sarkofágy, z nichž některé byly datovány odlišně řádově o celá staletí (např. dle posledního data uložení ostatků, aniž by bylo bráno v úvahu, že byl sarkofág znovu použit, tj. že jeho datace je mnohem starší).

Spolehlivě datovatelnými „výchozími body“ v dataci ravennských symbolických sarkofágů podle stylu i typologie mohou sloužit např. pulviny hlavic basiliky S. Vitale (*obr. 29*); transeny z Dómu; deska oltáře v presbyteriu v S. Vitale (*obr. 30*); ambon Agnelliho (*obr. 31*) či ambon ze SS. Giovanni e Paolo.

Pulviny hlavic sloupů v S. Vitale jsou datovatelné do období výstavby basiliky, tj. mezi lety 527 – 548; transeny (desky chórových přepážek, *cancelli*) z Dómu, dnes v Museo Arcivescovile, do období episkopátu biskupa Viktora (537/538 – 544/545). Deska oltáře v presbyteriu S. Vitale je datovatelná do období před dokončením basiliky S. Vitale, tj. před rok 548 (Bovini datuje tento oltář do období vysvěcení basiliky S. Vitale - tj. kolem roku 547/548).

Na desce oltáře v S. Vitale jsou zobrazeni beránci v mělkém reliéfu, jejichž těla působí těžkopádným a masivním dojmem. Styl figur odpovídá uměleckému kánonu období před polovinou 6. st. Nedostatek plasticity v podání těl beránek odpovídá zpracování stejné tematiky na pulvinech v S. Vitale²⁰⁴. Domnívám se, že plošnost reliéfu jak na oltáři, tak na pulvinech, odpovídá konstantinopolskému stylu.

²⁰⁰ *Corpus*, II, 1968; Farioli 1977, str. 40; Bovini 1950, str. 37; De Francovich 1959, str. 108; Kollwitz 1956; Lawrence 1970, str. 21-22.

²⁰¹ Kollwitz - Herdejürgen 1979, str. 142.

²⁰² „È proprio in questo sarcofago, certamente uno degli ultimi ornati a figure che siano stati prodotti a Ravenna (...), che è dato scorgere i segni premonitori d'una nuova concezione, la quale ben presto porterà al momento di transizione dalla Tarda Antichità al Medio Evo.“ Bovini 1968, str. 270.

²⁰³ Bovini, op. cit., str. 271.

²⁰⁴ Bovini 1975, str. 123; *Corpus*, I, 1968, str. 20, fig. 9.

Jako výchozí body v dataci symbolických sarkofágů po polovině 6. st. lze přihlídnout k ambonu (kazatelně) arcibiskupa Agnelliho v Dómu, jež je spolehlivě datovatelný do let episkopátu arcibiskpa 557 – 570²⁰⁵, přesněji po roce 562²⁰⁶ a k ambonu z basiliky SS. Giovanni e Paolo, dnes v Arcibiskupském muzeu, který je datovatelný do období episkopátu arcibiskupa Mariniana (595 – 606?).

Ambon Agnelliho je z prokonéskeho mramoru a představuje jeden z prvních ravenských ambonů označovaných *pyrgus*, které jsou běžné od justiniánovského období²⁰⁷. Ambon Agnelliho uvádí na ravenskou scénu nové prvky. Jsou jimi především plochost reliéfu, tj. dvourozměrnost obrazu; tapetový vzor (resp. výjevy jsou řazeny do čtvercových rámu v přísně symetrickém sledu, ornamentalismus). Těmito charakteristikami je blízký umění Konstantinopole 2. poloviny 6. st., proto se uvažuje o tom, že byl importován z východu²⁰⁸.

Symbolické sarkofágy se zoomorfní výzdobou a s kříži můžeme na základě stylového, kompozičního a typologicko – ikonografického hlediska zařadit do následujících orientačních skupin.

Sarkofágy první poloviny 5. st.: Konstanse a Valentiniána, Gally Placidie;
sarkofágy od 450 – 475: Teodora, s beránky a palmami, s beránky a rozetami;
sarkofágy poslední čtvrtiny 5. st. (475 – 500): Traversari, nedokončený;
sarkofágy přelomu 5. a 6. st.: *degli agnelli, a sei nicchie, a tre e quattro nicchie,*

Bonifacia.

V tomto období je již patrná tendence k abstraktně – dekorativnímu pojetí výzdoby, ve které se projevuje schematismus²⁰⁹.

Sarkofág *a tre e quattro nicchie* je De Francovichem datován do období mezi lety 480 – 490, „Korpusem raně křesťanské byzantské a raně středověké skulptury v Ravenně“ na přelom 5. a 6. st. Sarkofág *degli agnelli* je De Francovichem datován do období 490 – 500, „Korpusem“ na počátek 6. st.

sarkofágy od 500 – 525: Del Sale, Cavalli, sarkofág 1 před vchodem do S. Francesco;

sarkofágy od 525 – 550: Sarkofágy Ecclesia a Ursicina, víko sarkofágu 2 před vchodem do S. Francesco;

sarkofágy druhé poloviny 6. st.: sarkofágy s kříži v Quadrarco di Braccioforte, v zahradě S. Vitale a v S. Agata Maggiore; víko sarkofágu z Longany.

Sarkofágy konce 6. st.:

Jsou zdobené většinou jednoduchými kříži latinské či řecké formy, s rozšiřujícími se rameny (ramena často přecházejí do mohutných trojúhelníků) – *crux patens*. Kříže mívají středový disk (v některých případech s dvojitou kružnicí nebo s dalším středovým bodem,

²⁰⁵ Pierpaoli 1988, str. 203.

²⁰⁶ “(...) sicuramente datato, potrebbe costituire dal lato cronologico un punto fisso in riferimento alle decorazioni simboliche che compaiono sui sarcofagi.” Corpus, II, 1968, str. 7, pozn. 2

²⁰⁷ Tento typ se vyskytuje jak v Konstantinopoli a Ravenně, tak i na Istrii, např. v katedrále *Eufrasiana* v Poreči. Označení *pyrgus* (z řeckého *pyrgos*, věž) vychází z epigrafu na ambonu a je pravděpodobně ohlasem stejného označení, které bylo použito při popisu ciboria konstantinopolského ambonu v podobě „věže“, v chrámu S. Sofia. Farioli 1994, str. 207 – 217.

²⁰⁸ „(...) potrebbe essere stato importato dalla metropoli“. Farioli 1994, str. 211.

²⁰⁹ De Francovich 1959, str. 81.

Tab. V/obr. 2); případně mohou být uzavřeny v klipeu (např. sarkofág z Quadrarco di Braccioforte, *Tab. V/obr. 1*). Sarkofágy tohoto období nebývají hlazeny, výzdoba je schematická a minimalistická. Víka jsou menších rozměrů a nebývají zdobena. Členění *cassy* sarkofágu se omezuje na pás spodního soklu, případně na plastický pás po obvodu všech stran. Do této skupiny patří např. sarkofágy s centrálními kříži v Quadrarco di Braccioforte, sarkofágy s kříži v basilice S. Agata Maggiore. Vyjímkou je např. víko „Cavalli“ v Museo Nazionale, které je zdobeno chrismónem, po jehož stranách jsou zobrazeni dva pávi a florální rozviliny.

8. Ikonografie ravennských sarkofágů

Skupinu ravennských sarkofágů rozdělujeme na dvě základní ikonografické skupiny, jež jsou vymezeny i časově: sarkofágy, na nichž převažuje figurální výzdoba s lidskými postavami a na sarkofágy s čistě symbolickou výzdobou (zoomorfní, fytomorfní, abstraktní a ornamentální).

Dělení ravennských sarkofágů na skupinu figurálních a symbolických sarkofágů je běžné v převážné většině odborné literatury; i když v některých studiích (např. u De Francovich²¹⁰) se objevuje termín *a figure umane*. Je však třeba poznamenat, že označení *figurální* není zcela přesné, neboť *figurou* je nejen lidská postava, ale i zoomorfní zobrazení (např. beránek jak *Agnus Dei*) Také symbolický charakter výzdoby ravennských sarkofágů jak s lidskou postavou²¹¹, tak se zoomorfní ikonografií, je důvodem k upřesnění pojmů a skupin.

Postavy na ravennských figurálních sarkofázích jsou jedinečné pro obsahovou náplň, kterou *symbolicky* zastupují. Mohli bychom se zamyslet nad tím, do jaké míry jsou v tomto případě figury, tedy formálně neabstraktní zobrazení, symbolem. Všechny charakteristické znaky (frontalita, strnulost, majestátní dojem a charakter kompozice) nás odkazují na symbolické chápání celé scény. V některých případech je nemožné přisoudit výjevu narativní účel (např. *Christus victor* jako vítěz nad silami zla). Také scéna s předáním zákona Pavlovi nemá svůj podklad v novozákonních textech. Takže bychom mohli hovořit o symbolických sarkofázích s figurální výzdobou²¹².

Mohli bychom tedy zahrnout do skupiny *figurálně-symbolických* sarkofágů jak sarkofágy s lidskou postavou (*a figure umane*), tak sarkofágy se zoomorfní tematikou (bez lidské postavy) a dále vyčlenit specifickou skupinu abstraktních sarkofágů zdobených kříži (příp. korunou s *lemniscæ*), případně zdobených také fytomorfními motivy (Tab. 9). Fytomorfní motivy na ravennských sarkofázích nepředstavují primární výzdobné téma, jsou doplňkovou výzdobou (např. při scénách afrontovaných pávů u *kantharu*). Doprovázejí kompozice na sarkofázích s lidskými postavami, na čistě zoomorfních sarkofázích, méně často na sarkofázích s abstraktní výzdobou v podobě křížů.

Skupina sarkofágů s lidskou postavou je vymezena časovým obdobím od poslední čtvrtiny 4. st. (378/380)/konce 4. st. do cca 450/460; skupina se zoomorfní symbolikou začíná v první polovině 5. st. a pokračuje dále do 6. st.²¹³ Skupina s kříži je charakteristická pro 6. st., především pro druhou polovinu 6. st.

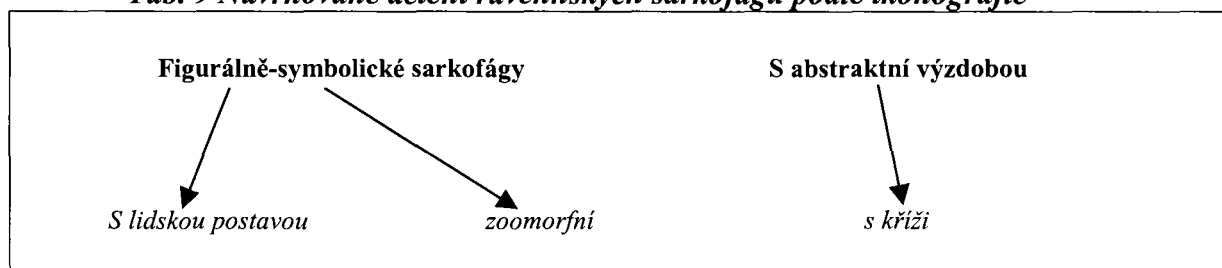
²¹⁰ De Francovich 1959.

²¹¹ Figura, chápaná v křesťanském kontextu jako symbol, se objevuje již v umění katakomb (na malbách, sarkofázích). Jedná se např. o opakující se postavy pastýřů či orantů.

²¹² Za postřeh o monumentálním a symbolickém významu ravennských figurálních sarkofágů děkuji profesorce Silvii Pasiové. Také P. A. Martinelli hovoří o symbolickém významu figurálního sarkofágu“ „(...) *l'autonomia specifica della figura umana, esattamente come se fossimo non più in presenza di un sarcofaga figurato ma di uno simbolico*“. *La cultura artistica a Ravenna*, in: *Ecclesiologia, cultura e arte*, Antonio Carile, Ravenna - Venezia 1992, str. 159-176; str. 167.

²¹³ Některé pozdní sarkofágy pocházejí ještě ze 7. st., ty však již v této práci nejsou zahrnuty.

Tab. 9 Navrhované dělení ravennských sarkofágů podle ikonografie



Pro účely této práce a pro koncepci *přehledu* sarkofágů je podle vžitého úzu užíváno označení *figurálních* sarkofágů jako sarkofágů s lidskou postavou a *symbolických* sarkofágů ve smyslu bez lidské postavy (zoomorfni a abstraktní symbolika); avšak je kladen důraz na přesnější odlišení (tj. např. označení skupiny s kříží), viz Tab. 10.

Tab. 10 Použité dělení ravennských sarkofágů z ikonografického hlediska

		<i>figurální výzdoba</i>	<i>symbolická výzdoba</i>
Figurální sarkofágy (tj. s lidskou postavou)		ANO	ANO
Symbolické sarkofágy	„Zoomorfni“	NE	zoomorfni, fytorfni, abstraktní (kříže, monogramy), koruna s <i>lemniscæ</i>
	„S kříží“	NE	abstraktní (kříže), koruna s <i>lemniscæ</i>

Kolem poloviny 5. st. dochází ke změně v ikonografii sarkofágů. Převažuje symbolická výzdoba (zoomorfni a abstraktní), což nakonec vede k naprostému opuštění figurální kompozice s lidskou postavou. Po polovině 5. st. (resp. po roce 460) se již v Ravenně nevyskytují figurální sarkofágy s lidskou postavou²¹⁴, symbolické sarkofágy jsou však doložené již v první polovině 5. st. (sarkofág Teodora, sarkofág Konstanse III. a Valentiniána III.). Symbolické sarkofágy pozdějšího období přejímají některé prvky symbolické výzdoby na sekundárních stěnách předcházejících figurálních sarkofágů s lidskými postavami (víko, boční stěny, zadní stěna apod.).

Figurální sarkofágy byly již od svého počátku zdobeny také symbolickou tematikou: zadní²¹⁵ a ve třech případech boční stěny sarkofágů a víka. Pouze na těchto třech z třinácti ravennských sarkofágů se objevuje čistě symbolická výzdoba na bočních stěnách: sarkofág Rinaldo (420 - 430*), sarkofág Exuperantia a Maximiána (410 - 420*); pozdní sarkofág Barbaciána (440 - 450*).

*) datace podle De Francoviche

²¹⁴ Striktní odmítnutí figury neplatí pro ostatní ravennskou skulpturu, figura se vyskytuje např. na pozdějším pluteu ze S. Apollinare Nuovo, na kterém je zobrazen Daniel v jámě lvové; toto pluteum je datováno do období kolem poloviny 6. st. (*Corpus*, I, 1968, str. 58).

²¹⁵ Symbolická výzdoba na zadních stěnách sarkofágů se objevuje již na attických sarkofázích a na sarkofázích maloasijských; na těchto pohanských sarkofázích se vyskytují na zadních stranách bájná zvířata, např. sfingy, pegasové nebo lvi apod. Toto pojetí je podle Kollwitze přepracováno na sarkofágu Pignatta, kde jsou bájná zvířata nahrazena jelínky, *Kollwitz - Herdejürgen* 1979, str. 140.

Na sekundární symbolickou výzdobu figurálních sarkofágů nebyl z výtvarného hlediska kladen takový důraz, jako u samotné figurální výzdoby přední strany. Většinou byl rozdíl patrný také ve výšce reliéfu (pro figurální výzdobu reliéf vysoký, pro symbolickou nižší), např. na sarkofágu Pignatta jsou postavy Krista a apoštolů v hlubokém reliéfu, takže připomínají volnou skulpturu připevněnou k podkladu, zatímco těla jelenů na zadní straně sarkofágu jsou v nižším reliéfu.

Zadní strana sarkofágu Pignatta je považována za počátek symbolického zobrazení v Ravenně.

Kollwitz²¹⁶ i De Francovich²¹⁷ považují za prvotní impuls ravennských symbolických sarkofágů sarkofág Valentiniána III./Honorie v mauzoleu Gally Placidie, nalézají v jeho architektonické struktuře původní motiv pohanských severoitalských sarkofágů (typické jsou rohové pilastry). Podle nich se po dlouhém období řecké (helénistické) dominance v umění vrací domácí sochařská tradice, ovlivněná byzantským uměním. De Francovich k sarkofágu Valentiniána (ve své práci ho označuje jako sarkofág Honorie) řadí sarkofág Konstanse v mauzoleu Gally Placidie a za počáteční impuls pro vývoj skupiny ravennských symbolických sarkofágů považuje tyto dva sarkofágy.

De Francovich dělí symbolické sarkofágy do dvou převažujících typů podle tematiky na přední stěně:

- 1) sarkofágy s arkádami, v nichž jsou zobrazeny kříže a palmy
- 2) sarkofág s beránky²¹⁸.

Farioliová na základě ikonografie dělí skupinu symbolických sarkofágů ještě na dvě hlavní podskupiny: na symbolické sarkofágy se zoomorfní tematikou a na sarkofágy zdobené pouze kříži²¹⁹.

Předobrazem symbolické výzdobě sarkofágů jsou podle některých autorů malby v křesťanských basilikách, v katakombách a mozaiky. Domnívám se, že ravennské figurální umění vycházelo také z umění řezby ve slonovině, zvláště z děl milánského ateliéru (např. tzv. milánský diptych, **obr. 32**, jež má některé společné rysy se sarkofágem Valentiniána III., jejich srovnání, viz přehled symbolických sarkofágů) a ze slonovin, jež jsou připisovány ravennskému okruhu²²⁰. Neopominutelnou inspirací byly zajisté manuskripty, toreutika (např. stříbrný talíř biskupa Paterna, Leningrad, Ermitáž, c. r. 518²²¹) a textilie (koptské látky, **obr. 33 a, b, c**) – a to především pro některé ornamentální motivy (analogie např. s pravou boční stěnou sarkofágu Rinaldo, s levou boční stěnou sarkofágu Exuperantia a Maximiana).

²¹⁶ Kollwitz 1956, str. 59.

²¹⁷ De Francovich 1959.

²¹⁸ „Abbiamo dunque constatato che sotto l'impulso dato dai sarcofagi di Costanzo e di Onorio del mausoleo di Galla Placidia si afferma e si diffonde nel corso della seconda metà del secolo V il tipo del sarcofago simbolico che sostituisce quello a figure e che si può a sua volta suddividere, secondo la tematica prevalente nella fronte, in due categorie“. De Francovich 1959, str. 100.

²¹⁹ Farioli 1968.

²²⁰ Volbach 1977.

²²¹ Talbot Rice 1958, str. 28.

8. 1 *Ikonografie sarkofágů s figurální výzdobou s lidskými postavami.*

Tato skupina sarkofágů (od konce 4. st. do cca roku 450/460) je charakteristická tím, že převládá figurální zobrazení s lidskou postavou (Tab. 12). Avšak objevuje se také zoomorfí a fytomorfí symbolika (jeleni pijící z *kantharu* vodu Boží milosti; afrontování pávi, beránci, holubice; kříže, christogramy, palmy, vinná réva), a to na zadní stěně, víku a na bočních stěnách (Tab. 13).

8. 1. 1 *Srovnání ikonografie ravennských a římských sarkofágů*

Ravennské sarkofágy se liší od *římských* nejen typologickými aspekty, ale také ikonografií (Tab. 11), ačkoli i zde nacházejí obě skupiny mnohé paralely. Zásadním rozdílem je kompozice: římské sarkofágy mají narativní ráz, který se projevuje hustým sledem jednotlivých scén za sebou; ravennské sarkofágy se vyznačují monumentalitou scén a jistou minimalizací, tj. použitím co nejméně formálních prvků pro vyjádření ústředního tématu (na rozdíl od římských sarkofágů se jedná o jedno hlavní téma, např. theofanické).

Na obou skupinách sarkofágů se vyskytují stejné symbolické, resp. *symbolizující*, figurální scény, např. vzkříšení Lazara či Daniel v jámě lvové (římský sarkofág Dvou bratří a tzv. „dogmatický sarkofág“ v *Museo Pio Cristiano*, Città del Vaticano²²²; na ravennských sarkofázích S. Isacio a fragmentárním s *traditio legis*).

Také ikonografie *traditio legis* je společná pro římské i ravennské sarkofágy. Na římských sarkofázích je běžné pouze *traditio legis* Petrovi, na ravennských se objevuje i Pavlovi (v ravennském prostředí naopak tato varianta převažuje). Na obou ikonografiích se vyskytuje zobrazení rajske hory, z níž vytékají prameny čtyř řek.

K symbolům na figurálních sarkofázích obou skupin patří také zdůraznění částí figur, které nesou obsahové poselství, může to být např. neúměrné prodloužení ruky v gestu *acclamatio* (na římském sarkofágu papeže Marcella v *Grotte Vaticane*²²³; na ravennských sarkofázích Pietro peccatore - ruce apoštolů v *acclamatii*, Exuperantia a Maximiána - ruce všech tří postav, S. Isacio - ruka malého Ježíše, Rinaldo - ruka Krista, Dvanácti apoštolů - ruce apoštolů v *acclamatii*, Ariosti ve Ferraře, Barbaciána - ruce apoštolů v *acclamatii*).

Mezi společnou ikonografií ravennských a římských sarkofágů patří *klanění tří mágů* (sarkofág S. Isacio a římský tzv. „dogmatický sarkofág“), které je typické pro okruh milánského ateliéru (Milánský diptych apod).

Rozdíl mezi oběma skupinami sarkofágů spočívá také v *ikonickém zobrazení*, které není obvyklé v římské produkci tak jako na ravennských sarkofázích. Na ravennských sarkofázích se projevují prvky počátků byzantského pojetí (vliv Konstantinopole na ravennskou produkci), mezi nimi také ikonismus. Na římských sarkofázích je Kristus zobrazován spíše v *narativním* kontextu, zatímco na ravennských v *ikonické formě* (*traditio legis*, theofanie, apokalyptický ráz scén; sarkofágy Pignatta, Rinaldo atd.). V Římě je umění

²²² Bisconti 2000, fig. 40, 42.

²²³ Na tomto sarkofágu jsou takto zdůrazněny ruce v *acclamatii* apoštolů, stojících v postranních panelech na přední straně sarkofágu

až do 4. st. poznamenáno zákazem zhotovování ikon (jak nás informují církevní otcové, např. Epifanius ze Salamíny; nebo Eusebius z Cesaree²²⁴).

Ikonografie ravennských sarkofágů obsahuje témata vycházející z apokryfních evangelií, rozšířených na východě římské říše, zatímco v římském umění nejsou tato témata příliš častá.

Tab. 11 Ikonografické a kompoziční srovnání římských a ravennských figurálních sarkofágů.

	Paralely	Rozdíly
Římské sarkofágy	<ul style="list-style-type: none"> • Symbolické scény (vzkříšení Lazara, Daniel v jámě lvové, <i>traditio legis</i>) • Ikonografie <i>traditio legis</i> • Ikonografie rajske hory s prameny čtyř řek • Shodná ikonografie klanění tří mágů (sarkofág S. Isacio a římský tzv. „dogmatický“ sarkofág) 	<ul style="list-style-type: none"> • Narativní ráz kompozice, velké množství figur • Živost, pohyb • Nevyskytuje se <i>traditio legis</i> Pavlovi • Monumentální ráz kompozice, minimalizace • Tendence k frontalitě, hieratické perspektivě • Témata ovlivněná apokryfními evangelií (zvěstování Marii)*) • Ikonické zobrazení Krista
Ravennské sarkofágy		

*) Jiná témata apokryfních spisů se na římských sarkofázích objevují: jedná se např. o zázrak, který učinil Petr, když nechal před zraky svých vězňů vytrysknout ze skály pramen vody.

8. 1. 2 *Vlivy imperiální ikonografie v ikonografii ravennských křesťanských sarkofágů*

Na ravennských figurálních sarkofázích se objevují některá témata, která jsou blízká stylu imperiální ikonografie, z níž jsou převzatá a přizpůsobená křesťanskému duchu v rámci *interpretatio christiana*. Ikonograficky vycházejí z majestátního císařského zobrazení (*maiestas*), ale z ikonologického hlediska jsou odlišná. Tak jako je zobrazován císař ve svém majestátu, tak je zobrazen i Kristus²²⁵. Pro křesťanské umění pozdní antiky je typické směšování témat vycházejících z císařského dvora (ceremoniálnost) a z apokalyptického, tj. eschatologického křesťanského myšlení²²⁶.

Mezi témata křesťanské ikonografie, vycházející z imperiálního zobrazení, patří předání zákona (*traditio legis*) Petrovi, nebo Pavlovi (Kristus jako zákonodárce, soudce, na trůně mezi apoštoly, jimž předává boží Zákon, *lex divina*); předání klíčů od nebeské brány Petrovi (*traditio clavium*); zobrazení Krista jako přemožitele zla symbolizovaného zvířaty, lvem a hadem/drakem (*Christus victor*). Z císařského *maiestas* vychází zobrazení Krista jako vladaře na trůně s otevřenou knihou v ruce (apokalyptická scéna). Zobrazení Krista i císaře vychází ze stejných reprezentativních koncepcí, které využívají symbolu, nadčasovosti, hieratického zobrazení a nereálného prostoru²²⁷. Témata majestátního zobrazení Krista

²²⁴ Bisconti 2000, str. 33.

²²⁵ Kristologický repertoár vztahující se k majestátu Krista (*traditio legis*, *Christus victor*, *iudex*) se dostává do popředí (v návaznosti na teologické myšlení) od 4. st.

²²⁶ Bisconti 2000, str. 86.

²²⁷ Na mozaikách vyjádřeného zlatým pozadím.

„*Monarchia celeste e monarchia terrena si esprimono tramite gli stessi canoni rappresentati, tendenti ad ottenere immagini simboliche e celebrative tramite l'abolizione di qualsiasi notazione spazio – temporale o naturalistica e l'adozione di una sintassi ottico – formale gerarchica*“ Pasi 1983, str. 205.

vycházejí z monumentální, mozaikové výzdoby apsid basilik²²⁸. K imperiální ikonografii se vztahuje i scéna daru korun na zakrytých rukou (*coronae vitae* a *manibus velatis*) ze strany apoštolů Kristu a pozdravný hold apoštolů (*acclamatio*) Kristu²²⁹.

Tab. 12 Figurální náměty na ravennských sarkofázích.

Náměty		Přední stěna	Zadní stěna	Boky
<i>Traditio legis</i>	Petrovi	Fragmentární sarkofág, Liberia III.	0	0
	Pavlovi	<i>a nicchie</i> ; Liberia III., Pietro peccatore; Dvanácti apoštolů, Certosa/Bonacossi	Liberia III.	
<i>Traditio clavium Petrovi</i>		<i>A nicchie</i> *) ; Liberia III. (<i>pravděpodobně</i>); Dvanácti apoštolů	0	0
Kristus vítěz nad zlem		Pignatta	0	0
Kristus trůnící, s Knihou, apokalyptická krajina/Kristus s rotulem (Kristus <i>docens</i>)		Rinaldo, Dvanácti apoštolů, Certosa/Bonacossi a Ariosti – Fontana (s otevřenou knihou); Exuperantia a Maximiána (s rotulem)	0	0
Stojící Kristus se svitkem (Kristus <i>docens</i>)		Exuperantia a Maximiána, Barbaciána	0	0
Petr s křížem na ramenou		Exuperantia a Maximiána Dvanácti apoštolů, Rinaldo, Certosa/Bonacossi, Barbaciána	0	0
Pavel s křížem na ramenou		Certosa/Bonacossi		
Apoštolové s <i>coronae vitae</i> a <i>manibus velatis</i>		<i>A nicchie</i> , Dvanácti apoštolů, Rinaldo, Certosa/Bonacossi	0	Pietro peccatore PB a LB**)
<i>Acclamatio</i> apoštolů		<i>A nicchie</i> , Liberia III, Dvanácti apoštolů, Pignatta, fragmentární, Pietro peccatore, Exuperantia a Maximiána, Barbaciána	0	Certosa/Bonacossi PB**)
Apoštolové se svitky, <i>dextrarum iunctio</i>			0	Dvanácti apoštolů PB a LB**); Certosa/Bonacossi PB a LB**), <i>a nicchie</i> LB**), Liberia III. LB**), Ariosti - Fontana
Daniel mezi lvy		0	0	Fragmentární s <i>traditio legis</i> PB**) S. Isacio. PB**),
Vzkříšení Lazara		0	0	Fragmentární s <i>traditio legis</i> LB**) S. Isacio. LB**)
Portréty zemřelých		Fragmentární sarkofág	0	
Zvěstování Marii			0	Pignatta. PB**)
Adorace tří mágů		S. Isacio	0	
Nevěřící Tomáš		0	0	fragment z Musea Nazionale v Ravenně

*) pouze naznačení přítomnosti klíčů, nikoli samotný akt předání

***) PB = pravý bok; LB = levý bok

²²⁸ Gerke 1969.

²²⁹ *Acclamatio* bylo v římském kontextu gestem *pozdravu*, tj. vzdání holdu význačné osobě (císaři), ale znamenalo také *potvrzení* (např. vojsko aklamací potvrdilo volbu císaře apod.).

Z uvedené tabulky 12 vyplývá, že na předních stěnách sarkofágů se objevují především majestátní theofanická témata, jako *traditio legis/clavium*; Kristus *docens s rotolem* či otevřenou knihou, sedící na trůnu, příp. v apokalyptické krajině; postavy dvou hlavních apoštolů Petra a Pavla, kolégium apoštolů a s nimi související *acclamatio, coronae vitae, manibus velatis* apod. *Traditio legis* se na ravennských sarkofázích vyskytuje sedmkrát, *traditio clavium* bezpečně pouze jednou, ostatní případy jsou hypotetické (sarkofág *a nicchie* a sarkofág Liberia III.). Téma Krista jako vítěze nad zlem se objevuje pouze jednou, na sarkofágu Pignatta. Často se objevuje ikonografie Petra s křížem na ramenu; Pavel s křížem je zobrazen pouze jednou, na přední stěně sarkofágu Certosa/Bonacossi.

Zadní stěny jsou zpravidla zdobeny zoomorfní, fytomorfní a abstraktní symbolikou (beránci, pávi, monogramy, viz Tab. 13). Figurálními motivy (tj. s lidskými postavami) je zdobena pouze zadní stěna sarkofágu Liberia III.

Na bocích sarkofágů se již majestátní theofanická témata neobjevují; běžné jsou postavy apoštolů (např. se svitky, s gesty *acclamatia* či s darem korun), novozákonní téma vzkříšení Lazara se objevuje pouze dvakrát, na sarkofágu S. Isacio a na tzv. fragmentárním sarkofágu s *traditio legis* v Museo Nazionale. Na těchto dvou sarkofázích se také vyskytuje jediné téma na ravennských sarkofázích, které vychází ze Starého zákona, Daniel v jámě lvové. Na pravém boku sarkofágu Pignatta je znázorněno zvěstování Marii, na fragmentu z Musea Nazionale výjev s nevěřícím Tomášem. Tato témata se na ostatních sarkofázích nevyskytují.

Pro pochopení monumentálního a slavnostního rázu výjevů na ravennských sarkofázích, je nutné si uvědomit, že byla tato témata běžná pro mozaikovou (především apsidální) výzdobu křesťanských basilik. Zde bychom také našli mnohé paralely k ravenským sarkofágům²³⁰. Je důležité si uvědomit, kde byla jednotlivá témata přítomná. Je zřejmé, že některé ikonografie byly běžné pro východ i západ římské říše (*traditio legis* obecně), jiné však byly rozšířené výhradně v jedné části (na západě *traditio legis* Petrovi, na východě *traditio legis* Pavlovi).

Traditio legis/clavium

V ikonografii *traditio legis* se jedná o předání Zákona, *Nova Lex/Lex evangelii*, ze strany Krista jednomu z hlavních apoštolů (*duces apostolorum*), Petrovi, nebo Pavlovi. Tématikou předání zákona se zabývali např. P. L. Zovatto a F. Bisconti²³¹. Ikonografie *traditio legis* vychází z imperiální ikonografie (*largitio*)²³².

Téma nemá opodstatnění v evangeliích, ani ve Skutcích apoštolů, ale vyskytuje se již na raných křesťanských památkách, na římských sarkofázích ze S. Sebastiano (**obr. 36**) a z Grotte Vaticane z let 360 – 370; na víku krabičky ze Samagher; na apsidální mozaice z konstantinovské fáze basiliky S. Pietro ve Vatikánu, **obr. 35** (kde byla zobrazena pyramidální kompozice skupiny Krista a apoštolů podobně jako později na tzv. fragmentárním sarkofágu s

²³⁰ Např. téma *traditio legis* na presbyteriální mozaice konstantinovské basiliky S. Pietro v Římě, **obr. 35**.

²³¹ Zovatto 1968; Bisconti 2000; Bisconti 2003.

²³² Zovatto 1968, str. 11

traditio legis v Museo Nazionale v Ravenně²³³) a v mausoleu S. Costanza (*traditio legis* i *traditio clavium*). Apsidální mozaiku v S. Pietro považuje Bisconti za prototyp ikonografie *traditio legis*²³⁴. Na vývoj této ikonografie měl pravděpodobně větší podíl postkonstantinovský Řím a nikoli ještě Konstantinopol. Ve druhé polovině 4. st. je kompozice *traditio legis* již rozšířená v severní Itálii a v Galii.

Střed kompozice u *traditio legis* tvoří Kristus sedící na trůnu nebo stojící na hoře, z níž vytékají čtyři rajske řeky. Pravou ruku může mít pozvednutou v gestu, jež značí "slovo", λογοξ, *adlocutio*. V klasické kompozici *traditio legis* Kristovy nohy spočívají na typu subpedanea, symbolizujícího nebe. Umístění děje do oblasti nebes je naznačeno pomocí palem po stranách apoštolů. Na mozaikách se objevují hojně červánky. Na mozaikách se analogicky k figurálnímu zobrazení objevuje také symbolická scéna s *Agnus Dei*, tj. Kristem personifikovaným beránkem, a apoštolů v podobě oveček. Stejně tak toto schéma nacházíme na ravennských sarkofázích od druhé poloviny 5. st. Ikonografie *traditio legis* se významově vztahuje k *Dominus legem dat*, tj. k předání pravomoci, zákona, ze strany císaře, vládce. Analogii lze nalézt např. ve svrchovaném pojetí vládce, např. na zobrazení na sesterciu Antonina Pia, na jehož reversu je nápis *REX QVADIS DATVS*, který odkazuje na určení krále Kvádů císařem Antoninem Piem.

Varianta *traditio legis* Petrovi je rozšířená na západě římské říše, varianta Pavlovi na východě (Pavel je považován za apoštola východu; východní umělci měli pravděpodobně v úmyslu vyzdvihnout důležitost postavy Pavla na úroveň hodnosti apoštola Petra), kde má svůj původ (resp. v řecko - konstantinopolském prostředí²³⁵). Četné příklady římské varianty můžeme vidět na sarkofázích, ale také v neapolském baptistériu S. Giovanni in Fonte; na víku krabičky ze Samagher v Museo Archeologico v Benátkách²³⁶.

Na ravennských sarkofázích se objevují obě varianty (celkově se *traditio legis* vyskytuje sedmkrát), ale převažuje *traditio legis* Pavlovi (vyskytuje se pětkrát: na sarkofázích *a nicchie*, Liberia III., Dvanácti apoštolů, Pietro peccatore a snad také na sarkofágu Certosa/Bonacossi, kde je však *rotulus* v ruce Krista značně poničen); *traditio legis* Petrovi se objevuje pouze dvakrát, na tzv. fragmentárním sarkofágu s *traditio legis* v Museo Nazionale a na sarkofágu Liberia III. (Tab. 12).

Liberiův sarkofág je zvláštním případem, neboť jsou na něm přítomny obě varianty *traditio legis*, Petrovi i Pavlovi.

Scéna *traditio legis* se vyskytuje také na nefunerální ravennské plastice, např. na mramorovém relikviáři SS. Quirico e Giulietta ze S. Giovanni Battista v Ravenně (dnes v Museo Arcivescovile).

S ikonografií *traditio legis* souvisí také přítomnost Krista v majestátu, tj. *maiestas Domini*²³⁷. Ve scéně *traditio legis* může být přítomno celé *kolégium apoštolů*, nebo pouze dva apoštolové, zpravidla Petr a Pavel (jedná se o tzv. skupinu *trinus*, tj. trojčlennou).

Předávaný Zákon, *Lex*, je zobrazen v podobě svitku - *volumen/rotulus*, který může být svinutý, nebo rozvinutý (např. na apsidální mozaice původní konstantinovské basiliky S.

²³³ Zovatto 1968.

²³⁴ Bisconti 2003, str. 263.

²³⁵ Příkladem východního sarkofágu s *traditio legis* Pavlovi je fragmentární sarkofág z *Bakirköy* (rozměry fragmentu jsou: *alt.* 0,74 m; *long.* 1,50 m), *obr. 34*, v archeologickém muzeu v Istanbulu; sarkofág je datován do 4. st. Zovatto 1968, Firatli 1990, str. 51-52, N. 89.

²³⁶ Bisconti 2000, figs. 47, 48.

²³⁷ Scény *maiestas* a *traditio legis* jsou často přítomné na římských sarkofázích s vyobrazením utrpení Krista, na tzv. *sarcofagi di passione*. Na těchto sarkofázích se téma umučení Krista (zatčení a soud) objevuje poprvé mezi lety 340 – 350. Bisconti 2000, str. 53.

Pietro, *obr. 35*). Na ravennských sarkofázích se *rotulus* nachází až na výjimku na tzv. fragmentárním sarkofágu v Museo Nazionale vždy svinutý.

Ikongrafie *traditio legis* vychází nejen z imperiální ikonografie, ale také ze zobrazení starozákonního výjevu předání Desatera Mojžíšovi na hoře Sinaj (viz např. mozaika v S. Vitale). O vlivu císařské ikonografie svědčí způsob podání Krista jako imperátora uskutečňujícího *adlocutio*, a zobrazení apoštolů po jeho stranách jako senátorů vzdávajících hold, *acclamatio*. Prvek theokratické perspektivy je zvláště patrný na figurativním umění pozdně císařském (reliéf s *largitio*, rozdáváním dávek, na Konstantinově oblouku v Římě, spojený s *traditio legis*, investiturní scény jako na missoriu císaře Theodosia z Madridu). Na Theodosiově missoriu císař mezi svými syny Honoriem a Arkadiem předává svitek svému hodnostáři.

Na římských a galských sloupkových sarkofázích a sarkofázích s městskými branami je toto téma běžné od poslední čtvrtiny 4. st. a ve století 5.²³⁸. Na římských (a na jihogalských, zvláště arléských) sarkofázích se objevuje forma *traditio legis*, ve které Kristus předává Zákon Petrovi v podobě rozvinutého svitku, jehož spodní konec již drží apoštol v rukou (zpravidla pokrytých cípem *pallia*, tzv. *manibus velatis*). Příkladem ikonografie *traditio legis* na jihogalských sarkofázích je např. sarkofág z Arles, na němž má Kristus pravici pozvednutou a v levici drží rozvinutý svitek Zákona, který předává Petrovi²³⁹. Zajímavým příkladem je ikonografie sarkofágu Gemina v Arles (*obr. 5*)²⁴⁰, velice podobná ravennským sarkofágům (monumentální výjev, pouze jedna postava v arkádě; uprostřed Kristus sedící na trůnu, v levici drží *rotulus*; zleva i zprava k němu přistupují apoštolové).

Z teologického hlediska lze výjevu přiřadit eschatologický význam, který obsahuje odkazy na Boží svrchovanost a apokalyptické prvky.

Traditio clavium je obdoba scény *traditio legis*, s tím, že místo svitku Zákona jsou zde předávány klíče od nebeské brány Petrovi. Tato ikonografie vychází z Nového Zákona ("*Tibi dabo claves regni coelorum.*"²⁴¹). Jeden nebo dva klíče jsou předávány Petrovi (ten se pak nazývá *claviger*). *Traditio clavium* se poprvé objevuje v mauzoleu S. Costanza. Nejčastější je jeho spojení s funerálním kontextem, na sarkofázích. Odevzdání klíčů Petrovi (*consegna delle chiavi*) je přítomno na třech ravennských sarkofázích, na sarkofágu *a nicchie* (resp. zde jsou jen klíče v ruce Petra nazančeny), Liberia III. (jedná se o hypotézu, neboť předávaný předmět je poničený) a Dvanácti apoštolů; mimoravennským příkladem je např. fragment v *Museo paleocristiano* v Aquileji.

Na sarkofágu Dvanácti apoštolů může Petrův atribut, klíč, spolu s křížem významově vyvažovat předání Zákona Pavlovi. Na římských a galských sarkofázích se tento motiv vyskytuje především v 5. st.²⁴²

²³⁸ Bisconti 2000, str. 288 – 292.

²³⁹ Lawrence 1970, fig. 28.

²⁴⁰ Benoit datuje tento sarkofág do počátku 5. st. *Benoit 1954, Pl. VIII a IX, n. 37.*

²⁴¹ Mt 16, 19.

²⁴² Bisconti 2000.

Christus Victor

(Kristus vítěz nad silami zla symbolizovanými hadem a lvíčetem)

Ikonografie Krista Vítěze (κυριοξ χριστοξ) vychází z imperiálního zobrazení císaře jako triumfátora²⁴³. Kristus je na ní zobrazen v momentu, kdy svými nohama zašlapává a přemáhá hada a lva, symboly zla (*saeva crimina*), tedy jako *Divinitas victrix*²⁴⁴.

Na ravennských monumentech se touto ikonografií zabývali G. Bovini²⁴⁵, I. Baldini - Lippolisová²⁴⁶; C. Rizzardiová a G. Montanari²⁴⁷.

Podle Rizzardiové má ikonografie vítězného Krista svůj původ v orientálním umění, především v egyptském²⁴⁸. Obecně je přijímán názor, že ikonografii hada převzalo konstantinopolské umění z Egypta. V Konstantinopoli je použita nejprve v imperiálním kontextu, později v křesťanském; prostřednictvím byzantského vlivu umění se dostává tato ikonografie do Ravenny a je velmi rozšířená v křesťanské ikonografii²⁴⁹.

Domnívám se, že křesťanská ikonografie Krista jako vítěze nad zlem vycházela z imperiální ikonografie a tím zprostředkovaně z orientální ikonografie; ikonologicky však měla blíže k typologii starozákonního pojetí hada (podle křesťanského paralelismu, tj. výkladu starozákonních událostí ve světle událostí novozákonních).

Symbolika hada pod nohama Krista (např. na sarkofágu Pignatta) vychází podle mého názoru z negativního pojetí hada²⁵⁰ ve Starém zákoně, kde je chápán jako ztělesnění (personifikace) zla²⁵¹, např. v knize Genesis²⁵². Hadovi je zároveň od počátku jeho existence (resp. od okamžiku, kdy podvedl Evu) Bohem slibována porážka: „¹⁴(...) Protožes to učinil, buď proklet, vyvržen (...). ¹⁵Mezi tebe a ženu položím nepřátelství, i mezi símě tvé a símě její. Ono ti rozdrtí hlavu a ty jemu rozdrtíš patu.“. Je zřejmé, že se jedná o předzvěst vítězství Krista (jeho spasitelské role, *salvator mundi*) nad mocí zla.

Ikonografie vítězství nad *saeva crimina* (tj. je obsažena také symbolika lva) se vztahuje k verši z knihy žalmů: "(...) *po lvu a po zmiji šlapat budeš, pošlapeš lvíče i draka*"

²⁴³ Eusebius popisuje takové zobrazení císaře Konstantina, které se nacházelo na fresce ve vestibulu císařského paláce v Konstantinopoli. Na této fresce Konstantin probodával kopím hada, který zde mohl symbolizovat poraženého nepřítele. Jistě bychom mohli hledat pozdější souvislost s ikonografií sv. Jiří, jenž kopím probodával draka.

²⁴⁴ Montanari 1996, str. 247.

²⁴⁵ Bovini, G.: *Cristo vincitore delle forze del male nell'iconografia paleocristiana ravennate*, CARB 11/1964.

²⁴⁶ Baldini 2003, str. 226.

²⁴⁷ Montanari 1996, str. 245-249.

²⁴⁸ Král v podobě slunce musí na své noční cestě nad zemí mrtvých, královstvím Osirida, přemoci hada, *Apophida* (*Apophis*). Téma je časté na egyptských stélách, na kterých bývá zobrazen Hórus zašlapávající krokodýly, který v ruce drží hady a škorpióny.

²⁴⁹ Baldini - Lippolis 2003, str. 226.

²⁵⁰ Had má ve Starém zákoně také ambivalentní význam: v knize Numeri Mojžíš vztyčuje bronzového hada, který zachraňuje ty, kteří byli uštknuti jedovatým hadem. ²⁵⁰ Numeri 21, 9: „*Mojžíš tedy udělal bronzového hada a připevnil ho na žerd. Jestliže někoho uštkl had a on pohlédl na hada bronzového, zůstal naživu*“. Had v tomto kontextu byl v rámci *interpretatio christiana* chápán jako předobraz Krista na kříži a jeho spasitelského aktu (za tento postřeh vděčím Prof. J. Roytovi).

²⁵¹ V knize Genesis je popisován jako „nejzchytralejší ze vši polní zvěře“ (Gn 3, 1). Zna tomto místě je v českém ekumenickém překladu Bible učiněn odkaz ke Zjevení, kde je již had symbolem zla: „*A veliký drak, ten dávný had, zvaný d'ábel a satan...*“ (Zj 12, 9); a symbolem přemoženého (spoutaného) zla: „*Zmocnil se draka, toho dávného hada, toho d'ábla a satana...*“ (Zj 20,2). Je patrné, že had zde alternuje s drakem, což odpovídá imperiální ikonografii zobrazeného Konstantina – přemožitele draka (Eusebios) i pozdější ikonografii sv. Jiří.

²⁵² Gn 3, 13: „*Had mě podvedl a já jsem jedla*“.

(Žalm 91, 13). Vztahuje se k ní také verš z Pavlova listu efezským: "Všechno podrobil pod jeho nohy..." (Ef 1, 22).

V Ravenně se s ikonografií vítězného *Christa Victora a saeva crimina* setkáváme na čtyřech monumentech, jedno zobrazení je známo pouze z pramenů (*Liber Pontificalis*): na přední stěně sarkofágu Pignatta (**Tab. 3, obr. 1**); na štuky v baptistériu ortodoxních (**obr. 37**); na původní mozaice v S. Croce v Ravenně²⁵³; na mozaice v arcibiskupské kapli (**obr. 38**)²⁵⁴; na původní mozaice v basilice S. Apollinare Nuovo.

Coronae

Tato ikonografie se vztahuje na dar korun, které v křesťanském kontextu symbolizují nepomíjivé hodnoty (vítězství v tomto životě nad zlem; mučednictví apod.). Ikonografické zobrazení daru korun vychází stejně jako *traditio legis* či *Christus victor* z imperiální ikonografie (přinášení darů ze strany podrobených nepřátel císaři: *aurum coronarium*, jak je tomu např. na zobrazení na tzv. diptychu Barberini) a z užití koruny v helénistickém světě (*corona agonale, corona triumphalis*).

Užití koruny v křesťanském umění bylo inspirováno také helénistickou tradicí. V Řecku byly vítězům olympijských her předávány triumfální vavřínové věnce (*corona agonale*); zasloužilým občanům tzv. *coronae triumphales*, které byly později ze zlata. V tomto duchu přejali význam koruny ve své ikonografii i první křesťané. Koruna (věnec) se vyskytuje často na římských militáriích (typ vavřínové koruny s *lemniscæ*)²⁵⁵.

Zpočátku jsou koruny florální, složené z lístků; od počátku 5. st. se stávají drahým šperkem (zlaté koruny zdobené perlami a gemami), jedná se o vliv imperiálních diadémů; to je patrné také v ravennském umění, kde se vyskytují florální koruny spolu s korunami zdobenými gemami (jak na mozaikách, tak na sarkofázích).

Ikonografii daru korun bychom mohli rozdělit na dva typy²⁵⁶:

²⁵³ O této mozaice nás informuje Andreas Agnellus ve svých *Liber Pontificalis*.

²⁵⁴ Výstavba arcibiskupské kaple je datována do období mezi lety 494 – 519. Na mozaice je zobrazen *Christus militans*, tj. Kristus v oděvu vojáka. Na tomto základě se vyskytly názory, že by přemožení hada a lva mohlo mít symbolický význam vítězství nad heretiky. Kristus drží v ruce otevřenou knihu, na jejíž stránkách čteme latinský úryvek z Janova evangelia: J 14, 6 "Ego sum via veritas et vita". Na tento výrok navazuje: "Nemo venit ad patrem, nisi per me" (Jan, 14,6b), který se vztahuje k předešlému „ego sum via...“ a obsahuje tak protiaríánský argument.

Podle mého názoru se však nemusí jednat o symboliku boje s ariány (ačkoli v církevních dějinách jistě boj proti ariánské herezi sehrál svou úlohu), neboť např. mozaika v arcibiskupské kapli vznikla v období koexistence dvou vyznání v Ravenně – ortodoxního a ariánského (vláda ariánského krále Teodoricha) – nabízí se tedy vysvětlení, že objednavatel mozaiky měl v úmyslu vymezit se proti ariánskému vyznání. To uvádí také G. Montanari („...rappresenta l'esigenza politico – religiosa di contrastare l'eresia ariana“), Montanari 1996, str. 247. Na druhé straně, jakkoli je obtížné určit přesné odkazy antiariánského boje v umění, je jisté, že odkazy na antiariánské dogma v křesťanské ikonografii existují (některé prvky výzdoby basilik S. Vitale a S. Apollinare in Classe).

²⁵⁵ Ve vojenském prostředí jsou rozlišeny typy *corona aurea, c. classica/navalis, c. muralis* a *c. vallaris*. Claus 1999. Koruny byly dávány vojákům jako odměny/vyznamenání, např. za udatnost v boji (*corona aurea*) – s tímto významem souvisí i křesťanské pojetí.

²⁵⁶ Bovini 1969.

1) Kristus odevzdává korunu mučednictví/vítězství víry/ tj. *corona vitae* světců nebo apoštolům.

V Ravenně se s touto formou setkáváme např. na apsidální mozaice basiliky S. Vitale (před rokem 548), na níž Kristus odevzdává zlatou korunu zdobenou gemami mučedníku Vitalisovi, který ji přijímá do pláštěm zakrytých rukou.

2) Dar ze strany světců/apoštolů Kristu jako uznání jeho vlády a jako symbol odevzdání se do Božích rukou; jedná se o tzv. *coronu triumphalis*.

S touto formou se často setkáváme na ravennských sarkofázích: sarkofág Rinaldo, Pietro peccatore v S. Maria in Porto fuori²⁵⁷, Dvanácti apoštolů v S. Apollinare in Classe; Ariosti – Fontana a Certosa/Bonacossi ve Ferraře; dále na mozaikách: v baptistériu ortodoxních, ariánských a v basilice S. Apollinare Nuovo²⁵⁸. Mimo Ravennu je tato ikonografie přítomná např. v římských katakombách Domitilly (Krypta šesti svatých) a Ponziana (svatí Abdón a Sennón); v kupoli oratoria sv. Viktora v Miláně²⁵⁹.

Koruna zde symbolizovala světcovo vítězství v jeho životním zápase, vítězství jeho věrnosti ve víře. Pozemský život byl v Písmu (v listech Pavlových) označován jako zápas a boj (Pavel užívá slov *agón*, *drómos*, *stádion*, což znamená zápas, závod nebo běh, závodiště); pro označení vítězství a koruny: *niké*, *stéphanos*. Odměnou za vítězství je pak život věčný v Kristu – z toho je odvozen přívlastek „koruna života“ - *corona vitae*²⁶⁰. V druhém listu Pavlově Timotheovi čteme: „Dobrý boj jsem bojoval, běh jsem dokončil, víru zachoval. Nyní je pro mne připraven vavřín spravedlnosti, který mi dá v onen den Pán, ten spravedlivý soudec.“²⁶¹ V latinském překladu je „vavřín spravedlnosti“ označen jako *corona iustitiae*.

V prvním listě Petrově je jmenována koruna slávy, *corona gloriae*: „Když se pak ukáže nejvyšší pastýř, dostane se vám nevadnoucího vavřínu slávy“²⁶². U Jakuba čteme o koruně života „*corona vitae*“, zaslíbené Bohem: „*Blahoslavený člověk, který ob stojí ve zkoušce; když se osvědčí, dostane vavřín života, jež Pán zaslíbil těm, kdo ho milují.*“²⁶³

Variantou korun ve figurálních kompozicích je koruna jako součást dekorace; v tomto kontextu může nést christogram nebo kříž, jak je tomu na ravennských sarkofázích

²⁵⁷ Na bočních stranách sarkofágu Pietro peccatore/degli Onesti se nacházejí dvojice apoštolů, kteří na palliem zakrytých rukou nesou triumfální korunu svého vítězství. Směřují ke Kristu, k ústřednímu bodu celé scény na přední stěně sarkofágu, aby mu svůj dar odevzdali. Ikonografie daru korun se ve výzdobném programu sarkofágu podílí na celkové kontinuitě (boční stěny úzce souvisí s výzdobou přední stěny).

²⁵⁸ V baptistériu ortodoxních vidíme kolem centrálního medailonu s křtem Páně ve vodách Jordánu procesí apoštolů. Každý z nich má na pokrytých rukou korunu *corona triumphalis* vyobrazenou jako diadém posetý drahokamy. Díky zvláštní kontinuitě a rytmu celé scény je navozen dojem, že apoštolové jako nebeský dvůr vzdávají neustálý hold Kristu.

Také v baptistériu ariánských je zobrazeno procesí apoštolů. Na jejich zakrytých rukou spočívá vítězná koruna. Základní kompoziční schéma je beze vší pochybnosti přejato z výzdoby staršího baptisteria ortodoxních. Deset apoštolů na rukou nese triumfální korunu, zatímco Petr a Pavel mají své atributy: klíč a svitek Písma (*volumen*). Na rozdíl od baptisteria ortodoxních se dvě řady apoštolů přibližují k trůnu, na němž je zpodobněn gemami ozdobený kříž (apoštolové vzdávají hold kříži Kristova druhého příchodu - tzv. *anastasis*). Tento trůn má představovat *solium regale*, čímž odkazuje na svrchovanost Krista (první list Efezským, verš 21: „...*vysoko nad všechny vlády, mocnosti, síly i panstva, nad všechna jména, která jsou vyzývána, jak v tomto věku, tak v budoucím.*“).

V basilice S. Apollinare Nuovo vidíme na obou stěnách hlavání lodi procesí světců a světic, nesoucích koruny pokryté gemami (*corona gemmata*, Farioli 2002).

²⁵⁹ Bovini 1969.

²⁶⁰ První list Janův, kapitola 5, 4: „...*A to vítězství, které přemohlo svět, je naše víra.*“

²⁶¹ 2. list Pavlův, 4, 7 - 8.

²⁶² 1. list Petrův, 5, 4.

²⁶³ 1. list Jakubův, 1, 12.

(např. sarkofág *con agnelli e palme*). Forma této koruny může být v podobě florálních lístků, přepásaných stuhou, která splývá z uzlu na spodní straně věnce (*lemniscæ/taeniae*); nebo může být koruna zdobena gemami. *Coronae s lemniscæ* (tj. se splývajícími páskami, *taeniae*) se objevují také na římských a konstantinopolských sarkofázích (např. raně severovský sarkofág, přepracovaný kolem roku 300, Museo delle Terme v Římě, **obr. 68**; sarkofág ze Sarigüzel).

Manibus velatis (mani velate)

Toto téma úzce souvisí s předešlou ikonografií *coronae* (darů korun). Jako výraz úcty mají apoštolové či svatí, přistupující ke Kristu, pokryté ruce cípem pláště (*pallia*). Překrytí rukou pláštěm (vyjádření velké, posvátné úcty) bylo obvyklé během ceremonií na císařském dvoře.

S tímto zobrazením se setkáváme jak na ravennských sarkofázích, tak na mozaikách (procesí svatých a světic v basilice S. Apollinare Nuovo, apsidální mozaika v basilice S. Vitale, v baptistériu ortodoxních a v baptistériu ariánů).

Zvyk zakrývat ruce byl rozšířen v Persii u kněžích kultu ohně; Sýrii (Bovini poukazuje na zvyk zakrývat ruce při modlitbě na výraz úcty před božskou silou²⁶⁴). Stejný zvyk byl praktikován v Egyptě v kultu Isidy a dále se šířil do Řecka a později do Říma.

V římské imperiální ikonografii můžeme spatřit s pokrytými rukama podrobené barbary, nacházíme je ve scénách s *largitio*.

V křesťanském umění jsou *velatis manibus* zobrazovány převážně ve scénách s *traditio legis/clavium* a v ikonografii spojené s darem korun²⁶⁵.

Vyskytuje se i v dalších scénách, které se však již netýkají výzdoby ravennských sarkofágů, např. v ikonografii Mojžíše, který od Hospodina přijímá Zákon (mozaika v S. Vitale). Toto zobrazení je přítomno také v ikonografii adorace tří mágů, jak ho vidíme na mozaice v S. Apollinare Nuovo.

Typologický portrét

Kristus

Ikonografii Krista můžeme rozdělit do několika základních typů.

1) První typ představuje Krista jako vladaře v jeho majestátu (*Maiestas Domini*); je zde zdůrazněna jeho svrchovanost. Kristus je zobrazován na trůnu či glóbu (např. na apsidální mozaice v S. Vitale) obklopen apoštoly/svatými, kteří mu vzdávají hold (*acclamatio*). Do této skupiny patří scény s apokalyptickým charakterem (např. sarkofág Rinaldo).

2) Dalším typem je Kristus jako filozof. Vychází z klasického kánonu (např. mozaika Sokrata mezi žáky z Apameie). Kristus je zobrazován jako bezvousý mladík. Jedná se o apolinský typ Krista, který symbolizuje vtělené Slovo ($\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$), věčné mládí, nadčasovost,

²⁶⁴ Bovini 1966, str. 5.

²⁶⁵ Bovini v souvislosti s pokrytými rukama uvádí i výjevy křtu, ve kterých mají andělé rouškou pokryté ruce (např. na mramorové destičce z katedry Maximiána). Také postava personifikující Jordán ve scéně na medailonu se křtem Páně na mozaice v baptistériu ortodoxních nese na rukou roušku. Souhlasím s názorem Boviniho, že v tomto případě nebylo prvotním úmyslem umělce zdůraznit úctu a podřízenost, ale že se jedná o součást obřadu křtu, tj. osušení rouškou křtěného, ponořeného do vody.

nadpozemskou krásu²⁶⁶. Často se tak zobrazuje na sarkofázích římských a sarkofázích jihogalských (např. z Arles, 4. st.).

3) Specifické zobrazení Krista vousatého vychází z ikonografie Dia. Kristus je zobrazován s přísnou tváří a je častý v byzantském umění (zvláště na pozdně byzantských mozaikách má přísné rysy); tato ikonografie odkazuje na Boha - Otce a vyjadřuje také dogma jedné podstaty Boha (*Ego et Pater unum sumus*).

Petr

Pro zobrazení postavy apoštola Petra byla vytvořena charakteristická typologie portrétu, na kterém je Petr zobrazen s hustou bradkou, zaoblenou tváří a kučeravými vlasy; ve většině případů také nese na ramenou latinský kříž²⁶⁷, tzv. Petr *stauroforos*. S touto typologií se setkáváme na ravennských sarkofázích: sarkofág Dvanácti apoštolů v S. Apollinare in Classe, sarkofág Certosa/Bonacassi ve Ferraře, sarkofágy Exuperancia a Barbaciána v Dómu); na ravennských mozaikách, např. v procesí apoštolů v baptistériu ortodoxních i ariánských v Ravenně.

Pavel

Pavel je naopak charakterizován vysokým čelem a ustupujícími vlasy, dlouhým rovným nosem a špičatým plnovousem. Na mozaikách je ikonografie obou apoštolů rozlišena navíc pomocí barev (Petr má světlé vlasy i vous, Pavel je tmavý). Oba apoštolové jsou často ve scénách s *traditio legis* znázorněni s gestem pozdravu, *acclamatio*, vyjadřující úctu či údiv. Apoštolové přijímají od Krista svitek (*Lex*) nebo přinášejí na zakrytých rukou (*velatis manibus*) dar korun (*coronae vitae*).

Na ravennských sarkofázích se Pavel vyskytuje spolu s Petrem ve scénách s *traditio legis* na sarkofázích Ariosti – Fontana, Certosa/Bonacossi; dále na sarkofázích Rinaldo, Exuperantia a Maximiána, Barbaciána; na sarkofázích *a nicchie*, Liberia III., Dvanácti apoštolů a Pietro peccatore, kde se vyskytuje *traditio legis* Pavlovi.

8. 1. 3 Ostatní motivy figurální ikonografie

Zvěstování Marii (sarkofág Pignatta)

Tato ikonografie, jak je podaná v ravennském okruhu sochařského umění, vychází z východních apokryfních evangelií. Tato evangelia byla od 4. st. rozšířená na východě římské říše. Jedná se o protoevangelium Jakuba²⁶⁸, Pseudo-Matoušovo evangelium a arménské evangelium Ježíšova dětství. Specifická ikonografie zvěstování, vycházející z apokryfů, má následující charakteristiky: Marie sedí na stoličce, z košíku vytahuje přízi (purpur) a tká látku pro chrám. Při této činnosti ji zastihne anděl, jenž jí zvěstuje, že počne a porodí syna²⁶⁹.

²⁶⁶ Farioli 2002.

²⁶⁷ Bisconti 2000, str. 258 – 259.

²⁶⁸ „Jednoho dne vzala Maria vědro a šla nabrat vodu. A najednou uslyšela hlas: «Bud' zdráva, ty, již dal Pán svou milost. Pán je s tebou a dostalo se ti požehnání.» A ona se rozhlížela doprava i doleva, odkud je ten hlas. Celá vylekaná odešla domů, postavila vědro, vzala šarlat a tkala. A vtom se naproti ní objevil anděl...“ Protoevangelium Jakuba, XI, 1-2. In: Dus, J. A. – Pokorný, P.: *Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy, I*, Praha 2001.

²⁶⁹ Ikonografické analogie: mozaika v S. Maria Maggiore v Římě, na jedné ze slonovinových destiček z katedry Maximiána v Ravenně; na hedvábí z Vatikánu (*Volbach 1958, tav. 257, in Baldini 2003, str. 227, pozn. 15*).

Existuje ještě další verze zvěstování, jež vychází z apokryfních evangelií, ta se však na ravennských sarkofázích nevyskytuje (Maria jde ke studni pro vodu, když ji osloví anděl).

Ikonografie levého boku sarkofágu Pignatta

Na interpretaci této scény (**obr. 46**) bylo v průběhu studia ravennského umění vysloveno více hypotéz. Její nejasnost ztěžuje špatný stav, ve kterém se reliéf dochoval.

Na vysokém reliéfu jsou zobrazeny dvě postavy, oblečené v tunice a palliu, které se setkávají. Po jejich stranách se nacházejí dva cypřišové stromy. Kmeny stromů mají v dolní části typické zakončení v podobě jakési propadliny (*lacuna*), které nalzáme také na tzv. fragmentárním sarkofágu v Museo Nazionale. Cypřiše jsou analogické se stromy na fragmentu s nevěřícím Tomášem a na přední straně konstantinopolského sarkofágu²⁷⁰.

Postavy byly interpretovány jako Marie a Alžběta, nebo jako setkání Marie a Josefa (Farioliová), dokonce jako polibek Jidáše v Getsemanské zahradě. Podle mého názoru se však nejedná o ženské postavy²⁷¹ a ikonografie odpovídá setkání apoštolů Petra a Pavla jako na fresce z galerie ex vigna Chiaraviglio (**obr. 47, 48**). Postavy nemají zakryté hlavy a jsou oblečeny do tuniky a pallia, stejně jako apoštolové na přední stěně sarkofágu. Na tváři postavy vlevo jsou zřetelné stopy po bradě a není vyloučeno, že také postava vpravo má bradku (ačkoliv jsou tváře nezřetelné, zdá se, že brada této postavy je zašpičatělá). Centrální, chybějící část je interpretována jako *dextrarum iunctio*²⁷². Statičnosti a majestátnosti postav (je vynecháno objetí mezi apoštoly, jako je tomu na ostatních ikonografických památkách s tímto tématem, viz níže) svědčí o východním vlivu na pojetí skulptury (či o východní provenienci kusu).

Vězměme také v úvahu jednotící ikonologický program celého sarkofágu: přední stěna představuje symbolické zobrazení vítězství Krista nad zlem/smrtí, zobrazení se odehrává v nebeské sféře, tj. již ve slávě; zadní stěna představuje symbol duší blažených občerstvujících se v ráji. Scéna pravého boku sarkofágu vychází z apokryfních evangelií, odkazuje na počátek dějin spásy – zvěstování, tj. je symbolem spolupráce člověka s Bohem na vykoupení. Pokud bychom interpretovali scénu levého boku jako setkání dvou apoštolů, mohli bychom obsahově navázat na symbolické poselství ostatních výjevů: apoštolové by zde v přeneseném chápání mohli představovat živou církev na zemi, *ecclesia ex gentibus* a *ecclesia ex circumcisiones* (personifikace obou církví jsou zobrazeny např. na apsidální mozaice v S. Pudenziana v Římě). De facto vychází motiv setkání obou apoštolů (*concordia apostolorum*) z apokryfních spisů (stejně jako výjev zvěstování Marii na pravém boku), ze spisů pseudo-Marcela a pseudo-Cipriána²⁷³.

S ikonografií setkání obou *principes*, Petra a Pavla, se setkáváme i na dalších památkách od přelomu 4. a 5. st., např. na reliéfu z Museo paleocristiano v Aquilei (4./5. st.) – **obr. 39**; na Barberiniho překresbě fresky z basiliky S. Paolo fuori le Mura v Římě, datované

²⁷⁰ Firatli 1990, n. 91, str. 53.

