

**BYSANTINSK SILKE OG KEISARLEG DRAKT
MED VEKT PÅ MELLOMBYSANTINSK TID OMLAG 800-1200**

**HOVUDFAGSOPPGÅVE I KUNSTHISTORIE
UNIVERSITETET I OSLO VÅREN 2007
HJØRDIS BONDEVIK**

INNLEIING	5
Presentasjon av tema og avgrensing av oppgåva	5
Problemstilling	8
Materiale, teori og metode.....	9
Forskingshistorie og forskingsfront	12
Oppgåva si oppbygging.....	17
1 SILKE- HISTORIE OG SAMFUNN	18
1.1 Silke: frå Kina til vesten.....	18
Kina	18
Silkevegen	19
Silkeproduksjon i Midtausten og Bysants	20
1.2 Handel, industri og politikk.....	22
Silke som politisk verkemiddel	22
Silkelauga i Bysants	25
1.3 Oppsummering av kapitlet	28
2 TEKSTIL OG FARGE	29
2.1 Silke - materiale og framstilling.....	29
Silkespinnaren - ein sommarfugl.....	29
Produksjon av råvarer.....	29
2.2 Bysantinske silkestoff	34
Persia - ei viktig inspirasjonskjelde.....	34
Bysantinske silkestoff – historisk utvikling	36
Vevteknikk og datering	37
Motiv på bysantinske silkestoff.....	39
Motiv og symbolikk	43
Bruksområde	44
2.3 Applisert dekor	45
2.4 Farge og fargestoff	47
Fargepersepsjon og fargebruk i Bysants	47
Fargestoff	49
Purpur	50
Purpursymbolikk i Bysants	53
2.5 Oppsummering av kapitlet	54
3 BYSANTINSK DRAKT	55
3.1 Bysantinsk draktskikk	55
Frå romersk til bysantinsk drakt.....	55
Kleshierarkiet	57
3.2 Keisarleg drakt og insignia.....	62
Drakter.....	63
Insignia	66
3.4 Drakt, seremoni og herskarbiletet i Bysants.....	67
3.5 Oppsummering av kapitlet	70

4 BILETANALYSE MED FOKUS PÅ DRAKT	71
4.1 Keisarpanela i San Vitale, Ravenna, ca 548.....	71
4.2 Elfenbeinsverk med Romanos og Eudokia, ca 944-949	78
4.3 Gunthersilken i Bamberg, ca 1017-1025.....	82
4.4 Mosaikk av Konstantin IX og Zoe, Hagia Sophia, Konstantinopel, ca 1028-1055	88
4.5 Keisar Nikephoros Botaniates, MS Coislin 79, ca 1071-1081.....	92
5 AVSLUTNING	96
5.1 Kva formidla silken og keisaren sine drakter?	96
APPENDIKS	99
Drakt.....	99
Bibliografi	105
Biletliste	110
Biletkatalog	Error! Bookmark not defined.

SAMANDRAG

Denne oppgåva tek føre seg tilhøvet mellom silke og keisarleg drakt i Bysants. Ein høgt utvikla silkeindustri under keisarleg kontroll produserte silkestoff av finaste kvalitet. Silkeindustrien i riket tente keisaren sine politiske interesser samstundes som keisaren kledde seg i rike silkedrakter. Draktene var viktige element i keisarlege seremoniar og eit velutvikla og strengt regulert draktsystem formidla hierarkiet i samfunnet. Draktene vart såleis uttrykk for stand, stilling og rikdom. Keisarleg drakt skilde seg først og fremst ut gjennom fine silkestoff, purpurfarge og overgådig dekor i gull, perler og edelsteinar. Element ved draktene vart knytte til den religiøse sfæra og formidla såleis tanken om keisaren som opphøgd og halvt guddomeleg. Mange delemne innanfor temaet bysantinsk silke er enno ikkje forska på i stor grad og bysantinske termer er i mange tilfelle vanskelege å definera. Det gjer at det er vanskeleg å trekkja store konklusjonar av studiet. Ein kan likevel slå fast at keisaren sine silkedrakter formidla viktige sider ved keisarrolla som uttrykk for makt, prakt og det opphøgde.

TAKK

Takk til alle kjende og ukjende som overraskande har vist interesse for dette studiet, det har vore til stor oppmuntring. Takk til førstelektor ved Høgskolen i Oslo, Kirsten Røvig Håberg for ein inspirerande samtale i ein litt tung fase av arbeidet. Takk til Aud Bergli, tekstilkonservator ved De kulturhistoriske samlinger, Bergen som tok fram gullforgylte silkefragment frå samlinga. Medstudentar og gode vener i inn- og utland har delt av sin språklege kompetanse. Ein særleg takk til Inger Marie Silli for stor velvilje og raske tastetrykk. Stor takk også til foreldra mine for støtte på alle vis og grundig og svært kompetent korrekturlesing. Takk til rettleiar Anne Wichstrøm som har ført arbeidet framover med konstruktive og raske tilbakemeldingar. Det vart ei oppgåve.

INNLEIING

Presentasjon av tema og avgrensing av oppgåva

Klede og klesdrakt har i uminnelege tider vore knytt til menneskeleg aktivitet og kultur. Drakt er mykje meir enn eit praktisk uttrykk for sømeleg framferd og eit vern mot vêr og vind. Mary M. Brooks seier det slik: "Clothing, whether ceremonial, religious, high fashion or everyday, is a crucial part of human social life, transmuted our basic need for protection and warmth into complex social meanings."¹ Med kjennskap til materiale, utsjånad, status og den kulturelle konteksten draktene vart brukte i, kan ein ut frå draktene få kunnskap om den makta og den rolla beraren av dei hadde.

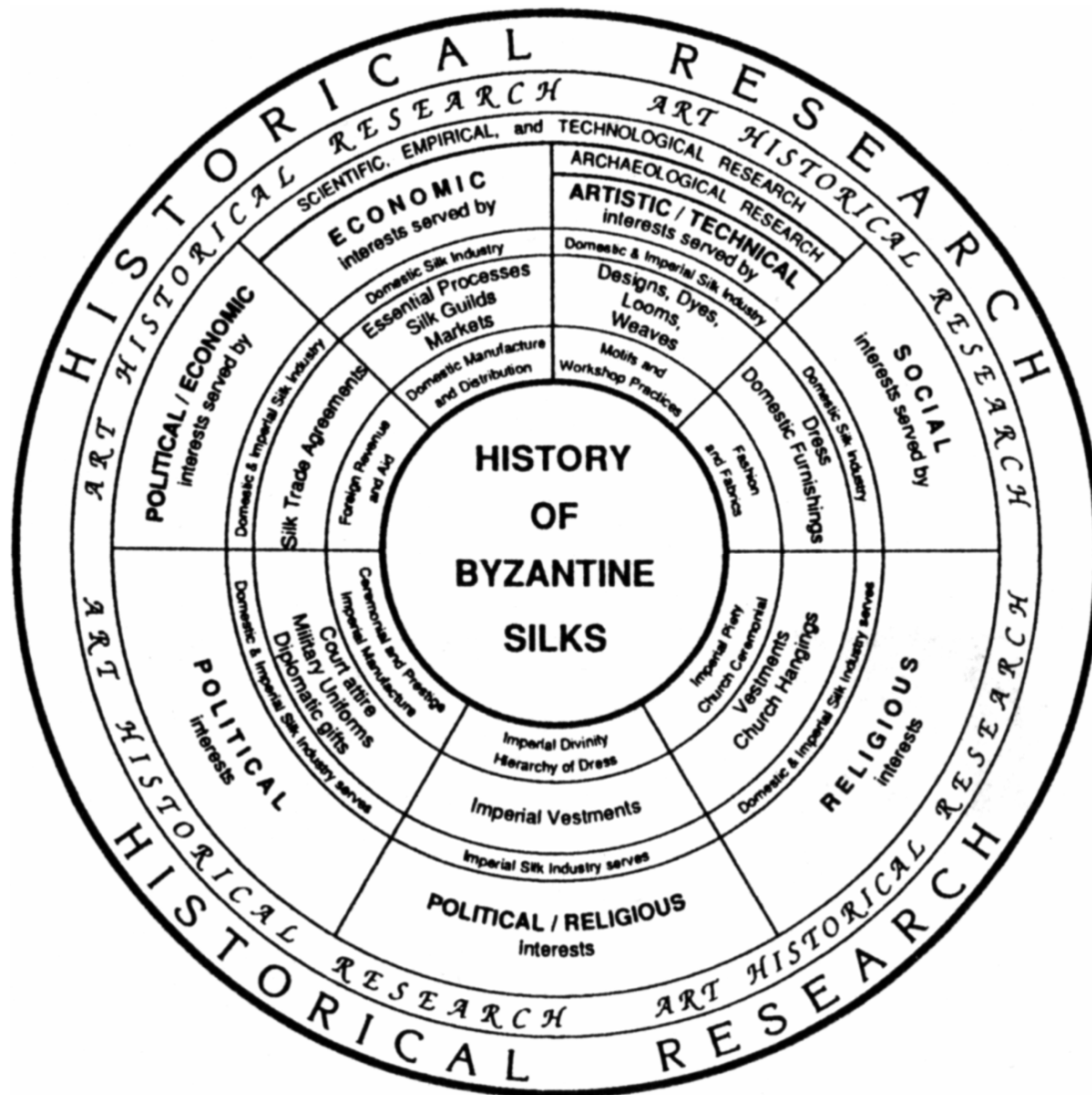
Studiet av bysantinsk silke er eit komplekst fagfelt som grip inn i mange andre fagområde. Det kan studerast på fleire ulike nivå, frå mikro- til makronivå, ein kan sjå på både konkrete og symbolske aspekt. Anna Muthesius gjev eit svært godt bilete av dette i si bok *Studies in Byzantine and Islamic Silkweaving*.² Ho viser at det er fire forskningsmessige tilnæringsmåtar til emnet; historisk, kunsthistorisk, vitskapleg, teknisk og arkeologisk. Det er fem område som er av stor interesse for studiet av bysantinsk silke; kunstnarleg og teknisk aspekt, sosiale tilhøve, religion, politikk, økonomi. Studiet av politikk og økonomi kan vera sterkt overlappande, så også med politikk og religion. Muthesius har laga eit diagram for å synleggjera kompleksiteten og samanhangen mellom dei mange emna som kan kasta lys over temaet bysantinsk silke, sjå sirkelen side 4. Illustrasjonen gjev eit godt bilete av korleis mange ulike fagområde saman er med på å gje eit heilare bilete av og ei breiare forståing av bysantinsk silke si betydning. For å kunna forstå og henta mest mogeleg informasjon ut av tekstilfragment, bilete og tekstar om drakter og tekstilar, bør ein kunna knyta saman kunnskap frå fleire ulike felt som saman dannar bakgrunnen for det aktuelle objektet. Det kom til på ein bestemt stad, i ei bestemt tid, under bestemte føresetnader i historia og ofte også med eit bestemt føremål.

Det er sjølvsagt ikkje mogeleg å gå inn på alle aspekta som saman utgjer eit fullstendig bilete av bysantinsk silke og keisarleg draktskikk. I denne oppgåva vil eg ta føre meg keisarleg drakt

¹ Mary M. Brooks, "Textiles Revealed: Object-based Research" i *Textiles Revealed: Object lessons in historic textile and costume research*, (London: Archetype publ, 2000), s. 1.

² Anna Muthesius, *Studies in Byzantine and Islamic Silk weaving* (London: Pindar Press, 1995) s. 175 og 185-189.

og fokusera på det tekstilhistoriske og drakthistoriske. Eg vil ta føre meg to emne; bysantinsk silke og utviklinga av denne og bysantinsk keisarleg drakt. Eg vil prøva å halda Bysants sin eigen silkeproduksjon opp mot stoffet som er brukt i keisardraktene i den grad det er mogeleg.



Ill. 1. Muthesius, Studies in Byzantine and Islamic silk weaving (1995), fig.21, s. 175.

Diverre finst det ingen bevarte drakter etter dei bysantinske keisarane, så eg må basera meg på studium av silkefragment og bilete av bysantinske keisarar slik ein finn det i den bysantinske kunsten. Eg vil prøva å identifisera drakttype, studera draktene som overflate og finna kva type seremoni eller samanhang biletet presenterer. Som ein ser av Muthesius sin sirkel, så er keisarleg drakt knytt til både det politiske og det religiøse området. Det er difor sannsynleg at draktene fortel noko om keisaren si rolle som innehavar av både verdsleg og kyrkjeleg makt.

Eg vil prøva å ”få tak” i noko av det symbolske som kanskje er gøymt i drakta si utforming og bruk. Slik den bysantinske kunsten generelt er rik på symbolikk, er det også naturleg å tru at draktene var ein del av eit slikt kulturelt uttrykk. Det har vore eit ynskje å studera symbola i draktstoffa for å sjå dette i samanhang med den seremonien drakta vart brukt i. Dette har dessverre ikkje vore mogeleg å gjera då det, etter det eg veit, berre finst nokre svært få bilete der slike motiv kan identifiserast, og dei kan ikkje relaterast til ein bestemt seremoni.

Eg vil i hovudsak ta føre meg mellombysantinsk tid, omlag 850-1100, då denne tida vert rekna for ei blomstringstid kulturelt, også kalla ”den makedonske renessansen”. Keisarleg kunst i denne perioden viser ein sterk fascinasjon for portrett og realisme.³ Det er difor grunn til å tru at også draktene er gjevne att nokså nøyaktig og såleis kan gje eit godt grunnlag for studium. Eg startar likevel med biletet av Justinian frå San Vitale som utgjer eit bindeledd mellom det romerske og det bysantinske før eg går vidare til fire bilete som er daterte til tida mellom 950 og 1080.

Justinian I var keisar i Bysants frå 527-565. Regjeringstida hans vert rekna som eit av høgdepunkta i Bysants historie. Riket var på sitt største og femna om nesten alle landområde som omkransa Middelhavet. Kunst, teologi og makt vart knytte sterkare saman under Justinian. Ei sterkare hierarkisering av samfunnet kom også til uttrykk gjennom lovregulering av klesdrakt. Keisaren markerte sin posisjon ved å reservera einskilde materiale og fargestoff for seg og den keisarlege familien. Slik vart drakt eit uttrykk for makt. Bysantinsk drakt fører vidare romerske draktskikkar, men får etter kvart eit sterkare eige, bysantinsk preg. Det bysantinske tok opp i seg austlege, og særleg persiske, impulsar. Forholdet til Persia var svært viktig for Bysants både som handelspartner, men også som krigsfiende. Dei persiske elementa i klesdraktene kan difor også ha politiske overtonar. Den bysantinske keisaren ville ikkje vera underlegen den persiske kongen på nokon måte. I denne perioden tok Bysants sin eigen silkeproduksjon til. Bysantinsk silke er rikt dekorert med figurative, vegetale og ornamentale element som viser sterk persisk påverknad. Silke var det viktigaste materialet for dei offisielle draktene ved hoffet, og sjølvsagt også for keisaren sine drakter. Eigen produksjon ville gjera riket mindre avhengig av importert råsilke. Silkeindustrien vart lagt under streng keisarleg kontroll, og Bysants sin produksjon av silke vart med tida svært viktig for riket. Som kostbar og høgt verdsett vare av ypparste kvalitet vart silken eit kjennemerke på Bysants si makt og

³ *Larousse encyclopedia of Byzantine and medieval art*, (Feltham: Hamlyn Publishing Group, 1968) s. 151.

ein kvalitetsmessig overlegen kunstproduksjon. Vesten såg til Bysants, og vestleg hoffmote vart, særleg frå Karl den store si tid på 800-talet, i stendig aukande grad påverka av bysantinsk klesdrakt.

Frå seint på 600-talet til eit stykke inn på 800-talet skjer det ei viktig endring i bysantinsk stat og kultur.⁴ Teologiske dogme vart essensielle samfunnsspørsmål som ein meinte gav ei grunngeving for riket sin eksistens. Dette var i ei tid då arabarane erobra store landområde og islam var på frammarsj. Den ikonoklastiske striden er ein del av dette tidsbiletet der ein i Bysants søkte å finna meining i ei verd i sterk endring. I eit teologisert samfunn vart forholdet mellom himmel og jord og dette sitt synlege uttrykk vesentlege samfunnsspørsmål som også førte til endringar i samfunnsstrukturen og synet på keisarrolla. Mot denne bakgrunnen voks den makedonske renessansen fram. Det makedonske dynastiet tok til med Basil I (867-886) med Nikephoros III som den siste i denne keisarrekka. Tida om lag frå 800-1000, var ei blomstringstid for riket. Militær makt og politiske alliansar tryggja freden. Dette var økonomiske oppgangstider, og Bysants øvde stor politisk og kulturell innverknad med Konstantinopel som eit sterkt handels- og produksjonssentrum. I denne tida skjedde det også ei sekularisering av samfunnet, og keisaren fekk større makt over kyrkja.⁵ Keisar og hoff vart eit tyngdepunkt i organiseringa av riket, og det kom til uttrykk gjennom eit rikt seremoniell. Silkeproduksjonen var på sitt høgste og mange silkestoff fann vegen til Europa som gåver til biskopar, kongar og fyrstar.

Problemstilling

I denne oppgåva ynskjer eg å undersøkje på kva måte keisarens bruk av silkedrakter var ein viktig del av det offentlege biletet av han og seremoniar han tok del i, og kva som vart formidla gjennom denne medvitne bruken av drakter. Min hypotese er at keisaren sine rikt utsmykka silkedrakter og insignia i seremoniar var svært viktige som symbolberarar; dei var med på å byggja opp under eller manifestera hans opphøgde, halvt guddomelege stilling i riket, samstundes som hans "silkepolitikk" gav stor symbolsk vekt til silken som vare og var med på å forsterka betydningen av denne. Silkedraktene var ein viktig del av herskarbiletet, og kunnskap om deira historie kan kasta lys over sider ved keisaren si rolle i det bysantinske

⁴ Leslie Brubaker og John Haldon. *Byzantium in the iconoclast era (ca 680-850): the sources: an annotated survey*. (Aldershot: Ashgate, 2001), s. xxiii.

⁵ *Oxford Dictionary of Byzantium*, Alexander P. Kazhdan, sjefsred. (New York: Oxford University Press), 1991 s.v. "Byzantium, the history of: age of recovery and consolidation".

samfunnet. Eg ynskjer å fokusera på klede som ei manifestering og konsolidering av makt og korleis kleda er med på å skapa biletet av keisaren.

Fleire ting byggjer opp under dette:

silkens kvalitet som stoff

høg pris

bruk av praktfulle silkedrakter som viktige element i keisarlege riter

kleshierarkiet i Bysants

keisarleg monopol på purpurfargen

keisarleg restriksjon på produksjon og eksport

keisaren si stilling som opphøgd og halvt guddomeleg

For å undersøkje det stiller eg desse spørsmåla: korleis såg draktene ut? Det vil seia kva materiale, farge, dekor og snitt hadde dei? Kva fortalde utsjånad om posisjon og makt? Draktene var ein viktig del av mange offentlege seremoniar. Kva drakter vart brukte i kva seremoniar? Korleis er forholdet mellom drakt og innhaldet i seremonien? Det siste spørsmålet er svært interessant, men det har vist seg for omfattande å gå inn på det i nokon særleg grad i dette studiet. Eg vil difor først og fremst studera draktene sin utsjånad og prøva å finna ut kva dei formidla.

Materiale, teori og metode

Materiale

Alle keisarlege bysantinske drakter har gått tapt, men bispekapper, silkestoff og silkefragment er framleis bevarte i museum og kyrkjesamlingar særleg i Europa og USA. Det er i Vest-Europa, og ikkje i dagens Tyrkia at dei største samlingane av bysantinske silkestoff finst i dag. Ein har ikkje funn av silkestoff frå Justinian si tid og også svært få funn frå 600-talet. Ei viktig årsak til det er at ein manglar gravfunn som er kjelda til mange tekstilfunn i t.d. Egypt; i Bysants var dei klimatiske tilhøva mindre gunstige for bevaring.⁶ Det er gjort mange funn av bysantinske silkestoff frå mellombysantinsk tid i Vest-Europa. Dei er funne i graver, brukte som likklede, eller som sveip ikring relikviar. Viktige samlingar finst mellom anna i Aachen, Bamberg og Sens.

⁶ Otto Von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberi*, (Berlin: Verlag Ernst Wasmuth, 1913), Band I, s. 67.