²⁷¹ Tento názor se shoduje i s tvrzením I. Baldiniové „Non si possono accettare le proposte che ritengono le figure, (...) come femminili“ Baldini 2003, str. 232.

²⁷² Baldini 2003, str. 233.

Dextrarum iunctio se vyskytuje i na ravennském sarkofágu Dvanácti apoštolů, na boční stěně. V tomto případě se však pravděpodobně nejedná o apoštoly Petra a Pavla, neboť ti jsou již znázorněni na přední stěně sarkofágu.

²⁷³ Ibid., str. 234.

cca do roku 400. Na této překresbě je v levé části výjevu zaznamenán strom, stejně jako je tomu na levém boku sarkofágu Pignatta. Mezi další památky s touto ikonografií patří slonovinová přezka z Castellammare di Stabia (**obr. 49**).

Adorace tří mágů

V této ikonografii je Maria zobrazena s malým Ježíšem na klíně (*Mater Domini*). Tři mágové jsou zobrazeni nesoucí dary Dítěti.

S touto ikonografií se na ravennských figurálních sarkofázích setkáváme pouze jednou – na sarkofágu S. Isacio. V ravennském okruhu umění (mimo sarkofágů) je však běžná, vyskytuje se např. na relikviáři SS. Quirico e Giulietta (**obr. 41**) na mozaice v S. Apollinare Nuovo, na šatu císařovny Teodory na mozaice v presbytériu S. Vitale. Velmi časté je toto téma v okruhu milánského umění, např. na slonovinách (Milánský diptych apod.). S adorací tří mágů se hojně setkáváme na římských (**obr. 40, obr. 43**) a lokálních sarkofázích (např. na sarkofágu SS. Martiri v katedrále v Osimu, region Marche²⁷⁴).

Daniel v jámě lvové

Tato ikonografie je běžná po celé období raně křesťanského umění i umění ravennského a její schéma je ustálené: postava Daniela v orientálním šatu (frygická čapka, dlouhé kalhoty, tunika přepásaná pod bedry, plášť sepnutý na prsou diskovitou sponou) mezi lvy (většinou sedícími na zadních). Daniel bývá zobrazován v postoji oranta, tj. s pozdviženými a rozpráženými rukama. Tento postoj znamená, že Daniel je již zachráněn, tj. v přeneseném, novozákonním kontextu spasením (např. na štuku v baptistériu ortodoxních v Ravenně, **obr. 42**). Přesto jsou vedle něho zobrazovány divoké šelmy (na ravennských sarkofázích jsou zobrazována již zkotrlá zvířata).

Ikonografie Daniela se vztahuje k symbolice vzkříšení duše a úzce tak souvisí s pohřební tematikou. Stejný význam má také ikonografie vzkříšení Lazara (viz). Objevuje se na římských i konstantinopolských sarkofázích.

Schéma ikonografie Daniela v jámě lvové úzce připomíná ikonografii „pána zvířat“, rozšířenou ve Středomoří²⁷⁵.

Na ravennských sarkofázích se s ikonografií Daniela setkáváme na sarkofázích S. Isacio a na **fragmentárním sarkofágu s traditio legis** v Museo Nazionale.

Vzkříšení Lazara

Tato scéna vychází z Nového Zákona²⁷⁶. Ikonografie vzkříšení Lazara je v křesťanském umění velice častá (např. na římských sarkofázích, **obr. 44**); v Ravenně se s ní setkáváme jak na sarkofázích, tak na mozaikách (S. Apollinare Nuovo v Ravenně). Lazar je zobrazen jako mumie, zabalený do pruhů plátna, stojící v nice, která označuje vchod do hrobu.

²⁷⁴ Gabrielli 1961, fig. 26.

²⁷⁵ Za tento postřeh vděčím Prof. J. Bouzkovi.

²⁷⁶ J 11, 43: ⁴³ *Když to řekl, zvolal mocným hlasem - „Lazare, pojď ven!“*. ⁴⁴ *Zemřelý vyšel, měl plátnem svázaný ruce i nohy a tvář zahalenou šátkem.*

Pod touto nikou je několikastupňové pódium. Vedle je zobrazena postava Krista s pozdviženou rukou (v ní může ještě držet hůlku, která symbolizuje samotný akt zázraku).

Významově se ikonografie vzkříšení Lazara vztahuje ke vzkříšení lidské duše. Ikonografie vzkříšení Lazara je obvyklá i na konstantinopolských sarkofázích, avšak s tím rozdílem, že na nich Kristus nedeří v ruce hůlku, tj. atribut zázraku přítomný v římské funerální plastice. Ruku má Kristus pouze pozvednutou směrem k Lazarovi.

V Ravenně se s touto ikonografií setkáváme na sarkofázích *S. Isacio* (levý bok) a na *fragmentárním sarkofágu s traditio legis* v Museo Nazionale.

Na obou příkladech je Lazar zobrazen jako mumie, analogická je i funerální architektura na několikastupňovém pódium; vlevo od ní se nachází Kristus, jenž činí zázrak. Ruce Krista jsou bohužel na obou sarkofázích poničené; na sarkofágu *S. Isacio* chybí celé pravé předloktí a nelze tedy usoudit, k jakému směru tato ikonografie patří, zda římskému či konstantinopolskému; na fragmentárním sarkofágu se zdá, že původně hůlku mohl Kristus v pravici držet. Mohlo by se pak jednat o římský (milánský) vliv. Zajímavým prvkem je strom na fragmentárním sarkofágu, v jehož korunách je zobrazen ptáček krmící svá mlád'ata (*obr. 45*). S podobnou ikonografií se setkáváme na konstantinopolském sarkofágu s obětí Abraháma ze Silivri Porta²⁷⁷. Jedná se o nebiblický motiv jak ve scéně s obětí Abraháma, tak ve scéně vzkříšení Lazara.

²⁷⁷ Mathews 1994, str. 323 a fig. 8.

Tab. 13 Symbolické a abstraktní motivy na ravennských figurálních sarkofázích

Náměty	Přední stěna	Zadní stěna	Boky	Víko
Afrontování pávi	0	S. Isacio Rinaldo, Certosa/Bonacossi	0	Ariosti-Fontana; Barbaciána
Beránci, <i>Agnus Dei</i> , <i>Adoratio Crucis</i>	0	Ariosti-Fontana; Barbaciána	0	Rinaldo (<i>adoratio crucis</i>)
Jelení	0	Pignatta		
Kříže			Exuperantia LB*); Barbaciána LB*)	Ariosti-Fontana; <i>a nicchie</i> ; Barbaciána; Dvanácti apoštolů; S. Isacio; Pignatta
Kříž v disku	0	Pietro peccatore	0	Dvanácti apoštolů
<i>Chi - rho</i> monogram/ v klipeu/ s <i>lemniscæ</i>	0	Ariosti - Fontana; S. Isacio; Barbaciána; Rinaldo, Certosa/Bonacossi	Rinaldo LB*); Exuperantia PB*); Barbaciána	<i>a nicchie</i> ; Dvanácti apoštolů; Rinaldo; Barbaciána
Palmy (cypřiše, stromy)	Pignatta; Rinaldo; Exuperantia	Ariosti-Fontana; S. Isacio, Pietro peccatore	Pignatta LB* (cypřiše), fragmentární	0
Florální úponky	Barbaciána	Rinaldo (rozetky), Certosa/Bonacossi	Rinaldo LB*); Exuperantia LB*);	Barbaciána; Dvanácti apoštolů
Vinná réva; <i>kantharos</i>	Barbaciána (<i>kantharos</i>)	Pignatta (<i>kantharos</i>)	Rinaldo PB*)	Barbaciána (<i>kantharos</i>)
Afrontované holubice. Ptácci	Barbaciána (orli)	Pietro peccatore	Rinaldo LB*)	<i>a nicchie</i> ; Dvanácti apoštolů
Rozety	Certosa/Bonacossi	Rinaldo		Dvanácti apoštolů
Kandelábry	0	0	Barbaciána	0
Had a lev	Pignatta	0	0	0

*) PB = pravý bok; LB = levý bok.

Z uvedené tabulky 13 vyplývá, že také na figurálních sarkofázích s lidskými postavami se vyskytuje zoomorfní, fyto-morfní a abstraktní symbolika. Na předních stěnách tvoří tato symbolika pouze doprovodné prvky pozadí, jedná se např. o palmy, cypřiše, či o rozety; na sarkofágu Barbaciána je přední stěna poznamenána touto symbolikou více než je tomu na ostatních sarkofázích, objevují se zde *kantharos*, lilie, florální rozviliny. Zoomorfní symbolika na přední stěně se objevuje pouze na sarkofágu Pignatta pouze jako součást majestátní ikonografie *Christa victora*.

Většina symbolických motivů se vyskytuje na zadních stěnách, bocích a víkách sarkofágů s lidským postavami, nebo jako florální dekor (např. na sarkofágu Liberia III. a sarkofágu *a nicchie* akantové listy nad oblouky nik).

Nejčastěji (dohromady dvanáctkrát) se objevuje motiv christogramu v klipeu/koruně (příp. s *lemniscæ*). Častý je motiv křížů (dohromady osmkrát; z toho šestkrát na víku sarkofágů), palem (objevují se také na předních stěnách sarkofágů), florálních úponků a dalších fyto-morfních motivů. Ikonografie afrontovaných pávů (s monogramem či křížem) se vyskytuje pětkrát²⁷⁸, ikonografie beránců pouze třikrát. Tyto ikonografie naleznou svého největšího rozšíření až na čistě symbolických sarkofázích (se zoomorfní symbolikou).

²⁷⁸ Na figurálních sarkofázích s lidskými postavami se ještě nevyskytuje ikonografie afrontovaných pávů s *kantharem*, která se objevuje až v souvislosti se symbolickými sarkofágy (se zoomorfní symbolikou).

8. 2. Symbolická ikonografie ravennských sarkofágů

Čistě symbolické zobrazení na ravennských sarkofázích navazuje na mnohem starší tradici křesťanského umění. Symboly byly charakteristické pro *prvotní křesťanská zobrazení* (v katakombách apod.)²⁷⁹. Jedná se o jednoduché symboly v podobě kotvy, holubic, ale také o abstraktní figurální motivy se symbolickým, zástupným významem, jako je pastýř s ovečkou na rameni („Dobrý pastýř“, symbol spásy a spasení), postava oranta (symbol mystického spojení s Bohem) atd. Zástupná role symbolů se uplatňuje již ve 4. st., jak je tomu např. na fresce z Praetextových katakomb (*Catacombe di Pretestato*), na které je zobrazena Zuzana a starci v podobě beránka (Zuzana) a vlků (starci)²⁸⁰. V těchto případech se jedná o typy neosobního a do určité míry abstraktního charakteru. Je tedy zřejmé, že mluvíme-li o symbolech, nemáme na mysli pouze abstraktní formu, ale také figuru. To je případ i ravennských figurálních sarkofágů: také na nich je postava nositelem symbolického významu (ikonografie *Maestas Christi* apod.)²⁸¹.

Otázkou je, do jaké míry se na tomto procesu „od figury k symbolu“ mohla podílet *ariánská hereze*²⁸², rozšířená na území římské říše od 4. do 6./7. st. a boj proti ní. Tuto otázku nadnáší ve své knize Antonio Ferrua²⁸³. Poukazuje na fakt, že vzhledem k dlouhému trvání této hereze (téměř tři století) je velmi pravděpodobné, že se „antiariánský boj“ a ariánská hereze v umění projeví. Na druhou stranu je nesporné odlišit ariánské prvky v umění, a to především kvůli jeho extrémně abstraktnímu rázu²⁸⁴.

²⁷⁹ Anikonismus je charakteristický také pro židovské náboženství, na jehož pilíři křesťanství vyrostlo. Ovlivnil-li judaismus křesťanství po stránce náboženské, není vyloučen ani vliv některých uměleckých norem. Boj ikonismu a anikonismu se opakuje po judaismu i v křesťanství. Židům Bible zakazovala zobrazení Boha obrazy, idoly. Zákazy proti zobrazení a idolatrii se objevily např. v Desateru v knize Exodus (Ex. 20, 4 - 5a: „¹Nezobrazíš si Boha zpodoběním ničeho, co je nahoře na nebi, dole na zemi nebo ve vodách pod zemi. ⁵Nehudeš se ničemu takovému klanět ani tomu sloužit.“) a v páté knize Mojžíšově, Deuteronomiu (Deut., 27, 15: „¹Bud' proklet muž, který zhotoví tesanou nebo litou sochu, ohavnost před Hospodinem, výrobek rukou řemeslníka, ...“). Tento zákaz měl v židovství přesný smysl - byl opozicí babylonskému pantheonu a idolatrii. Byl také programem politickým. Judaismus se tak vyčleňoval z okolních polyteistických náboženství. Stejně se popisuje v knize Exodus hřích izraelského lidu, který si nechal zhotovit obraz Boha v podobě sochy zlatého býčka (Ex, 32, 35: „¹Hospodin udeřil na lid, protože si dali udělat býčka, kterého zhotovil Áron.“).

²⁸⁰ Bisconti 2000, str. 26, fig. 19.

²⁸¹ Jak již bylo řečeno v kapitole 8. 1, symbol nacházíme již na figurálních sarkofázích, a to nejenom v podobě fytororního či zoomorfního zobrazení, ale i v podobě *gest*. Jsou jimi zvláště zdůrazněná gesta rukou apoštolů v *acclamatiu*, ruka Krista, který přijímá od apoštolů dar korun; zvýrazněné tváře, nepřiměřeně velká ruka malého Ježíše na klíně své matky ve scéně adorace tří mágů na sarkofágu S. Isacio atd. V tomto směru je potlačena harmonická kompozice postav i perspektiva na úkor obsahu, který je zdůrazněn *přehnaním* výrazu (např. sarkofág Rinaldo). Tyto znaky již předjímají *koivn* středověkého umění. Martinelli dokonce tento přístup umělce spočívající ve zdůraznění signifikantních částí kompozice nazývá jakýmsi „zdětinštěním“ formy: ²⁸¹ „*La gestualità più pregnante è espressa in ogni caso dai volti e soprattutto dalle mani che chiariscono l'atteggiamento di tutta l'immagine ponendosi ad una lettura semiologica del problema in una situazione estetica decisamente premedievale. Spesso perciò le proporzioni delle mani sono enfatizzate rispetto all'intera figura perché diventano in modo quasi infantile mezzo ed indice di più immediata presa tecnica sul riguardante.*“ Martinelli 1992, str. 171.

²⁸² Ariánská hereze spočívala v rozdělení sv. Trojice na božskou podstatu, přináležející Bohu Otcí, a na další dvě, *stvořené* podstaty: Syna a Ducha svatého. Skrze Syna pak bylo stvořeno všechno ostatní.

²⁸³ A. Ferrua: *La polemica antiariana nei monumenti paleocristiani, Città del Vaticano 1991.*

²⁸⁴ Je třeba si také uvědomit, že ne všechny symboly měly jediný, dogmatický smysl. Mnohé z nich plnily jen funkci ornamentální a dekorativní. V křesťanském umění však převládá zobrazení jako nositel náboženského významu. A. Ferrua 1991, str. 11 - 32.

V Ravenně byli nositeli ariánství Góti (král Teodorich), později pak Langobardi. V době gótského ariánského krále Teodoricha byly v Ravenně současně dva církevní komplexy, ortodoxně katolický a ariánský (každý měl svou katedrálu, baptistérium a palác biskupa). Je tedy zřejmé, že obě církve byly tolerantní, či alespoň byla tolerována jejich koexistence. Nepředpokládám, že by se v období vlády krále Teodoricha projevovaly v umění výrazné antiariánské tendence; jiná situace nastává za vlády ortodoxního Justiniána, který nechal vyzdobit basiliky S. Vitale, S. Apollinare in Classe a další, a v jejichž výzdobě se odkazy na antiariánské dogma objevují. Otázkou zůstává ikonografie Krista jako vítěze nad zlem (sarkofág Pignatta, mozaiková výzdoba v Arcibiskupské kapli): jednalo se pouze o biblické téma přemožení zla, nebo také o odkaz boje proti heretikům?

Na příkladu dvou sarkofágů, jež dělí cirka jedno století, si můžeme uvědomit, jaká změna se v tomto období odehrála. Srovnáme-li např. výzdobu zadní stěny sarkofágu Pietro peccatore (první čtvrtina, resp. desetiletí, 5. st., *Tab. 6/obr. 2*) a přední stěnu sarkofágu v S. Gervasio v Mondolfu (první čtvrtina 6. st., *Tab. XLIV/obr. 1*), uvědomíme si, jaký zásadní vývoj se odehrál v symbolickém vyjádření: abstraktní symbol opustil sekundární plochy (zadní stěna) a stal se zásadním prvkem výzdoby na předních místech.

Vývoj skulpturálního umění v Ravenně po polovině 5. st., charakterizovaný opuštěním figurální tematiky a příklonem k abstrakci je procesem, který v sobě zahrnuje nejen otázku uměleckou, ale především myšlenkovou, ideovou. Ikonografie vychází z náboženského dogmatu²⁸⁵, což je typické pro křesťanské umění poslední etapy pozdní antiky především pro východní oblasti²⁸⁶. Tento proces stojí na prahu křesťanského umění pozdní antiky a počátků umění raně středověkého.

Teologická tvorba křesťanských autorů (např. sv. Ambrosia a sv. Augustina) se projevuje ve výzdobě křesťanských sarkofágů západní i východní produkce (v Konstantinopoli²⁸⁷). Tato *sofistikovanost* je patrná i v monumentální výzdobě basilik a baptistérií. Důležitou roli hrají objednatelé děl, kteří prakticky diktují ikonografickou podobu díla, tak aby splňovala jejich ikonologické požadavky (o úloze biskupů a kněží, kteří objednávali výzdobu basilik a určovali náměty, se zmiňuje sv. Paulinus z Noly [353 – 431] v listu Sulpiciovi Severovi, *Epist. XXX, XXXII*²⁸⁸).

²⁸⁵ Z hlediska dogmatického obsahu uměleckého díla můžeme interpretovat také např. římský tzv. „dogmatický sarkofág“ v *Museo Pio Cristiano* v Città del Vaticano, na kterém jsou v jednotlivých scénách přítomny odkazy na trojiční dogma, které je v přímém rozporu s ariánským učením. Sarkofág tak mohl být nositelem zásadního teologického rozdílu ortodoxní víry a ariánské hereze.

²⁸⁶ Kollwitz uvádí příklady attických a maloasijských sarkofágů, na nichž se vyskytuje symbolická výzdoba Kollwitz - Herdejürgen 1979, str. 140.

²⁸⁷ V těchto ateliérech se rekrutuje skupina vysoce sofistikovaných sarkofágů, jichž je vyráběno jen určité množství; každý ateliér se omezuje maximálně na desítku takových kusů. Bisconti 2000, str. 54.

²⁸⁸ Sv. Paulinus pocházel z Bordeaux a nechal se pokřtít roku 389; byl žákem Ausonia a na své cestě do Itálie se seznámil se sv. Ambrosiem (Ambrožem) a v Římě s papežem Siriciem. V Nole se stává biskupem a z tohoto období pocházejí listy, adresované Sulpiciovi Severovi, v nichž jsou zmínky o umělecké výzdobě křesťanských basilik. Paulinus poznamenává, že to byli právě duchovní, resp. biskupové a kněží, kteří nejen najímali umělce, ale i objednávali a navrhovali výzdobu, tj. její ikonologický obsah a ikonografickou formu. Paulinus popisuje svou kresbu, kterou zhotovil jako návrh apsidální mozaiky basiliky ve Fondi, *Ep. Cit. 17*:

*„Sanctorum labor et merces sibi rite cohaerent.
Ardua crux pretiumque crucis sublime corona
Ipse Deus nobis princeps crucis atque coronae,
Inter floriferi caeleste nemus paradisi.
Sub cruce sanguinea niveo stat Christus in agno.
Agnus ut innocua iniusto datus hostia letho,
Alite quem placido Sanctus perfundit hiantem*

8. 2. 1 Charakteristiky symbolického zobrazení

Za prvopočátek symbolického zobrazení přítomného v Ravenně, jak již bylo řečeno, je považována **zadní stěna sarkofágu Pignatta**²⁸⁹, na které jsou zobrazeni jelínci pijící vodu, symbolizující Boží milost (*gratias divina*), z *kantharu*. V této kompozici je přítomno několik podstatných rysů pozdějšího čistě symbolického zobrazení: převažuje grafičnost nad plastičností, nízký reliéf, důraz je kladen více na obsah, sdělení (tj. ikonologii) spíše než na detail. Scéna je redukována na minimum potřebných elementů. I v tomto symbolickém pojetí se objevuje monumentalita scény, kompoziční vyváženost a strnulost. Po polovině 5. st. a zvláště v 6. st. vede grafičnost a jednoduchost podání kompozice k **dvourozměrnému zobrazení**. Ravennská skulptura nečerpala východní vlivy (tj. konstantinopolské) pouze u figurálních zobrazeních, ale i u skulptury symbolické. Ravennská symbolická skulptura odmítá zákony helénistické a klasicizující formy a vytváří svým stylem anorganickou formu již protostředověkého zobrazení. Tyto změny jsou patrné především v umění od konce 5. st.²⁹⁰

Velmi běžné je téma **antitetických zvířat** (jedná se o jelínky, pávy, holubice či beránky), v jejichž středu se nachází další symbolický prvek, jakým může být např. christogram, kříž, *kantharos* (např. na štucích v baptistériu ortodoxních v Ravenně, **obr. 50**)²⁹¹.

Symbolická ikonografie v podobě zvířat na ravennských sarkofázích nachází silnou odezvu na plastice východní části římské říše (vlysy basilik, např. theodosiánské fáze S. Sofia v Konstantinopoli – **obr. 53 b**; fragment reliéfu s obětí Abraháma v Istanbulu, datovaný do přelomu 4. a 5. st. – **obr. 53 a**; architektonická dekorace; funerální umění – např. sarkofágy z Kaskinu, Siwas).

V ikonografii ravennských symbolických sarkofágů je běžným tématem **zastoupení lidské postavy symbolem**: florálním, zoomorfním či abstraktním. Tak se např. skupina *trinus*, tj. Kristus a apoštolové Petr a Pavel mění na skupinu tří beránek (sarkofág Konstane v mauzoleu Gally Placidie); případně jsou zastoupeni kříži (sarkofág Valentiniána III. v mauzoleu Gally Placidie: Kristus je symbolizován beránkem jako *Agnus Dei* s křížem, apoštolové pouze kříži). Podobně vznikla ikonografie *adoratio crucis*, ve které je Kristus zastoupen křížem a apoštolové např. beránky, pávy. Na stříbrné patěře z Ermitáže můžeme vidět jiný typ *adoratio* – po stranách kříže stojícího na hoře s prameny čtyř rajských řek jsou zobrazeni dva andělé (**obr. 52**).

Ke čtení každé scény je nutné vycházet z naznačených klíčových momentů (Bisconti nazývá tato vodítka **chiavi di lettura**, tj. klíče pro čtení, interpretaci²⁹², Martinelli *chiave di decodificazione*, tedy „klíč k dekodifikaci“. Tento přístup je podle mého názoru zásadní v interpretaci ravennské ikonografie, která není narativní, ale symbolická, ať je vyjádřena

Spiritus et rutila genitor de nube coronat.

Bis geminae pecudis discors agnis genus hoedi

Circumstant solium; laevos avertitur haedos

Pastor, et emeritos dextra complectitur agnos.“ Garrucci 1881.

²⁸⁹ Kollwitz - Herdejürgen 1979, str. 140.

²⁹⁰ Farioli, R.: *Osservazioni sulla scultura di Ravenna paleocristiana*. Estratto da „Aquileia Nostra“, anno XLV - XLVI - 1974 - 1975. Padova. Str. 717-739.

²⁹¹ „Neben den Figurensarkophagen bestimmen die Stücke mit symbolischen Tiergruppen das Bild der ravennatischen Sarkophagkunst. Lämmer, Hirsche, Pfauen oder Tauben sind meist antithetisch angeordnet, die Mitte bildet eine Vase, ein Kreuz, ein Christogramm oder ein Christuslamm“. Kollwitz - Herdejürgen 1979, str. 140.

²⁹² Bisconti 2000, str. 28.

lidskou postavou, nebo zoomorfní a fytoromorfní symbolikou. Tak například starozákonní výjev Daniela mezi lvy není v křesťanském kontextu narativní, ale především symbolický - stává se znamením (*imago - signum*), nositelem teologické myšlenky (naděje na spásu, víra v Boha, theofanie)²⁹³.

Pro celkové pochopení výzdoby ravennských sarkofágů je třeba nejen hledat jednotlivé klíče pro čtení ikonografie, ale také klást si otázku, v jakém prostředí se *de facto* nacházíme a jaký to má důsledek na použitou ikonografii. Stejně jako se na jedné z nejranějších křesťanských figurálních maleb v baptistériu v *domus ecclesiae* v Dúra Európos objevuje symbol vody, tak se i ve funerálním kontextu objeví jednotící prvek, ať se již bude jednat o figurální, nebo o symbolickou výzdobu; např. odkaz na rajskou krajinu (zobrazení palem), na vítězství křesťana v tomto životě (dar korun – *coronae vitae*) a občerstvení duší blažených v ráji (holubice, beránci občerstvující se palmovými plody, pávi či jelínci pijící vodu Boží milosti, *gratias divina*), na spásu skrze Ježíše Krista (např. *adoratio crucis, Maiestas Christi*).

Stejně jako v judaismu, tak i v křesťanství existovaly dvě tendence - **anikonismus a ikonismus**. Vzájemné soupeření těchto dvou proudů se projevuje ve spisech raných křesťanských autorů. Již sv. Pavel ve své řeči na Aeropagu horlí pro Boha, jenž nepotřebuje obraz vytvořený rukou člověka (Sk 17, 29: "*Jsme-li tedy Božími dětmi, nemůžeme si myslet, že božstvo se podobá něčemu, co bylo vyrobeno ze zlata, stříbra nebo z kamene lidskou zručností a důmyslem.*").

Klémens Alexandrijský ve své polemice s pohanstvím (*Logos protreptikós prós Hellenas*) vidí hlavní odlišnost křesťanství od pohanství v tom, že křesťané uctívají Boha prostřednictvím myslí, a ne pomocí idolů. Jediným obrazem Boha je pak Syn, skrze něhož může člověk dojít spásy. Sv. Jan ve svém prologu k evangeliu (J 1, 14) vyznává vtělení Slova (Logos): "¹⁴*A Slovo se stalo tělem a přebývalo mezi námi*". Vtělení Krista odůvodňovalo pozdější antropomorfní zobrazení Krista. Debaty o (ne)možnosti zobrazovat Boha byly velmi živé, zabývalo se jimi mnoho křesťanských autorů (Klémens Alexandrijský, Eusebius z Cesaree, Tertullián, sv. Augustin, Řehoř Naziánský, atd.).

Hlavním tématem křesťanské symbolické ikonografie na ravennských sarkofázích i mozaikách je **kříž** (latinské i řecké formy) a christologický monogram (konstantinovský *chi - rho* monogram a další monogramy - monogramatický kříž složený z písmen řecké abecedy *tau* a *rho*; monogram "hvězda" z písmen *ióta* a *chi*), dále jsou to **zoomorfní** (pávi, beránci a holubice); **fytoromorfní** (vinná réva, palma, cypřiš, vavřínové větve) a další symboly (*kantharos*, girlandy, kandelábry a hořící svíce). Zvířata jako ovce a pávi se objevují již na východních²⁹⁴ a konstantinopolských sarkofázích.

²⁹³ Typ této ikonografie nazývá Bisconti znakem (*stemma*). Bisconti 2000, str. 28.

²⁹⁴ Např. sarkofág z Keskinu ve Frýgii, in Kollwitz - Herdejürgen 1979, str. 141, pozn. 634.

8. 2. 2 *Témata symbolické ikonografie*

Symbolika beránků

Ikonografie beránka je v raně křesťanském umění velice častá. Vyskytuje se na malbách v katakombách, na mozaikách²⁹⁵, slonovinách a na sarkofázích. Může mít několik významů podle variant jednotlivých témat: symbolizuje **Krista**, beránka Božího (*Agnus Dei*); **apoštolů** (beránci stojící vedle centrálního *Agnus Dei* např. v ikonografii *adoratio crucis*); **duše blažených** v ráji, tj. v *refrigeriu* (např. na pravé lunetě víka sarkofágu Valentiniána III. stojí beránci vedle palmy, z níž okusují ovoce; palma je symbolem, jež odkazuje na rajskou krajinu).

Agnus Dei

Toto ikonografické téma vychází z knihy Zjevení²⁹⁶. Je běžné i na římských sloupkových sarkofázích a sarkofázích s městskými branami 4. st. po Kr. (*columnar a city – gate* sarkofágy). Objevuje se také na sarkofázích provinciálních (v Galii a Hispánii). Tematika s *Agnus Dei*, Beránkem Božím, nachází svůj monumentální ráz na mozaikách, zvláště apsidálních (mozaika v římské basilice SS. Cosma e Damiano, 6. st.).

Výjev bývá zpracován do kompozice Beránka představujícího Krista (obvykle stojí na rajské hoře, z níž vytékají čtyři řeky), obklopeného svými apoštolů symbolizovanými také beránky (na mozaikách je zpravidla znázorněno všech dvanáct apoštolů, vycházejících z dvou biblických měst, Betléma a Jeruzaléma; na ravenských sarkofázích je jejich kolégium většinou zastoupeno pouze Petrem a Pavlem – tzv. skupina *trinus*).

Podobnou ikonografii popisuje sv. Paulinus z Noly, když se v listu Sulpiciovi Severovi (*Epist. XXX*) zmiňuje o výzdobě basiliky S. Martino v Nole. Zde se nacházel *Agnus Dei* s křížem jako zastoupení Krista; palma a rajské řeky odkazující na nebeskou krajinu. Dále popisuje korunu, která spočívala na kříži a dvanáct holubic, jež ji obklopovaly. Nad celým zobrazením se vznášela ruka Boha Otce a holubice, symbol Ducha Sv.²⁹⁷

Postava beránka může být doplněna o kříž (přední stěna sarkofágu Valentiniána III.), který ještě umocňuje význam beránka Božího, Krista, „který snímá hříchy světa“.

V Ravenně se toto téma objevuje na mozaikách (v presbytériu basiliky S. Vitale, S. Apollinare in Classis) a na sarkofázích: na sarkofágu *Konstane* a *Valentiniána III.* v Mauzoleu Gally Placidie; na *fragmentu sarkofágu* v *Museo Arcivescovile*²⁹⁸; na sarkofágu beránků (*sarcofago degli agnelli*)²⁹⁹ a sarkofágu se třemi a čtyřmi nikami (*sarcofago a tre e*

²⁹⁵ Např. malba ze 4. st. v Praetextových katakombách (*Catacombe di Pretestato*) v Římě, kde je jako beránek zobrazena Zuzana mezi starci (starci jsou symbolizováni postavami vlků). *Bisconti 2000, str. 26, fig. 19.*

²⁹⁶ Ve Zjevení sv. Jana je Beránek Boží, "ten obětovaný", často citován, např.: Zj 5, 6; Zj 14, 1.

²⁹⁷ Garrucci, 1881. Holubice jako symbol Ducha Sv. se objevuje na ravenském ambonu z třetí čtvrtiny 5. st. v Baptistériu ortodoxních. Je zde zobrazen kříž, nad nímž se vznáší holubice, *Corpus, I, 1968, fig. 16.* Tato symbolika odpovídá umístění obrazu na kazatelně: hlásání slova Božího; zároveň je zasazena do batesimálního prostředí (křest jako působení Ducha Sv.).

²⁹⁸ Serra 1973.

²⁹⁹ Na Valentiniánově sarkofágu a na konci sarkofágu *degli agnelli* (zde i holubice) se nachází ikonografie shodná s popisem mozaiky ve Fondi a v S. Pudenzianě v Římě od sv. Paulina z Noly. *Lawrence 1970.*

quattro nicchie) v S. Apollinare in Classis; na levé lunetě víka sarkofágu v *Quadrarco di Braccioforte*; sarkofágu se šesti nikami (*sarcofago a sei nicchie*) v Dómu; na sarkofágu v *Chiostro di S. Vitale*

Marion Lawrence zmiňuje mimo jiné popis apsidální mozaiky z počátku 5. st. v kostele S. Felice v Nole (jižní Itálie), který nám zanechal Paulinus. Na této mozaice měla být čistě symbolická ikonografie Krista a apoštolů v podobě beránků. Scéna měla být doplněna dalšími symboly, jako kříži, holubicemi či palmami, atd.³⁰⁰.

Adoratio crucis s beránky

Tato ikonografie se skládá z postav dvou antitetických beránků po stranách kříže, který je postaven na rajske hoře. Jde o symbolické znázornění uctívání kříže, symbolu Krista, ze strany apoštolů (ve figurální podobě se s *adoratio crucis* setkáváme např. na konstantinopolském sarkofágu „prince“, na ravennských sarkofázích Exuperantia a Maximiána či Barbaciána: apoštolové Petr a Pavel s gesty *acclamatio*, uprostřed nich stojí Kristus; na stříbrné patěře z Ermitáže (*obr. 52*) se setkáváme s ikonografií *adoratio crucis* andělů – kříž zde má formu *crux patens*, stojí na glóbu a hoře, z níž vytékají čtyři rajske řeky).

Na ravennských figurálních sarkofázích se s tímto symbolickým motivem setkáváme pouze dvakrát, a to na zadní stěně sarkofágu Barbaciána a na pravé lunetě víka sarkofágu *Rinaldo*.

Na symbolických sarkofázích je *adoratio crucis* s beránky (ve středu kompozice může být kříž nebo monogram, příp. monogram ve vavřínové koruně) přítomno na sedmi exemplářích (Tab. 13): sarkofág *con agnelli e palme/s beránky a palmami* v zahradě S. Vitale (přední stěna); sarkofág *con agnelli e rosette/s beránky a rozetami* v zahradě S. Vitale (přední stěna); sarkofág *degli agnelli*/sarkofág beránků v S. Apollinare in Classe (přední stěna); sarkofág *Bonifacia* v zahradě S. Vitale (levá luneta víka); sarkofág rodiny *del Sale* v S. Francesco (na obou bočních stěnách); sarkofág *con agnelli e ghirlanda d'alloro* (přední stěna) v S. Apollinare in Classe; sarkofág *Traversari* (levý tympanon).

Symbol beránka je v křesťanském umění sarkofágů velice častý. Setkáváme se s ním nejen na západě (ravennské sarkofágy, víko sarkofágu v Tolentinu), ale také na východě římské říše (Konstantinopol, Malá Asie).

Podle Kollwitze jsou předobrazem ravennské symbolické ikonografie beránků na zadních stěnách sarkofágů maloasijské sarkofágy. Vyjmenovává jednotlivé příklady východního umění, kdy se v plastice setkáváme s motivem beránka, a na jejich výčtu (exempláře z Konstantinopole, Frýgie atd.) staví svou hypotézu, že symbolická ikonografie beránků se objevuje již od theodosiánského období, tj. že jsou v Malé Asii běžné již ve 4. st., a že tedy exempláře v Ravenně nejsou první svého druhu³⁰¹, s čímž lze vzhledem k citovaným exemplářům souhlasit.

³⁰⁰ M. Lawrence 1970, fig. 77.

³⁰¹ „Die Übersicht zeigt, daß die Darstellung antithetischer Tiergruppen auf ravennatischen Sarkophagen Rückseitenbilder heidnischer kleinasiatischer Sarkophage voraussetzt. (...) Daß es auch christliche Sarkophage dieser Art in Kleinasien im 4. Jahrhundert gegeben hat, möchte ich nicht mehr mit derselben Sicherheit wie Rodenwaldt ausschließen. Gewiß lag das christliche Material an symbolischen Tiergruppen spätestens seit theodosianischer Zeit bereit, und es ist wenig wahrscheinlich, daß die späten Sarkophage mit Tiergruppen am Deckel oder an der Front die einzigen oder auch nur die ersten ihrer Art gewesen wären“. Kollwitz - Herdejürgen 1979, str. 143-144.

Podle De Francoviche je motiv *adoratio crucis* s antitetickými beránky na ravennských sarkofázích důsledkem vlivu severoitalské školy (milánského ateliéru)³⁰².

Antitetičtí (afrontovaní) beránci po stranách palmy

S touto ikonografií se setkáváme např. na pravé lunetě víka sarkofágu Valentiniána III. v mauzoleu Gally Placidie (**Tab. 2/obr. 4**). Beránci se zde osvěžují ovocem palmy a symbolizují tak duše blažených v ráji³⁰³. Palma odkazuje na rajskou krajinu a je běžným symbolem také na křesťanských mozaikách.

V Ravenně je tato ikonografie přítomna na obou sarkofázích *a sei nicchie* (**Tab. XII/obr. 1, Tab. XXVI/obr. 2 a 3**). Na fragmentu s beránkem a monogramem (**Tab. XLI/obr. 1**) se vyskytuje zobrazení beránka, monogramu a palmy, avšak palma je zde pouze doplňující prvek, nikoli střed scény tak, jak je běžné v popisovaném typu ikonografie.

Adoratio crucis s pávy

S touto ikonografií se setkáváme na těchto ravennských figurálních sarkofázích: *Exuperantia a Maximiana* (zadní stěna); *Barbaciána* (pravá luneta víka; zde je místo kříže v disku monogram ve vavřínovém věnci); *Rinaldo* (zadní stěna), zadní stěna sarkofágu *S. Isacio*, zadní stěna sarkofágu *Certosa/Bonacossi* a *Dvanácti apoštolů*; a na symbolických sarkofázích: *degli agnelli*/sarkofág s beránky v S. Apollinare in Classe (levý bok *cassy*); sarkofág *Bonifacia* v zahradě S. Vitale (přední stěna víka); sarkofág *Teodora*; pravý a levý tympanon sarkofágu *Fusignano*.

Ikonografie afrontovaných pávů mohla být použita i pro monumentální apsidální výzdobu, jak je patrné z původní předkresby apsidální mozaiky v S. Apollinare in Classe, dnes v Museu Nazionale v Ravenně (**obr. 51**).

Obvyklý je motiv monogramu ve vavřínové koruně (tento motiv je zobrazen také na istrijském sarkofágu v katedrále v Pule, **obr. 56**); méně častým je disk s křížem (jedinými symbolickými sarkofágy 2. poloviny 5. a počátku 6. st., na kterých se tento motiv objevuje, jsou sarkofágy *S. Savino* a *di Ranchio*³⁰⁴).

Zvláštním případem je *adoratio crucis s holubicemi*, se kterým se setkáváme na zadní stěně figurálního sarkofágu *Pietro peccatore* (Pietro degli Onesti) v S. Maria in Porto fuori u Ravenny a na pravém tympanonu sarkofágu *a nicchie* v S. Francesco.

Ve skupině symbolických sarkofágů se s touto ikonografií setkáváme na levé lunetě víka sarkofágu *degli agnelli*; na pravé lunetě sarkofágu *Bonifacia* v zahradě S. Vitale, na pravé lunetě sarkofágu *a sei nicchie* v Dómu, levé lunetě sarkofágu *a tre e quattro nicchie*, pavém tympanonu sarkofágu Traversari a na obou bocích a lunetách sarkofágu Teodora (**Tab. 13**).

³⁰² De Francovich 1959, str. 29.

³⁰³ De Francovich 1959, str. 13-14.

³⁰⁴ De Francovich 1959, str. 101.

Tab. 13 Výskyt ikonografie *adoratio crucis* na ravennských figurálních a symbolických sarkofázích

<i>Ikonografie adoratio crucis</i>	<i>Figurální sarkofágy</i>	<i>Symbolické sarkofágy</i>
<i>s beránky</i>	Barbaciána (ZS)*, Rinaldo (PL)*	Bonifacia (LL)*, <i>con agnelli e palme</i> (PS)*, <i>con agnelli e rosette</i> (PS)*, <i>con agnelli e ghirlanda d'alloro</i> (PS)*, <i>degli agnelli</i> (PS)*, Del Sale (boky; 2x), Traversari (LT)*
<i>s pávy</i>	S. Isacio (ZS)*, Barbaciána (PL)*, Rinaldo (ZS)*	Bonifacia (víko), <i>degli agnelli</i> (bok), Fusignano (PT,LT)*sarkofág 1 před S. Francesco (PT)*, Teodora (PS)*
<i>s holubicemi</i>	<i>A nicchie</i> (PT)*, Pietro peccatore (ZS)*	<i>A sei nicchie</i> v Dómu (PL)*, <i>a tre e quattro nicchie</i> (LL); Bonifacia (PL)*, <i>degli agnelli</i> (LL)*, Traversari (PT)*, Teodora (oba boky a lunety)

*) LL = levá luneta víka; PL = pravá luneta víka; LT = levé tympanon víka; PT = pravé tympanon víka; PS = přední stěna; ZS = zadní stěna

Antitetičtí (afrontovaní) pávi s kantharem

Symbolika páva v křesťanském pojetí čerpá z antické mytologie: páv byl v antickém funerálním kontextu považován za ptáka, který „zajistí“ zemřelému nesmrtnost³⁰⁵. Maso páva podle antické tradice nepodléhalo zkáze; a aspekt znovuzrození byl zdůrazněn tím, že každý rok obnovuje páv své peří. Páv představuje symbol nesmrtnosti i v křesťanských textech (např. u sv. Augustina³⁰⁶).

Pávi se vyskytují na figurálních i symbolických ravennských sarkofázích: na sarkofágu Exuperantia a Maximiana jsou hlavním tématem zadní stěny (afrontování, po stranách centrálního *chi – rho* monogramu); na sarkofágu S. Isacio, Rinaldo, Dvanácti apoštolů, na sarkofágu Certosa/Bonacossi, na sarkofágu v Sarsině. Ze symbolických sarkofágů se symbolikou pávů jmenujme např. sarkofág Teodora (**Tab. XXV, obr. 1**), z neravennských sarkofágů např. sarkofág z krypty Dómu v Osimu, na kterém je místo *kantharu* zobrazena váza na vysokém podstavci (snad batesimálního kontextu) s křížem (**obr. 55**); typ kompozice je velmi blízký ravennskému pojetí.

S tímto motivem se setkáváme také na víku sarkofágu *degli agnelli cruciferi* a na víku z *Longany*, na pravém boku sarkofágu *S. Savino, Fusignano*, na sarkofágu *a sei nicchie* v Dómu a v S. Apollinare in Classe.

V Ravenně se s touto ikonografií dále setkáváme na štucích v baptistériu ortodoxních (**obr. 50**) a na původní předkresbě (*sinopia*) pro apsidální mozaiku v S. Apollinare in Classe u Ravenny (**obr. 51**).

Variantou této ikonografie je téma *holubic pijících z vody kantharu*. S touto ikonografií se setkáváme na sarkofágu *Valentiniána III.* v mausoleu Gally Placidie (levá boční stěna).

³⁰⁵ Gabrielli 1961, str. 54-55.

³⁰⁶ De civitate Dei XXXI, 4, 1. In Bovini 1953, str. 191.

Jeleni pijící z pramenů vody živé (gratias divina) z kantharu

V případě ravennského umění se jedná o ikonografii laní/jelíneků, napájících se z pramenů vod (zadní stěna sarkofágu Pignatta v *Quadrarco di Braccioforte*³⁰⁷, mozaika v tzv. mauzoleu Gally Placidie, *obr. 64*). Tato ikonografie vychází z veršů žalmu 42, 1 - 3a³⁰⁸, ve kterých je duše žíznící po Bohu symbolizována laní. Voda je zde symbolem Boží milosti (*gratias divina*). Tato scéna může mít i smysl batesimální (např. je-li umístěna v baptistériu; voda představuje křticí vodu a zvířata duše neofytů), nebo eucharistický (symbol vody)³⁰⁹.

Mimo Ravennu je běžná monumentálnější ikonografie jelíneků, napájících se z pramenů čtyř rajských řek, vytékajících z hory, na níž se objevuje postava nebo symbol Krista (kříž). Tato zobrazení jsou běžná i na jihogalských sarkofázích, např. na alegorickém sarkofágu z krypty Saint - Victor. Tato ikonografie vychází z mozaikové výzdoby apsidy konstantinovské fáze basiliky Sv. Petra v Římě (Lawrencová). Dále se nachází např. na mozaikové výzdobě v apsidě basiliky *del Salvatore* v Římě (podle Lipinského konec 5. st.; dnes S. Giovanni in Laterano), kde je znázorněna rajská hora a na ní *crux gemmata*. Z hory vytékají prameny čtyř rajských řek, u nichž se osvěžují jeleni, symbol žíznících duší³¹⁰. Tato symbolika se vyskytuje také na některých attických sarkofázích (jeleni pijící z pramenů čtyř rajských řek ve scéně *traditio legis*³¹¹)

Prameny čtyř rajských řek mohou podle sv. Ambrosia či sv. Augustina symbolizovat čtyři hlavní ctnosti, vyplývající z Boží moudrosti³¹².

Motiv pijících jelíneků či laní je běžný v 5. st. i na mozaikách (např. podlahová mozaika v baptistériu v Saloně)³¹³.

Kříž

Nejrozšířenějším symbolem v křesťanském umění je kříž se svou křesťanskou symbolikou *par excellence*. Kristus jako nový Adam, přemáhající smrt, dává kříži nový smysl: kříž jako strom života *arbor vitae*, kříž jako „symbol spásy a křesťanské naděje“³¹⁴.

Zajímavý typ kříže se objevuje na ampulkách na posvěcený olej ze Svaté země, uložené v muzeu *Tesoro del Duomo* v Monze a v Bobbiu: na jedné z nich se kříž stává

³⁰⁷ Jedná se o jediný příklad ravennského sarkofágu, na jehož zadní stěně jsou zobrazeni jeleni pijící z pramenů *gratias divina* (Kollwitz).

³⁰⁸ Žalm 42, 1-3a:

"Jako laň dychtí po bystré vodě,

tak dychtí duše má po tobě, Bože!

Po Bohu žízním, po živém Bohu."

³⁰⁹ „...*due cervi bevono ad una fonte, ancora un simbolo eucaristico.*“ Mathews 1994, str. 329.

³¹⁰ Lipinsky 1960, str. 30.

³¹¹ Jednotlivé příklady zadních desek sarkofágů s jeleny a rajskou horou uvádí Kollwitz, Kollwitz - Herdejürgen 1979, str. 140-141.

Kollwitz - Herdejürgen 1979, str. 140.

³¹² *De Civitate Dei*, I, XIII, XXI. *De Paradiso*, III, 4. In Borraccino 1973, str. 92.

³¹³ Lawrence 1970. Salona, dn. jm. Solin v Chorvatsku, byla hlavním městem římské provincie Illýrie a Dalmácie. Ve 4. a 5. st. se stala výnamným křesťanským centrem. V 5. st. zde vyrostla křesťanská basilika s baptistériem.

³¹⁴ McGrath 2001, str. 171. O symbolu kříže se zmiňují také křesťanští autoři, jako např. Origenés (*Contra Celsum*, II, 56), S. Pualinus z Noly (*Carmen XVIII*, 718), Prudentius (*Peristephanon*, X, 586), Severus. In Bovini *Qualche nota sulle sinopie recentemente rinvenute sotto il mosaico absidale di S. Apollinare in Classe di Ravenna*. In Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Vol. LXI. 1972 - 1973, Bologna 1973.

živým stromem, znázorněným lístky a větvemi. Nad křížem je zobrazena busta Spasitele³¹⁵. Také na mozaice v S. Apollinare in Classe je zobrazen kříž jako *crux gloriosa* (*crux gemmata*) jako nástroj umučení a přemožení smrti (*beata passio, gloriosissima passio*³¹⁶) a obraz vzkříšení.

Od svého prvopočátku byl kříž posvátným symbolem (předpokládá se, že je zobrazován již od konce 2. st.³¹⁷), tak posvátným a tajemným, že se např. v umění katakomb objevuje jen skrytě, vyjádřený zástupnými symboly (kotvou, stěžňovým lodi, svastikou, egyptským symbolem života - *anch*). Toto pojetí se změnilo po roce 313, po Milánském ediktu, tedy v okamžiku, kdy se křesťanství stalo rovnoprávným římským náboženstvím³¹⁸. Kříž se stává symbolem vítězství (*victoria*).

Na *římských sarkofázích* s utrpením Krista (*sarcofagi di passione*) dochází k symbolickému nahrazení scény *ukřižování* křížem, na jehož vrcholu je umístěn konstantinovský *chi – rho* monogram v koruně, jako je tomu např. na sloupkovém sarkofágu v Museo Pio Cristiano ve Vatikánu³¹⁹. Kříž je tak symbolem *anasthasis*, odkazuje na vítězství kříže, tj. vítězství nad smrtí. Tento obsah, domnívám se, je přítomen také v ravennském umění, jako je tomu např. na sarkofágu *a tre e quattro nicchie* (kříž se zde objevuje v nice, mezi roztaženými rameny závěsu); na sarkofágu beránků (*degli agnelli*) v S. Apollinare in Classe.

Majestátnost kříže je symbolizována naznačenými gemami (tzv. *crux gemmata*), příp. zavěšenými písmeny *alpha* a *omega*. Umění mozaiek a plastiky reflektuje tvar a výzdobu liturgických křížů. Také na mozaice v presbytériu S. Vitale se v ruce arcibiskupa Maximiána objevuje kříž vykládaný gemami.

1. *Crux patens*

Specifickou a velice častou formou na ravennských sarkofázích (Tab. 14) je *kříž s rozšiřujícími se rameny*. Touto formou se zabýval G. Bovini³²⁰. V italské terminologii je kříž s rozšiřujícími se rameny označen jako tzv. *croce patente*; latinsky *crux patens*.

V Ravenně je tato forma velmi obvyklá v 5. a 6. st.³²¹. Rozšíření ramen může být ještě na konci členěno ve dva "jazýčky" (trojúhelníkový tvar), případně zakončeno dvěma kapkovitými elementy či globulárním prvkem³²²; na ravennských sarkofázích se však nejčastěji vyskytuje „jazýčkovité“ zakončení.

³¹⁵ Lipinsky 1960, str. 54, pozn. 2.

³¹⁶ Montanari 1996, str. 256.

³¹⁷ McGrath 2001, str. 171.

³¹⁸ Již před tímto datem však církve užívala některých výhod, jako práva vlastnit kolektivní pozemky a hřbitovy, jak je patrné z ediktu císaře Galliena.

³¹⁹ Bisconti 2000, str. 54, fig. 50.

³²⁰ *Una singolare forma di croce attestata a Ravenna nei secoli VI e VII, XXII CARB 1975. Qualche nota sulle sinopie recentemente rinvenute sotto il mosaico absidale di S. Apollinare in Classe di Ravenna*. In Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Vol. LXI. 1972 – 1973, Bologna 1973.

³²¹ Tato forma kříže je běžná i v soudobém církevním užitém umění - procesní kříže, *enkolpia* (*enkolpion* - pektorální kříž) atd.

³²² Bovini jmenuje označení pro tento kapkovitý prvek: *teardrop*; pro označení globulární formy ukončení jsou používány termíny: v angličtině *with small knobs*; italštině *la forma globulare*; ve francouzštině *croix pommées* či *garnies de petites boules*; v němčině *Knopfausätze* (Bovini 1975 str. 119).

Typ *crux patens* se objevuje již v 5. st., a to jak na západě, tak na východě římské říše: na počátku 5. st. např. na mozaikové výzdobě apsidy basiliky S. Pudenziana v Římě; v polovině 5. st. např. na mozaice v kostele *Acheiropoietos* v Salonice atd.³²³

Podle Boviniho mohlo ravennské umění vyvodit tuto formu právě ze syrských, příp. konstantinopolských vzorů. Vzhledem k živým kontaktům Ravenny s východní částí říše od počátku 5. st. bylo jistě převzetí tohoto vzoru možné. Na druhé straně se však forma *crux patens* objevuje i v římském umění (viz výše), což by podle mého názoru nemuselo vylučovat ani římský vliv na ravenskou ikonografii.

Také v 6. - 7. st. je tato forma kříže velice oblíbená a rozšířená (především v Sýrii). Typ tohoto kříže byl používán i v 8. a 9. st., tj. také v období ikonoklasmu (726 - 843); nemizí ani ve stoletích následujících (až do 11. st.).

Z 5. st. pochází méně příkladů formy *crux patens* z uměleckých památek mimo sarkofágů: jedná se např. o kříže na **štucích** zdobících penaky oblouků v baptisteriu ortodoxních. Zde jsou kříže doprovázeny rostlinným ornamentem.

Mnoho příkladů formy *crux patens* (případně i *crux gemmata*) ekvivalentních křížům na sarkofázích pochází ze 6. st.:

K typu *crux patens* a zároveň *crux gemmata* patří kříž na vnitřní straně monolitní kupole v **mauzoleu Teodoricha** v Ravenně (kříž zde má řeckou formu). Jedná se o malovaný kříž ve štuku, vepsaný v kruhu, a datovaný do období před smrtí krále Teodoricha, tj. před rok 526.

Mezi další příklady *crux patens*, které jsou přítomny v Ravenně, mimo sarkofágy, patří např. kříž na alabastrovém **oltáři typu a cassa**³²⁴ v presbytériu S. Vitale (**obr. 30**).

Také na **mozaice v S. Vitale** datované do období kolem roku 547 (v panelu s císařem Justinianem) se objevuje forma kříže *crux patens* a zároveň *crux gemmata* (kříž je poset drahými kameny), který drží v rukou arcibiskup Maximiánus, stojící vedle císaře.

Stejný typ kříže s rozšiřujícími se rameny se nachází na **apsidální mozaice** v basilice S. Apollinare in Classe u Ravenny (basilika vysvěcena roku 549), **obr. 65**.

Kříž v apsidě S. Apollinare in Classe je soteriologickým symbolem, jež je doprovázen apokalyptickými písmeny *alpha* a *omega* a nápisy (*salus mundi, IXΘYC*); je poset gemami (tj. typ kříže *crux gemmata*). Na místě křížení obou ramen je v klopeu zobrazena busta Krista.

Na ravenských sarkofázích se často objevuje forma kříže s centrálním kruhovým či pravoúhlým elementem, který by mohl být ikonografickým ekvivalentem zobrazené busty Krista.

Za nejstarší formu volně stojícího kříže typu *crux patens* v Ravenně je považován **monumentální bronzový kříž**³²⁵ umístěný původně na střeše basiliky S. Vitale, dnes v *Museo*

³²³ Pro další příklady viz Bovini 1975, str. 119-138.

³²⁴ Přední stěna tohoto oltáře má rozměry 1,50 x 1,02 m³²⁴. V centru desky je zobrazen velký latinský kříž *crux patens*, jehož konce jsou zdůrazněny kapkami. Vedle kříže stojí antitetičtí beránci, nad nimiž jsou nahoře na girlandách, zakončených břečťanovými listy, zavěšeny věnce.

³²⁵ Tento kříž má rozšiřující se ramena, jejichž konce jsou zakončeny globulárními elementy. Ramena kříže jsou traforována oválnými průřezy, které mohly být vyplněny polychromními kameny, takže kříž vypadal jako

Nazionale v Ravenně, pocházející ze 40. let 6.st. (basilika S. Vitale byla vysvěcena roku 547/548)³²⁶.

Bovini zmiňuje také **bronzový kříž ze 7. st.** ze střechy baptistéria ortodoxních, dnes uvnitř stavby na sloupku³²⁷. Datace je založena na nápisu, vyrytém na kříži, který obsahuje jméno biskupa Teodora, který v Ravenně působil v letech 677- 688³²⁸.

Vzhledem k uvedeným příkladům a k existenci analogických tvarů liturgických procesních křížů (kovových) lze usuzovat na původ předlohy pro skulpturní zobrazení *crux patens* právě v tomto prostředí (**obr. 69, 70**).

2. *Crux patens* na glóbu, trůnu a rajské hoře

Do této skupiny křížů patří typ kříže s rozšiřujícími se rameny, který je **postaven na glóbu**. I tento typ je přítomný v ravenském funerálním i nefunerálním umění (viz např. ambón v basilice S. Spirito, **obr. 63**). S podobnou ikonografií kříže na glóbu se setkáváme i na východní straně Adriaticu, např. na ambónu v archeologickém muzeu v Izniku (Nicea), **obr. 61**.

Ikonografie tohoto kříže může vycházet z některých mincí např. Justiniána (po r. 539), na kterých císař drží v ruce glób, na němž je kříž (symbol vítězství křesťanství, křesťanského panovníka). Tyto kříže byly rozšířené především v Sýrii.

Zobrazení takového kříže nalézáme na sarkofágu ze S. Agata (**Tab. XXXV/obr. 1**), tvořící dnes hlavní desku oltáře levé lodi basiliky. Jsou na něm zobrazeny dva řecké kříže formy *crux patens*, jež jsou umístěny na malých glóbech.

Zvláštním příkladem je **kříž na trůně**, symbol *theofanie*, zobrazený na kupolové mozaice v baptistériu ariánů v Ravenně (**obr. 66**).

Baptistérium je datované do období vlády krále Teodoricha (493 - 526), spíše do druhé poloviny tohoto období³²⁹. Tento kříž je typem *crux patens* a *crux gemmata* a spočívá na purpurovém polštářku na trůně, symbolu svrchovanosti Krista (trůn symbolizoval císaře v jeho nepřítomnosti, v křesťanské terminologii také Krista).

Většina křížů (liturgického určení) byla vykládána drahými kameny, gemami, a perlami. Nebo bylo vykládání alespoň naznačeno (mozaiky, malba, plastika). Takto vykládaný kříž je označován termínem *crux gemmata*.

vykládaný gemami - *crux gemmata*. Nebo měly otvory sloužit pouze pro kontrast plných (tmavých) a prázdných (propouštějících sluneční paprsky) ploch. Bovini 1975.

Ovšem tento cíl, kontrast jednotlivých ploch, splňuje stejně tak dobře i *crux gemmata*, díky svému polychromnímu vykládání gemami a perlami.

³²⁶ Také na modelu basiliky, kterou drží v rukou na apsidální mozaice v presbytériu S. Vitale biskup Ecclesius, je vidět na střeše basiliky kříž (Bovini 1975, str. 120 fig. 1.). Domnívám se, že prvopočátkem zvyku umísťovat kříže na střechy církevních staveb by mohl být kříž, *crux vera*, na vrcholu Golgoty v Jeruzalémě, který nechal vztyčit císař Konstantin poté, co jeho matka Augusta Helena nalezla Kristův nástroj umučení. O stavbách a o relikvii svatého kříže nás informují nejen hlavní Konstantinův historik Eusebius z Cesaree, ale i itineráře poutníků na svatá místa, např. *Peregrinatio Silviae* (Lipinsky 1960, str. 7).

³²⁷ Rozměry kříže jsou 0,63 x 0,48 m. Není zcela jasné, zda byl kříž na střeše baptistéria. Bovini zmiňuje hypotézu C. Sangiorgiho, který se domnívá, že kříž mohl být umístěn na ciboriu nad křtitelnicí - *pelvis baptismalis*. Bovini 1975, str. 125-127, fig. 4.

³²⁸ De donis Dei et sce Mari(a)e Felix et Stephanus optulerunt temporibus Dn Theodoro Apostolicum. Bovini 1975, str. 125.

³²⁹ Lipinsky 1960, str. 23.

Další specifickou formou je **kříž** stojící na **rajské hoře**, z níž vytékají prameny čtyř řek. Tato ikonografie je přítomna na následujících ravennských symbolických sarkofázích: **sarkofág Valentiniána III.** v mauzoleu Gally Placidie (před křížem je postava beránka, *Agnus Dei*); levý bok sarkofágu **degli agnelli**; levá boční stěna sarkofágu **Traversari** v Quadrarco di Braccioforte (hora, na níž kříž stojí, je stupňovitá a vytékají z ní pouze dva prameny řek).

Tab. 14 Výskyt ikonografie křížů na ravennských sarkofázích

Motiv	Sarkofág
Crux patens se zavěšenými písmeny alpha a omega	<i>A tre e quattro nicchie</i> (PS)*; <i>Degli agnelli</i> (PS, víko)*; Del Sale (boky); Sarkofág s beránky a palmami (LB)*; Bonifacia (ZS, víko)*; Sarkofág 1 před S. Francesco (pravý bok víka)
Crux gemmata	<i>A tre e quattro nicchie</i> (PS)*; <i>Degli agnelli</i> (PB a LL)*
Crux patens stojící na hoře, z níž vytékají prameny čtyř rajsých řek	<i>Traversari</i> (LB)*; <i>Degli agnelli</i> (LB)*; Valentinána III.(PS)*
Crux patens s centrálním diskem	Sarkofág se třemi kříži v Quadrarco di Braccioforte (PS)*; sarkofág s centrálním křížem u Quadrarco di Braccioforte (PS)*

* PS = přední stěna; ZS = zadní stěna; PB = pravý bok; LB = levý bok

Z tabulky vyplývá, že formou kříže s největším výskytem na ravennských symbolických sarkofázích je zobrazení kříže *crux patens* se zavěšenými apokalyptickými písmeny *alpha a omega* (6 x), které je nejčastější na přelomu 5. a 6. st. a na počátku 6. st. (sarkofágy *a tre e quattro nicchie*, *degli agnelli*, Del Sale, Bonifacia, sarkofág 1 před basilikou S. Francesco).

Bovini tvrdí, že tato forma je hojná především ve druhé polovině 5. st. (zvláště v posledních desetiletích 5. st.). S tím lze souhlasit, pouze s vymezením, že jediným ranějším sarkofágem s *crux patens* a zavěšenými písmeny je sarkofág *con agnelli e palme*/s beránky a palmami, který De Francovich datuje do let 450 – 460, „Korpus raně křesťanské byzantské a raně středověké skulptury v Ravenně“ do poloviny 5. st.

Před polovinou 5. st. na ravennských sarkofázích převažovala forma christogramu se zavěšenými písmeny (sarkofágy Rinaldo, Barbaciána; sarkofág Teodora, sarkofág s beránky a palmami v zahradách S. Vitale³³⁰).

Zvláštní formou typu *crux patens* je skupina ravennských sarkofágů 6. st. panelového typu s nečleněnou *cassou* a kříži, vycházejících z istrijsko-dalmatského okruhu, na nichž je zobrazen kříž s výrazně trojúhelníkovým zakončením a s centrálním diskem (Tab. 14); např. sarkofágy v S. Agata (Tab. XXII – XXXIV/obr. 1), sarkofágy s kříži v Quadrarco di Braccioforte (Tab. V/obr. 2, 3) a sarkofág u Quadrarco di Braccioforte (Tab. VI/obr. 1). Hojný je typ výzdoby v podobě křížů s centrálním diskem na východní straně Adriaticu: např. sarkofágy ve Splitu (obr. 58), z Lovrečiny (Brač, obr. 57), ze Salony (Kapljuč, obr. 59/Tusculum, obr. 60).

³³⁰De Francovich 1959, str. 50-52. Datace sarkofágu Teodora je podle *Corpusu*, II, 1968, str. 43 třetí čtvrtina 5. st., sarkofág s beránky a palmami polovina 5. st.

Christogram

Formy christogramu byly v křesťanském umění považovány za symboly kříže; jednalo se např. o formu *chí - rhó* monogramu, monogramatického kříže (složeného z řeckých písmen *rhó* a *tau*), formu kříže v podobě písmene *tau*. Tyto christogramy zmiňuje např. Eusebios z Cesaree³³¹, sv. Paulinus z Noly³³².

Nejčastější formou christogramu na ravennských sarkofázích je forma tzv. konstantinového *chí - rhó christogramu/monogramu*, tak jak ho popsal např. Eusebios z Cesaree³³³. Christogram jako symbol kříže je ve spisech křesťanských autorů zmiňován jako *signum* či *tropaeum*. Jedná se o *signum Christi*, odvozený od prvních písmen řecké formy Kristova jména - ΧΡΙΣΤΟΣ.

Chí - rhó monogram, *compendium scripturae*, se vyskytoval i v pohanských nápisech jako zkratka vlastních i obecných jmen (např. *chrusos*, *chronos*, *Chrestos*³³⁴). Křesťané pak tuto zkratku, podle A. Ferruy dávno před Konstantinem, použili pro jméno Krista (*Christos*, *Christus*) nebo pro označení *christianus*, tedy *křesťan* (christogram tak mohl být vepsán do jména, nebo užit samostatně; např. CRY·...·SPOS, CRIS·...·PINA, in ..., in pax ... = in pax *christiana*, v křesťanském míru). Nápisy, v nichž se vyskytuje *chí - rhó* monogram ve smyslu *christianus*, se vyskytují hlavně v katakombách a na sarkofázích, tj. ve funerálním kontextu.

Ve 4. st., po ediktu milánském (313), se zvyšuje množství nápisů s tímto monogramem. Je známo, že podle tradice měli *chí - rhó* monogram Konstantinovi vojáci na svých štítech, a že se tento monogram objevil na standardě Konstantinova vojska v bitvě nad "pohanem" Maxentiem u Milvijského mostu. Nejrozšířenější byl na římských nápisech na Apeninském poloostrově, kde byla řečtina v povědomí věřících; na rozdíl od Afriky, Galie či Hispánie, kde je těchto monogramů minimálně³³⁵.

Chí - rhó monogram může být vepsán do koruny (vavřínové), tak, jak byl užit Konstantinem podle popisu Eusebia z Cesaree, a doprovázen po stranách apokalyptickými písmeny *alphou* a *omegou*. *Rhó* v monogramu může být uzavřené, nebo otevřené. Otevřené *rhó* je typické pro východ, v Itálii se mimo Ravennu prakticky nevyskytuje. *Chí - rhó* monogram je často doplněn zavěšenými písmeny *alphou* a *omegou*. Takto ho popisuje sv. Paulinus z Noly; Garrucci označuje tento typ monogramu za paulinský, který symbolizuje „lidství a božství Krista, jeho utrpení i slávu“³³⁶.