Ein skil mellom tre kjelder for informasjon om bysantinske drakter: ikonografiske, skriftlege og bevarte tekstilar og drakter. Ikonografiske kjelder er dei viktigaste for dette studiet. Mosaikkar, fresker, illuminasjonar, silketekstilar og emaljearbeid gjev informasjon om form, motiv og farge. Skulptur, særleg elfenbeinsverk, viser godt drakttypar og dekor, men gjev ikkje informasjon om farge. Myntar og segl kan også gje informasjon, trass liten skala. Ulike føremål for objekta gav ulik betydning. Til dømes skulle myntar spreia eit offisielt bilete av keisaren, medan manuskript vart laga for privat eller avgrensa bruk. Desse ulike føremåla kjem også til uttrykk gjennom klesdraktene. Myntane viser keisaren i offisielle drakter, medan manskripta har større variasjon i drakttypane.⁷ Konsuldiptykon, katakombemåleri, mosaikkar i tidlegkristne kyrkjer og sarkofagskulptur frå det 4. hundreåret viser den sterke greske arven som vert ført vidare i Bysants.⁸ Framstillingar i mosaikk får fram prakt og glans og viser keisaren kledd i offisielle klede slik han ville framstå for folket. Elfenbeinsarbeid gjev svært presise framstillingar av detaljar på draktene. Nokre illuminerte manuskript har svært rik dekor med heilsides framstillingar av keisaren utført i gull og sterke fargar. Illuminasjonane formidlar svært godt prakt og fargerikdomen i bysantinsk keisarleg drakt.

Til å illustrera keisarleg drakt i Bysants har eg valt ut fem bilete der keisaren er vist i ein offisiell samanheng. Det første er mosaikkpanelet med Justinian i San Vitale, Ravenna. Så følgjer eit elfenbeinsverk av kroninga av Romanos IV og Eudokia. Gunthersilken viser Basil II triumferande til hest, medan ein illuminasjon frå Coislin 79 framstiller Nikephoros Botaniates tronande med hoffmenn. Ein mosaikk i Hagia Sophia, Konstantinopel, viser Konstantin IX og Zoe på kvar si side av ein tronande Kristus. Bileta er valde fordi dei er mellom dei mest kjende keisarportretta frå mellombysantinsk tid der draktene kjem tydeleg fram. Keisarane er viste i ulike situasjonar, og bileta er laga i ulike materiale. Ein kan difor hevda at ulikskap i tema og materiale gjer det vanskeleg å samanlikna bileta. Dei ulike materiala får fram ulike sider ved draktene; mosaikk og silkevev får fram farge, glans og prakt. Det gjer også illuminasjonen, i tillegg til at detaljar ved kledda lettare kan formidlast i måleri. Elfenbeinsrelieff formidlar også godt detaljar i draktene, men relieffa er umåla og gjev difor ingen indikasjon på fargen i draktene. Bileta viser ulike seremoniar eller situasjonar og får difor fram variasjonane i keisarleg draktbruk. Saman kan bileta gje eit utfyllande bilete av drakt som ein viktig del av det offentlege biletet av keisaren.

⁷ Kalamara, *Le système vestimentaire à Byzance du IV^e jusq' à la fin du X^e siècle*, Thèse du Nouveau Doctorat Histoire et Civilisations, (Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 1995), s. 11.

⁸ Mary G. Houston, *Ancient Greek, Roman and Byzantine costume & decoration*, (London: Adam & Charles Black, 1947), s. 122.

Teori og metode

Lou Taylor hevdar i boka si *The study of dress history* frå 2002 at drakthistorie lenge har vore ein neglisjert og nedvurdert disiplin i akademia. I særleg grad gjeld dette objekt-baserte studium.⁹ Akademisk tradisjon har lagt svært stor vekt på ord, medan "the sensory aspect of the past is not always recognized as worthy of attention".¹⁰ Slik Anna Muthesius også har vist, poengterer Taylor at fleire ulike tilnæringsmåtar og kunnskap frå ulike fagområde er naudsynte for saman å gje eit heilare bilete. Nyare tids teoretikarar har gjeve nye analysereiskap til fagområdet drakthistorie, og spørsmål som mening og tolking dominerer agendaen.¹¹ Kulturhistoriske tilnæringsmåtar legg vekt på drakt som meiningsberar i ein kultur og som ein non-verbal kommunikasjonsmåte. Taylor konkluderer med at ei samansmelting av objektbaserte studium og teoretiske metodar er den mest tenlege tilnæringsmåten. Ei brei kulturhistorisk tilnærming til temaet hadde vore ynskjeleg, men er vanskeleg å bruka på eit så vidt femnande tema som denne oppgåva har i tid og kompleksitet. Slik eg ser det, krev det ei stram avgrensing av temaet frå starten av. Kulturhistoriske studiar har heller ingen tradisjon innan kunsthistoriefaget. Det krevst også inngåande kjennskap til den kulturen draktene er relaterte til. Studia Taylor viser til, er også gjort på nyare tids materiale der kunnskapen om samtida er mykje lettare tilgjengeleg. Det er framleis mange tomrom i kunnskapen om Bysants historie; til dømes er mykje framleis ukjent når det gjeld bysantinsk hoffkultur og seremoniell. I mitt tilfelle eksisterer ikkje objektet, det vil seia keisardraktene, meir. Det inneber at objektet ikkje kan studerast direkte, men berre indirekte gjennom tekst, bilete eller silkefragment. Ein slik avstand gjev større rom for feiltolking eller meir usikre analyser av draktene. Eg har difor ikkje gjort bruk av desse teoriane, men halde meg til Panofsky sin ikonografiske metode.

Panofsky deler den ikonografiske metoden sin inn i tre nivå; preikonografisk, ikonografisk og ikonologisk. På dei to første nivåa analyserer og identifiserer ein elementa i biletet, den ikonologiske analysen set det heile inn i ein samfunnsmessig eller kulturell samanheng. Den ikonologiske analysen vil vera svært viktig i dette studiet sidan den kulturelle ramma er avgjerande for å forstå kva draktene formidla. Metoden gjev ein reiskap til å identifisera einskilde viktige element i biletet og sjå samanhangen mellom desse og den kulturelle konteksten. På det ikonografiske nivå vil eg prøva å identifisera insignia, drakttype, stoff og

⁹ Lou Taylor, *The study of dress history*, (Manchester: Manchester University Press, 2002), s. 64.

¹⁰ Ibid., s. 85. Taylor viser til drakthistorikaren Nancy Rexford sin artikkel "Studying garments for their own sake: Mapping the world of costume scholarship" *Dress*, no. 14, 1988, s. 74.

¹¹ Ibid., s. 78-79 og s. 273, Taylor nemner studiar innan tema som semiotikk, sosiologi, ideologi og identitet.

spesielle element ved draktene. Dette vert så plassert inn i kontekst, det vil seia den seremonielle ramma som keisaren er avbilda i. Kunnskap om bysantinsk silkeindustri og handel gjev også ein viktig samfunnsmessig bakgrunn. Det legg viktige tolkingsaspekt til den keisarlege draktbruken generelt. Dei ulike tema adventus, offer, kroning og den tronande keisaren vil verta belyste med andre tematisk like døme, heile tida med fokus på drakt og insignia. Eg vil så, i nokon grad, halda saman ikonografi og tekstlege kjelder for å sjå om det er samsvar mellom bilete og tekst. Gjennom ein slik analyse vil ein sjå om einstilte drakter kan knytast til spesielle seremoniar. Omfanget av oppgåva tillèt meg dessverre ikkje å gå djupare inn i temaet drakt som meinigsberar i dei einstilte seremoniane.

Forskingshistorie og forskingsfront

Bysantinsk kunst og historie har ein lang forskingstradisjon, og det finst difor ein omfattande forskingslitteratur på dette området. Det var overraskande å oppdaga at det også galdt for temaet bysantinsk silke og drakt. Det har ikkje vore mogeleg å gå gjennom alle aktuelle tekstar. Viktige tekstar er også skrivne på gresk, russisk og aust-europeiske språk, men desse har ikkje vore tilgjengelege for meg.

Tidlege skriftlege kjelder

Det eksisterer fleire kjelder frå Bysantinsk tid som gjev viktig informasjon om draktbruken. Eg vil her nemna dei aller viktigaste som forskarane refererer til.

Mellom tekstlege kjelder er *De Ceremoniis aulae byzantinae* kanskje den viktigaste boka.¹² Verket er attribuert til keisar Konstantin Porfyrogenitos VII (913-959) og er samla på 900-talet. I boka baserer han seg også på tekstar som går attende til det 6. og 7. hundreåret.¹³ Boka er ei slags handbok for hoffet som skildrar det formaliserte systemet for seremoniar og gjev direktiv for bruk av ulike drakter og insignia. Teksten understrekar den tette samanhangen mellom drakt, rang og seremoni. Konstantin VII skildrar i detalj pliktene og dei offisielle draktene til høgre embetsmenn og nøyaktig kvar den einstilte skulle stå ved keisaren si trone under offisielle seremoniar.¹⁴ Føremålet med skriftet er at prakta ved hoffet skal herleggjera

¹² Konstantin Porfyrogenitos, *De Ceremoniis aulae byzantinae*. Eg har brukt Albert Vogt si omsetjing frå 1935. I oppgåva mi brukar eg den latinske tittelen *De Ceremoniis*. Tal i parentes viser til Reiske si utgåve.

¹³ May Kristin Orderud, "Mosaikkutsmykningen i San Vitale, Ravenna", hovedoppgåve i kunsthistorie, (Universitetet i Bergen, 2001), s. 21.

¹⁴ Tamara Talbot Rice, *Everyday life in Byzantium*, (London: Batsford, 1967), s. 103.

keisaren og skapa beundring hjå utlendingar og også hjå bysantinarane sjølv.¹⁵ Verket gjev ikkje utfyllande skildringar av korleis draktene såg ut, men gjev namn på ulike drakter og summarisk informasjon om materiale, farge og dekor.¹⁶ Ordbruken er tvetydig når det gjeld tunika og kappe og gjer det difor vanskeleg å identifisera dei ulike klesplagg.¹⁷

Kletorologion av Philotheos, datert til år 899, er ei offisiell liste over titlar og embete. Ho gjev eit detaljert og rangert oversyn over dignitarar og embetsmenn, definerer embeta deira og gjev samstundes informasjon om draktene.¹⁸ *Prefektboka/Eparken si bok* er ei samling av lovregulativ for lauga i Konstantinopel som var underlagt prefekten/eparken. Boka vart samla under Leo IV og er datert til 911/912.¹⁹ Dette er ei unik bysantinsk kjelde og den tidlegaste som dokumenterer forsøk på regulering og standardisering av privat silkeindustri. *De officiis* av Pseudo-Kodinos vart samla på midten av 1300-talet.²⁰ Verket skildrar først og fremst embetsmennene sine titlar, funksjonar og drakter og også nokre av seremoniane ved hoffet. I Roma vart pontifikata frå Peter til seint på 800-talet skrivne ned og samla i *Liber Pontificalis*. Her er det registrert gåver gjevne til og av pavane, mellom anna fleire hundre bysantinske silkestoff. Storparten av desse stoffa vart registrerte i tida mellom dei to ikonoklastiske periodane.²¹ Eit framhald på nedteikningane frå Johannes VIII til Urban II er samla i den såkalla Pierre Guillaume si *Liber Pontificalis*.

Bysantinsk silke

Nokre av tekstane eg har brukt, kom ut tidleg på 1900-talet og har vorte mykje referert til i seinare verk. Nye, og for meg svært viktige studium, har vorte gjevne ut i løpet av den tida eg har arbeidd med oppgåva. Studium av tekstil og drakt synest vekkja stendig større interesse. Kunsthistoriske studium av bysantinsk silke tok til særleg mot slutten av 1800-talet og tidleg på 1900-talet. Otto von Falke si bok *Kunstgeschichte der Seidenweberei* frå 1913 er det første større studium av silken si historie, og boka vert rekna som eit grunnleggjande verk innanfor

¹⁵ Guido Fauro, “Le vesti nel De ceremoniis aulae Byzantinae di Costantino VII Porfirogenito”, i *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, Red. Antonio Iacobini og Enrico Zanini. (Roma: Àrgos,1995), s. 487.

¹⁶ Kalamara, *Le système vestimentaire à Byzance*, s. 16-17.

¹⁷ Fauro, “Le vesti nel De ceremoniis”, s. 487.

¹⁸ *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. “Philoteos, Kletorologion of”.

¹⁹ *Ibid.*, s.v. “book of the eparch”. Robert S Lopez, “Silk industry in the Byzantine Empire” I *Byzantium and the World around it: Economic and Institutional Relations*, (London: Variorum Reprints, 1978), s. 13 note 3.

Lovene er i stor grad baserte på eldre materiale. På gresk vart lovsamlinga kalla *eparchicon biblion*. Dette er den viktigaste kjelda til kunnskap om dei bysantinske private lauga. Lovsamlinga finst i engelsk utgåve under tittelen *Roman Law in the Later Roman Empire*, (Cambridge, 1938).

²⁰ Finst i ei omsetjing av Jean Verpeaux (Paris, 1966) med tittelen *Traité des offices*.

²¹ Sjø Brubaker og Haldon, *Byzantium in the iconoclast era*, s. 82-83.

dette fagområdet. Studiet omfatta silke frå Bysants, islamsk middelhavsområde Europa og den nære og fjerne Austen. Han gjorde eit viktig pionerarbeid med å gruppera silkestoff kronologisk og geografisk og daterte og grupperte silkestykka på stilistisk grunnlag. Seinare tekniske analysar har vist at dateringane og den geografiske plasseringa stort sett er rette. Ei anna viktig bok er Ebersolt si bok *Les arts somptuaires de Byzance* frå 1923 som tek føre seg silken som praktartikkel og den bysantinske silkeindustrien. Museums- og utstillingskatalogar er også viktige kjelder. Dei tidlegaste – frå seint 1800-tal og tidleg 1900-tal - gjev få opplysningar om silkestoffa, men kan gje viktig dokumentasjon av silkestykke som seinare har gått tapt. Seinare katalogar inneheld detaljerte opplysningar, mellom anna av teknisk karakter, men dette har først vorte mogeleg etter nøye konservering av stoffa. Frå 1950-talet og seinare har det kome fleire publikasjonar som tek føre seg bysantinsk silke i ein vidare kontekst; særleg handel, økonomi og politikk. Philippa Scott si bok *The Book of Silk* frå 1993 gjev ei god oversikt over silkeindustrien si utvikling frå dei eldste tider og fram til vår tid. I dei seinare åra er det særleg Anna Muthesius og hennar publikasjonar (1995, 1997, 2004 og komande) som har gjeve viktige bidrag til auka kunnskap om bysantinsk silke. Ho har særleg studert dei tekniske føresetnadene som låg til grunn for den bysantinske silkeproduksjonen og har også gjort eit stort arbeid for å kartleggja eksisterande silkefragment i Vest-Europa. I tillegg har ho gjort mange studium av mindre grupper av silkestykke. I *Studies in silk in Byzantium* (2004) tek ho også opp forholdet mellom drakt og seremoni.

Terminologien i bysantinsk tekstilproduksjon er svært rik. Dessverre gjev ikkje kjeldene eintydige og klåre definisjonar av ulike termer, og bruken er heller ikkje konsistent.²² Det er pr. dags dato ikkje mogeleg å gje ei tilfredsstillande omsetjing av tekstiltermene då det krevst eit omfattande og grundig samanliknande studium av eksisterande tekstilmateriale og skriftlege kjelder. Dette finst enno ikkje. I dag er det bevart kanskje tusen silkestoff eller silkefragment frå mellombysantinsk tid i Vest-Europa. Mange av desse funna er enno ikkje publiserte. Med tida vil dei kunna gje grunnlag for sikrare kunnskap om silken i denne perioden.

²² Muthesius, *Studies in silk in Byzantium*, (London: Pindar Press, 2004), s. 69-70. Muthesius skil mellom tre typar namnekategoriar i forhold til stoff; teknisk, handelsmessig og typenamn (*brand*). Tekniske og handelsmessige nemningar både overlappar og overlappar ikkje, medan typenamn kan indikera proveniens eller kvalitet.

Drakthistorie

Det finst fleire bøker om drakthistorie generelt, men desse gjev heller liten informasjon om bysantinsk drakt. Det finst nokre studium av einsskilde drakttypar, men ingen grundig samla framstilling av bysantinsk draktskikk.

Mary G. Houston gjev i boka si *Ancient Greek, Roman and Byzantine costume & decoration* frå 1947 ei god oversikt over ulike drakttypar i desse kulturområda. Ho skriv mest om vanlege folk sine klede og gjev få definisjonar av bysantinske draktnamn. Carlo Cecchelli si bok *La vita di Roma nel medio evo* frå 1951-52 tek i del I føre seg utviklinga av romerske drakter, men kjem også inn på drakter brukte i Bysants. Denne drakthistoria er interessant fordi romerske drakter i stor grad er forgjengarar for dei bysantinske. Cecchelli reknar opp svært mange ulike drakttypar og variantar av desse. Han definerer termer og viser korleis drakter og nemningar har endra seg over tid. Elisabeth Piltz har skriva om einsskilde bysantinske drakttypar og insignia og har gjort eit grundig studium av *loros*. I "Middle Byzantine court costume" skriv ho om drakter med utgangspunkt i *De ceremoniis*. I 1994 gav ho ut *Le costume officiel des dignitaires byzantins à l'époque Paléologue* som tek føre seg ulike embetsmenn sine offisielle drakter i paleologisk tid. Før hennar studium har det ikkje funnest noko systematisk studium av profane bysantinske drakter; berre einsskilde termer er greidde ut om i nokre leksika. Piltz baserer dette studiet i hovudsak på Pseudo-Kodinos sin *De officiis* som ho held saman med andre tidlege kjelder.²³ Piltz viser korleis draktsystemet utvikla seg mot eit svært rikt system, særleg under det makedonske dynastiet. Boka har mange gode illustrasjonar frå kunsten. Paraskévé Kalamara har i doktorarbeidet sitt *Le système vestimentaire à Byzance du IVe jusq'à la fin du Xie siècle* gjort eit grundig studium av bysantinsk klesdrakt som uttrykk for sosialt lag og stilling frå det 5.-11. hundreåret. Ho gjev også definisjonar på bysantinske drakttermer. *Oxford Dictionary of Byzantium* frå 1991 gjev historikken til og definisjonen på mange bysantinske drakttermer. Ebersolt sine tekstar frå 1923 og 1951 fokuserer særleg på prakta ved hoffet og skildrar keisarleg draktbruk på bakgrunn av *De ceremoniis*.²⁴ Det nyaste tilskotet til forskning kring bysantinske drakter er Jennifer Ball si bok *Byzantine Dress* frå 2005. Som tidlegare forskarar har gjort, viser også ho til at det er vanskeleg å definera og identifisera bysantinske drakter. Ho har eit eige kapittel

²³ Elisabeth Piltz, *Le costume officiel des dignitaires byzantins à l'époque Paléologue*, (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1994), sjå Piltz, s. 10.

²⁴ Jean Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance: Études sur l'art imperial de Constantinople* (Paris: Editions Ernest Leroux, 1923) og "Mélanges d'histoire et d'archéologie Byzantines" I *Constantinople: Recueil d'études, d'archéologie et d'histoire* (Paris, 1951).

om keisarleg drakt som er svært relevant stoff for denne oppgåva. Fleire forskarar har også gjort mindre studiar av einskilde drakttypar.

Det er gjort fleire forsøk på å definera bysantinske drakttermer, og viktige studium er gjevne ut dei siste åra. Likevel finst det framleis ikkje ei samla oversikt over bysantinske draktnamn og einskilde drakttermer vert forstått ulikt av ulike forskarar. Nokre drakter kan definerast nokså presist, medan andre er vage eller umogelege å definera sidan det ikkje finst skildringar av korleis drakttypen såg ut.²⁵ Nemningane er ikkje brukt konsekvent eller eintydig i dei bysantinske kjeldene. I nyare litteratur er det også variasjonar i skrivemåten. Termene har også endra innhald over tid. Det kan difor i mange tilfelle vera vanskeleg å gje ein sikker identifikasjon av dei aktuelle avbilda draktene.

Drakt og embete er knytte saman. Det er også svært mange ulike nemningar på embetsmenn, tilsette ved hoffet og i administrasjonen. Nyare tekstar har ikkje ein samanfallande terminologi, men brukar ulike samlenamn på desse gruppene, kanskje avhengig av forfattar og kva språk han skriv på.

Drakter var også ein viktig del av mange offentlege og religiøse seremoniar i Bysants. Bysantinske seremoniar er i liten grad studert. Eit av få døme er Robert Taft si bok *The Great Entrance* om den store seremonien i Hagia Sofia, men denne tek i hovudsak føre seg liturgisk utforming og utvikling av ritualet. Keisaren si rolle er i nokon grad skildra, men det er ingen opplysningar om draktbruken. Sabine MacCormack tek i boka si *Art and ceremony in late antiquity* føre seg nokre få riter eller seremoniar knytte til keisarembetet i antikk og tidlegbysantinsk tid. Teksten er grundig og gjev eit godt bilete av korleis bysantinsk skikk byggjer vidare på den greske.

von Falke og Anna Muthesius vil vera dei viktigaste kjeldene mine når det gjeld kunnskap om bysantinsk silke. Drakthistorien har rikare forskingslitteratur, men Ball og *Oxford Dictionary of Byzantium* er dei viktigaste tekstane når det gjeld keisarleg drakt spesielt.

²⁵ Jennifer Ball, *Byzantine dress: Representations of secular dress in eight- to twelfth-century painting*, (New York: Palgrave, 2005), s. 37-38.

Oppgåva si oppbygging

Oppgåva har fire hovuddelar i tillegg til innleiing og avslutning. Den første delen tek føre seg historiske fakta og samfunnstilhøve som gjev bakgrunnskunnskap for dei neste delane. Del to omhandlar silken som materiale og ein historisk gjennomgang av bysantinske silkestoff. Også dekorative element på draktene vert presenterte. Kjennskap til silken, både som materiale og samfunnsmessig betydning er viktig for å forstå dei assosiasjonane dette materialet gav når det vart brukt som materiale i dei keisarlege draktene. Del tre skildrar bysantinsk draktskikk med vekt på keisarleg drakt og insignia. I den fjerde delen vil eg gje ein ikonografisk og ikonologisk biletanalyse av fem ulike keisarportrett med fokus på drakt. Så følgjer ein avsluttande del, appendiks, bibliografi og biletkatalog. Appendiks inneheld ein gjennomgang av dei vanlegaste romerske og bysantinske draktypane. Nemningane på drakter er i liten grad forklart elles i teksten. Utanlandske fagord og termer er sette i kursiv.

1 SILKE- HISTORIE OG SAMFUNN

Silken i Bysants har to hovudaspekt; den var viktig for Bysants økonomi og som politisk maktfaktor, men den var også sterkt knytt til keisaren og hans prestisje. Slik vart silken også tillagt stor symbolverdi, noko som kom til uttrykk gjennom keisarlege monopol og silke som diplomatisk gåve. Bysants produksjon og bruk av silke fekk stor og langvarig innverknad på Europa, og påverka også i islamsk område.

1.1 Silke: frå Kina til vesten

Under dette punktet vil eg skriva om myten om korleis silken vart oppdaga med Kina som opphavsland, og korleis silken spreidde seg vestover heilt til Bysants.

Kina

Soga gjev keisarinne Hsi-Ling, kona til keisar Huang-Ti, æra for tilfeldig å ha oppdaga korleis ein kan spola opp silke. Myten fortel at ein kokong frå eit morbærtre fall ned i tekoppen til keisarinna. Det varme vatnet fekk trådane i kokongen til å losna. Keisar Huan-Ti regjerte frå 2677-2597 f.Kr, men serikultur var alt vel etablert og godt utvikla lenge før den tid. Truleg tok silkeproduksjonen i Kina til for meir enn 6000 år sidan. Funn av kjerald i keramikk som truleg har avtrykk av silkestoff, og funn av steinornament utforma som silkeormar tyder på silkeproduksjon.²⁶ Det eldste bevarte funn ein har i dag er funne i Qianshanyang i Zhejiang, Kina og er datert til år 3000 f.Kr. Det er ei samling med silkeband som er farga raude.²⁷ Det er også gjort funn av heilage kar og reiskapar av bronse og jade som har vore pakka inn i silke. Dette viser at også silke var eit materiale som hadde stor symbolsk verdi. I Shang-dynastiet finn ein på skilpaddeskjell ofra til gudane mange piktogram med referansar til serikultur. Fangar kunne også verta ofra til silkeormgudinna Nu Cang; alt dette er med på å visa kor viktig silken var. Alt i Zhou-dynastiet (1050-771 f.Kr.) var produksjonen godt utvikla og organisert med mange spesialiserte arbeidarar. Silken vart tidleg produsert i stor skala og

²⁶ *The British Museum book of Chinese art*, red. Jessica Rawson, (London: The British Museum, 1992), s. 170: *Enciclopedia dell'arte medievale*, Red. Angiola Maria Romanini og Marina Righetti Tosti-Croce, (Roma: Istituto della enciclopedia italiana, 1991-2002), volum X, s. 570 *Enciclopedia dell'arte medievale* peikar på at ein finn spor av termene silkeorm, morbær og silke i kjelder så langt tilbake som det 12.hundreåret f.Kr.

²⁷ Philippa Scott, *The Book of Silk*, (London: Thames and Hudson, 1993) s. 22. *The British Museum book of Chinese art* s. 171, seier at det eldste funnet er frå om lag 2800 f.Kr. Det er eit stoff-fragment frå Wuxing xian i provinsen Zhejiang i det søraustlege Kina, altså frå same område som funnet Scott refererer til. Fragmentet vart funne inni ein bambusboks.

arbeidet delt opp i spesialiserte arbeidsområde; til dømes plukking av morbærblad, hesping av silkestråden, veving og så bortetter.²⁸ Under Han-dynastiet (206 f.Kr. – 220 e.Kr.) hadde silkeindustrien utvikla seg langt. Ein kunne framstilla fine silkestoff i mange ulike vevteknikkar.²⁹

Silkeproduksjonen i Kina var stor, men silke var framleis ei luksusvare. Både silketøy og råsilke vart betalt som skatt til keisaren og gjeve som gåver til andre stammar. Mellom desse stammene var Xiongnu, ein stamme ved den nordvestlege grensa til Kina. Herifrå har truleg kinesiske silkevarer vorte frakta langs silkevegen og vestover, heilt til Europa. Produksjonen av tekstilhandverk blomstra under Tang-dynastiet (618-906 e.Kr.). Mot slutten av Han-dynastiet har truleg kunnskapen om serikultur spreidd seg vestover og nådd Middelhavsområdet i løpet av det 5. eller 6. hundreåret. Silke importert frå Kina held likevel fram med å vera viktig for vesten gjennom heile middelalderen, sidan vestleg silkeproduksjon aldri vart stor nok til å dekkja etterspurnaden. Silken frå Kina var også kjend for å halda høg kvalitet.

Silkevegen

Silken var ei svært viktig handelsvare i mellomalderen. Til vesten kom den frå Kina truleg ein gong i det 1. hundreåret f.Kr. Langs silkevegen gjekk karavane på karavane lasta med silkegarn og fine stoff. Neminga *Seidenstrasse*, som tyder silkevegen, vart brukt første gongen av Baron Ferdinand von Richthofen i 1877 som namn på dei mange handelsrutene som gjekk både til lands og til sjøs mellom den fjerne austen og Middelhavsområdet.³⁰ Silkevegen er ikkje ein bestemt veg, men eit nettverk av handelsruter frå Kina og vestover gjennom dagens Afghanistan, Iran, Irak, Tyrkia og med avstikkarar mellom anna til India og Libanon. Den lange transportvegen var med på å halda prisen på silke oppe.

²⁸ *The British Museum book of Chinese art*, s. 170, Etter tradisjonen var silkeproduksjonen i Kina knytt til kvinner. I keisartida utførte keisarinna ein årleg seremoni utanfor "silkehuset" (the hall of sericulture); "morbærplukkingseremonien".

²⁹ *Ibid.*, s. 170. umønstra stoff, einsfarga bindingsvevmønstra stoff, slyngvev eller gasbinding med figurative motiv, tjukke varpmønstra toskaftsvevnader.

³⁰ Jonathan Tucker, *The Silk Road: Art and history*, (London: Philip Wilson, 2003), s. 15. I teksten vil eg i hovudsak basera meg på han som kjelde.

Under Shang-dynastiet (1766-1401 f.Kr.) tok eksporten vestover til, men først i det andre hundreåret f.Kr. vart silkevegen formelt opna.³¹ At silkevegen vart opna vart tileigna keisar Wu av Han-dynastiet som herska frå 141-87 f.Kr. Han utvida imperiet til å omfatta delar av Sentralasia og batt saman dei keisarlege vegane med eksisterande ruter til India og Midtausten.³² Wu sende ei gruppe ambassadørar til partarkongen Mithradates. Det var truleg starten på landbasert handel mellom aust og vest. Eit stort Han-rike gjorde at store delar av Silkevegen vart tryggja og ikkje var så utsett for ufred og røvarar frå konkurrerande stammar, og handelen voks raskt. Langs rutene voks det fram karavanseraiar og småbyar. Mellom dei mest kjende er Samarkand, Tashkent, Merv og Bagdad. Mange slags varer vart frakta langs silkevegen. Frå India kom kashmirull, bomull, parfyme, frå Afghanistan lapis lazuli, frå Kina silke, speglar, våpen og te, frå ulike stader i austen krydder, edel- og halvedelsteinar, gull og sølv, kochenille og indigo. Men viktigast av alle varene var silken. I bytte gjekk det frå vest karavanar lasta med ull- og lintekstilar, teppe, ting av bronse, glas og papyrus. Frå Midtausten kom glas, nøtter, røykelse og myrra. I det 1. hundreåret e.Kr. var det ein blomstrande handel mellom Kina og vesten med partharane som mellommenn i silkehandelen. Silken ser ut til å ha nådd Roma i allefall i år 46 f.Kr. Ein har skildringar av ein triumfprosesjon for Julius Caesar (død år 44 f.Kr.) der det vart brukt silkebanner.

Silkeproduksjon i Midtausten og Bysants

Egypt og Syria var svært viktige handelssentra i Romarriket. Her var det gode føresetnader for silkeveveri, og desse blomstra opp på 300-talet.³³ Silken var også ei svært viktig vare for det sassanidiske riket. Dei var storprodusent av silkestoff basert på importert kinesisk silkegarn, og både importert kinesisk silke og eigenproduserte silketekstilar vart selde vidare til vesten. Sassanidarane dominerte silkehandelen i Midtausten fram til Bysants fekk eigen serikultur. Truleg vart den etablert i Syria på 400-talet. Etter 600-talet vart også islamsk område ein viktig produsent av silkestoff, og frå det 4. til det 12. hundreåret låg kjernen i silkeproduksjonen i bysantinske og islamske sentra kring Middelhavet. Dette endra seg då normannarkongen Roger starta silkeproduksjon i Palermo i 1147. Seinare får ein også silkeproduksjon i Italia og den kristen delen av Spania.³⁴

³¹ Scott, *The book of silk*, s. 22.

³² John Lawton, *Silk, scents & spice: Tracing the world's great trade routes: the silk road, the spice route & the incense trail*, (UNESCO 2004), s. 13.

³³ von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Band I s. 28.

³⁴ Anna Muthesius, "Silk in the Medieval World", i *Cambridge History of Western Textiles*, Red. David Jenkins, (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), s. 325. Italienske bystatar hadde eit sterkt handelssamband med

Det var eit stort krafttak for Bysants å starta eigen produksjon av råsilke. Frø vart frakta tusenvis av mil, løyndomen om Austen sin silkeproduksjon måtte avslørast og sist, men ikkje minst var det ei enorm utfordring å læra å avla silkeormane på ein slik måte at det gav godt resultat.³⁵ Det er uklårt korleis silkelarven kom til Bysants, men ei soge, av nokre halden som sann, av andre rekna som ei myte, går att.³⁶ Procopius av Cesarea (500-565) fortel at nokre munkar hadde med seg egg av *bombyx mori*. Desse var pakka inn i gjødsel for å halda dei varme og gøymt inni vandrarstavar som var uthola for å gje plass til egg. Historia fortel at det var slik egg til silkelarven vart smugla inn i landet. Om våren vart larvane sette ut på morbærblad, og slik var det første grunnlaget for silkeindustrien i Bysants lagt.³⁷ Munkane var sende ut av keisar Justinian (527-565) for å skaffa larvar og læra seg kunsten å foredla silke. Keisaren ynskte å få ned dei store utgiftene ein hadde på import av silke til klede og anna utstyr til keisar og hoff.³⁸ Under hans styre vaks silkeindustrien til å verta ein viktig maktfaktor i Bysants.

Det tok tid før den innanlandske produksjonen av råsilke vart særleg stor. Importert råsilke frå Kina og seinare Syria var difor svært viktig i fleire hundre år etter at silkeormen vart innført i riket.³⁹ Kinesisk råsilke kom som regel via Persarriket som la høg toll på silkestoffa. Utgiftene til silkedrakter vart difor svært store, og Justinian prøvde på mange måtar å importera silke utan persiske mellommenn utan å lukkast i særleg grad.⁴⁰ Stendige krigar med persarane førde også til utstabil tilgang på silke. Saman gjorde dette det endå meir naudsynt å starta eigen serikultur for å sikra ein god og sikker tilgang. Fram til den islamske erobringa ser det ut til at produksjonen av silke har vore spreidd utover i det Bysantinske riket. Det var produksjon i hovudstaden Konstantinopel, men også i Alexandria, Tyrus og Sidon som var fønikiske byar i dagens Libanon. Den sørlege delen av Syria hadde eit varmt og fuktig klima og var difor den delen av det bysantinske riket som var best eigna til serikultur. Kokongar vart frakta til

Bysants og starta tidleg med eigen silkeproduksjon. Lucca var den første byen som fekk eigen produksjon alt på 1200-talet.

³⁵ Anna Muthesius, *Byzantine silk weaving AD 400-1200*, (Wien: Verlag Fassbaender, 1997), s. 5.

³⁶ Sjø Muthesius, *Studies in Byzantine and Islamic silk weaving*, s. 270-274 for ein detaljert diskusjon.

³⁷ *Enciclopedia dell'arte medievale* volum X, s. 572.

³⁸ Signhild Wiklund, *Textila material: historik, teknik, egenskaper, användning*, (Stockholm: LTs förlag, 1984) s. 30, Wiklund viser til Procopius.

³⁹ John Peter Wild, "The later Roman and early Byzantine east, AD 300-1000". i *Cambridge History of Western Textiles*, s. 141-142.

⁴⁰ Scott, *The Book of Silk*, s. 89.

silkeveveri på ulike stader i riket. I det 9. hundreåret vart silkeverksemda avgrensa til hovudstaden, først og fremst på grunn av politiske tilhøve.⁴¹

1.2 Handel, industri og politikk

Silkestoff var meir enn vakre tekstilar å ikle seg. Økonomisk og politisk var silken av stor betydning. Dette er det viktig å ha i mente når ein ser dei flotte draktene keisarane kledde seg i; draktbruken hadde også politiske overtonar. Frå det 4. hundreåret vart silkeindustrien gradvis bygd opp til å verta ein stadig viktigare faktor i Bysants sin politikk. Silken heldt fram med å vera eit viktig politisk våpen heilt fram til Konstantinopel fall for den latinske invasjonen i 1204.⁴²

Silke som politisk verkemiddel

Silketekstilane var ei av dei aller viktigaste varene i internasjonal handel i mellomalderen. Økonomisk var silken ei svært viktig vare for det bysantinske riket. Saman med purpur og gullbroderi gav den store tollinntekter til staten.⁴³ Økonomisk rikdom gav større politisk makt; det er også ein av grunnane til at silkeindustrien vart så hegna om. Men korleis kunne denne vara verta så viktig?

Føresetnaden for at silken kunne verta eit så viktig politisk verkemiddel, er nokre få vesentlege faktorar. Det første er silken som materiale; den er vakker, lett, skinande, kostbar, den har ein glans av luksus, eleganse og overklasse. Silketekstilane som vart gjevne som diplomatiske gåver, var av høg kvalitet, nokre av dei med teknisk sett svært kompliserte mønster. Det andre er silkemonopolet. Keisaren sin kontroll over silkeindustrien og ein medviten strategisk bruk av kontrollen var eit svært viktig middel for å gjera silken til eit maktpolitisk verkemiddel. Og sist, men ikkje minst; silken som symbolberar. Silken vart knytt til den bysantinske keisaren si makt og stilling gjennom restriksjonar og monopolisering. Silkedrakter hadde vorte ein vesentleg del av keisaren sine offentlege seremoniar; slik fekk

⁴¹ Von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Band II s. 1.

⁴² Muthesius, "Silk in the Medieval World", i *Cambridge History of Western Textiles*, s. 326.

⁴³ Muthesius meiner det er usikkert om staten fekk så store inntekter på grunn av reguleringa av silkeindustrien. Sjå Muthesius, *Studies in Byzantine and Islamic silk weaving*, s. 257.

folket og utanlandske ambassadørar og vitjande sjå keisaren kledd i overdådige silkedrakter. Makt og prakt vart knytt saman. Ved hoffa i Europa såg ein til Bysants når det galdt klesdrakt og seremoniell; gjetordet om den bysantinske prakta og rikdomen nådde langt.

”Silken Imperial ceremonial appears to have set the tone for a diplomacy characterised by the wide distribution of silken tribute textiles and diplomatic gifts. Only by understanding the very special association of Byzantine silk with Imperial authority, can the full significance of such textiles be appreciated.”⁴⁴

Silkedraktene var viktige element i mange av keisaren sine seremoniar. Gjennom nøye iscenesette politiske festivalar i Konstantinopel vart silke og politikk smelta saman.⁴⁵ Slik vart det skapt sterke assosiasjonar mellom keisaren si makt og opphøgde stilling og silke. Keisaren paraderte i dei finaste silkeklede framføre innbyggjarar og tilreisande embetsmenn. Eit døme er ei skildring av inntoget og paraden til Basil I som etter sigerrike krigstokter kom attende til Konstantinopel; han reid frå Den Gylne Port til Chalke, gatene var dekorerte med hangande silkestykke og overstrødde med blomar.⁴⁶ Keisaren kom til byen iført ein skaramangion, bytte så til militærtunika, gullkledd over bringa og dekorert med perler, som seinare vart bytt i lang keisarleg seremoniell tunika med rikt dekorerte kantar, boren med ei gullbrodert kappe over. Kledd slik presiderte keisaren ved ein storslagen fest. Konstantin VII har skildra korleis palasset vart gjort klart til å ta imot utanlandske herskarar eller ambassadørar; rommet vart pynta med sølvlamper, forheng med islett av gull og flotte teppe, roser spreidde vellukt, og embetsmenn kledde i gullbroderte silkedrakter fylte rommet. Keisaren sjølv sat på ei forgylt trone kledd i silke, gull, perler og edelsteinar.⁴⁷ Det er ikkje vanskeleg å forstå at eit slikt syn har gjort inntrykk.

Silke vart etablert som eit maktgrunnlag i Bysants under tre hovudpunkt.⁴⁸ Først vart silken gjennom keisarleg lovgjeving knytt til purpurfargen og difor assosiert med det keisarlege. Dinest vart skinande silkedrakter gjort til ein vesentleg del i keisarleg seremoniell. Silken vart så gjeven ein framtredande plass i politikken og vart ein reiskap for å setja i verk keisarleg politikk. Silkepolitikken vart i hovudsak utøvd for å sikra fred og verna om landområde.⁴⁹

⁴⁴ Muthesius, *Studies in Byzantine and Islamic silk weaving*, s. 240.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 234-235.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 235.

⁴⁷ Angeliki E. Laiou, “Introduction”, i *The Economic History of Byzantium: From the Seventh through the Fifteenth Century*, (Dumbarton Oaks Papers 39, 2002), s. 3.

⁴⁸ Muthesius, *Studies in Byzantine and Islamic silk weaving*, s. 231.

⁴⁹ *Ibid.*, s. 235-236.

Den avverja nær føreståande militære åtak, etablerte eller fornya politiske alliansar og sikra langvarig militær assistanse på land eller til sjøs. Med ein politisk situasjon der islam breidde seg utover i aust og med trugsmål om åtak frå lombardane, var det viktig med eit godt samband med den latinske vesten. Giftarmål var eit middel i så måte, og i tida mellom det 8. og det 12. hundreåret vart det forhandla om ikkje mindre enn seksten giftarmål mellom Bysants og vesten. I Bysants vart silke som diplomatisk gåve rangert like høgt som gull og sølv, og i Vest-Europa finst det i dag eit stort tal bysantinske keisarlege silketekstilar frå denne perioden.