Sv. Paulinus z Noly přisuzuje *chí - rhó* monogramu další, mystický význam: vertikální osa monogramu, tvořená písmenem *rhó*, má symbolizovat královské žezlo, tj.

³³¹ Vita Constantini, kap. XXXI.

³³² Garrucci 1881.

³³³ „Hotový znak měl následující podobu: k vysoké, zlatem vykládané žerdi bylo připevněno příčné břevno, takže společně tvořily kříž, na jehož vrcholu se skvěla koruna ze zlata a drahého kamení se dvěma písmeny – Kristovým monogramem, který značil jméno Spasitelovo a měl tvar písmene *ró*, přeškrtnutého uprostřed písmenem *chí*; tentýž monogram později zdobil i císařovu přílbu. Z břevna, přibitého k žerdi, volně splyvalo zavěšené sukno, císařská látka, posetá nepřeborným množstvím rozmanitých drahokamů, třpyticích se záblesky světla;...“ Eusebios z Cesaree, Život Konstantina, kap. XXXI; in Clauss, M.: Konstantin Veliký. Římský císař mezi pohanstvím a křesťanstvím, Praha 2005, str. 121.

³³⁴ A. Ferrua 1991, str. 37.

³³⁵ A. Ferrua 1991, str. 37.

³³⁶ Garrucci 1881, str. 488.

v přeneseném smyslu vládu Krista nad světem (či vítězství nad smrtí); čtyři ramena písmene *chi* symbolizují čtyři světové strany)³³⁷.

Koruna, v níž je konstantinovský monogram vepsán, se původně objevuje ve spojení se sarkofágy s pašijovými scénami, tzv. *di passione*, na kterých je umístěna na kříži, jenž je symbolem *anasthasis* a nahrazuje figurální scénu ukřižování. V tomto kontextu, stejně jako na ravennských sarkofázích, symbolizuje vítězství (tj. vítězství nad smrtí), *victoria*, a vztahuje se k triumfální tematice a k nebeskému království, *regia coeli*. V tomto kontextu má souvislost i s korunami, jež se objevují v rukou apoštolů jako *coronae vitae*. Na ravennských sarkofázích je tato koruna zpravidla složená z vavřínových lístků.

Koruna (vavřínový věnec) může být zakončena svázanými stuhami (*lemniscæ/taeniae*), jejichž konce jsou zakončeny srdcovitými útvary (břečťanovými lístky). Tento motiv se objevuje od druhé poloviny 5. st. a nejrozšířenější je v 6. st. v celém regionu pod vlivem byzantského umění³³⁸. Do Ravenny se tento motiv rozšířil z východu a objevuje se často na mramorových pluteích a na sarkofázích 6. st. (např. v S. Agata; plutea v Museo Nazionale, v Gradu, Aquileji a Torcellu, **obr. 7-10**; ale také v Istrijsko – dalmatské oblasti, jmenujme např. dva fragmenty plutea z katedrály v Pule, **obr. 62 a, b**)³³⁹. Mramorové kusy v Ravenně (plutea či sarkofágy) datuje Russo do období po polovině 6. st. a uvažuje nad tím, že některé exempláře mohly být importovány z východního výrobního centra, Konstantinopole.³⁴⁰ Vzhledem ke kvalitě mramoru, ze kterého jsou ravennská plutea vyrobena, je konstantinopolský import pravděpodobný. V Konstantinopoli se také vyskytoval tento typ pluteí i ikonografie koruny s *lemniscæ* na sarkofázích (**obr. 12**); jedním z příkladů této ikonografie je i báze Marciánova sloupu (**obr. 53**). Počáteční forma tohoto schématu je jednoduchá, později dochází k obohacování a přidávání dalších detailů.

Dalším oblíbeným typem christogramu je spojení písmen *chi* a *ióta*, tj. počátečních písmen *Jesus Christos*³⁴¹. Vzniká tak typ „hvězdicovitého“ christogramu, se kterým se můžeme setkat např. na pluteu v Gradu (**obr. 11**) a Cividale (**obr. 8**); v Ravenně se tento monogram vyskytuje např. na pluteu ze S. Agaty (**obr. 7**) a na levé lunetě sarkofágu v zahradě S. Vitale (**Tab. XXIII/obr. 2**). Tento typ monogramu se vyskytuje také v Konstantinopoli, např. na pluteích³⁴².

Variantou tohoto monogramu je christogram s naznačením gem zasazený v koruně na desce sarkofágu biskupa Ursicina (**Tab. XVI/obr. 1**), kde je tvořen spojením kříže a

³³⁷ „His intermedio coeuntibus insita puncto
Virga velut sceptrum regale superbius extat,
Significans regnare Deum super omnia Christum,
Qui cruce dispansa per quatuor extima ligni
Quattor attingit dimensum partibus orbem,
Ut trahat ad vitam populos ex omnibus oris.“ Garrucci 1881.

³³⁸ „Il motivo ornamentale con clipeo centrale e croci latine ai lati sostenute da lemnisci terminanti a foglia d'edera compare a partire dal V sec., ma trova il suo pieno sviluppo nel VI secolo, con una diffusione in tutta la vastissima area di influenza bizantina. Tuttavia tale decorazione si ritrova quasi esclusivamente sui plutei die recinti presbiteriali e delle iconostasi, molto raramente sulla fronte die sarcofagi, come in due esemplari conservati nei Musei Archeologici di Rodi e di Istanbul“. Russo 1994, str. 322-323.

³³⁹ Tato dekorace má velké rozšíření - v Konstantinopoli, v Jeruzalémě, v Řecku, Thessálii, v Salonicce, na ostrovech Lesbu, Samu, Rhodu; v basilice Eufriasiana v Poreči na Istrii, v Itálii (Dóm v Gradu, S. Marco v Benátkách, Cividale, Řím), Podle E. Russa je tato ikonografie nejrozšířenější na východě a v Ravenně. Russo 1968.

³⁴⁰ Na pluteu z Musea Nazionale se nachází značka řecké dílny. Russo 1968, str. 326.

³⁴¹ Tato forma se objevuje již ve 3.st. (podle nápisu z roku 268 nebo 279).

³⁴² Jedná se např. o pluteum v Yedikulé, in Sodini-Barsanti-Guidobaldi 1998, fig. 35.

písmene *chi*. Sarkofág Ursicina je podle datumu jeho smrti datován do let 536 – 538. Velmi přesnou analogií tohoto typu je monogram na mozaice triumfálního oblouku basiliky S. Vitale, jejíž výzdoba vznikla za byzantské nadvlády v Ravenně (basilika byla vysvěcena roku 548). Mohli bychom tedy na tomto základě také souhlasit s datací sarkofágu do 30. let 6. st.

Méně častějším typem christogramu je tzv. monogramatický kříž, v podobě sloučených řeckých písmen *rho* a *tau* (*croce monogrammatica/il monogramma crociforme*). I tento christogram může být doplněn apokalyptickými písmeny *alphiou* a *omegou*.

Vinná réva

Zobrazování úponků a lístků vinné révy bylo v antickém sochařství od helénistické doby³⁴³ a zvláště oblíbené v císařském období. Velmi rozšířená byla dekorace vinnou révou v období Septimia Severa v římské Africe (viz např. oblouk Septimia Severa z r. 202 v Leptis Magna). Ze sochařského hlediska je vinná réva velmi vhodná pro dekorativní zaplnění větších ploch (na rozdíl od akantových listů, které se propůjčují spíše plastickému trojrozměrnému účelu - na hlavice sloupů, akroteria, antefixy apod.).

Mnozí autoři hledají původ motivu vinné révy ve východních oblastech, jako je Mezopotámie a jihozápadní Arábie³⁴⁴.

Víno je atributem Dionýsa, jehož prostřednictvím bylo lidstvo seznámeno s radostí z tohoto nápoje, ale také se šílenstvím jeho pojnosti. V křesťanství se víno stalo symbolem eucharistie (vychází z popisu poslední večeře Páně v evangeliích, např. Mt 26, 26-29; L 22, 17-18; Mk 14, 23-25). V evangeliu se objevuje další odkaz na symboliku vinné révy: J 15, 1-2: „¹Já jsem pravý vinný kmen a můj Otec je vinař. ²Každou mou ratolest, která nenese ovoce, odřezává, a každou, která nese ovoce, čistí, aby nesla hojnější ovoce“.

V ravennském okruhu je motiv vinných úponků velmi častý, a to jak na mozaikách, tak na sarkofázích. V křesťanském kontextu výzdoby by se mohlo jednat o symboliku *stromu života*³⁴⁵.

Na ravennských sarkofázích se s motivy vinné révy setkáváme na následujících příkladech: na přední a zadní stěně sarkofágu Teodora (**Tab. XXV/obr. 1-3**); na pravé lunetě sarkofágu *degli agnelli* (**Tab. XXVII/obr. 3**); na pravé lunetě sarkofágu *a tre e quattro nicchie* (**Tab. XXVIII/obr. 5**).

Mušle

Motiv mušle je užíván především jako výplňový ornament uvnitř oblouků edikul na architektonických ravennských sarkofázích, resp. sarkofázích s kontinuálními nikami zakončenými obloukem (sarkofágy Liberia III. a *a nicchie* v S. Francesco, sarkofág Barbaciána v Dómu, na sarkofázích a *sei nicchie* v Dómu a v S. Apollinare in Classe a na fragmentu s kříží v S. Francesco).

³⁴³ V helénismu se vinná réva objevuje sporadicky na keramice, častěji v toreutice (např. kráter s dionýsovskou tematikou z Derveni v museu v Salonice, cca 330 př. Kr.).

³⁴⁴ Nejstarší zobrazení vinné révy se nachází na nástěnných asyrských reliéfech paláce Ašurbanipala v Ninive (645 př. Kr.). Costa 1989, str. 178.

³⁴⁵ „Qualora volessimo dare un significato simbolico alle piante raffigurate (...) potremmo, eventualmente, scorgervi un'allusione all'albero della vita; tuttavia noi saremmo propensi a scorgervi soltanto un motivo di carattere ornamentale.“ Bovini 1973, str. 11.

Mušle je rozšířeným anatolským motivem, který se objevuje např. na skupině sarkofágů typu *Sidamara*, ale také na římských a ravennských sarkofázích³⁴⁶. Tento motiv je běžný na římských pohanských i křesťanských sarkofázích, na nichž se objevuje jako *klipeum*, v němž je umístěna busta zemřelého.

V Ravenně se mušle jako samostatný dekorativní prvek objevuje ve funerálním kontextu mimo sarkofágy v mauzoleu Teodoricha a na štucích v baptistériu ortodoxních (**obr. 26**).

Cypřiš

Tato ikonografie se v Ravenně objevuje na figurálních sarkofázích Pignatta (levý bok, **Tab. 3/obr. 3**), na fragmentu s nevěřícím Tomášem (**Tab. 13/obr. 1**) a na sarkofágu Exuperantia a Maximiana (zadní stěna).

Sv. Ambrosius spatřoval v cypřiši symbol omilostněných duší, sv. Řehoř Veliký symbol vyvolených³⁴⁷.

Symbol cypřiše se pravděpodobně nevztahuje přímo k novozákonním epizodám. V antickém chápání byl cypřiš symbolem pro onen svět.

Hořící svíce; kandelábry

Světlo hraje v křesťanském umění důležitou úlohu, symbolizuje božství, život (resp. nový život - svíce na Bílou sobotu symbolizují vzkříšení, svíce používané při křtu nový život pokřtěného v Kristu). Odkaz na světlo nalezneme na několika místech Nového zákona, např. v Prologu u Jana: J 1, 3 – 5³⁴⁸. Planoucí světlo nabývá v novozákonním kontextu významu života v Kristu: J 5, 35³⁴⁹; Mt 5, 14 – 16³⁵⁰.

Přítomnost hořících svící na kandelábrech na sarkofágu představuje symbol zádušní mše, při které se sarkofág sám stává oltářem (Goldmann). Svíce mají aspekt funerální a zároveň světelný (světlo vzkříšení) *illuminatio*. Farioliová spatřuje v motivu svící a kandelábrů, které doprovázejí motiv kříže (např. na sarkofágu Barbaciána), „glorifikující prvek s metafyzickou a apokalyptickou symbolikou“ a odkazuje na posmrtný život v rajské blaženosti³⁵¹. Souhrnem lze tedy označit symbol kandelábrů a hořících svící za ikonografii oslavnou a funerální.

Na ravennských sarkofázích 4. – 6. st. se kandelábry s hořícími svícemi vyskytují pouze na bočních stěnách sarkofágu Barbaciána (**Tab. 12/obr. 2**); hořící svíce na pravém konci víka sarkofágu I před basilikou S. Francesco (**Tab. VIII/obr. 2**) a na sarkofágu ravennského typu v Ostiglii (**Tab. XLV/obr. 2**). Stejný motiv jako na sarkofágu v Ostiglii nalezneme na pluteu ze S. Marco v Benátkách³⁵².

³⁴⁶ Zovatto 1950, str. 50 – 51, pozn. 7.

³⁴⁷ Bovini 1950, str. 36.

³⁴⁸ „³Všechno povstalo skrze ně a bez něho nepovstalo nic, co jest. ⁴V něm byl život a život byl světlo lidí. ⁵To světlo ve tmě svítí a tma je nepohltila“.

³⁴⁹ „³⁵Jan byl svíce hořící a zářící, a vy jste se chtěli na chvíli radovat v jeho světle“.

³⁵⁰ „¹⁴Vy jste světlo světa. Nemůže zůstat skryto město ležící na hoře. ¹⁵A když rozsvítí lampu, nestaví ji pod nádobu, ale na svícen; a svítí všem v domě. ¹⁶Tak at' svítí vaše světlo před lidmi, aby viděli vaše dobré skutky a vzdali slávu vašemu Otci v nebesích.“

³⁵¹ „...un carattere puramente glorificante con accenti metafisici o apocalittici quando affianca la Croce, ..“ Farioli 1966, str. 106.

³⁵² Farioli 1966, fig. 4.

Přítomnost svícňů byla běžná na zobrazeních svatých a zesnulých v severní Africe³⁵³. S podobným zobrazením se setkáme v umění katakomb v Kampánii³⁵⁴. Také Farioliová považuje ikonografii kandelábrů s hořícími svícemi za „neitalskou“, pocházející z Afriky a objevující se v oblastech, ve kterých se cizí vlivy projevovaly – v Kampánii a v severní adriatické oblasti (Aquileia, Benátky³⁵⁵, Cividale, Ravenna); dále v Panonii, na Istrii (Poreč) a v Dalmácii³⁵⁶.

Apokalyptická krajina (palmy, červánky)

Apokalyptická krajina je symbolem očekávání druhého příchodu Krista (*parúsia*) ve slávě. Je běžná jak na mozaikách, tak na sarkofázích, kde se omezuje na znázornění datlových palm po stranách hlavní scény (sarkofág s *traditio legis*; Exuperantia a Maximiána; Pignatta) a obláček červánků (sarkofág Rinaldo).

Častěji jsou zobrazeny pouze palmové stromy, a to jak na figurálních, tak na symbolických zobrazeních (sarkofág Pignatta, Exuperantia a Maximiána, na zadní stěně sarkofágu S. Isaccia). Palmy jsou obrazem nebeského prostoru, *basilica caelestis*, a nebeské slávy, *gloria caelestis*. Jejich zobrazení je běžné i na římských sarkofázích 4.st. (sloupkových a se zobrazením městských bran). Palma je symbol vítězství, který křesťané převzali z imperiální ikonografie (v tomto kontextu se objevovala jako symbol triumfu, dar vítězi her, atd.). S palmovou ratolestí byly zobrazovány Viktorie. V Novém zákoně se palmová ratolest objevuje v rukách jeruzalémského lidu, vítajícího Krista³⁵⁷.

Rozdílné typy ***ikonografie palmového stromu*** na ravennských sarkofázích Pignatta (390-400); S. Isacio (390-400); fragmentární s *traditio legis* (390-400); Pietro peccatore (400-410); Exuperantia a Maximiána (410-420); Rinaldo (420-430) vyplývají z Tab. 15; palmy na sarkofágu S. Isacio jsou nejbližší palmám na sarkofágu Rinaldo a Pietro peccatore, specifickou formou jsou palmy na fragmentárním sarkofágu; odlišují se též palmy na sarkofágu Exuperantia a Maximiána.

Scénu apokalyptické krajiny doplňuje otevřená kniha v ruce Krista, který zpravidla sedí na trůnu (Kristus kralující a vítězný), jako je tomu na sarkofágu Rinaldo. Také na sarkofágu Barbaciána Kristus drží v ruce otevřenou knihu, tato kompozice se již vymyká klasickému zobrazení apokalyptické scény (Kristus nesedí na trůnu, není v kontaktu s apoštoly, stojícími po jeho boku). V této rovině nabývá symbolika apokalyptického výjevu ještě rozměr posledního soudu, tj. očekávání Krista jako Soudce.

³⁵³ De Francovich 1959, str. 96. Pro africkou provenienci ikonografie kandelábrů s rozsvícenými svícemi by svědčil i fakt, že zobrazení zesnulého mezi kandelábrů se svícemi nalezneme na epitafu v lateránských muzeích, kde má cognomen zesnulé *Bessula* výrazný vztah k severní Africe, kde bylo hojně rozšířeno (Farioli 1966, str. 108).

³⁵⁴ Např. katakomby SS. Gaudioso e Gennaro v Neapoli; podle G. B. de Rossiho jsou ovlivněny uměním severní Afriky, což dokládá skutečnost, že v první polovině 5. st. došlo k imigraci afrických exulantů do oblasti Kampánie. Není vyloučené, že se touto cestou mohl motiv kandelábrů dostat do Ravenny, zvláště když uvážíme živost vzájemných kontaktů Ravenny a Neapole v 5. st. Někteří však datují katakomby až do 6. st. Z epigrafů pocházejících z první poloviny 5. st. je však jisté, že se sem tento motiv rozšířil již záhy a mohl tak ovlivnit ravenskou produkci kolem poloviny 5. st. Pro konkrétní epigrafické údaje viz Farioli 1966, str. 109.

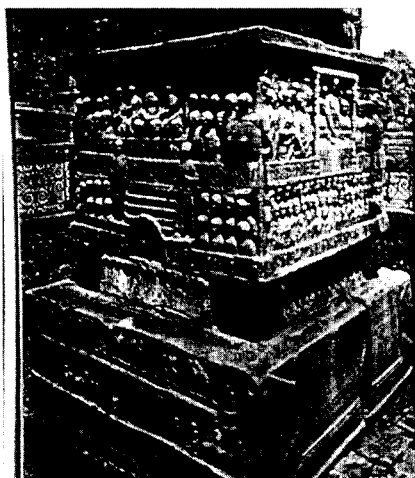
³⁵⁵ Např. na pluteu, in Sodini-Barsanti-Guidobaldi 1998, fig. 349, pozn. 248.

³⁵⁶ Farioli 1966, str. 103.

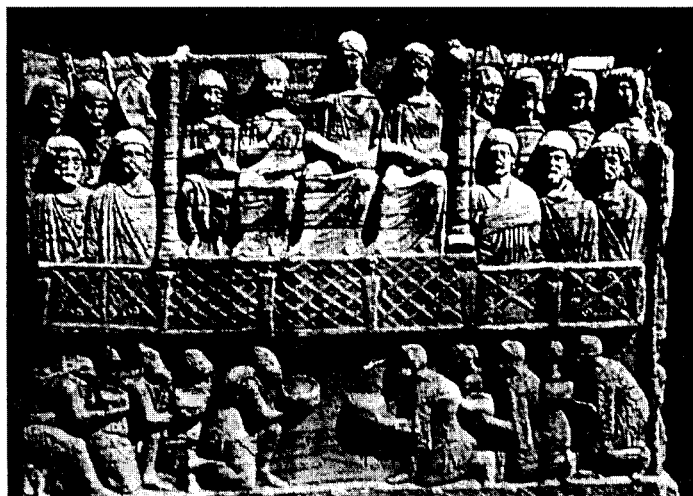
³⁵⁷ J 12, 13: "Vzali palmové ratolesti, šli ho uvítat a volali...". Bisconti 2000.

Tab. 15 Morfologie palm u figurálních ravennských sarkofágů

SARKOFÁG	KMEN PALMY	VĚTVE PALMY	PLODY
<i>Pignatta</i>	8 registrů, horní prstenc	7 listů	2 hrozny po 5 plodech
<i>S. Isacio</i>	3 vertikálně členěné pásy, kmen s horním prstencem	7 listů naturalisticky členěných	2 hrozny po 3 plodech
<i>Fragmentární</i>	naturalistický kmen bez zřetelně oddělených pater	4 větve detailně členěných	5 plodů rostoucích přímo z horního okraje kmene
<i>Pietro peccatore</i>	nepravidelné členění pater, na pravé palmě chybí členění	5 listů	nepravidelné hrozny plodů
<i>Exuperantia</i>	členěný jako „piniová šiška“	7 listů, vnitřně graficky členěné	2 hrozny po 6 plodech
<i>Rinaldo</i>	3 vertikálně členěné pásy, kmen s horním prstencem	9 listů, vnitřně členěné	2 hrozny po 5 plodech



Obr. 1: Báze obelisku Theodosia I. v Konstantinopoli.
Podle R. B. Bandinelli: Roma, la fine dell'arte antica.



Obr. 2: Sarkofág z hypogea Silivri Kapi;
Archeologické muzeum v Istanbulu.
Podle Deckers 2004.



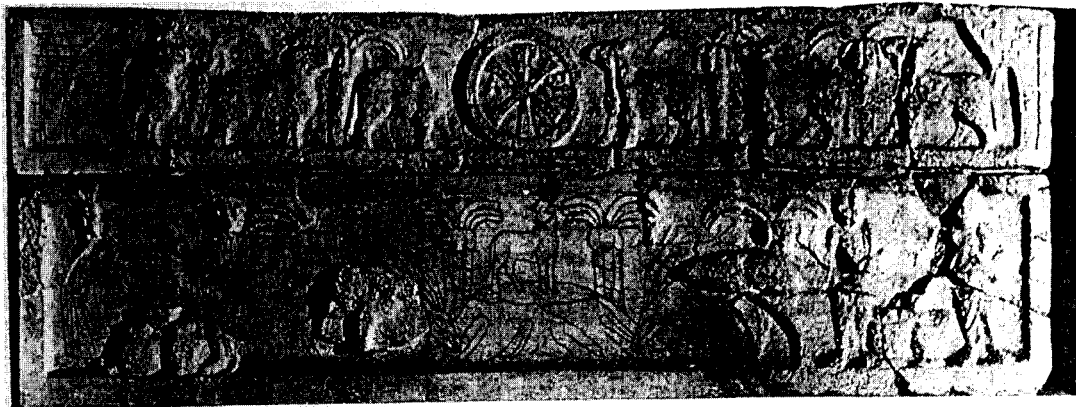
Obr. 3: Sarkofág s Maiestas Christi ze Studios
basiliky, Istanbul. Podle Deckers 2004.



Obr. 4:
Sarkofág z Taşkasapu/Istanbul, Archeologické muzeum v Istanbulu.
Podle Deckers 2004.



Obr. 5: Sarkofág Gemina, jižní Galie. Podle Benoit 1954.



Obr. 6: Jihogalský alegorický sarkofág ze Saint – Victor; podle Benoit 1954.



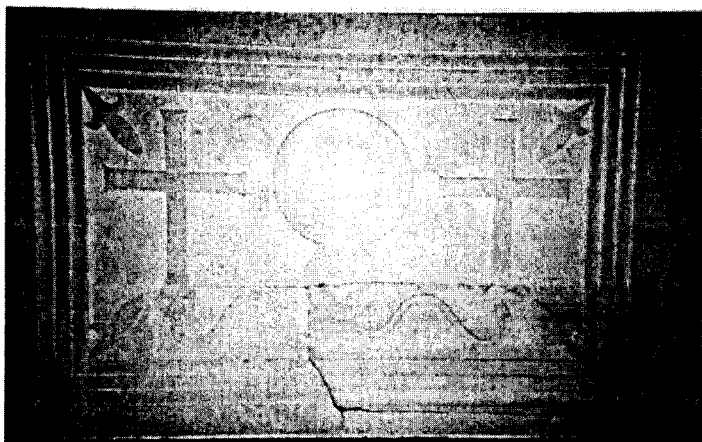
Obr. 7: Pluteum ze S. Agata, Ravenna. Foto autorka.



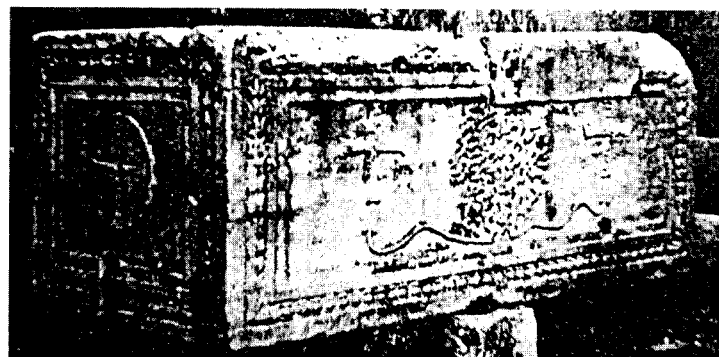
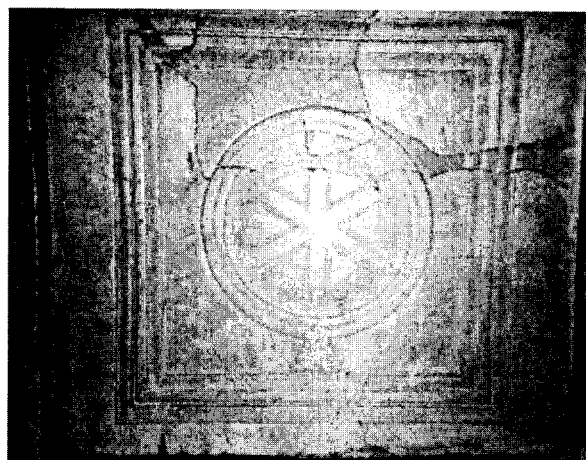
Obr. 8: Pluteum z Museo Archeologico, Cividale, Friuli. Foto autorka.



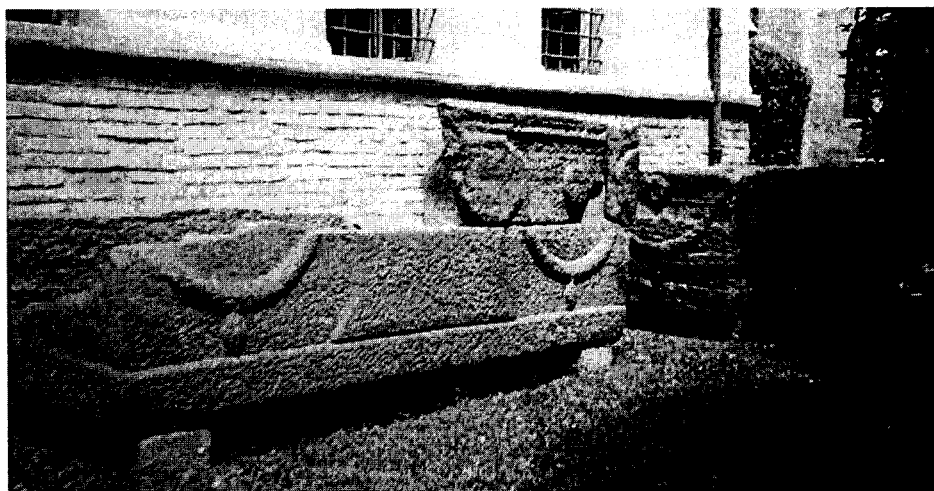
Obr. 9: Pluteum v Torcellu, Venezia. Foto autorka.



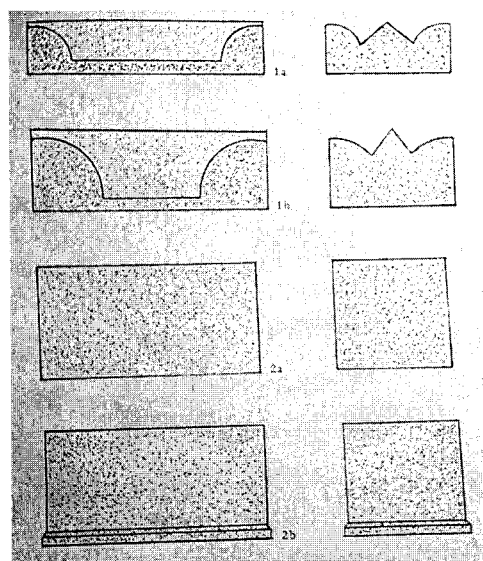
Obr. 10 a 11: Plutea v Gradu (Basilica di S. Eufemia). Foto autorka.



Obr. 12: Cassa sarkofágu z Prokonéssu. Istanbul, Muzeum Hagia Sofia. Podle Farioli 1977.



Obr. 13: Sarkofágy s girlandou, zahrada S. Vitale, Ravenna. Foto autorka.



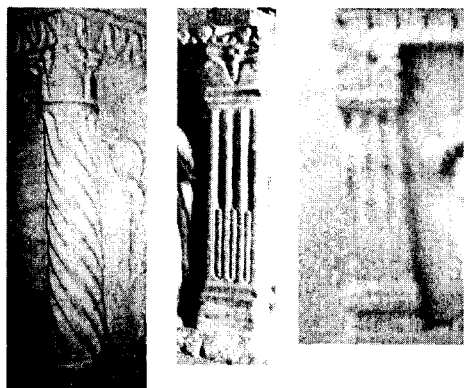
Obr. 14: Typy prokonésých sarkofágů podle Kocha (podle Koch – Sichtermann 1982).
1a raná forma víka, 1b pozdní forma víka, 2a cassa bez soklu, 2b cassa se soklem.



Obr. 15: Fragment sarkofágu s kontinuálnými nikami, Archeologické muzeum v Istanbulu. Podle W. F. Deichmanna.



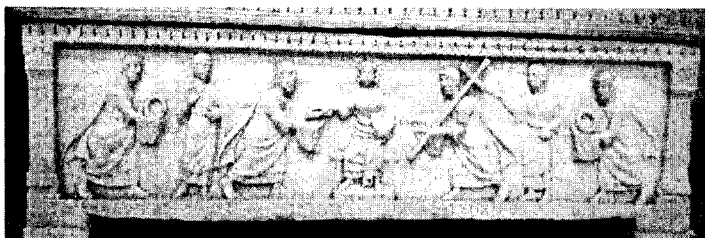
Obr. 16: Zadní stěna sarkofágu Rinaldo, S. Isacio a Certosa/Bonacossi. Foto autorka a podle De Francovich 1959.

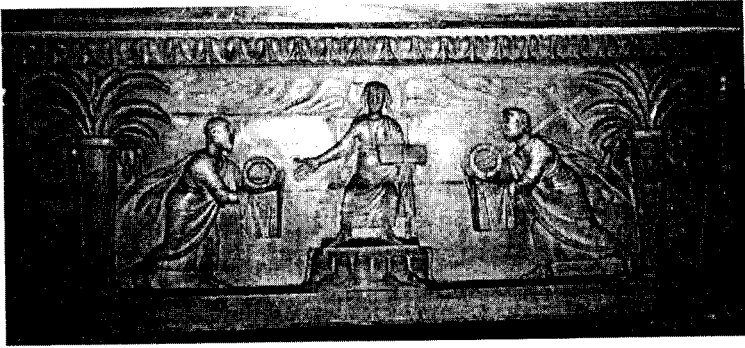


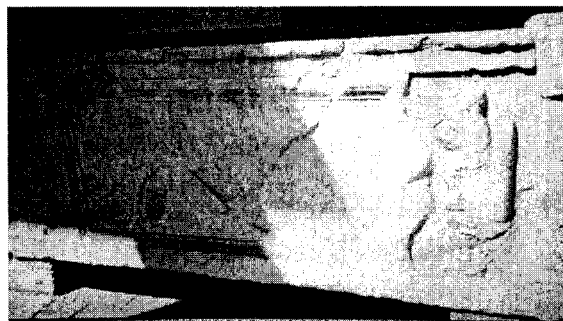
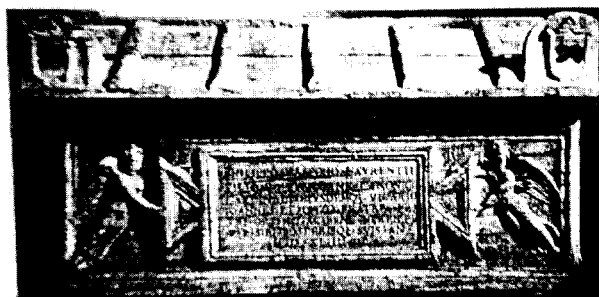
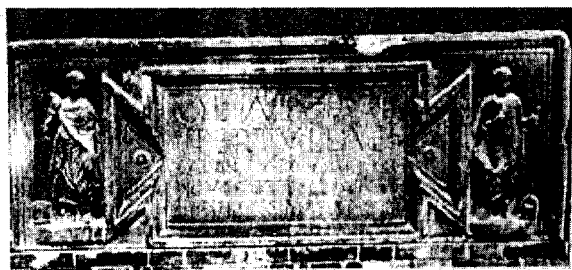
Obr. 17: Hlavice sloupů sarkofágů Pietro peccatore, Certosa/Bonacossi a Dvanácti apoštolů. Foto autorka.



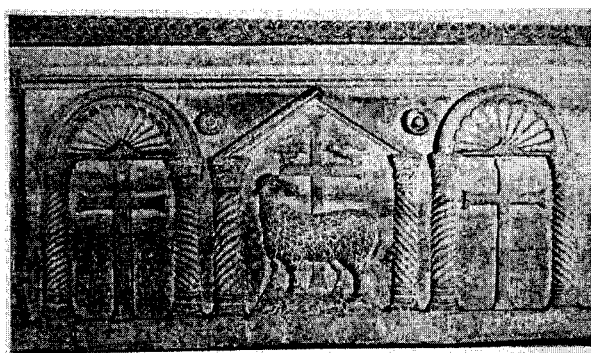
Obr. 18: Sarkofág Dvanácti apoštolů, Pietro peccatore, Certosa/Bonacossi a Rinaldo. Srovnání předních stěn. Foto autorka.



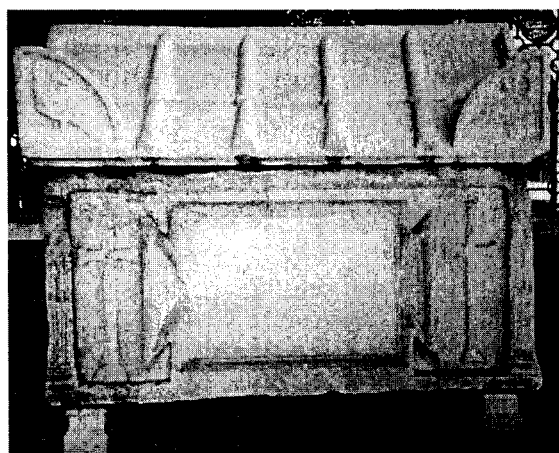




Obr. 19 a, b, c, d: Příklady pohanských sarkofágů severní Itálie: sarkofágy s *tabulou ansatou* a postavami zemědělců/erótky; sarkofág se třemi nikami s alternujícími oblouky/tympanonem; sarkofág s *tabulou* s obloukovými ansami. Podle Herdejürgen 1975 (a, b, c), d foto autorka.



Obr. 20: Sarkofág Valentiniána III. Podle Ravenna, capitale del mosaico.



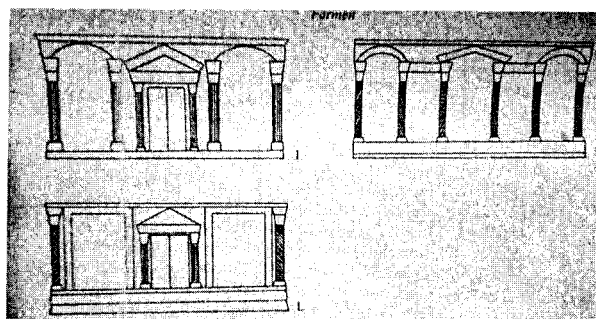
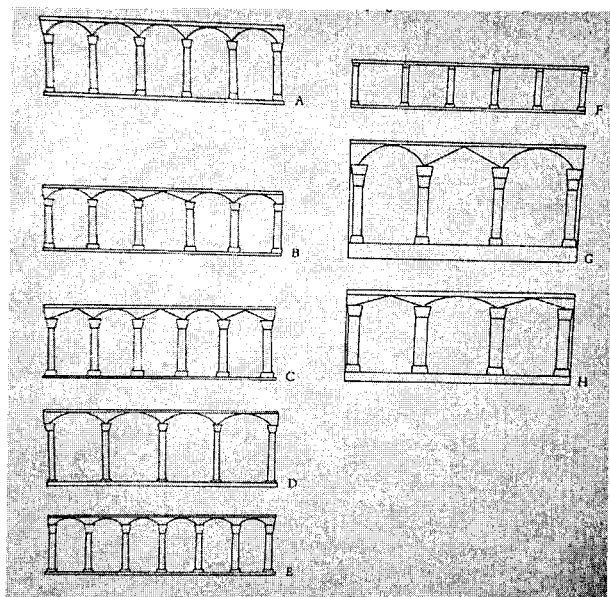
Obr. 21: Sarkofág Traversari. Foto autorka



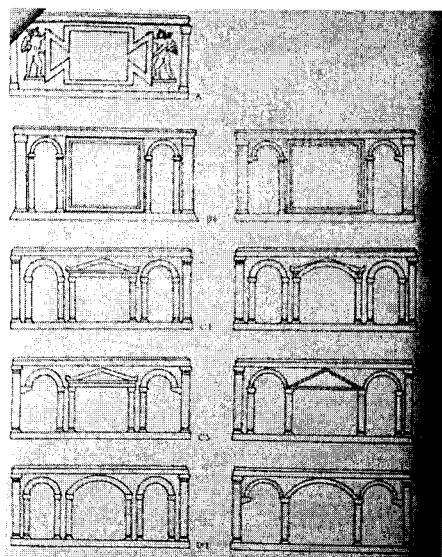
Obr. 22: Pluteum s korunou a *lemniscæ*, Museo Nazionale, Ravenna. Foto Mgr. Petra Hečková.



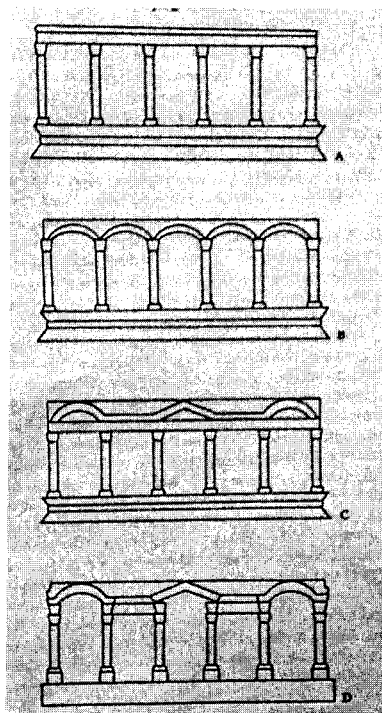
Obr. 23: Sarkofág v S. Agata Maggiore. Foto autorka.



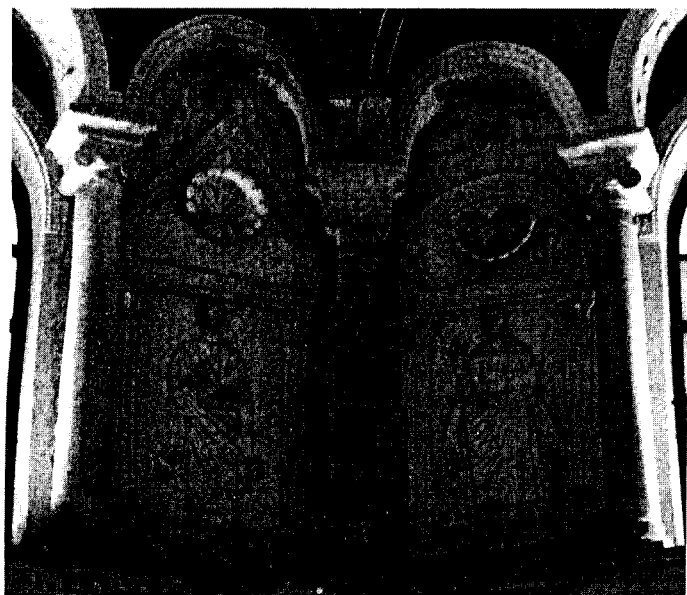
Obr. 24: Typy římských sarkofágů podle Kocha – Sichterмана 1982.



Obr. 25 a: Typy pohanských sarkofágů severní Itálie podle Kocha – Sichterмана 1982.



Obr. 25 b: Typy hlavní skupiny maloasijských sarkofágů podle Kocha – Sichterмана 1982.



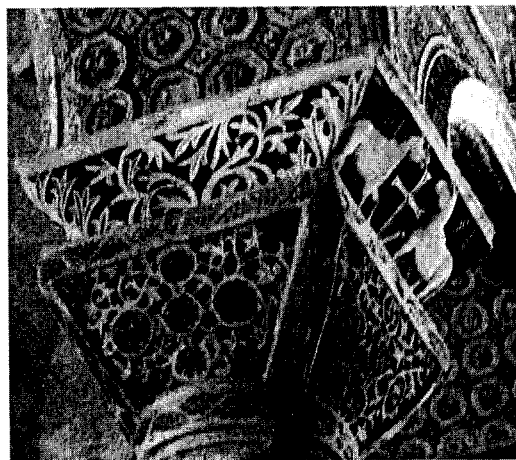
Obr. 26: Štuky v baptistériu ortodoxních v Ravenně.
Foto Mgr. Petra Hečková.



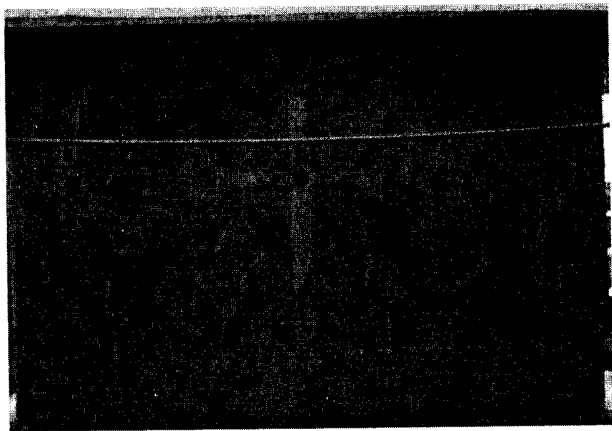
Obr. 27: Postranní stěny tzv. sarkofágu prince v Archeologickém muzeu v Istanbulu. Podle Farioli 1977.



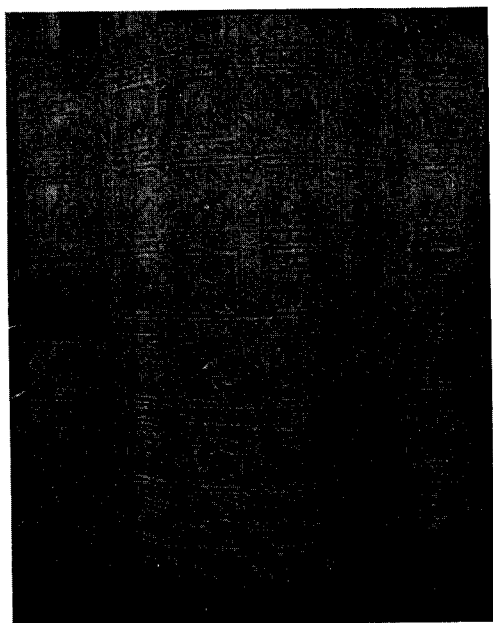
Obr. 28: Sarkofág Krista z Psamatie. Berlin.
Podle Deckers 2004.



Obr. 29: Pulvinum hlavice v S. Vitale.
Foto Mgr. Petra Hečková.



Obr. 30: Deska oltáře v S. Vitale. Foto Mgr. Petra Hečková.



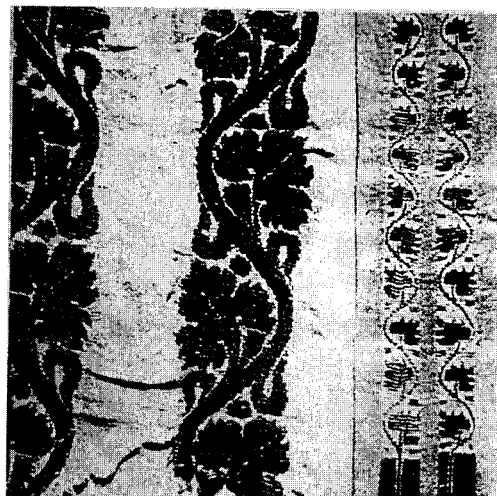
Obr. 31: Ambon Agnelliho v Dómu. Foto Mgr. Petra Hečková.



Obr. 32: Milánský diptych. Podle Volbach 1977.



Obr. 33 a, b, c: Koptské látky 5. – 6. st. Podle Bourguet 1964.

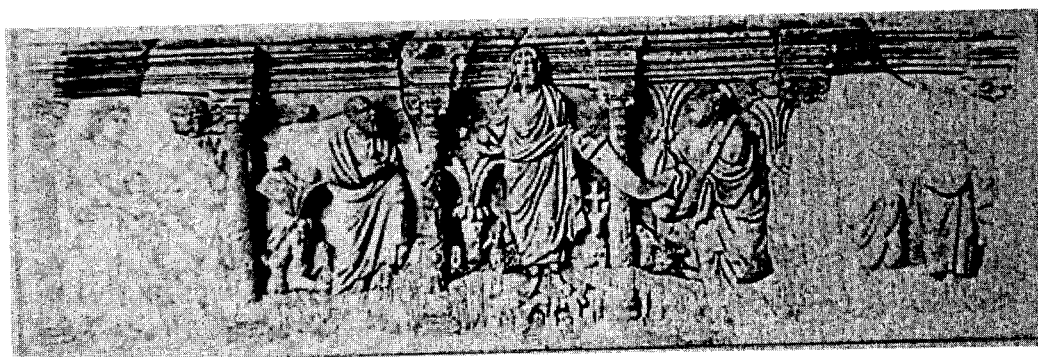




Obr. 34: Sarkofág z Bakirköy, Archeologické muzeum v Istanbulu. Podle Deckers 2004.



Obr. 35: Rekonstrukce presbyteriální mozaiky konstantinovské basiliky S. Pietro. Podle Bisconti 2003.



Obr. 36: Sarkofág s *traditio legis*, katakomby S. Sebastiano, Řím. Podle Bisconti 2003.



Obr. 37: Štuk v baptistériu ortodoxních, Ravenna. *Christus Victor*. Podle Bonicatti, *op. cit.*



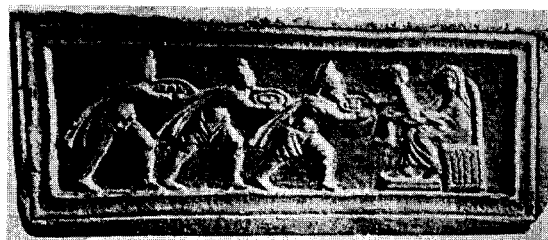
Obr. 38: Mozaika v Arcibiskupské kapli v Ravenně.
Podle *Ravenna, capitale del mosaico*.



Obr. 39: Petr a Pavel, Museo paleocristiano, Aquileia.
Podle *Da Aquileia a Venezia, 1980*.



Obr. 40: Detail sarkofágu n. 106,
Museo Lateranense, Roma.
Podle Bonicatti, *op. cit.*



Obr. 41: relikviář SS. Quirico e Giulietta,
Arcibiskupské muzeum, Ravenna.
Podle G. Montanari 1966.



Obr. 42: Daniel v jámě lvové, štuk v baptistériu ortodoxních, Ravenna.
Podle Montanari 1966.



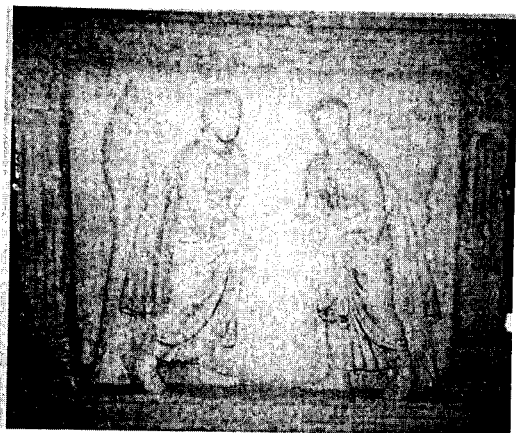
Obr. 43: Sarkofág z Vicenzy, SS. Felice e Fortunato. Podle Dresken – Weiland 1998, n. 251.



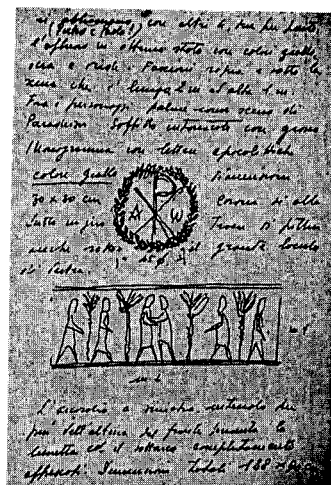
Obr. 44: Sarkofágy s ikonografií vzkříšení Lazara v S. Petersburg a v Soriano nel Cimino. Podle Dresken – Weiland 1998, N. 58 a N. 60.



Obr. 45: Levý bok fragmentárního sarkofágu v Ravenně. Foto Mgr. Petra Hečková.



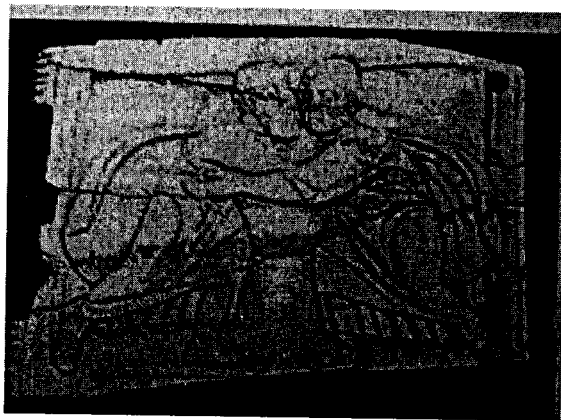
Obr. 46: Levý bok sarkofágu Pignatta. Foto autorka.



Obr. 47: Detail výkopového deníku z roku 1983, oblast ex vigna Chiaraviglio (Archivio P.C.A.S.)



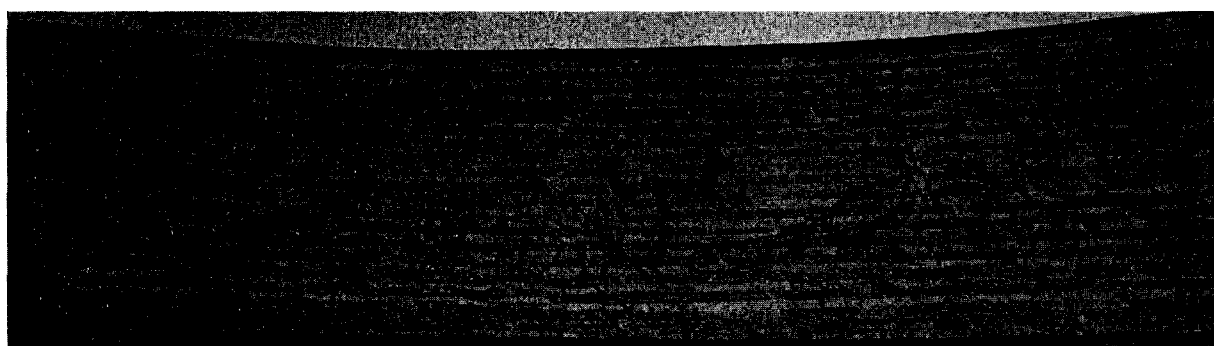
Obr. 48: Setkání apoštolů Petra a Pavla, galerie ex vigna Chiaraviglio. (Archivio P.C.A.S.)



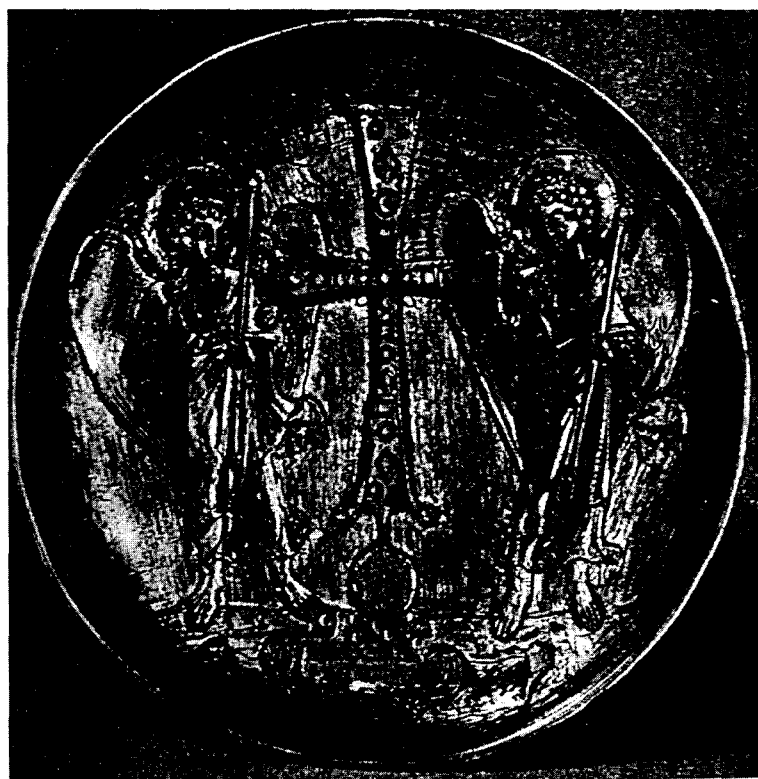
Obr. 49: Slonovina z Castellammare di Stabia. Podle Baldini 2003.



Obr. 50: Štuky v baptistériu ortodoxních v Ravenně. Podle Montanari 1996.

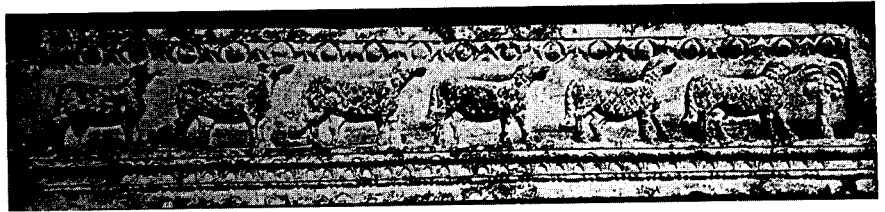


Obr. 51: Původní předkresba pro apsidální mozaiku v S. Apollinare in Classe. Museo Nazionale, Ravenna. Foto Mgr. Petra Hečková.



Obr. 52: Stříbrná patéra. 6. st. Ermitáž. Podle Leader-Newby 2004¹

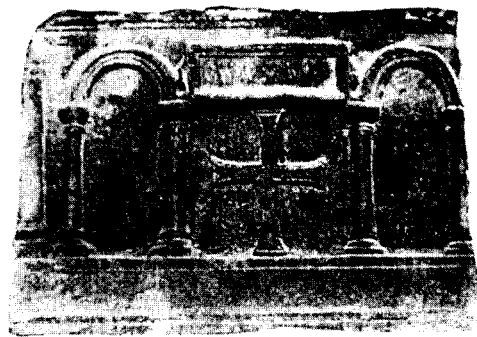
¹ Leader-Newby, R. E.: *Silver and Society in Late Antiquity. Functions and Meanings of Silver Plate in the Fourth to Seventh Centuries*. Aldershot, Hants 2004.



Obr. 53 a, b: Fragment s beránkem z Konstantinopole (4./5. st.) a vlýs s beránky s Hagia Sofia v Istanbulu. Podle Grabar 1963.



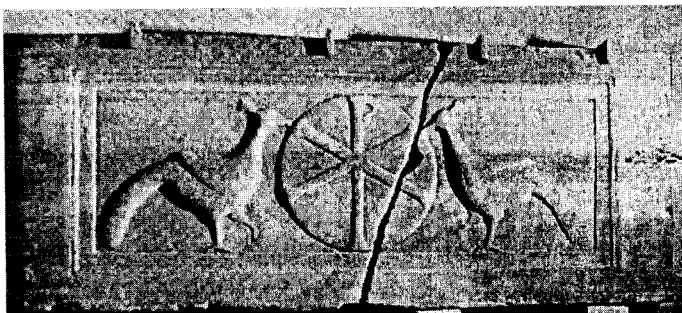
Obr. 53: Báze Marciánova sloupu s motivem koruny s *lemniscæ* v Konstantinopoli. Podle Kollwitz 1941.



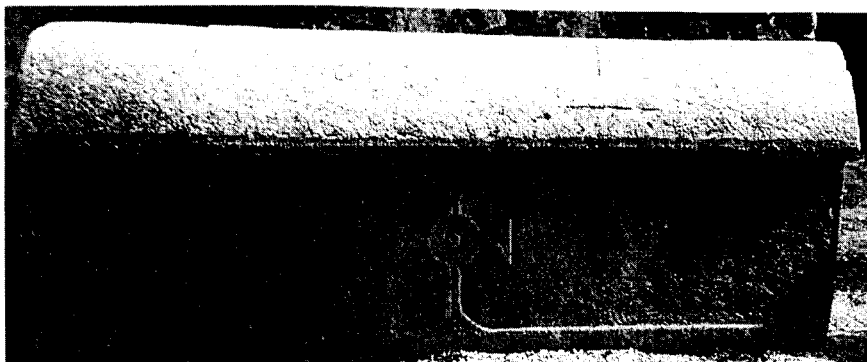
Obr. 54: Sarkofág v Umagu (Istrie), 5. – 6. st. Podle Repertorium II, 1998.



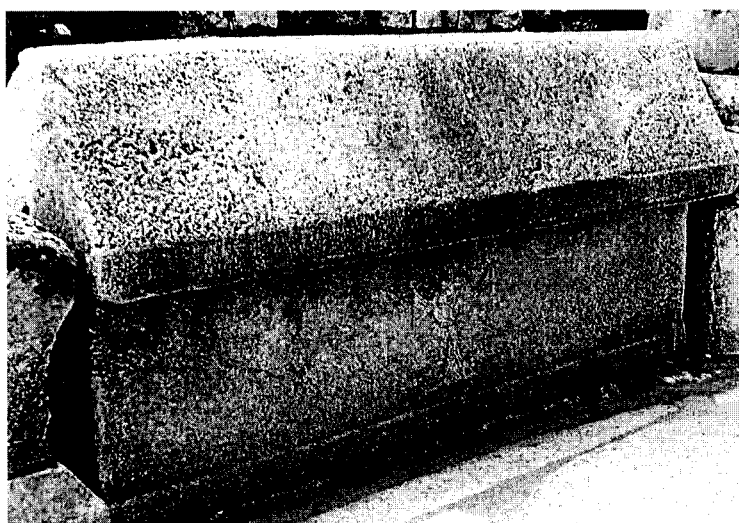
Obr. 55: Sarkofág v kryptě Dómu v Osimu. Podle Repertorium II, 1998.



Obr. 56: Pluteum v katedrále v Pule. Podle Vicelja 1998.



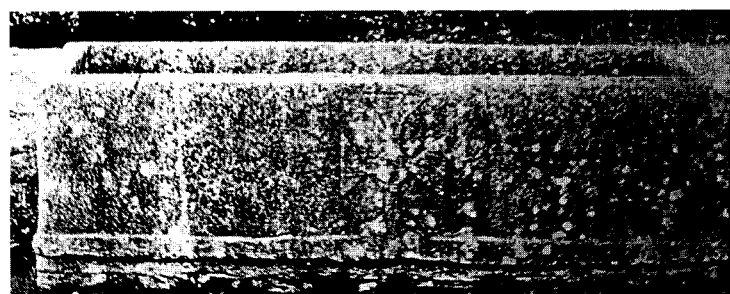
Obr. 57: Sarkofág v Lovrečina (Brač), 6. – 7. st. Podle Repertorium II, 1998.



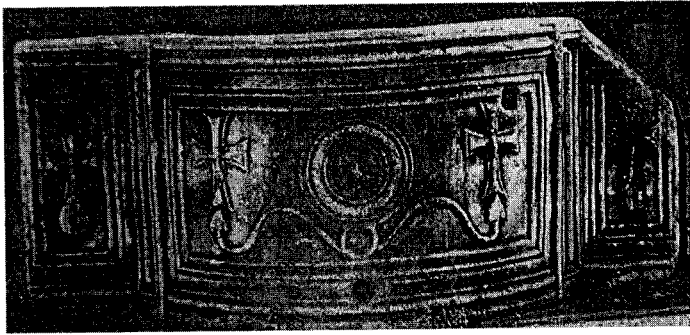
Obr. 58: Sarkofág s křížem ve Splitu. Podle Repertorium II, 1998.



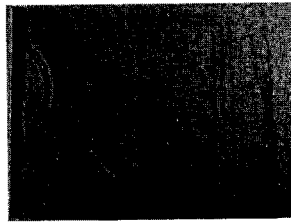
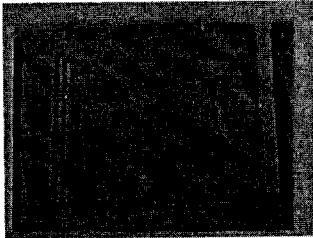
Obr. 59: Sarkofág ze Salony (Kapljuč). Podle Cambi 2004.



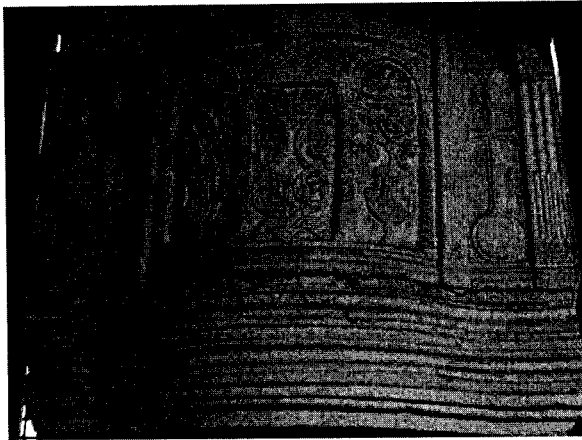
Obr. 60: Sarkofág ze Salony (Tusculum). Podle Cambi 2004.



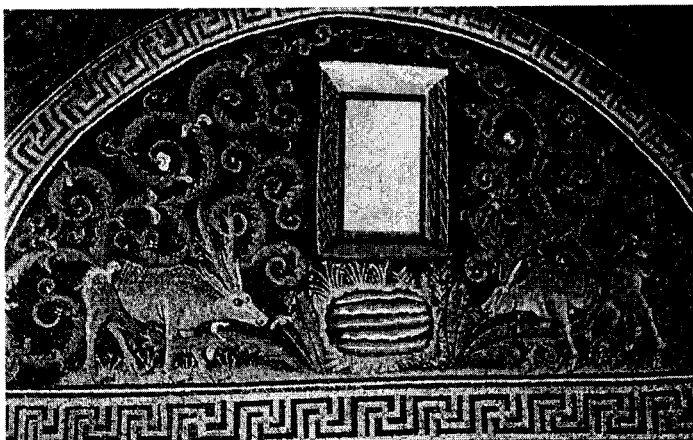
Obr. 61: Iznik – Nicea, Archeologické muzeum;
ambon s motivem klipea s *lemniscæ* a s kříží na glóbech.
Podle Sodini – Barsanti – Guidobaldi 1998.



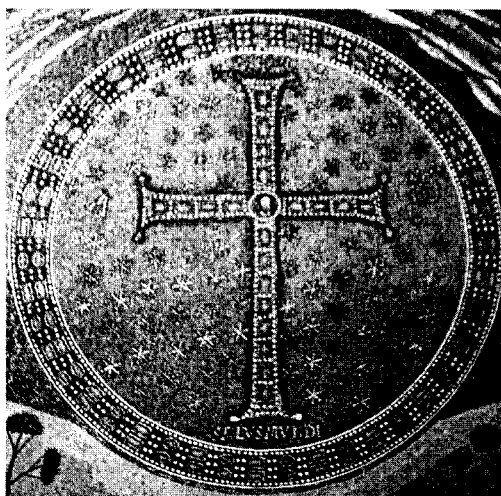
Obr. 62 a, b: Pluteum z katedrály z Puly. Podle Vicelja 1998.



Obr. 63: Ambon z basiliky S. Spirito, Ravenna. Foto Mgr. Petra Hečková.



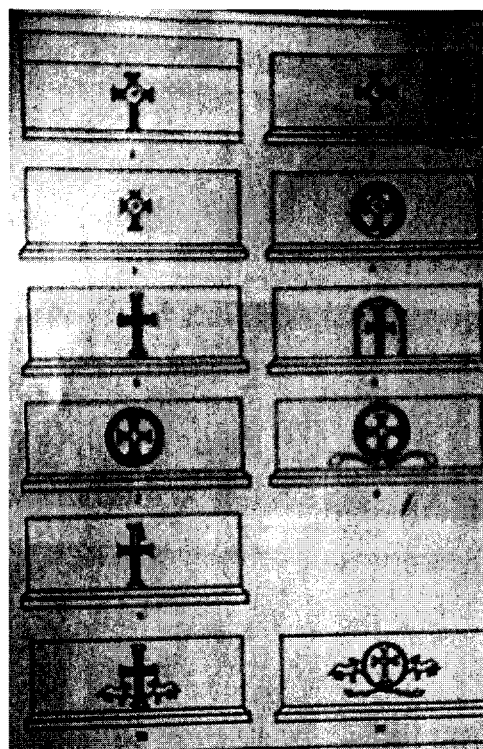
Obr. 64: Mozaika v mauzoleu Gally Placidie. Podle Ravenna, capitale del mosaico.