Silke var meir enn eit fint stoff og ei viktig handelsvare. Keisaren og overklassen gjekk kledde i vakre silkeplagg som vart eit symbol på politisk autoritet. På strategisk vis utnytta Bysants etterspurnaden etter bysantinsk silke. Når denne auka, vart kontrollen med eksport stramma inn. Ved å kontrollera produksjon og avgrensa tilgangen kunne ein nå viktige mål: mellom anna betre kontroll med silkelauga som på 1000-talet viste aukande politisk aktivitet, og hadde fått stor makt når det galdt innanrikspolitiske forhold.⁵⁰ Kontroll over denne industrien gav også keisaren ein viktig politisk reiskap i utanrikspolitikken. Utanlandske handelsmenn var underlagt streng kontroll. Syriske handelsmenn hadde spesielle privilegium og kunne bli i byen i mange år, medan vanleg opphaldsløyve var tre månader. Handelsmennene budde i egne bustader, såkalla *mitata*. Dei måtte gje opp alle importerte og planlagt eksporterte varer og vart nøye kontrollerte i toll.⁵¹ Handelsprivilegium til utanlandske kjøpmenn vart bytte i alliansar og lovnader om militær hjelp. På 900-talet fekk Russland i byte mot militær hjelp gode handelsprivilegium frå Bysants.⁵² Dei var mellom anna dei einaste som hadde lov til å kjøpa dei finaste bysantinske silkestoffa. Dette var svært kostbare keisarlege silkestoff som bar keisaren sitt merke. Fram til det 11. hundreåret var riket politisk og militært mektig, og kontrollen med silkeindustrien var streng. I det 11. hundreåret vart riket sterkt svekt mellom anna på grunn av tap av viktige landområde. Keisar Alexios I Komnenos gav store handelsprivilegium til italienske bystatar⁵³ for å sikra seg militær støtte og gav dei fritak frå både toll og tollinspeksjon. Med minskta kontroll over silkehandelen vart

⁵⁰ Muthesius viser til Hendy som antydgar at dei kunne vera ansvarlege for avgangen til keisarane Michael V, Michael VI og Michael VII – alle regjerte mellom 1041 og 1078. Sjå også M.Hendy: *Studies in the Byzantine Monetary Economy*, (Cambridge 1985), s. 269. Muthesius, Anna, *Studies in Byzantine and Islamic silk weaving*, s. 238.

⁵¹ Lopez, "Silk industry in the Byzantine Empire", s. 25 og 28-29. Alle reisande vart nøye kontrollerte i toll.

⁵² Dette vart stadfesta formelt ved ei lov av 907. Berre syriske handelsmenn hadde større privilegium. Russarane kunne bli i *mitata* i seks månader med fri losji og tollfritak. Lopez, s. 34.

⁵³ Venezia, Pisa, Genova og Amalfi.

silke som politisk verkemiddel svekt. På 1200-talet tok ein også til med silkeproduksjon i vest, og Bysants si dominerande stilling i marknaden vart mindre. Ingen kunne likevel konkurrera med Bysants i kvalitet, og bysantinsk silkeindustri var overlegen i alle fall fram til den komnenske perioden.⁵⁴

Silkelauga i Bysants

Silkeindustrien vart bygd opp med laug, lover, privilegjar og restriksjonar alt underlagt streng keisarleg kontroll. Slik kunne silken verta eit viktig middel i å synleggjera keisaren si makt og formidla den bysantinske prakta og rikdomen både innanfor og utanfor riket sine grenser. Silken var også ei svært viktig handelsvare for Bysants. I denne delen baserer eg meg i hovudsak på teksten til R.S.Lopez: "Silk industry in the Byzantine Empire" frå 1945.

Silkestoff og klede vart framstilte både i keisarlege og private verkstader som var organiserte i ulike laug. Keisaren hadde nøye kontroll med produksjon, handel og eksport av silkevarene. Eit komplisert system av lover og reglar regulerte både private og keisarlege silkelaug si verksemd. Lauga arbeidde under oppsyn av embetsmenn som kontrollerte alt sal av kostbart stoff. Generelle restriksjonar og spesielle handelsavtalar regulerte i detalj eksporten av tekstilar til ulike land. Det vart lagt mykje arbeid i å ha god kontroll over alle delar av silkeindustrien. Det vart gjort for å gje staten tollinntekter, men også for å syta for at kvaliteten på produksjonen heldt seg oppe. Slik kunne silken formidla at kunstproduksjonen i Bysants var den aller fremste og understreka riket sin status.

I den første tida var den keisarlege kontrollen av silkeproduksjonen sterk og dei keisarlege lauga nesten einerådande. På 900-talet hadde det vorte friare, og private laug var då ein viktig del av marknaden. Dei tok også oppdrag frå keisaren. Dei keisarlege eller offentlege lauga vart kalla dimosia somata (δημόσια σώματα) og var i funksjon i minst sju hundreår. Bysants sine keisarlege laug eksisterte frå det 4. hundreåret og låg direkte under streng statleg kontroll til det 6. hundreåret.⁵⁵ Dei produserte og farga fint stoff til klede til keisaren og hoffet hans, klede som løn til høgare offiserar og tekstilar gjevne som diplomatiske gåver til utanlandske kyrkjer og statar. Dei finaste silkevarene var det berre dei keisarlege lauga som hadde lov til å

⁵⁴ Sjø Muthesius, "Silk in the Medieval World", s. 326 og Lopez "Silk industry in the Byzantine Empire", s. 40-41.

⁵⁵ Ibid., s. 328.

framstilla. Til dømes kunne visse keisarlege tunikaer farga i bestemte purpurnyansar berre lagast av keisarlege silkearbeidarar. Medlemskap i dei einskilde lauga gjekk i arv fram til det 7. hundreåret. I kjelder frå det 10. hundreåret er det nemnt tre ulike keisarlege laug innanfor tekstilindustrien;

- vevarar⁵⁶ og skreddarar (ιστουργοί - istoirgoi, ράπται - raptai eller γυνακιάριοι – gynakiarioi)
- purpurfargarar (κογχυλευταί - koghileitai eller οξυβαφεις – oxyvafeis)
- gullbroderarar (χρυσοκλαβάριοι - chrysoklavarioi eller βαρβαρικάριοι – varvarikarioi)

I Konstantinopel arbeidde vevarane og skreddarane i den delen av keisarpalasset som vart kalla *histourgia* eller *rhapheion*. Purpurfargarane heldt til i ein del av Zeuxippospalasset som vart kalla *oxybapheion* eller *blatteion*. Arbeidarane i dei keisarlege lauga hadde spesialisert kunnskap om framstilling av fine silkestoff. Ein verna om denne kunnskapen og hindra dei keisarlege arbeidarane i å ta seg arbeid hjå private og slik gje dei tilgang på klede som var reservert for keisaren.

Frå det 4. til det 10. hundreåret var det ingen vesentlege endringar i måten lauga var organiserte eller kontrollerte på. Lopez trekkjer mange parallellar mellom seinromersk tid og det makedonske dynastiet i måten tekstilindustrien vart leia og kontrollert på. Kvart laug hadde sine arbeidsleiarar og ein øvste leiar. Sjefen over Eidikon, ein viktig del av det bysantinske skattekammeret, hadde den administrative kontrollen over dei keisarlege tekstilfabrikkane. Kort tid etter Heraclius' død (år 641) vart statleg industri gradvis konsentrert i Konstantinopel. Det skjedde som følge av at Bysants miste viktige landområde til germanarane og arabarane. Med den viktige silkeindustrien trygt plassert i hovudstaden hadde ein sikrere kontroll over denne viktige inntektskjelda for staten. Medlemmene av dei keisarlege lauga fekk ei stendig sterkare stilling i samfunnet. Under det makedonske dynastiet hadde dei vorte ein slags arbeidsaristokrat. Det kom til uttrykk mellom anna gjennom at tekstilarbeidarane i formelle hoffprosesjonar hadde ein spesiell plass.⁵⁷

Den private silkeindustrien blomstra først i det 10. hundreåret. Innan den tid var verksemda konsentrert i Konstantinopel. Keisarlege restriksjonar på verksemd og på tilgang på råsilke hindra lenge den private industrien i å veksa.⁵⁸

⁵⁶ Lopez bruker omgrepet *clothiers* som tyder ein som produserer eller sel stoff eller klede.

⁵⁷ Lopez, "Silk industry in the Byzantine Empire", s. 5. Denne delte dei med dei keisarlege juvelerane.

⁵⁸ Muthesius, "Silk in the Medieval World", s. 328.

I Konstantinopel var det fem private laug⁵⁹:

- forhandlarar av råsilke (μεταξοπραται – *metaxopratai*)
- råsilkearbeidarar (καταρτάριοι – *katartarioi*)
- vevarar og fargarar (σηρικάριοι – *serikarioi*)⁶⁰
- detaljforhandlarar av innanlandsk produserte silkeklede (βεστιοπραται – *vestiopratai*)
- detaljforhandlarar av importerte silkestoff (πρανδιοπραται – *prandiopratai*)

Dei ulike lauga hadde spesifikke arbeidsoppgåver og laga og forhandla annanrangs fint tøy for offentleg sal.⁶¹ Noko av produksjonen fann også vegen til dei keisarlege skattekammera, mellom anna som betaling for skatt i form av naturalia. Verksemda deira vart regulert av lovene i *Eparken/prefekten si bok*, ei samling statleg godkjende ordningar for dei viktigaste private lauga i Konstantinopel. Det var fem hovudmål med ordningane i Prefektboka. Dei skulle hindra dårleg handverk, føra til standardisering av produkta, fremja etisk oppførsel mellom arbeidarane, sentralisera kontrollen for å binda saman handel og industri og sikra rett skattelegging. Prefekten hadde eit register over alle laugsmedlemmer og over all silke over ein viss verdi. Laugsmedlemmene var tvungne til å halda seg til sin spesialitet og ikkje gå inn på andre laug sine arbeidsområde.

Råsilke kom til Konstantinopel anten som kokong frå omlandet, Vesle-Asia, Balkan eller som unøsta tråd importert frå Persia eller Syria. På 500-talet steig prisen på råsilke til vêrs som følgje av stendige krigar mot Persia. Gjennom Comes Commerciorum fastsette keiar Justinian prisen på råsilke til 8 nomismata⁶² per pund, ein pris så låg at handelsmennene nekta å selja.

⁵⁹ Lopez, “Silk industry in the Byzantine Empire”, s. 8-9; Muthesius, “Silk in the Medieval World”, s. 328-329. Ifølgje Lopez eksisterte det også private laug i Romarriket, men dei bysantinske stamma ikkje direkte frå desse.

⁶⁰ Muthesius, “Silk in the Medieval World”, s. 329. Under desse arbeidde også skreddarar.

⁶¹ Ibid., s. 329. Alle spesifikasjonane nedanfor om lauga sin funksjon er henta herifrå. *Katartarioi* var råsilkearbeidarar som bearbeidde råvara til ferdig tråd. Det omfatta å løysa opp kokongane, vinda opp tråden og fjerna sericinet slik at glansen i silken kom fram. Dei spanna dei fine silketrådene til garn som vart seld vidare til andre laug. Kvar silkearbeidar kunne berre kjøpa inn så mykje råsilke som han kunne bearbeida. Råsilke produsert i Bysants kom truleg til hovudstaden som kokongar. *Serikarioi* var fabrikkeigarar. I verkstadene deira arbeidde verarar, fargarar og skreddarar. Nokre typar purpursilke berre for keisarleg bruk vart bestilt frå *serikarioi* og lagra i keisarpalasset. *Vestiopratai* var detaljforhandlarar av innanlandsk produserte silkeklede. Klede verd meir enn 10 nomismata måtte registrerast hjå prefekten av Konstantinopel. *Prandiopratai* fungerte som eit kartell. Dei importerte silkestoff som vart selde på offentleg godkjende stader i hovudstaden. *Metaxopratai*, råsilkeforhandlarar, kunne ikkje selja silken vidare utan å bearbeida han. Dei kunne hyra arbeidarar, men berre på einmånadskontraktar. Dei kunne hyra *katartarioi* som var uavhengige laugsmedlem eller *melatharioi*. Sistnemnde var fattige silkearbeidarar som ikkje var registrerte i eit laug. Dei var avhengige av å få arbeid hjå råsilkekjøpmennene.

⁶² *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. “bezant”, “keration”, “nomismata” og “solidus”. I vest kalla solidus eller bezant. Basis for det bysantinske pengesystemet. Den var av reint gull og vog 24 *keratia*, dvs. om lag 4,50 g. På

Det førte til råvaremangel, og mange arbeidarar i private laug miste arbeidet. Av dei forlét mange Bysants og fór til Persia. Slik vart dei private verkstadene pressa ut av bransjen, og keisaren vart ståande att som einaste produsent av purpur og silkestoff. Så snart monopolet var etablert, sette Justinian opp prisen på silketøy. Det keisarlege importmonopolet varde ikkje lenge, og importert råsilke vart frigjeven til private handelsmenn. Importen gjekk framleis gjennom den keisarlege embetsmannen som sette eit pristak på varene.

Innbyggjarane i Konstantinopel kunne kjøpa fine silkestoff frå dei keisarlege verkstadene i egne utsal. Utsalet vart kalla "Lampenes hus" og vart sett i brann i Nikeaoppøret i år 532. Etter brannen vart utsalet flytta til Zeuxippos, ein del av det keisarlege palasset. Utlendingar fekk berre kjøpa billige tøystoff; til dømes kunne det tyda stoff med smal breidd.⁶³

1.3 Oppsummering av kapitlet

Silke har gjennom fleire årtusen vore eit høgt verdsett materiale. Bysants eigen produksjon gav riket både økonomisk gevinst og stor prestisje. Den omfattande organiseringa av silkeproduksjonen i spesialiserte laug og den strenge keisarlege kontrollen av verksemdene viser kor viktig silkeindustrien var for Bysants. Gjennom lovregulering av handel og ein medviten bruk av flotte og verdfulle silkestoff som diplomatiske gåver markerte Bysants seg som ein viktig leverandør av eksklusive silkestoff til Vest-Europa. Store gåver med silkeklede sikra fred med tilstøytande statar. Ein streng kontroll gjorde også at keisaren kunne reservera einskilde kvalitetar for seg og familien sin og slik framstå med endå større prakt enn andre. Dette kom særleg fram gjennom ein medviten bruk av silkedrakter i offentlege seremoniar. Silken vart eit emblem på den bysantinske keisaren si makt og prakt. Bysantinske silkestoff var av høg kvalitet og ettertrakta i samtida.

Eg vil no gje eit innblikk i korleis silken vart framstilt og ein presentasjon av bysantinske silkestoff.

1000-talet vart det laga gullmyntar med mindre gullinnhald for å produsera nok myntar til å dekkja opp eit stort mishøve mellom inntekt og forbruk i statskassa.

⁶³ Agnes Geijer, *Ur textilkonstens historia*, (Lund: Tidens förlag, 1972), s. 156.

2 TEKSTIL OG FARGE

Silke har vore eit verdsett og etterspurt materiale i fleire tusen år, frå lenge før vår tidsrekning og heilt fram til våre dagar. Det er omspunne med myter, appellerer til kjensler, fører tankane over på luksus og overflod.

2.1 Silke - materiale og framstilling

Silke var høgt verdsett på grunn av sine mange eigenskapar som materiale. Eg vil sjå nærare på kva slags materiale dette er.

Silkespinnaren - ein sommarfugl

Silkespinnaren er ein sommarfugl. Silke vert framstilt av kokongen frå silkespinnaren. Det finst to familiar av silkespinnarar; *bombycidae* og *saturniidae*. Det finst 62 artar av *bombycidae*, og av desse er *bombyx mori* den viktigaste. *Bombyx mori* lever av bladene på det foredla "kvote" morbærtreet, og silken den produserer vert difor også kalla morbærstilke. Denne sommarfuglen har vore avla i ca. 5000 år og kan ikkje leva i vill tilstand mellom anna fordi den ikkje kan fly.⁶⁴ Frå Kina kjenner ein til arten *bombyx mandarinae moore* som lever på det ville morbærtreet. Den kan tenkjast å vera ein primitiv slektning av den kultiverte arten *bombyx mori*.⁶⁵ Kinesiske kjelder fortel at den tidlegaste kultiverte kinesiske silkelarven gjekk gjennom tre dvaleperiodar og laga ein kvit kokong.⁶⁶ Denne sommarfuglen la egg ein gong i året. Seinare får ein silkeormar som går gjennom fire dvaleperiodar og lagar gul kokong. Produkt frå ville larvar vert kalla tussah.⁶⁷

Produksjon av råvarer

Råvareproduksjonen kan delast inn i områda serikultur, morikultur og framstilling av silketråd. Foredling av silke er eit arbeid som krev ein nitid kontroll med alle ledd i prosessen for å få eit godt resultat. Resultatet er avhengig av faktorar som kva art larven tilhøyrrer, kva vekster den vert gjeven til føde og klima. Dette er variablar som påverkar eigenskapane og kvaliteten til det ferdige produktet. I prinsippet går all silkeodling ut på å kontrollera og

⁶⁴ Wiklund, *Textila material*, s. 84.

⁶⁵ Geijer, *Ur texilkunstens historia*, s. 15. Det er vanleg å tru at alle kultiverte silkelarvar ein har i dag, opphavleg stammar frå den kinesiske *bombyx mandarinae moore*, men seinare forskning tyder på at det også kan vera andre artar: Muthesius: *Byzantine silk weaving*, s. 8.

⁶⁶ Muthesius, *Byzantine silkweaving*, s.8. Muthesius refererer til Kuhn, D, Spinning and reeling. Science and civilisation in China V: Chemistry and Chemical Technology part 9. Textile Technology. Cambridge 1988.

⁶⁷ Geijer, *Ur texilkunstens historia*, s. 16.

dirigera tempoet larven utviklar seg i. Slik søker ein å få ein kokong med ein jamn tråd. Ein jamn kvalitet på tråden gjev eit jamt silkestoff.⁶⁸

Gode råvarer var heilt avgjerande for eit godt sluttprodukt; det fine silkestoffet. Ein måtte sikra høg kvalitet i alle ledd i produksjonen. Silkeproduksjon er ein svært arbeidskrevjande industri. Om lag halvparten av kostnadene i silkeindustrien er knytte til produksjon av råmaterialet, difor er det økonomisk sett svært viktig at oppalinga av silkeormen lukkast. Sjølv ørsmå variasjonar frå normene i silkeormoppdrettet kan gje store utslag. Til dømes har uregelmessig mating ein direkte effekt, ikkje berre på kvantitet, men også på kvaliteten på den silken som vert produsert.⁶⁹ For å visa kor sensitive desse prosessane er og kor nøye ein må passa både tre og larvar, vil eg forklara nærmare dei ulike stadia i framtillinga av råvarer. Teksten nedanfor er basert på kinesiske kjelder frå mellomalderen. I desse kjeldene er prosessane skildra nøye. Ein har funne få eller ingen bysantinske skriftlege kjelder som dokumenterer korleis stell av morbærtre og silkelarvar gjekk føre seg i bysantinsk område.

Morikultur

Morikultur⁷⁰ er dyrking og foredling av morbærtreet. Silkeormen, *bombyx mori*, lever av blada frå det kvite morbærtreet. Ideelle vekstforhold får treet på flat mark i fuktig, lett og næringsrik jord.⁷¹ Kvaliteten på morbærblada verka inn på kvaliteten på silken. Trea vart difor nøye stelte. Det var eit omfattande og tidkrevjande arbeid, men svært viktig for det endelege resultatet. Prosessen i morikultur kan delast inn i fem område: formeiring, utplanting, kultivering, innhausting og beskjæring. Det var svært viktig å koordinera syklusen til morbærtreet og utklekkinga av silkeormane. Grunnen er at larven må ha friske blad av ulik storleik alt etter kvar i vekststadiet han er. Til dømes treng den nyklekka larven små, friske skot eller finsnitta blad. Eit morbærtre kunne gje mat til ei eller to avlingar silkelarvar i året. Om ein hausta inn for ofte, førte det til dårlegare kvalitet på morbærblada og vidare dårleg kvalitet på silken. Kor ofte ein hausta inn, avhang av typen morbærtre, kor næringsrik jorda var og kultiveringsmåte, særleg om trea vart kunstig vatna eller ikkje.

⁶⁸ Geijer: *Ur texilkunstens historia*, s. 15.

⁶⁹ Muthesius, *Byzantine silk weaving*, s. 5.

⁷⁰ Teksten om morikultur og serikultur er basert på Anna Muthesius: *Byzantine silk weaving*, s. 5-17. Sjå denne teksten for ei grundigare utlegging.

⁷¹ Skråningar og tyngre jord var berre eigna for det svarte morbærtreet.

Serikultur

Oppdrett av silkeormar er ein kompleks og følsam prosess som krev stor dugleik og stort tolmod. Serikultur var endå meir arbeidsintensivt enn morikultur. Det er ein lang prosess frå silkeormegg til ferdig tråd og mange faktorar som påverkar resultatet. Ein må heile tida vera svært påpasseleg med å stella den vare skapningen som silkelarven er, på best mogeleg måte, skal ein få ein jamn og fin tråd av høg kvalitet.

Den kultiverte silkelarven er ei vidareforedling av arten *bombyx mandarinae moore*. Larven går gjennom fire forvandlingar; frå egg til larve til puppe og sist til imago eller sommarfugl.