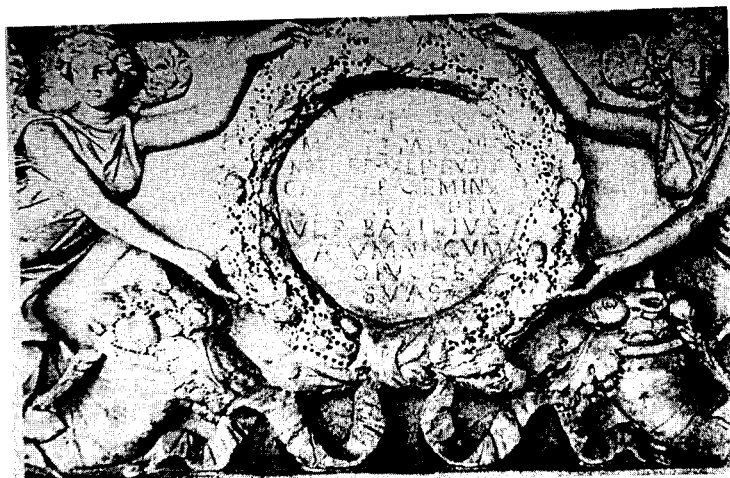
Obr. 65: *Crux patens* na apsidální mozaice v S. Apollinare in Classe.
Podle Ravenna, capitale del mosaico.



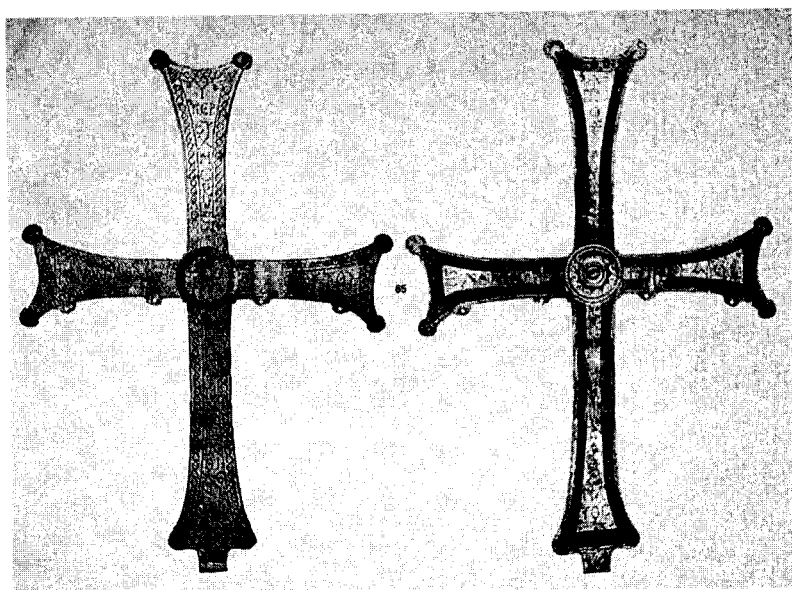
Obr. 66: Theofanický kříž v baptistériu ariánů.
Podle Ravenna, capitale del mosaico.



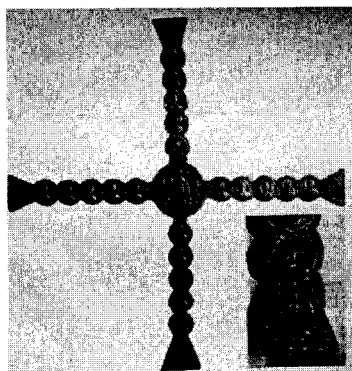
Obr. 67: Typy křížů na istrijsko-dalmatských sarkofázích. Podle Cambi 2004.



Obr. 68: Raně severovský sarkofág, přepracovaný kolem roku 300.
Museo Nazionale delle Terme, Řím. Podle Hannestad 1994.



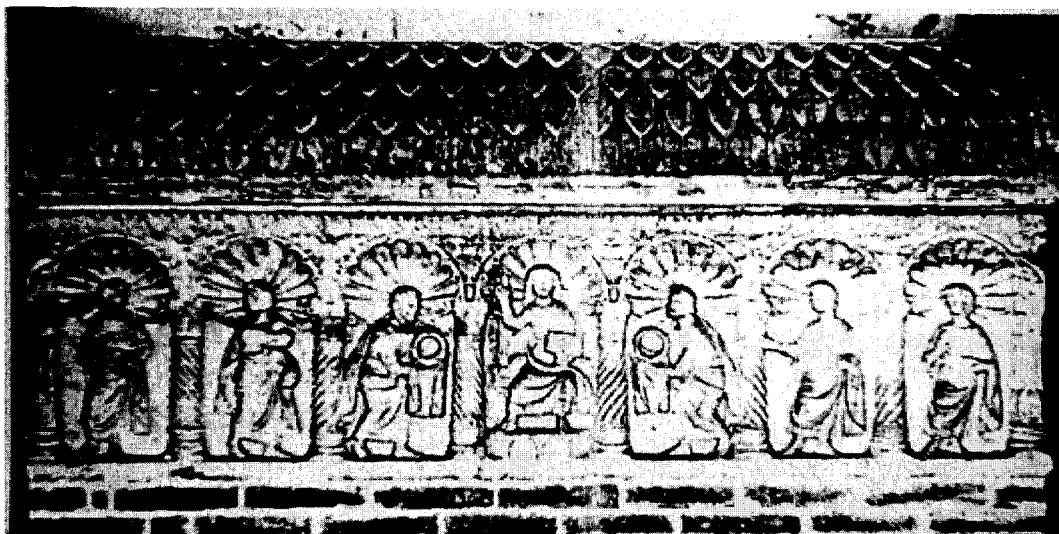
Obr. 69: Bronzové liturgické kříže, 6. – 7. st.
Musée du Louvre, Paříž.
Podle Byzance. L'art dans les collections publiques françaises 1993.



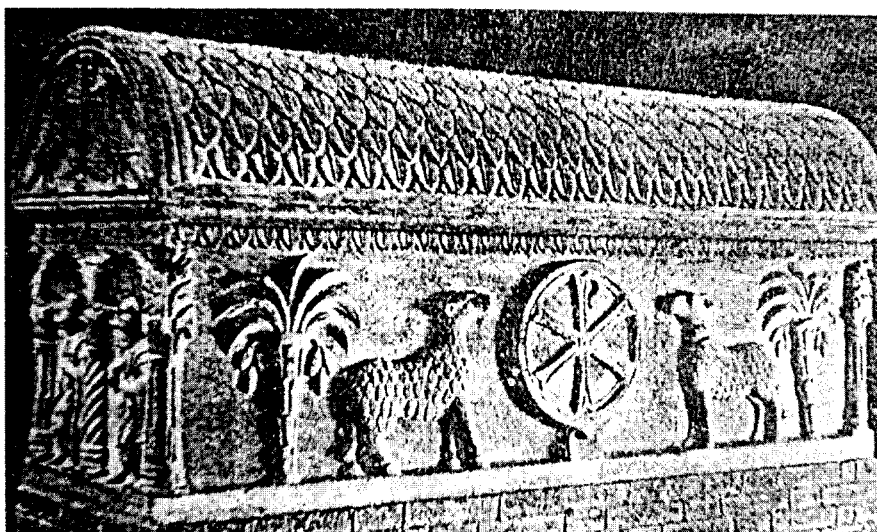
Obr. 70: Tzv. Agnellův kříž, Museo Arcivescovile, Ravenna.
Podle Montanari 1996.

Katalog ravennských figurálních sarkofágů

Tab. 10 (sarkofág Ariosti - Fontana); obr. 1, 2



Obr. 1



Obr. 2

9. Přehled ravennských figurálních sarkofágů³⁵⁸

I Sarkofág Liberia III.

Katalog ravennských figurálních sarkofágů; Tab. 1, obr. 1 – 4.

Materiál: Mramor z Prokonésu³⁵⁹.

Rozměry: Long.: 2,08 m; Alt.: 0,77 m; Lat.: 0,60 m (podle Corpus, II, 1968).

Provenience: Pravděpodobně z monasteria Sancti Pulionis³⁶⁰.

Lokace: Basilika S. Francesco, Ravenna, hlavní oltář.

Typ sarkofágu: S kontinuálními nikami.

Víko: Bez víka

Přední stěna: Je rozdělena do pěti arkád, v nichž jsou umístěny postavy. Arkády jsou odděleny torčovanými sloupky s attickými patkami a korintskými hlavicemi. Oblouk arkád je vyplněn ornamentem mušle. Mezi oblouky arkád jsou z vnější strany akantové listy. V centrální arkádě se nachází Kristus, zobrazený jako bezvousý mladík, tj. odpovídá typu filozofa (či apollinský typ). Kristus sedí na trůnu bez opěradel, s piedestalem. Pravou ruku má pozdviženou směrem k Petrovi (co držel v ruce není zcela jasné, neboť tato část je poškozena; mohlo se jednat o *rotulus* Písma, nebo o klíče); levou si přidržuje cíp *pallia*. Po pravici Krista stojí Petr, jenž má pravici mírně pozvednutou v gestu *acclamatio* (čitelnost je ztížena poškozením). Ve zbývajících nikách jsou postavy apoštolů (apoštol vlevo drží v ruce *rotulus*; jeden z apoštolů vpravo má pravici pozvednutou v gestu *acclamatio*; druhý, vousatý, si přidržuje záhyby šatu).

Zadní stěna: V identickém architektonickém rámci jako na přední stěně se nachází scéna *traditio legis* Pavlovi: v centrální nische sedí na trůnu bez opěradel Kristus, jenž předává *Lex* Pavlovi. Pavel přijímá *rotulus* do *pallia* zakrytých rukou. Apoštol je mírně nakročen směrem ke Kristu, je rozpoznatelný podle znaků typologického portrétního (vysoké čelo, špičatý vous). Postavy tří apoštolů se velmi podobají postavám na přední straně: apoštol po levici Krista má ruku (která je dnes z části poničená) pozvednutou v gestu *acclamatio*; apoštol zcela vpravo si oběma rukama přidržuje záhyby roucha, stejně jako je tomu na přední stěně. Apoštol zcela vlevo je analogický postavě na přední stěně, proto se domnívám, že i on držel původně v ruce *rotulus*. Jeho ruce jsou znatelně porušeny. Je zřejmé, že na vytvoření postav apoštolů a Krista byly použity stejné vzory. Pouze u postavy Krista vidíme na rozdíl od přední stěny mírné naklonění těla směrem doprava, čímž je narušena přísná státnost postav a je vytvořen harmonický ekvivalent nachýlenému tělu apoštola Pavla.

Pravá boční stěna*): Ve stejném architektonickém rámu, v nikách s oblouky v podobě mušle, se nachází dvě postavy apoštolů. Apoštol vlevo je bezvousý, v pravici, jež

³⁵⁸ V přehledu je nejdříve řazeno dvanáct celkově dochovaných sarkofágů, na posledním místě je fragment s nevěřícím Tomášem, který byl s největší pravděpodobností součástí sarkofágu.

³⁵⁹ V textech pojednávajících o mramoru, z něhož jsou vyrobeny sarkofágy či jiné plastiky, se objevuje označení „řecký mramor“. Ve skutečnosti se však jedná o mramor z ostrova Prokonésos. *Farioli 1994, str. 207, pozn. 1.* Označení „řecký mramor“ se velice hojně vyskytuje v Korpusu raně křesťanské byzantské a raně středověké skulptury v Ravenně, 1968, II. Toto označení se objevuje také ve starších textech pojednávajících o ravennské plastice (např. G. Berti: *Sull'antico Duomo di Ravenna, Ravenna 1880, str. 28: „(...) havvi un pulpito di marmo greco (...) dell'arcivescovo Agnello“.* In: *Farioli 1994, str. 207, pozn. 2.*)

³⁶⁰ *Corpus, II, 1968; toto tvrzení vychází ze zmínky z Liber pontificalis ecclesiae ravennatis od A. Agnelliho („Sepultusque est in monasterio sancti Pulionis quem suis temporibus edificatum est, non longe a porta que vocatur nova cuius sepulcrum nobis cognitum est“).* Stejně místo pohřbu biskupa Liberia III. udává také G. Montanari (*Montanari 1996, str. 250*).

má svěšenou podél těla, drží svitek, levicí si přidržuje pallium; apoštol vpravo má bohatý vous, pravou ruku má pozvednutou k hrudi, v levé drží svitek. Postavy obou apoštolů jsou mírně nakročené, jejich těla se naklánějí směrem od středu a vytvářejí tak vzájemně se doplňující harmonickou kompozici.

Levá boční stěna *): Ve stejném architektonickém rámu, v nikách s oblouky v podobě mušle, se nachází dvě postavy apoštolů; jejichž postoje jsou podobné apoštolům na dlouhých stěnách. Apoštol vpravo je bezvousý; má pravici pozvednutou k pozdravu, v levici třímá svitek a má přes ni přehozen cíp pallia. Apoštol vlevo je vousatý; má levici zcela pokrytou pláštěm, část pravice, která byla původně pozvednutá, je zničena. V postavách se projevuje stejná živost póz, výrazu a gestikulace jako na dlouhých stěnách. Přesto, že jsou postavy odděleny nikami, vytvářejí vzájemný kontakt.

Dedikace sarkofágu arcibiskupu Liberiovi vychází z latinského nápisu v dolní části sarkofágu HIC IACET CORPVS LIBERII ARCHIEP. Báze, na které je nápis umístěn, je pozdějšího data než sarkofág. Existovaly dohady o tom, o jakého Liberia se jedná – zda o Liberia II. (zemřel kolem roku 351), nebo o Liberia III. (zemřel roku 378). Podle Andree Agnelliho je místo posledního odpočinku biskupa Liberia II. neznámé, zatímco uložení ostatků Liberia III. umístí uje do kláštera Sancti Pullionis. Tento klášter měl údajně sousedit s basilikou S. Francesco. Dnes je obecně přijímána dedikace Liberiovi III. (na tom se shodují také Lawrencová a De Francovich³⁶¹).

Sarkofág je považován za nejstarší sarkofág ravennské skupiny (De Francovich ho datuje do let 378 – 380) a za import z východu. Koch však uvádí pochybnost o raně křesťanském původu sarkofágu a domnívá se, že by mohl pocházet až ze 17. st.³⁶².

V „Korpusu raně křesťanské byzantské a raně středověké skulptury v Ravenně“ je zmínka o potížích při čtení scény přední strany sarkofágu – tj. zda se jedná o *traditio legis*, nebo o *traditio clavium*³⁶³. Lawrencová se též domnívá, že vzhledem k původním, pravděpodobně velmi malým, rozměrům předmětu v Kristově pravici, se nemohlo jednat o svitek. Domnívám se, že není sebemenší důvod považovat interpretaci této ikonografie jako *traditio clavium* za bezpředmětnou. Obě ikonografie by se tak vzájemně významově doplňovaly. Předmět v ruce Krista na „přední stěně“ je ve skutečnosti menší než *rotulus* na stěně „zadní“. Tento nepatrný rozdíl by mohl vycházet ze dvou předpokladů: buď se jednalo o nepochopení či přehlédnutí ze strany umělce, který prováděl přední stěnu, pak by zmenšení svitku muselo být *náhodné*; nebo bylo *záměrem* neopakovat stejnou ikonografii na obou stěnách a podle pravidel *chiavi di lettura* naznačit přítomnost obou hlavních apoštolů nejen podle typologického portréty, ale i podle odlišné a specifické ikonografie. *Traditio clavium* se nevyskytuje v souvislosti s Pavlem. Domnívám se, že ona náhodnost v jedné z hlavních scén, *traditio*, je nemyslitelná, zvláště nevykazuje-li zbytek výzdoby sarkofágu tendenci k přehlížení zásadních prvků ikonografie.

Apoštol zcela vpravo na přední stěně má hustou bradku a husté vlnité vlasy. Vzhledem k podobnosti s portrétním typem Kristova učedníka *Ondřeje* (*S. Andrea*) na ravennských mozaikách (viz panely s povoláním apoštolů Petra a Ondřeje a se scénou zmnožení chlebů v S. Apollinare Nuovo; portrét v klipeu v S. Vitale), je možné identifikovat v této postavě apoštola Ondřeje. Svědčilo by o tom i jeho umístění do scény s *traditio clavium* Petrovi.

³⁶¹ Lawrence 1970, str.14; De Francovich 1959, str. 108.

³⁶² Koch 2000.

³⁶³ Corpus, II, 1968, str. 27.

Analogicky se na stejné pozici na opačné stěně sarkofágu nachází postava vousatého muže. Podle mého názoru se již v tomto případě nejedná o typologický portrét. Obě postavy se podobností drapérií a postojů těla blíží typu Sofokla v Lateránu.

Mimo ikonografie *traditio legis/clavium* se zde navíc objevuje ikonografie Krista uprostřed apoštolského kolégia (Kristus jako učitel, *Christus docens*).

Podle „Korpusu raně křesťanské byzantské a raně středověké skulptury v Ravenně“ je dvojitý podání Krista na dvou stěnách sarkofágu Liberia III. zcela ojedinělé jak na západě, tak na východě římské říše³⁶⁴.

S tímto tvrzením lze souhlasit jen částečně, neboť i když je tento způsob ikonografie *traditio legis* vzácný, přesto se objevuje na *city – gate* sarkofágu v Miláně, označovaném jako sarkofág Stilichona či Ambrosia a uchovávaném v milánské basilice S. Ambrogio. Na obou stranách sarkofágu je přítomna ikonografie *traditio legis*, na jedné se sedícím, na druhé straně se stojícím Kristem (tj. jako imperátor). Bisconti datuje tento sarkofág do 80. let 4. st.³⁶⁵

Víko sarkofágu bylo pravděpodobně v 17. st. nahrazeno oltářní mensou.

Styl sarkofágu srovnává Lawrencová se stylem *star – and – wreath* (*a stelle e corone*, tj. s hvězdami a korunami) sarkofágů dílny římských sloupkových sarkofágů konce 4. st. (mezi lety 370 – 380; Bisconti datuje produkci těchto sarkofágů do 2. pol. 4. st.³⁶⁶). Podle této skupiny datuje Lawrencová oba sarkofágy z basiliky S. Francesco. Lawrencová nesouhlasí s názorem Dütschkeho, který mezi oběma sarkofágy uvádí rozpětí jednoho století. Srovnává ho také s maloasijskou produkcí pohanských sarkofágů a s produkcí konstantinopolskou³⁶⁷.

Podobnost stylu sarkofágu Liberia se skupinou *star – and – wreath* sarkofágů potvrzuje i sarkofág v katedrále v Palermu³⁶⁸.

Propracování volut na hlavicích sloupků Liberiova sarkofágu je analogické s asijskými pohanskými a později i konstantinopolskými sarkofágy 2. a 3. st. po Kr. (viz např. sarkofág z Yunuslar³⁶⁹; fragment sarkofágu z Otomanského muzea v Konstantinopoli, kde jsou analogické také tordované sloupky a niky s mušlí v oblouku³⁷⁰). Pozdější analogií je zlomek reliéfu z 2. pol. 5. st., pocházející z kláštera Theotokos Peribleptos v Psamatii, se scénou Krista mezi dvěma apoštoly³⁷¹, který patří stylově do periferního uměleckého proudu konstantinopolského dvorního umění, vyznačujícího se frontalitou, strnulostí, pomínutím přirozeného řasení drapérie apod. I zde se podání tordovaných sloupků s kompozitní hlavicí odvolává na tradici asijských sarkofágů 3. st. po Kr. (dle Beckwitha a Farioliové jsou to např. sarkofágy skupiny Sidamara).

³⁶⁴ Několikeré zobrazení Krista je obvyklé pouze u narativních sarkofágů, kde jsou znázorněny jednotlivé evangelijní epizody (např. římské sarkofágy s tzv. dobrým pastýřem), avšak v těchto případech se nejedná o monumentální symbolickou scénu, jako je tomu na sarkofágu Liberia; proto považují takovou analogii za nevhodnou.

³⁶⁵ Bisconti 2000, str. 55, fig. 52; „(...) questa doppia raffigurazione del Redentore tra gli Apostoli costituisce certamente un particolare non riscontrabile in alcun altro esemplare in Occidente e in Oriente (ricorre solo su un sarcofago del tipo «City Gate» di Milano)“ Corpus, II, 1968, str. 27.

³⁶⁶ Lawrence 1970, str. 17; Bisconti 2000, str. 54.

³⁶⁷ „The technique of hair is much more linear than on these Asiatic sarcophagi but the same effect is found in later work in the East...“ Lawrence 1970, str. 15; fig. 29.

³⁶⁸ Bisconti 2000, str. 54-55, fig. 51.

³⁶⁹ Bandinelli, Roma, la fine.. fig. 326.

³⁷⁰ Lawrence 1970, fig. 30.

³⁷¹ Beckwith 1961, fig. 41.

Konstantinopolskému přímému vlivu přisoudil sarkofág Liberia *Deichmann*³⁷², kteý v archeologických muzeích v Istanbulu našel fragment sarkofágu (*obr. 15*) s identickými nikami jako na ravennském sarkofágu. Tento převratný moment v hypotézách opřádajících původ sarkofágu Liberia se stal impulsem pro další vědce (Farioliová) a zaměřil pozornost ke konstantinopolské plastice a jejímu přímému vlivu na ravenskou dílnu.

Při posuzování stylu je třeba vzít v úvahu, že některé postavy prodělaly v 17. st. drobné úpravy. Domnívám se, že ve stylu sarkofágu jsou patrné vlivy teodosiánské renesance (vysoké harmonické postavy, detailní zpracování obličejů a gest, jemnost podání drapérie) a tím i konstantinopolského dvorského umění.

Sarkofág byl opatřen spodním pásem z vavřínových listů, což je ojedinělý motiv v ravennské ikonografii. Inspirátorem zde jistě byly severoitalské pohanské sarkofágy ovlivněné řeckou tradicí. Podobný pás zdobený florálními motivy nalézáme na tzv. sarkofágu Stilichona v basilice S. Ambrogio v Miláně. Zde je vavřín nahrazen rozetovými rozvilinami. Je zřejmé, že byla pohanská tradice výzdoby sarkofágů přejata již v křesťanském umění milánského dvora a do Ravenny mohla být milánskými umělci přinesena. Této teorii by odpovídala většinou přijímaná hypotéza o součinnosti lokálního (milánského?) a konstantinopolského umělce na výrobě sarkofágu Liberia.

Analogie: Sarkofágy *Ariosti*, *Pietro peccatore*, *Dvanácti apoštolů*, *Rinaldo*; skupina sarkofágů ze *Sidamary* a z *Taşkasapu* (Archeologické muzeum v Istanbulu); sarkofág prince (*sarcofago del Principe*, Archeologické muzeum v Istanbulu, 4. st.); sarkofág z *Yunuslar*; sarkofág z Otomanského muzea v Konstantinopoli; maloasijský sarkofág *Mattei* s Múzami a filozofy v Museo Nazionale v Římě³⁷³.

Datace: 380 (Corpus, II, 1968); 378 – 380 (De Francovich, 1959, str. 108); *konec 4. st.* (Lawrence, 1970, str. 17)

Bibliografie: Bovini 1968; Bühl 1994; Corpus, II, 1968, str. 27-28; Farioli (*Osservazioni sulla scultura di Ravenna paleocristiana*. Estratto da „Aquileia Nostra“, anno XLV - XLVI - 1974 - 1975. Padova. Str. 717-740); Lawrence 1970, str. 13-15; P. A. Martinelli, (*La cultura artistica a Ravenna*, Ravenna), str. 167.

*) Z pohledu od hlavní lodě.

II Sarkofág "a nicchie" v S. Francesco

Katalog ravennských figurálních sarkofágů, Tab. 2, obr. 1 – 3.

Materiál: Mramor

Rozměry: Long.: 2,08 m; Alt.: 0,96 m; Lat.: 0,70 m. Víko: Alt.: 0,89 m; Lat.: 0,97 m (podle *Corpus*, II, 1968).

Provenience: Zóna basiliky S. Severo v Classe (Ravenna).

Typ sarkofágu: Architektonický, rozdělený nikami a sloupky.

Víko: *A doppio spiovente*. Naznačeny střešní tašky, dekorace antefixů v podobě lvích hlav, rohová akroteria). Na rozdíl od *cassy* sarkofágu zdobeno na všech stranách³⁷⁴. *Pravé tympanon:* Jednoduchá scéna je složena z latinského kříže s rozšiřujícími se rameny a

³⁷² Deichmann 1969.

³⁷³ Koch – Sichtermann 1982, fig. 266.

³⁷⁴ To by mohlo znamenat, že se původně jednalo o součást pohanského sarkofágu, který byl znovu použit křesťany.

vnitřním plastickým členěním, vedle něhož stojí dvě antitetické holubice. Pravá dolní část je poničená. *Levé tympanon*: Vedle vavřínové koruny s christologickým monogramem jsou dvě antitetické holubice. Z koruny splývají *lemniscæ*.

Přední stěna: Je rozdělena pěti arkádami a šesti sloupky (čtyři uprostřed jsou tordované, dva postranní s vertikálními kanelurami) s korintskými hlavicemi. Nad arkádami je lesbické kýma. V prostorách mezi arkádami jsou florální motivy (listy vinné révy a hrozny). Nad hlavicemi postranních sloupků je zobrazen akantový list. Vnitřní oblouky arkád zdobeny mušlovitým motivem.

V arkádách jsou vytesány v hlubokém reliéfu a na holém pozadí mužské postavy, zobrazující uprostřed Krista, po jeho stranách apoštoly Petra a Pavla a další apoštoly. Ikonograficky se jedná o scénu *Traditio legis* Pavlovi (stojí po pravici Krista, zatímco Petr po jeho levici a v ruce drží *rotulus*). Kristus, mladý a bezvousý, bez nimbu za hlavou, sedí na trůnu pokrytém polštářkem; pod nohama má subpedáneum, podnož. V pravici svírá *rotulus* Zákona, který předává Pavlovi, jenž se k němu uklání s rukama pokrytými cípem *pallia - manibus velatis*. Apoštol zcela vlevo má pravici pozvednutou k pozdravu, *acclamatio*, v levici drží *rotulus*. Apoštol vpravo má pravici také pozvednutou, levicí si přidržuje cíp pláště.

Zadní stěna: Nezdobená³⁷⁵.

Pravá boční stěna: Stejně architektonické členění jako na přední straně. Ve dvou arkádách postavy apoštolů. Apoštol vlevo si levicí přidržuje plášť, jeho pravice je částečně poničená; apoštol vpravo má pravici pozvednutou k obličejí. Obě postavy stojí na nízkých podstavcích.

Levá boční stěna: Stejně architektonické členění jako na přední straně. Ve dvou arkádách postavy apoštolů. Na rozdíl od přední stěny zde apoštolové stojí na podstavcích. Apoštol vpravo má v ruce *rotulus*.

Tento sarkofág je dekorován pouze ze tří stran, na rozdíl od víka, které pravděpodobně původně nebylo jeho součástí. Podle dekorace a způsobu výzdoby víka se může jednat o původní pohanský sarkofág, použitý následně pro křesťanský pohřeb.

V roce 1600 byl použit jako schrána pro ostatky manželů Bensai - Del Corno, jejichž znaky jsou vytesány na akroteriích víka.

Styl postav sarkofágu se vyznačuje velkou plastičností, reliéfy připomínají spíše volné sochy, připevněné k podkladu, což odpovídá skulptuře imperiálního stylu v Konstantinopoli (theodosiánská renesance). Podobný styl vykazují postavy na sarkofágu Pignatta, ačkoliv mají monumentálnější a slavnostnější ráz, umocněný prázdným nečleněným pozadím.

V sarkofágu *a nicchie* je spatřován konstantinopolský i ravennský vliv. Existují názory, které přisuzují sarkofágu konstantinopolskou provenienci. Názory vědců se shodují v tom, že sarkofág zhotovili dva různí umělci³⁷⁶. Soudí tak ze stylové analýzy postav na přední stěně sarkofágu: pravou část přední stěny a pravou boční stěnu přisuzují místnímu umělci; levou část přední strany (Kristus, apoštol Pavel a další apoštol v levém rohu) a levý bok

³⁷⁵ Tím sleduje tradici starších sloupkových sarkofágů, které nemají na zadních stěnách symbolickou výzdobu např. v podobě antitetických zvířat. Kollwitz - Herdejürgen 1979, str. 143.

³⁷⁶ Kollwitz považuje za nemožné, že by jediný umělec zhotovil stylově vynikající část s apoštolem Pavlem a zároveň mnohem statictější a méně propracovanou pravou část s apoštolem Petrem: "*L'artigiano che ha lavorato questa seconda parte, non può essere lo stesso che ha creato S. Paolo e l'altro apostolo con lui.*"; Kollwitz 1956, str. 59. Také Lawrenceová podporuje myšlenku na podílu jak konstantinopolských, tak místních umělců na tomto sarkofágu. Lawrence 1970, str. 17.

konstantinopolskému umělci (srovnáme-li postavu Pavla po pravici Krista s postavou Petra (?) po Kristově levici, všimneme si jemných rozdílů, jako je nepatrné narušení dynamické rytmičnosti postav po Kristově levici způsobené poměrově větší hlavou i sklonem k výraznější strnulosti gest). Tato část se vyznačuje větší živostí podání postav (viz např. dialog mezi Pavlem a Kristem), plastičností drapérie a expresivností výrazů. Kollwitz považuje za pravděpodobnou hypotézu, že se ravennští mistři vyučili u byzantských sochařů a tuto dovednost začali postupně přizpůsobovat svému vlastnímu pojetí. Podle něj je však spolupráce dvou umělců, východního a západního, na jednom kusu typická pouze pro Ravennu. Z tohoto tvrzení vychází, když přisuzuje sarkofágu *a nicchie* ravennskou provenienci³⁷⁷.

Styl sarkofágu se blíží stylu sarkofágu Liberia III., ačkoliv se v některých rysech odlišuje: v důsledku statičnosti postav je narušena plynulost kompozice; rytmus celého sarkofágu je navíc přerušen zdvojenými sloupky na rozích, takže se všechny tři strany stávají nezávislou kompoziční jednotkou. Liší se také umístěním figur v nikách – postava nevyplňuje celý prostor oblouku a tím předznamenává styl pozdního sarkofágu Barbaciána, kde jsou postavy „zmáčknuté“ na pozadí. Ačkoli je názor Kollwitze o ravennské provenienci sarkofágu pravděpodobný, přesto se domnívám, že stopy po zásahu dvou různých umělců nejsou spolehlivým vodítkem pro určení ravennské proveniencie kusu. Mohou být totiž důsledkem *dokončování* importovaného sarkofágu z východu. Jediným jistým tvrzením tak zůstává, že se na sarkofágu podílely dvě různé školy, z nichž jedna měla velmi blízko východní tradici. Ve stylu sarkofágu se již projevují některé charakteristiky ravennské dílny (statičnost postav, disproporčnost apod.).

V otázce datace se shodují jak De Francovich, tak i autoři „Korpusu raně křesťanské byzantské a raně středověké skulptury v Ravenně“ a Lawrenceová. Vzhledem ke stylovým podobnostem se sarkofágem Liberia III. a se skulpturou theodosiánské renesance se můžeme přiklonit k dataci do konce 4. st.

Analogie: Sarkofág **Liberia III.** v S. Francesco. Ke scéně *traditio legis* Pavlovi fragment z *Bakirköi* v museu v Istanbuli³⁷⁸. Stylovou analogií jsou sarkofágy *skupiny Sidamara, sarkofág Prince (sarcophago del Principe)*³⁷⁹ a reliéfy báze *Theodosiova* obelisku v Konstantinopoli (dokončen r. 386).

Datace: **Konec 4.st.** (*Corpus*, II, 1968), 390 (De Francovich, 1959, str. 108); **2. pol. 4. st.** (Lawrence, 1970, str. 17).

Bibliografie: G. Bovini 1962, str. 95-104, Bovini 1968; *Corpus*, II, 1968, str. 28-29, G. De Francovich 1959, str. 32-39, F. Gerke 1959, str. 117, J. Kollwitz 1956, str. 57-58, M. Lawrence 1970, str. 15-17; P. A. Martinelli (*La cultura artistica a Ravenna*, Ravenna), str. 167.

³⁷⁷ Kollwitz 1956, str. 58.

³⁷⁸ Kollwitz 1956, str. 57.

³⁷⁹ Sarkofág je datovaný do 4. st., pochází z Konstantinopole. Kollwitz 1956, str. 58, *Corpus*, II, 1968, str. 28.

III. Sarkofág Pignatta

Katalog ravennských figurálních sarkofágů, Tab. 3, obr. 1 – 4.

Materiál: Prokonéský granulózni mramor

Rozměry: Long.: 2,25 m (2,60 m podle *Corpus*, II, 1968); alt.: 1,11 m (1,10 m podle *Corpus*, II, 1968); lat.: 1,15 m (1,16 m podle *Corpus*, II, 1968). Hloubka reliéfu na přední stěně cca 0,10 m. Alt. víka: 0,86 m.

Typ sarkofágu: Panelový s postranními pilastry.

Víko: *A baule*. Postranní akroteria s palmetkami. Nese monumentální nápis D. M. · PIGNATORVM · AGNATIONI EX · GVIDONE · GASPAR PRONEP · IV · D · ET · AEQ · PP. Nápis je uprostřed rozdělen velkým křížem s rozšiřujícími se rameny směrem ven, tzv. *crux patens*, (podobně jako konce *chi* a *rho* v nimbu Krista) a s malým diskem uprostřed jejich křížení. Na dvou předních akroteriích jsou zobrazeny vázy s pyramidálně uspořádanými "penízky". Vázy mají po levé straně viditelný trojúhelníkový výřez, jímž jsou vidět další naskládané disky ("penízky"). *Zadní strana* víka je zdobena stejným křížem jako stěna přední, pouze uprostřed křížení ramen kříže se místo kruhového prvku nachází čtyřúhelníkový element. Na akroteriích jsou znázorněny stylizované, rozložené palmetky. Výzdoba *pravé lunety* víka je částečně odstraněna, takže jsou viditelné pouze naznačené obrysy původní výzdoby (kříže formy *crux patens*). *Levá luneta* víka nese žádnou výzdobu.

Přední stěna: Architektonicky orámované výzdobné pole (sokl, architráv, postranní kanelované pilastry) Pilastry mají korintské hlavice. *Cassa* sarkofágu stojí na čtyřech podstavních bázích. Na stěně je zobrazen *Christus victor* s apoštoly po stranách a apokalyptická krajina v podobě palm. Kristus je zobrazen jako vládce (jedná se o vliv imperiální ikonografie) a sedí na vysokém profilovaném trůnu s vysokým opěradlem v přítomnosti dvou hlavních apoštolů, Petra a Pavla. Postavy jsou poničené, obličeje špatně čitelné. Na trůnu je nízkém reliéfu znázorněn polštářek, pod nohama Krista je subpedaneum. Kristus má nad hlavou nimbus s vepsaným konstantinovským *chi - rho* monogramem. Konce písmene *chi* jsou rozšířené do tvaru písmene V (forma *crux patens*) a vnitřně dále lineárně členěné. Kristus má dlouhé vlasy. Postavy jsou oděny do tuniky a pallia. Nohy Krista spočívají na dvou symbolech zla - hadu a lvíčeti. Kristova pravice, částečně poničená, je zvednutá do výšky; v levici držel *volumen*, které také částečně chybí.

Postava po Kristově levici má štíhlejší rozměry než postava po pravici. Má pozvednutou ruku (jež však částečně chybí) k pozdravu (*acclamatio*). Levicí si přidržuje záhyby oděvu. Nohy postavy ještě částečně spočívají na ocasu hada. Podle čitelných znaků typologického portréту (vlasy a vous) by se mohlo jednat o apoštola Petra. Postava po pravici Krista má hlavu mírně nakloněnou ke Kristu, pravou ruku pokrčenou a složenou na hrudi, levou si přidržuje roucho. Nohama se dotýká ocasu lva. Jedná se pravděpodobně o apoštola Pavla.

Po stranách výjevu jsou umístěny dvě palmy, jejichž kmeny jsou rozděleny do osmi registrů a vytesány v hlubokém reliéfu; stejně jako postavy vzbuzují dojem volné plastiky. Palmy mají sedm symetricky rozdělených větví a hrozny datlových plodů. Hrozen a prostřední větev levé palmy jsou poničeny.

Zadní stěna: Stejně členění pole jako na přední stěně (avšak bez profilované základny), prázdné pozadí. Výzdoba nese symbolickou tematiku v podobě dvou jelenů pijících z vody v *kantharu*. Těla zvířat jsou podána v nižším reliéfu než postavy na přední stěně. Jejich těla nejsou vnitřně plasticky členěna (až na půvabnou modelaci parůžků). Uplatňuje se více grafičnosti³⁸⁰.

³⁸⁰ Výtvarně tvoří zadní stěna samostatný celek, od ostatních stěn se vyděluje nejen symbolickou ikonografií, ale i odlišnou výškou reliéfu, zanedbáním detailů a svými rozměry. Jedná se o jediný příklad ravennského

Pravá boční stěna: Ve stejně členěném poli jako na přední stěně se ve vysokém reliéfu nachází výjev zvěstování Marii, která přede látku pro chrám (sedí na stoličce, z níž splývá látka, a vytahuje z košíku u svých nohou vlákno), po pravé straně stojí okřídlený anděl s vlnitými vlasy, jenž se k sedící Marii mírně naklání. Marie má hlavu pokrytou pláštěm. Na košíku, z něhož Marie vytahuje přízi, je plasticky naznačeno jeho proutění. Stejně tak jsou členěna i perutě křídel anděla.

Levá boční stěna: Pole rámováno stejnou architektonickou dekorací jako na přední stěně. Jsou na něm ve vysokém reliéfu zobrazeny dvě postavy, jež se právě setkávají. Po stranách postav se nacházejí dva cypřišové stromy se zvláštním členěním u paty kmene³⁸¹. Na interpretaci této scény existuje více názorů: může se jednat o setkání Marie a Alžběty, nebo o setkání Marie a Josefa (Farioliová). Domnívám se však, že se jedná o setkání Petra a Pavla (viz kapitola 8. 1. 3).

Jedná se o rozměrově největší ravennský sarkofág. Podle středověkých zpráv, které cituje Baldini³⁸², se původně nacházel v *monasterio sancti Laurentii* v Cesarei, na předměstí Ravenny. Podle nápisu na víku je připisován rodině Pignatta, pro kterou byl posléze použit. Rodinu Pignatta připomíná jak nápis na víku, tak erby na akrotériích. Od roku 1876 je uložen v *Quadrarco di Braccioforte* u basiliky S. Francesco v Ravenně (předtím se nacházel u kostela S. Nicolò³⁸³). Ve středověku se věřilo, že obsahuje ostatky proroka Eliáše, dovezené z Konstantinopole³⁸⁴.

Sarkofág je považován za import z Konstantinopole, nebo za dílo východních umělců v Ravenně³⁸⁵. Kollwitz tvrdí, že pochází z lomů v Prokonésu a že jeho styl je identický se stylem teodosiánské renesance³⁸⁶. S tímto názorem souhlasí také Isabella Baldini - Lippolisová, která hledá analogie k sarkofágu Pignatta právě v maloasijském prostředí (tj. v maloasijském sochařském proudu, který ovlivnil styl Konstantinopole v období od konce 4. st. a počátku 5. st.) a v teodosiánské renesanci (odkazuje na bázi obelisku Teodosia v Konstantinopoli, 390 po Kr.)³⁸⁷. Typologicky je příbuzná konstantinopolským sarkofágům (především pro rohové, reliéfně dekorované a kanelované pilastry). Příbuznost s východními vzory potvrzuje podobnost typu víka a *baule* s redukovanými akroterii. Tyto charakteristiky, pocházející z Malé Asie, jsou cizí předcházející tradici sarkofágů v severní Itálii. Stylem (symetrická kompozice, majestátní charakter, hieratická perspektiva, vysoká umělecká kvalita podání postav, jemná modelace) je tedy sarkofág blízký teodosiánské renesanci, o které se G. Matthiae vyjadřuje jako o "nové figurální koncepci první fáze byzantského umění"³⁸⁸.

Srovnáme-li sarkofág Pignatta se soudobou produkcí plastiky v Konstantinopoli a uvážíme-li, že v Ravenně ještě na konci 4. st. neexistovala místní sochařská tradice, musíme souhlasit s předešlými názory, že sarkofág má spojitost s východem římské říše, ať už byl

sarkofágu, na jehož zadní stěně jsou zobrazeni jeleni pijící z pramenů *gratias divina* (Kollwitz). Jeleni pijící z kantharu se vyskytují na mozaice v mauzoleu Gally Placidie, na jihogalských křesťanských a některých attických sarkofázích (Kollwitz - Herdejürgen 1979, str. 140).

³⁸¹ Toto členění se objevuje i na tzv. fragmentárním sarkofágu v Museo Nazionale a na fragmentu s nevěřícím Tomášem v Museo Nazionale.

³⁸² Baldini 2003, str. 228, pozn. 20.

³⁸³ *ibid.* str. 225.

³⁸⁴ Farioli 1989, str. 252.

³⁸⁵ Farioli 1972, str. 170 - 172; Farioli 1977, str. 35.

³⁸⁶ Kollwitz 1956, str. 57.

³⁸⁷ Baldini 2003, str. 226.

³⁸⁸ "La maniera teodosiana intesa non come una variante del tardoantico, ma come una nuova concezione figurativa ad esso antitetica e quindi come la prima fase dell'arte di Bisanzio, ...". Matthiae 1972, str. 248.

odtud již hotový importován, nebo východním umělcem dokončen v Ravenně. Nákladnost a monumentalita sarkofágu svědčí o tom, že byl objednan vlivným a bohatým občanem, pravděpodobně členem císařské rodiny.

Scéna na pravém boku (zvěstování Marii) vychází z apokryfních evangelií (rozšířených na východě především od 4. st.): z Jakubova protoevangelia, evangelia pseudo-Matouše, arménského evangelia Ježíšova dětství.

Problematická z hlediska interpretace je kompozice na levém boku sarkofágu. Vyskytlo se více názorů o identifikaci zobrazených postav (setkání Marie a Alžběty, setkání Marie a Josefa), avšak pravděpodobně se jedná o ikonografii setkání dvou hlavních apoštolů Petra a Pavla, které je zachyceno i na dalších ikonografických památkách.

Symbolické zobrazení na zadní stěně sarkofágu (jeleni pijící vodu z *kantharu*) je předstupněm symbolických sarkofágů v Ravenně, které jsou touto ikonografií ovlivněny. Farioliová spojuje motiv antitetických zvířat s maloasijskou tradicí (uvádí jako příklad sarkofágy z Kreskinu a ze Siwas, které patří do skupiny sarkofágů Sidamara)³⁸⁹.

Analogie: Pro scénu Krista jako vítěze nad zlem *mozaika v Arcibiskupské kapli (Cappella Arcivescovile)* v Ravenně, na které je zobrazen *Christus militans* - jako římský voják, šlapající po symbolech zla; *štuk* v lunetě v baptistériu ortodoxních; pro levý bok sarkofág se scénou o *nevěřícím Tomášovi* v *Museo Nazionale* v Ravenně; kompozičně se sarkofágem *Rinaldo* (přední strana s Kristem vítězem); pro motiv jelínek *mozaika* v tzv. mauzoleu Gally Placidie a podlahová mozaika z 5. st. v baptistériu v Saloně; stylové analogie: báze *obelisku Teodosia* v Konstantinopoli; pro stylovou analogii reliéf s Kristem z *Psammatie* v Berlíně; pro styl postav: maloasijský sarkofág *Mattei* s Múzami a filozofy v Museo Nazionale v Římě.

Datace: 390 – 400 (De Francovich 1959, str. 109), *počátek 5. st.* (*Corpus*, II, 1968), *první desetiletí 5. st.* (Kollwitz).

Bibliografie: I. Baldini - Lippolis 2003, str. 225-240; De Francovich 1959, Farioli 1972; Farioli (*Osservazioni sulla scultura di Ravenna paleocristiana*. Estratto da „Aquileia Nostra“, anno XLV - XLVI - 1974 - 1975. Padova. Str. 717-740); Gerke 1969, Kollwitz 1956, Kollwitz - Herdejürgen 1979, str. 140 - 141; Lawrence 1970.

IV. Sarkofág S. Isacio v S. Vitale

Katalog ravennských figurálních sarkofágů, Tab. 4, obr. 1 – 4.

Materiál: Prokonnéský mramor

Rozměry: Long.: 2,16 m; Alt.: 0,72 m; Lat.: 0,69 m. Víko: Alt.: 0,42 m. (Podle *Corpus*, II, 1968).

Provenience: Sarkofág se stylově blíží konstantinopolskému umění, je tedy velmi pravděpodobné, že byl do Ravenny importován z Konstantinopole.

Typ sarkofágu: Panelový s postranními sloupky.

Víko: A *baule*. Není původní (jiný materiál, odlišné rozměry).

Přední stěna: Na holém pozadí (*sfondo liscio*) s architektonickou dekorací v podobě soklu a torovaných sloupků s akantovými hlavicemi, nesoucími lesbické kýma, se nachází

³⁸⁹ Farioli 1972, str. 172.

scéna adorace tří mágů. Postavy jsou podány ve vysokém reliéfu, takže připomínají volnou sochařskou tvorbu. Mágové jsou oblečeni do orientálního šatu (krátká tunika, kalhoty, frygická čapka) a přinášejí dary Dítěti, sedícímu na matčině klíně. Maria (v levé části scény) sedí na stoličce („famiilárně“ má přehozenou jednu nohu přes druhou), je zahalena do dlouhého pláště, nad její hlavou je zobrazen hvězda, křesťanský symbol. Proporce malého Ježíše jsou příliš velké na postavu dítěte, za hlavou má nimbus s *chi - rho* monogramem.

Zadní stěna: Ve stejném architektonickém rámu, avšak bez lesbického kýmatu, a na holém pozadí je zobrazena symbolická scéna antitetických pávů, jež se čelem obracejí ke středu, velkému medailonu s *chi - rho* monogramem, jež spočívá na hoře. Těla pávů jsou v nižším reliéfu než postavy na přední stěně, jsou naznačena jednotlivá pířka³⁹⁰. Monogram je vnitřně graficky členěn, v místě křižení jeho ramen se nachází malý disk. Hora zde symbolizuje rajskou horu, na níž ve scénách *traditio legis* stojí Kristus. Za těly pávů jsou vytesány palmové stromy, jejichž kmen je rozdělen na tři registry složených z vertikálních segmentů. Větve palem jsou podány s citem pro detail a jemné rytí, z prstence na vrcholu kmene vyrůstají hrozny datlových plodů (po třech na každé straně).

Pravá boční stěna: Stejně architektonické rámování jako na přední stěně a levém boku (tordované sloupky s akantovými hlavicemi, lesbické kýma). Je zde zobrazen Daniel v jámě lvové. Daniel je oděn do orientálního oděvu stejně jako tři mágové (frygická čapka, dlouhé kalhoty, pod bedry přepásaná tunika), z ramenou mu splývá plášť, sepnutý na prsou diskovitou sponou. Jeho postoj je postojem oranta (rozpřažené paže). Sedící lvi vedle něho jsou zobrazeni jako již zkrocené šelmy, autor věnoval pozornost vystihnutí muskulatury a detailů hřív.

Levá boční stěna: Scéna vzkříšení Lazara. Pole je architektonicky rámováno stejně jako na přední stěně a levém boku (tordované sloupky s akantovými hlavicemi, pouze lesbické kýma je zde seškrabáno). Dolní část stěny je poničená. Vysoký reliéf a monumentalita kompozice jako na přední stěně. Vpravo je zobrazena hrobová stavba po římském vzoru (na stupňovitém pódiu, dva sloupky nesou klenbu) a v ní vzkříšený Lazar zabalený do pláten. Vlevo postava Krista v tóze a s gestem symbolizujícím konání zázraku. Jeho ruce jsou však poničené. Postava Krista je svou velikostí v nepoměru k hrobce (je téměř stejně vysoká jako stavba sama).

Sarkofág získal své jméno „exarchy Izáka“ podle nápisu na víku (z jedné strany je nápis latinský, z druhé řecký). Exarcha Izák (S. Isacio) pocházel z Arménie a zemřel kolem roku 643. Pro uložení jeho ostatků byl použit starší sarkofág, ke kterému bylo přidáno monumentální víko³⁹¹. Původně byl sarkofág datován podle doby úmrtí exarchy Izáka, do 7. st.³⁹²

Kompozice přední stěny působí živým dojmem, jednak díky plasticitě postav (připomínají spíše volné sochy než reliéf), jednak díky rozevlátým plášťům mágů a gestům (prostřední mág se otáčí na dozadu na svého druhu, což vzbuzuje dojem dialogu).

³⁹⁰ Reliéf je velmi jemně proveden, ušlechtilá těla pávů jsou detailně propracována, kompozice je vyvážená. Zadní stěna získává na sarkofágu S. Isacio přiměřenou důležitost přední, hlavní stěny s figurální tematikou. Podle Kollwitze je zadní stěna dílem domácího umělce, jenž ji vypracoval s vysokým smyslem pro dekorativně - symbolickou kompozici. „Das Relief ist ausserordentlich delikat in der Ausführung. Die Pfauen tragen über edlen Körpern kleine, zierliche Köpfe; das Gefieder ist sorgfältig durchgearbeitet, die Gesamtkomposition wohlausgewogen. (...) Das Rückseitenbild tritt nach Form und Qualität in Konkurrenz zur Vorderseite. (...) Schon an dieser Stelle wird die besondere Begabung einheimischer Künstler für dekorativ - symbolische Kompositionen deutlich“. Kollwitz - Herdejürgen 1979, str. 141.

³⁹¹ Víko je z jiného materiálu než *cassa* sarkofágu.

³⁹² Garrucci 1879, in Corpus, II, 1968, str. 8, pozn. 4.

Jak uvádí Lawrencová, je ve 4. st. nimbus za hlavou Krista zřídka, svatozář se objevuje hojněji až na konci století. V Ravenně je typický nimbus s konstantinovským *chi - rho* monogramem (počátek jeho rozšíření v severní Itálii je kladen do období, ve kterém císař Valentinián II. (375-392) učinil Milán hlavním centrem západní říše). I tento znak by mohl podpořit dataci již na konec 4. st. Postava Marie je podle mého mínění velmi blízká duchu klasického římského umění theodosiánské renesance, což by potvrzovalo dataci De Francoviche do konce 4. st.

Analogie: Fragmentární sarkofág s *traditio legis* z Museo Nazionale (Corpus, II, 1968); pro ikonografii: relikviář *SS. Quirico e Giulietta* v Museo Arcivescovile; *mozaika v S. Apollinare Nuovo*; lem šatu na *mozaice Teodory* v presbytériu S. Vitale; pro zadní stěnu: *sarkofág z Keskinu* ve Frýgii (Corpus, II, 1968); pro ikonografii palem: sarkofágy *Rinaldo* (přední strana), *Dvanácti apoštolů*; stylově: sarkofág *Pignatta*.

Datace: 390 - 400 (De Francovich 1959, str.109; Chevallier 1961); *první čtvrtina 5. st.* (Lawrence 1970, str. 10, 13).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 32-33; De Francovich 1959; Gerke 1969; Chevallier 1961; Kollwitz - Herdejürgen 1979, str. 141, Lawrence 1970, str. 9 - 10, 13.

V. *Fragmentární sarkofág s traditio legis v Museo Nazionale v Ravenně*

Katalog ravennských figurálních sarkofágů, Tab. 5, obr. 1-3.

Materiál: Granulózni žilkovaný mramor.

Rozměry: Long.: 2,11 m; Alt.: 1,02 m (podle Corpus, II, 1968, str. 29-30).

Inv. č.: 600.

Provenience: Basilika S. Giovanni Evangelista, nebo sakristie S. Vitale.

Typ sarkofágu: Panelový typ s postranními pilastry.

Víko: Nedochovalo se.

Přední stěna: Zobrazena ikonografie *theofanie*, vycházející z imperiální ikonografie: Kristus mezi apoštoly stejně jako císař mezi svými hodnostáři, a ikonografie *traditio legis*, předání Zákona (*Nova Lex*). Kristus stojí na hoře, skála je naznačena i pod nohama ostatních postav. Pravici má pozdviženou v gestu *benedictio* (žehnání), v levici drží rozvinutý svitek Zákona (*Nova Lex*), který předává Petrovi. Pavel pozvedá ruku v gestu *acclamatia*, Petr přijímá do pláštěm zakrytých rukou Zákon od Krista. Kristus má dlouhé vlasy a za hlavou nimbus s konstantinovským *chi - rho* monogramem s uzavřeným *rho*. Po stranách výjevu stojí dvě postavy, vlevo mužská, vpravo ženská. Pravděpodobně se jedná o zobrazení zemřelých³⁹³. Gesto ženy připomíná postoj oranta.

V nižším reliéfu než postavy jsou podány dvě datlové palmy, stojící po stranách scény. Kmen i větve s ovocem jsou podány s citem pro detail a jemnou modelací. Toto pojetí je blízké římským (krajinným) reliéfům.

Zadní stěna: Nedochovala se.

Pravá boční stěna: Stejná architektonická dekorace jako na přední stěně. Je zde zobrazeno starozákonní téma, Daniel v jámě lvové. Daniel i lvi stojí v jedné rovině, na podstavné bázi. Šat Daniela je orientální (frygická čapka, kalhoty, tunika přepásaná na hrudi,

³⁹³ Fragmentární sarkofág je jediným ravennským sarkofágem, na kterém se vyskytují postavy zemřelých; také Lawrencová identifikuje obě postavy jako zobrazení zemřelých, Lawrence 1970.

dlouhé rukávy); na sponě, která spíná plášť, je vyryt konstantinovský *chi-rho* monogram. Je zobrazen s rozpaženými rukama jak orant. Lvi po jeho boku jsou znázorněni jako již zkrotlé šelmy³⁹⁴. Modelace postav je naturalistická, realisticky je podána muskulatura lvích těl. Pozadí bez výzdoby.

Levá boční stěna: Ve stejné architektonicky rámovaném poli jako na pravém boku se nachází ikonografie novozákonního výjevu vzkříšení Lazara. Lazar je zde podán podle tradice římských křesťanských sarkofágů zabalený v pruhy plátna, právě v okamžiku, kdy vychází z hrobu. Hrobka je znázorněna jako edikula (oblouk je nesen dvěma sloupky s korintskými hlavicemi) na vysokém pódiu se schody. Vlevo vedle postavy Krista, jenž činí zázrak, je zobrazen strom. Silný kmen stromu se rozvětňuje do koruny, v níž krmí svá mlád'ata pták. Větve koruny jsou podány v různě hlubokém reliéfu, takže je navozena prostorová perspektiva. Na patě kmene je zobrazen specifický útvar, podobný jako na kmenech na sarkofágu Pignatta či na fragmentu s nevěřícím Tomášem v Museo Nazionale.

V pojetí postav se ještě neprojevuje přísná frontalita a státnost (jak je tomu např. na pozdějším sarkofágu Exuperantia a Maximiana). Kompozice vzbuzuje iluzi prostoru. To vše je projevem přetrvávajícího klasického proudu v umění (viz teodosiánská renesance). Podle Kollwitze je již sarkofág prostý "aristokratické elegance", jakou vidíme na sarkofágu Pignatta. Tento nedostatek však vyvažuje svou expresivitou a lehkostí³⁹⁵.

Fragmentární sarkofág patří do okruhu ravennské školy³⁹⁶.

Architektura hrobky na levém boku sarkofágu vychází z římské hrobové architektury, je často zobrazována na křesťanských sarkofázích.

Útvar na patě kmene stromu na levém boku sarkofágu se objevuje i na sarkofágu Pignatta a na fragmentu s nevěřícím Tomášem v Museo Nazionale.

Analogie: Sarkofágy *Pignatta*, *Rinaldo* (podání postav, především apoštola Pavla); pro ikonografii *traditio legis* relikviář *SS. Quirico e Giulieta* v Museo Nazionale a zadní strana sarkofágu *Liberia III*. Pro ikonografii Daniela mezi lvy pravá boční stěna sarkofágu *S. Isacio*; pro ikonografii vzkříšení Lazara levá boční stěna sarkofágu *S. Isacio*, pro ikonografii stromu levý bok sarkofágu Pignatta a fragment *s nevěřícím Tomášem* v Museo Nazionale.

Datace: 390-400 (De Francovich 1959, str. 109); počátek 5. st. (*Corpus*, II, 1968, str. 29); **přelom 4. a 5. st.** (Chevallier 1961).

Bibliografie: *Corpus*, II, 1968, str. 29-30; G. De Francovich 1959, str. 109; F. Gerke 1958, str. 110-111; Gerke 1969; J. Kollwitz 1956, str. 58-59; M. Lawrence 1970, str. 19-21; Chevallier 1961, str. 1-7.

VI. Sarkofág Pietro peccatore/Pietro degli Onesti v S. Maria in Porto fuori (Ravenna)³⁹⁷

Katalog ravennských figurálních sarkofágů, Tab. 6, obr. 1-3.

Materiál: Granulózní žilkovaný mramor

Rozměry: Long.: 2,16 m; Alt.: 0,45 m; Lat.: 0,60 m (podle *Corpus*, II, 1968).

³⁹⁴ Tak jako orientální ikonografie „Pána zvířat“. Za tento postřeh děkuji Prof. J. Bouzkovi.

³⁹⁵ Kollwitz 1956, str. 58.

³⁹⁶ Kollwitz 1956, str. 59.

³⁹⁷ *Corpus*, II, 1968, str. 31 uvádí označení pouze „Pietro degli Onesti“.

Typ sarkofágu: Panelový s postranními sloupky.

Víko: *A baule* s motivem střešních tašek. Víko je po obvodě ohraničeno jednoduchým nezdobeným pásem, který ho podélně rozděluje i na vrcholu³⁹⁸. Pravá luneta víka: Luneta je ohraničena širokým pásem, nezdobeným v dolní části, v horním oblouku zdobeným motivy vavřínu (resp. vavřínové koruny s medailonkem uprostřed). V poli jsou zobrazeni dva antitetičtí pávi u *kantharu*, z něhož tryská pramen vody. Tělo *kantharu* má vyváženou tektoniku, vnitřně je členěno plastickými liniemi. Stejně je členěn i pramen vody, vyvěrající z hrdla *kantharu*. Těla ptáků jsou stylizovaná, postrádají eleganci (neúměrně vysoké nohy, mohutná krátká těla, velké zobáky, peří naznačeno graficky; těžkopádný dojem je podpořen i nezvládnutím perspektivy: jedna noha ptáků je nakročena dopředu, ale přitom obě nohy stojí na jedné podstavné bázi). Levá luneta víka: Je orámována stejným pásem jako pravá luneta, pouze místo vavřínových lístků je vyzdobena florálními úponky (stylizované liliové květy), vyrůstající z váz v dolních koncích oblouku. Uprostřed lunety je elegantní postava beránka, jehož tělo je však nedokončené, takže na většině míst chybí modelace vlny (je pouze na hlavičce a částečně na hřbetě). Beránek má delší zatočený ocas a naturalisticky podané končetiny.

Přední stěna: Pole rámováno architektonickou dekorací v podobě soklu a tordovaných sloupků s akantovými hlavicemi, nesoucími lesbické kýma. Hluboký reliéf. Hlavním tématem je *traditio legis* Pavlovi. Uprostřed je Kristus, sedící na vysokém trůnu (znázorněno subpedáneum, štíhlé profilované nožky, polštářek na sedací desce, jež je zakončena ornamenty v podobě dvou lvích hlaviček; vysoké plné opěradlo dosahuje do výšky Kristova čela). Nohy trůnu i postava Krista se mírně naklánějí doprava. Kristus předává *rotulus* Pavlovi, jenž se mu zprava uklání a svitek přijímá do pláštěm zakrytých rukou (*manibus velatis*). Kristus je bezvousý, s krátkými vlasy; oblečen je do dlouhé tuniky a pallia, jehož cíp si elegantně přidržuje levicí. Pavel je identifikovatelný podle charakteristik jeho typologického portréту (vysoké čelo, špičatá bradka). Intenzita scény *traditio legis* je zdůrazněna otočením hlavy Krista k Pavlovi, což současně ruší symetrii kompozice³⁹⁹ (viz **Tab. 1. Srovnání sarkofágů Pietro Onesti a Dvanácti apoštolů**). Po Kristově levici nedotváří kompozici Petr, jak je v této ikonografii obvyklé, ale apoštol (bezvousý a mladistvého vzhledu), jenž neúměrně velkou pravicí činí gesto *acclamatia*. Levicí si přidržuje cíp pláště. Postavy apoštolů s gesty *acclamatia* jsou i po stranách ústřední kompozice. Styl postav připomíná římské reliéfy 4. st. Účesy postav na přední stěně, ale i na bočních stěnách sarkofágů připomínají „helmu“.

Zadní stěna: Výzdoba zadní stěny je minimalistická a symbolická, skládá se pouze z jednoduchého středního disku s křížem, dvou malých letících holubic (let je znázorněn pozvednutými křídly; pířka ptáčků je jsou jemně rytá) a dvou vedle stojících palm. Pozadí je bez výzdoby. Palmy stojí na spodním nezdobeném pásu. Dva postranní tordované sloupky s akantovými hlavicemi nesou lesbické kýma. Zadní stěna byla nedokončená, což je patrné z mírně vystouplého disku s jednoduše rytým křížem uprostřed (rytí je pouze naznačeno) a z kmenů palm, na nichž chybí jednotlivá patra (na palmě vpravo jsou opracovány pouze tři pásy, na palmě vlevo pásy čtyři). Obě palmy mají pět nečleněných větví, z palm visí dva hrozný plodů (z palmy vpravo čtyři na jedné a šest na druhé straně, z palmy vlevo šest na obou stranách). Kříž je formy *crux patens* a svými rozměry se blíží řeckému kříži (jeho vnitřní rozměry jsou cca 17,2 x 12,4 cm; vnější rozměry 13,3 x 19,4 cm). Reliéf celé kompozice je nízký. Medailon ani palmy nejsou plasticky modelovány, detaily jsou zanedbány (resp. nedokončeny)⁴⁰⁰.

³⁹⁸ Typ víka je charakteristický pro lokální produkci. Corpus, II, 1968, str. 31.

³⁹⁹ Lawrence 1970, str. 12.

⁴⁰⁰ *The most striking feature about the design, however, is its emptiness both aesthetically and symbolically, in contrast to the rich and meaningful patterns of the other sarcophagi.* Lawrence 1970, str. 12.

Pravá boční stěna: Stejný architektonický rám jako na přední stěně. Zobrazení dva apoštolové nesoucí v *manibus velatis* triumfální koruny, *corona triumphalis*. Apoštolové mají téměř identické obličejové a „pastózní“ účesy. Oblečení jsou v dlouhých tunikách a v palliu, jehož cípem si zakrývají ruce. Postavy navazují na kompozici přední stěny.

Levá boční stěna: Identická scéna jako na pravé stěně.

Sarkofág je postaven na středověkých bázích v podobě ležících lvů. V sarkofágu jsou od roku 1119 uloženy ostatky blahoslaveného Pietra Onesti, zakladatele kostela⁴⁰¹.

Postavy všech sedmi apoštolů (tj. vyjma Pavla) a Krista mají podobné charakteristiky: plné kulaté a bezvousé tváře, krátké, hrubě modelované účesy („helma“); mají kratší pallia, takže odhalují cíp spodní tuniky.

Zajímavá je výzdoba zadní stěny sarkofágu, neboť se zde objevují letící ptáčky (holubice), motiv obvykle používaný pro boční stěny *cassy* či boky víka. Běžnější je varianta ptáků (holubic) vedle kříže či kristogramu. Ikonografie scény nese symboliku rajského osvěžení duší (disk symbolizuje Krista, palmy naznačují rajskou krajinu, tj. interpretace scény vychází z kompozice přední stěny: uprostřed Kristus, po stranách apoštolové⁴⁰²). Tuto scénu bychom mohli zařadit do ikonografie *theofanie*, svou kompozicí se blíží monumentálnímu východnímu pojetí.

Lawrencová řadí sarkofág do okruhu dílny Rinaldo⁴⁰³.

Analogie: Sarkofágy *Liberia III.*, *a nicchie*; přední strana sarkofágu *Dvanácti apoštolů* (podobné kompoziční schéma Krista a apoštola Pavla - stejné nakročení Pavla, rozevlátý plášť; na sarkofágu Pietro peccatore ale chybí protiváha Pavla, apoštol Petr po levici Krista); sarkofág *Rinaldo*; levý konec sarkofágu *Ariosti*⁴⁰⁴;

Datace: *Počátek 5. st.* (Corpus, II, 1968); 400 - 410 (De Francovich 1959, str. 108).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 31 - 32; De Francovich 1959, str. 39-45; Kollwitz - Herdejürgen 1979, str. 142; Lawrence 1970, str. 12-13.

VII. Sarkofág *Exuperantia a Maximiana*

Katalog ravennských figurálních sarkofágů, Tab. 7, obr. 1-3.

Materiál: Prokonéský mramor s bílými žilkami.

Rozměry: Long.: 1,93 m; alt.: 0,86 m; lat.: 0,83 m (podle *Corpus, II, 1968*).

Provenience: Basilika Sant'Agnese, Ravenna⁴⁰⁵.

⁴⁰¹ Corpus, 1968, str. 31, Lawrence 1970, str. 12, pozn. 60.

⁴⁰² „...è il giardino del Paradiso, nel quale, tra le palme, si muovono i beati, in contemplazione della divinità. Interessante l'intimo legame di pensiero con la fronte: i due uccelli volano verso il grande sole della divinità così come gli Apostoli della parte anteriore e dei fianchi verso il Cristo“, Corpus, II, 1968, str. 31.

⁴⁰³ Lawrence 1970, str. 12 - 13.

⁴⁰⁴ Lawrence 1970, str. 12. Dalšími analogiemi jsou v *Corpusu*, II, 1968 uvedeny: ztracený fragment z Topçualru, slonovinová pyxida v Berlínském muzeu (původně od Trevíru), stříbrný relikviář S. Nazario v Miláně, náhrobní malby ze 4. st. představující svaté jako nositele triumfálních korun.

⁴⁰⁵ Bovini se domnívá, že je možná provenience tohoto sarkofágu z východu. Zdůvodňuje to atypickou fysiognomií sv. Petra po levici Krista Bovini 1950, str. 32-33.

Typ sarkofágu: Panelový typ s postranními sloupky. Sarkofág je opatřen masivním profilovaným soklem.

Víko: Chybí, dnes *mensa* oltáře.

Přední stěna: Na spodním podstavném pásu se nachází nápis z roku 1809 (připomíná uložení ostatků ravennských arcibiskupů Exuperantia a Maximiána⁴⁰⁶). Panel přední stěny je po stranách ohraničen dvěma tordovanými sloupky s attickými patkami a plinthem, s korintskými hlavicemi, které nesou nízký architráv. Figurální výzdoba sestává ze skupiny *trinus*, Krista a apoštolů Petra a Pavla (Pavel po Kristově pravici). Postavy jsou statické, je dodržena přísná frontalita, nehybnost. Všechny postavy jsou v jedné rovině, zmizela hora, na níž obvykle v analogické ikonografii stál Kristus.

Zvýrazněna symbolika gest - *acclamatio* u apoštolů, řečnické gesto u Krista (*adlocutio*) - neúměrným zvětšením pravých rukou postav. Ikonografie *adlocutio* i *acclamatio* vychází z imperiální ikonografie. Postavy jsou rozeznatelné podle obvyklé fysiognomie, pouze u Petra je portrétní typ zjednodušen - chybí bradka a jeho vzezření je mladistvé. Jedná se o pozdější fysiognomii (tj. okolo poloviny 5. st.)⁴⁰⁷, Petr je identifikovatelný především podle kříže, který drží v levé ruce. Také tvář Krista je mladistvá, bezvousá, za hlavou má nimbus. Kristus v levici drží *rotulus*, Pavel rozevřenou knihu. Mohlo by se jednat o apokalyptickou scénu. Kristus zde nepředstavuje svrchovaného vládce, ale učitele (tj. učitele církve). Jemná modelace postav ustoupila grafičtějšímu podání.

Po stranách scény se nacházejí palmy - kmen palmy vlevo je rozdělen do osmi stylizovaných pásů; kmen palmy vpravo, nakloněný směrem od středu, má pásů sedm. Palmy mají sedm větví a po obou stranách dva hrozny datlových plodů (tři ve dvou řadách). Jejich kompozice se odlišuje od ostatních zobrazení palem na ravennských sarkofázích pro jejich kmen, který se směrem nahoru zužuje.

Zadní stěna: Momentálně není vidět, neboť je sarkofág přistaven ke zdi chrámové lodi; dokumentace možná pouze z přejetých reprodukcí⁴⁰⁸. Panelový typ s architekturou jako na přední stěně (sokl, tordované sloupky s korintskými hlavicemi a attickými patkami, architráv). Symbolické téma v podobě centrálního klipea s konstantinovským *chi - rho* monogramem, stojícím na hoře (v podobě akantových lístků). Po stranách klipea dva antitetičtí pávi, za nimiž stojí cypřišové stromy. Těla pávů jsou graficky zdobena (pírka, oka na ocase). Scéna působí majestátním a slavnostním dojmem.

Pravá boční stěna: Architektonický rámeček přední stěny je stejný také na bočních stěnách (sokl, tordovaný sloupek, architráv). Uprostřed pole je zobrazen mohutný vavřínový věnec ovázaný stuhou (*lemniscæ*), jež je vespod svázána do uzlu a její volné konce volně splývají k bázi stěny. Konce jsou zakončeny motivem břečťanového listu (srdcovitého tvaru). Uprostřed věnce je na vypouklém podkladu vytesán *chi - rho* monogram se zavěšenými písmeny *alpha* a *omega*. Ramena monogramu jsou po celé své délce ještě vnitřně rytá.

⁴⁰⁶ CORP. SS. RAV. ARCHIEP. EXVPERANTII. AB. ECCL. S. AGNET. ET. MAXIMIANI. AB. ECCL. S. ANDREAÆ. TRANSL. ANT. CODRONCHI. ARCHIEP. IN HAC. QVAM. CONSECR. ARA. RECOND. VIII. KAL. AVG. MDCCCIX. (podle Bovini 1950, str. 31).

⁴⁰⁷ Corpus, II, 1968, str. 33. Bovini poukazuje na atypickou fysiognomii Petra a na tomto základě předkládá hypotézu o možném importu sarkofágu z východu (viz též pozn. 4, str. 14), neboť zde byl „více znám typ Pavla“ (...il sarcofago sia lavorato in Oriente, dove era più conosciuto e più noto il tipo di S. Paolo...“ Bovini 1950, str. 33). Domnívám se, že Petr je rozpoznatelný podle kříže a podle charakteristického zasazení do schématu scény *trinus* (Kristus a dva hlavní apoštolové) a že jeho fysiognomie byla jistě známa také na východě římské říše, jak to dosvědčuje portrétní typ Petra také např. na sarkofágu Pignatta, který je považován za východní import, proto s s názorem Boviniho nemohu souhlasit.

⁴⁰⁸ Corpus, II, 1968, fig. 14d. Zadní stěna sarkofágu byla přístupná během restauračních prací roku 1949 (Bovini 1950, str. 31).

Levá boční stěna: Analogické pole jako na pravé boční stěně. Celé pole je vyplněno symbolickou výzdobou v podobě florálních úponků s liliovitými květy, které obrůstají centrální kříž latinské formy s rozšiřujícími se rameny na koncích (forma *crux patens*). Kříž je vnitřně plasticky členěn.

Biskup Exuperantius byl následovníkem biskupa Neona, ale nikdy neměl titul arcibiskupa. Přesto je na desce, která je pozdějšího data (na hrobku Exuperantia byla dodána snad v 9. st.), nápis z roku 1809, titulující Exuperantia jako arcibiskupa⁴⁰⁹. Biskup Exuperantius byl původně pohřben v basilice S. Agnese, arcibiskup Maximián původně v kostele S. Andrea; ostatky obou byly později přeneseny do tohoto sarkofágu v katedrále. Biskup Exuperantius údajně zemřel roku 418⁴¹⁰.

Sarkofág dnes slouží jako oltář v postranní kapli pravé boční lodi Dómu (původní *basilica Ursiana*) v Ravenně.

Formálně vychází kompozice přední stěny ze sarkofágu Pignatta, stylisticky je však již předstupněm k umění středověku. Na úkor symbolického sdělení se vytrácí forma (příliš velké ruce a hlavy postav atd.). Tento pozdní styl v tvorbě ravenských figurálních sarkofágů se odlišuje od dvorního umění, poznamenaného theodosiánskou renesancí (sarkofág Pignatta). Projevuje se tendence k dvourozměrnému podání kompozice⁴¹¹.

Ve výzdobě se projevuje novinka, dosud neznámá ravenským figurálním sarkofágům: boční stěny jsou zdobeny symbolickou dekorací⁴¹².

Pro typologii zadní stěny sarkofágu nalezneme analogii v zadní stěně sarkofágu *S. Isacio* v S. Vitale v Ravenně (*Tab. 4/obr. 2*). I zde se ve středu pole nachází monumentální *chi - rho* monogram v klipeu, jež stojí na hoře (symbolu rajske hory). Po stranách klipea jsou dva antitetičtí pávi, za nimi palmy. Těla pávů jsou elegantní a vyvážená, peří je naznačeno jemným rytím, takže působí živým naturalistickým dojmem.

Těla pávů na sarkofágu Exuperantia jsou mohutná a těžkopádná, rytí je více grafické a ornamentální. Jejich příliš dlouhé a neforemné krky jsou v nepoměru k tělu. Také cypřiše za těly pávů jsou schematizovány, zdá se, že dlouhé kmeny vyrůstají spíše z těl ptáků. Koruny stromů jsou graficky členěny podobně jako těla zvířat. Od sarkofágu S. Isacio se zadní stěna sarkofágu Exuperantia liší schematičností a ornamentalismem (patrný je odklon od klasického pojetí kompozice i figury, kterým se sarkofág S. Isacio ještě vyznačuje).

Datace podle De Francoviche (sarkofág S. Isacio datuje do let 390 - 400; Exuperantia do let 410 - 420) by mohla být tímto stylovým a formálním rozbořem podpořena. Avšak domnívám se, že stylové rozdíly nezapříčinil pouze rozdíl cca dvaceti let, ale umělecký potenciál, který se podílel na vytvoření obou děl. Mistr sarkofágu Exuperantia vycházel ze starších vzorů, avšak s využitím vlastní umělecké invence. Odklon od raného stylu sarkofágů, vycházejících z konstantinopolské monumentální a reprezentativní tradice, je patrný,

⁴⁰⁹ (*"Hic requiescit in pace corpus Sancti Exuperantii pontificis et confessoris atque archiepiscopi sanctae ravennatis aeclesie"*, podle Maria Mazzottiho bylo zvykem označovat všechny ravennské biskupy po Maximiánovi titulem arcibiskupa, i když ve skutečnosti této hodnosti nedosáhli. In Mazzotti 1953, str. 44.

⁴¹⁰ Lawrence 1970, str. 21.

⁴¹¹ „(...) le teste e le mani troppo grandi, le pose impacciate sono un preludio agli sviluppi dell'arte medioevale che troviamo realizzata ad esempio nelle figure dei crociati del mosaico del XIII sec. in S. Giovanni Evangelista. Si riscontra già qui quella tendenza che porta a liberare la forma da quella visione organica, spaziale, propria dell'arte colta, tendenza che denuncia un bisogno di espressività, e che al di fuori di qualsiasi canone formale aulico ridurrà il rilievo a due sole dimensioni, privato completamente del modellato. Farioli 1977, str. 40.

⁴¹² Sarkofág je považován za produkt místní dílny; způsob zdobení postranních stěn za originální a vzešlý z tradice ravennské dílny. Kollwitz - Herdejürgen 1979, str. 142.

srovnáme-li např. cypřiše zadní stěny sarkofágu Exuperantia a cypřiše levé boční stěny sarkofágu Pignatta. Na sarkofágu Pignatta vytvářejí díky různým výškám reliéfu skutečné pozadí. Na obou sarkofázích jsou stromy mírně schematizovány, ale na sarkofágu Pignatta ještě není forma redukována na grafický ornament.

Je tedy podle mého soudu pravděpodobné, že na sarkofágu S. Isacio převažuje východní (konstantinopolský) proud umění, zatímco na sarkofágu Exuperantia a Maximiana již styl lokální dílny.

Ikonografický výklad zadní stěny vyplývá ze symboliky pávů a cypřišů: jedná se o zobrazení spasených (nesmrtelných) duší skrze milost Boží (*gratias divina*), které se radují ve slávě Kristově (symbol monogramu).

Dekorace postranních stěn a architektonické prvky (tordované sloupky na rozích, attické patky s plinthem) sarkofágů Exuperantia jsou analogické s boky sarkofágu *Rinaldo* v Dómu. Na obou sarkofázích se nacházejí motivy vavřínového věnce s *lemniscæ*, s monogramem *chi - rho* a se zavěšenými písmeny (u sarkofágu Exuperantia na pravém boku, u sarkofágu Rinaldo na levém). Také v obou zbývajících bocích spatřuji podobnost: pole je celé vyplněno florálními úponky, pouze na sarkofágu Rinaldo vinnou révou. Místo *kantharu* je v centru pole na sarkofágu Exuperantia kříž.

De Francovich časově řadí sarkofág Rinaldo (cca 420 - 430) za sarkofág Exuperantia (cca 410 - 420), s tímto sledem souhlasí také Kollwitz, který tvrdí, že symbolická výzdoba bočních stěn je v ravennské produkci novinkou na sarkofágu Exuperantia⁴¹³. Podle mého názoru však mezi vytvořením obou sarkofágů není velký časový rozdíl, proto bych se přikláněla k dataci do dvacátých let 5. st. Na sarkofágu Exuperantia je patrný vliv sarkofágu Rinaldo. Na sarkofágu Rinaldo jsou patrné ohlasy východního stylu, jako na sarkofágu Pignatta (palmy, hustě tordované sloupky na rozích); levý bok sarkofágu Exuperantia (florální liliové úponky) je ve srovnání s pravým bokem sarkofágu Rinaldo již značně zjednodušen; pravý bok sarkofágu Exuperantia je také zjednodušenou formou levého boku sarkofágu Rinaldo a podobá se více monogramu levého boku sarkofágu *con agnelli e rosette*. Na základě zjednodušených forem na sarkofágu Exuperantia a na tendenci ke staticnosti postav (srovnej s ústřední scénou sarkofágu Rinaldo) se domnívám, že oba sarkofágy vznikly v krátkém časovém období po sobě, a že sarkofág Rinaldo vznikl dříve. Prvek, kterým se odlišuje sarkofág Rinaldo od sarkofágu Exuperantia, je prstenec na horním okraji palmového kmene, který je typický pro okruh dílny Rinaldo (sarkofágy S. Isacio, Ariosti – Fontana, *con agnelli e palme*), avšak na sarkofágu Exuperantia chybí.

Analogie: Přední a levá stěna sarkofágu *Pignatta*, přední stěna sarkofágu *Teodora* a zadní stěna sarkofágu *S. Isacio*⁴¹⁴; sarkofág *Rinaldo* (levý bok); levý bok sarkofágu ve *Fusignanu*.

Datace: *První polovina 5. st.* (*Corpus*, II, 1968; Farioli 1977, str. 40); *počátek 5. st.* (Bovini 1950, str. 37), *410 - 420* (G. De Francovich 1959, str. 108), 5. st. (Kollwitz 1956), 6. st. (Lawrence 1970, str. 21-22).

Bibliografie: G. Bovini 1950, str. 31-37; *Corpus*, II, 1968, str. 33-34; G. De Francovich 1959, str. 45-51; F. Gerke 1958, str. 112-113; Gerke 1969; J. Kollwitz 1956, str. 59; Kollwitz - Herdejürgen 1979, str. 142; M. Lawrence 1970, str. 21-22; M. Mazzotti 1953, str. 44.

⁴¹³ Kollwitz - Herdejürgen 1979, str. 142.

⁴¹⁴ Kollwitz - Herdejürgen 1979, str. 142.

VIII. Sarkofág Rinaldo v Dómu

Katalog ravennských figurálních sarkofágů, Tab. 8, obr. 1 – 5.

Materiál: Granulózní mramor

Rozměry: Long.: 2,37 m; alt.: 1,02 m; lat.: 0,89. Výška reliéfu: 0,06 m. (Podle *Corpus*, II, 1968).

Typ sarkofágu: Panelový typ s postranními sloupky.

Lokace: Dóm (původní *basilica Ursiana*) v Ravenně, kaple *Beata Vergine del sudore*.

Víko: *A baule*. Podle Kollwitze není původní. Pravá luneta víka: Je rámována plastickým pásem. Uvnitř symbolický motiv *adoratio crucis* - dva antitetičtí beránci vedle kříže na hoře. Hora, na níž stojí latinský kříž s rozšiřujícími se rameny a vnitřním plastickým členěním, má v horní části naznačen plastický "jazýček". Kříž, resp. monogramatický kříž, má uzavřené *rhó* a na křížení ramen čtyřúhelníkový prvek. Těla beránek jsou statická, bez jakéhokoli naznačení pohybu. Chomáčky vlny jsou stylizované, beránci mají dlouhé zatočené ocasy. Naturalisticky jsou zobrazena jejich kopýtka a klouby na nohou. Vysoký reliéf, ačkoli ne tolik jako na přední stěně sarkofágu. Levá luneta víka: Plastické rámování jako v pravé lunetě. V menším vavřínovém věnci *chi - rhó* monogram s vnitřním členěním, diskovitým prvkem a uzavřeným *rhó*. Z věnce splývají *lemniscæ*, zakončené břechťanovými listy. Zadní stěna víka: Poničená, pravděpodobně se zde nacházel panel s nápisem.

Přední stěna: Je rámována torčovanými sloupky s akantovými hlavicemi a s členěnými attickými patkami, které stojí na podstavném pásu (soklu). Sloupky nesou architráv s listovým kýmátem⁴¹⁵.

Hluboký reliéf postav, v nižším reliéfu podány červánky nad hlavami postav.

Výjev je složen ze tří postav, skupiny *trinus*, Krista na trůně a dvou apoštolů, Petra a Pavla. Kristus má v levici otevřenou knihu, sedí na trůnu (stejně jako na sarkofágu Pignatta); pravici, jež je neúměrně dlouhá, vztahuje k Pavlovi, od kterého přijímá *corona vitae*. Po Kristově levé straně je zobrazen Petr s *manibus velatis*, na nichž nese korunu, a s křížem na rameni (kříž má formu *crux patens*, vnitřní plastické členění a uprostřed křížení ramen čtyřúhelníkový prvek)⁴¹⁶.

Nohy Krista spočívají na podstavci, *subpedáneu*, a ten na rajské hoře s prameny čtyř řek. Kristus má za hlavou nimbus s *chi - rhó* monogramem a je podán jako mladý bezvousý muž s dlouhými, jemně zvlněnými vlasy, spadajícími na ramena. Je oblečen do tuniky a pallia.

Trůn má vysoké opěradlo a polštářek, jako na sarkofágu Pignatta, chybí ale profilované nohy. Apokalyptická krajina je znázorněna pomocí datlových palem po stranách a červánků, které dokreslují scénu očekávání druhého příchodu Krista, *parúsie*.

Palmy jsou stylizované, jejich kmen je tvořen třemi registry, z horního okraje vyrůstají palmové listy s převislými hroznými plody⁴¹⁷.

Zadní stěna: Uprostřed velké klípeum, uvnitř něho *chi - rhó* monogram s naznačeným vykládáním gemami a s uzavřeným *rhó*. Na řetězcích jsou zavěšena písmena *alpha* a *omega*. Vedle klípea pávi, pod nimi plastické výstupky. Na okraji stěny jsou florální motivy (úponky s rozetami).

⁴¹⁵Podle Lawrencevé má architektura tohoto sarkofágu své paralely na východních sarkofázích z 2. a 3. st. po Kr., je zde patrný i syrský a římský vliv; *Lawrence 1970*.

⁴¹⁶Motiv Petra nesoucího kříž je běžný i na římských sarkofázích, ale umístění Petra po levici Krista by mohlo odkazovat na východní vzor.

⁴¹⁷Podle Lawrencevé se podobné podání palem neobjevuje na sarkofázích mimo ravennský okruh.

Pravá boční stěna: Rohy jsou rámovány torčovanými sloupky s akantovými hlavicemi a attickými patkami s plinthem, stejně jako na přední stěně. V centru *kantharos* bez ans, z něhož vyrůstají vinné úponky⁴¹⁸. Z hroznů vinné révy zobají holubice. Vysoký reliéf.

Levá boční stěna: Po stranách stejné torčované sloupky s akantovými hlavicemi jako na přední a pravé boční stěně. Vysoký sokl dole a lesbické kýma, které spočívá na abaku hlavic. Uprostřed ve vavřínovém věnci s *lemniscæ*, zakončenými břechťanovými listky, se nachází *chi - rho* monogram. Monogram je vnitřně plasticky členěný, uprostřed má diskovitý element. Na ramenech monogramu jsou zavěšena řecká písmena *alpha* a *omega*, resp. písmeno *alpha* je zavěšeno, *omega* se "vznáší" pod ramenem. Ze spodní části věnce vyrůstají florální úponky s liliovými květy, na nichž sedí ptáčky. Uzel lemnisků v podobě listů.

V sarkofágu byly v roce 1321 uloženy ostatky ravennského arcibiskupa Rinalda da Concoreggio, podle kterého byl nazván.

Ikonograficky je tento sarkofág velmi zajímavý, setkáme *theofanie* se zde s motivy daru korun, *coronae vitae*, na *manibus velatis* apoštolů a s apokalyptickou scénou (trůnící Kristus s otevřenou knihou v ruce na pozadí apokalyptické krajiny; trůn spočívá na hoře s prameny čtyř rajsých řek). Také skloubení rajske hory a trůnu je neobvyklé - na ravennských sarkofázích se jinak nevyskytuje⁴¹⁹.

Není vyloučené, že se autor sarkofágu Rinaldo nechal inspirovat monumentálními tématy na mozaikách.

V kompozici přední stěny sarkofágu se projevuje tendence potlačení přirozené perspektivy a proporcí, aby bylo současně posíleno obsahové, symbolické, poselství výjevu (nesprávná zkratka v podání korun, neúměrně dlouhá ruka Krista). Vzhledem k tomu, že ostatní kompoziční prvky jsou zpracovány se smyslem pro klasickou modelaci (drapérie, fysiognomie obličejů, krajinné prvky), je nepravděpodobné, že by odchylky od této tradice (koruny, ruka) byly způsobeny umělcovou neznalostí či neschopností. Přikláním se tedy k názoru, že se jedná o záměrnou součást ikonologického programu.

O dataci sarkofágu viz diskuse u sarkofágu Exuperantia a Maximiána, který, jak se domnívám, ze sarkofágu Rinaldo čerpal. Podle analogií a stylových charakteristik bych pro dataci sarkofágu Rinaldo volila dvacátá léta 5. st.

Analogie: Pro postavu Krista sarkofág *Pignatta*, *fragmentární* sarkofág, pro podobné zobrazení palem sarkofág *Ariosti - Fontana* v S. Francesco ve Ferrare; pro analogii bočních stěn sarkofág *Exuperantia a Maximiána*; pro zadní stěnu sarkofág *S. Isacio*, Exuperantia a Maximiána; levý bok sarkofágu ve *Fusignanu*.

Datace: 420 - 430 (De Francovich); *první polovina 5. st.* (Corpus, II, 1968); 430 (Farioli 1977, str. 42).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 34-35; De Francovich 1959; Farioli 1977, str. 42; Gerke 1969; P. A. Martinelli (*La cultura artistica a Ravenna*, Ravenna), str. 167.

⁴¹⁸ Váza, z níž vyrůstají vinné úponky, je antickým funerálním symbolem. Farioli 1977, str. 42.

⁴¹⁹ Podobné téma je na apsidální mozaice v S. Vitale, kde Kristus sedí na glóbu umístěném na rajske hoře.

IX. Sarkofág Dvanácti apoštolů v basilice S. Apollinare in Classe

Katalog ravennských figurálních sarkofágů, Tab. 9, obr. 1 – 5.

Materiál: Granulózni mramor

Rozměry: Long.: 2,36 m; alt.: 0,72 m; lat.: 0,52 m. Alt. víka: 0,40 m. (Podle *Corpus*, II, 1968).

Typ sarkofágu: Panelový s postranními pilastry.

Víko: *A baule*. Na přední straně víka jsou zobrazeny tři kristologické monogramy/monogramatické kříže zvláštního tvaru vzniklého spojením řeckého kříže a řeckého písmene *chi*. Tyto monogramy mají monumentální charakter a vyplňují celou plochu víka. Jsou na koncích rozšířeny a uvnitř plasticky členěny vnitřní linií. Na místě křížení jednotlivých ramen je diskovitý element. Stejná dekorace je i na zadní straně víka. Na bočních lunetách víka jsou zobrazeny kříže a vedle nich na florálních úponcích holubice (*adoratio crucis*). Kříže jsou latinské, s rozšiřujícími se rameny a s vnitřním členěním. Nad horními rameny křížů jsou zobrazeny rozetky.

Přední stěna: Uprostřed Kristus sedící na trůnu, jenž předává svitek Zákona Pavlovi (*traditio legis* východní tradice). Pavel má palliem zakryté ruce (*manibus velatis*). Po levé straně Krista je zobrazen Petr, jenž je nakročen směrem ke Kristu, nese kříž na rameni. Petrův kříž má formu *crux patens*. Také Petr má ruce zakryté palliem, na něm nese klíč. Po pravé straně hlavní scény jsou zobrazeni dva apoštolové - jeden s gestem *acclamatio* (jeho pravá ruka je výrazně zvětšena); druhý nese na palliem pokrytých rukou korunu. Stejná scéna je zobrazena i v levé části scény, pouze ruka apoštola v gestu svědectví není zvýrazněna. Apoštoly (mimo Petra a Pavla) nelze identifikovat. V minulosti se objevily názory, že se jedná o apokalyptické starce (apokalyptický ráz scény vytváří otevřená kniha v levici Krista, podobně jako na sarkofágu Rinaldo).

Rytmus kompozice je pravidelný, skládá se ze tří prvků statických a čtyř v pohybu, jež se střídají: sedící Kristus uprostřed a stojící postavy dvou apoštolů s gesty *acclamatio* a svědčení versus postavy apoštolů Petra a Pavla "spěchajících" k trůnu a apoštolů nesoucích koruny.

Architektonická dekorace přední stěny sestává z nečleněného podstavce, dvou postranních vertikálně členěných pilastrů s patkou a akantovou hlavicí (*leaf – spoon capital*). Pilastry nesou listové kýma.

Zadní stěna: Je zdobena symbolickou ikonografií v podobě dvou antitetických pávů vedle medailonu s latinským křížem s rozšiřujícími se rameny. Nad těly pávů jsou vinné úponky stylizované do bohatých rozvilin s listy a hrozny.

Pravá boční stěna: Ve stejném architektonickém rámu jsou zobrazeni tři apoštolové, z nichž apoštol vlevo má ruku pozvednutou k hrudi (snad gesto svědčení), apoštolové po straně zobrazují gesto *dextrarum iunctio*.

Levá boční stěna: Má stejné architektonické rámování jako přední stěna. V panelu jsou zobrazeni tři apoštolové, z nichž prostřední drží v levici otevřenou knihu, pravíci činí orátorské gesto, postranní apoštolové drží v rukou svitky (*volumina*). Tito apoštolové se hlavami obrací k ústřední postavě.

Tři strany sarkofágu nesou figurální výzdobu, zadní stěna je zdobena symbolicky. Styl postav již vykazuje tendenci k plošnějšímu pojetí a k disproportionálnosti figury. Postavy apoštolů na přední stěně sarkofágu, kteří nenesou koruny (tj. s gestem svědčení a *acclamatio*), mohou vycházet z postav postranních edikul na přední stěně sarkofágu *a nicchie* v S. Francesco (postoj, drapérie). Ve srovnání s analogickou scénou na sarkofágu Rinaldo působí

kompozice méně monumentálním dojmem, přesto se na základě shodných znaků obou sarkofágů může jednat o produkt stejné dílny/autora⁴²⁰.

Ikonografii *traditio legis* ozvláštňuje přítomnost otevřené knihy v levici Krista. Jedná se o odkaz na apokalyptický rozměr scény, stejně jako je tomu na sarkofágu Rinaldo. Zde je apokalyptický ráz podpořen znázorněním červánků a palem. Místo *traditio legis* však Kristus přijímá korunu z rukou apoštolů. Na sarkofágu Dvanácti apoštolů došlo ke sloučení obou ikonografií, apokalyptickým odkazem byl podpořen aspekt nadčasovosti scény, ve které Kristus odevzdává Nový zákon svým apoštolům. Podobné sloučení těchto dvou prvků se objevuje i na sarkofágu Certosa/Bonacossi ve Ferraře.

Gerke považuje sarkofág Dvanácti apoštolů za poslední ravennský sarkofág s lidskou postavou a tím ho tedy datuje za sarkofágy Barbaciána a ve Ferraře. Domnívám se, že je tato chronologie v rozporu s analogickými znaky s okruhem dílny Rinaldo, a že postavy sarkofágu nevykazují ještě disproporčnost stylu sarkofágu Barbaciána ani sarkofágu Certosa/Bonacossi, proto bych se přikláněla k dataci do posledního desetiletí první poloviny 5. st.

Analogie: Stylově souvisí s přední stěnou sarkofágu **Rinaldo** (analogické postoje apoštolů Petra a Pavla; postava Krista); pro architektonickou dekoraci a florální motivy sarkofág **Teodora** (přední stěna a víko); analogie k zadní stěně sarkofágu se symbolickou výzdobou (pávi): zadní stěna sarkofágů Teodora a Rinaldo; trůn Krista je analogický trůnu s vysokým opěradlem na sarkofázích Rinaldo a **Certosa/Bonacossi** ve Ferraře. Disproporčnost postav (resp. neúměrně dlouhé ruce) jsou charakteristické pro sarkofágy Rinaldo a sarkofágy ve Ferraře. Přední stěna sarkofágu **Pietro peccatore** (Pietro degli Onesti); boky sarkofágu **Exuperantia a Maximiana**.

Datce: 430 - 440 (De Francovich 1959); 40. léta 5. st. (Bovini); pol. 5. st. (Farioli), polovina 5. st. (Corpus, II, 1968).

Bibliografie: Corpus, II, 1968; De Francovich 1959; Lawrence, 1970.

X. Sarkofág Ariosti – Fontana

Katalog ravennských figurálních sarkofágů, Tab. 10, obr. 1 – 2.

Materiál: Mramor.

Provenience: Basilika S. Francesco, Tomba degli Estensi.

Lokace: Basilika S. Francesco ve **Ferraře**.

Typ sarkofágu: S kontinuálními nikami zakončenými oblouky.

Víko: A baule, s listovým motivem. Plocha celého víka je rámována plastickým pásem. *Pravá luneta:* Uprostřed pole lunety, rámované plastickým pásem, se nachází kříž a vedle něhodva a frontování pávi.

Přední stěna: Je rozdělena sedmi nikami s motivy mušle v obloucích; niky jsou neseny torčovanými sloupky s kompozitními hlavicemi, pouze na okrajích jsou sloupky nahrazeny kanelovanými pilastry. V rozích a nad krajními nikami jsou florální motivy, nad prostředními nikami pak *kanthary* s florálními volutkami. V prostřední nize je zobrazen trůnicí Kristus s pozvednutou pravicí a s otevřenou knihou v levé ruce. Sedí na trůnu s vysokým opěradlem, nohy spočívají na subpedaneu, na něž byly následně přichyceny erby rodin. Ve vedlejších nikách jsou zobrazeni apoštolové Petr a Pavel, nesoucí na *manibus*

⁴²⁰ De Francovich 1959.

velatis dary korun. Ve zbývajících nikách jsou zobrazeni apoštolové s gesty *acclamatio* a svědčení.

Zadní stěna: Pole zadní stěny je rámováno stejným kýmátem a soklem jako přední stěna. Po stranách jsou kanelované sloupky zakončené akantovým ornamentem. Střed zadní strany zaujímá disk s kristogramem, stojící na hoře. Vedle disku stojí ovce. Vedle disku stojí dva afrontovaní beránci se schematicky naznačenou vlnou. Po stranách výjevu se nacházejí palmy s kmenem rozděleným na čtyři horizontální registry (ty jsou dále dělené vertikálně).

Boční stěny: Ve stejném architektonickém rámu jako na přední stěně (dvě niky s oblouky a s motivy mušlí) jsou zobrazeny postavy apoštolů.

Sarkofág byl nalezen roku 1920 u kostela S. Francesco ve Ferrare. Corrado Ricci ho podle dvou erbů rodin Ariosti a Fontana, vytesaných u nohou Krista, nazval „Ariosti – Fontana“⁴²¹. Tohoto pojmenování je použito i v této práci. Zmiňovanými rody (Francesco Ariosto a Francesca Fontana) byl sarkofág znovu použit na počátku 16. st.

Styl i typologie sarkofágu úzce souvisí s produkty ravennské dílny (okruh sarkofágu Rinaldo), ve které byl s největší pravděpodobností také vyroben.

Podle Kollwitze není kompozice zadní stěny vysoké kvality, detaily jsou opomíjeny, jednotlivé prvky netvoří homogenní celek, proto se přiklání k pozdější dataci tohoto kusu⁴²². Podle mého názoru však působí kompozice monumentálním dojmem, těla beránek vycházejí z beránek na Valentiniánově sarkofágu (i když je jejich počínající schematizace bližší sarkofágu *con agnelli e rosette*) a palmové stromy nacházejí své analogy na sarkofágu Rinaldo, do jehož okruhu bychom sarkofág Ariosti – Fontana mohli zařadit.

Kompozice přední stěny vychází z typů sarkofágů s kontinuálními nikami v S. Francesco (Liberia III., *a nicchie*), i když se pojetím prostorových a proporčních vztahů figur a architektonické dekorace blíží sarkofágu Barbaciána (také poměr hlavy k tělu je na sarkofágu Ariosti 1:5,5; na sarkofágu Barbaciána 1:5, 43).

Typologie centrální scény přední stěny (trůnící Kristus s otevřenou knihou, apoštolové přinášející dary korun na *manibus velatis*) vychází ze vzoru sarkofágu Rinaldo a je analogická sarkofágům Dvanácti apoštolů a Certosa/Bonacossi (zde jsou postavy apoštolů s *coronae* umístěny zcela na okrajích přední stěny).

Vzhledem k těmto analogiím (blízkost k sarkofágu Barbaciána a k okruhu sarkofágu Rinaldo) se domnívám, že dataci sarkofágu lze umístit do období mezi vznik sarkofágů Dvanácti apoštolů a Barbaciána, tedy s největší pravděpodobností do desetiletí 440 – 450.

Analogie: Pro christogram v disku na hoře na zadní stěně: zadní stěna sarkofágu S. Isacio; pro palmy na zadní stěně sarkofág **S. Isacio**; pravá luneta sarkofágu **Rinaldo**; pro typologii palm sarkofág **Rinaldo**; pro formální typologii sarkofágy ze S. Francesco (**Liberia, a nicchie**); pro centrální scénu přední stěny (dary korun, trůnící Kristus s otevřenou knihou) sarkofág **Rinaldo** a **Dvanácti apoštolů, Certosa/Bonacossi** (Kristus a apoštolové zcela na kraji); pro florální motivy nad oblouky nik a nad postranními pilastry sarkofág **Barbaciána**.

Datace: 425 – 450 (Farioli 1989, Kollwitz – Herdejürgen); 450 (De Francovich 1959).

Bibliografie: De Francovich 1959, str. 40-41; Farioli 1989, str. 245-256; Kollwitz – Herdejürgen 1979, str. 143

⁴²¹ In Farioli 1989, str. 246.

⁴²² . Kollwitz – Herdejürgen 1979, str. 143.

XI. Sarkofág Certosa/Bonacossi

Katalog ravennských figurálních sarkofágů, Tab. 11, obr. 1 – 4.

Materiál: Mramor.

Provenience: Basilika S. Francesco.

Lokace: Katedrála ve **Ferraře**⁴²³.

Typ sarkofágu: Panelový s postranními pilastry.

Víko: Chybí.

Přední stěna: Je rámována postranními kanelovanými pilastry na profilovaných (attických) patkách s *leaf – spoon capital*. Architráv je poničen. Postavy stojí na jednoduchém soklu. Hlavní scéna je složena z ikonografie *theofanie* s apokalyptickými prvky, zdůrazněnými otevřenou knihou v levici Krista, sedícího na trůnu s opěradlem, polštářkem a subpedáneem. Právce Krista je neúměrně dlouhá, pozvednutá k Pavlovi. Kristus má dlouhé vlnité vlasy a za hlavou nimbus. Vedle Krista stojí apoštolové Petr a Pavel (Pavel po Kristově pravici), oba nesou na rameni kříž. Petr je zobrazen s gestem *acclamatia*, Pavlova pravice je natažena směrem ke Kristu, jakoby od něho přijímal svitek Zákona. Tato část je však poničená a její interpretace je tak ztížena. Pavel je rozpoznatelný podle typologického portréту (vysoké čelo, špičatá bradka). Vedle hlavních apoštolů jsou zobrazeny další čtyři postavy. dvě stojící s gesty *acclamatia* (postava apoštola v pravé části je mírně nakloněna) a dvě postavy apoštolů spěchajících ke Kristu s darem korun na *manibus velatis*. Na okrajích scény jsou v horní části zobrazeny dvě rozety.

Zadní stěna: Ve stejném architektonickém rámci jako na přední stěně je v centru zobrazen *chi – rho* monogram v disku. Po stranách disku stojí dva afrontovaní pávi, za jejichž těly vyrůstají florální úponky s rozetami složenými ze čtyř lístků (tím se odlišují od rozet na přední stěně, které mají lístků šest). Na okrajích této scény jsou ještě zobrazeni dva pávi, tělům otočení směrem ven, avšak hlavami směrem k monogramu. Těla pávů jsou provedena detailně.

Pravá boční stěna: Ve stejném architektonickém rámu jako na zbývajících stěnách se nacházejí postava tří apoštolů: apoštol vlevo drží v ruce svitek (*rotulus*), apoštol uprostřed činí gesto (snad svědčení či *acclamatia*), apoštol vlevo drží v rukou knihu s latinským křížem formy *crux patens* na deskách.

Levá boční stěna: Ve stejném architektonickém rámu jako na přední stěně jsou umístěny postava tří apoštolů: apoštol vlevo drží v levici *rotulus* a pravíci činí gesto *acclamatia*, apoštol uprostřed je identický s postavou apoštola na pravém boku, apoštol zcela vpravo drží v rukou *rotulus*.

Stejně jako sarkofág Ariosti – Fontana je považován za produkt ravennské dílny. Sarkofág byl znovu použit v 17. st., kdy do něj roku 1626 byly uloženy ostatky Alberta Bonacossiho. Pojmenování „Certosa“ vzniklo podle dočasného umístění sarkofágu v Certose u Ferrary⁴²⁴, jeho původní provenience je však basilika S. Francesco (sarkofág byl nejdříve umístěn v Museu Municipale, poté v Certose a nakonec v katedrále). M. Lawrenceová uvádí pouze název Certosa, Farioliová ho však již správně jmenuje „Bonacossi“. V práci jsou pro přehlednost uvedeny oba názvy.

Rozeta, zobrazená na přední stěně, je typickým znakem okruhu sarkofágu (např. na lunetách sarkofágu Dvanácti apoštolů)⁴²⁵.

⁴²³ Do katedrály byl sarkofág umístěn roku 1932.

⁴²⁴ Jako první ho takto pojmenoval Gerola. Farioli 1989, str. 248, pozn. 11.

⁴²⁵ Lawrence 1970, str. 32.

Vzhledem k úzké analogii k přední i zadní stěně sarkofágu Dvanácti apoštolů a k příbuznosti s okruhem dílny Rinaldo nesouhlasím s horní hranicí Kollwitzovy datace do roku 475. Domnívám se, že sarkofág vznikl kolem roku 450, případně mezi lety 450 - 460.

Analogie: Pro přední stěnu sarkofág *Dvanácti apoštolů, Rinaldo*; pro schéma zadní stěny sarkofág *S. Isacio*, zadní stěna sarkofágu Dvanácti apoštolů, pávi pravé lunety sarkofágu *Barbaciána*; pro stylovou analogii zadní stěny sarkofág *Rinaldo*; pro postavy apoštolů na bočních stěnách sarkofág *Exuperantia a Maximiána*.

Datace: 450 – 475 (Kollwitz – Herdejürgen, str. 68).

Bibliografie: Farioli 1989, str. 245-256.

XII. Sarkofág Barbaciána v Dómu

Katalog ravennských figurálních sarkofágů, Tab. 12, obr. 1 – 5.

Materiál: Prokonéský mramor.

Rozměry: Long.: 2,38 m; alt.: 1,12 m; lat.: 0,94 m. Alt. víka: 0,66 m. (Podle *Corpus*, II, 1968).

Typ sarkofágu: S kontinuálními nikami.

Lokace: Dóm v Ravenně, kaple *Beata Vergine del sudore*.

Víko: *A baule*. Jednotlivá pole víka (lunety, přední a zadní část) jsou orámovány páskem s florálním dekorem v podobě úponků, trojlístků, granátových jablíček a dalších plodů). V centru přední strany se nachází velký florální věnec z rozetek, ovázaný páskou, jež je v dolní části svázána a její konce splývají (jsou zakončené břechťanovými listy). Uprostřed věnce je *chi - rho* monogram se zavěšenými písmeny *alpha* a *omega*. Mezi jeho rameny se nacházejí čtyři rozetky složené ze čtyř lístků. Vedle věnce jsou monumentální latinské kříže poseté vytesanými gemami, s rozšiřujícími se rameny. Zadní stěna: Opakuje se analogická kompozice jako na přední straně víka. Pravá luneta: uprostřed spodní strany se nachází plastika lvíčka. V lunetě je zobrazen centrální vavřínový věnec s *lemniscæ* a s *chi - rho* monogramem. Vedle něho stojí dva antitetičtí pávi, jejichž těla jsou graficky členěna (peří, ocasní pera). Scéna je příbuzná kompozici na zadní stěně sarkofágu *Exuperantia*, a to jak kompozičně, tak stylisticky. Levá luneta: Uprostřed spodního florálního pásu se nachází místo plastiky lvíčka pouze jednoduchý latinský kříž s rozšiřujícími se rameny. V lunetě je zobrazen velký *kantharos*, podobný jako na přední stěně, z jehož hrdla vyrůstá zvláštní útvar podobný piniové šiše a lístkům. Vedle vázy vyrůstají dva zatočené florální úponky s liliovými květy. Tělo *kantharu* je nevyvážené, podané z dvojí perspektivy: tělo z frontálního pohledu, hrdlo z nadhledu (téměř kruhové). Váza je vertikálně členěná kanelurami.

Přední stěna: Architektonické členění v podobě edikul nesených sloupky s holými dříky, korintskými hlavicemi a attickými patkami s plinthou. Na hlavice sloupků „nasedají“ oblouky jednotlivých nik s motivy mušle. Po stranách pole jsou sloupky zdvojené. Vysoký sokl. Uprostřed tří prostředních nik jsou lidské postavy (skupina *trinus*): Kristus s otevřenou knihou v levici a s nimbem s *chi - rho* monogramem za hlavou, pravíci činí orátorské gesto; apoštolové Petr (po levici Krista, nese kříž) a Pavel (po pravici Krista, v levici svírá *volumen*). Oba apoštolové mají pravice pozvednuté v gestu *acclamatia*. Postavy apoštolů se zdají být větší než postava Krista v centru. Také jejich pravice jsou zdůrazněné - neúměrně velké vzhledem k tělu. V postranních dvou nikách se nacházejí dva monumentální volutové *kanthary*, z jejichž hrdla vyrůstá květ. Těla váz jsou vertikálně členěná kanelurami a podaná z frontálního pohledu, pouze hrdlo je téměř kruhové, tj. podané z pohledu shora. Stejně *kanthary* jsou zobrazeny také na abaku dvou prostředních sloupků; na abaku vedlejších

sloupků jsou rozviliny, stejné jako na bocích sarkofágu. Nad mušlemi je pás římsy, zdobené florálními úponky složenými ze střídajících se trojlístků a liliových květů.

Zadní stěna: Jednoduché nečleněné pole (rámuje ho pouze boční „trojsloupek“ s akantovou hlavicí, abakem a listovým motivem). Spodní sokl je nečleněný. Uprostřed se nachází disk s monogramem složeným z písmen *chí* a *ióta*. Disk stojí na hoře, složené z jednotlivých segmentů v podobě kamenů. Po stranách disku stojí dva beránci, jejichž těla zůstala nedokončena, resp. jsou jen lehce načrtnuta drobnými záseky. Stěna a reliéf nejsou ohlazeny jako na zbývajících třech stranách sarkofágu.

Pravá boční stěna: Rohy sarkofágu jsou rozlišeny trojitými sloupký (s hladkým dřikem, attickými patkami s plinthem jako na sarkofágu *Exuperantia*; a s korintskými hlavicemi; na abaku hlavic stojí orel s rozepjatými křídly). Pole je jako na přední stěně členěno nikami. Místo architrávu jsou velké mušle (architráv je pouze nad středovým sloupkem). Mušle jsou podpírány nikoli sloupký, ale dvěma kandelábry s hořícími svícemi. Uprostřed se nachází latinský kříž, na němž je postaven vypouklý disk s monogramem složeným z řeckých písmen *ióta* a *chí*. Z architrávu nad středovým sloupkem vyrůstá florální úponek s dvěma rozetkami.

Levá boční stěna: Identická výzdoba jako na pravém boku. Liší se pouze ve výšce reliéfu (je nižší u křížů a monogramů) a v proporcích.

Sarkofág byl znovu použit v 17. st., kdy do něj byly uloženy ostatky sv. Barbaciána.

Sarkofág Barbaciána je posledním ravenským sarkofágem s figurální výzdobou. Tento sarkofág patří do stejného okruhu jako sarkofágy *Rinaldo a Dvanácti apoštolů*, ke kterému je blízký drapérií i podáním Krista a apoštolů. Postavy na sarkofágu Barbaciána jsou také velmi blízké postavám na sarkofágu *Exuperantia a Maximiana* v Dómu.

De Francovich pojal tento sarkofág jako příklad "abstraktně - dekorativního" uměleckého programu. Tento aspekt dokládá vyplnění postranních nik *kanthary*, které svou velikostí zastupují lidskou figuru. Dochází tak k pomyslnému významovému vyrovnání mezi postavou a ornamentem - symbolem, které v pozdějším vývoji ravenského okruhu vede k naprostému opuštění lidské postavy. Sarkofág Barbaciána představuje předěl k umění středověku.

Jak již bylo řečeno, uplatňují se ve výzdobě tohoto sarkofágu principy figurální a symbolické (abstraktní) výzdoby, a to ještě ve vyvážené míře, avšak s již patrnou tendencí k převažujícímu symbolickému vyjádření (*kanthary* na přední stěně jsou monumentálnější než postavy v ústřední scéně; lidské figury stojí izolovaně v jednotlivých nikách, aniž by mezi nimi probíhal jakýkoliv náznak vzájemné komunikace, jsou spíše nositelem symbolu než prvky ucelené kompozice). Bovini poukazuje na to, že je sarkofág Barbaciána příkladem nového formálního pojetí, ve kterém je postava vymezena od svého okolí, ke kterému již nemá žádný vztah⁴²⁶.

Srovnáme-li sarkofágy Barbaciána a *Liberia III.* či sarkofág *a nicchie* v S. Francesco, vidíme významný kompoziční rozdíl mezi pojetím vztahu postavy a prostoru: niky s mušlemi na sarkofázích v S. Francesco vytvářejí pozadí pro postavy, které ho harmonicky a vyváženě vyplňují. Na sarkofágu Barbaciána jsou mušle v nikách spíše protiváhou postav,

⁴²⁶ „La composition du sarcophage de S. Barbatien montre donc une nouvelle expression formelle, un véritable nouveau «Kunstwollen», qui révèle le renouvellement profond du goût et de l'esprit qui caractérisera le monde médiéval.“ Bovini: Un momento del linguaggio artistico della scultura ravennate „a figure“ che preannuncia i medio evo. In: *Atti del convegno internazionale sul tema: Tardo antico e alto medioevo. La forma artistica nel passaggio dall'antichità al medioevo.* Roma 4-7 aprile, 1967. Estratto, Roma 1968, str. 267.

působí těžkopádně a postavy znevýrazňují. Blízký tomuto pojetí disproporcionality postavy a jejího okolí je sarkofág *Ariosti – Fontana*.

De Francovich datuje sarkofág do let 440 - 450 a považuje ho za nejmladší exemplář skupiny ravennských figurálních sarkofágů. Ke stejnému závěru došel i Kollwitz, který za jeden z důkazů svědčících pro pozdní datum vzniku sarkofágu považuje symbolickou výzdobu bočních stěn a lunet víka (zvláště kantharos s florální dekorací)⁴²⁷. Současně však Kollwitz datuje sarkofág Ariosti – Fontana do let 450 – 475. Domnívám se, že oba sarkofágy vznikly ve více méně stejném období, a to kolem roku 450, sarkofág Barbaciána pravděpodobně o něco dříve (desetiletí 440 – 450).

Analogie: sarkofág *Exuperantia a Maximiana* (přední stěna), sarkofágy *Rinaldo a Dvanácti apoštolů*, sarkofág *a sei nicchie* v S. Apollinare in Classe, pro monumetnální chéma zadní stěny sarkofág *Pignatta*, zadní stěna sarkofágu *Ariosti - Fontana* ve Ferrare.

Datace: 440 - 450 (De Francovich 1959, str. 109); *druhá polovina 5. st.* (*Corpus*, II, 1968); *polovina 5. st.* (Farioli 1977, str. 40; Farioli.: *Osservazioni sulla scultura di Ravenna paleocristiana*. Estratto da „Aquileia Nostra“, anno XLV - XLVI - 1974 – 1975, Padova, str. 732).

Bibliografie: *Corpus*, II 1968, str. 36-37; De Francovich 1959; Farioli 1977, str. 40; Gerke 1969; Kollwitz - Herdejürgen 1979, str. 142-143.

XIII Reliéf s nevěřícím Tomášem (Incredulità di S. Tommaso) v Museo Nazionale v Ravenně

Katalog ravennských figurálních sarkofágů, Tab. 13, obr. 1.

Materiál: Řecký mramor (prokonéský?).

Rozměry: 0,88 x 0,77 m, lat. 0,10 m (podle *Corpus*, II, 1968).

Inv. č.: 599.

Popis: Po stranách fragmentu jsou zobrazeny dva cypřiše, na kmeni stromu vpravo je patrný reliéfní útvar, stejný jako na levém boku sarkofágu Pignatta a na fragmentárním sarkofágu v Museo Nazionale. Mezi stromy jsou zobrazeny dvě postavy, vlevo postava Krista (rozpoznatelného podle nimbu nad hlavou) s pozvednutýma rukama. Postava vpravo přikládá svou pravici k hrudi Krista, jedná se o nevěřícího Tomáše, podle epizody popsané např. v Janově evangeliu (J 20, 27⁴²⁸).

Podle rozměrů a kompozice výzdoby (uzavřená scéna setkání dvou osob, po stranách stromy) lze usuzovat na to, že byl fragment původně součástí boku sarkofágu.

Záhyby šatu obou postav stejně jako jejich obličejové připomínají postavy na bázi obelisku Theodosia v Konstantinopoli, afinita k východnímu stylu skulptury potvrzuje dataci

⁴²⁷ „Im Feld der linken Nebenseite ist eine Vase mit einer Artischocke zwischen zwei Ranken mit eingerollten Lilienblüten wiedergegeben. Auch von hier aus erweist sich der Sarkophag des Barbatianus als das jüngste Stück der Gruppe“. Kollwitz - Herdejürgen 1979, str. 142-143.

⁴²⁸ ²⁷ Potom řekl Tomášovi: „Polož svůj prst sem, pohled' na mé ruce a vlož svou ruku do rány v mém boku. Nepochybuj a věř!“.

do konce 4. st. Pro konstantinopolský původ sarkofágu se vyslovila R. Farioliová a I. Baldini – Lippolis⁴²⁹.

Analogie: Reliéfy báze *obelisku Theodosia* v Konstantinopoli; pro typologii stromu levý bok sarkofágu *Pignatta* a *fragmentární* sarkofág v Museo Nazionale.

Datace: *Konec 4. st.* (Corpus, II, 1968); 390 – 400 (De Francovich 1958).

Bibliografie: I. Baldini - Lippolis 2003, str. 226; Corpus, II, 1968, str. 26; De Francovich 1958, str. 68-80.

⁴²⁹ Farioli, R.: *Osservazioni sulla scultura di Ravenna paleocristiana*. Estratto da „Aquileia Nostra“, anno XLV - XLVI - 1974 - 1975. Padova, str. 722, pozn. 8. Baldini 2003, str. 226.

11. Přehled ravennských symbolických sarkofágů

Sarkofágy jsou řazeny do skupin 1 –14 podle jejich lokace (mausoleum Gally Placidie, Quadarco di Braccioforte, S. Francesco, Dóm, S. Vitale, S. Apollinare in Classe, Sant'Agata Maggiore, Museo Arcivescovile, Museo Nazionale, Ferrara, Fusignano, Cleveland Museum of Art, Mondolfo/Marche, Ostiglia).

1. MAUSOLEUM GALLY PLACIDIE

I. Sarkofág Konstanse III.

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. I, obr. 1 - 2.

Materiál: Mramor

Rozměry: Long.: 2,26 m; Alt.: 0,94 m; Lat.: 0,95 m. Víko: Alt.: 0,41 m (podle Corpus, II, 1968)

Typ sarkofágu: Panelový s kontinuálním pásem.

Víko: *A doppio spiovente* s postranními akroterii, zdobenými *chi - rho* monogramy (chrismóny) s uzavřeným *rho*. Monogram v pravém akroteriu je doplněn o zavěšená písmena *alpha* a *omega*. Jinak nezdobené. *Pravé tympanon:* Bez výzdoby. *Levé tympanon:* Výzdoba v podobě malého volutového *kantharu*, podobného jako na levé boční stěně, z něhož prýští pramen vody, symbol Boží milosti (*gratias divina*). Tympanon i akroteria jsou rámována profilovanou římsou. Uprostřed dolní stěny štítu je ponechán nezdobený výčnělek k uchycení víka.

Přední stěna: Skupina *trinus: Agnus Dei* z profilu a s otočenou hlavou stojí na hoře, z níž vytékají prameny čtyř rajsých řek; vedle něho po stranách dva beránci symbolizující apoštoly Petra a Pavla. Po stranách výjevu palmy, symbol nebeské krajiny, ověšené plody. V dolním pásu kompozice naznačena krajina. Celá stěna je rámována plasticko - architektonickou dekorací.

Zadní stěna: Nezdobená.

Pravá boční stěna: Nezdobená.

Levá boční stěna: Volutový *kantharos*, z jehož vody se napájejí dvě holubice (symbolika osvěžení duší v ráji⁴³⁰). Po stranách scény stojí dvě ornamentálně pojaté palmy. V dolním pásu kompozice pod kmeny palm naznačena krajina. Celá kompozice je ohraničena plasticky profilovaným rámem.

Sarkofág zůstal pravděpodobně nedokončen (vzhledem k nezdobené pravé boční a zadní stěně), neboť nebylo obvyklé porušení výzdobné symetrie stěn⁴³¹.

Kompozice sarkofágu je živá a naturalistická v pojetí detailů (viz palmy, krajina pod nohama beránků). Přesto je zde již patrná tendence ke stylizaci (vlna beránků).

Koch tento sarkofág řadí do skupiny sarkofágů, jež je vymezena gótskou nadvládou (tj. mezi lety 493 – 540), neboť se domnívá, že datace podle vzniku mauzolea není bezpečná: není jisté, že sem byl sarkofág umístěn bezprostředně po výstavbě mauzolea (druhá čtvrtina 5. st.), ani že v něm byly uloženy ostatky člena císařské rodiny (Konstanse). Současná situace

⁴³⁰ De Francovich 1959, str. 9.

⁴³¹ Géza de Francovich 1959, str. 9.

bádání opravdu odmítá tvrzení, že by v sarkofázích v mausoleu Gally Placidie byly uloženy ostatky členů císařské rodiny, existují i pochyby o funerálním účelu stavby⁴³². Avšak pozorujeme-li analogie těl beránek, naturalisticky podané krajiny a palmových stromů, nezdá se být datace do druhé čtvrtiny 5. st. nereálná. Palmové listy jsou podobné těm na fragmentárním sarkofágu v Museo Nazionale (konec 4./5. st.), ocasy i těla beránek mozaice s Dobrým pastýřem v mausoleu Gally Placidie a beránkům na pravé lunetě víka sarkofágu Rinaldo; nimbus s konstantinovským monogramem nad hlavou beránka nimbu nad hlavou Krista na fragmentárním sarkofágu. Naopak srovnáme-li sarkofág Konstanse se sarkofágy gótského období, např. se sarkofágem *degli agnelli* (konec 5. st.), zaznamenáme četné rozdíly: těla beránek na sarkofágu *degli agnelli* již nejsou podána s klasickým citem pro detail a jemnou atmosféru, palmy jsou schematizované a zdá se, že protínají těla beránek. Modelace reliéfu je spíše dvourozměrná. To jsou hlavní důvody, pro které se domnívám, že dataci sarkofágu Konstanse je třeba umístit do období 425 - 450.

Analogie: Reliéf s beránky z teodosiánské basiliky *S. Sofia* v Konstantinopoli; mozaiky v mausoleu Gally Placidie (*luneta s Dobrým pastýřem*); pravá luneta sarkofágu *Rinaldo*; fragmentární *sarkofág s beránky* v Museo Nazionale; levá deska *Milánského diptycha*; palmy na *fragmentárním sarkofágu*; beránci zadní stěny sarkofágu *Barbaciána*; stříbrná krabička z *Ain Zirara* v Musei Vaticani a *sarkofág č. 194* z Museo Sacro Lateranense⁴³³.

Datace: *Polovina 5. st.* (Corpus, II, 1968, str. 42); *425-426* (De Francovich 1959).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 42-43; De Francovich 1959, str. 7-9; Gerke 1969; Lawrence 1970.

II. Sarkofág Valentiniána III.

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. II, obr. 1 – 4.

Materiál: Mramor

Rozměry: : *Long.:* 2,25 m; *Alt.:* 1,03 m; *Lat.:* 1,18 m. Víko: *Alt.:* 0,62 m

Typ sarkofágu: Se třemi nikami. Alternují oblouky a trojúhelníkové tympanon.

Víko: *A baule* s naznačením střešních tašek; rámováno pásem pletence a vejcovce.

Pravá luneta: V horní části plasticky profilovaná římsa; v dolním okraji pás pletence. Uprostřed pole je zobrazena palma, z jejíchž plodů se občerstvují dva beránci, stojící na skalnatém výstupku. Těla beránek v lunetě a na přední stěně jsou analogická. *Levá luneta:* Horní oblouk tvořen plasticky profilovanou římsou, dolní okraj pásem pletence (v levé polovině chybí). Výzdoba je složena ze dvou transen⁴³⁴, sestávajících ze dvou pásů pletence s kříži. Transeny jsou uprostřed odděleny pilastrem, na jehož vrcholu je posazen disk s monogramatickým křížem se zavěšenými písmena *alpha* a *omega*.

Přední stěna: Plocha přední strany je rámována dvěma postranními kanelovanými pilastry s kompozitními hlavicemi a patkou. V dolní části je vysoký sokl, v horní profilovaný architráv, jež je nesen hlavicemi sloupů. Architráv spočívá na vrcholcích oblouků a tympanonu vnitřních edikul. Plocha je členěna třemi edikulami: prostřední s trojúhelníkovým

⁴³² Za tyto postřehy děkuji Prof. R. Farioliové a C. Rizzardiové.

⁴³³ Corpus, II, 1968, str. 42; De Francovich 1959, str. 24-27.

⁴³⁴ Myšlenku, že se jedná o *transeny*, tj. o oddělující architektonické články galerií kostelů, uvádí *Corpus della scultura paleocristiana, II, 1968, str. 46*. De Francovich naopak uvádí, že se jedná o pozdější výzdobu průměrného umělce, který nezvládl vyřešení polokruhového prostoru zasazením čtyřúhelníkovitého motivu pásů pletence a nepoměrně malého disku s monogramatickým křížem. *De Francovich 1959, str. 10-11*.

tympanonem neseným torďovanými sloupky s korintskými hlavicemi. V prostorech mezi tympanonem a oblouky nik jsou dvě rozetky. Oblouky nik jsou vyplněny mušlemi. Uvnitř prostřední edikuly stojí beránek, *Agnus Dei*, na hoře, z níž vytékají čtyři rajske řeky⁴³⁵. Beránek má hlavu otočenou doprava. Za tělem beránka se nachází kříž latinské formy s rozširujícími se rameny, na nichž usedly dvě holubice. Postranní edikuly jsou vyplněny velkými kříži stejného tvaru jako v prostřední nice.

Zadní stěna: Je obdobou přední stěny (výzdoba se skládala ze tří nik, v nichž se nacházely kříže a *Agnus Dei*), avšak reliéf je značně poničený. Rozety zde byly na rozdíl od přední stěny umístěny také po stranách.

Pravá boční stěna: Uprostřed pole, rámovaného stejně jako na přední stěně kanelovanými pilastry s kompozitními hlavicemi a patkou, soklem a architrávem, se nachází mohutný volutový a kanelovaný *kantharos*⁴³⁶.

Levá boční stěna: Identická výzdoba jako na pravé boční stěně, pouze na hrdle *kantharu* navíc zobrazeny dvě holubice.

Podle některých starších označení byl nazýván také sarkofág Honoria (tak ho jmenoval např. De Francovich, 1959; stejně je označen i v korpusu starokřesťanské skulptury, Corpus, II, 1968, str. 46).

Typ architektonického členění přední stěny sarkofágu Valentiniána III. je odvozen z typu pohanských sarkofágů, rozšířených ve 3. st. po Kr. v Pádské nížině a vycházejících z architektonicky dekorovaných sarkofágů maloasijských⁴³⁷. Tyto sarkofágy z Pádské nížiny můžeme nalézt jak v Ravenně samotné, tak např. v Bologni, Bressii Ferrare, Miláně, Modeně či v Pesaru atd.

Výzdoba *levé lunety víka* nese ojedinělý motiv: dvě řady pletenců a monogramatický kříž na sloupku, rozdělujícím pletence na dvě poloviny. Jak již bylo uvedeno, De Francovich se domnívá, že se jedná o pozdější doplněk - srovnává ho s ikonografií kříže konce 5. st., kam datuje i tuto lunetu⁴³⁸.

Domnívám se, že sarkofág je mladšího data než sarkofág Konstanse, neboť na vlně beránků je již patrná stylizace. Také rozety jsou značně schematizovány, takže připomínají spíše fiálu. Velmi blízkou analogii spatřuji ve dvou fragmentech s kříži v S. Francesco, které jsou v „Korpusu raně křesťanské byzantské a raně středověké skulptury v Ravenně“ datovány do počátku 6. st., De Francovichem do let 500 – 525. S pozdní datací nekoresponduje plastický ráz výzdoby sarkofágu, dokonalá tektonika *kantharů* na bočních stěnách a jemná modelace těl holubic. Tyto znaky přibližují sarkofág východnímu (konstantinopolskému) vlivu. Domnívám se proto, že lze dataci sarkofágu umístit do období po vzniku sarkofágu Konstanse, tj. po první polovině 5. st., resp. do třetí čtvrtiny 5. st.

Ikonografie sarkofágu Valentiniána III. je analogická s pravou deskou *Milánského diptycha* (obr. 32). Toto diptychon je převážně datováno do období kolem poloviny 5. st.⁴³⁹ a je obecně považováno za produkt milánského ateliéru. Dataci do první poloviny 5. st.

⁴³⁵ Typ beránka umístěného v edikule s tympanonem se nachází v Malé Asii. *Farioli 1972, str. 173.*

⁴³⁶ Podle De Francoviche musely být i zde původně zobrazeny dvě holubice, stejně jako na levé boční stěně (*De Francovich 1959, str. 10*). Je tedy možné, že scéna zůstala nedokončená, nebo že byla výzdoba následně odesána.

⁴³⁷ De Francovich 1959, str. 29.

⁴³⁸ *ibid.*, str. 11-12.

⁴³⁹ De Francovich i Rizzardiová ho považují za dílo první poloviny 5. st., *De Francovich 1959, str. 29-30*, Volbach se přiklání k dataci do druhé poloviny 5. st., především z hlediska jeho srovnání s ravenskými sarkofágy.

podporují analogie s některými slonovinami tohoto období. Hypotézu o milánském původu diptycha rozvádí De Francovich, který se domnívá, že je Milánské diptychon jedním z důkazů vlivu milánských umělců na ravennskou produkci. Volbach ho však připisuje ravennské dílně⁴⁴⁰.

Domnívám se, že se v tomto případě nabízí zajímavé srovnání ikonografie Milánského diptycha a sarkofágu Valentiniána III.: na levé desce diptycha je zobrazen *Agnus Dei* s hlavou otočenou doprava, stejně jako v prostřední edikule sarkofágu. Zde jako by byly sloučeny oba motivy Milánského diptycha v jeden - beránek, za nímž stojí kříž, posazený na rajské hoře. Také architektonická dekorace okolo kříže na diptychu je analogická architektuře na sarkofágu, pouze s tím rozdílem, že chybí rovný překlad, a že sloupky jsou tordované.

Analogie: Pohanské sarkofágy severní Itálie; mozaiky v mauzoleu Gally Placidie (luneta s Dobrým pastýřem); sarkofág *Konstane III.*; *sarkofág č. 194* v Museo Sacro Lateranense, reliéf s beránky z teodosiánské basiliky *S. Sofia* v Konstantinopoli; *dva fragmenty s kříži* v S. Francesco.

Datace: Počátek 6. st. (Corpus, II, 1968, str. 46); *druhá čtvrtina 5. st.* (De Francovich 1959).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 46-47; De Francovich 1959, str. 10-15; Gerke 1969,

III. Sarkofág Gally Placidie

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. III., obr. 1.

Materiál: Mramor.

Typ sarkofágu: Panelový s tabulou ansatou.

Víko: *A doppio spiovente* s postranními akroterii.

Přední stěna: *Tabula ansata* bez nápisu. Stopy po škrabání a vyrývání povrchu v pozdějším období⁴⁴¹.