Oppdretten av larven kan delast inn i tre hovudområde:

- Mating: larven må få gode vekstvilkår i tilpassa veksthus, den må matast med blad av rett storleik, larven blir lagt i korgar som må tilpassast storleiken på larven og avfall må fjernast
- Spinnestadiet: ein må setja opp spinnebrett, kontrollera temperatur og luftfukt, verna larven mot plagsam støy, samla kokongane og lagra dei eller gjera dei klare for produksjon
- Garn: kokongen vert vinda opp, sericinet vert fjerna, råsilken farga og garn spunne, floss-silke vert spunne til tråd

Eg vil no gå litt nærmare inn på dei ulike stadia i serikultur. Silkeormegga kan vera kvite eller gulaktige og gje kvit eller gul kokong. Egga er ørsmå; 2000 egg veg eitt gram! Nyklekte silkelarvar var om lag så store som eit nålestikk. Maten måtte tilpassast desse små krypa, anten ved å gje dei nye skot frå morbærtreet eller blad kutta i svært fine strimlar. Blada måtte vera nyplukka og turre, utan ein einaste dogg- eller regndråpe. Larvane måtte så matast til faste tider, dag og natt. Kor ofte varierte mellom ulike geografiske område. På nokre stader kunne det vera så ofte som to gonger i timen. I dei følgjande dagane vart blada kutta stendig grovare, og mating skjedde med lengre opphald mellom kvar gong. Sju dagar etter utklekking går larven inn i den første dvaleperioden (*torpor*). Ein kunne manipulera klekkinga av egga slik at ein fekk larvar som spann til ulike tider på året. Slik fekk ein ein kontinuerleg produksjon av råsilke.⁷² Alt i det 6. hundreåret hadde ein i Kina fått grundig kunnskap om korleis ein kunne manipulera silkeormen til å leggja egg og spinna på den tida ein ynskte. Ved

⁷² Frå Kina fortel ei skriftleg kjelde, Yung Chia Chu n Chi år 420-477, om spinnande larvar sju månader i året.

å kjøla ned larvane gjekk utviklingsprosessen saktare; slik kunne ein regulera tida for klekking. Puppa spinn seg inn i kokongen der ho går gjennom tre stadium. Frå utklekking til spinnestadiet tek det mellom 28 og 35 dagar.

Silkeormen er svært var for variasjonar i forhold til norma. Han toler ikkje for sterk varme, for sterkt lys, ubehageleg lukt eller for mykje fukt. For store variasjonar kunne føra til endringar i matinntak og spinning som i andre rekke kunne gje sjukdom og død. Silkeormen var også svært kjenslevar for alle former for røyklukt, lukt av parfyme, olje eller vin. Arbeidarane måtte passa på at dei ikkje bar med seg slike lukter. Silkeormen kan også få virus eller bakteriesjukdomar. Risikoen aukar med dårleg ventilasjon, for mykje fukt og varme, for liten plass eller om han har fått for mykje mat. Parasittar og sopp kan også gje dødeleg utfall. Difor vart desse faktorane nøye overvaka og regulerte.

Ein må leggja tilhøva godt til rette før larven tek til å spinna. *Keng Chih Thu* gjev ei nøyaktig skildring av dei ulike stega i førebuinga.⁷³ Ein set opp spinnebrett og samlar inn spinneklare pupper. Varme frå kolomnar gjorde at kokongen vart forma fortare og silkestråden vart lettare å løysa opp. Dei ferdige kokongane vart samla inn og sorterte. Kokongar med berre *ein* samanhengande tråd vart valde ut. Andre som var doble, triple, fire- eller åttedelte vart brukt til *spun silk* fordi tråd frå slike kokongar lett kan ryka når ein viklar av tråden.⁷⁴ Kokongane kunne lagrast kjøleg for å seinka prosessen til puppa. Slik vann ein tid og kunne vinda opp tråden før sommarfuglen øydela kokongen. Sommarfuglen som kjem ut, kan ikkje fly og er dekt av skjell. Han kjem seg ut av kokongen ved å skilja ut eit alkalisk sekret av spytt. Så snart han er ute av kokongen, søkjer han ein make for å para seg. Sommarfuglen lever om lag ei veke og tek ikkje inn føde i denne tida. Hosommarfuglen brukar om lag ein halv dag på å leggja egg. Talet på egg varierer frå 400 til 600.

Silkestråd og silkespining

Silkeormlarven har to kjertlar som inneheld ei klår væske. Frå kjertlane kjem det ut ei væske som stivnar til tråd når ho kjem i kontakt med luft. Begge trådfibrane består av eit protein som vert kalla *fibroin* omgjeve av eit limstoff kalla *sericin*. Sericinet får dei to trådane til å klistra

⁷³ Keng Chih Thu er eit skrift frå 1149 om serikultur. Det er illustrert med tresnitt datert 1631-1697 og viser ulike scener frå arbeidet med silkeavling. Tresnittet er baserte på eldre teikningar.

⁷⁴ Muthesius, *Byzantine silk weaving*, s. 17, sjølv i dag er prosentandelen av kokongar som vert forkasta svært høg. Berre om lag 10 % av vekta av kokongane er silke som kan vindast opp. Puppa utgjer om lag 80 %.

seg saman til ein tråd. Gjennom å føra hovudet i åttetal legg larven tråden i jamne løkker kring seg. Det tek om lag fire dagar å spinna seg inn i kokongen. Når denne er ferdig, stryk larven eit lim på innsida av kokongen som vert pergamentaktig. Fargen på kokongen kan vera kvit, gul- eller grønaktig.⁷⁵

I ein naturleg prosess skil sommarfuglen ut eit sekret for å koma seg ut av kokongen. Den utsondrar då eit sekret som løyser opp sericinet slik at sommarfuglen kan sleppa ut. Hylsteret vert skadd når møllen bryt gjennom, og ein får mange korte fibrar i staden for ein lang samanhengande tråd. Dei korte fibrane kan kardast og spinnast på same vis som ull. Dette produktet vert kalla *spun silk*. For å få ein lang tråd av kokongen kan ein anten vinda opp tråden før sommarfuglen er fullvaksen eller drepa puppa inni kokongen ved kveling eller varmt vatn⁷⁶. Vatnet løyser også opp limstoffet som omgjev kokongen, og slik kan silketråden viklast opp i heile si lengd. Silken må vaskast i varmt vatn for å fjerna resten av sericinet; dette kan skje både som garn og som stoff. Først då får fiberen fram sin fulle glans. Råsilke er silke som ikkje er bearbeidd etter at den er vikla frå kokongen. Råsilken er matt, litt gulaktig og stiv. Når sericinet vert fjerna, vert fibrane mjuke og blanke.⁷⁷

Ein kan dokumentera silkespinning i Kina så langt tilbake som til Zhou-dynastiet (1050-221 f.Kr.). I spinneprosessen vart kokongen bløytt og gjort mjuk i kokande vatn og tråden nøsta opp ved hjelp av spesialkonstruerte maskiner. Prisen på råsilke var høgre enn for kokongar, difor var det vanleg at silkeormavlarane nøsta opp silketråden sjølv.⁷⁸ Lange syklusar i silkeormavlinga var kostbart både på grunn av auka utgifter til arbeidskraft, men også fordi mengd silke som vart produsert minka di lengre tid det tok før larvane vart fullvaksne. Dersom ein framskunda silkeormen sin syklus for mykje, resulterte det i ein tunn og veik sliketråd.

Ulikt dei ville artane har fibertråden til *bombyx mori* ei mykje jamnare overflate og gjev difor større glans enn dei andre. Tråden er også mykje tunnare; målt i my (0,001 mm) varierer diameteren mellom 20 og 30. Den kinesiske arten av *bombyx mori* gjev tunnare tråd enn den vestlege, medan ulike artar *saturniidae* kan gje ein tråd med ein diameter opp mot 90 my.

⁷⁵ Wiklund, *Textila material*, s. 85.

⁷⁶ Det kunne gjerast på fleire måtar; ein kunne salta kokongane, soltørka eller dampa dei.

⁷⁷ Vibeke Kjøpke og Eva Grimsvang, *Tekstilar: Vask og vaskemiddel*, (Oslo: J.W. Cappelens forlag, 1984), s. 85.

⁷⁸ Ei kinesisk avhandling om jordbruk frå 1149 av Chhen Fu viser at ein familie på ti kunne leva av ein månads intensivt arbeid med silkeormavl. Produksjon av 120 "catties" som gav 9 pund og 12 ounce råsilke var nok til å veva 30 små silkestoff.

Silkestråden til *bombyx mori*, også kalla ekte silke, er overlegen i kvalitet, dvs. fiberens lengd, styrke og elastisitet. Fiberen kan verta opp mot 900 m lang. Når ein nøstar opp tråden, kan ein berre tvinna den lett. Dei to kjernetrådene vert tvinna lett saman med eit eller fleire trådpar. For å få ein god vevtråd må tråden ha 2000-3000 tvinningar pr. meter. Samstundes vart fleire enkeltrådar spunne saman til ein sterkare tråd. Denne såkalla grenadintråden er, i forhold til finheitsgraden sin, mykje sterkare enn tråd laga av kortfibra materiale.⁷⁹ I middelalderen var tråden i silkestoffa enkel eller tvinna råsilkegarn. Slik tråd vart også brukt som kjernen i metalltråd, anten denne var av sølv eller forgylt sølv. I Bysants var denne kjernetråden av raud silke medan den arabisk-islamske verda brukte gul silkestråd.⁸⁰

2.2 Bysantinske silkestoff

Introduksjon

I dette kapitlet ynskjer eg å visa kva tekstilhistorisk kontekst bysantinske silkestoff vart utvikla i slik at ein kan få eit grunnlag for å vurdera stoffa i keisardraktene i tekstilhistorisk samanheng. Persisk silke gav sterke impulsar til den bysantinske silkeproduksjonen. Difor vil eg først presentera særtrekka ved persisk silke før eg går vidare til den bysantinske. Den persiske silkeproduksjonen starta tidlegare, men det er viktig å vera klår over at det utan tvil har vore ein gjensidig påverknad mellom bysantinsk og persisk-islamsk område i heile Bysants si tid.

Persia - ei viktig inspirasjonskjelde

Persisk område var så langt tilbake som på 300-talet f.Kr. kjend for sin praktfulle tekstilkunst. På den tid herska akemenidarane. Det sassanidiske dynastiet (år 226-651) stod ikkje tilbake for det akemenidiske i luksuriøs klesdrakt, og i Susa og provinsen Fars var det blomstrand silkeveveri. Både teknisk og stilmessig er silkeproduksjonen i bysantinsk og islamsk område ein arv frå den sassanidiske hoffproduksjonen.⁸¹ Kjennskap til dei viktigaste motiv og særtrekk ved sassanidisk silke gjev grunnlag for å kunna samanlikna og til ein viss grad skilja dei bysantinske og sassanidiske silkestoffa frå kvarandre. Sassanidiske vevmotiv viser seg i

⁷⁹ Geijer, *Ur tekstilkonstens historia*, s. 16.

⁸⁰ *Enciclopedia dell'arte medievale*, s.v. "seta".

⁸¹ Geijer, *Ur tekstilkonstens historia*, s. 159.

vevkunsten både i Bysants, og seinare i vesten, men også så langt aust som Kina. Medaljongmotivet er det mest typiske sassanidiske motivet; ein stor sirkel som regel med eit perlepyrdd band langs kanten. Motivet i sirkelen var først enkeltståande dyr eller dyrehovud i profil. Seinare vart ramma større, og ein får to symmetrisk motstilte dyr med livets tre i midten.⁸² Fig.1 og 2 viser døme på eit slikt motiv. Motivet vart også bygd ut til å omfatta ei heil jaktscene. Sjå fig.4. Ifølgje Geijer kom medaljongmotivet til i den siste mønsterfasen i sassanidisk produksjon. Motivet fekk enormt gjennomslag, ikkje berre i sassanidisk kulturkrins, og var i bruk i mange hundreår.⁸³ Sassanidisk stil er prega av klårt teikna mønster i kontrasterande fargar. Karakteristisk er enkle motiv mot einsfarga bakgrunn.⁸⁴ Enkeltståande motiv har ofte emblematiske karakter med motiv som kløver, spar, hjarte, hakekors, stiliserte blad og palmettar eller delar av lotus.⁸⁵

Frå Antinoë har ein eit rikt funn av sassanidiske silkefragment som vert daterte til om lag år 250-500 e.Kr. Desse representerer byrjinga og hovudperioden av sassanidisk produksjon og viser eit femtiltals mønstervariantar.⁸⁶ Antinoësilkene har mange dyremotiv; bukkar, løver, høner, andre fuglar, og symboldyr som senmurf⁸⁷ (løve med påfuglstjert), griff (ørn og løve), pegasus (hest med venger). Dyra har som regel flagrande band og juvelborder (sjå fig. 3) og er elles stiliserte lik dei juvelarbeida som truleg, i mange tilfelle, var direkte førebilete for dei vevde motiva.⁸⁸ Perlehalsbanda og flagrande skjerf eller band er eit typisk sassanidisk kjennemerke som Scott assosierer med den sassanidiske kongen si krone.⁸⁹ Ifølgje Scott kan altså perledekoren på dyra gje kongelige assosiasjonar, men om ei slik tolking har i seg større symbolikk enn det, er uvisst. Senmurfen hadde symbolsk betydning; den skal ha hatt makt til å gjera frisk og til bringa regn.⁹⁰ Fig.12 viser ein praktfull 800-tals sassanidisk (?) silke med

⁸² Geijer, *Ur tekstilkonstens historia*, s. 150. Ifølgje Scott stammar motivet med dei parvise dyra med livets tre eller ein plante sentralt plassert frå assyrisk mytologi, Scott, *The Book of Silk* s. 57.

⁸³ Geijer, *Ur tekstilkonstens historia*, s. 149-150. Scott: *The Book of Silk*, s. 57. Medaljongmotivet vart kopiert i kinesiske silkestoff i Tang-dynastiet og også av sogdianarane, eit folkeslag vest for Kina. Også nordiske tekstilar er inspirerte av motivet, for døme i svensk folkekunst, sjå Geijer s. 162.

⁸⁴ Ifølgje Geijer kan denne mønsterforma ha sin bakgrunn i ein gamal dekorasjonsmetode i den iranske kulturkrinsen; applikasjon av filt eller forgyldt lær på einsfarga bakgrunn. Geijer, *Ur tekstilkonstens historia*, s. 148.

⁸⁵ *Ibid.*, s. 149.

⁸⁶ Ifølgje Geijer er ingen sassanidisk silke bevart i iransk område. Funnet i Antinoë, Egypt er difor svært viktig. Det finst også einskilde sassanidiske eller post-sassanidiske silkestoff i dei eldste europeiske kyrkjeskattane, t.d i Sens, Frankrike. Geijer, *Ur tekstilkonstens historia*, s. 146.

⁸⁷ Relieff av Khusrau II (AD 591-628) i Taq-i-Bustan, Iran, viser han i klede med motiv av ein senmurf i medaljong.

⁸⁸ Geijer, *Ur tekstilkonstens historia*, s. 149.

⁸⁹ Scott, *The Book of Silk*, s. 52.

⁹⁰ *Ibid.*, s. 52.

senmurf som liknar svært på eit steinrelieff frå Taq-i-Bustan, Iran (fig.6).⁹¹ Bysants tok også opp medaljong- eller perlekransmotiv. Det var eit av dei viktigaste mønstermotiv gjennom fleire hundreår.

I neste del vil eg presentera bysantinske silkestoff i eit historisk perspektiv.

Bysantinske silkestoff – historisk utvikling

Von Falke deler utviklinga av bysantinsk silkevev inn i fire hovudperiodar: tida før 8. hundreåret, 8. -10. hundreår, 10. -12. hundreår og tida etter det 12. hundreåret. Denne inndelinga har parallellar til nokon av dei viktigaste politiske eller religiøse hendingar i Bysants si historie: før ikonoklastisk tid (fram til 726), ikonoklasmen (frå 729-843), kulturelle og økonomiske oppgangstider under det makedonske dynastiet (867-1056) og tida for det latinske styret (frå 1204).

Tida mellom Heraclius' styre (610-641) og det makedonske styret (867-1050) reknar von Falke som nedgangstider for tekstilkunsten.⁹² Denne tida var prega av stor politisk uro, og Bysants miste mange viktige landområde til arabarane. Både Syria, Egypt og Nord-Afrika gjekk tapt; Syria var det best eigna området for serikultur i Bysants. På grunn av biletstriden auka avstanden til Italia som seinare også gjekk tapt for Bysants. I denne tida vart silkeindustrien avgrensa til hovudstaden. Stilendringane i bysantinsk silkevev vart også påverka av politiske hendingar. Bysants søkte austover, og Persia vart ein svært viktig handelspartner. Persiske eller sassanidiske motiv var i fleire hundreår mellom dei viktigaste motivelementa i bysantinsk silkevev. Tekstilkunsten gjekk hand i hand med politiske oppgangstider i det 10. og 11. hundreåret og fekk si blomstringstid frå det 10.-12. hundreår. I førstnemnde periode (10.-11.hundreår) grunnfesta Bysants si stilling som leverandør av utsøkte silkestoff til Europa. I denne tida vart bysantinsk kunst sterkt beundra og høgt verdsett som førebilete for Vest-Europa. Sterke spor finn ein i Russland, Venezia, Palermo og også i Tyskland.

Storparten av silken som vart importert til Bysants, kom i form av silkeetråd som kokong eller råsilke, ergo fungerte alt veveria då den innanlandske produksjonen av silkeetråd tok til. Bysantinske silkestoff var vidt kjende for sine flotte mønster og sin fine kvalitet og var svært

⁹¹ Muthesius identifiserer denne som bysantinsk frå 800-talet. Muthesius, 2004, plansje 69.

⁹² Von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Band II s. 1-2.

ettertrakta i samtida. Dei vart vovne av dugelege vevarar som hadde assistentar til å handtera mønsterskapande innretningar på veven med dragningsapparat.⁹³

I *Liber Pontificalis*, vert det brukt bysantinske nemningar på silkestoff; *staurax*, *blattin*, *katablattin*, *chrysoclavus*, *tyreus*, *fundatum*. Desse namna var framherskande, men vart seinare fortrenge av arabiske og persiske namn som *baldachinus*, *damas*, *nocco*, *taffeta*, *zendal* og *mosulin*. Seinare overtok italienske namn med greske og arabiske overleveringar i seg.⁹⁴

Vevteknikk og datering

Egypt hadde lange vevtradisjonar og er kjend for fine lintøy som landet eksporterte fleire hundre år f.Kr.

“The Egyptians were skilled in various decorative techniques: weft loop and cut pile, appliqué, embroidery, resist-dyeing: and their tapestry-weavers used apparatus which was considerably more complicated than modern tapestry looms. The drawloom, which enabled a weaver to reproduce mechanically any number of pattern-repeats after the unit of the repeat had been set up, was a development from Egyptian tapestry methods, later perfected by the Sassanians.”⁹⁵

Silkestoff vovne i denne teknikken med rapporterende mønster er funne ved utgravingar i Antinoë i Egypt. Dei er daterte til 300-500 e.Kr. Geijer meiner funna i Antinoë er sassanidisk silke frå tidleg periode og hovudperioden i rikets silkeproduksjon.⁹⁶ Her møter ein, ifølgje Geijer, for første gong i tekstilhistorien stoff med mekanisk repetert mønster. Teknikken er eit prov på at vev med dragningsapparat er oppfunnen. I dei sassanidiske stoffa vart som regel rapporten repetert spegelvend, og på det viset vart mønstermotivet symmetrisk om ein akse, parallelt med renninga.

Bysantinsk og persisk silke hadde mange like element, både når det gjeld vevteknikk og motiv. Difor kan det vera vanskeleg å datera det einkilde silkestoffet eller knyta det til ein bestemt stad. Vevteknikk er den sikraste indikator når det gjeld datering.⁹⁷ von Falke har ikkje vurdert vevteknikk i studia sine og identifiserte gjerne silkestykka ut frå element i småornamentikken, ikkje ut frå hovudmotivet. Han meiner den mindre ornamentikken har

⁹³ Sjø Muthesius, *Byzantine Silk Weaving*, s. 19-26.

⁹⁴ von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Band I, s. 2.

⁹⁵ Scott, *The Book of Silk*, s. 80.

⁹⁶ Geijer, *Ur textilkonstens historia*, s. 146-148.