Zadní stěna: Bez výzdoby.

Pravá boční stěna: Bez výzdoby.

Levá boční stěna: Bez výzdoby.

Od padesátých let 20. st. existovala diskuse (De Francovich, Bovini, Lawrencová, Ricci, Rasponi, Gerola) o místu pohřbu císařovny Gally Placidie (zemřela r. 450) a o tzv. sarkofágu Gally Placidie. Dnes převládá názor (Rizzardiová, Farioliová), že byla Galla Placidia pohřbena v mauzoleu valentiniánsko - theodosiánské dynastie v Římě.

Podle názoru Corada Ricciho byly všechny tři sarkofágy do mauzolea umístěny po jeho dostavbě, a to původně pod jeho podlahu a následně vyzdviženy na povrch⁴⁴²

Lawrencové se však na základě citace Andrease Agnelliho⁴⁴³ domnívá, že sarkofág byl již od počátku vystaven v nadzemní struktuře. V Ravenně a v ostatních oblastech bylo až

⁴⁴⁰ Volbach 1977, str. 14-25.

⁴⁴¹ Podle Geroly bylo toto ničení následkem zbožné úcty věřících, kteří, kteří si chtěli odnést mramorový prášek jako relikvii. Galla Placidia byla ve středověku uctívána jako svěťce. *In Lawrence 1970, str. 34.*

⁴⁴² *In Lawrence 1970, str. 34.*

do 7. st. zvykem pohřbívat významné osobnosti duchovního stavu (biskupy, arcibiskupy) v kostelích pod podlahu a případně označit místo sarkofágu mramorovou deskou s nápisem⁴⁴³. Sarkofágy určené "k vidění" byly umíst'ovány v nartexu kostela nebo mimo kostel. Podle De Francoviche byla hlavním důvodem tohoto zvyku snaha nerozptylovat věřící shromážděné na bohoslužbě často monumentálními a bohatě zdobenými sarkofágy⁴⁴⁵. To však nevylučuje umístění sarkofágu do přilehlé stavby kostela (původně pravděpodobně oratoria), dnes tzv. mausoleum Gally Placidie.

Přední stěna sarkofágu byla pravděpodobně původně pokryta mramorem či kovem. Toto obložení bylo následně odstraněno (pravděpodobně v roce 1678).

Tzv. sarkofág Gally Placidie do skupiny ravennských sarkofágů se symbolickou výzdobou *de facto* nepatří. Nenese dnes již žádnou specifickou křesťanskou výzdobu, zařazení mezi křesťanské sarkofágy vděčí pouze své dedikaci císařovně Galle Placidii. Otázkou zůstává, jak vypadala dekorace, která z něj byla v průběhu staletí odstraněna.

Svou formou je blízký pohanským sarkofágům severní Itálie 3. st.

Analogie: Pohanské sarkofágy severní Itálie 3. st.

Datace: První polovina 5. st.

Bibliografie: De Francovich 1959, str. 6-7; Lawrence 1970, str. 33-34.

2. **QUADRARCO DI BRACCIOFORTE**

IV. **Sarkofág rodiny Traversari**

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. IV., obr. 1 - 3.

Materiál: Mramor.

Rozměry: Long.: 2,21 m; Alt.: 1,09 m; Lat.: 1,04 m. Víko: Alt.: 0,72 m (podle *Corpus, II, 1968*).

Typ sarkofágu: Panelový s *tabulou ansatou* a postranními pilastry.

Víko: A *doppio spiovente* s postranními akroterii; střecha s naznačením *tegul*. Na akroteriích přední stěny jsou zobrazeni dva antitetičtí pávi s těly odvrácenými od sebe. Nad těly pávů jsou čtyřlísté rozety. Peří pávů je plasticky vyryto. Pravé tympanon: V

⁴⁴³ „Sepulta est Galla Placidia in monasterio Sancti Nazarii, ut aiunt multi, ante altarium, infra cancellos quos fuerunt aerei, qui nunc lapidei esse videtur.“ Lawrence 1970, str. 34.

⁴⁴⁴ První křesťané využívali k pohřbům pohanských nekropolí (takovým příkladem je i hrob sv. Petra na nekropoli ve Vatikánu). Křesťané nemohli využívat kolektivních pohřebišť, *columbárií*, z důvodu odmítání kremace. Proto pohřbívali na hřbitovy, *coemeterium*, pod širým nebem, *c. sub divo*. Na takových pohřebištech se nachází několik typů pohřbů: hroby uzavřené deskami či cihlami, případně přikryty sedlovou stříškou (z *tegulae*) - tzv. typ *alla cappuccina*; zděné hrobky (mohou být omítnuté a malované, příp. je horní část zdobena mozaikou - především v Africe. Nejméně nákladným pohřbem byly amfory (např. pohřebiště v Classis u Ravenny), o mnoho nákladnějším pak sarkofágy, vyhrazené třídě majetných. Sarkofágy jsou doložené od 3. st. a na rozdíl od pohřbů v amforách lze většinou identifikovat, zda se jedná o křesťanský pohřeb. Do skupiny pohřebišť *sub divo* patří také mauzoleum. (Za tyto poznatky vděčím prof. R. Farioli a P. Portě). Nebo se pohřbívalo do podzemních pohřebišť, *c. subterraneum, hypogea*, katakomby (především v Římě, Neapoli, Syrakusách a na Maltě). Křesťané přejali z římské architektury také mauzolea.

⁴⁴⁵ Géza de Francovich 1959, str. 6 - 7.

architektonickém rámu se nachází vavřínová koruna, v jejímž středu je *chi - rho* monogram, analogický jako na pravém boku. Z koruny splývají z ozdobného uzlu dvě *taeniae/lemniscae*, zakončené srdčitými listy břečťanu. Na *lemniscae* usedly dvě holubice. V akroteriích pravého tympanonu jsou stylizované palmetky, podobné jako na akroteriích zadní strany sarkofágu Pignatta. Akroteria zadní strany jsou aktuálně bez výzdoby, jsou však čitelné stopy po dvou rozetkách. Levé tympanon: Je podobné pravému, uvnitř se nachází kříž analogický kříži na levé boční stěně. Po stranách kříže stojí dva antitetičtí beránci, jež se hlavami dotýkají kříže. Beránci mají dlouhé ocase a vlnu, která je naznačena rytím (jemnými hustými seký dláta). Přední a zadní noha beránců je nakročena směrem ke kříži, avšak tento pohyb nevzbuzuje dojem hloubky kompozice. Na beráncu vlevo je patrné velké oko podané zpředu, ačkoli se jedná o pohled z profilu. Na akroteriích tympanonu jsou zobrazeny stylizované rozetky, stejně jako na pravém tympanonu.

Přední stěna: Postranní pilastry s patkou a s vertikálně členěným dříkem, hlavice jsou poničené. V centru se nachází monumentální *tabula ansata*, v níž chybí nápis. Po jejích stranách dva latinské kříže formy *crux patens*. Kříž vlevo má v místě křížení obou ramen malý diskovitý prvek; je postaven na polokruhovitě hoře. Kříž vpravo je stejného typu, pouze zde chybí podstavový prvek v podobě hory. Oba kříže mají prodloužený tvar, což odpovídá malému prostoru, který je jim vyhrazen po stranách *tabuly ansaty*. Horizontální ramena křížů jsou nepoměrně krátká.

Zadní stěna: Bez výzdoby.

Pravá boční stěna: Architektonická dekorace této stěny je poničená, ale jsou patrné postranní pilastry s hlavicemi zdobenými akantovými listy; báze pilastrů je nečleněná. Plochu stěny zabírá oblouk niky, který spočívá na konzolách připojených k pilastrům, jako na pohanských sarkofázích severní Itálie. Je tedy vypuštěn prvek nosných sloupů. Uvnitř niky se nachází disk s konstantinovským *chi - rho* monogramem. Ramena monogramu se na koncích rozšiřují a jsou uvnitř členěna rytím; *rho* je zavřené. Uprostřed křížicích se ramen monogramu se nachází diskovitý prvek. Na ramenech písmene *chi* jsou na řetízku (jehož segmenty však již nejsou patrné) zavěšena písmena *alfa* a *omega*. V dolní části pod diskem s monogramem vyrůstají dva liliové květy. Na styly této strany převažuje grafičnost nad plastickým provedením.

Levá boční stěna: Analogické architektonické členění jako na pravé boční straně. V nice spočívající na dvou konzolkách upevněných na pilastrech se nachází latinský kříž s rozšiřujícími se rameny, na nichž jsou zavěšena písmena *alfa* a *omega* na řetízku, jehož segmenty jsou v tomto případě patrné - mají podobu tordování. Ramena kříže stejně jako zavěšená písmena jsou uvnitř zdobena grafickým rytím. V místě křížení dvou ramen kříže se nachází pravouhlý prvek s diskem. Kříž stojí na hoře, sestávající ze čtyř stupňů. Z hory vytékají dva prameny řek (jako na Bebi sarkofágu), znázorněné jemným rytím.

Sarkofág byl znovu použit roku 1225, kdy do něj byly uloženy ostatky Pietra Traversariho.

Motiv palmetek na zadních akroteriích je odvozen z maloasijských pohanských sarkofágů⁴⁴⁶.

Sarkofág je blízký stylu na desce oltáře v S. Vitale (dvourozměrnost, plochá nečleněná těla beránců). Stejně schéma *adoratio crucis* se objevuje také na levé lunetě sarkofágu Bonifacia, datovaného Korpusem do počátku 6. st. Oltář v S. Vitale je datován do období výstavby basiliky, tj. do 2. čtvrtiny 6. st. Domnívám se, že sarkofág Traversari bychom mohli datovat do počátků 6. st.

⁴⁴⁶ Corpus, II, 1968, str. 44.

Analogie: Sarkofág *Pignatta* (palmetky v akroteriích); pro typologii uchycení oblouků nik na konzolkách fragment s figurální výzdobou z kostela *S. Agata Maggiore* a pohanské severoitalské sarkofágy 3. st., sarkofág *a tre e quattro nicchie* ze S. Apollinare in Classe (pro analogii bočních stěn s oblouky na konzolách), sarkofág *Exuperantia* (pávi), *Rinaldo* (pávi, rozety); *sarkofág a sei nicchie* v S. Apollinare in Classe (stylová analogie: plastické provedení); pro přední stěnu *nedokončený sarkofág* v zahradě S. Vitale, víko sarkofágu *a nicchie*; pro styl beránek a *adoratio crucis* přední strana *oltáře* v S. Vitale a levá luneta sarkofágu *Bonifacia*.

Datace: **Konec 5. st.** (*Corpus, II, 1968, str. 44*); **470 - 480** (*De Francovich 1959*)

Bibliografie: *Corpus, II, 1968, str. 44*; *De Francovich 1959, str. 102-107*; Lawrence 1970, Zucchini (*Corpus*).

V. Sarkofág s křížem v medailonu

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. V., obr. 1.

Materiál: Porézni mramor (?), působením vnějších vlivů značně porušený⁴⁴⁷.

Rozměry: *Long.:* 2,33 m; *Alt.:* 0,63 m; *Lat.:* 0,83 m. Víko: *Alt.:* 0,57 m (podle *Corpus, II, 1968*).

Typ sarkofágu: Panelový s nečleněnou *cassou* a kříži.

Víko: *A doppio spiovente*, s postranními širokými akroterii. Výzdoba na tympanonech zničená. Víko nenese žádnou výzdobu. Sklon sedlové střechy je mírně konkávní.

Přední stěna: Bez dalšího plastického členění, uprostřed se nachází centrální motiv kříže uzavřeného v medailonu (klipeu). Obvod klipea je tvořen dvojitou linií. Kříž je vnitřně členěný, jeho forma je *crux patens*. Horní okraj vertikálního ramene se dotýká vnitřního obvodu klipea; dolní konec pokračuje pod klipeem.

Zadní stěna: Bez výzdoby.

Pravá boční stěna: Bez výzdoby.

Levá boční stěna: Bez výzdoby.

Kříž uprostřed klipea se svými rozměry blíží řecké formě (stejně dlouhá ramena), avšak v tomto případě jeho vertikální rameno pokračuje i pod dolní okraj medailonu, takže délka se pak blíží rozměrům latinské formy kříže.

Analogie: Sarkofág *s centrálním křížem* u *Quadrarco di Braccioforte*; fragment sarkofágu v *Museo Nazionale*; fragment sarkofágu v *S. Agata Maggiore*.

Datace: **Konec 6. st.** (*Corpus, II, 1968*).

Bibliografie: *Corpus, II, 1968, str. 54*.

⁴⁴⁷ Tento sarkofág je umístěn pod širým nebem, což způsobuje jeho neustálé porušování vlivem klimatických podmínek.

VI. Sarkofág s třemi kříži

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. V., obr. 2.

Materiál: Porézni mramor (?), značně poničený klimatickými podmínkami.

Rozměry: Long.: 2,02 m; Alt.: 0,50 m; Lat.: 0,65 m. Víko: Alt.: 0,27 m (podle *Corpus, II, 1968*).

Provenience: Archeologická zóna v Classe.

Typ sarkofágu: Panelový s nečleněnou *cassou* a kříži.

Víko: *A baule*, skromných rozměrů. V horní části víka je zobrazen dlouhý latinský kříž s rozšířenými rameny, zakončenými v podobě trojúhelníků. Kříž zabírá celou plochu víka.

Přední stěna: Na spodním soklu se nachází centrální reliéfní kříž latinské formy s rozšiřujícími se rameny, *crux patens*; zakončení ramen je trojúhelníkové. Uprostřed kříže se nachází disk s centrálním bodem. Po stranách kříže jsou umístěny další dva kříže menších rozměrů, podobné formy (pouze centrální disk je redukován). Kříže se „vznášejí“ v prostoru, na rozdíl od centrálního jsou pouze ryté.

Zadní stěna: Bez výzdoby.

Pravá boční stěna: V nečleněném poli pouze se spodním soklem se nachází kříž, analogický postranním křížům na přední stěně. Reliéf kříže je velmi poškozený.

Levá boční stěna: Stejně jako na pravém boku, i zde se nachází kříž podobný menším křížům na přední stěně. V dolní části stěny je sokl.

Sarkofág byl objeven v Classe roku 1855⁴⁴⁸.

Ze srovnání s lokální dalmatskou produkcí sarkofágů zdobených kříži lze usoudit, že se mohlo jednat o importovaný kus, který mohl být případně v ravennské dílně dokončen (výzdoba dvou rytých křížů po stranách centrálního kříže, viz *kapitola 3. 5*), a že datace do 6. st. (resp. do druhé poloviny 6. st.) odpovídá stylu výzdoby.

Analogie: Sarkofág *s centrálním křížem* u Quadrarco di Braccioforte; sarkofág *s křížem na přední a zadní stěně* v Quadrarco di Braccioforte, sarkofág v S. Agata (*Tab. XXXII, obr. 1*); istrijsko – dalmatské sarkofágy, např. sarkofág v Lovrečina (Brač), 6. – 7. st. (*obr. 57*); sarkofág ve Splitu (*obr. 58*); ze Salony (Tusculum), *obr. 60*.

Datace: **Konec 6. st.** (*Corpus, II, 1968*).

Bibliografie: *Corpus, II, 1968*.

VII. Sarkofág s křížem na přední a zadní stěně

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. V., obr. 3.

Materiál: Mramor.

Rozměry: Long.: 2,32 m; Alt.: 0,68 m; Lat.: 0,75 m. Víko: Long.: 2,44 m; Alt.: 0,29 m; Lat.: 0,84 m (podle *Corpus, II, 1968*).

Typ sarkofágu: Panelový s nečleněnou *cassou* a kříži.

Víko: Není původní.

⁴⁴⁸ *Corpus, II, 1968*.

Přední stěna: Nese centrální kříž v plochem reliéfu, forma kříže se blíží rozměrům řeckého kříže.

Zadní stěna: Nese kříž s centrálním medailonem. Kříž má rozšiřující se ramena (do trojúhelníkového tvaru), *crux patens*.

Pravá boční stěna: Bez výzdoby.

Levá boční stěna: Bez výzdoby.

Analogie: Sarkofág *se třemi kříži* v Quadrarco di Braccioforte; sarkofág *s centrálním křížem* u Quadrarco di Braccioforte; sarkofág *s centrálním křížem* v S. Agata a v zahradě S. Agata Maggiore, dalmatské sarkofágy (viz *analogie sarkofágu VI. s třemi kříži v Quadrarco di Braccioforte*).

Datace: **Konec 6. st.** (Corpus, II, 1968).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 55.

VIII. Sarkofág s centrálním křížem u Quadrarco di Braccioforte

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. VI., obr. 1.

Materiál: Mramor.

Rozměry: Long.: 2,24 m; Alt.: 0,62 m; Lat.: 0,72 m. Víko: Long.: 2,34 m; Alt.: 0,41 m; Lat.: 0,76 m (podle *Corpus, II, 1968*).

Typ sarkofágu: Panelový s nečleněnou *cassou* a kříži.

Víko: *A doppio spiovente* s širokými postranními akroterii. Nenese žádnou výzdobu. Větších rozměrů než *cassa* sarkofágu.

Přední stěna: Na spodním soklu se nachází kříž latinské formy s rozšiřujícími se rameny a centrálním medailonem (na místě křížení ramen).

Zadní stěna: Bez výzdoby.

Pravá boční stěna: Bez výzdoby.

Levá boční stěna: Bez výzdoby.

Analogie: Sarkofág *s křížem v medailonu* v Quadrarco di Braccioforte; sarkofág *s třemi kříži* v Quadrarco di Braccioforte, sarkofág *s centrálním křížem v zahradě S. Agata Maggiore*.

Datace: **Konec 6. st.** (Corpus, II, 1968).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 54.

3. BASILIKA S. FRANCESCO

IX. Sarkofág rodiny Del Sale

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. VII., obr. 1 - 3.

Materiál: Mramor.

Rozměry: Long.: 2,05 m; Alt.: 0,82 m; Lat.: 1,12 m. Víko: Alt.: 0,52 m (podle *Corpus, II, 1968*).

Typ sarkofágu: Panelový s *tabulou ansatou* a kontinuálním pásem. Znovu použitý pohanský sarkofág s *tabulou ansatou* s nápisem a s *putti*.

Víko: *A doppio spiovente*. Datované do 3. st. Naznačení střešních tašek (*tetto con tegole*), postranní akroteria nesou busty zemřelých (muž napravo, žena nalevo). Na plochu

tympanonů následně vyryty kříže: kříž na pravém tympanonu je nakloněn doprava, má formu *crux patens* a vnitřní plastické členění. je tzv. monogramatickým křížem: na vertikálním rameni se nachází *rhó*. Výzdoba levého tympanonu je identická.

Přední stěna: Pochází z původního pohanského sarkofágu ze 3. st. Má formu *tabuly ansaty*, kterou podírají dva *putti*. Uvnitř *tabuly* je čitelný nápis, pocházející z roku 1707 (z období, ve kterém byl sarkofág použit rodinou del Sale). Přední stěna je po obvodu rámována plasticky profilovaným pásem.

Zadní stěna: Bez výzdoby.

Pravá boční stěna: Scény obou bočních stěn jsou analogické, jsou však patrné značné rozdíly ve stylu. Uprostřed stěny, rámované po všech čtyřech stranách plastickým soklem, se v centru nachází latinský monogramatický kříž s *rhó* a s rozšiřujícími se rameny, na nichž jsou zavěšena písmena *alpha* a *omega*. Kříž je uvnitř plasticky členěn, vlevo nad jeho horizontálním ramenem se nachází šesticípá hvězda. Zavěšená písmena jsou vyryta těsně u horizontálního ramene kříže. Po stranách kříže stojí dva beránci, jež jsou umístěni na plasticky tvarovaném pozadí. Za těly zvířat se nachází kmeny stromů. Chybí smysl pro vytvoření iluze prostoru, zdá se, že stromy vyrůstají přímo z těl beránců. Kompozice je v mělkém reliéfu.

Levá boční stěna: V centru výzdobného pole, rámovaného po všech čtyřech stranách plasticky tvarovaným soklem, se nachází latinský monogramatický kříž s *rhó* a s rozšiřujícími se rameny, na nichž jsou zavěšena písmena *alpha* a *omega*. Kříž má vnitřní plastické členění. Zavěšená písmena jsou zavěšena pod horizontálním ramenem kříže. Stejně jako na pravé boční stěně se i zde nachází nad levým ramenem kříže šesticípá hvězda menších rozměrů. Po stranách kříže stojí dva beránci, kteří se jakoby vznášejí v prostoru; za jejich těly vyrůstají kmeny stromů. Stejně jako na pravé boční stěně chybí smysl pro vytvoření iluze prostoru a zdá se, že stromy vyrůstají přímo z těl beránců. Kompozice je v mělkém reliéfu.

Sarkofág byl v 18. st. použit rodinou *del Sale*, podle níž se dnes nazývá. Historie sarkofágu začíná ve 3. st.⁴⁴⁹, kdy vznikl jako pohanský sarkofág, s výzdobou přední stěny v podobě *tabuly ansaty* a dvou *putti*. Na počátku 6. st. byl přepracován pro účely křesťanského pohřbu. V tomto období byly přetesaány boční stěny a upraveny tympanony víka.

Přestože je ikonografie obou bočních stěn prakticky identická, ve stylu a zpracování jsou patrné překvapivé rozdíly (umístění beránců v prostoru, znázornění jejich vlny, modelace stromů v pozadí, způsob zavěšení písmen *alpha* a *omega*). To by mohlo vést k závěru, že se na sarkofágu podíleli podle stejné předlohy alespoň dva umělci:

Ze srovnání obou bočních stěn sarkofágu jsou patrné rozdíly zvláště na vypracování těl beránců: beránci na levém boku se „vznášejí“ ve vzduchu, jejich hlavy jsou méně harmonicky obráceny vzhůru; jejich oči jsou však realističtější – mají kulatý tvar a naznačené vnitřní koutky. Vlna beránců je pečlivě vypracovaná, chomáčky jsou tesány jemnými záseky dřeva. Vlna beránců na pravém boku je pouze naznačena hrubými záseky dřeva, oči jsou jen úzkými štěrbinami (pravděpodobně se jedná o nedokončené dílo). Perspektiva je ignorována na obou stěnách, dlouhé a neúměrné kmeny stromů tvoří s těly beránců jednu rovínu, zvláště kmeny na levé stěně jsou téměř deformované: kmeny pod a nad tělem beránců jakoby na sebe vůbec nenavazovaly. Tím se sarkofág přibližuje sarkofágu *degli agnelli*. Také vnitřní členění křížů je na obou stěnách odlišné. Pravá stěna se zdá být nedokončená, soudě především z hrubě naznačených chomáček vlny.

⁴⁴⁹ Dataci sarkofágu do 3. st. sdílí jak De Francovich, tak autoři „Korupusu raně křesťanské byzantské a raně středověké skulptury v Ravenně“ (*De Francovich 1959, str. 61; Corpus, II, 1968, str. 49*).

De Francovich se domnívá, že se i přes patrné rozdíly ve výzdobě obou stran jedná o dílo jednoho umělce⁴⁵⁰. Souhlasí s tím, že pravá stěna zůstala nedokončená. Podle mého názoru však nemusí být vyloučené, že se na výzdobě podíleli umělci dva – vezmeme-li v úvahu kompoziční nesrovnalosti. Umělci mohli pracovat podle stejné předlohy, každý ji však přizpůsobil svému pojetí. Důvodem pro tuto myšlenku není ani tak nedokončená vlna beránka na pravém boku, ale především umístění těl beránek v prostoru, zavěšení apokalyptických písmen, modelace a umístění stromů.

Zdůvodněním nepodařené perspektivy stromu, které se zdají vyrůstat z těl beránek, může být *fragment s beránkem z muzea v Istanbulu*, na kterém je zobrazen beránek, za jehož tělem se nachází strom – palma, zde ještě dostatečně naturalisticky podaná. Chybí však rozdílná výška reliéfu a naznačení hloubky prostoru. Tento fragment, De Francovichem datovaný do konce 5. st. či do počátků 6. st.⁴⁵¹, mohl sloužit jako předloha pro ravennské umělce.

Typ beránek v ikonografii *adoratio crucis*, tak, jak je vidíme na obou bocích sarkofágu *del Sale*, předjímá typ výzdoby pulvinů v basilice S. Vitale. I zde jsou zobrazeni beránci vedle kříže, za jejich těly vyrůstají stromy. Pulviny lze datovat podle výstavby basiliky, která byla započata ve 20. letech 6. st. (roku 527).

Analogií sarkofágu *del Sale* jsou dva fragmenty sarkofágů z Museo Arcivescovile (sarkofág z kostela **S. Girolamo**) a z Museo Nazionale (sarkofág z *casa Scagnardi*), na nichž jsou zobrazeni beránci. Sarkofág ze S. Girolamo byl dvoupásový, uprostřed se nacházel disk s křížem, na němž stál *Agnus Dei*. Po stranách disku bylo z každé strany šest beránek jako apoštolů⁴⁵². Horní pás fragmentu je zdoben florálním motivem, nad hlavou *Agnus Dei* je malý kříž s rozšiřujícími se rameny. Také kříž v disku má formu *crux patens*. Ikonografie symbolického zobrazení celého kolégia apoštolů je na ravenských sarkofázích neobvyklá, většinou jsou zobrazeni jen dva apoštolové (Petr a Pavel) – ve skupině *trinus*, nebo v ikonografii *adoratio crucis*. Podobné zobrazení beránek je i na fragmentu z *casa Scagnardi*: jejich krky a uši jsou však o něco protáhlejší než na předcházejícím fragmentu. Oba fragmenty jsou pravděpodobně dílem jedné dílny (nikoli součástí jednoho sarkofágu, z důvodu patrných stylistických rozdílů). De Francovich je na základě srovnání se sarkofágy z mausolea Gally Placidie a vzájemných analogií datuje do let 430 – 440⁴⁵³. Domnívám se, že se v těchto dvou reliéfech projevuje vliv konstantinopolského stylu (viz fragment ze S. Sofia, fragment z muzea v Istanbulu), a že časově předchází výzdobě bočních stěn sarkofágu *del Sale*.

Uvedené analogie potvrzují De Francovichovu dataci do druhého desetiletí 6. st.

Analogie: Pro ikonografickou podobnost sarkofág *degli agnelli* v S. Apollinare in Classe a levá luneta víka sarkofágu **Bonifacia** v zahradách S. Vitale; levý tympanon sarkofágu **Traversari** v Quadrarco di Braccioforte; fragmentární reliéf z muzea v Istanbulu (n. 674; fragmentární sarkofág **di Ranchio** (Sarsina); *pulviny v S. Vitale*; fragment sarkofágu s beránky z kostela **S. Girolamo** v Museo Arcivescovile; fragment sarkofágu s beránky z *casa Scagnardi* v Museo Nazionale.

Datace: **Počátek 6. st.** (Corpus, II, 1968); **druhé desetiletí 6. st.** (De Francovich 1959).

⁴⁵⁰ De Francovich 1959, str. 63–64.

⁴⁵¹ *ibid.*, str. 66, fig. 52.

⁴⁵² Podle rekonstrukce uvedené De Francovichem (De Francovich 1959, str. 70, fig. 54).

⁴⁵³ De Francovich 1959, str. 69–70.

Bibliografie: *Corpus*, II, 1968, str. 48-49; De Francovich 1959, str. 61-66.

X. Sarkofág 1 před vchodem s centrálním panelem a postranními kříži

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, *Tab. VIII., obr. 1 – 2.*

Materiál: Kámen - velmi porézní vápenec (?).

Rozměry: *Long.*: 1,18 m; *Alt.*: 0,88 m; *Lat.*: 0,89 m. Víko: *Alt.*: 0,57 m; *Lat.*: 1,00 m (podle *Corpus*, II, 1968).

Typ sarkofágu: Panelový s *tabulou ansatou*.

Víko: *A doppio spiovente* s akroterii; přední, zadní strana a akroteria bez výzdoby, víko je větších rozměrů než *cassa* sarkofágu, to znamená, že není původní; pravé tympanon: plocha tympanonu tvoří spolu s akroterii homogenní výzdobný panel, v němž je umístěn latinský kříž s rozšiřujícími se rameny, tj. formy *crux patens*, a se zavěšenými písmeny *alpha* a *omega*. Po stranách kříže se nacházejí dva pávi, stojící na stupňovitých bázích. Na příčném a horním vertikálním rameni kříže jsou zobrazeny hořící svíce. V akroteriích jsou umístěny dva latinské kříže, podobné centrálnímu kříži. Jejich dolní ramena nejsou na konci rozšířená. Výzdoba je poškozená, takže detaily nejsou dostatečně zřetelné.

Přední stěna: V centru se nachází *tabula ansata* bez nápisu; po jejích stranách dvě *ansy* ve tvaru dvouoblouků. Po stranách centrálního panelu se nacházejí ještě dva menší panely, které nesou latinské kříže s mírně se rozšiřujícími rameny (formy *crux patens*). Kříž v pravém panelu je mírně nakloněn směrem ven. Kříže nemají žádné vnitřní členění.

Zadní stěna: Při zdi basiliky.

Pravá boční stěna: Bez výzdoby.

Levá boční stěna: Bez výzdoby.

Víko sarkofágu bylo nalezeno r. 1889 u *Porta Nuovy*. Zdá se, že ikonografie na pravém boku víka je szjednodušenou formou ikonografie *plutea* v basilice S. Eufemia v Gradu, datovaného na přelom 5. a 6. st. Také styl zobrazení odpovídá pozdějšímu zpracování (schematizace), proto je pravděpodobné, že datace víka bude pozdější než datace zmiňovaného *plutea*, tj. po počátku 6. st.

Analogie: Sarkofág *Traversari*; sarkofág *Cavalli* (akroteria); pro *adoratio crucis* s pávy levý bok a levá luneta sarkofágu *degli agnelli*; pro ikonografii hořících svící sarkofág *Barbaciána* a fargment *plutea* v basilice S. Eufemia v Gradu z přelomu 5. a 6. st.⁴⁵⁴

Datace: *cassa*: 500-520 (De Francovich 1959). Víko: počátek 6.st.

Bibliografie: *Corpus*, II, 1968, De Francovich 1959; Lawrence 1970.

XI. Víko sarkofágu 2 před vchodem basiliky S. Francesco

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, *Tab. IX., obr. 1 - 3.*

Materiál: Granit.

⁴⁵⁴ Na fragmentu je zobrazen latinský kříž formy *crux patens* s vnitřním členěním, na jehož horním rameni je umístěna svíce. *Corpus della scultura altomedievale. Le diocesi di Aquileia e Grado*. Amelio Tagliaferri, Spoleto 1981, fig. 525.

Rozměry víka: Long.: 2,23 m; Alt.: 0,55 m; Lat.: 0,87 m (podle Corpus, II, 1968).

Víko: *A doppio spiovente* se širokými akroterii. Víko je až na pravé tympanon nezdobené.

Pravé tympanon: Plocha tympanonu není více členěná, její jedinou výzdobou je latinský kříž formy *crux patens*.

Víko nepatří sarkofágu, původně pohanskému.

Analogie: Víko *sarkofágu 1* před vchodem basiliky S. Francesco.

Datace: *První polovina 6. st.* (Corpus, II, 1968).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 50.

XII. Fragmenty ve zdi kampanily basiliky S. Francesco

XII. a Dva fragmenty s pávy

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, **Tab. X., obr. 1 - 2.**

Materiál: Mramor.

Rozměry: 1. fragment: 0,60 x 0,67 x 0,17 – 0,33 m; 2. fragment: 0,60 x 0,34 – 0,51 x 0,67 – 0,93 m (podle Corpus, II, 1968).

Typ sarkofágu: Panelový s kontinuálním pásem, ve dvou registrech.

Popis: Na prvním fragmentu je patrná část vavřínové koruny u pravého okraje. Scéna je rámována jednoduchým dvojitým a plasticky profilovaným pásem. Ve dvou registrech, oddělených plastickým výstupkem, se nachází ikonografie pávů napájejících se z volutového *kantharu*⁴⁵⁵. Pávi jsou usazeni na florálních rozvilinách. V horním registru je patrný zbytek podobné ikonografie, pouze pávi byli nahrazeni holubicemi a *kantharos* košíkem, z něhož vyrůstají liliové úponky a piniová šiška. Výzdoba druhého fragmentu je identická s předešlým, pouze její stav je podstatně zachovanější.

Nelze s jistotou tvrdit, že tyto dva fragmenty byly součástí desky sarkofágu, přesto jsou zařazeny v tomto přehledu, neboť jejich výzdoba i styl s ostatními symbolickými sarkofágy v Ravenně souvisí. Důvodem, který zpochybňuje přiřazení fragmentu funerálnímu účelům, je část výzdoby v podobě koše plného ovoce, která se na ravennských sarkofázích nevyskytuje⁴⁵⁶.

Obě desky tvořily součást jedné stěny, jak je patrné ze stylu a provedení výzdoby. Uprostřed vavřínové koruny, jež je patrná na prvním fragmentu, byl pravděpodobně vyobrazen monogram, nebo monogramatický kříž, jak je obvyklé na ostatní ravennské produkci.

De Francovich datuje sarkofág do první čtvrtiny 6. st. (tato datace je přejata také Korpusem) podle srovnání s víkem sarkofágu *degli agnelli*, o němž se domnívá, že ještě

⁴⁵⁵ Jedná se o ikonografii duší blažených v ráji. *De Francovich 1959, str. 99.*

⁴⁵⁶ Corpus, II, 1968, str. 49; De Francovich 1959, str. 99. Podle De Francoviche se však jedná o sarkofág, neboť až na výzdobu koše s ovocem je fragment zdoben obvyklou ikonografií sarkofágů ravennské skupiny. Vylučuje tak možnost, že by se mohlo jednat o *pluteum* (tj. oddělující chórovou přepážku).

nepodléhá takové stylizaci jako fragment s pávy. Také v „Korpusu raně křesťanské byzantské a raně středověké skulptury v Ravenně“ je analogie s víkem *degli agnelli* uvedena. Analogií by opravdu mohla být pravá luneta tohoto sarkofágu, na které je zobrazen *kantharos*, a levá luneta, na níž jsou zobrazeni dva afrontovaní pávi. Domnívám se, že časová vzdálenost cca dvaceti let mezi oběma díly (sarkofág *degli agnelli* je De Francovichem datován do posledního desetiletí 5. st.) je oprávněná, neboť styl fragmentu je vzdálen stylu sarkofágu *degli agnelli*, který je sice analogií typu (antitetičtí pávi), avšak ne již analogií stylu. Za hlavní rozdíl ve stylu obou srovnávaných děl považuji na jedné straně monumentální rozměr scény na víku sarkofágu *degli agnelli*, na druhé straně miniaturistický rozměr výzdoby fragmentu, který vede k jeho ornamentalizaci a stylizaci. Z těchto důvodů jsem víko sarkofágu *degli agnelli* neuvedla mezi stylovými analogiemi k fragmentu.

Analogie: Fragmenty *sarkofágu s beránky* v Museo Arcivescovile (dvoupásová kompozice), pro stylizaci těl pávů zadní stěna sarkofágu *Certosa/Bonacossi* a pravá luneta sarkofágu *Barbaciána*, levá luneta sarkofágu *Ariosti – Fontana*, pro strukturu košíku pravý bok sarkofágu *Pignatta*.

Datace: *První čtvrtina 6. st.* (Corpus, II, 1968; De Francovich 1959).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 49; De Francovich 1959, str. 97-99.

XII. b Dva fragmenty s kříži a nikami

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XI., obr. 1 - 2.

Materiál: Mramor.

Typ sarkofágu: Architektonický.

Rozměry: 1. fragment: 0,68 x 0,91 x 0,90 m; 2. fragment: 0,69 x 0,88 x 0,90 m (podle Corpus, I, 1968).

Popis: Na obou deskách se nachází nika, jejíž oblouk je nesen dvěma torčovanými sloupky s korintskými hlavicemi a attickými patkami. Na hlavicích sloupů spočívá rovný nezdobený architráv. Oblouk nik je vyplněn mušlí. Po straně obou fragmentů (u prvního vpravo, u druhého vlevo) je ještě patrná část strany tympanonu, který byl pravděpodobně součástí prostřední niky. Oblouk nik je zdoben florálním ornamentem. Na spodním soklu se nachází nápis. Znění nápisu na prvním fragmentu je (E)RVVS XPI QVOD SPER; na druhém fragmentu VOBIT DE DONIS DEI PERFECI. Uprostřed nik jsou kříže latinské formy *crux patens* s centrálním elementem a vnitřním členěním (ryté linie).

Není pochyb, že obě desky tvořily součást jednoho díla, pravděpodobně sarkofágu, nebo oltáře (tuto možnost uvádějí autoři „Korpusu raně křesťanské byzantské a raně středověké skulptury v Ravenně“, kteří zařadili tyto dva fragmenty do dílu I, tj. mezi oltáře; Jejich identifikaci jako součást oltáře však uvádějí pouze jako možnost⁴⁵⁷). Vzhledem k nápisu (RVVS XPI QVOD SPER ... VOBIT DE DONIS DEI PERFECI) je možné, že se jednalo o dílo liturgického určení (oltář).

Ikografie desek je analogická jak výzdobě dalších ravennských sarkofágů (*a sei nicchie, a tre e quattro nicchie*), tak ravennských oltářů.

⁴⁵⁷ Corpus, I, 1968, str. 18-19.

Analogie: Sarkofág *a sei nicchie* v S. Apollinare in Classe a v Dómu (boční stěny); sarkofág *Konstanse III.*, sarkofág *a tre e quattro nicchie*; boční stěny sarkofág *Bebi*; *fragment* sarkofágu v *Museum of Art v Clevelandu* (Ohio, USA), *oltář s nikou* v hlavní lodi S. Apollinare in Classe (6. st.), *oltář v baptistériu* ortodoxních v Ravenně (6. st.); *ambon* v basilice *S. Spirito* (1. polovina 6. st.).

Datace: *Počátek 6. st.* (Corpus, I, 1968); *první čtvrtina 6. st.* (De Francovich 1959, str. 97).

Bibliografie: Corpus, I, 1968, str. 18-19; De Francovich 1959, str. 95-97.

4. DÓM (CATTEDRALE URSIANA)

XIII. Sarkofág *a sei nicchie*

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, *Tab. XII., obr. 1 - 3.*

Materiál: Prokonéský mramor.

Rozměry: *Long.*: 2,08 m; *Alt.*: 0,60 m; *Lat.*: 0,59 m (podle Corpus, II, 1968).

Typ sarkofágu: S kontinuálními nikami.

Víko: Chybí⁴⁵⁸.

Přední stěna: Stěna je rozdělena sloupky a šesti nikami. V postranních se nacházejí palmy se symetricky rozmístěnými listy a plody, v nikách vedle kříže a v prostředních dvou nikách, v nichž chybí střední sloupky, scéna pávů pijících vodu z volutového *kantharu*. Pávi stojí na nízkých soklicích, nad *kantharem* v místě mezi dvěma oblouky nik je umístěn chrismón v disku. Oblouky nik jsou vyplněny motivy mušle. Kříže jsou latinské a mají formu *crux patens* s vnitřním členěním. Sloupky, které podpírají oblouky nik, jsou tordované, s attickou patkou a korintskou hlavicí. Výseče mezi oblouky jsou zdobeny florálními motivy.

Zadní stěna: Má stejné členění plochy šesti nikami jako přední stěna. Centrální scéna se skládá ze dvou beránek, kteří stojí na plasticky znázorněné zemi a sytí se plody datlové palmy, jejíž kmen nahrazuje nosný sloupek nik. Listy palmy tvoří ornamentální výplň prostoru mezi oběma oblouky. I zde se v dalších nikách nacházejí latinské kříže s vnitřním členěním a středovým diskem; v nikách po stranách jsou palmy.

Pravá boční stěna: Je rozdělena do dvou arkád s tordovanými sloupky a motivy mušle. V prostoru mezi oblouky nik je florální ornament. V nikách se nacházejí latinské kříže formy *crux patens* se středovým elementem a s vnitřní plastickou modelací.

Levá boční stěna: Identická jako pravá boční stěna.

Sarkofág byl mezi lety 1760 – 1961 používán jako oltář.

Nejpřesnější analogií sarkofágu je sarkofág *a sei nicchie* v S. Apollinare in Classe. Přesto je možné nalézt několik detailů, které obě díla odlišují: na sarkofágu *a sei nicchie* v Dómu je na přední straně pramen vody tryskající z *kantharu* podán mohutněji, zatímco těla pávů jsou protáhlejší a elegantnější; na straně s beránky chybí motiv *crux gemmata*, kříže jsou jen vnitřně plasticky ryty; listy palm jsou schematickejší; naopak je naturalističtější a výrazněji podáno pozadí pod nohama beránek.

⁴⁵⁸ Vzhledem k velice přesné analogii se sarkofágem *a sei nicchie* v S. Apollinare in Classe, na kterém se nachází víko *a baule*, můžeme uvažovat o stejném tvaru původního víka také na sarkofágu v Dómu.

Analogie: Sarkofág *a sei nicchie* v *S. Apollinare in Classe*; pro typ nik s mušlí *oltáře* v hlavní lodi *S. Apollinare in Classe* (6. st.), v basilice *S. Giovanni Evangelista* (1. čtvrtina 6. st.) a v baptistériu ortodoxních v Ravenně (6. st.), dva *fragmenty s kříži* v *S. Francesco*; sarkofágy *Liberia III., a nicchie* v *S. Francesco*, *pulviny S. Vitale, fragmenty s pávy* v *S. Francesco*, pravá luneta sarkofágu *Pietro peccatore*; pro beránky sarkofág *Konstanse III.*

Datace: *Konec 5. – počátek 6. st.* (Corpus, II, 1968).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 45-46.

5. BASILIKA S. VITALE

XIV. Sarkofág Alexandra Morada s centrálním křížem

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XIII., obr. 1.

Materiál: Mramor.

Rozměry: Long.: 2,11 m; Alt.: 0,70 m; Lat.: 0,77 m. Víko: Long.: 2,22 m; Alt.: 0,34 m (podle Corpus, II, 1968).

Inv. č.: 352.

Typ sarkofágu: Panelový s nečleněnou *cassou* a kříži.

Víko: *A baule*. Po obvodu a na vrcholu je rámováno jednoduchým pásem. Uprostřed přední strany je vsazen štít, pocházející z období dalšího využití sarkofágu. Text nápisu obsahuje jméno ALEXANDER MORADVS.

Přední stěna: Pole přední stěny je rámováno plasticky profilovaným pásem. Uprostřed se nachází dnes již špatně čitelný kříž formy *crux patens*.

Zadní stěna: Bez výzdoby.

Pravá boční stěna: Pole pravé boční stěny je rámováno plasticky profilovaným pásem. Bez výzdoby.

Levá boční stěna: Pole levé boční stěny je rámováno plasticky profilovaným pásem. Bez výzdoby.

Analogie: *Sarkofág 1* s centrálním monogramatickým křížem v *zahradě S. Vitale*, *sarkofág 3* panelového typu se zdobenými lunetami víka v *zahradě S. Vitale*.

Datace: *Polovina 6. st.* (Corpus, II, 1968).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 52.

XV. Sarkofág s centrálním křížem v nartexu S. Vitale

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XIV., obr. 1 - 3.

Materiál: Žilkovaný mramor.

Rozměry: Long.: 2,13 m; Alt.: 0,48 m; Lat.: 0,64 m. Víko: Alt.: 0,37 m (podle Corpus, II, 1968).

Inv. č.: 354.

Typ sarkofágu: Panelový s nečleněnou *cassou* a kříži.

Víko: *A doppio spiovente* s širokými akroterii.

Přední stěna: Jedinou výzdobou přední stěny je latinský kříž formy *crux patens*, vyhloubený do stěny. Je vnitřně členěn rytými liniemi.

Zadní stěna: Je přitisknuta ke zdi nartexu.

Pravá boční stěna: Analogická výzdoba jako na přední stěně. Po obvodu reliéfu kříže je patrná prohlubeň v kameni.

Levá boční stěna: Identická jako na pravé boční stěně, kříž se liší pouze svými rozměry (jeho ramena jsou užší).

Analogie: Sarkofág s *centrálním křížem* u Quadrarco di Braccioforte a v zahradě S. Agata Maggiore; sarkofág s centrálním křížem v zahradě S. Vitale; kříž v disku na sarkofágu *Pietro peccatore*; zadní stěna sarkofágu *con agnelli e rosette*.

Datace: *Konec 6. st.* (Corpus, II, 1968).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 54.

XVI. *Desky sarkofágu S. Ecclesio*

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XV., obr. 1 - 2.

Materiál: Mramor

Rozměry: Max.: Long.: 2,03 m; Alt.: 0,61 m; min.: Long.: 0,32 – 0,58; Alt.: 0,64 m (podle Corpus, II, 1968).

Typ sarkofágu: Panelový.

Delší stěna: Panel delší stěny je ohraničen ozdobným pásem, složeným z pletence s florálními motivy. Tento pás chybí na spodní straně, kde je deska poškozena. Uprostřed se nachází kříž formy *crux patens* a *crux gemmata*, pod jehož rameny jsou zobrazeni dva jelínci. Po stranách této scény jsou zobrazena mohutná těla pávů, za nimi palmové stromy s nečleněnými kmeny a stylizovanými listy.

Kratší stěna: V disku je vepsán jedonuduchý kříž formy *crux patens*, bez vnitřního členění. Nad diskem je čitelný zbytek nápisu: (*Ec*) LESIVS EPISC (*opus*).

Stav sarkofágu: Dva fragmenty. Fragment menších rozměrů dnes součástí oltáře S. Vitale.

Podle zpráv Sangiorgiho a Ricciho byly během restauračních prací, probíhajících v letech 1899 - 1900 v basilice S. Vitale, společně nalezeny tři desky sarkofágů⁴⁵⁹, a to podle jedné zprávy v roce 1899 (Sangiorgi), podle druhé v roce 1900 (Ricci)⁴⁶⁰. Desky (dnes dvě

⁴⁵⁹ Mazzotti uvádí, že z manuskriptu ravennského benediktina Pier Paola Ginanniho ("...la Mensa dell'Altare era l'urna di S. Ecclesio di marmo greco razzamente lavorata secondo l'uso di quei tempi: aveva nella facciata una gran croce, dalle parti due pavoni rivolti col capo verso la medesima, dopo di essi due palme con frondi una per parte. Dal lato destro di leggeva ECCLESIVS EPISCOPVS, e dall'uno e dall'altro lato si vedeva la seguente Croce." In Mazzotti 1953, str. 42, fig. 4) je patrné, že tyto tři desky nepatřily jedinému sarkofágu. Ginanni popisuje kapli Sancta Sanctorum v S. Vitale před úpravami v 17. st. Od něho se nám zachovaly nákresy sarkofágů, ve kterých byly pochováni tři ravennští biskupové - Ecclesius, Ursicinus a Victor. Ginanni popisuje schránu biskupa Ecclesia následovně: sloužila jako mensa oltáře v kapli Sancta Sanctorum, byla z řeckého hrubšího mramoru, na přední stěně nesla velký kříž, po jeho stranách byli pávi a dvě palmy. Na pravé boční stěně následoval nápis ECCLESIVS EPISCOPVS a dva kříže v medailonu ("...la Mensa dell'Altare era l'urna di S. Ecclesio di marmo greco razzamente lavorata secondo l'uso di quei tempi: aveva nella facciata una gran croce, dalle parti due pavoni rivolti col capo verso la medesima, dopo di essi due palme con frondi una per parte. Dal lato destro di leggeva ECCLESIVS EPISCOPVS, e dall'uno e dall'altro lato si vedeva la seguente Croce." In Mazzotti 1953, str. 42, fig. 4). Dalším sarkofágem, který Ginanni popisuje, je sarkofág Ursicina, na němž se na přední stěně nacházel podobný kříž, ale ve formě monogramu *chi - ióta* (In Mazzotti 1953, fig. 5). Sarkofág nesl nápis VRSICINVS EPISCOPVS. V Ginanniho popisu se objevuje i třetí sarkofág, urna arcibiskupa Viktora (S. Vittore). Na přední stěně měla tři kříže, na pravé boční stěně nápis VICTOR EPISCOPVS a kříž: "...ed aveva nella facciata tre croci nel seguente modo, e dal destro lato oltre la iscrizione VICTOR EPISCOPVS aveva una croce, come pure nel lato sinistro..." Citace Ginanniho In Mazzotti 1953, str. 43, figs. 5, 6.

⁴⁶⁰ In M. Mazzotti 1953, str. 38. Corpus, II, 1968, str. 51.

desky sarkofágu Ecclesia, třetí připisovaná biskupu Ursicinovi) byly považovány za přední stěnu a dvě postranní stěny téhož sarkofágu. Podle fragmentárního nápisu na jedné z bočních stěn (...LESIVS EPISC...) byla tato deska sarkofágu přisouzena biskupu Ecclesiovi (zemřel 532/534), stejně jako dlouhá strana se symbolickou zoomorfní ikonografií, a datována do 6. st. (jako první tak učinil G. Bovini v roce 1952, dále Mazzotti, který správně rozlišil dvě desky sarkofágu Ecclesia a jednu sarkofágu Ursicina). Třetí deska byla přisouzena biskupu Ursicinovi. Styl desek (zvláště delší) odpovídá ambonu *SS. Giovanni e Paolo* v *Museo Arcivescovile* v Ravenně, ambonu Agnelliho a ravenským pulvinům 6. st. Lawrenceová však považuje sarkofág Ecclesia za *transenu* či desku oltáře⁴⁶¹.

Na desce Ecclesia je patrný konstantinopolský, resp. byzantský, vliv, jak je zřejmé ze stylu sarkofágu. Pro pozdější datum vzniku sarkofágu mluví popření architektonické dekorace a její nahrazení ornamentálním pásem pletence a spirál s florálními motivy⁴⁶².

Sarkofág je datován do let 532 – 534, což je datum smrti biskupa Ecclesia⁴⁶³.

Dataci do 6. st. (přesněji do první poloviny 6. st.) odůvodňuje Mazzotti tím, že epigraficky jsou písmena nápisu blízká stylu 6. st.; dále že od 6. st. je již zvykem označovat všechny ravenské biskupy titulem arcibiskup (ARCHIEPISCOPVS)⁴⁶⁴.

Analogie: Ambon *SS. Giovanni e Paolo*; ambon Agnelliho; ravenské pulviny 6. st., deska oltáře v *S. Vitale*.

Datace: 532 – 534 (Corpus, II, 1968); *druhá čtvrtina 6. st.* (De Francovich 1959); poslední třetina 6. st. (Lawrence 1970); 2. čtvrtina 6. st. (Mazzotti 1953).

Bibliografie: De Francovich 1959, str. 115-117 (deska Ecclesia); Mazzotti 1953.

XVII. Deska sarkofágu biskupa Ursicina

Přehled ravenských symbolických sarkofágů, Tab. XVI., obr. 1.

Materiál: Mramor.

Rozměry: 0,52-0,45 m X 0,51-0,49 m (podle Corpus, II, 1968).

Lokace: Postranní deska oltáře v *Sancta Sanctorum* v *S. Vitale*.

Popis: Na zachovaném fragmentu je zobrazena florální koruna se stylizovanými lístky a s gemami, v níž je vepsán monogram skládající se ze spojení kříže a řeckého písmene *chi*. Na ramenou monogramu je naznačeno vykládání gemami. Uprostřed monogramu se nachází dvojité kruhové element.

Deska byla nalezena během restauračních prací v basilice *S. Vitale* v letech 1899 – 1900. Původně byla spolu se dvěma deskami sarkofágu Ecclesia považována za součást jediného sarkofágu. Na základě manuskriptu pátera P. Paola Ginanniho, uloženého v knihovně Classensis (z archívu opatství basiliky *S. Vitale*) byly identifikovány sarkofágy dva, přičemž pojednávaná deska byla přisouzena biskupu Ursicinovi.

⁴⁶¹ Lawrence 1970, str. 45, pozn. 252.

⁴⁶² De Francovich 1959, str. 116-117.

⁴⁶³ Corpus, II, 1968, str. 51.

⁴⁶⁴ M. Mazzotti 1953, str. 38.

Analogie: Monogram na *mozaice* na triumfálním oblouku v presbytériu S. Vitale; sarkofág *Ecclesia* (kratší stěna) v S. Vitale.

Datace: 536 – 538 (smrt biskupa Ursicina) - Corpus, II, 1968; 536; De Francovich 1959).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 51; De Francovich 1959, str. 124-125; Mazzotti 1953, str. 38.

ZAHRADA BASILIKY S. VITALE

XVIII. Sarkofág *con agnelli e palme*/sarkofág s beránky a palmami

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XVII., obr. 1 - 2.

Materiál: Řecký (prokonéský) porézni mramor.

Rozměry: Long.: 2,17 m; Alt.: 0,63 m; Lat.: 0,70 m. Víko: Alt.: 0,54 m (podle Corpus, II, 1968).

Inv. č.: 368 (ex 495).

Typ sarkofágu: Panelový s postranními pilastry.

Víko: *A doppio spiovente* s širokými akroterii; bez výzdoby, pouze stopy po *tabule ansatě*.

Přední stěna: Postranní pilastry jsou bez vertikálního členění, s korintskými hlavicemi. Uprostřed stěny je velká vavřínová koruna s *lemniscæ*, v níž je na vypouklém reliéfu vepsán *chi – rho* monogram s uzavřeným *rho*. Monogram je uvnitř plasticky členěn. Vedle koruny jsou dva beránci s dlouhými, nahoru zatočenými ocasy. Těla beránek jsou kratší, s naznačenými chomáčky vlny. Nohy beránek spočívají přímo na soklu. Po stranách beránek stojí realisticky podané palmy, jejichž kmen je rozdělen na pět pásů, vertikálně členěných na tři dílky. Z horního okraje kmene vyrůstají listy (osm, rozdělených po třech na každé straně a na dva malé vrcholové listy) a dva trsy plodů.

Zadní stěna: Bez výzdoby.

Pravá boční stěna: Bez výzdoby.

Levá boční stěna: Ve stejném architektonickém rámu jako na přední stěně (pilastry, architráv, sokl) se nachází disk s latinským křížem formy *crux patens* se zavěšenými písmeny *alpha* a *omega*. Kříž není vnitřně členěn.

Datace De Francoviche se opírala o srovnání těl beránek s beránky na sarkofágu Barbaciána (440 – 450). Téměř přesnou analogii centrální florální koruny s monogramem nacházíme na sarkofágu z Topkapi Saray v Istanbulu, na němž se objevuje motiv dvou andělů, nesoucích korunu (stejně jako na sarkofágu ze Sarigúzel). Sarkofág je datovaný do 5. st. Také podání palm a těl beránek je charakterizováno smyslem pro naturalistické zobrazení a je analogické schématu symbolické výzdoby zadních stěn figurálních sarkofágů s lidskými postavami (sarkofág Barbaciána). Z učiněných srovnání lze usoudit, že datace sarkofágu *con agnelli e palme* do 5. st., resp. do jeho druhé poloviny, je pravděpodobná.

Analogie: Pro ikonografii sarkofág s *beránky a rozetami* v zahradě S. Vitale, zadní stěna sarkofágu *Barbaciána* a sarkofágu *Ariosti – Fontana*, přední stěna sarkofágu *Fusignano* (S. Savino); pro typologii palm sarkofág *Fusignano*, *Ariosti – Fontana*, *S.*

Isacio; pro stejný typ koruny s monogramem na přední stěně sarkofág z *Topkapi Saray* v archeologickém muzeu v Istanbulu⁴⁶⁵; pro typologii boční stěny sarkofág *Traversari* (kříž se zavěšenými písmeny na levém boku, monogram v disku na pravém boku); pro kříž se zavěšenými písmeny zadní stěna sarkofág *Bonifacia*.

Datace: Polovina 5. st. (Corpus, II, 1968); 450 – 460 (De Francovich 1959).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 43; De Francovich 1959, str. 46.

IXX. Sarkofág con agnelli e rosette/sarkofág s beránky a rozetami

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XVIII., obr. 1 - 4.

Materiál: Řecký mramor (prokonéský).

Rozměry: Long.: 2,09 m; Alt.: 0,69 m; Lat.: 0,71 m (podle Corpus, II, 1968).

Inv. č.: 369 (ex 514).

Typ sarkofágu: Panelový s postranními pilastry.

Víko: *A doppio spiovente* s širokými akroterií. Bez výzdoby, pouze na akroteriích přední stěny je vpravo vyryta mušle, vlevo nečitelný erb s lidskou postavou.

Přední stěna: Stěna je ohraničena postranními, kanelovanými pilastry s akantovými hlavicemi a attickou patkou; úzkým architrávem a širokým soklem. Uprostřed se ve florální koruně s *lemniscæ* ukončenými břecht'anovými lístky nachází *chi - rho* monogram s uzavřeným *rho*. Disk je vypouklý. Monogram má rozšiřující se ramena, na nichž jsou zavěšena písmena *alpha* a *omega*. Monogram je vnitřně členěn. Vedle koruny stojí dva antitetičtí beránci, nad jejichž prohnutými hřbety jsou umístěny dvě rozety. Beránci mají dlouhé zatočené ocasy a schematicky naznačenou srst. Všechny čtyři nohy beránek se opírají o sokl, nohy v přední linii mají naznačenou vlnu, nohy v zadní linii jsou holé, podané v nižším reliéfu.

Zadní stěna: Je nezdobená, stejné architektonické členění jako na přední stěně, pouze postranní pilastry nejsou kanelované. Nachází se zde pouze jednoduchý nezdobený kříž (s typicky se rozšiřujícími rameny).

Pravá boční stěna: Stejná architektonická struktura jako na přední stěně, pouze postranní pilastry nemají kanelury. V hlubokém reliéfu je vytesaný *kantharos*, z něhož vyrůstá lilie (nebo stylizovaný pramen vody), jako na podlahové mozaice v S. Severo v Classe. Hrdlo *kantharu* je podáno z pohledu shora, tělo z *en face*.

Levá boční stěna: Stejná architektonická struktura jako na přední stěně, pouze postranní pilastry nemají kanelury. V centru stěny se ve vypouklém reliéfu nachází *chi - rho* monogram ve florální koruně s *lemniscæ*, podobné jako na přední straně. Rozdílem mezi oběma korunami je na levém boku převázání stuhou (*taenia*). Monogram má rytá zavěšená apokalyptická písmena.

Dataci do let 460 – 470 zdůvodňuje De Francovich stylistickými rozdíly v podání těl beránek se sarkofágem *beránek s palmami*. Na sarkofágu *s palmami* jsou beránci podáni naturalisticky, zatímco na sarkofágu *s rozetami* mají schematičtější vlnu, neúměrně protáhlá těla a strnulé nohy bez náznaku perspektivní zkratky. Z tohoto důvodu je podle mého názoru správné považovat sarkofág *s rozetami* za mladší než sarkofág *s palmami*.

⁴⁶⁵ Sarkofág je datovaný do 5. st. Firatli 1990, str. 47, N. 82.

Analogie: Pro identický typ *kantharu* s lilií sarkofág *Barbaciána* (přední stěna), přední stěna sarkofágu *s beránky a palmami* v S. Vitale; sarkofág *Ariosti – Fontana* ve Ferrare.

Datace: 2. polovina 5. st. (Corpus, II, 1968); 460 – 470 (De Francovich 1959, str. 47)

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 44; De Francovich 1959, str. 46-48.

XX. Sarkofág P. M. Bonifacia

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. IXX., obr. 1 – 3a, b.

Materiál: Mramor.

Rozměry: Long.: 2,18 m; Alt.: 0,97 m; Lat.: 1,06 m. Víko: Alt.: 0,59 m; Long.: 2,29 m (podle *Corpus, II, 1968*).

Typ sarkofágu: Panelový s centrálním panelem (*tabulou*) a postranními pilastry.

Víko: *A baule*, mramor; na přední straně se nachází latinský monogramatický kříž (u horního ramene má zavřený *rhó*), stojící na soklu. Kříž má formu *crux patens* s vnitřním členěním. Na okrajích horizontálních ramen jsou na řetízcích zavěšena písmena *alpha* a *omega*. Písmena mají vnitřní členění. Po stranách kříže se nacházejí pávi s dlouhými protáhlými těly, jejichž nohy spočívají na dolním soklu. Peří pávu je naznačeno rytými liniemi: křídlo páva vpravo je členěné paralelními liniemi, na ocase jsou jemnými seky naznačena jednotlivá pera; páv vlevo nemá tak jemné členění, peří je schematizováno. Pravá luneta: Je rámována plastickým profilovaným páskem, v jehož dolní části se nachází vytesaná lví hlava, na níž stojí monogramatický latinský kříž s malým zavřeným *rhó*. Kříž má formu *crux patens*, je bez vnitřního členění. Vedle kříže se nacházejí dvě holubice, stojící na soklu a zobáčky se dotýkající okrajů kříže. Peří je naznačeno jen hrubě. Levá luneta: Má stejný rám v podobě profilovaného pásu jako pravá luneta; na lví hlavě spočívá monogramatický kříž se zavřeným *rhó*. Pod křížem se nacházejí dva beránci s mírně protáhlými těly a s dlouhými, na koncích zatočenými ocasy. Chumáčky vlny jsou znázorněny pouze schematicky v podobě „bochánků“. Část hlavy beránka vpravo je poničená, na hlavě beránka vlevo je čitelné oko podané z pohledu *en-face*. Zadní strana: V centru se nachází velký kříž se zavěšenými písmeny *alpha* a *omega*, analogický jako na přední straně víka.

Přední stěna: Architektonický rámec se skládá z horního a spodního soklu, z postranních nekanelovaných pilastrů na stupňovitých bázích a s akantovými hlavicemi. V centru se nachází *tabula* s nápisem, jež obsahuje jméno P. M. Bonifacia (P. M. BONIFACIVS). Po stranách jsou oválné erby, které byly doplněny později - původní dekorace se mohla skládat z křížů⁴⁶⁶, podobně jako je tomu na sarkofágu Cavalli v zahradě S. Vitale nebo na *sarkofágu 1* u fasády basiliky S. Francesco (sarkofág s centrálním panelem a kříži).

Zadní stěna: Stejně architektonické rámování jako na přední stěně, uprostřed se nachází monumentální monogramatický latinský kříž se zavřeným *rhó*. Na horizontálních ramenech jsou zavěšena písmena *alpha* a *omega*.

Pravá boční stěna: Shodné architektonické členění jako na přední stěně: plastický sokl, postranní nekanelované pilastry s patkami a akantovými hlavicemi (*leaf – spoon capitals*), architráv. V centru panelu je zobrazen latinský kříž formy *crux patens*.

Levá boční stěna: Stejně architektonické členění jako na pravé boční stěně. V centru panelu je latinský kříž s rozšiřujícími se rameny (trojúhelníkovitý tvar), kříž nemá žádné vnitřní členění.

⁴⁶⁶De Francovich 1959, s.r 108.

Sarkofág byl znovu použit roku 1590 pro uložení ostatků Bonifacia Spreiho.

Datace: *Počátek 6. st.* (Corpus, II, 1968); 480 - 500 (De Francovich 1959, str 110).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 48; De Francovich 1959, str. 107-110; Lawrence 1970, str. 44, pozn. 245.

Analogie: Sarkofág *degli agnelli* v S. Apollinare in Classe; *sarkofág s beránky a rozetami* v zahradě S. Vitale; pro analogii křížů *crux patens* bez vnitřního členění na bočních stěnách: sarkofág *Cavalli*, levá boční stěna sarkofágu *s beránky a palmami* v zahradě S. Vitale; analogie pro ikonografii pávů zadní strana sarkofágu *S. Isacio*, zadní stěna sarkofágu *di Ranchio*, přední strana *plutea v S. Apollinare Nuovo* datované De Francovichem do období kolem poloviny 6. st.⁴⁶⁷; pro typologii pávů přední stěna víka sarkofágu *degli agnelli* v S. Apollinare in Classe, přední stěna sarkofágu v *Mondolfu* (Marche), v basilice S. Gervasio, víko sarkofágu *con agnelli cruciferi*; pro *adoratio crucis* s beránky: pravá luneta sarkofágu *Rinaldo*, zadní stěna sarkofágu *Pietro peccatore*, pravá a levá boční stěna sarkofágu *Del Sale*, pravé tympanon sarkofágu *Traversari*; pro typologii beránků: pravá luneta sarkofágu *Valentiniána III.*, fragmentární *sarkofág s beránky* v Museo Nazionale; pro ikonografii holubic adorujících monogramatický kříž pravý a levý tympanon sarkofágu *Fusignano* (zde místo holubic pávi); levá luneta sarkofágu *degli agnelli*.

XXI. „Nedokončený sarkofág“ v zahradě S. Vitale.

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XX., obr. 1 – 3.

Materiál: Mramor.

Rozměry: Long.: 2,14 m; Alt.: 1,04 m; Lat.: 1,14 m. Víko: Alt.: 0,63 m (podle Corpus, II, 1968).

Inv. č.: 359.

Typ sarkofágu: Panelový s *tabulou ansatou*.

Víko: *A doppio spiovente* s postranními akroterii; střecha s nazančenými *tegulae*.

Pravé a levé tympanon: bez výzdoby, pouze orámování plochy plastickým pásem.

Přední stěna: Nedokončená, v centru *tabula ansata* bez nápisu, po jejích stranách ponechané dva neotesané panely. Přední stěna je rámovaná jednoduchým plastickým pásem.

Zadní stěna: Zcela bez výzdoby a bez ponechaných nedotesaných panelů.

Pravá boční stěna: Ponechán neotesaný blok bez výzdoby.

Levá boční stěna: Ponechán neotesaný blok bez výzdoby.

Pravděpodobná zamýšlená dekorace postranních panelů přední stěny mohla vypadat jako na sarkofágu *Traversari*, tj. v podobě dvou latinských křížů⁴⁶⁸. Tento sarkofág je velmi přesnou typologickou analogií, je tedy pravděpodobné, že oba pocházejí ze stejné dílny. Nedokončený sarkofág je příkladem „polotovaru“, které byly vyráběny a určeny k následnému dodání dekorace podle přání objednavatele.

⁴⁶⁷ *ibid.*, str. 58, fig. 42.

⁴⁶⁸ De Francovich 1959, str. 106

Analogie: Sarkofág *Traversari* v Quadrarco di Braccioforte; *pohanské sarkofágy* severní Itálie 3. st.; sarkofágy importované do severní Itálie z Prokonésu; *sarkofág 1* u fasády basiliky S. Francesco.

Datace: *Poslední desetiletí 5. st.* (Corpus, II, 1968)⁴⁶⁹.

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 45; De Francovich 1959, str. 106-107.

XXII. *Sarkofág Cavalli*

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XXI., obr. 1.

Materiál: Mramor.

Rozměry: : Long.: 2,33 m; Alt.: 0,82 m; Lat.: 0,93 m. Víko: Alt.: 0,62 m (podle Corpus, II, 1968).

Inv. č.: 366.

Typ sarkofágu: Panelový s centrálním panelem (*tabulou*).

Víko: *A doppio spiovente*, se širokými nezdobenými akroterii.

Přední stěna: V centru se nachází panel se zbytky nápisu z roku 1824:

MARCHIONIBVS.DE.CABALLIS
P.CLELIA.R.C.
PACEM.
1824

Po stranách panelu jsou dva kříže, jejichž rozměry se blíží typu řeckého kříže; mají formu *crux patens* (dolní rameno má trojúhelníkový tvar). Oba kříže jsou postaveny na plastickém soklu; mimo to nemá přední stěna žádnou architektonickou dekoraci. Kříže nejsou profilovány ani vnitřně členěny.

Zadní stěna: Bez výzdoby.

Pravá boční stěna: Bez výzdoby.

Levá boční stěna: Bez výzdoby.

Analogie: Víko sarkofágu 1 s *centrálním panelem a kříži* u fasády basiliky S. Francesco (široká akroteria); kříže na bočních stěnách sarkofágu *Bonifacia* v zahradě S. Vitale, kříž na přední stěně sarkofágu v zahradě S. Vitale (*Tab. XXII/obr. 1*); pro typologii centrální *tabuly* s postranními kříži sarkofág *Traversari* v Quadrarco di Braccioforte a *nedokončený sarkofág* v zahradě S. Vitale.

Datace: První polovina 6. st. (Corpus, II, 1968, str. 50); počátek 6.st. (De Francovich 1959, str. 113).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 50; De Francovich 1959, str. 112-113.

XXIII. *Sarkofág s centrálním monogramatickým křížem v zahradě S. Vitale*

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XXII., obr. 1.

Materiál: Travertin.

Rozměry: Long.: 2,16 m; Alt.: 0,73 m; Lat.: 0,72 m (podle Corpus, II, 1968).

Provenience: Casa Borghi, Ravenna.

Inv. č.: 375.

⁴⁶⁹ De Francovich sarkofág nedatuje, pouze poukazuje na přesné analogie se sarkofágem *Traversari* (De Francovich 1959, str. 106-107). Tento sarkofág datuje do období mezi lety 470 – 480, což by odpovídalo dataci v Corpusu, II, 1968 do posledního desetiletí 5. st. Oba sarkofágy se zdají být produkcí stejné dílny.

Typ sarkofágu: Panelový s nečleněnou *cassou* a kříži.

Víko: Chybí.

Přední stěna: Panel přední stěny je rámován jednoduchým profilovaným pásem, uprostřed se nachází monogramatický kříž se zavřeným *rhó*. Kříž je formy *crux patens* a není vnitřně členěný. Horizontální rameno kříže je užší než vertikální, rozměry se přibližuje formě řeckého kříže.

Zadní stěna: Bez výzdoby.

Pravá boční stěna: Stejný rám v podobě plasticky profilovaného pásu jako na přední stěně. Bez výzdoby.

Levá boční stěna: Stejný rám v podobě plasticky profilovaného pásu jako na přední stěně. Bez výzdoby.

Analogie: Zadní stěna sarkofágu *s beránky a rozetami*; pro typologii kříže pravá a levá luneta a zadní stěna sarkofágu *Bonifacia* a kříže na sarkofágu *Cavalli*.

Datace: 1. pol. 6. st. (Corpus, II, 1968).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 49-50.

XXIV. Sarkofág panelového typu se zdobenými lunetami víka

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XXIII., obr. 1 - 3.

Materiál: Travertin.

Rozměry: Long.: 2,16 m; Alt.: 0,80 m; Lat.: 0,86 m. Víko: Alt.: 0,39 m (podle Corpus, II, 1968).

Inv. č.: 362.

Provenience: Původně Cesarea (Ravenna), později v baptistériu ortodoxních.

Typ sarkofágu: Panelový.

Víko: *A baule*. Víko je poničené. Pravá luneta: Na jednoduchém soklu, v jehož středu jsou patrné zbytky plastického držadla, se nachází kříž formy *crux patens*, vnitřně nečleněný, téměř řecké formy. Po jeho stranách jsou dva liliové květy. Levá luneta: Na soklu je umístěna koruna, kterou vyplňuje monogram složený z řeckých písmen *chí* a *ióta*. Po stranách koruny jsou, stejně jako na pravé lunetě, liliové květy s vnitřním rytím.

Přední stěna: Po obvodu rámována profilovaným pásem. Bez výzdoby.

Zadní stěna: Bez výzdoby a plastického členění.

Pravá boční stěna: Po obvodu rámována profilovaným pásem. Bez výzdoby.

Levá boční stěna: Po obvodu rámována profilovaným pásem. Bez výzdoby.

Analogie: Pro *cassu* sarkofágu: *Sarkofág 2 Alexandra Morada* v S. Vitale; pro levou lunetu víka: pravá luneta sarkofágu a *sei nicchie* v S. Apollinare in Classe (šestiramenný monogram), levý bok a luneta sarkofágu *Rinaldo* a zadní stěna víka sarkofág *Barbaciána* (monogram), levá luneta sarkofágu *a tre e quattro nicchie*; pro pravou lunetu: pravá boční stěna a luneta sarkofágu *Teodora* v S. Apollinare in Classe (podobná forma kříže, liliové květy), levá luneta sarkofágu *con agnelli e ghirlanda d'alloro*.

Datace: Polovina 6. st.

Bibliografie: Corpus, II, 1968, s tr. 52.

XXV. Sarkofág s centrálním křížem a víkem a doppio spiovente

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XXIV., obr. 1.

Materiál: Řecký (prokonéský?) mramor.

Rozměry: Long.: 2,31 m; Alt.: 0,61 m; Lat.: 0,82 m. Víko: Long.: 2,42 m; Alt.: 0,43 m; Lat.: 0,96 m (podle Corpus, II, 1968).

Inv. č.: 361.

Provenience víka: Gambellara (Ravenna).

Typ sarkofágu: Panelový s nečleněnou cassou a kříži.

Víko: Není původní (odlišné rozměry víka a cassy), pravděpodobně pozdějšího data, nebo v pozdějším období přepracované. *A doppio spiovente* s akroterii a naznačenými střešními taškami (*tegulae*). Pravý tympanon víka je ve spodní části rámován soklem, v horní dvojitým plastickým pásem. Uprostřed se nachází erb.

Přední stěna: Na jednoduchém spodním soklu stojí uprostřed stěny latinský kříž formy *crux patens*. Rozšíření ramen je mohutné, téměř ve tvaru trojúhelníků.

Zadní stěna: Bez výzdoby.

Pravá boční stěna: Bez výzdoby.

Levá boční stěna: Bez výzdoby.

Analogie: Pro typ kříže pravá a levá stěna sarkofágu *Bonifacia*; pro typologii výzdoby přední stěny *sarkofág s centrálním křížem u Quadrarco di Braccioforte*.

Datace: Polovina 6. st. (Corpus, II, 1968).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 53; Farioli 1977, str. 133, pozn. 1.

6. S. APOLLINARE IN CLASSE, RAVENNA

V basilice S. Apollinare in Classe je uloženo 5 symbolických sarkofágů pocházejících z 5. – 6. st.; 1 víko sarkofágu *con agnelli cruciferi*, pocházející z 6.st.; 4 sarkofágy z 8. st. (sarkofág *con agnelli cruciferi*, sarkofág arcibiskupa Jana V., Gracióse a Felixe), které nejsou v přehledu zařazeny, neboť nespádají do pojednávaného období.

V basilice se dále nachází 1 figurální sarkofág (Dvanácti apoštolů) a 1 pohanský sarkofág s nápisem a bez výzdoby.

XXVI. Sarkofág Teodora

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XXV., obr. 1 - 5.

Materiál: Mramor.

Rozměry: Long.: 2,06 m; Alt.: 0,54 m; Lat.: 0,46 m. Víko: Alt.: 0,46 m (podle Corpus, II, 1968).

Provenience: S. Maria di Urano, Bertinoro (Forlì).

Typ sarkofágu: Panelový s postranními pilastry.

Víko: *A baule*. Víko je v dolní části rámováno pásem s listovým motivem (stejným jako na architrávu přední stěny); po obvodu lunet vertikálně profilovaným pásem; na horní straně jednoduchým plastickým pásem. V dolní části přední strany se nachází nápis referující o uložení těla arcibiskupa Teodora: † HIC REQUIESCIT IN PACE THEODORVS V. B. ARCIHEPISCOPVS †. Uprostřed se nacházejí tři vavřínové koruny: v prostřední je vepsán *chi – rho* monogram se zavěšenými apokalyptickými písmeny, v postranních monogramatické kříže se zavěšenými apokalyptickými písmeny. Podobné zobrazení se opakuje i na zadní straně víka. Pravá luneta: Je rámována pásem s listovým ornamentem, jež je v dolní části přerušen lví hlavou. Na ní spočívá latinský kříž formy *crux patens* s vnitřním členěním. Nad jeho horizontálním ramenem jsou umístěny dvě rozety; po jeho stranách jsou dvě holubice,

které usedly na florální (liliové) úponky, vyrůstající z dolního okraje lunety. *Levá luneta*: Analogické zobrazení jako na pravé lunetě, pouze s tím rozdílem, že těla holubic jsou štíhlejší; jiné je i zobrazení kříže (rozšíření ramen, vnitřní členění).

Přední stěna: Pole stěny je rámováno soklem, postranními pilastry s vertikálními kanelurami, attickou patkou a akantovou hlavicí (*leaf-spoon capital*) a horním architrávem s listovým motivem. Uprostřed se nachází disk s *chi – rho* monogramem se zavěšenými písmena *alpha* a *omega*. Ramena monogramu se na koncích rozšiřují, nejsou vnitřně členěná. Pod diskem jsou zobrazeny dvě rozety. Po stranách disku stojí dva antitetičtí pávi, jejichž těla jsou mistrovsky vypracována (modelace peří, harmonické proporce). Za těly pávů vyrůstají dvě vinné ratolesti s lístky a hrozny vína, z nichž se v dolní části občerstvují dvě holubice.

Zadní stěna: Je vyplněna mohutnými kruhy vinných úponků, lístků a hroznů, z nichž se občerstvují holubice a zajíček. V centru se nachází kříž a po jeho straně holubice.

Pravá boční stěna: V poli s identickým architektonickým rámem jako na přední stěně (sokl, pilastry, listový architráv) se nachází malý *kantharos*, na němž je postaven kříž. Na kříž se seshora snáší holubice, jež se ho dotýká zobáčkem. Po stranách jsou rozetové úponky, na nichž sedí dvě holubice. Okraje lístků rozet jsou zdůrazněny dvojitou linií.

Levá boční stěna: Výzdoba je identická jak na pravém boku, je však velmi poničená, takže hloubka reliéfu je minimalizována⁴⁷⁰.

Sarkofág byl v 7. st. znovu použit pro uložení ostatků arcibiskupa Teodora (roku 688).

Sarkofág Teodora je analogický se zadními stěnami figurálních sarkofágů S. Isacio, Rinaldo, Dvanácti apoštolů Certosa/Bonacossi, jak v kompozici (kompozice afrontovaných pávů podle mého názoru vychází ze zadních stěn sarkofágů Rinaldo a Certosa/Bonacossi), tak v podání florální dekorace. Tyto analogie potvrzují dataci sarkofágu do období kolem poloviny 5. st.; přiklonila bych se k posunutí datace do let 550 – 560.

Analogie: Zadní stěna sarkofágu *S. Isacio* (pávi, monogram); pro ikonografii lunet sarkofágu: pravá luneta sarkofágu *Dvanácti apoštolů*, levá boční stěna sarkofágu *Fusignano*; pro vinné úponky pravá boční stěna sarkofágu *Rinaldo*; pro typ pávů zadní stěna sarkofágu *Certosa/Bonacossi*; zadní stěna sarkofágu Rinaldo a sarkofágu *Dvanácti apoštolů*, *pulviny* basiliky S. Giovanni Evangelista, přední stěna sarkofágu *S. Gervasio, Mondolfo*.

Datace: 3. čtvrtina 5. st. (Corpus, II, 1968)⁴⁷¹

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 43-44

XXVII. *Sarkofág a sei nicchie*

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XXVI., obr. 1 - 5.

Materiál: Mramor.

Rozměry: Long.: 2,12 m; Alt.: 0,72 m; Lat.: 0,61 m. Víko: Alt.: 0,41 m (podle Corpus, II, 1968).

Typ sarkofágu: S kontinuálními nikami.

⁴⁷⁰ Zdá se, že bok sarkofágu měl být následně přepracován.

⁴⁷¹ Původně byl sarkofág chybně datován podle doby, ve které do něj byly uloženy ostatky arcibiskupa Teodora, do roku 688. Corpus, II, 1968, str. 8, pozn. 4.

Víko: *A baule* s motivem střešních tašek. Dolní pás víka je zdoben vejcovcem. Pravá luneta: Je rámována širokým pásem: v dolní části zdoben vejcovcem, v horní části oblouku motivem vavřínové koruny. Uprostřed se nachází malá vavřínová koruna, v níž je vepsán *chi – rho* monogram. Po stranách koruny stojí dvě holubice. Levá luneta: Ve stejném architektonickém rámci jako v pravé lunetě je umístěna jednoduchá mušle, stejná jako v obloucích nik na stěnách sarkofágu.

Přední stěna: Je rozdělena šesti nikami; v postranních se nacházejí palmy se symetricky rozmístěnými listy a plody, v nikách vedle kříže a v prostředních dvou nikách, v nichž chybí střední sloupky, scéna pávů pijících vodu z volutového *kantharu*. Pávi stojí na nízkých soklících, nad *kantharem* v místě mezi dvěma oblouky nik je umístěn chrismón v disku. Oblouky nik jsou vyplněny motivy mušle. Kříže jsou latinské a mají formu *crux patens* s vnitřním členěním. Sloupky, které podpírají oblouky nik, jsou tordované, s attickou patkou a akantovou hlavicí. Výseče mezi oblouky jsou zdobeny florálními motivy.

Zadní stěna: Má identické dělení plochy do šesti arkád jako přední stěna. Centrální scéna se skládá ze dvou beránek, kteří stojí na plasticky znázorněné zemi a sytí se plody datlové palmy, jejíž kmen nahrazuje nosný sloupek nik. Listy palmy tvoří ornamentální výplň prostoru mezi oběma oblouky. I zde se v dalších nikách nacházejí latinské kříže s vnitřním členěním a středovým diskem; v nikách po stranách jsou palmy.

Pravá boční stěna: Je rozdělena do dvou arkád s tordovanými sloupky a motivy mušle stejně jako na přední stěně. V prostoru mezi oblouky nik je florální ornament.

Levá boční stěna: Je prakticky identická s pravou boční stěnou.

Kompozice sarkofágu je podivuhodně vyvážená i přes to, že nebylo zachováno opakování architektonických prvků: na obou dlouhých stěnách chybí sloupky středních nik. Na přední stěně je harmonie kompozice vyřešena pomocí volutového *kantharu* a pramene vody, který tvoří náhradu za nosný sloupek; na zadní stěně je místo sloupku datlová palma, z jejichž plodů se osvěžují dva beránci.

Ikonografie obou stěn znázorňuje ikonografii osvěžení duší blažených v ráji (beránci sytící se palmovými plody a pávi napájející se z vod *kantharu*).

Analogie: Sarkofág *a sei nicchie v Dómu*; sarkofágy *a nicchie a Liberia III.* v S. Francesco; *oltář* v hlavní lodi v basilice S. Apollinare in Classe (pro typologii arkád nesených sloupky, s motivem mušle); fragment vlysu/architrávu z basiliky S. Sofia v Konstantinopoli; pravá luneta sarkofágu *Pietro peccatore* (pro florální a vejcovcový ornament bordury); pro typologii arkád s tordovanými sloupky a mušlemi sarkofág *Valentiniána III.*; pro analogii bočních stěn (typ vycházející z pohanských sarkofágů 3. st.: postranní pilastry a oblouky nik na konzolách) tympanon sarkofágu *Traversari*; pro typ nik s mušlí *oltáře* v hlavní lodi S. Apollinare in Classe (6. st.), v basilice S. Giovanni Evangelista (1. čtvrtina 6. st.) a v baptistériu ortodoxních v Ravenně (6. st.).

Datace: *Konec 5. – počátek 6. st.* (Corpus, II, 1968); 470 – 480 (De Francovich 1959, str. 82).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 45; De Francovich 1959, str. 83-87.

XXVIII. *Sarkofág degli agnelli/s beránky*

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XXVII., obr. 1 - 4.

Materiál: Řecký mramor

Rozměry: Long.: 2,16 m; Alt.: 0,98 m; Lat.: 1,10 m. Víko: Alt.: 0,58 m (podle *Corpus, II, 1968*).

Lokace: S. Apollinare in Classe, Ravenna.

Typ sarkofágu: Panelový s postranními pilastry.

Víko: *A baule*. Víko je po celém okraji rámováno plastickým pásem. Přední plochu víka zaujímá monumentální kompozice vavřínové koruny uprostřed s monogramatickým křížem se zavěšenými písmeny *alpha* a *omega* a s *lemniscæ*, na nichž usedli pávi. *Pravá luneta:* Celá plocha lunety je vyplněna vinnými úponky, jež vyrůstají z volutového kantharu ve spodní části. Obvod lunety je rámován plastickým pásem. V jeho dolní části jsou zbytky odtesané dekorace, snad lví hlavy. *Levá luneta:* Lemována plastickým pásem, v jehož dolní části jsou zbytky lví hlavy. Výzdoba sestává z centrálního monogramatického kříže formy *crux patens* a *crux gemmata*. Vedle něho jsou dvě holubice.

Přední stěna: Nese monumentální kompozici s ikonografií *adoratio crucis*. Pole stěny je po stranách rámováno sloupky s korintskými hlavicemi a attickými patkami; vysokým soklem a architrávem s florálním motivem. Dřívky sloupů jsou nekanelované. V centru pole se nachází vysoký monogramatický kříž *crux gemmata* a *crux patens*, se zavěšenými apokalyptickými písmeny. Vedle kříže jsou dva beránci, za nimi stojí schematizované palmy, z nichž visí hrozny plodů. Oba beránci mají nepoměrně vysoké nohy, tělo beránka vlevo je protáhlejší. Ve zpracování těl beránek je brán zřetel na různé hloubky reliéfu (např. nohy beránek); zpracování palem je sumarizované, zdá se, že kmeny protínají těla zvířat.

Zadní stěna: Má podobné architektonické členění jako přední stěna, avšak místo vavřínového pásu je zde třístupňový architráv. V centru stěny se nachází klipeum a v něm *chi* – *rho* monogram se zavěšenými apokalyptickými písmeny. Vertikální rameno monogramu zasahuje až k soklu stěny. Vedle monogramu jsou dva výhonky s volutami a s čtyřlístými rozetami. Výška reliéfu je nižší než na ostatních stěnách.

Pravá boční stěna: Stěna je po stranách rámována sloupky s korintskými hlavicemi, nekanelovaným dřívem a attickými patkami, stejně jako na přední straně. V dolní části je vysoký sokl, v horní části vavřínový pás. Na soklu stojí beránek s hlavou obrácenou vzad, za ním je umístěn vysoký monogramatický kříž latinské formy se zavřeným *rho*, *crux gemmata* a *crux patens*. Na jeho pravé rameno dosedá holubice, jež nese v zobáčku malou korunu.

Levá boční stěna: Ve stejném architektonickém rámu jako na pravé boční stěně se nachází apokalyptická krajina symbolizovaná horou, z níž vytékají prameny čtyř řek; uprostřed hory vyrůstá liliový květ. Na hoře je postaven monogramatický kříž *crux patens* latinské formy, s vnitřním členěním liniemi. Vedle kříže stojí dva pávi, jejichž těla se liší velikostí i některými detaily (páv vpravo má mohutnější tělo, delší krk a zobák; připomíná ptáky zobrazené na pravé lunetě sarkofágu Pietro peccatore).

Jedná se o sarkofág s monumentálními rozměry i výzdobou. Podle De Francoviche se jedná o archaizující dílo, ve kterém se projevují prvky ravennské produkce druhé čtvrtiny 5. st. Dataci do let 490 – 500 odůvodňuje ikonografií *crux patens* se zavěšenými apokalyptickými písmeny, která je nejhojnější na konci 5. st. a na přelomu 5. a 6. st.⁴⁷².

⁴⁷² De Francovich 195, str. 47.

Stylově se ale sarkofág *degli agnelli* odlišuje od předcházejících děl: těla beránek jsou v nepoměru, znázornění jejich vlny tíhne k ornamentalizaci.

Z analogií sarkofágu *degli agnelli* vyplývá, že ve výzdobě byl učiněn pokus navázat také na monumentální symbolickou výzdobu figurálních sarkofágů první poloviny 5. st. (zadní stěna sarkofágu Rinaldo, Pietro peccatore apod.). Tato snaha je patrná i ve florálním ornamentu, ať se již jedná o rozety či o vinné úponky (viz pravá luneta sarkofágu Rinaldo). Také monumentalita kompozice i samotného sarkofágu připomíná ranější ravennské sarkofágy (Pignatta). Scéna působí téměř nadpřirozeným, vznešeným dojmem.

Interpretace ikonografie pravé boční stěny sarkofágu se různí: Lawrencová i De Francovich⁴⁷³ jsou toho názoru, že se jedná o symbol Krista, který je oslaven skrze Ducha Sv., symbolizovaného přilétajících holubicí, jež v zobáčku nese korunu vítězství. Proti této hypotéze stojí názor, že se jedná o zobrazení věřícího, který prostřednictvím kříže dosáhl vykoupení a je odměněn korunou vítězství⁴⁷⁴. Proti interpretaci beránka jako *Agnus Dei* nesevědčí fakt, že chybí nimbus: také na ikonografii *Agnus Dei* na Valentiniánově sarkofágu nimbus chybí a není pochyb, že se jedná o Krista⁴⁷⁵. V tomto případě ale ikonografie vylučuje možnost, že by se o Krista nejednalo: skupina *trinus*, v centru Kristus jako *Agnus Dei* a po stranách apoštolové symbolizovaní kříži. Beránek typologicky vychází ze zobrazení na sarkofágu Valentiniána III., avšak je umístěn do jiného kontextu: na sarkofágu, v němž převažuje ikonografie *adoratio crucis* a teofanie (zadní strana).

Vzhledem ke stylovým odlišnostem v zobrazení beránek (liší se např. dvourozměrností a schematizací detailů od beránek na sarkofágu Konstanse či Valentiniána) a k tomu, že předznamenávají styl výzdoby S. Vitale (deska oltáře, pulviny) se přikláním k dataci v Korpusu do počátků 6. st.⁴⁷⁶

Analogie: Boky sarkofágu *del Sale* a zadní stěna sarkofágu *Ariosti - Fontana* v kostele S. Francesco ve Ferraře (ikonografie *adoratio crucis*), **oltář** v levé lodi basiliky S. Apollinare in Classe (pro ikonografii *adoratio crucis*); pro typologii zadní stěny: zadní stěna sarkofágu v *katedrále ve Ferraře*, zadní stěně sarkofágu *Rinaldo* a sarkofágu *di Ranchio* (centrální klipeum s monogramem, rozetové rozviliny), sarkofágu *Pietro peccatore* (centrální klipeum s křížem, po stranách dvě palmy); pro analogii přední stěny sarkofág *Fusignano* (S. Savino); fragment s beránky z *teodosiánské basiliky S. Sofia* v Konstantinopoli; **fragment z muzea v Istanbulu** (typ stojícího beránka a palmy za jeho tělem); pro analogii pravé boční stěny: sarkofág *Valentiniána III.* (typ beránka s hlavou otočenou vzad, za ním kříž, na němž usedly dvě holubice); pro analogii levé boční stěny a levé lunety sarkofág *Fusignano* (S. Savino): pravý a levý tympanon; pro analogii pravé lunety sarkofág *Rinaldo* (vinné úponky a *kantharos* na pravém boku); pro ikonografii *Agnus Dei* na pravém boku sarkofág *a tre e quattro nicchie* (levá boční stěna).

Datace: **Počátek 6. st.** (Corpus, II, 1968, str. 48); **490 – 500** (De Francovich 1959, str. 47; Chevallier 1961).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 47-48; De Francovich 1959, str. 47-49; Chevallier 1961.

⁴⁷³ Lawrence 1970, De Francovich 1959, str. 54.

⁴⁷⁴ Mazzotti, M.: *La basilica di Sant'Apollinare in Classe*, Città del Vaticano, 1951. In: De Francovich 1959, str. 54, pozn. 87.

⁴⁷⁵ *ibid.*, str. 54.

⁴⁷⁶ Corpus 1968, II, str. 48.

XXIX. Sarkofág a tre e quattro nicchie/sarkofág se třemi a čtyřmi nikami

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XXVIII., obr. 1 - 5.

Materiál: Mramor

Rozměry: Long.: 2,20 m; Alt.: 0,92 m; Lat.: 0,90 m. Víko: Alt.: 0,50 m (podle *Corpus, II, 1968*).

Typ sarkofágu: Se třemi a čtyřmi nikami (alternují oblouky a pravouhlý tympanon víka).

Víko: A baule, nezdobené, lemované po vnějším dolním okraji pásem pletence. Po okrajích lunet jednoduchým vystouplým páskem. Pravá luneta: Dolní široký sokl zdobený pletencem, oblouk lemován profilovaným páskem. Jsou zde zobrazeni dva antitetičtí pávi stojící po stranách *kantharu*, z něhož vyrůstají vinné úponky. Uprostřed spodního pásu je kamenný hranol. Levá luneta: Ve stejném architektonickém rámci jako na pravé lunetě se nachází vavřínová koruna s *lemniscæ*, na které usedly dvě holubice. Uprostřed koruny je vepsaný *chi - rho* monogram (chrismón). Ramena monogramu mají formu *crux patens*, uprostřed jejich křížení se nachází malý disk.

Přední stěna*): Stěna je dělena třemi edikulami (arkádami), spojenými malými kamennými hranoly s horním architrávem, neseným postranními pilastry. Postranní pilastry jsou vertikálně členěné, mají stylizované kompozitní hlavice. Prostřední edikula je největší; nad obloukem se nachází tympanon s postranními akroterii. Sloupky s akantovými hlavicemi nesou všechny tři edikuly a stojí na soklu. Uprostřed centrální niky je zobrazen poodhrnutý závěs visící na konzole, pod ním je vytesán kříž skromných rozměrů⁴⁷⁷. V postranních nikách jsou identické kříže - vysoké, latinské formy, s naznačeným vykládáním gemami (*crux gemmata*). Oba mají na příčném rameni zavěšena písmena *alpha* a *omega*. K určitému nepochopení došlo, když umělec vytesal u každého kříže *rho* - avšak symetricky, takže kříž vpravo má *rho* obrácené klasicky doprava, zatímco kříž vlevo doleva. Stejně tak jsou převrácena písmena *alpha* a *omega*: u pravého kříže jsou v převráceném pořadí. Kříže v postranních edikulách jsou větších rozměrů než kříž v prostřední nice. Výzdoba nik je v nižším reliéfu než architektonický rámec; to by dosvědčovalo pozdější doplnění výzdoby.

Zadní stěna*): Pole zadní stěny je děleno čtyřmi nikami nesenými sloupky (sloupky dvou postranních nik jsou torované, centrální edikuly mají pilastry). Oblouky nik jsou vyplněny mušlemi. V prostoru mezi pravou postranní a prostřední nikou jsou na liště spojující oblouky zobrazeny holubice. Na konzole u vedlejšího oblouku je zobrazena třetí holubice s olivovou ratolestí v zobáčku. Ve dvou centrálních nikách jsou monogramatické kříže s rozšiřujícími se rameny - *crux patens* - a s vnitřní plastickou modelací; ve zbývajících nikách jsou datlové palmy⁴⁷⁸. Palmy mají sedm listů rozdělených po třech na dvě poloviny, sedmý list je uprostřed nahoře. Z koruny palem visí hrozny plodů.

Pravá boční stěna: V architektonickém rámci sestávajícím ze dvou postranních kanelovaných pilastrů s akantovými hlavicemi je pod obloukem na konzolách zobrazen velký volutový *kantharos* s mušlí na okraji hrdla. Na sloupcích vedle *kantharu* usedly dvě holubice.

⁴⁷⁷ Tato theofanická ikonografie může podle mého mínění vycházet z původního figurálního zobrazení, které nahradila: např. na slonovinové lipsanotéce v Brescii z počátku 5. st. je zobrazen Kristus *docens* v kolégiu apoštolů. Kristus stojí v nice v podobě městské brány, v níž je na konzole zavěšený závěs s rozhrnutými cípy; stejně jako je tomu na sarkofágu *a tre e quattro nicchie*; analogickou ikonografií je deska slonovinové desky Milánského diptycha z doby kolem poloviny 5. st.: kříž se objevuje v nice mezi poodhrnutými cípy závěsu.

⁴⁷⁸ Podle De Francoviche se jedná o nový motiv v ravennském umění, který symbolizuje nebeskou krajinu, v níž našly odpočinek duše zemřelých, představených zde jako holubice (*De Francovich 1959, str. 76*).

Levá boční stěna: V architektonickém rámci sestávajícím ze dvou postranních kanelovaných pilastrů s akantovými hlavicemi je pod obloukem na konzolách zobrazen *Agnus Dei* na hoře, z níž vytékají prameny čtyř rajských řek. Beránek má hlavu obrácenou vzad a za ní nimbus s *chi - rho* monogramem. Oblouk nad beránkem je, stejně jako oblouky nik na přední straně, přichycen k architrávu kamenným hranolem.

Za přední stěnu sarkofágu je podle *Corpusu, II, 1968* považována strana se čtyřmi nikami, obrácená ke zdi hlavní lodi basiliky; domnívám se však, že by tomu mohlo být právě naopak vzhledem k ikonografii. Na straně obrácené dovnitř kostela se třemi nikami je zobrazena symbolická skupina *trinus*, tedy tři kříže symbolizující Krista a apoštoly Petra a Pavla, jak tomu je i na ostatních ravennských sarkofázích (figurálních i symbolických). Tato strana byla pravděpodobně přetesaána z původního (nedokončeného) pohanského sarkofágu ze 3. st.⁴⁷⁹, tzn. že kříže byly pouze *dodány*. Typologie pohanských sarkofágů severní Itálie je názorná na architektonické dekoraci bočních stěn – postranní pilastry a oblouk na konzolkách. Zatímco na straně se čtyřmi nikami je výzdoba celkovým dílem ravennského umělce, avšak postrádá symetrii druhé strany: v prostředních dvou nikách jsou kříže, ve zbývajících postranních nikách palmy. Ačkoli se i zde jedná o silnou ikonografii, tj. o kříže se symbolikou *par excellence* a o palmy, jež odkazují k apokalyptickému rozměru, přesto je podle mého názoru ve výzdobě sarkofágu významnější ikonografie se skupinou *trinus*, tedy s přímým odkazem na theofanii Krista. De Francovich uvádí, že za hlavní stranu je považována stěna se čtyřmi nikami; cituje však také Mazzottiho, který se domnívá, že přední stěnou je stěna se třemi nikami⁴⁸⁰.

Srovnání sarkofágů *a tre e quattro nicchie* a sarkofágu *a sei nicchie* v S. Apollinare in Classe: pro přední stranu sarkofágu *a tre e quattro nicchie* nemáme v tomto případě analogii, neboť sarkofág *a sei nicchie* nebyl pohanským přepracovaným sarkofágem. Co se však týká strany se čtyřmi nikami, pak nacházíme mnohé analogie u obou sarkofágů. Především formu edikul s mušlemi a s vepsanými kříži a palmami. Analogické jsou i lunety víka s motivem vavřínové koruny s *chi - rho* monogramem a s antitetickými holubicemi po stranách (levá luneta sarkofágu *a tre e quattro nicchie* a pravá luneta sarkofágu *a sei nicchie*). Mohli bychom srovnat také ikonografii *kantharu* a antitetických ptáků na sloupcích: u sarkofágu *a sei nicchie* je ústřední scénou hlavní stěny (jedná se o pávy usazené na nevysokých sloupcích, kteří pijí vodu z volutového *kantharu*), u sarkofágu *a tre e quattro nicchie* je takto vypracována pravá boční stěna (vedle volutového *kantharu*, na jehož hrdle je namísto tryskajícího pramene motiv mušle, jsou na vysokých sloupcích usazení dva ptáčky, zde pravděpodobně holubice).

V *Corpusu, II, 1968* je uvedena analogie se slonovinovou deskou evangeliáře z pokladu *Tesoro del Duomo* v Miláně (c. pol. 5.st. po Kr.). Domnívám se, že takové srovnání je vhodné pro formu kříže ve výklenku tvořeném sloupky, architrávem a roztaženým závěsem.

Analogie: Pro stěnu se čtyřmi nikami sarkofág *a sei nicchie* v Dómu a v S. Apollinare in Classe; pohanské sarkofágy severní Itálie 3. st. po Kr. (přední stěna rozdělená do tří arkád), pro typologii bočních stěn (postranní pilastry, oblouk na konzolách) fragment sarkofágu s figurální výzdobou v S. *Agata Maggiore*; *Bebi* sarkofág v Padově (pro formu

⁴⁷⁹ Motiv tří nik je běžný na pohanských sarkofázích severní Itálie 3. st., jako je sarkofág Marka Aurelia Macedonia v Museo Nazionale v Ravenně. De Francovich 1959, fig. 57.

⁴⁸⁰ De Francovich 1959, str. 72-74.

edikul s mušlemi, palem a motiv holubice mezi oblouky edikul); dva *fragменты s kříži* v S. Francesco (pro motiv kříže v edikule s mušlí); sarkofág rodiny *Traversari* v Quadrarco di Braccioforte (pro ikonografii vavřínové koruny s vepsaným *chi - rho* monogramem a s holubicemi usazenými na *lemniscae* koruny, monogram na sarkofágu Traversari má navíc zavěšená písmena *alpha* a *omega*; pro architektonickou formu bočních stěn v podobě oblouku na konzolách mezi postranními pilastry); sarkofág *Konstanse III.* (pro typ *Agnus Dei*), sarkofág *Valentiniána III.* (pro motiv kříže v edikule a pro ornament pletence na dolní straně víka); přední stěna fragmentárního sarkofágu v *Museum of Art* v Clevelandu (USA); sarkofág *Barbaciána* (motiv křížů v edikulách s mušlemi; forma dělení stěny pomocí nik s mušlemi; analogie s pravou lunetou víka, kde je zobrazena vavřínová koruna s *lemniscae*, *chi - rho* monogramem a s antitetickými pávy, motiv *kantharu*); fragment figurálního sarkofágu v S. *Agata Maggiore* (pro architektonickou formu bočních stěn v podobě oblouku na konzolách); deska slonovinového diptycha z Milána (tzv. *Milánské diptychon*) pro ikonografii kříže v nice se závěsem⁴⁸¹, pro ikonografii *Agnus Dei* na levé boční stěně sarkofág *degli agnelli* (pravý bok).

Datace: První desetiletí 6. st. (Corpus, II, 1968, str. 47); 480 - 490 (De Francovich 1959, str. 81).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 47; De Francovich 1959.

*) U tohoto sarkofágu je sporné, která strana má být považována za hlavní (přední), a která za zadní. Za přední stěnu je zde považována strana obrácená do hlavní lodi basiliky, tj. strana se třemi nikami; za zadní pak stěna obrácená ke zdi basiliky. Toto rozhodnutí vyplývá z domněnky, že ikonografie „přední stěny“ je významově i typologicky principální.

XXX. Víko sarkofágu degli agnelli cruciferi

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XXIX., obr. 1 - 5.

Materiál: Mramor.

Rozměry víka: Alt.: 0,35 m (podle Corpus, II, 1968).

Typ víka: A baule.

Přední stěna: Víko je po obvodu a podélně na vrcholu rámováno plastickým pásem. Výzdoba sestává z ikonografie antitetických pávů po stranách *kantharu*. Reliéf vázy i pávů je ve špatném stavu.

Zadní strana víka: Bez výzdoby.

Pravá luneta: Bez výzdoby.

Levá luneta: Bez výzdoby.

Víko sarkofágu je, soudě podle stylu výzdoby, staršího data než samotná *cassa* sarkofágu, která je datována do druhé čtvrtiny 8. st.

Výzdoba *cassy* se omezuje na *adoratio crucis* beráneků. v centru scény se nachází monogram složený z formy řeckého kříže a z písmene řecké abecedy *chi*⁴⁸². Beránci se

⁴⁸¹ De Francovich se domnívá, že se autor tohoto sarkofágu inspiroval pohanským motivem roztaženého závěsu, rozšířeným především v římsko-helénistickém malířství. *De Francovich 1959, str. 74.* Motiv roztaženého závěsu je běžný i v křesťanském umění, jak tomu je na již zmiňovaném Milánském diptychu, nebo na mozaice s Teodorou v presbytériu S. Vitale. Tato ikonografie odkazuje na *zjevení* (theofanii). Podle De Francoviche má centrální nika na sarkofágu význam brány k nadpozemskému životu.

⁴⁸² Podobný monogram se nachází na triumfálním oblouku presbytéria basiliky S. Vitale, pocházející z druhé čtvrtiny 6. st.

vznášejí v prostoru, na ramenou jim spočívá kříž (*cruciferi*). Stěna je po obvodu profilována jednoduchým plastickým pásem. Boční stěny a zadní stěna nejsou zdobeny.

Analogie víka: *Víko z Longany*; pro ikonografii antitetických pávů vedle *kantharu/vázy*: levá luneta sarkofágu *Ariosti*; pravý bok sarkofágu *Fusignano*; pravá luneta sarkofágu *a tre e quattro nicchie* v S. Apollinare in Classis; pulviny hlavic sloupů v S. Vitale; původní předkresba (sinopia) pro *apsidální mozaiku* v S. Apollinare in Classis, dnes v Museo Nazionale; *štuky* v baptistériu ortodoxních.

Pro typ pávů přední strana víka sarkofágu *degli agnelli* v S. Apollinare in Classe; přední strana víka sarkofágu *Bonifacia* v zahradě S. Vitale; *ambon Agnelliho* v Dómu.

Datace: 6. st. (Corpus, II, 1968).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 57-58.

XXXI. Sarkofág *con agnelli e ghirlanda d'alloro* (Lamb – and rinceau) „S beránky a vavřínovou korunou“

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XXX., obr. 1 - 2.

Materiál: Žilkovaný mramor.

Rozměry: Long.: 2,13 m; Alt.: 0,62 m; Lat.: 0,70 m. Víko: Alt.: 0,38 m (podle Corpus, II, 1968).

Typ sarkofágu: Panelový s postranními pilastry.

Víko: *A baule*. Na přední straně jsou tři vavřínové koruny s monogramem složeným z řeckých písmen *chi* a *iota*. Ramena monogramu jsou uvnitř rytá. Víko je po obvodu rámováno plastickým pásem. Podle De Francoviche není víko vzhledem k odlišným rozměrům i kvalitě mramoru původní, i když stejně jako *cassa* sarkofágu spadá do 6. st.⁴⁸³

Pravá luneta: Uprostřed je zobrazen *kantharos* bez ans, kolem něhož vyrůstají florální úponky. Dolní okraje jsou zdobeny symetrickými liliemi. Levá luneta: Dominujícím dekorem je mohutný latinský kříž s centrálním kruhovým prvkem a bez vnitřního členění. Kříž má formu *crux patens*. Z dolních rohů, stejně jako na pravé lunetě, vyrůstají dva liliové květy. Obě lunety jsou po obvodu rámovány jednoduchým plastickým pásem. Na zadní straně víka je zobrazen kříž formy *crux patens*.

Přední stěna: Reliéf je v poměrně hlubokém reliéfu, výzdobné pole je po obvodu ohraničeno plasticky profilovaným pásem a na krajích ještě dvěma stylizovanými pilastry. Pilastry jsou zdobeny florálním pletencem, původně korintské hlavice jsou značně stylizovány. Výzdoba sestává z ikonografie *adoratio crucis* s beránky: uprostřed se nachází florální koruna s gemami a s *lemniscæ*, zakončenými několika lístky⁴⁸⁴; uvnitř koruny je kříž formy *crux patens* s vnitřním rytím. Po stranách koruny stojí dva beránci, za nimi palmy.

Zadní stěna: Bez výzdoby.

Pravá boční stěna: Pole stěny je rozděleno dvěma edikulami, jejichž oblouk je ve tvaru koňské podkovy (*a ferro di cavallo*). Sloupky, jež podpírají oblouky edikul, a oblouky jsou dekorovány řadami perel (*beading*). Edikuly jsou vyplněny spirálovitým/plamínkovitým motivem „závitnice“ (*a foglie ad elice*).

Levá boční stěna: Má identickou výzdobu jako pravá boční stěna.

⁴⁸³ De Francovich 1959, str. 120.

⁴⁸⁴ Podle Korpusu raně křesťanské byzantské a raně středověké skulptury v Ravenně se jedná o dubové lístky (Corpus, II, 1968). Stejně je identifikuje Lawrence jako „oak leaves“ (Lawrence 1970, str. 39).

Styl sarkofágu opouští klasické pojetí předchozí ravennské produkce a předjímá znaky středověkého umění (schematizace až ornamentalizace, stylizace). Ornament na pilastrech, stylizace těl i vlny beránek⁴⁸⁵, ornamentální pojetí listů i kmene palm, to vše odděluje tento sarkofág od předcházející produkce ravennské dílny. Těla zvířat postrádají eleganci, stejně jako mohutný kříž v koruně.

Styl sarkofágu vedl od druhé poloviny 20. st. k vyslovení mnoha hypotéz o jeho dataci. Byl datován na přelom 6. a 7. st., do 7. st. Podle De Francoviche patří tento sarkofág (s výjimkou bočních stěn) do první čtvrtiny 6. st. Domnívá se tak na základě dvou faktů: vlna beránek je hustě členěná, zatímco vlna beránek po polovině 6. st. podléhá konstantinopolskému vlivu holých, nečleněných těl zvířat; stylisticky předchází sarkofág Ecclesia v S. Vitale, který De Francovich datuje do druhé čtvrtiny 6. st.⁴⁸⁶ Domnívám se, že sarkofág *con agnelli e ghirlanda d'alloro* nemusí sarkofág Ecclesia předcházet, ale že tomu může být právě naopak vzhledem k pokročilé schematizaci a stylizaci, proto bych se přiklonila k dataci po polovině 6. st.

Analogie: Pro ikonografii přední stěny (*adoratio crucis* beránek, vavřínová koruna, palmy): sarkofág *s beránky a palmami* v zahradě S. Vitale; sarkofág *s beránky a rozetami* (chybí palmy) v zahradě S. Vitale; pro analogii víka: sarkofág *Teodora* v S. Apollinare in Classe.

Datace: *Viko a přední stěna:* *konec 6. st.* (Corpus, II, 1968); *první čtvrtina 6. st.* (De Francovich 1959); *7. st.* (Lawrence 1970)

Boční stěny: 8. – 9. st. (Corpus, II, 1968); polovina 9. st. (De Francovich 1959, str. 121); 8. st. (Lawrence 1970⁴⁸⁷).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 53-54; De Francovich 1959, str. 119-121; Lawrence 1970, str. 39.

7. BASILIKA S. AGATA MAGGIORE

Skupina plastik (sarkofágů, pluteí) v basilice S. Agata Maggiore a v její zahradě pocházejí z této lokality, převážně z nekropole v kvadriportiku před basilikou. První přímé zprávy o basilice pocházejí z roku 565, kdy je zmiňována v *Charta plenariae securitatis*⁴⁸⁸. Avšak z biografie arcibiskupa Agnella († 570), který působil ve zmiňované basilice, můžeme usuzovat, že tato existovala již roku 530. Podle jiných zpráv však byla basilika založena již na konci 4. st. prefektem Gemellem⁴⁸⁹.

⁴⁸⁵ „The lamb's fleece is so stylized that it suggests the leaves of a fern, a technique for which I have found no close parallel (...). These lambs now begin to stand like dogs with a trailing hind leg while their ears have grown larger, are closer together, and stand up in a canine manner.“ Lawrence 1970, str. 39. De Francovich popisuje schematicke chomáčky vlny jako *folti bioccoli* („husté chumáče“), De Francovich 1959, str. 119.

⁴⁸⁶ De Francovich 1959, str. 119, 115.

⁴⁸⁷ Lawrence srovnává hlavice pilastrů i výzdobný ornament s transenami 8. st. (v Bobbiu, Bologni, Neapoli, Římě), do tohoto období boční stěny také datuje. O přední stěně a víku se domnívá, že pochází z dřívějšího období. Lawrence 1970, str. 39.

⁴⁸⁸ Tj. na ravennském papyru, dnes uchovávaném v Paříži. Mazzotti 1965.

⁴⁸⁹ Pierpaoli 1988.

XXXII. Sarkofág s třemi kříži a klipeem s lemniscae

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XXXI, obr. 1.

Materiál: Řecký (prokonnéský?) mramor.

Rozměry: Long.: 2,14 m; Alt.: 0,63 m; Lat.: 0,72 m. Víko: Lat.: 0,06 m (podle Russo 1968).

Typ sarkofágu: Panelový s nečleněnou cassou a kříži.

Víko: Plochá deska.

Přední stěna: Nese výzdobu v podobě centrálního dvojitého klipea, zakončeného lemnisky s břechťanovými lístky. Uprostřed klipea se nachází řecký kříž s rozšiřujícími se rameny; vertikální rameno se dotýká okraje klipea, konce horizontálního ramene jsou od klipea mírně vzdáleny. Ze středu kříže vyrůstají v jeho horní části dva liliové květy/palmetky, složené ze tří lístků. Na koncích obou lemniscae stojí latinské kříže formy *crux patens* asi 30 cm vysoké. Žádný z křížů není vnitřně členěn.

Zadní stěna: Bez výzdoby.

Pravá boční stěna: Bez výzdoby, pouze jednoduchý rám, široký asi 7 cm.

Levá boční stěna: Bez výzdoby, pouze jednoduchý rám, široký asi 7 cm.

Výzdoba sarkofágu je provedena v nízkém reliéfu, takže připomíná spíše grafické rytí. Výzdoba v podobě řeckého kříže uvnitř koruny/disku je ojedinělá, většinou je zde zobrazen *chi – rho/iota* monogram. Nejsou známy téměř žádné analogie k řeckému kříži v klipeu, ani k liliovým květům nad jeho rameny (v Ravenně je to pouze sarkofág Gracióse, datovaný do konce 8. st., na jehož zadní stěně je vyobrazen rytý kříž s liliemi nad horními rameny, uzavřený v disku stojícím na globulární bázi; po stranách centrálního motivu jsou vyryty další dva kříže, podobně jako sarkofágu v S. Agata). Rozšíření motivu lilie je jev velmi častý (čtyři lilie se objevují v konstantinopolském okruhu, v Římě a v provinciálních oblastech - Hispánii, Palestině, Egyptě apod.); motiv dvou lilií např. nad rameny kříže se objevuje v Ravenně, severní Itálii – v Cividale, Benátkách, ale také v Římě a v Dalmácii, která byla ovlivněna ravennským uměním⁴⁹⁰.

Sarkofág je pro jednoduchost neprofilované římsy a pro plochý reliéf podle Farioliové lokální prací; avšak schéma tří elementů v podobě křížů vychází ze soudobých konstantinopolských vzorů⁴⁹¹. Vzhledem k ikonografickým analogiím se severoitalskými plutei (Cividale, Grado, Torcello), datovanými do 6. st. (příp. do poloviny 6. st. a do druhé poloviny 6. st.), se přikláním k dataci sarkofágu v S. Agata do období po polovině 6. st.

Analogie: *Pluteum* v basilice Eufasianě v Poreči (pol. 6. st.⁴⁹²); zadní stěna sarkofágu *Gracióse* v S. Apollinare in Classe; *pluteum* v Museo Archeologico Nazionale v Cividale; severoitalská plutea 6. st.⁴⁹³ (plutea v *Gradu*⁴⁹⁴ [obr. 10] a v *Torcellu* (Benátky).

Datace: *Polovina 6. st.* (Russo 1968).

Bibliografie: Farioli 1977, str. 135-137; Russo 1968, str. 322.

⁴⁹⁰ Russo 1974, str. 7-8.

⁴⁹¹ Farioli 1977, str. 136-137.

⁴⁹² Russo 1968.

⁴⁹³ *Pluteum* v Buttriu (severní Itálie), datováno do poloviny 6. st. *Corpus della scultura altomedievale. Le diocesi di Aquileia e Grado*. Amelio Tagliaferri, Spoleto 1981, fig. 310, str. 202.

⁴⁹⁴ *Pluteum* s centrálním monogramem v klipeu s lemniscae, na jejichž koncích spočívají dva latinské kříže formy *crux patens*. Datováno do 6. st. *Ibid.*, fig. 337.

XXXIII. Sarkofág s centrálním křížem a dvojitým diskem

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XXXII., obr. 1.

Materiál: Řecký (prokonéský?) mramor.

Rozměry: Long.: 2,14 m; Alt.: 0,58 m; Lat.: 0,71 m (podle *Corpus, II, 1968*).

Provenience: Quadriportik basiliky S. Agata Maggiore.

Typ sarkofágu: Panelový s nečleněnou *cassou* a kříží.

Víko: Není původní; jednoduchá plochá deska, v pravé části poničená, bez výzdoby.

Přední stěna: Nese výzdobu v podobě latinského kříže, stojícího na soklu. Kříž má formu *crux patens*, konce ramen jsou trojúhelníkovité. Ramena kříže jsou vnitřně plasticky členěná, na místě jejich křížení se nachází dvojitý disk s centrálním kruhovým elementem.

Zadní stěna: Bez výzdoby.

Pravá boční stěna: Bez výzdoby.

Levá boční stěna: Bez výzdoby.

Sarkofág byl vyzvednut během vykopávek v letech 1913 – 1918.

Analogie: *Sarkofág s centrálním křížem a jednoduchým diskem* v S. Agata Maggiore; *sarkofág se třemi kříži* v Quadrarco di Braccioforte; zadní stěna sarkofágu *s beránky a rozetami* v zahradě S. Vitale (pro typologii jednoduché dekorace stěny sestávající z centrálního kříže).

Datace: *Konec 6. st.* (*Corpus, II, 1968*).

Bibliografie: *Corpus, II, 1968, str. 55.*

XXXIV. Sarkofág s centrálním křížem a jednoduchým diskem

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XXXIII., obr. 1.

Materiál: Hrubozrný mramor.

Rozměry: Long.: 2,25 m; Alt.: 0,68 m; Lat.: 0,85 m (podle *Corpus, II, 1968*).

Provenience: Quadriportik basiliky S. Agata Maggiore.

Typ sarkofágu: Panelový s nečleněnou *cassou* a kříží.

Víko: Plochá deska. V levé části poničené. Bez výzdoby.

Přední stěna: V centru přední stěny se nachází jednoduchý latinský kříž s rozšiřujícími se rameny a středovým diskem (*croce a tondo semplice*).

Zadní stěna: Bez výzdoby.

Pravá boční stěna: Bez výzdoby.

Levá boční stěna: Bez výzdoby.

Sarkofág byl vyzvednut během vykopávek v letech 1913 – 1918.

Analogie: *Sarkofág s centrálním křížem* u Quadrarco di Braccioforte; *sarkofág s centrálním křížem a dvojitým diskem* v S. Agata Maggiore; zadní stěna sarkofágu *s beránky a rozetami* v zahradě S. Vitale (pro typologii jednoduché dekorace stěny sestávající z centrálního kříže).

Datace: *Konec 6. st.* (*Corpus, II, 1968*).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 55.

XXXV. Sarkofág s centrálním křížem v zahradě S. Agata Maggiore

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XXXIV., obr. 1.

Materiál: Mramor.

Rozměry: Long.: 2,11 m; Alt.: 0,59 m; Lat.: 0,71 m. Víko: Alt.: 0,37 m (podle Corpus, II, 1968).

Provenience: Quadriportik basiliky S. Agata Maggiore.

Typ sarkofágu: Panelový s nečleněnou cassou a kříži.

Víko: A doppio spiovente s širokými akroterii.

Přední stěna: V centru stěny se nachází latinský kříž s rozšiřujícími se rameny a se středovým diskem. Uprostřed disku je zobrazen kruhový element.

Zadní stěna: Bez výzdoby.

Pravá boční stěna: Bez výzdoby.

Levá boční stěna: Bez výzdoby.

Sarkofág byl vyzvednut během vykopávek v letech 1913 – 1918. Typologie víka je analogická vikům 6. st. (široká akroteria).

Analogie: *Sarkofág* s centrálním křížem a dvojitým diskem a *sarkofág* s centrálním křížem a jednoduchým diskem v *S. Agata Maggiore*; *sarkofág s třemi kříži* v Quadrarco di Braccioforte; *sarkofág s centrálním křížem* u Quadrarco di Braccioforte; zadní stěna sarkofágu *s beránky a rozetami* v zahradě S. Vitale (pro typologii jednoduché dekorace stěny sestávající z centrálního kříže).

Datace: **Konec 6. st.** (Corpus, II, 1968).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 55.

XXXVI. Sarkofág se dvěma postranními řeckými kříži na glóbu

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XXXV., obr. 1.

Materiál: Řecký (prokonéský?) mramor.

Rozměry: Long.: 2,05 m; Alt.: 0,68 m; Lat.: 0,75 m (podle Russo 1968).

Typ sarkofágu: Panelový s nečleněnou cassou a kříži.

Víko: Chybí.

Přední stěna: Plocha stěny je po obvodu rámována dvojitým plastickým pásem. Při stranách stěny se nacházejí dva řecké kříže formy *crux patens* bez vnitřního členění, stojící na glóbu.

Zadní stěna: Při zdi basiliky.

Pravá boční stěna: V jednoduché borduře, stejné jako na přední stěně, se nachází řecký kříž stejné formy jako na přední stěně, pouze chybí podstavná polokoule.

Levá boční stěna: Nezdobená, pouze rámována plastickým pásem.

Sarkofág je dnes používán jako oltář levé vedlejší lodi. Forma zobrazených křížů se svými rozměry blíží řecké formě (rozměry kříže na přední stěně: 24 x 28 cm; na pravém boku: 28 x 31 cm).

Domnívám se, že podle uvedených analogií by bylo možné posunout dataci spíše do druhé poloviny 6. st.

Analogie: Pro typ křížů *crux patens* na glóbu *ambón v S. Spirito* (první polovina 6. st. podle *Corpus, I, 1968, str. 26*); *fragment oltáře* v Museo Arcivescovile (druhá polovina 6. st., podle *Corpus, I, 1968, str. 20*); *ambón v S. Apollinare Nuovo* (6. st.); fragment *plutea v basilice S. Agata*⁴⁹⁵.

Datec: Před polovinou 6. st. (Russo 1968).

Bibliografie: Russo 1968, str. 330.

8. MUSEO ARCIVESCOVILE

XXXVII. Fragment 1 s beránky

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XXXVI., obr. 1 - 2.

Materiál: Prokonéský mramor.

Rozměry: Long.: 0,77 m; Alt.: 0,60 m; hloubka reliéfu: 0,07 m (podle *Corpus, II, 1968*).

Inv. č. 401.

Provenience: Kostel S. Girolamo, Ravenna.

Typ sarkofágu: Panelový s postranními pilastry (?)⁴⁹⁶, výzdoba ve dvou registrech.

Popis: Fragment je v horní části rámován florálním pásem. Je vidět původní rozdělení do dvou registrů plastickým pásem v dolní části fragmentu. V levé části je zbytek disku s vepsaným křížem formy *crux patens*, který musel mít původně řeckou formu (tj. všechna ramena stejně dlouhá vzhledem k tomu, že je vepsán do disku). Na vrcholu disku stojí beránek, který je podle malého kříže nad hlavou identifikován jako *Agnus Dei*. Po straně disku jsou umístěni dva beránci.

Fragment byl objeven roku 1930 v kostele S. Girolamo v Ravenně.

Podle rekonstrukce, uvedené v „Korpusu raně křesťanské byzantské a raně středověké skulptury v Ravenně“⁴⁹⁷, byl původní sarkofág rozdělen do dvou registrů; na každém z nich bylo po třech beráncích, takže dohromady tvořili „apoštolské kolégium“ Kristu, symbolizovanému Beránkem Božím (*Agnus Dei*) na vrcholu disku.

Datec do první poloviny 5. st. je odůvodnitelná plastickou a detailní modelací těl beráneků, která se přibližují těm na sarkofágu Konstanse III. či mozaice s Dobrým pastýřem v mausoleu Gally Placidie.

⁴⁹⁵ Datovaná do 7. st. podle *Corpus, I, 1968, str. 61*.

⁴⁹⁶ Podle rekonstrukce Bartocciniho, *De Francovich 1959, str. 67 a 70, fig. 54*.

⁴⁹⁷ *Corpus, II, 1968, fig. 18b*.

Analogie: Fragment s beránky z *Museo Nazionale*; přední strana sarkofágu *Konstanse III.* (vlna a anatomie beránků), *mozaika v mausoleu Gally Placidie* (luneta s Dobrým pastýřem); zadní stěna sarkofágu *Ariosti – Fontana*; levá luneta sarkofágu *Bonifacia*.

Datace: *První polovina 5. st.* (Corpus, II, 1968); 430 – 440 (De Francovich 1959).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 37; De Francovich 1959, str. 69-70.

9. MUSEO NAZIONALE

XXXVIII. Fragment 2 s beránky

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XXXVII., obr. 1.

Materiál: Prokonéský mramor.

Rozměry: 0,295 x 0,45 x 0,08 m (podle Corpus, II, 1968)..

Provenience: Casa Scagnardi, Ravenna.

Typ sarkofágu: Panelový.

Popis: Na fragmentu se zachovaly dvě postavy beránků; jejich těla jsou vyšší než na příbuzném fragmentu s beránky v Museo Arcivescovile, krky a uši protáhlejší.

Stylistické rozdíly mezi fragmenty s beránky v Museo Arcivescovile a v Museo Nazionale vedly k závěru, že se nejedná o součást jednoho sarkofágu; ačkoliv jsou si fragmenty velice blízké. Oba mohly být produktem stejné dílny⁴⁹⁸. Je pravděpodobné, že sarkofág, jehož součástí byl fragment z Musea Nazionale, měl formu panelového sarkofágu se dvěma registry (stejně jako na rekonstrukci sarkofágu v Museo Arcivescovile).

Analogie: *Fragment s beránky v Museo Arcivescovile, reliéf s beránky* na fasádě S. Sofia v Konstantinopoli, sarkofágy *Konstanse III.* a *Valentiniána III.* v mausoleu Gally Placidie a mozaika s Dobrým pastýřem tamtéž. .

Datace: *1. polovina 5. st.* (Corpus, II, 1968); 430 – 440 (De Francovich 1959).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 39; De Francovich 1959, str. 69-70.

XXXIX. Fragment víka

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XXXVIII., obr. 1.

Materiál: Řecký mramor.

Rozměry: Long.: 0,37 m; Alt.: 0,31 m; Lat.: 0,14 m (podle Bovini 1953).

Provenience: Corso Garibaldi, Ravenna.

Popis: Na fragmentu je zobrazen páv, jako symbol nesmrtelnosti, a větvička s ovocem. Tělo páva je podáno naturalisticky, jsou zobrazeny detaily peří.

Fragment byl nalezen roku 1930 u třídy Corso Garibaldi v Ravenně. Fragment tvořil pravděpodobně konec víka sarkofágu; podle Boviniho mohlo mít víko jak tvar *a baule*, tj.

⁴⁹⁸ De Francovich 1959, str. 70.

polokruhový, tak sedlové střechy (*a doppio spiovente*)⁴⁹⁹. Původní tvar víka je z fragmentu prakticky nečitelný.

Je pravděpodobné, že se jedná o levou část konce (lunety) víka; a že se scéna symetricky opakovala také vpravo, uprostřed pak mohl být christologický symbol (kříž, monogram), nebo *kantharos*⁵⁰⁰.

Bovini poukazuje podle stylistických charakteristik fragmentu (jemná plastičnost, zobrazení detailů) na podobnost s plastikou 1. či 2. st. po Kr., ale zároveň uvažuje o dataci do cirká poloviny 5. st.

Analogie: Pro ikonografii pávů po stranách kantharu luneta víka sarkofágu *a tre e quattro nicchie*, přední stěna víka sarkofágu z *Longany*, sarkofág *degli agnelli cruciferi* (víko), *a sei nicchie* (přední stěna).

Datace: *Polovina 5. st.* (Bovini 1953).

Bibliografie: Bovini 1953.

XL. Víko a baule s pávy (z Longany)

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XXXIX., obr. 1.

Materiál: Prokonéský mramor.

Rozměry: Long.: 2,21/2,18 m; Alt.: 0,47/0,51 m; Lat.: 1,05/1,07 m (podle Corpus, II, 1968/Bovini 1962).

Inv. č.: 678.

Provenience: Longana (Ravenna).

Typ víka: *A baule*.

Popis: Přední stěna je rámována nízkým reliéfním pásem, který ohraničuje pole také shora. Uvnitř jsou zobrazeni dva pávi po stranách *kantharu* s esovitě zatočenými ansami. Tělo pávů je naznačeno schematicky, resp. je již patrná tendence k ornamentálnímu. Také tělo *kantharu* je členěno rytými liniemi. Pávi jsou zobrazeni v okamžiku, kdy se napájí z vody *kantharu*. Obě lunety víka jsou zdobeny jednoduchými latinskými kříži formy *crux patens*. Reliéf je nízký.

Víko původně sloužilo jako napajedlo, takže není nic známo o jeho původní provenienci.

Základem pro dataci Boviniho do 6. st. (v „Korpusu raně křesťanské byzantské a raně středověké skulptury v Ravenně“ do druhé poloviny 6. st.) je srovnání víka se skulpturou po polovině 6. st. v Ravenně: s ambonem Agnelliho a ambonem ze SS. Giovanni e Paolo v Museu arcivescovile; s pulviny v S. Vitale.

Těla pávů na víku z Longany jsou podána s přetrvávající snahou o zobrazení detailu, i když grafickým způsobem. Liší se tak od pozdějších prací konce 6. st. (např. pluteum

⁴⁹⁹ Bovini 1953, str. 191.

⁵⁰⁰ Ikonografii pávů po stranách kantharu nalezneme např. na lunetě víka sarkofágu *a tre e quattro nicchie*; na přední stěně víka sarkofágu z Longany a sarkofágu *degli agnelli cruciferi* v S. Apollinare in Classe; na přední stěně sarkofágu *a sei nicchie*; ikonografii pávů po stranách kříže či monogramu např. na přední stěně víka sarkofágu Bonifacia v S. Vitale; na zadní stěně sarkofágu Exuperantia a Maximiana; na fragmentu sarkofágu S. Ecclesia v S. Vitale; na původní *sinopii* ze S. Apollinare in Classe.

z basiliky S. Eufemia v Gradu⁵⁰¹), na kterých je obraz výrazně stylizován a je patrná tendence k plochosti reliéfu. Zdá se tak pravděpodobná datace do období po polovině 6. st., resp. do jeho třetí čtvrtiny.

Analogie: Víko s pávy v *Museo Nazionale*, víko sarkofágu *Bonifacia*; zadní stěna *cassy* sarkofágu *Ranchio (Sarsina)*; levá luneta sarkofágu *Ariosti – Fontana* v S. Francesco ve Ferrare; pravá luneta sarkofágu *Pietro peccatore*; víko sarkofágu *degli agnelli cruciferi*; pravá luneta sarkofágu *a tre e quattro nicchie*; přední stěna sarkofágu *a sei nicchie*; *pluteum* s pávy a s centrálním kantharem v basilice S. Eufemia v Gradu⁵⁰².

Datace: *Druhá polovina 6. st.* (Corpus, II, 1968); *6./7. st.* (Benini, De Francovich⁵⁰³); *polovina 6. st.* (Bovini 1962).

Bibliografie: A. Benini⁵⁰⁴; Bovini 1962; Corpus, II, 1968; De Francovich 1959, str. 134.

XLI. Víko „Cavalli“

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XL., obr. 1.

Materiál: Mramor.

Rozměry: Long.: 2,15 m; Alt.: 0,40 m; Lat.: 0,80 m (podle Corpus, II, 1968).

Provenience: Villa Cavalli di Godo, Ravenna.

Popis: Reliéf víka je značně poškozen, přesto je patrný centrální *chi – rho* monogram v trojitém disku, stojícím na úzkém soklu. Po stranách monogramu stojí na spirálovitých florálních rozvilinách dva pávi, jejichž těla jsou nejvíce zničena. Pole víka je rámováno plastickým soklem.