⁹⁷ Brubaker og Haldon, *Byzantium in the iconoclast era*, (Aldershot: Ashgate, 2001), s. 80-81.

sterkare stadeige preg. Utvitydig bysantinsk er hjarteblad med stilk (spar), ”skivekopling” av sirklane, rosettornamentikk i vinkelfyllingane og hjartepalmettar. Dinest er fargevalet ein god indikator. Bysantinsk dyresilke har ofte ein mørk grunntone med einsfarga innslag i veven. Nokre av silkestoffa frå mellombysantinsk tid og seinare har inskripsjonar som kan gje gode, nokre gonger heilt sikre, dateringar og attribusjonar, sjå s. 43 og fig.15. Anna Muthesius meiner at bysantinsk silke berre kan grupperast på grunnlag av vevteknikk; motiv som einaste indikator er for usikkert då same motiv vart brukt gjennom fleire hundreår. Ho grupperer dei eksisterande bysantinske silkestoffa i fem hovudgrupper:⁹⁸

- lerretsbinding/toskaftsbinding (eng. *tabby*), ein av tre grunnbindingar, innslagstråden går vekselvis over og under renningstråden.
- damask, botn og mønstring vert skapt av ulike sider av same binding.
- kypert (eng. *twill*), ein av tre grunnbindingar, for kvart innslag vert bindingspunkta flytta ein tråd til sida og skaper slik diagonale liner.
- diasper eller samansett vevnad (eng. *lampas*), spesiell type silkevevnad, ein slags dobbeltvevnad
- biletvev i gobelinteknikk (eng. *tapestry weave*)

Dreiel og såkalla ”rissestoff” (*incised twill*) er ifølgje Geijer ein av tre teknikkar brukte til dei monokrome silkestoffa som kom i det 10. hundreåret.⁹⁹ Dei fleste bysantinske silkestoff er i ein kypertteknikk.¹⁰⁰ Diasper vart utvikla både i bysantinsk og islamsk middelhavsområde kring år 1000. Teknikken var særleg brukt i Spania og Persia.¹⁰¹ Vev med dragningsapparat – *the hand drawloom* – vart brukt til dei avanserte, stormønstra silkestoffa. I Bysants var det ei stor vevteknisk utvikling der betra vevteknikk og meir utvikla vevstolar gav rom for stendig større og meir kompliserte motiv. Ein breiare vevstol var ein av føresetnadene for å kunna laga større motiv.

⁹⁸ Muthesius, *Byzantine Silk Weaving*, s. 1.

⁹⁹ Sjø Geijer *Ur textilkonstens historia*, s. 163 og von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Band II s. 8. von Falke bruker den tyske nemninga atlas som på norsk kan oversetjast til dreiel eller sateng. Dansk bruker også ordet atlask. Ifølge *Nordisk textilteknisk terminologi: Förindustriell vävnadsproduktion*, s.v. ”dräll” er dreiel teknisk sett det same som damask, men har berre geometrisk mønstring. (ty. *atlas*, eng. *twill diaper*). Muthesius nemner ikkje dreiel.

¹⁰⁰ Muthesius, *Byzantine Silk Weaving*, s. 2.

¹⁰¹ Muthesius, *Studies in silk in Byzantium*, (London: Pindar Press, 2004), s. 45.

Motiv på bysantinske silkestoff

Motiv og vevteknisk utvikling heng nøye saman. Frå små, enkle motiv utviklar ein gradvis større motiv, med tida så store at dei kunne strekkja seg over nesten heile vevbreidda. På slutten av 1000-talet var det vanleg for keisaren å bera sid silkedrakt med medaljongmotiv så store at det berre gjekk tre eller fire medaljongar i høgda.¹⁰² Fig.5 viser ein embetsmann med slike klede. Bysants utvikla ein vevteknikk og teknisk sett så kompliserte mønster at ein i dag ikkje har klart å rekonstruera dei.

Egyptiske/koptiske tekstilar brukar fargar til å modellera former og få fram ein plastisk verknad. Dette står i sterk kontrast til den sassanidiske stilen med klårt kontrasterande fargar som gjev eit utprega dekorativt formspråk. Bysantinsk silke viser gjennom alle tider eit orientalsk og dekorativt uttrykk, men får i mellombysantinsk tid eit tydelegare bysantinsk særpreg. Geijer set sterke persiske stiltrekk i bysantinsk silke i samanheng med sassanidisk herskarideologi.

”Den orientalism, eller snarare iranianism, som særskilt framtræder under den macedoniska dynastien (867-1059), är att betrakta som en manifestation av den autokratiska härskarideologi som hävdats av de sassanidiska härskarna liksom också av deras mohammedanska efterföljare.”¹⁰³

Ein slik herskarideologi kom også tydeleg til uttrykk gjennom mange av seremoniane som keisaren tok del i.

TIDA FØR 8. HUNDREÅR

Dei første silkestoffa er i enkel vevteknikk med design av små ornament, fuglar eller dyr (fig.11). Ifølgje von Falke gjev elfenbeinsdiptykon og mosaikkar frå det 5. og 6. hundreåret det første teikn på bysantinske mønster.¹⁰⁴ Frå diptykonet til konsul Flavius Flexus frå år 428 e.Kr. og fram til første halvdel av det 6. hundreåret ser ein konsular kledde i toga med trabea over. Draktene er dekte av eit samanhangande vove flatemønster med stjerneforma blomar i sirkclar eller firkantar. Den eldste sikkert attribuerte bysantinske silken er eit stoff med

¹⁰² Scott, *The Book of Silk*, s. 92.

¹⁰³ Geijer, *Ur textilkonstens historia*, s. 160. Geijer si datering av dynastiet skil seg frå til dømes Cyril Mango si datering.

¹⁰⁴ von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Band I s. 67.

Heraklius' monogram (fig.7).¹⁰⁵ Heraklius var keisar år 610-641. Silken er småmønstra med enkle, repeterande motiv. Bokstavane i namnet hans er sett saman i små rosettar og skaper saman med enkle, stiliserte plantemotiv eit samanhengande mønster. Ein ser liknande småmønstra stoff i Theodoramosaikken i San Vitale, Ravenna frå om lag år 548 (fig. 39). I tidlegbyzantinsk tid bar folk drakter med figurative, gjerne religiøse motiv. Dette var ofte henta frå kjende bibelske tekstar, til dømes underforteljingar. Medaljongmotivet vart introdusert i bysantinsk silkevev i denne tida.

8. - 10. HUNDREÅR

Religiøse leiarar reagerte sterkt mot bruken av religiøse tema på draktene og under ikonoklasmen vart slike motiv på drakter og silkestoff forbodne. I staden vart vognførar, dyremotiv og jaktscener dominerande.¹⁰⁶ Dyra på silkestoffa har framleis sterke persiske stildrag som perlehalsband og er som regel framstilte i det kjende medaljongmotivet. Dei er også ofte framstilte parvis symmetrisk om eit tre som utgjer ein midtakse i sirkelen. Livstreet er også eit persisk element. Ifølgje von Falke kjem bysantinske særdrag best fram i ornamentikken i rommet mellom sirklane. Bysantinsk silke har symmetriske rosettar, medan islamsk kunst har som mål å fylla ut heile rommet mellom sirklane.¹⁰⁷ Eit sikkert bysantinsk element er hjarteblad med stilk, om lag som "spar" i kortstokken (fig.9). Fargevalet skil seg frå islamsk kunst med sine sterke kontrasterande fargar. Dei føretrekte grunnfargane i bysantinsk silke var som regel mørke; djup fiolett, brunleg purpur, og blåsvart som regel med einsfarga vevinnslag i natur, svart, grønt eller gult.

Jaktmotiv og vognførar motiv vart særleg vanleg på 700-800-talet. Eit av dei viktigaste silkestykka i denne samanhengen er Mozac-silken med jaktmotiv, no i Lyon, fig. 14.¹⁰⁸ Stoffet i innslagskypert er truleg laga i ein keisarleg verkstad i Konstantinopel og er eit teknisk meisterverk.¹⁰⁹ Fargane er raudt, lysegult og lyseblått mot mørkeblå grunn. Ei keisarleg jaktscene utspelar seg i store meldajongar med akantusbladmønstra kant. Keisaren har rikt dekorert *skaramangion*. Hesten sitt dekorative seletøy og flagrande band minner om sassanidisk kunst. Motivet er spegelvendt med eit tre som midtakse. Den statiske framstillinga

¹⁰⁵ Geijer, *Ur textilkonstens historia*, s. 160.

¹⁰⁶ Von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Band II s. 4.

¹⁰⁷ Ibid., Band II s. 3.

¹⁰⁸ Silken finst i samlinga til Musée historique des tissus, Lyon.

¹⁰⁹ Geijer, *Ur textilkonstens historia*, s. 161.

understrekar motivet sin misjon som keisarleg propaganda. Denne silken kan ha vorte gjeven av Konstantin V til Pepin den korte som gav silken vidare i samband med at relikviane til St. Austremoine vart flytta til Mozac-klosteret i 764.¹¹⁰ Sjå også fig.13 med vognførarmotiv i medaljong.

Reint ornamentale småmønstra stoff var ein stor del av produksjonen. Småmønstra stoff var vanlegast til klede.¹¹¹ Motiva kunne vera stjerner, rosetter, kors. Stormønstra stoff var reserverte for keisar og hoff, men kunne også verta brukte til palass- og kyrkjedekor. Ein har fleire funn av slike silkestoff med storskala løvemotiv (fig. 15 og 16). Kring år 900 tek hoffverkstadene i Konstantinopel til å produsera slike stormønstra praktstoff med dyrebilete av heraldisk karakter – etter sassanidisk førebilete.¹¹² Aachensilken er eit godt døme (fig.17). Den viser elefantar i medaljongar med diameter 80 cm. Silken har hatt minst tre medaljongar i breidda. Det er eit silkestykke av svært høg kvalitet og teknisk sett avansert. Det er bysantinsk og kan truleg daterast til 900 eller 1000-talet.¹¹³

MONOKROM SILKE OG 10. - 12. HUNDREÅR

Blomstringstida for monokrome silkestoff var kring år 1000. Desse silkestoffa var som regel einsfarga og hadde beskjeden mønstring. Likevel var dei svært viktige for utviklinga av bysantinsk ornamentikk.¹¹⁴ Motiva består av vegetative og geometriske ornament. Karakteristisk er inndeling av flata i spisse ovalar og bølgjande liner; vekslande konvergerande og divergerande eller kryssande (fig.10). Perleband, palmettar og bladornamentikk fyller ut flata, av og til også med ulike fuglar som ein del av ornamentikken. Ifølgje Geijer er det brukt motiv som ikkje kan knytast til den persisk-bysantinske motivkrinsen i desse silkevevnadene.¹¹⁵ Medaljongmotivet er også brukt i monokrome silkestoff og held fram ved sida av dei nye geometriske plantemotiva (fig.19).

Det kan vera vanskeleg å skilja mellom bysantinske og islamske monokrome silkestoff. Nokre har arabiske/kufiske inskripsjonar som gjer at ein kan datera dei og knyta dei til islamsk

¹¹⁰ Sjå Muthesius, *Byzantine Silk Weaving*, s. 68-69 og Marielle Martiniani-Reber, *Lyon, musée historique des tissus: soieries sassanides, coptes et byzantines, Ve-XIe siècles*, (Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1986), s. 109-111.

¹¹¹ Von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Band II s. 6.

¹¹² Geijer, *Ur textilkonstens historia*, s. 162.

¹¹³ Sjå Muthesius, *Byzantine silk weaving*, s. 38-39, for fleire detaljar.

¹¹⁴ Von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Band II s. 9.

¹¹⁵ Geijer, *Ur textilkonstens historia*, s.163.

område.¹¹⁶ Det viser at det var ein internasjonal stil i silkevev der svært like typar monokrome silkestoff vart vovne både i bysantinsk og islamsk område. Det er uvisst om skifte frå tidlegare polykrome til monokrome silkestoff var ei bysantinsk eller islamsk nyvinning, men ein kan merka seg at islamske "hus" eller dynasti hadde tradisjon for at hoffet vart tildelt ein farge som alle skulle bruka. I Bysants var det keisaren som skilde seg ut gjennom fargen på kledda.

Svært mange monokrome diasper og "rissestoff" (*incised twills*) silkestoff kom til vesten i det 10.- 11. hundreåret. Ein del av desse er funne i daterbare graver, noko som gjev ei sikker *ante quem* datering for stoffa. Andre har vorte brukte som klede kring relikviar; i desse tilfella er dateringa meir omdiskutert. Særleg rike gravfunn er gjorde i Bamberg. Eit viktig funn er den såkalla Kunigundekappa, no i Diözesanmuseum, Bamberg fig. 24. Den har truleg tilhøyrt Henrik II. Silken er eineståande i at stoffet er brodert med små bysantinske portrettbyster i medaljongar. Same tråd er brukt til broderi som til vev; det er ein sterk indikasjon på at silken er voven og brodert i det same bysantinske senter, og altså ikkje brodert i Vesten.¹¹⁷ I vesten var det ein stor etterspurnad etter silke til kyrkjetekstilar. Bysantinsk dreiel var godt eigna til dette med sitt dempa fargeval og ornamentikk.¹¹⁸ Silkestoffa vart brukte som sveip kring relikviar, som altardukar, forheng og klede. Eit godt døme er Ebbokasula datert til 900- eller 1000-talet. Det er ei bispekappe i naturkvitt "rissestoff" med einskilde motiv i grønt, til bruk ved gudstenester og festar (fig.22 og 8).¹¹⁹

Samstundes var denne tida ei blomstringstid for dyremotiva. Dei har framleis sterkt persisk preg, men bysantinsk silke skil seg frå den persiske i fargevala. Purpurraudt og blåsvart er føretrekte grunnfargar. Ein ser samtidige, altså i same tidsrom, mønsterrapportar med sirkelmønster, rekkjemønster, dyr i par og einskilde dyr. Desse ulike oppbyggingane av mønsteret kan difor ikkje høyra til ulike utviklingstrinn.¹²⁰ Dyremotiv brukte i denne perioden: elefant, løve, griff, panter, pegasus, jaktmotiv. I det 11. hundreåret kjem planteornamentikken sterkare fram i dyrestoffa.¹²¹ Eit svært utbreidd motiv i det 12.

¹¹⁶ Sjø Muthesius, *Byzantine silk weaving*, s. 85 og Geijer, *Ur textilkonstens historia*, s. 163.

¹¹⁷ Muthesius, *Byzantine silk weaving*, s. 86.

¹¹⁸ Von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Band II s. 8-9, I Tyskland finst det mange døme på slike stoff frå slutten av 900-talet og byrjinga av 1000-talet.

¹¹⁹ Kasula var ei sid, klokkeforma kappe, dei geistlege sitt stasplagg. Ebbokasula finst i katedralen i Sens.

¹²⁰ Von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Band II s. 12.

¹²¹ *Ibid.*, Band II s. 14.

hundreåret er parvis ryggvende griffar. Dyremotiva avgrensar seg etterkvart til griff, løve og fuglar; dei persiske fabeldyra går ut av bruk i løpet av det 12. og 13. hundreåret.¹²²

Den store gruppa av silkestykke som ein sikkert kan kalla keisarlege produkt, har vorte til i tida om lag 900 til 1050 som fell innanfor tida for den makedonske renessansen.¹²³ Desse silkestoffa er produserte i keisarlege verkstader og er av svært høg teknisk kvalitet.¹²⁴ Motiva er irregulære storskala motiv med fine konturar og motiv som løve, elefant eller ørn.¹²⁵ Løvesilkene frå mellombysantinsk tid er døme på dette. Eit slikt silkestoff er det einaste presist daterbare bysantinske silkestoffet som eksisterer. Ei innvoven skrift fortel at silken er produsert i Romanos og Christophoros si regjeringstid og daterer stoffet til tidsrommet 921-923. Fig. 15 og fig.16 viser silke med tilsvarande motiv og innskrift. Konferer også elefantsilken i Aachen (fig.17 og 18) eller Auxerresilken med ørnemotiv (fig.20). Samtidige silkestoff produsert i private verkstader har ofte jaktmotiv. Det einaste stoffet som er omtala som keisarleg – ”imperialis” – i *Liber Pontificalis* er ein dalmatika med ørnemotiv.¹²⁶ Stoffet er strengt stilisert med stort dimensjonerte ørner. Fargen er svart innslag på purpurraud grunnfarge. Stoffet uttrykkjer høgtid og alvor. Eit liknande prakteksemplar er Brixenkasula (fig.23).

Motiv og symbolikk

Bysantinsk silke er rikt dekorert med dyre- og fuglemotiv. Motiva kan tolkast symbolsk eller vera reint dekorative. I ein kunst så rik på symbolikk som den bysantinske er det grunn til å tru at iallefall einskilde motiv vart gjevne eit særleg symbolsk innhald. Eg vil no presentera nokre av dei mest brukte motiva på bysantinsk silke: ørn, løve, griff og påfugl.¹²⁷ Motiva er kjende over store geografiske område og brukte over mange hundreår og har difor truleg fått ei ulik tolking etter tid og stad. Eit symbolsk innhald vil sjeldan vera statisk men påverkast av endringar i samtida. Ei tolking av slike motiv må difor gjerast med varsemd, men noko kan

¹²² Von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Band II s. 20.

¹²³ Geijer, *Ur textilkonstens historia*, s. 160.

¹²⁴ Muthesius, *Byzantine and Islamic silk weaving*, s. 290.

¹²⁵ Sjø Muthesius, *Byzantine silk weaving*, s. 34-43 for meir om løvesilkene og Aachensilken.

¹²⁶ Von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Band II s. 16. Han siterer *Liber Pontificalis*: ”Item dalmaticam rubeam de panno imperiali de Romania ad aquilas magnas cum duobus capitibus.” Bysantinske silkestoff vart i *Liber Pontificalis* kalla ”Panni de Romania”.

¹²⁷ Sjø Oxford Dictionary of Byzantium, s.v. ”eagles”, ”griffin”, ”lions”, ”peacocks” og Muthesius, *Studies in Silk in Byzantium*, s. 228-231 om ørnemotivet.

likevel antydast. Motiv som ørn, griff og løve vart med tida tillagt stor politisk betydning i seg sjølv.¹²⁸

Det er lite konsensus mellom forskarar om kva symbolsk tyding **ørna** har i bysantinsk kunst. Bruken av motivet har bakgrunn i to ulike tradisjonar. I den romerske tradisjonen var ørna eit symbol på keisarleg autoritet. I Bysants får motivet ei religiøs tolking. Patristisk eksegesi tolkar ørna som eit overnaturleg sendebod, ein engel eller som Kristus sjølv. Ørna var difor eit svært høveleg motiv for ei bispekappe. Eit flott døme er Brixenkasula (fig. 23). Sjå også skildringa av kroningskappa til Baldvin I s. 64. Tvihoda ørn har røter i den Nære Austen sine kulturar og kom til Bysants via islamsk område.¹²⁹ I bysantinsk kunst kan bruken av tvihoda ørn gå så langt tilbake som tidleg på 1000-talet. Dobbeltørn vart brukt i keisarikonografien som uttrykk for både verdsleg og religiøs makt.¹³⁰ Det eksisterer i dag ingen bysantinske silkestoff med tvihoda ørn. Frå 900-talet finst det bevart fleire store silkeforheng med **løvemotiv**. Løvene er som regel kvite mot purpur grunn. Dei er store i format, to eller fire motiv kan fylla heile stoffbreidda. I Bysants kunne løvene tolkast på ulikt vis, anten som eit villdyr og symbol på det ureine, men også som eit symbol på Kristus og keisaren som mektige sigerherrar. Det er naturleg å tru at det er den siste tolkinga som høver på desse silkestoffa som vart sende som gåver til Vest-Europa. **Griffen** var i romersk kultur eit symbol på Apollon som lysberar. I Bysants kan griffen ha hatt ei tolking etter gamalorientalsk tradisjon som eit apotropaisk symbol. Ein illuminasjon av Alexios V viser han i drakt med store griffmotiv. Av alle fuglane er truleg **påfuglen** den som oftast er representert på silkestoffa. Påfuglen gav både keisarlege og religiøse assosiasjonar som symbol på fornying, frelse, paradís og triumf og kan slik tolkast som eit kristent-keisarleg uttrykk for evig siger og triumf. Det paradisiske, det keisarlege og sigersaspektet er truleg dei mest høvelege tolkingane av motivet på silkestoff.

Bruksområde

Bysants var vidkjend for sine flotte bygningar, sin velstand og for luksusvarer. Denne overveldande rikdomen gjorde djupe inntrykk på dei som vitja Konstantinopel. Silkestoff og silkedrakter utgjorde ein viktig del av denne praktka. Silke hadde mange bruksområde i det bysantinske samfunnet. Først og fremst vart stoffet brukt til silkedrakter til keisaren og

¹²⁸ Muthesius, *Studies in Silk in Byzantium*, s. 74.

¹²⁹ Finst på hittitiske relieff. Muthesius, *Studies in Silk in Byzantium*, s. 228.

¹³⁰ Seinare vart motivet eit viktig symbol for den ortodokse kyrkja. Sjå Muthesius, *Studies in Silk in Byzantium*, s. 231.

familien hans. Silkedrakter var også ein del av løna til embetsmenn i den keisarlege administrasjonen og eit høveleg plagg for overklassen. Kjelder fortel om ein mann som berre gjekk kledd i silke og aldri bar det same plagget to gonger!¹³¹ Vakre stoff vart sende som gåver eller løysepengar til andre statsmakter, som del av forhandlingar om ekteskap eller fred. Silke vart også brukt i interiør; som forheng, veggteppe, pute, i palass og kyrkje. I kyrkjene også som altarklede. Silke kunne vera ei av dei gåvene keisaren ofra når han vitja ei viktig kyrkje. Theophanes har skildra Konstantin VII Porfyrogenitos når han vitja Santa Sofia:

”Each time he came, he wished not to appear empty-handed in the sight of God, and so repaid his debt by lavish offerings of objects wrought in gold, of pearls, precious stones and cloths. These adorn the holy of holies and proclaim [the name of] Constantine who offered them...”¹³²

Silke var såleis eit materiale verd ein konge, og eit materiale som var mellom det finaste ein kunne ofra til heilagdomen. Alt i det 5. hundreåret var det vanleg å bruka silkestoff i kyrkjene, både til liturgiske klede og som utsmykking av kyrkjerommet. Liber Pontificalis inneheld utførlege lister over silkestoff som var i den romerske kyrkja sitt eige i det 8. og 9. hundreåret. Det gjev eit godt inntrykk av kor rikt kyrkja har vore utsmykka med silkestoff; til liturgiske klede, som altarklede, til heilage graver, som veggteppe og forheng. Det er ingen grunn til å tru at kyrkjene i Konstantinopel i mindre grad var prydda med silkestoff.

2.3 Applisert dekor

Dei bysantinske draktene, og særleg keisardraktene var rikt dekorerte plagg. Glansen av plagget var like viktig som farge. I tillegg til det skinande silkestoffet forsterka bruken av metalltråd, fine steinar og påsydde emaljplakettar denne verknaden.

Gull har gjennom lange tider vorte brukt som dekor på tekstil. I skrifter så langt tilbake som Homer si tid vert gullinnvovne klede omtala.¹³³ I Bysants vart gulltråd vove inn i brokadestoff eller brodert på plagget, mellom anna som pynt på ernebrot, kant eller skulderparti. Slike broderi pynta keisaren og høgre embetsmenn sine drakter. *De ceremoniis* nemner flerie stader

¹³¹ David Talbot Rice, *Byzantine art and its influences: Collected studies*, (London: Variorum Reprints, 1973) s. 45.

¹³² Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and documents*, (Toronto: University of Toronto Press, 1972), s. 209. Mango refererer Theophanes Continuatus.

¹³³ Geijer, *Ur tekstilkonstens historia*, s. 21.

broderte drakter, men gjev sjeldan nærmare detaljar. Tilverking av gull og gulltråd var lovregulert og vart berre produsert i keisarlege verkstader til bruk for hoffet og keisaren.¹³⁴ På 1000-talet tok også overklassen til å bruka gulldekorerte plagg, men bruken var ikkje fri.

Det fanst to ulike måtar å laga metalltråd på. Sølv eller gull kunne valsast eller hamrast ut som lange tunne remser eller filament som vart vovne inn i stoffet.¹³⁵ Desse smale metallremsene vert kalla lan. Filamenta kunne også tvinnast kring ei tekstilkjerne, som regel av silke, for slik å skapa ein tråd eigna til broderi. Dette er den eldste metoden. Det hamra gullet (*aurum battutum*) vart svært blankt, og metoden var difor i bruk lenge.¹³⁶ Gullfilament kunne også tvinnast i lag med silketråd for å skapa ein enkeltråd: til dømes to silketrådar og ein gulltråd.¹³⁷ Gull var det høgst verdsette metallet i Bysants. Teologiske tolkingar forklarar gull som fortetta lys. Slik kunne gull vera eit symbol på sanning og herlegdom.¹³⁸

Sansen for prakt og glans ser ein også gjennom bruken av edelsteinar og emalje. Ei mengd ulike **edelsteinar** og halv-edelsteinar dekorerte bysantinske drakter, smykke og kunstverk. Bysantinsk drakt og smykke veks ut av romersk tradisjon, men den sterke fargeprakten viser ein tydeleg påverknad av austleg sans for det dekorative.¹³⁹ Tendensen går mot ein stendig meir overdådig dekor av klesdraktene. Det kjem særleg tydeleg til syne på lorosbandet som i mellombysantinsk tid har vorte eit breitt, gullbrodert band oversådd med juvelar og perler. Alle typar edel- og halv-edelsteinar vart brukte, mellom anna rubin, smaragd, lapis lazuli, amethyst, jaspis, bergkrystall og karneol. Steinane vart brukte naturleg krystalliserte eller polerte, sjeldan fasetterte.¹⁴⁰ I samtidige kjelder er det i berre eitt tilfelle skildra kva steinar som er brukte på den keisarlege drakta; Manuel I (r. 1143-80) bar i sitt møte med Kilic Arslan II, ein seljukkisk fyrste på 1100-talet, ei drakt ”flammande av rubinar og glitrande av perler”.¹⁴¹ Nesten alle edelsteinar vart tillagt apotropaisk kraft; eit vern mot sjukdom og lidning.¹⁴² **Emaljeplakettar** vart også sydde som dekor på klesdraktene. Bysantinske emaljearbeid er av svært høg kvalitet og har fine detaljar. Også her kjem eit sterkt

¹³⁴ Kalamara, *Le système vestimentaire à Byzance*, s. 164.

¹³⁵ Ball, *Byzantine dress*, s. 15.

¹³⁶ Geijer, *Ur textilkonstens historia*, s. 21. Metoden vart brukt til broderi til ut på 1200-talet.

¹³⁷ Ball, *Byzantine dress*, s. 15.

¹³⁸ *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. “gold (χρυσός)”.

¹³⁹ *Ibid.*, s.v. “jewelry (κόσμος)”.

¹⁴⁰ *Ibid.*, s.v. “gems (λιθάρια)”.

¹⁴¹ Ball, *Byzantine dress*, s. 15. Sjå også note 2 i same kapitel. Teksten er opphavleg sitert frå John Cinnamus, *Ioannis Cinnami Epitome rerum ab Ioanne et Alexio Comnenis gestarum*.

¹⁴² *Ibid.*, s. 15. Ball refererer også til Psellus sitt skrift om steinane si kraft. Sjå note 23 s. 133.

fargeuttrykk fram. Saman skapte gulltråd, strålande fargesterk silke, emalje og juvelar ei fantastisk drakt som skulle setja tilskodarane i ærefrykt.

2.4 Farge og fargestoff

Fargepersepsjon og fargebruk i Bysants

Bysantinsk fargepersepsjon har røter tilbake til Platon. For han var alle fargar sette saman av delar av dei fire primærfargane svart, kvitt, raudt og ”glans”. Farge vart plassert på ein skala mellom lyst og mørkt, og denne skalaen finn ein att i bysantinsk tenkemåte om fargar.¹⁴³

Plotin forsterka det metafysiske aspektet ved farge; ”Light and brightness act as a bridge between the terrestrial and celestial...”¹⁴⁴ Lyset er den grunnleggjande skapande krafta og ein analog til det guddomelege. Farge er det mest materielle aspektet ved lys. Kristne teologar utvikla denne tankegangen vidare.¹⁴⁵ Bysantinske fargenamn er, lik dei klassisk greske, upresise i forhold til kulør og legg på same vis vel så mykje vekt på fargestyrke og glans som lød (*hue*); farge er ei form for lys, og fargen sin lysberande kvalitet er eit grunnleggjande aspekt.¹⁴⁶ James meiner at bysantinsk fargepersepsjon skil seg vesentleg frå vår tid ved å leggja like stor vekt på glans og metning som kulør i definisjonen av ein farge. Farge er meir enn overflate; den definerer form og gjev biletet liv. ”It is colour, particularly brilliant colour, that makes the image recognizable and proper, giving it its resemblance to life.”¹⁴⁷

Oxford Dictionary of Byzantium seier dette om bruken av fargar i Bysants: ”a functional and aesthetic element associated with earthly and heavenly splendour and therefore central to Byzantine ceremony, both courtly and ecclesiastical. Brilliance of color was prized for its own sake, but varieties of hue also underlay hierarchical distinctions in costume.”¹⁴⁸

Oxford Dictionary of Byzantium legg også vekt på fargen sin symbolske kvalitet. “...color choice remained among the most powerful expressions of symbolism, affecting the palettes of painters, the choice of ink, parchment, seals, and costume.”¹⁴⁹ I kunsthistoriske tekstar har

¹⁴³ Liz James, *Light and colour in Byzantine art*, (Oxford: Clarendon Press, 1996), s. 57-78. “...colours are perceived as forming a continuum between black and white.”, James, *Light and colour*, s. 68.

¹⁴⁴ Ibid., s. 70.

¹⁴⁵ Sjø ibid. s. 100 og s. 126-127 for nærmare opplysningar.

¹⁴⁶ Ibid., s. 99, For ei liste over bysantinske fargenamn sjå same stad s. 73-74.

¹⁴⁷ Ibid., s. 129.

¹⁴⁸ *The Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. “color”.

¹⁴⁹ Ibid., s.v. “color”.

bysantinsk fargebruk vorte behandla som eit ikonografisk element.¹⁵⁰ James problematiserer ein slik måte å forstå på sidan den har som premis at farge er det same som kulør og ikkje tek omsyn til ei bysantinsk oppfatning av kva farge er. ”Byzantine colour symbolism is structured around the concept of colours as more than just hue, and which colour is used in which context depends upon that context.”¹⁵¹ James hevdar difor at i Bysants var ikkje fargen i seg sjølv berar av ei meining, men sett inn i ein kontekst på eit spesielt element kan fargen tolkast symbolsk.¹⁵²

Dei viktigaste fargane er spesifiserte i *De Ceremoniis* og pseudo-Kodinos sin *Traité des Offices*,¹⁵³ men det er vanskeleg å omsetja bysantinske farge termer til vår tids terminologi. *De Ceremoniis* brukar orda λευκός (leukos) og άσπρος (aspros). Vogt oversette begge orda til kvitt, men λευκός kan også tyda lysande eller skinande og med det visa til ein heilt annan fargevalør.¹⁵⁴ Dette er det viktig å vera klår over når ein les omsetjingar av bysantinske tekstar. James viser korleis ulike fargar får ulik meining etter kontekst. Raudt kan indikera lys, eld, liv eller grøderikdom, blått guddomeleg lys eller gje negative assosiasjonar, purpur keisarlegdom eller syndefull luksus.

Ved å skildra embetsmennene sine fargar på draktene vert det antyda eit fargehierarki i *De Ceremoniis*, men teksten gjev for lite informasjon til at ein kan vita kva symbolsk meining fargane kunne ha hatt i den konteksten. Farge kunne altså indikera rang. Dei høgste embeta i riket vart assosierte med spesielle fargar. Gull og purpur var stort sett berre for keisaren og familien hans, blått var typisk for sebastokratoren, grønt for cæsaren.¹⁵⁵ Keisaren sine klede i offentlege seremoniar hadde ofte bestemte fargar etter kva seremoni eller festdag det galdt.

Den bysantinske keisaren sine silkedrakter var ofte relativt mørke der nyansar av blått, fiolett og raud purpur var dominerande. Bysantinsk tid hadde også sine motesvingingar, og i det 12. hundreåret vart einsfarga grøne, grå, gylne eller blåsvarte mønstra monokrome stoff svært populære. Denne medvitne fargebruken i klesdrakta ser ein også i framstillingar av Kristus. I transfigurasjonsscener¹⁵⁶ har han vanlegvis kvite klede, i mirakel- eller pasjonsscener er han

¹⁵⁰ James viser til ein tekst av Otto Demus som ho meiner har gjeve grunnlaget for ei slik forståing (Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, s. 90 og n. 61), James, *Light and colour*, s. 101.

¹⁵¹ James, *Light and colour*, s. 103.

¹⁵² Ibid., s. 139. Vesten i middelaldertid skil seg frå Bysants med i mykje sterkare grad å knyta ei bestemt symbolsk meining til ein farge.

¹⁵³ *The Oxford Dicitonary of Byzantium*, 1991, s.v. “color”.

¹⁵⁴ James, *Light and colour*, s. 79. *De Ceremoniis* finst også i andre oversetjingar enn Vogt si.

¹⁵⁵ *The Oxford Dicitonary of Byzantium*, 1991, s.v. “color”.

¹⁵⁶ Transfigurasjonen som er ein av festdagane i den Bysantinsk festsyklusen viser Kristus omgjeven av eit sterkt lys saman med Moses og Elia på fjellet, på norsk kalla ”forklarelsen på berget”. Sjå Lukas 9,28-35.

kledd i keisarleg purpur.¹⁵⁷ Purpurfargen hadde ei særstilling i bysantinsk kultur. Dette var keisaren sin farge framfor nokon.

I Bysants var lys, fargemetning og glans dei viktigaste aspekt ved ein farge. Dersom ein ser på keisaren sine klede, ser ein at dei vanlegaste fargane er mørke nyansar av blått eller purpur, kvitt og gull. Draktene er rikt dekorerte med gull, perler og fine steinar. Saman uttrykkjer desse elementa sterk fargemetning, lys og glans. Farge som ein definator av form kan indikera at høg fargemetning gjev biletet sterkt nærvær eller gjev biletet høg grad av realitet. Sameleis skapar den kvite, blanke silken sterke konnotasjonar til det guddomelege lyset, og skinet og fargespelet i gull og fine steinar gjer biletet levande. Ein keisar kledd i silke, purpur og gull må difor ha gjort eit mektig inntrykk med alle dei assosiasjonane farge og materiale gav.

Også materiale vart tillagt symbolske kvalitetar og vart slik eit ikonologisk element. Gjennom å attribuera symbolske kvalitetar på farge og materiale kom ein til å leggja endå større vekt på overflate, substans og tekstur for å forsterka lyseffekten.¹⁵⁸ Denne utviklinga speglar seg att i keisardraktene med stendig meir overdådig bruk av gulldekor og fine steinar og med glansfull silke som det viktigaste materialet.

Fargestoff

Bysantinske silkestoff viser eit vidt fargespekter. Kombinasjonar av raudt, gult, grønt og blått var vanleg, særleg i det 8. og 9. hundreåret. Frå seint på 1100-talet og framover vert einsfarga silkestoff i dempa fargar det vanlegaste. Dei er som regel i fargane naturkvitt eller gult.¹⁵⁹ Purpurfargen var populær både i tidleg og seinbysantinsk tid.

Det finst berre spreidde studium av kva fargestoff som har vorte brukte til innfargingar av bysantinske silkestoff.¹⁶⁰ Ny teknologi gjev forskarane betre og sikrere reiskap i analyse av fargestoffa.

Purpur var symbolsk sett den viktigaste fargen. Fargestoffet var svært kostbart. Silke var godt eigna til å fargast med purpur sidan dette stoffet absorberer væske svært godt. Ein kunne få fram purpurfargar anten ved å bruka sekret frå purpurniglar, såkalla ekte purpur, eller ved

¹⁵⁷ *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 1991, s.v. "color".

¹⁵⁸ James, *Light and colour*, s. 137.

¹⁵⁹ Ufarga silke kan variera i farge frå naturkvitt til gyllengul. Muthesius, *Studies in silk in Byzantium*, s. 51.

¹⁶⁰ Muthesius, *Byzantine silk weaving AD 400-1200*, s. 27.

innfarging med indigotin og krapp (*rubia tinctorum*).¹⁶¹ Krapplanten gav eit purpurraudt fargestoff. I islamsk område ser det ut til at ein føretrekte blandinga indigotin og lav.¹⁶² For å få ein raud farge vart det anten brukt krapp eller kermeslus. Analyse av grønfarge viser innfarging med ei blanding av indigo og fargereseada (*reseda luteola*). Fargereseada gav eit gult fargestoff. Naturkvitt eller gulfarge kan vera ufarga silkegarn, men det er ikkje gjort testar som kan stadfesta dette.

Purpur

Heilt frå antikk tid har purpur vore ei høgt skatta vare.¹⁶³

Purpur er eit fargestoff som vert vunne ut av snigleartar, mellom anna i slektene *Purpura* og *Murex* i piggsniglefamilien *Muricidae*. Seinare har ordet vorte brukt som ei nemning på ein estetisk kvalitet, ein farge.¹⁶⁴ Purpur er ein farge det er knytt mange mytar og førestillingar til. Fargen gjev assosiasjonar til rikdom og luksus, til makt og det opphøgde. Purpur har tre eigenskapar som alle gav den stor status; råvarene var vanskelege å få tak i, fargen var vanskeleg å utvinna og han er svært haldbar samanlikna med tilsvarande fargestoff. Framstilling og farging med purpur var svært kostbart, og det gav stoff og garn med slik farge svært høg pris.

Antikken si framstilling av purpur er knytt til dei fønikiske byane Tyrus og Sidon.¹⁶⁵ Fønikia omfatta kyststrekninga frå Anatolia i nord til Palestina i sør. Fønikarane var kjende som dugande sjømenn og reiste over store strekningar, mellom anna til India. Så langt tilbake som 1000 år f.Kr. har fønikarane framstilt og handla med purpur.¹⁶⁶ Fønikiske purpurfarga stoff var av høg kvalitet og vart høgt verdsette. Mellom dei finaste innfargingane var stoff farga to gonger, ein prosess som gjorde dei særleg dyre. Metoden gav ein sterk, skinande raudfarge som var like verdifull som gull.¹⁶⁷ Fønikarane heldt fram med stor produksjon til inn på 600-talet då arabarane la under seg Syria, Persia og Egypt. I 638 vart også Tyrus erobra, og

¹⁶¹ Sjå nedanfor i teksten for meir informasjon om fargestoffet purpur. Latinske namn på plantene er henta frå *The new shorter Oxford english dictionary of historical principles*, s.v. "madder", "lichen" og "weld".

¹⁶² Sjå Muthesius, *Byzantine silk weaving AD 400-1200*, s. 29-31 om fargestoff.

¹⁶³ Teksten som følgjer er i hovudsak grunnlagt på Gösta Sandberg si bok: *Purpur, kochenill och krapp. En bok om röda textilier*, (Stockholm: Tiden, 1994). Andre kjelder vil vera merkte med fotnotar.

¹⁶⁴ I dag vert purpur brukt som nemning for fargar i skalaen mellom blåaktig raud og raudaktig mørkeblå.

¹⁶⁵ I tidlege tider var det også purpurfargereri i Hermonie, Kreta og Korint. Sandberg, *Purpur, kochenill och krapp*, 1994 s. 22.

¹⁶⁶ Arkeologiske funn frå det 1. hundreåret e.Kr. viser tydeleg spor etter purpurproduksjon. Sandberg, *Purpur, kochenill och krapp*, s. 30.

¹⁶⁷ Scott, *The Book of Silk*, s. 85.

purpurproduksjonen fall for ein stor del saman. Eit nytt slag kom i 1291 då arabarane øydela Tyrus, men først i 1453 då Konstantinopel fall, tok det heilt slutt.

Fargestoffet var kjent både i gresk og romersk kultur og vart brukt som statussymbol kanskje så langt tilbake som 1000 f.Kr. Gresk mytologi nemner ordet purpur mange stader. Myten fortel om hunden til Herakles som åt purpursniglar og fekk raud snute. Slik vart det dyrebare fargestoffet oppdaga.¹⁶⁸ Purpurfarga klede var eit teikn på makt og ære. I gresk og romersk tid bar keisar og høge embetsmenn purpurfarga toga, lægre embetsmenn kunne ha ein purpurfarga kant på togaen. Roma hadde klare føreskrifter om drakter og bruk av purpur; i gresk kultur var det meir diffust. Etter kvart vart dei strenge reglane for bruk av purpur utvatna, og den som hadde råd kunne skaffa seg slike stoff eller klede. Plinius den eldre¹⁶⁹ skriv i det 1. hundreåret e.Kr:

”När jag var ung var den violetta purpurfärgen den mest omtyckta och ett pund därav kostade 100 Denarer, och inte långt efter kom den röda purpurn från Taranto (i Apulien). Slutligen kom den dubbelfärgade tyriska purpurn, som inte ens kunde fås för 1000 Denarer per pund. Denna användes första gången på en bandförsedd mantel som bars av Publius lentulus Sprinther, något som dock togs mycket illa upp. Men, vem använder inte samma purpurfärg i dag för att klä kuddarna till middagsbordets bänkar?”¹⁷⁰

I Bysants var purpurfargen eit kjenneteikn på keisarmakt. På 3-400-talet innførte keisaren monopol på purpurfargen. Framstilling og bruk vart underlagt strenge restriksjonar. Codexane til Theodosius, Justinian, og Leo IV har lover som skapte og verna om det keisarlege monopolet på murexfarga silke.¹⁷¹ Den første codex med lovregulering av keisarleg purpur kom med ediktet til Theodosius II (408-540) datert 16.1.424. Ediktet har tittelen ”*De vestibus holoveris et auratis*”.¹⁷² Fram til denne lova kom, hadde også vanlege folk brukt purpurfarga

¹⁶⁸ Den greske myten fortel om at Herakles hadde eit kjærleiksmøte med nymfa Tyros. Herakles' hund gjekk i strandkanten og åt sniglar. Etter kvart fekk snuten hans ein vakker, raud farge. Tyros let Herakles forstå at om han kunne gje henne eit plagg i denne fargen, så venta fleire kjærleiksmøte. Sandberg, *Purpur, kochenill och krapp*, s. 24.