Sarkofág věnovala muzeu rodina Cavalli (markýz Vincenzo Cavalli), které je také připisován sarkofág s kříží v zahradách S. Vitale.

Analogie: Víko z *Longany*; původní předkresba (sinopia) apsidální mozaiky v S. Apollinare in Classe; stěna sarkofágu v S. *Decenzio v Pesaru*; víko sarkofágu *Bonifacia*; přední stěna sarkofágu v S. *Gervasio v Mondolfu*; tympanony víka sarkofágu v S. *Savino ve Fusignano*.

Datace: 6./7. st. (Corpus, II, 1968; De Francovich 1959).

Bibliografie: Corpus, II, 1968, str. 56; De Francovich 1959, str. 133. .

⁵⁰¹ *Corpus della scultura altomedievale. Le diocesi di Aquileia e Grado.* Amelio Tagliaferri, Spoleto 1981, fig. 520.

⁵⁰² Pluteum je vyrobeno z bílého krystalického vápence, je datováno do konce 6. st. *Corpus della scultura altomedievale. Le diocesi di Aquileia e Grado.* Amelio Tagliaferri, Spoleto 1981, fig. 520.

⁵⁰³ De Francovich toto víko neviděl na vlastní oči, avšak domníval se, že patří do stejného období jako víko „Cavalli“, tj. do přelomu 6. a 7. st.: „*Alla stessa epoca sembra appartenere un altro coperchio di sarcofago – che non ho visto – anch'esso adorno di due pavoni che si abbeverano ad un cantaro.*“ De Francovich 1959, str. 134.

⁵⁰⁴ Un coperchio erratico di sarcofago: Diario Ravennate 1948. Benini jako první toto víko publikoval.

10. FERRARA

XLII. Fragment sarkofágu s monogramem a beránkem

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XLI., obr. 1.

Materiál: Řecký (prokonéský) mramor.

Rozměry: Long.: 1,36 m; Alt.: 0,90 m; Lat.: 0,095 m. Původní délka: 2,03 m (podle Farioli 1989).

Provenience: Basilika S. Francesco, Ferrara.

Lokace: Museo della Cattedrale.

Typ sarkofágu: Panelový s kontinuálním pásem.

Popis: Stěna je po celém svém obvodu rámována jednoduchým plastickým pásem. Ikonografické schéma je obvyklé na ravennských symbolických sarkofázích: v centru vavřínová koruna s *chi – ióta* monogramem, který je spíše rytý než plastický. Po stranách koruny se nacházejí dva schematizované stromy, vedle nichž původně stáli dva beránci (zachoval se beránek vpravo). Tělo beránka je ploché, detaily nejsou znázorněny.

Reliéf skulptury je nízký, kristogram v koruně je znázorněn pouze rytými liniemi. Plastika je téměř dvourozměrná, detaily těla beránka a stromů jsou vynechány.

Rubová strana fragmentu sarkofágu byla v 17. st. použita pro funerální nápis.

Bovini datoval fragment na konec 5. st. S touto datací nesouhlasí R. Farioliová, která poukazuje na typické znaky skulptury 6. st. (plochý reliéf, dvourozměrnost, schematické naznačení detailů, vynechání plastického členění těl beráneků atd.) a datuje fragment na základě srovnání s pulviny v basilice S. Vitale do první poloviny 6. st.⁵⁰⁵. S touto datací lze souhlasit.

Analogie: Deska *oltáře v S. Vitale, pulviny v S. Vitale.*

Datace: První polovina 6. st. (Farioli 1989); konec 5. st. (Bovini).

Bibliografie: Farioli 1989, str. 254-256.

11. FUSIGNANO

XLIII. Sarkofág v kostele S. Savino

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XLII., obr. 1 - 3.

Materiál: Vápenec.

Lokace: S. Savino di Fusignano (Ravenna).

Typ sarkofágu: Panelový s postranními pilastry.

Víko: *A doppio spiovente.* Jsou naznačeny střešní tašky; postranní akroteria zdobená stylizovanými semipalmetkami. *Pravé tympanon:* Na akroteriích jsou z této strany zobrazeny rozety. Uvnitř tympanonu se nachází monogramatický kříž se zavřeným *rhó*, formy *crux patens*. Po jeho stranách jsou zobrazení dva afrontovaní pávi. *Levé tympanon:* Analogické zobrazení jako na levém tympanonu víka.

⁵⁰⁵ Farioli 1989, str. 255.

Přední stěna: Pole stěny je rámováno vysokým soklem a postranními nečleněnými pilastry s akantovými hlavicemi, které nesou plasticky profilovaný architráv. Uprostřed stěny se nachází *chi – rho* monogram v klipeu, jež je podpíráno listovým ornamentem. Ramena christogramu se na koncích rozšiřují a jsou vnitřně členěna. Po stranách klipea stojí dva beránci a za nimi palmy s třemi hrozny plodů.

Pravá boční stěna: Ve stejném architektonickém rámci jako na přední stěně se v centru nachází *kantharos* bez ans, na jehož hrdle jsou naznačeny prameny vody. Po jeho stranách jsou dva pávi a za nimi palmy, jejichž kmeny se mírně naklánějí směrem ke středu.

Levá boční stěna: V centru je zobrazen monumentální monogramatický kříž latinské formy *crux patens*, který stojí na kmenech vinné révy, vyrůstajících na akantovém listě. Pod křížem, na větvičkách vinné révy, se nacházejí dvě holubice.

Analogie: Sarkofág *con agnelli e palme*; zadní stěna sarkofágu *Ariosti – Fontana* ve Ferraře; pro levý bok sarkofág *Rinaldo* (pravý bok); zadní stěna sarkofágu *S. Isacio* (pro výzdobné schéma monogramu, afrontovaných zvířat a palm); pravá luneta sarkofágu *Rinaldo* (pro schéma antitetických zvířat u kříže); pro semipalmetky na akroteriích akroteria sarkofágu *Pignatta*; .

Datace: 440 – 450 (De Francovich 1959, str. 42); *polovina 5. st.* (Gerke 1969).

Bibliografie: De Francovich 1959, str. 38-41; Gerke 1969.

12. CLEVELAND MUSEUM OF ART

XLIV. Deska oltáře/sarkofágu

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XLIII., obr. 1.

Materiál: Žilkovaný mramor.

Provenience: Ravenna.

Lokace: Cleveland Museum of Art.

Typ sarkofágu: Se třemi nikami.

Víko: Chybí.

Popis: Deska je rozdělena pomocí tří edikul (dvě postranní zakončené oblouky a prostřední tympanonem); oblouky nik jsou vyplněny mušlemi. Na architrávu jsou na krajích nahoře zobrazeny stylizované palmy s hrozny plodů. U ramen tympanonu jsou dva beránci, pod jejichž nohama jsou vytesány lilie. Architráv je nesen nekanelovanými sloupky s attickými patkami a kompozitními hlavicemi. V postranních nikách se nacházejí monumentální kříže formy *crux patens*. V prostřední nuce byl vytesán otvor, který zasahuje do cípů závěsu, pověšeného na konzole. V tympanonu prostřední niky se nachází vykládaný kříž, který sem byl pravděpodobně dodán později⁵⁰⁶.

Jedná se pravděpodobně o původní desku sarkofágu, která byla následně použita jako oltář v S. Carlino v Ravenně. V desce byl vyřezán otvor pro zpřístupnění relikvií sv. Fabiana a Sebastiana věřícím.

Je možné, že původní výzdoba prostřední niky sestávala z kříže, podobně jako je tomu na sarkofágu *a tre e quattro nicchie*.

⁵⁰⁶ Lawrence 1954, str. 141.

Zajímavý je tvar oblouků nik, který se tvarem blíží formě podkovy, jako na bocích sarkofágu *con agnelli e ghirlanda d'alloro*, které jsou datovány do 8. st.⁵⁰⁷ (na rozdíl od oblouků nik a pulpitu v S. Spirito a na sarkofágu *a tre e quattro nicchie*). Podkovovitý tvar podle Lawrencové indikuje východní vliv (byl rozšířen také na koptských památkách a v Sýrii)⁵⁰⁸. Motiv květů (lilíí, symbolu čistoty a rajske květiny) se objevuje i na dalších ravennských skulpturách (např. na levém konci sarkofágu *degli agnelli* z přelomu 5. a 6. st.; na pravém boku sarkofágu Traversari z konce 5. st.; na levé lunetě víka sarkofágu *con agnelli e ghirlanda d'alloro* datovaného do konce 6. st.). Plošnost stylu beráneků je podobná provedení zvířat na ambonu Agnelliho a na pulvinech v S. Vitale. Palmy v horních rozích jsou analogické palmám na tzv. dětském sarkofágu v Museo Nazionale v Ravenně.

Datace Lawrencové se opírá o analogie hlavic sloupů, které jsou blízké typům přelomu 5. a 6. st. (např. na pulpitu v S. Spirito)⁵⁰⁹.

Analogie: Pro typologii tří edikul pohanské sarkofágy severní Itálie 3. st., *Valentiniána III., a tre e quattro nicchie, pulpiti* ze S. Spirito, *Bebi* sarkofág; pro typ mušle vyplňující oblouky nik sarkofágy *a nicchie* a *Liberia III.*; typ beráneků: *ambon Agnelliho, pulviny* v S. Vitale; pro typ palm tzv. *dětský sarkofág* v Museo Nazionale.

Datace: *První čtvrtina 6. st.* (Lawrence 1954).

Bibliografie: Lawrence 1954.

13. MONDOLFO (MARCHE)

XLV. Sarkofág v kostele S. Gervasio

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XLIV., obr. 1.

Materiál: Prokonéský mramor.

Provenience: Neznámá, pravděpodobně místní práce.

Rozměry: *Long.:* 2,10/2,13 m; *Alt.:* 0,70/0,60 m; *Lat.:* 0,75/0,74 m; Víko: *Long.:* 2,12 m; *Alt.:* 0,43 m; *Lat.:* 0,79 m; (podle De Francoviche/Gabrielli).

Typ sarkofágu: Panelový s kontinuálním pásem.

Víko: *A doppio spiovente* s nezdobenými akroterii. Přední strana víka je zdobena pouze jednoduchým latinským křížem.

Přední stěna: Pole stěny je rámováno širokým profilovaným pásem. V centru se v disku nachází monogramatický kříž s písmenem *chi*⁵¹⁰. Po stranách disku stojí dva afrontovaní pávi s elegantním, ornamentálně zdobeným, peřím.

⁵⁰⁷ Lawrencová boky sarkofágu *con agnelli e ghirlanda d'alloro* datuje do 7. st. v článku o dvou amerických fragmentech (Lawrence 1954); v práci o ravennských sarkofázích je však datuje až do 8. st. (Lawrence 1970), čímž se shoduje také s datací uvedenou v Korpusu raně křesťanské byzantské a raně středověké skulptury v Ravenně (Corpus, II, 1968).

⁵⁰⁸ Lawrence 1954, str. 140.

⁵⁰⁹ „The capitals thus fit clearly into the series at the turn of the fifth into the sixth century. Their execution alone makes it extremely unlikely that our relief is a later imitation.“ Lawrence 1954, str. 140.

⁵¹⁰ Zajímavá je forma disku, jehož přesahují ramena monogramatického kříže. Chrismón se zde stává abstraktním symbolem, který je povýšen na hlavní prvek výzdoby. Gabrielliová srovnává disk na tomto sarkofágu s diskem a monogramem na zadní stěně sarkofágu Pietro peccatore. „Il disco crocesignato ha un preciso significato simbolico; con esso si esprime l'astratto concreto dell'assoluto. Quale differenza di realizzazione dello stesso simbolo sul sarcofago di Pietro degli Onesti e sul nostro! Lì si ha impressione dell'immateriale librarsi del disco nello spazio, qui il motivo, perduta la plasticità e irrigiditosi, sembra quasi

Zadní stěna: Je zdobena konstantinovským *chi – rho* monogramem v koruně s *lemniscae* zakončenými břechťanovými lístky.

Pravá boční stěna: Je zdobena pouze jednoduchým křížem latinské formy.

Levá boční stěna: Ve stejném profilovaném rámu se nachází jednoduchý latinský kříž.

De Francovich ho datuje do období ohraničeném sarkofágy *degli agnelli* a *Ecclesia* (tj. do první čtvrtiny 6. st.), nalézá v jeho stylu vlivy byzantského umění a domnívá se, že byl dílem ravennského umělce, který působil také v oblasti Marche⁵¹¹. Také Gabrielliová považuje tento sarkofág za ravennský typ sarkofágu, avšak nezmiňuje se o tom, zda byl do oblasti Marche importován, či zda ho na místě zhotovil ravennský umělec⁵¹².

Vzhledem k chybějící výzdobě na zadní stěně víka je pravděpodobné, že sarkofág zůstal nedokončen.

Sarkofág v S. Gervasio je vzdálen od tradice první poloviny 5. st. (datován do první čtvrtiny 6. st.), ačkoliv kompozičně (kompozice afrontovaných pávů) podle mého názoru vychází ze zadních stěn figurálních sarkofágů *Rinaldo* a *Certosa/Bonacossi*. Ornamentální podání peří pávů, dobře vyvážená těla a symetrická kompozice řadí sarkofág do období počátků 6. st., resp. před styl výzdoby basiliky S. Vitale (druhá čtvrtina 6. st.). Lze proto souhlasit s datací De Francoviche i Gabrielliové do první čtvrtiny 6. st.

Analogie: Pro stejné plastické rámování stěn sarkofág *Konstane III.*⁵¹³; zadní stěna sarkofágu *Rinaldo*; pávi na sarkofágu *Teodora*; pro podobné ikonografické schéma zadní stěna sarkofágu *S. Isacio* a *Certosa/Bonacossi* sarkofágu ve Ferraře; víko sarkofágu *Bonifacia*; luneta víka sarkofágu *Barbaciána*; pro typ křížů luneta víka sarkofágu S. Isacio.

Datace: *První čtvrtina 6. st.* (De Francovich 1959; Gabrielli 1961).

Bibliografie: De Francovich 1959, str. 117-119; Gabrielli 1961, str. 53; Lawrence 1970, str. 33.

XLVI. Sarkofág ravennského typu

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XLV., obr. 1.

Materiál: Místní kámen.

Rozměry: *Long.:* 2,07 m; *Alt.:* 0,72 m; *Lat.:* 0,73 m. Víko: *Long.:* 2,10 m; *Alt.:* 0,30 m; *Lat.:* 0,84 m (podle Gabrielli 1961).

Provenience: Neznámá.

Typ sarkofágu: Kontinuální s centrálním panelem.

Víko: *A doppio spiovente* s velmi malými akroterii a s naznačenými *tegulae*.

Přední stěna: Ve špatném stavu. Pole je rámováno plastickým pásem, uprostřed se nachází panel s ansami v podobě dvouoblouků. Nápis je nečitelný.

Zadní stěna: Výzdoba nedostupná (sarkofág postaven při zdi).

Pravá boční stěna: Výzdoba chybí.

rimasto un semplice elemento decorativo di cattivo gusto“. Gabrielli, str. 54. Je důležité si uvědomit, jaká změna se odehrála v období mezi první čtvrtinou 5. st. a první čtvrtinou 6. st.: abstraktní symbol opustil sekundární plochy (zadní stěna) a stal se zásadním prvkem výzdoby na předních místech.

⁵¹¹ De Francovich 1959, str. 117.

⁵¹² Gabrielli 1961, str. 54.

⁵¹³ Lawrence 1970, str. 33.

Levá boční stěna: Panel stěny je rámován reliéfním pásem, původně pravděpodobně nesl výzdobu, která dnes chybí.

Typ víka (*a doppio spiovente* s akroterii a s naznačenými střešními taškami) je běžný jak pro pohanské sarkofágy severní Itálie, tak pro ravennskou produkci. Sarkofág je blízký pohanským typům severní Itálie také výzdobou v podobě centrálního panelu s *ansami* v podobě dvouoblouků, Gabrielliová v něm vidí inspiraci sarkofágem Gally Placidie v Mauzoleu v Ravenně⁵¹⁴, avšak podle mého názoru se od tohoto sarkofágu liší (monumentalitou i typologií výzdoby).

Analogie: **Sarkofág 1** s centrálním panelem a postranními kříži před basilikou S. Francesco.

Datace: **První čtvrtina 6. st.** (Gabrielli 1961).

Bibliografie: Gabrielli 1961.

14. OSTIGLIA

XLVII. Sarkofág ravennského typu

Přehled ravennských symbolických sarkofágů, Tab. XLV., obr. 2.

Materiál: Mramor.

Rozměry: Long.: 2,30 m; Alt.: 0,78 m; Lat.: 0,95 m (podle Farioli 1966).

Provenience: Snad z Mantovy⁵¹⁵.

Lokace: Atrium Municipia v Ostiglii.

Typ sarkofágu: Panelový s kontinuálním pásem.

Víko: Chybí.

Přední stěna: Pole je rámováno profilovaným pásem (římsov) 16 cm širokým; v centru se nachází disk s *chi – rho* monogramem se zavěšenými písmeny *alpha* a *omega*. Nad diskem jsou zobrazeny dvě rozety; po stranách disku dva kandelábry s hořícími svícemi. Reliéf je plochý⁵¹⁶.

Zadní stěna: Při zdi, výzdoba není vidět.

Pravá boční stěna: Pole desky je rámováno plasticky profilovaným pásem a je vyplněno motivem *kantharu* s florálními úponky a granátovými jablíčky. Nad hrdlem vázy jsou zobrazeny dvě rozety a liliový květ.

Levá boční stěna: Uprostřed pole rámovaného profilovaným pásem se nachází florální koruna s *lemniscæ* a s *chi – rho* monogramem se zavěšenými písmeny *alpha* a *omega*.

⁵¹⁴ Gabrielli 1961. Uvádí na jeho příkladě vliv ravennské produkce na ostatní regionální produkci: „*Il sarcofago, pur nella sua semplicità decorativa, è ricco di interesse perché mostra come l'arte ravennate esercitasse la propria influenza su una vasta area della penisola e come avesse essa raggiunto una tale autonomia e indipendenza da dare vita contemporaneamente a tipi diversi di sarcofagi, il più semplice dei quali poteva con facilità essere imitato da modesti artigiani di provincia*“. Gabrielli 1961, str. 30.

⁵¹⁵ V době vlády Teodoricha udržovala Ravenna čilé kontakty s městem Mantovou, Farioli 1966, str. 98.

⁵¹⁶ Farioliová poukazuje na to, že reliéf na této straně je plošší než na dvou postranních stěnách, a z toho usuzuje, že se ve skutečnosti jedná o zadní stěnu sarkofágu. Farioli 1966, str. 93.

Analogie: Pro ikonografii kandelábrů sarkofág *Barbaciána*; *pluteum* ze S. Marco v Benátkách, pro ikonografii pravé boční stěny pravý bok sarkofágu *Rinaldo* a pravá luneta sarkofágu *degli agnelli*; pro ikonografii granátových jablíček pravá luneta víka sarkofágu *con agnelli e ghirlanda d'alloro*; pro profilovanou římsu paleobyzantská plutea, např. *pluteum* v Museo Nazionale.

Datace: *První polovina 6. st.* (Farioli 1966).

Bibliografie: Farioli 1966, str. 93-117; Farioli 1977, str. 141.

Závěr

Na příkladu ravennských sarkofágů jsme se pokusili vyzdvihnout význam umělecké produkce ravennské dílny v dějinách křesťanského umění od konce 4. do konce 6. st. po Kr. Důležitým impulsem pro celkový rozkvět ravennského umění bylo přenesení císařského dvora z Milána do Ravenny roku 402 po Kr. To zapříčinilo nejen příliv umělců z ostatních částí římské říše, ale také přítomnost vlivných objednavatelů a mecenášů umění, kterými byli nejen členové císařské rodiny a dvorští hodnostáři, ale také církevní činitelé. V Ravenně v tomto období vyrostly nádherné basiliky, jejichž jednoduchá, avšak monumentální architektura byla vyzdobena překrásnými mozaikami; a v nichž se dnes nachází velká část ravennských sarkofágů.

V první obecné části diplomové práce jsme se zabývali konkrétními otázkami souvisejícími s produkcí sarkofágů ravennské dílny, především typologickým srovnáním ravennských sarkofágů se sarkofágy východními a římskými. Podle zkoumaných kritérií a ze studia uvedené literatury jsme se přiklonili k závěru, že ravennské sarkofágy byly nejvíce ovlivněny konstantinopolskou produkcí a lokálními pohanskými sarkofágy Pádské nížiny. Konstantinopolskou produkcí byly ovlivněny především figurální sarkofágy s nikami s motivy mušle v obloucích, zdobené lidskými postavami. Severoitalskými pohanskými sarkofágy 3. st. po Kr. byly ovlivněny především symbolické sarkofágy se zoomorfní a abstraktní tematikou dvou typů: s *tabulou ansatou* a se třemi nikami.

Poukázali jsme na skutečnost masivního importu mramorů z východních částí římské říše a zvláště z Prokonnesu, který se velkou měrou podílel na tvářnosti ravennských křesťanských sarkofágů. Důležitým komponentem, který ovlivňoval styl ravennské dílny byl import sarkofágů z Konstantinopole a později v 6. st. z východního pobřeží Adriatiky (Istrie, Dalmácie). Importovanými exempláři byly jak sarkofágy s již vypracovanými reliéfy, tak sarkofágy nedokončené, které byly pravděpodobně dohotoveny až místní dílnou. Většina ravennských sarkofágů je vyrobena z prokonneského mramoru, což ztěžuje rozlišení provenience sarkofágů; přiřazení sarkofágů konstantinopolské či ravennské škole je možno na základě stylové analýzy.

Na základě převažující ikonografie byly ravennské sarkofágy rozděleny na dvě hlavní skupiny, na skupinu s figurální tematikou s lidskými postavami a na skupinu se zoomorfní, fytomorfní a abstraktní výzdobou. V rámci každé skupiny byly vyčleněny další podskupiny a sarkofágy byly podle analogických znaků rozděleny do okruhů v rámci ravennské dílny. Tím byla prokázána kontinuita dílenských okruhů, produkujících jak sarkofágy s lidskými postavami, tak se zoomorfní, fytomorfní a abstraktní tematikou.

Autoři sarkofágů s křesťanskou tematikou se inspirovali imperiální ikonografií (např. *adlocutia*, *largitia*, *acclamatio*), která se projevila ve způsobu zobrazení Krista a apoštolů ve scénách *traditio legis/clavium*, *Maiestas Domini*, v monumentálních theofanických scénách a v *acclamatio* apoštolů. Toto pojetí souviselo s vnímáním uspořádání tehdejšího světa, ve kterém byl panovník „zástupcem“ Boha na zemi. V symbolické ikonografii je znatelná větší tvářnost tématu a snaha o vyplnění prostoru (zvláště florální motivy), ačkoli i zde se projevuje tendence k monumentalizaci výjevů (jedná se o ikonografii *Agnus Dei*, *adoratio crucis* apod.).

Zvláštní pozornost byla věnována aspektům chronologie a srovnávacím hlediskům ravennských sarkofágů. Konkrétní otázky datace jednotlivých sarkofágů byly řešeny v rámci souhrnného přehledu, ve kterém jsou zahrnuty ravennské figurální a symbolické sarkofágy.

Na charakteru skulpturálního stylu ravennských sarkofágů se podílel myšlenkový odkaz křesťanské nauky a teologie (ikonologický program) a zároveň formální ráz pohanského umění.

Konstantinopolský vliv je patrný především v harmonicky vyvážené kompozici figurálních sarkofágů s lidskými postavami první poloviny 5. st. (ohlasy theodosiánské renesance). Vzhledem ke strategicky důležitému postavení Ravenny jako imperiálního sídla po roce 402 a k jejím kontaktům s hlavním městem východní části říše není vyloučené, že zde působili také umělci z konstantinopolských ateliérů. Na utváření lokální ravennské dílny se s největší pravděpodobností podíleli také umělci pocházející z milánských dílen. Ravennská produkce byla konstantinopolské blízká také v 6. st. a projevovala se v tendenci opouštění plastického pojetí modelace a v dvourozměrnosti reliéfu, charakteristického právě pro druhou čtvrtinu 6.st. Pronikání východních vlivů v tomto období bylo důsledkem byzantské nadvlády v Ravenně a obnovení stavební a umělecké aktivity za císaře Justiniána.

Východními vlivy poznamenaná produkce ravennských sarkofágů se výrazně odlišuje od stylu předchozí římské produkce. Poukázali jsme na hlavní rysy, kterými se ravennská produkce odlišuje od římské. Jsou jimi monumentální rozměry sarkofágů, výzdoba po všech čtyřech stranách či typ polokruhového víka, tzv. *a baule*. Výzdoba ravennských sarkofágů nemá narativní charakter, jak je tomu na římských sarkofázích, ale podléhá již protobyzantskému vkusu, projevujícímu se v ikonickém zobrazení (statičnost, frontalita, monumentální atmosféra scén apod.).

Po stylové stránce je ravennská dílna charakterizována osobitým pojetím námětu. Toto pojetí stále více inklinuje k symbolu, a to již na figurálních sarkofázích s lidskými postavami, na kterých jsou na úkor formy zdůrazněna některá gesta a tím obsahové sdělení. Mohli bychom tedy uvažovat o ravennském skulpturálním umění sarkofágů jako o umění převážně symbolickém. Výsledkem tohoto trendu je konečné opuštění figury (a to jak lidské postavy, tak zoomorfního zobrazení) a obliba v jednoduché výzdobě kříži a christogramy. Sarkofágů zdobených pouze kříži je v Ravenně zachováno nejvíce, jejich paralely nalezneme v istrijsko – dalmatské oblasti.

Z pojednávaných skutečností vyplývá, že produkce ravennské dílny byla z větší části ovlivněna severoitalskými, konstantinopolskými a později istrijsko-dalmatskými vzory. Současně však ravennská dílna vytvořila vlastní originální pojetí, kterým předznamenala tvářnost nastupujícího středověkého umění.

Skupina ravennských sarkofágů se nám stále představuje pod rouškou tajemství, zároveň nám však milosrdně poodhaluje svou tvář. Můžeme tak nahlédnout do složitého procesu utváření ravennského stylu po celé délce jeho osobité cesty.

Seznam literatury

Monografie:

- Agnellus, A.:** *CODEX PONTIFICALIS PONTIFICUM ECCLESIAE RAVENNATIS*. In: *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*. L. A. Muratori. Tomo II - Parte III. Bologna.
- Andaloro – Romano 2000:** Andaloro, M. - Romano, S.: *Arte e Iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano.
- Baldini – Lippolis 1999:** Baldini – Lippolis, I.: *L'oreficeria nell'impero di Costantinopoli tra IV e VII.sec.: "Corone, diademi e aghi crinali"*, Bari.
- Bandinelli 1996:** Bandinelli, B.: *Roma, La fine dell'arte antica*, Bologna.
- Baratte – Metzger 1985,** Baratte, F. – Metzger F.: *Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne*. Musée du Louvre. Paris.
- Beckwith 1961:** Beckwith, J.: *The Art of Constantinople: an Introduction to Byzantine Art, 330 - 1453*, London. ("*L'arte di Costantinopoli. Introduzione all'arte Bizantina*", 1967).
- Benoit 1954:** Benoit, F.: *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille. Fouilles et monuments archéologiques en France métropolitaine (supplément a „Gallia“, V)*. Paris.
- Betsch 1977:** Betsch, W.: *The History, Production and Distribution of the Late Antique Capital in Constantinople*. University of Pennsylvania.
- Bettini 1944:** Bettini, S.: *La scultura bizantina*. Vol. II. Firenze.
- Bible.** Písmo svaté Starého a Nového zákona. Ekumenický překlad, Praha 1985.
- Bisconti 2000:** Bisconti, F.: *Temi di iconografia paleocristiana*, Città di Vaticano.
- Borraccino 1973:** Borraccino, P.: *I sarcofagi paleocristiani di Marsiglia*. Bologna.
- Bovini 1954:** Bovini, G.: *Sarcofagi paleocristiani di Ravenna. Tentativo di classificazione cronologica*, Città del Vaticano.
- Bovini 1654:** Bovini, G.: *I sarcofagi paleocristiani della Spagna*, Città del Vaticano.
- Bovini 1959:** Bovini, G.: *Vita di Cristo nei mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna*, Ravenna.
- Boyd S. A. - Mango Mundell 1992:** Boyd S. A. - Mango Mundell, M. (ed.): *Ecclesiastical Silver Plate in Sixth - Century Byzantium*. Washington D. C.
- Brancati 1976:** Brancati, A.: *La biblioteca e i musei oliveriani di Pesaro*. Pesaro.
- Brizzolara 1986:** Brizzolara, A. M.: *Le sculture del Museo Civico Archeologico di Bologna: la collezione Marsili*, Bologna.
- Buckton 1994:** Buckton, D. (ed.): *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture*. London.
- Bury 1958:** Bury, J. B.: *History of the Later Roman Empire. From the Death of Theodosius I. to the Death of Justinian*, New York.
- Cameron 1993:** Cameron, A.: *The Later Roman Empire*, Cambridge.
- Carile, A. – Cassani 1996:** Carile, A. – Cassani, A- G.: *Ravenna Bisanzio; Storia di Ravenna II. dall'età bizantina all'età ottoniana*, Ravenna.
- Cecchelli 1943:** Cecchelli, C.: *I monumenti del Friuli dal secolo IV all'XI. Vol. I.: Cividale*. Milano - Roma.
- Clauss 1999:** Clauss, M.: *Lexikon lateinischer militärischer Fachausdrücke*, Stuttgart.
- Corpus della scultura atlomedievale 1981:** *Corpus della scultura atlomedievale, X, Le diocesi di Aquileia e Grado* (A. Tagliaferri), Spoleto.
- "Corpus" della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna I, II, III** (G. Bovini), Roma 1968:

- I: Martinelli, P.A.: *Altari, amboni, cibori, cornici, plutei noc figure di animali e con intrecci, transenne e frammenti vari*, Roma 1968.
- II: Zucchini, G. V. - Bucci, M.: *I sarcofagi a figure e a carattere simbolico*. Roma 1968.
- III: Farioli, R.: *La scultura architettonica". Basi, capitelli, pietre d'imposta, pilastri e pilastrini, plutei, pulvini*. Roma 1969.
- Cotsonis 1994**: Cotsonis, J. A.: *Byzantine Processional Crosses*. Washington D. C.
- Deichmann - Bovini – Brandenburg 1967**: Deichmann, F. W. - Bovini, G. – Brandenburg, H.: *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, I. Rom und Ostia. Wiesbaden.
- Deichmann 1989**: Deichmann, F. W.: *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*. Band II, 3 Teil, Stuttgart.
- Dus – Pokorný 2001**: Dus, J. A. – Pokorný, P.: *Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy, I*, Praha.
- Farioli 1977**: Farioli, R. *Ravenna Romana e Bizantina*, Ravenna.
- Farioli 2000**: Farioli, R.: *Ravenna - Costantinopoli: la scultura, "Konstantinopel: Scultura bizantina dai musei di Berlino"*, Ravenna.
- Fasoli 1991**: Fasoli, G.: *Il patrimonio della chiesa ravennate*, Storia di Ravenna, II, Venezia, str. 394 – 395.
- Ferrari 1966**: Ferrari, G.: *Il commercio dei sarcofagi asiatici*, Roma.
- Ferrua 1991**: Ferrua, A. S. I.: *La polemica antiariana nei monumenti paleocristiani*, Città del Vaticano.
- Fishbane 2003**: Fishbane, M. A.: *Judaismus. Zjevení a tradice, Náboženské tradice světa, V*, Praha.
- Firatli 1990**: Firatli, N.: *La sculpture byzantine figurée au Musée archéologique d'Istanbul*. Catalogue revu et présenté par C. Metzger, A. Pralong, J.-P. Sodini, Paris.
- Frankielová 1999**: Frankielová, S. S.: *Křesťanství. Cesta spásy, Náboženské tradice světa, V*, Praha.
- Frühchristliche Zeugnisse im Einzugsgebiet von Rhein und Mosel**. Redaktion Wilhelm Reusch. Trier 1965.
- Gabelmann 1973**: Gabelmann, H.: *Die Werkstattgruppen der Oberitalischen Sarkophage*. Bonn.
- Gabrielli 1961**: Gabrielli, G. M.: *I sarcofagi paleocristiani e altomedioevali delle Marche*. Faenza.
- Garrucci 1881**: Garurucci, R.: *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa. Collezione di tutti i monumenti di pittura e scultura*. Vol. I. Prato.
- Gerke 1940**: Gerke, F.: *Die christlichen sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin.
- Gerke 1941**: Gerke, F.: *Christus in der Spätantiken Plastik*, Berlin.
- Gerke 1969**: Gerke, F.: *Le sorgenti dell'arte cristiana (Späatantike und frühes Christentum)*, Milano, (Baden-Baden 1967).
- Gough 1973**: Gough, M.: *The Origins of Christian Art*, London.
- Grabar 1963**, Grabar, A.: *Sculptures byzantines de Constantinople (IV^e - X^e siècle)*. Paris.
- Grabar 1982**: Grabar, A.: *La sculpture. Splendeur de Byzance*. Str. 72 - 74. Bruxelles.
- Guerrini 1957**: Guerrini, L.: *Le stoffe copte del Museo Archeologico di Firenze (antica collezione)*. Roma.
- Herdejürgen 1975**: Herdejürgen, H.: *Frühe Ravennatische Sarkophage*, Archäologischer Anzeiger, Berlin.
- Himmelmann 1973**: Himmelmann, N.: *Typologische untersuchungen an Römischen Sarkophagreliefs des 3. Und 4. Jahrhunderts n. Chr.* Mainz am Rhein.
- Ioli 1971**: Ioli, M.: *Il sarcofago paleocristiano di Catervio nel Duomo di Tolentino*, Bologna 1971.

- Jensen 2000:** Jensen, R.M.: *Understanding Early Christian Art*, London.
- Kartsonis 1992:** Kartsonis, A.: *The Emancipation of the Crucifixion*, Byzance et les images, Paris.
- Kitzinger 1980:** Kitzinger, E.: *Byzantine Art In The Making*, Cambridge.
- Kitzinger 1989:** Kitzinger, E.: *L'arte bizantina, correnti stilistiche nell'arte mediterranea dal 3. al 7. secolo*, Milano.
- Kitzinger 1992:** Kitzinger, E.: *Il culto delle immagini, l'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, Bologna.
- Koch – Sichtermann 1982:** Koch, G. – Sichtermann, H.: *Handbuch der Archäologie. Römische Sarkophage*. München.
- Koch 2000:** Koch, G.: *Frühchristliche Sarkophage. Handbuch der Archäologie*, München.
- Kollwitz 1941:** Kollwitz, J.: *Oströmische Plastik der Theodosianischen Zeit*, Berlin.
- Kollwitz 1956:** Kollwitz, J.: *Die Sarkophage Ravennas*. Freiburg um Breisgau.
- Kollwitz - Herdejürgen 1979:** Kollwitz, J. - Herdejürgen, H.: *Die Sarkophage der Westlichen Gebiete des Imperium Romanum, Zweiter Teil: Die Ravennatischen Sarkophage*, Berlin.
- Lawrence 1954:** Lawrence, M.: *Two Ravennate Monuments in American Collections*. Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene. Ed. Dorothy Miner. Princeton, New Jersey.
- Lawrence 1970:** Lawrence, M.: *The Sarcophagi of Ravenna*, Roma.
- Mango 1992:** Mango, C.: *L'attitude byzantin à l'égard des antiquités gréco-romaines*. Byzance et les images, Paris.
- Martini 1998:** Martini, L.: *Cinquanta capolavori nel Museo Nazionale di Ravenna*. Ravenna 1998.
- McGrath 2001:** McGrath, A.: *Křesťanská spiritualita*, Praha.
- Milano capitale dell'impero romano 286 - 402 d.C. Milano 1990.** Katalog výstavy v Palazzo Reale v Miláně. 24 gennaio - 22 aprile 1990.
- Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst Berlin.** Mainz 1992.
- Musée National du Louvre.** Catalogue des Étoffes Coptes, I, par P. du Bourguet. Paris 1964.
- Il Museo Civico "Mons. Domenico Mambrini" di Galeata** (L. M. Saracino). Bologna 2005.
- Zanker – Ewald 2004:** Zanker, P. – Ewald, B. Ch.: *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München.
- Novara 2001:** Novara, P.: *La Ravenna tardo - imperiale. Archeologia e architettura ravennate*. In Ravenna Romana, vol. I.. A cura di Maurizio Mauro, Ravenna, str. 251-280.
- Pasi 1974:** Pasi, S.: *Esercitazioni di storia dell'arte bizantina. La problematica delle origini dell'arte bizantina: gli studi ed i documenti*. Bologna.
- Pierpaoli 1988:** Pierpaoli, M.: *Il libro di Agnello Istorico. Le vicende di Ravenna antica fra storia e realtà*, Ravenna.
- Premièrs temps chrétiens en Gaule méridionale.** Antiquité tardive et haut moyen age III^{ème} - VIII^{ème} siècles, Lyon 1986.
- Renner – Volbach 1988:** Renner, D. – Volbach, W. F.: *Die koptischen Textilien im Museo Missionario Etnologico der Vatikanischen Museen*. Wiesbaden.
- Repertorium der Christlich-Antiken Sarkophage, Band II: Italien mit einem nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien**, Museen der Welt, Mainz am Rhein 1998: Dresken – Weiland, J. – Bovini, G. – Brandenburg, H.
- Rizzardi 1996:** Rizzardi, C.: *Il mausoleo di Galla Placidia a Ravenna*, Ravenna.
- Saggiorato 1968:** Saggiorato, A.: *I sarcofagi paleocristiani*, Bologna.
- Sansoni 1969:** Sansoni, R.: *I sarcofagi paleocristiani a porte di città*, Bologna.
- Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia.** Milano 1990.
- Storia di Ravenna, II, Dall'età bizantina all'età ottoniana. Territorio, economia e società.** A cura di A. Carile. Venezia 1991.

- Stratos 1968:** Stratos, A. N.: *Byzantium in the Seventh Century*, I, Amsterdam.
- Strzygowski 1973:** Strzygowski, J.: *Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire, Koptische Kunst*. Osnabrück.
- Talbot Rice - Hirmer 1959:** Talbot Rice, D. - Hirmer, M.: *Kunst aus Byzanz*, München.
- Volbach 1977:** Volbach, W. F.: *Avori di scuola ravennate nel V e VI secolo*, Ravenna.
- Wilpert 1929:** Wilpert, G.: *I sarcofagi cristiani antichi*, Vol. I, Roma.
- Wilpert 1932:** Wilpert, G.: *I sarcofagi cristiani antichi*, Vol. II, Roma.
- Wilpert 1936:** Wilpert, G.: *I sarcofagi cristiani antichi*, Vol. III, Roma.
- Zanini 1994:** Zanini, E.: *Introduzione all'archeologia bizantina*, Roma.

Odborné články:

- Balboni 1968:** Balboni D.: *Nota su un sarcofago inedito di Voghenza*. Rivista di archeologia cristiana. Miscellanea in onore di Enrico Josi, II, Città del Vaticano, anno XLIII, N. 1-4. 1967 (publ. 1968). Str. 15-20.
- Baldini - Lippolis 2003:** Baldini - Lippolis, I: *S. Lorenzo in Cesarea e il problema di lettura iconografica del sarcofago Pignatta*. Atti del VII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (1983 - 1993: dieci anni di archeologia cristiana in Italia), I, a cura di E. Russo. Cassino 2003. Str. 225-240.
- Banck 1962, A.:** *Monuments des arts mineurs de Byzance (IVe - VIIe siècle) au Musée de l'Ermitage*, CARB.
- Bisconti - Brandenburg 2004:** Bisconti, F. - Brandenburg, H.: *Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali*. Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (École Française de Rome - 8 maggio 2002). Città del Vaticano.
- Bisconti 1995:** Bisconti, F.: *L'abbraccio tra Pietro e Paolo ed un affresco inedito del cimitero romano dell'ex vigna Chiaraviglio*. XLII CARB 1995. Str. 71-93.
- Bisconti 2003:** Bisconti, F.: *Variazioni sul tema della Traditio legis. Vecchie e nuove acquisizioni*, Vetera Christianorum 40, 2003, str. 251-271.
- Bovini 1950:** Bovini, G.: *Nuova figurazione di un sarcofago ravennate*. FR 3.serie, fasc. 3. (LIV) 1950. Str. 31-37.
- Bovini 1953:** Bovini, G.: *Su due antichi frammenti scultorei del Museo Nazionale di Ravenna*. Estratto da Studi Romagnoli, IV (1953), Faenza.
- Bovini 1959:** Bovini, G.: *Saggio di bibliografia su Ravenna antica*, CARB: 1959/2.
- Bovini 1962:** Bovini, G.: *Sarcofagi costantinopolitani dei secoli IV, V e VI D. C.* CARB 1962, str. 179-191.
- Bovini 1962:** Bovini, G.: *Sulla datazione d'un coperchio di sarcofago ravennate conservato a Longana (Ravenna)*. Estratto dagli Atti del VI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana, Ravenna 23 - 29 settembre 1962.
- Bovini 1964:** Bovini, G.: *Cristo vincitore delle forze del male nell'iconografia paleocristiana ravennate*, CARB 11/1964.
- Bovini 1966:** Bovini, G.: *Il significato delle "mani velate" nell'antica arte ravennate*, Estratti.
- Bovini 1968:** Bovini, G.: *Un momento del linguaggio artistico della scultura ravennate „a figure“ che preannuncia il medio evo*. Atti del convegno internazionale sul tema: Tardo antico e alto medioevo. La forma artistica nel passaggio dall'antichità al medioevo. Roma 4-7 aprile, 1967. Estratto. Roma.
- Bovini 1969:** Bovini, G.: *Il simbolismo della corona nella scultura e nei mosaici di Ravenna d'età paleocristiana*, Estratti.

Bovini 1973: Bovini, G.: *Qualche nota sulle sinopie recentemente rinvenute sotto il mosaico absidale di S. Apollinare in Classe di Ravenna*. Estratto dagli Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Vol. LXI. 1972 - 1973. Bologna.

Bovini 1975: Bovini, G.: *Una singolare forma di croce attestata a Ravenna nei secoli VI e VII*. XXII CARB 1975, str. 119-138.

Brandenburg 2004: Brandenburg, H.: *Osservazioni sulla fine della produzione e dell'uso dei sarcofagi e rilievo nella tarda antichità nonché sulla loro decorazione*. In: Atti della giornata tematica die Seminari di Archeologia Cristiana (École Française de Rome - 8 maggio 2002). Città del Vaticano.

Budriesi 1985: Budriesi, R.: *Elementi di scultura esarcale (I problemi del coperchio di Ranchio)*.

FR, 4.serie, fasc. 1/2 1984 - 1/2 1985. Str. 87-105.

Bühl 1994: Bühl, G.: *Der sogenannte Liberius-Sarkophag in San Francesco zu Ravenna: „echt“ oder „unecht“?* CARB 41/1994, str. 77-108.

Cambi 2004: Cambi, N.: *I sarcofagi della tarda antichità in Istria e Dalmazia*. Atti della giornata tematica die Seminari di Archeologia Cristiana (École Française de Rome - 8 maggio 2002). Città del Vaticano.

Costa 1989: Costa, P. M.: *La vite nella scultura tardoantica. Nuovi materiali per lo studio del motivo dell'arte sudarabica*. Studi in memoria di Giuseppe Bovini. I. Str. 177 - 194. Ravenna.

Ćus-Rukonić 1998: Ćus-Rukonić, J.: *The Early Christian Topography of the Archipelago of Cres and Lošinj*. In Acta XIII CIAC, Split - Poreč (1994), Pars III, Città del Vaticano, str. 207-232.

De Francovich 1959: De Francovich, G.: *Studi sulla scultura ravennate: I sarcofagi*. FR 28.

De Maria 2004: De Maria, L.: *Riflessioni sulla produzione dei cosiddetti sarcofagi „architettonici“*. In: Atti della giornata tematica die Seminari di Archeologia Cristiana (École Française de Rome - 8 maggio 2002). Città del Vaticano.

De Maria, L.: *I sarcofagi con "decorazione architettonica" tra VI e VII secolo nel suolo italico*. Acta XIII CIAC, Split - Poreč, Pars II, Città del Vaticano, str. 479 - 490.

Deichmann 1969: Deichmann, F. W.: *Konstantinopler und Ravennatische Sarkophag-Probleme*, Byzantinische Zeitschrift.

Deichmann 1982: Deichmann, F.W.: *Costantinopoli e Ravenna: un confronto*. CARB 29/1982.

Delvoye 1960: Delvoye, Ch.: *L'art byzantin, L'information d'histoire de l'art*. 5. anné, n.3, Paris.

Dresken – Weiland 1998: Dresken – Weiland, J.: *Überlegungen zur weströmischen plastik des spätes 5. Und 6. Jh.* Str. 283-300. In Acta XIII CIAC, Split - Poreč (1994), Pars II, Città del Vaticano.

Dresken – Weiland 2004: Dresken – Weiland, J.: *Ricerche sui committenti e destinatari dei sarcofagi paleocristiani a Roma*. Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali. Atti della giornata tematica die Seminari di Archeologia Cristiana (École Française de Rome - 8 maggio 2002). Città del Vaticano.

Farioli 1966: Farioli, R.: *Il sarcofago „ravennate“ di Ostiglia*. FR, 3.serie, fasc. 43 (XCIV), 1966. Str. 93-117.

Farioli 1966: Farioli, R.: *Sarcofagi paleocristiani "ad alberi"*, CARB 13/1966.

Farioli 1968: Farioli, R.: *I sarcofagi di Ravenna: principali problemi*, CARB 15/1968.

Farioli 1972: Farioli, R.: *Il problema delle origini della scultura paleocristiana di Ravenna*, Archeoloski vestnik, Acta Archaeologica XXIII, Ljubljana.

Farioli 1975: Farioli, R.: *Osservazioni sulla scultura di Ravenna paleocristiana*. Estratto da „Aquila Nostra“, anno XLV - XLVI - 1974 - 1975, Padova, str. 717-739.

- Farioli 1983:** Farioli Campanati, R.: *Rilievi ravennati del VI secolo: gli altari di Argenta e di Pomposa*. FR. 4. Serie, fasc.1/2 1983. Str. 157-174.
- Farioli 1989:** Farioli Campanati, R.: *Note sui sarcofagi paleocristiani ravennati documentati a Ferrara nei reimpieghi dal XIII al XVII secolo*. In Studi in memoria di Giuseppe Bovini, I, Università degli studi di Bologna. Istituto di Antichità ravennati e bizantine, str. 245-256, Ravenna.
- Farioli 1994:** Farioli Campanati, R.: *Il pyrgus dell'arcivescovo Agnello e la sua datazione*. XLI CARB 1994. Str. 207-217.
- Gabrielli 1960:** Gabrielli, G. M.: *I sarcofagi di tipo ravennate nelle Marche*, FR, 3.serie, fasc. 31.
- Gerke 1959:** Gerke, F.: *La scultura paleocristiana; La scultura paleocristiana in Occidente*, CARB 11/1959.
- Godoli 1998:** Godoli, G.: *Due coperchi di sarcofagi ravennati scomparsi*, Ravenna studi e ricerche V/2, 1998.
- Grabar 1975:** Grabar, A.: *La sculpture byzantine en Grèce*. XXII CARB 1975. Str. 225-231.
- Chevallier 1961:** Chevallier, R.: *Les sarcophages de Ravenne*, L'information d'histoire de l'art. 6. anné, n.1, 1961 Paris.
- Kollwitz 1956:** Kollwitz, J.: *La cronologia dei primi sarcofagi cristiani di Ravenna*. CARB 1956, I - II. Str. 55-59. Faenza.
- Koch 1998:** Koch, G.: *Sarkophage des 5. und 6. Jahrhunderts im Osten des Römischen Reiches*. In Acta XIII Congressus Internationales Archaeologiae Christianea. Split - Poreč (1994), Pars II, Città del Vaticano 1998, str. 439 - 478.
- Lipinsky 1960:** Lipinsky, A.: *La „CRUX GEMMATA“ e il culto della Santa Croce - nei monumenti superstiti e nelle raffigurazioni monumentali*. FR 3.serie, fasc. 30 (LXXXI).
- Mansuelli 1968:** Mansuelli, G.A.: *Rilievi romani di Ravenna*, CARB 15/1968.
- Martinelli 1966:** Martinelli, A.: *Amboni ravennati*, FR 3.serie, fasc. 42 (XCIII), 1966. Str. 36-73.
- Martinelli 1975:** Martinelli, A.: *La corrente „popolareggiante“ nella scultura costantinopolitana dal IV al VI secolo*. XXII CARB 1975. Str. 63-86.
- Martinelli 1992:** Martinelli, P. A.: *La cultura artistica a Ravenna*, in: *Ecclesiologia, cultura e arte*, Antonio Carile, Ravenna - Venezia 1992, str. 159-176.
- Mathews 1994:** Mathews, T. F.: *I sarcofagi di Costantinopoli come fonte iconografica*. XLI CARB 1994. Str.- 313-335.
- Matthiae 1972:** Matthiae, G.: *Culture artistiche d'Oriente e d'Occidente nella prima metà del sec.V*, CARB 19.
- Mazzotti 1953:** Mazzotti, M.: *Il sarcofago di S. Ecclesio nella basilica di S. Vitale*. FR 3. Serie fasc. 11 (LXII), 1953. Str. 38-47.
- Mazzotti 1965:** Mazzotti, M.: *Nuove considerazioni sulla basilica di S. Agata Maggiore in Ravenna*. In Akten des VII. Internationalen Kongresses für christliche Archäologie, Trier.
- Minguzzi 1995:** Minguzzi, S.: *Frammenti scultorei nel chiostro di Sant'Apollonia a Venezia. Lastre plutei transenne*. XLII CARB 1995. Str. 585-625.
- Montanari 1996:** Montanari, G.: *Culto e liturgia a Ravenna dal IV al IX secolo*, in: *Storia di Ravenna dall'età bizantina all'età ottoniana, II (Ecclesiologia, cultura e arte)*, str. 241-281, Ravenna.
- Noga – Banai 2004:** Noga – Banai , G.: *Visual Prototype Versus Biblical Text: Moses Receiving the Law in Rome*. Sarcofagi tardoantichi, paleocristiani e altomedievali. Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana (École Française de Rome - 8 maggio 2002). Città del Vaticano 2004.
- Ostrogorsky 1960:** Ostrogorsky, G.: *L'exarchat de Ravenne et l'origine des thèmes byzantines*, CARB 7/1960, str. 99 - 110.

- Pasi 1983:** Pasi, S.: *Frammento inedito di scultura paleocristiana conservato a Conselice (Ravenna)*. Ravennatensia XII Atti del Convegno di Fidenza (1983), Cesena. Str. 202- 209.
- Pasquini Vecchi 1997:** Pasquini Vecchi, L.: *Osservazioni sulla scultura ravennate: il sarcofago Ariosti-Fontana nel San Francesco di Ferrara*, XLIII CARB 1997.
- Pensabene 1985:** Pensabene, P.: La decorazione architettonica, l'impiego del marmo e l'importazione di manufatti orientali a Roma, in Italia e in Africa (II - VI d. C.). In *Marmi antichi: Problemi d'impiego, di restauro ed identificazione*, Studi miscellanei 26, Roma.
- Porta 1995:** Porta, P.: *Nuovi contributi allo studio dell'arte medievale (riassunto)*, XLII CARB 1995. Str. 789 - 794.
- Rizzardi 1994:** Rizzardi, C.: *Ravenna imperiale all'epoca di Galla Placidia*, Ravenna studi e ricerche, Ravenna.
- Russo 1968:** Russo, E.: *Nota su due sarcofagi del VI secolo inediti conservati nella chiesa di S. Agata di Ravenna*. Studi Romagnoli XIX (1968). Str. 321 - 330. Faenza.
- Russo 1974:** Russo, E.: *Studi sulla scultura paleocristiana e altomedievale*. Studi Medievali, 3.serie, XV, I, Spoleto.
- Russo 1992:** Russo, E.: „*Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*“ di Friedrich Wilhelm Deichmann. Vetera Christianorum 29/1992, str. 137-160.
- Russo 1997:** Russo, E.: *Archeologia e storia dell'arte a Ravenna fino al VI secolo d. C.* Ravenna studi e ricerche IV/2, str. 97 - 146.
- Saggiorato 1967:** Saggiorato, A.: *Un frammento di sarcofago paleocristiano nella basilica di S. Apollinare in Classe*. Atti del convegno internazionale di studi sulle antichità di Classe, str. 507-519. Ravenna.
- Severin 1981:** Severin, H. - G.: *Problemi di scultura tardoantica in Egitto*, XXVIII CARB.
- Scevola 1963:** Scevola, L.: *La basilica di S. Giovanni Evangelista a Ravenna*, FR 1963, 3. serie, fasc. 36.
- Sodini – Barsanti – Guidobaldi 1998:** Sodini, J. P. – Barsanti, C. – Guidobaldi, G.: *La sculpture architecturale en marbre au VI^e siècle a Constantinople et dans les regions sous influence constantinopolitaine*, in: Acta XIII Congressus Internationales Archaeologiae Christianea. Split – Poreč (1994), Pars I, II, III, Città del Vaticano 1998.
- Sogliani 1995:** Sogliani, F.: *Scultura di Verona alla fine della tarda antichità. L'urnetta marmorea del Museo di Castelvecchio*. XLII CARB 1995. Str. 875 - 900.
- Spinelli 1998:** Spinelli, A.: *Per una più comprensiva lettura di alcuni simboli presenti nei pavimenti musivi del San Vitale di Ravenna*, Ravenna studi e ricerche V/2. 1998.
- Vicelja 1998:** Vicelja, M.: *The Justinianic sculpture at Pula: a Reconsideration*. In Acta XIII Congressus Internationales Archaeologiae Christianea. Split - Poreč (1994), Pars I, II, Città del Vaticano 1998, str. 1037-1046.
- Zovatto 1968:** Zovatto, P. L.: *La consegna della legge ai Principi degli Apostoli*, L'osservatore romano, 29.- 30. 6. 1968, N. 148, str. 11.
- Zovatto, P. L.:** *Note e discussioni. Il sarcofago simbolico di Faustiniana s IuliaConcordia*, FR 3.serie, fasc. 3. (LIV) 1950, str. 38-42.
- Zovatto, P. L.:** *Urneta ravennate - barbarica a Verona*, FR 3. Serie, fasc. 2., (LIII), 1050, str. 46 - 52.

Použitě zkratky:

Acta XIII CIAC

Acta XIII Congressus Internationales Archaeologiae Christianea. Split - Poreč (1994), Pars I, II, III, Città del Vaticano 1998.

CARB

Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna

- Corpus, II, 1968** *Corpus della scultura paleocristiana bizantina ed altomedievale di Ravenna, II, Roma 1968.*
- Estratti** Estratto dal *Bollettino Economico della Camera di Commercio, Industria ed Agricoltura di Ravenna*
- FR** Felix Ravenna
- Repertorium II, 1998** *Repertorium der Christlich-Antiken Sarkophage, Band II: Italien mit einem nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt, Mainz am Rhein 1998: Dresken – Weiland, J. – Bovini, G. – Brandenburg, H.*

Seznam katalogu ravenských figurálních sarkofágů

- Tab. 1 sarkofág Liberia III.; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (zadní stěna), obr. 3 (levá boční stěna), obr. 4 (pravá boční stěna); foto Mgr. Petra Hečková
- Tab. 2 sarkofág *a nicchie*; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (levá boční stěna), obr. 3 (pravá boční stěna)
- Tab. 3 sarkofág Pignatta; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (zadní stěna), obr. 3 (levá boční stěna), obr. 4 (pravá boční stěna)
- Tab. 4 sarkofág S. Isacio; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (zadní stěna), obr. 3 (levá boční stěna), obr. 4 (pravá boční stěna)
- Tab. 5 fragmentární sarkofág; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (levá boční stěna), obr. 3 (zadní stěna)
- Tab. 6 sarkofág Pietro peccatore; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (zadní stěna), obr. 3 (levá boční stěna)
- Tab. 7 sarkofág Exuperantia a Maximiána; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (levá boční stěna), obr. 3 (pravá boční stěna)
- Tab. 8 sarkofág Rinaldo; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (zadní stěna, podle *De Francovich 1959*), obr. 3 (zadní stěna), obr. 4 (levá boční stěna), obr. 5 (pravá boční stěna)
- Tab. 9 sarkofág Dvanácti apoštolů; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 a 3 (detail zadní stěny), obr. 4 (levá boční stěna), obr. 5 (pravá boční stěna)
- Tab. 10 sarkofág Ariosti - Fontana; obr. 1 (přední stěna podle *Lawrence 1970*), obr. 2 (zadní stěna podle *De Francovich 1959*)
- Tab. 11 sarkofág Certosa/Bonacossi; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (levá boční stěna), obr. 3 (pravá boční stěna), obr. 4 (zadní stěna podle *De Francovich 1959*)
- Tab. 12 sarkofág Barbaciána; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (levá boční stěna), obr. 3 (pravá luneta víka), obr. 4 (zadní stěna podle *De Francovich 1959*), obr. 5 (zadní stěna detail)
- Tab. 13 fragment s nevěřícím Tomášem; obr. 1 (podle *Corpus, II, 1968*)

Pozn. Foto autorka, není-li uvedeno jinak

Seznam přehledu ravennských symbolických sarkofágů

- Tab. I sarkofág Konstanse III.; obr. 1 (přední stěna podle *Ravenna, capitale del mosaico*), obr. 2 (levá boční stěna podle *De Francovich 1959*)
- Tab. II sarkofág Valentiniána III./Honorie; obr. 1 (přední stěna podle *Ravenna, capitale del mosaico*), obr. 2 (zadní stěna podle *Kollwitz – Herdejürgen 1979*), obr. 3 (levá boční stěna podle *De Francovich 1959*), obr. 4 (pravá boční stěna podle *De Francovich 1959*)
- Tab. III sarkofág Gally Placidie; obr. 1
- Tab. IV sarkofág Traversari; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (levá boční stěna), obr. 3 (pravá boční stěna)
- Tab. V sarkofágy v Quadrarco di Braccioforte; obr. 1 (sarkofág s křížem v medailonu), obr. 2 (sarkofág s třemi kříži), obr. 3 (sarkofág s křížem na přední a zadní stěně)
- Tab. VI sarkofág s centrálním křížem u Quadrarco di Braccioforte; obr. 1
- Tab. VII (sarkofág Del Sale); obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (levá boční stěna), obr. 3 (pravá boční stěna)
- Tab. VIII sarkofág 1 před vchodem do S. Francesco s centrálním panelem a postranními kříži; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (pravé tympanon víka)
- Tab. IX víko sarkofágu 2 před vchodem do S. Francesco; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (levá boční stěna), obr. 3 (pravá boční stěna)
- Tab. X fragmenty s pávy v S. Francesco; obr. 1, 2
- Tab. XI fragmenty s kříži a nikami v S. Francesco; obr. 1, 2
- Tab. XII sarkofág *a sei nicchie* v Dómu; obr. 1 (stěna s beránky), obr. 2 (stěna s pávy), obr. 3 (boční stěna)
- Tab. XIII sarkofág Alexandra Morada; obr. 1
- Tab. XIV sarkofág s centrálním křížem v nartexu S. Vitale; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (levá boční stěna), obr. 3 (pravá boční stěna)
- Tab. XV desky sarkofágu S. Ecclesio; obr. 1, 2
- Tab. XVI deska sarkofágu Ursicina; obr. 1
- Tab. XVII sarkofág *con agnelli e palme*; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (levá boční stěna)
- Tab. XVIII sarkofág *con agnelli e rosette*; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (zadní stěna), obr. 3 (levá boční stěna), obr. 4 (pravá boční stěna)
- Tab. XIX sarkofág P. M. Bonifacia; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (levá boční stěna), obr. 3 a (pravá luneta víka), obr. 3 b (pravá boční stěna)
- Tab. XX „nedokončený“ sarkofág; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (levá boční stěna), obr. 3 (pravá boční stěna)
- Tab. XXI sarkofág Cavalli; obr. 1 (podle *Corpus, II, 1968*)
- Tab. XXII sarkofág s centrálním monogramatickým křížem v zahradě S. Vitale; obr. 1
- Tab. XXIII sarkofág se zdobenými lunetami víka v zahradě S. Vitale; obr. 1 (celkový pohled), obr. 2 (levá boční stěna), obr. 3 (pravá boční stěna)
- Tab. XXIV sarkofág s centrálním křížem a víkem *a doppio spiovente* v zahradě S. Vitale; obr. 1 (přední stěna)
- Tab. XXV sarkofág Teodora; obr. 1 (celkový pohled na přední stěnu), obr. 2 a 3 (detail zadní stěny), obr. 4 (levá boční stěna), obr. 5 (pravá boční stěna)
- Tab. XXVI sarkofág *a sei nicchie* v S. Apollinare in Classe; obr. 1 (celkový pohled), obr. 2 (zadní stěna), obr. 3 (detail zadní stěny), obr. 4 (levá boční stěna), obr. 5 (pravá boční stěna)

- Tab. XXVII sarkofág *degli agnelli*; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (levá boční stěna), obr. 3 (pravá boční stěna), obr. 4 (zadní stěna)
- Tab. XXVIII sarkofág *a tre e quattro nicchie*; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (detail přední stěny), obr. 3 (detail zadní stěny), obr. 4 (levá boční stěna), obr. 5 (pravá boční stěna)
- Tab. XXIX víko sarkofágu *degli agnelli cruciferi*; obr. 1 (celkový pohled), obr. 2 (detail víka), obr. 3 (levá luneta), obr. 4 (pravá luneta), obr. 5 (zadní strana)
- Tab. XXX sarkofág *con agnelli e ghirlanda d'alloro*; obr. 1 (levá boční stěna), obr. 2 (pravá boční stěna)
- Tab. XXXI sarkofág s třemi kříži a klípeem s *lemniscæ*; obr. 1
- Tab. XXXII sarkofág s centrálním křížem a dvojitým diskem; obr. 1
- Tab. XXXIII sarkofág s centrálním křížem a jednoduchým diskem; obr. 1
- Tab. XXXIV sarkofág s centrálním křížem v zahradě S. Agata Maggiore; obr. 1
- Tab. XXXV sarkofág s dvěma postranními řeckými kříži na glóbu; obr. 1
- Tab. XXXVI fragment 1 s beránky Museo Arcivescovile; obr. 1, 2
- Tab. XXXVII fragment 2 s beránky Museo Nazionale; obr. 1
- Tab. XXXVIII fragment víka; obr. 1 (kresba autorka podle *Bovini 1953*)
- Tab. XXXIX víko a baule s pávy z Longany; obr. 1 (podle *Corpus, II, 1968*)
- Tab. XL víko "Cavalli"; obr. 1
- Tab. XLI fragment sarkofágu s monogramem a beránkem; obr. 1 (podle *R. Farioli*)
- Tab. XLII sarkofág v kostele S. Savino, Fusignano; obr. 1 (přední stěna), obr. 2 (levá boční stěna), obr. 3 (pravá boční stěna) podle *De Francovich 1959*
- Tab. XLIII fragment v Cleveland Museum of Art; obr. 1 (podle *Lawrence 1954*)
- Tab. XLIV sarkofág v S. Gervasio, Mondolfo; obr. 1 (podle *De Francovich 1959*)
- Tab. XLV sarkofág ravenského typu: obr. 1 (Mondolfo); obr. 2 (Ostiglia); podle *Corpus, II, 1968* a *Repertorium der Christlich-Antiken Sarkophage, Band II: Italien mit einem nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Mainz am Rhein 1998*)

Pozn. Foto autorka, není-li uvedeno jinak

REJSTŘÍK VÝCHODNÍCH CÍSAŘŮ OD ROKU 364 PO ROK 602:
Přehled ekumenických koncilů

Valens	364 - 378	
Teodosius	379 - 395	
Arkadius	395 - 408	
Teodosius II.	408 - 450	
Markianos	450 - 457	
Leon I.	457 - 474	
Leon II.	474	
Zenón	474 - 491	Ariadné
Anastasios	491 - 518	Ariadné
Justin	518 - 527	Eudoxia
Justinián	527 - 565	Teodora
Justinos II.	565 - 578	Sofie
Tiberius II. Konstantinos	578 - 582	
Maurikios	582 - 602	Konstantina

Ekumenické koncily*

- I. **325** Nikájský (odsouzení ariánství, první formulace Kréda)
- II. **381** Konstantinopolský (rozšíření Kréda)
- III. **431** Efezský (odsouzení nestoriánství, Maria jako Matka Boží)
- IV. **451** Chalcedonský (zavržení monofysitismu a potvrzení dvojí podstaty Krista, chalcedonské Krédo, tento a následující koncily nejsou uznány východní ortodoxní církví)
- V. **553** Druhý konstantinopolský (potvrzení usnesení předcházejících koncilů, odsouzení nových ariánských, nestoriánských a monofyzitistických formulací)

- VI. 660 – 681 Třetí konstantinopolský (odsouzení monotelismu)
692 *Quinisext* koncil/koncil v Trullo (neměl charakter doktrinního a tedy ekumenického koncilu; tento koncil je akceptován východní ortodoxní církví jako součást VI. ekumenického koncilu a není přijat katolickou církví)
- VII. 787 Druhý nikájský (konec ikonoklasmu)
- VIII. 879 – 880 Čtvrtý konstantinopolský (odsouzení Fiolioque)
- IX. 1341 – 1351 Pátý konstantinopolský (přijata teologie podle Gregoria Palamase, odsouzení filosofa Barlaama z Kalábie)

*)Podle encyklopedie Wikipedia (<http://cs.wikipedia.org>).