¹⁶⁹ Plinius den eldre, død år 79 e.Kr. Han har i verket sitt *Historia Naturalis* skildra framstilling og farging med purpur. Sandberg, *Purpur, kochenill och krapp*, s. 29.

¹⁷⁰ Sandberg, *Purpur, kochenill och krapp*, s. 25.

¹⁷¹ Muthesius refererer Steigerwald som skriv at keisarane Gratian, Valentian og Theodosius på 300-talet gav forbod mot framstilling av blatta, oxyblatta, hycinthina og etterlikningar av desse purpufargane i eit forsøk på å etablere eit keisarleg monopol. Muthesius, Anna: *Byzantine silk weaving AD 400-1200* s. 27.

¹⁷² Holoveris er truleg eit namn for dei finaste purpursilkene. Tittelen tyder om lag ”Om klede i finaste purpursilke og gull”.

tunika og pallia.¹⁷³ Frå då av vart purpurfarga silkeklede, og framfor alt dei finaste innfargingane, eit privilegium for keisaren. Vanlege folk kunne berre bruka purpurfarga ull eller pynta kleda med mindre stykke purpurfarga silke. Korleis dette monolet vart avgrensa, varierte gjennom tidene. Ediktet av år 424 markerer eit skilje då det vart skapt ein særleg samanheng mellom purpur og silke. Ediktet kom ut på ny under Justinian I (527-565), denne gongen med eit tillegg i tittelen ”*De vestibus holoveris et auratis et de tinctione sacri muricis.*”¹⁷⁴ Monolet vart nøye vakta frå det 4. til det 12. hundreåret.¹⁷⁵

Purpur var svært ettertrakta også på grunn av den høge kvaliteten fargen heldt. Farging med sekretet frå purpursnigelen kan gjerast på fleire ulike måtar. Ein kan klemma ut sekretet av snigelen og bruka det direkte på stoffet eller garnet. Fargestoffet går gjennom ei rad endringar før det til slutt vert djup purpurraudt. Fargeendringane skjer fordi sekretet kjem i kontakt med lys og luft altså, ved oksydering. Ved å kontrollera oxyderinga i fargeprosessen kan ein få fram mange ulike fargar. Fargane går frå grågult til grønt, bleikblått, raudt og til slutt djup purpurraudt. Ein kan også bruka vassløyselege fargebad og etterbehandla på ulike vis for å få fram den nyansen ein ynskjer. Farging med sekret frå ulike sniglar gav ulike nyansar. Ved å variera purpursekret og fargeteknikk kan ein få fram kulørar i skalaen frå raudt til blått, sterk karmosinraud farge, mørkeblått, brunlilla og brunsvart. *Purpura blatta*, *purpura hyacintha*, tyrisk purpur, oxyblatta, *diblattion* og *triblattion* er ulike nemningar på innfargingar med purpur. Dette var spesielle typar purpurinnfargingar som berre keisarfamilien som kunne bera og høyrer inn under *kekolymena*; forbodne silkevarer.¹⁷⁶ *Diblattion* og *triblattion* tyder høvesvis farga to og farga tre gonger. Trippel farging ville gje ein djup, mørk purpurfarge. Blatta kan vera ein mørkeraud farge, oxyblatta karmosinraud, hyakintos kanskje ein rosafarge eller blåfiolett.¹⁷⁷ Dei mørke purpurfargane var mykje brukte i mellombysantinsk tid.

¹⁷³ Tunika er ein slags kjortel, som regel med lange erme, ein kunne bruka fleire samstundes, den eine over den andre; pallium (fl.t. pallia) er ei kappe.

¹⁷⁴ Muthesius, *Byzantine silk weaving AD 400-1200* s. 27-28.

¹⁷⁵ Det ser ut til at det har kome fleire edikt som galdt keisarleg purpur mellom det 6. og det 9. hundreåret, men desse har gått tapt. Muthesius, *Byzantine silk weaving AD 400-1200* s. 28.

¹⁷⁶ Carlo Cecchelli, *La vita di Roma nel medio evo: Arti minori e il costume*. (Roma: Fratelli Palombi Editori, 1951-1952), s. 799. Sjå også Muthesius, *Byzantine silk weaving AD 400-1200* s. 28-29 om nemningar på purpursilke.

¹⁷⁷ Bente Küilerich og Hjalmar Torp, *Bilder og billedbruk i Bysants: Trekk av tusen års kunsthistorie*, (Oslo: Grøndahl Dreyer, 1998) s. 286.

Purpursymbolikk i Bysants

Ingen annan stad var purpurfargen knytt så tett til keisarleg makt og ære som i Bysants. Purpurklede og purpursko var ein del av dei keisarlege insignia. Det å bera purpurskor var identisk med å ha keisartittelen. Denne forteljinga henta frå Michael Psellus' *Chronografia* viser tydeleg kor viktig purpurstøvlar var som keisarleg insignia:

Sclerus har gjort opprør mot keisar Basil II (976-1025) og vil innsetja seg sjølv som keisar. Etter forhandlingar vel han å gje opp opprøret og møter Basil ein stad utanfor Konstantinopel.

”As for Sclerus, whether because of his eagerness, or because in any case he had forgotten, he had kept on his feet the sandals of purple when he laid aside the other insignia of power, so that it seemed that he was arrogating some share in the royal prerogative. Anyway, he approached the emperor wearing the sandals. Basil saw all this from a distance and shut his eyes in annoyance, refusing to see him at all until he first clothed himself like an ordinary citizen in every detail. There and then Sclerus shook off his purple sandals at the door of the tent and so entered the emperor's presence.”¹⁷⁸

Keisaren skreiv under på dokument med purpurfarga blekk, og keisaren sitt segl var festa i ei purpurfarga silkesnor. I keisarpalasset var det eit rom kalla ”Porfyrrommet”. Rommet vart kalla slik fordi det var kledd med porfyr, ein marmortype med djup raudlilla farge. Keisarlege arvingar som vart fødde her, vart kalla porfyrogenitos- ”fødde i purpur”.

Purpur var mellom dei aller viktigaste insignia som keisaren hadde. Høg pris, liten tilgang og mange hundre års historie som æresteikn var knytt til denne fargen då keisaren gjorde den til sitt monopol. Avbildingar av Kristus kledd i same purpurklede som keisaren understreka keisaren si opphøgde stilling, langt over vanlege jordiske menneske. Tidlegkristne mosaikkar har døme på Kristus framstilt i purpurklede. I Galla Placidia sitt mausoleum i Ravenna ser ein Kristus som den gode hyrding kledd i gulltunika med eit klede i purpur hengande over aksla. I San Vitale er Kristus sett inn i ein eskatologisk kontekst, kledd i purpurtunika med gullclavi.

Slik purpurindustrien vart underlagt keisarleg monopol og strenge restriksjonar, kom også silkeindustrien under keisarleg kontroll. Silkeindustrien var ei viktig inntektskjelde for staten i tillegg til å markera status i klesdrakt og interiør.

¹⁷⁸ Michael Psellus, *Fourteen byzantine rulers*, utgjeve i serien Penguin Classics (London: Penguin Books, 1966) s. 42-43.

2.5 Oppsummering av kapitlet

Bysantinsk silke har mange fellestrekk med sassanidiske eller persiske silkestoff. Bysants tok opp dekorative element frå denne kulturen, men det var også ein gjensidig påverknad. Eit dekorativ element som går att frå tidleg tid i Bysants sin silkeproduksjon er den perlekransa medaljongen, eit motiv frå sassanidisk kunst. Vevteknisk utvikling gjer det mogeleg å laga stadig større og meir komplekse motiv. Bysantinsk silke går frå sterke fargar mot mørkare, og kring år tusen kjem ei ny retning med monokrome silkestoff. Purpurfargen var den keisarlege fargen framfor nokon, og fargen sitt symbolske innhald vart forsterka gjennom strenge lover som reserverte fargen for keisaren og familien hans. Bysantinsk fargepersepsjon var ikkje så knytt til fargevalør slik det er i dag. Gløden eller glansen var ein av dei viktigaste aspekta ved ein farge, det hadde også metafysiske aspekt ved seg. Det gjev god bakgrunn for å forstå kor viktig silke som materiale kunne vera. Eit flott silkeplagg gjev ein sterkt glansande effekt i sollys. Fig.24 av Kunigundekappa gjev eit inntrykk av dette. Innvoven metalltråd eller påsydde element av gull, emalje eller fine steinar var med på å forsterka denne effekten. I neste kapittel vil eg skriva om silkedraktene. Mot slutten av kapitlet vil eg koma meir inn på applisert dekor på draktene.

3 BYSANTINSK DRAKT

Det finst mange ulike namn på klesplagg frå bysantinsk tid. Dessverre er skriftlege og ikonografiske kjelder for sparsame til at mange av plagga kan definerast sikkert, og det er heller ikkje konsensus mellom forskarane om korleis ein skal forstå einskilde namn eller omgrep. I dette kapitlet vil eg gje ein kort presentasjon av dei viktigaste draktene medan appendiks gjev ein meir utførleg gjennomgang av dei viktigaste draktene. Under avsnittet om keisarens drakter vil eg skildra kva som var typisk eller eineståande ved draktene hans og visa endringar i draktskikken som skjer mot midtbysantinsk tid.

3.1 Bysantinsk draktskikk

Frå romersk til bysantinsk drakt

Bysantinske drakter er ei vidareføring av gresk-romersk draktskikk. Frå det 3. til det 6. hundreåret skjer det ei gradvis utvikling frå romersk til bysantinsk stil under påverknad av austlege impulsar. Den viktigaste endringa er at toga fall heilt ut av vanleg bruk og vart berre brukt ved offisielle høve av keisarane og konsulane¹⁷⁹. Klesdraktene endra seg relativt lite i det bysantinske samfunnet.

Ei vanleg oppbygging av klesdrakta var følgjande; underplagg, overplagg og eventuelt ei kappe utanpå. Tunika og *klamys* er samleomgrep for dei to hovudtypane plagg (fig.27 og 32). Det innarste plagget var ein tunika. Ein kunne ha fleire tunikaer utanpå kvarandre. Gjennom heile den bysantinske perioden held ein på ein T-forma tunika i eit enkelt snitt, berre med variasjonar i lengd, vidd og proporsjonering av erma (fig. 31).¹⁸⁰ Tunikaen i tidlegkristen tid var i tilnærma primærform, ofte voven i form. Etter det 7. hundreåret var det vanleg at folk av høgre rang bar sid tunika. Kort tunika vart brukt av folk som var fysisk aktive i arbeidet sitt, til dømes i yrke som sjømenn, hyrdar, bygningsmenn, soldatar og anna. I mellombysantinsk tid vert snittet smalare, tunikaen vart gjerne boren utan belte og hadde mange variasjonar i halsopning og utforming av erme.

¹⁷⁹ Houston, *Greek, Roman and Byzantine*, s. 120.

¹⁸⁰ *Ibid.*, s. 135.

Tunika og kappe vart brukte over store geografiske område og gjennom lange tider og kan ha fått ulike nemningar til ulike tider og stader. Det er nok heller ikkje alltid klåre karakteristika som skil den eine typen frå den andre. Drakter utviklar seg over tid, og ein kan ofte ikkje visa til ein klår overgang der plagget skifter karakter og får ei ny nemning eller vert bytt ut med ein ny type plagg. Det finst eit rikt ordtilfang på ulike typar tunika. Desse nemningane er kjende: *chiton*, *colobium*, *dalmatika*, *divitision*, *himation*, *kamision*, *skaramangion*, *sticharion*, *sakkos*.¹⁸¹ *Chiton*, *himation* og *sticharion* er generelle nemningar for tunika, og orda vart brukte om kvarandre.¹⁸² *Colobium* er ermelaus, *dalmatika* har vide erme og vart vanlegvis brukt utan belte, *divitision* var ein sid silketunika. Kvinnene på Gunthersilken ber *colobium* (fig. 45), dei to geistlege lengst til høgre i Justinianmosaikken *dalmatika* og keisar Justinian *divitision* (fig. 38).

Kappa var vanlegvis forma av eit rektangulært eller halvsirkelforma tøyestykke som vart festa over høgre skulder med ei nål eller ein fibula, eller som eit sirkelforma stykke med opning for hovudet. Dei vanlegaste nemningane på kappe er *paenula*, *paludamentum*, *klamys* og *sagion*. *Paenula* var opphavleg ei reisekappe trekt over hovudet som ein poncho. Mosaikkfigurane i St.Georgrotunden i Thessaloniki er kledde i *paenula*.¹⁸³ *Paludamentum* og *klamys* har begge gresk opphav. Mot det 6. hundreåret hadde *klamys* mista sitt militære preg, og i ei sidare, gjerne fotsid, utgåve vert den eit viktig element i hoffdrakt. *Klamys* har ofte *tablion* som skil denne sivile kappa frå militære kapper som *paludamentum* og *sagion*.¹⁸⁴ På barberinidiptykonet ser ein keisaren i *paludamentum* fig. 31, medan Justinianmosaikken viser keisaren i *klamys* med *tablion* fig. 38. *Tablion* er det firkanta innfelte stoffstykket på kappa. Det indikerte rang.

I Bysants brukte ein tre ulike typar fottøy; opne sandalar, sko og høge støvlar, men sandalar og støvlar var vanlegast. *Ypodimata* (ὕποδήματα) og *pedila* (πέδιλα) er samlenamn på sko.¹⁸⁵ I seinromersk tid hadde ein også *kampagia* (καμπάγιον), ein type svarte sandalar som verna

¹⁸¹ Både *skaramangion* og *sagion* vert tolka skiftande som tunika eller kappe av ulike forfattarar. Eg har valt å tolka *skaramangion* som tunika og *sagion* som kappe. Ifølgje Ball er forskarane samde om at desse orda er namn på kapper eller ytterplagg: *clamys*, *sagion* og *skaramangion*, sjå Ball, *Byzantine dress*, s. 43. Andre tekstar viser at definisjonen av *skaramangion* vekslar; den vert omtala både som tunika og kappe, sjå til dømes *Oxford Dicitonary of Byzantium* s.v. "skaramangion" og Ebersolt, "Mélanges", s. 57-59.

¹⁸² Ball, *Byzantine dress*, s. 40.

¹⁸³ Denne kappa vert også halden for å vera ein forgjengar for den vestlege kyrkja sin messehaket, *phelonion*, eit liturgisk plagg. *Oxford Dicitonary of Byzantium* s.v. "paenula".

¹⁸⁴ *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. "chlamys" og Grierson, *Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks Collection and of the Whittermore collection*, vol 2, del I, s. 70. *Klamys* dekkjer begge typane, men Grierson følgjer Ioannis Lydus, ein 500-tals forfattar, og brukar *klamys* berre om den sivile kappa med *tablion*.

¹⁸⁵ Ebersolt, "Mélanges", s. 63.

tærne og vart bunde over vrista eller om anklane med lærreimer. I *De ceremoniis og Kletorologion* har desse sandalane vorte fottøy for embetsmenn.¹⁸⁶ *Tzangia* (τζαγγία) skifte frå å vera ei nemning på sandalar til å bety høge støvlar.

Konstantinopel var vidt kjend for vakker kunst og storslagne utsmykkingar. Byen var strengt skild frå resten av landet. Utlendingar hadde avgrensa tilgang til byen, og kunne heller ikkje bevega seg fritt der. Byen var først og fremst for bysantinarane sjølve. Fine drakter i silke og brokade var ein viktig del av prakta som byen var så kjend for, og dette var befolkninga svært medviten om. Utlendingar kunne berre få kjøpa rimelege stoff og kunne heller ikkje kle seg heilt etter eige ynskje. Agnes Geijer fortel:

”...och deras dräkt måste vara enkel så att de klart skilde sig från bysantinarna själva. Om hur dessa såg ut berättar Benjamin av Tudela, en spansk-judisk köpmann som på 1100-talet besökte Konstantinopel: Alla ser ut som furstar. Det Andra Rom är undrens glittrande stad. Alla människor är klädda i silke, purpur och guld.”¹⁸⁷

Ei anna historie formidlar noko av det same. Biskop Liutpold av Cremona besøkte Konstantinopel i år 968 som sendebod for Otto den store. Han fekk difor lov til å kjøpa kostbar silke tilverka i keisarlege verkstader. I tollen vart han stoppa og fekk silkestoffa beslaglagde. Tollaren sa: ”Ni italienare, sachsare, franker, bajrare...är inte värdiga att bära sådana tyger. Måste inte det förnämsta av alla folk även ha de vackraste kläderna?”¹⁸⁸ Av dette anar ein noko om kor stor vekt klesdrakter og særleg silkedrakter hadde i Bysants.

Også innan det bysantinske samfunnet var det strenge reglar for korleis folk skulle kle seg. Ein talar om eit hierarki av klesdrakter der element ved draktene formidla beraren sin sosiale stand. Prakten i klesdraktene var ikkje tilfeldig, men nøye regulert og formidla lagdelinga i samfunnet gjennom draktbruken Dei finaste materiala var forbeholdt keisaren og det øvste samfunnslaget med silke som det viktigaste draktmaterialet.

Kleshierarkiet

Bysants utvikla eit detaljert draktsystem i tida mellom det 4. og det 10.hundreåret.¹⁸⁹ I løpet av det 4. hundreåret vart systemet bygd opp ved hjelp av lover og regulativ. Ordninga vart

¹⁸⁶ *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. “footwear”. Sjå også Kalamara, *Le système vestimentaire*, s. 171 og 263.

¹⁸⁷ Geijer, *Ur textilkonstens historia*, s. 156.

¹⁸⁸ *Ibid.*, s. 157-158.

¹⁸⁹ Muthesius, *Studies in Silk in Byzantium*, s. 67.

stramma inn i tida omlag 350- 425 med nye lover som finst i Theodosius II sin codex *De vestibus holoveris et auratis*. Detaljerte lover viste kva plagg og tekstilar som var lov å bera for ulike klassar. Det var strengt forbode å bruka klestypar og tekstilkvalitetar som berre keisaren hadde lov til å bera eller noko som likna desse. Det var også forbod mot å bruka silke i den finaste purpurkvaliteten uavhengig av kor stort stoffstykket var, eller imitasjonar av denne fargen. Skriftlege kjelder viser at i løpet av det 4. hundreåret hadde purpur vorte eit keisarleg kjennemerke.¹⁹⁰ Den første tida var det mange brot mot desse lovene, men under keisar Justinian I (527-565) vart kleshierarkiet sterkare forankra i det bysantinske samfunnet. Han gjorde keisarlege stoff offentleg tilgjengelege på visse vilkår og fastheldt restriksjonane i *De vestibus holoveris et auratis* berre for menn. Kvinnene kunne bruka alle slags fine tekstilar, også silkeklede med innvoven gulltråd, men dei finast farga, *holoveris*, måtte koma frå keisarlege utsal.¹⁹¹ Sosioøkonomiske faktorar gav, i tillegg til lovregulering, grunnlag for å oppretthalda draktsystemet. Den rike overklassen i Bysants hadde midlar til å skaffa seg dyre materiale til draktene.¹⁹² Kleda fortalde om sosial status, kjønn, alder, rikdom og sosialt lag. Uniformer tente til å skilja vanlege borgarar frå militære og dei profesjonelle delane av samfunnet. Til dømes hadde soldatar, geistlege, munkar, visse dignitarar, keisaren, lækjarar, prostituerte og slavar drakter eller uniformer som tydeleg fortalde kva gruppe dei høyrde til.¹⁹³

Riter og seremoniar der flotte drakter var eit viktig element vart utvikla og gav ein arena for å konsolidera drakthierarkiet. Paradar ved militære sigrar, offentlege seremoniar og festar gav høve til å visa fram denne prakta. Framveksten av kleshierarkiet var også viktig for å understreka prestisjen til purpurfargen og den finaste silken. Nokre drakttypar var eksplisitt til seremoniell bruk, andre var kvardagsplagg til bruk gjennom heile dagen. Ved offentlege seremoniar og riter var fine drakter ofte ein viktig del av ritualet. Keisaren hadde både ein privat og ein offentleg garderobe, og det viser at ein også i klesdrakta skilde mellom offentlege og private samanhengar.¹⁹⁴

Farge, materiale, kvalitet, snitt og dekor var signifikative element ved draktene som gav signal om kven beraren av drakta var og tente til å skilja mellom ulike stender og embete. Frå det 4. til det 11. hundreåret ser ein to hovudformer for **dekor**; repeterande flatemønster

¹⁹⁰ Lopez, "Silk industry in the Byzantine Empire", s. 10 note 3.

¹⁹¹ Lopez, "Silk industry in the Byzantine Empire", s. 11: Kalamara, *Le système vestimentaire*, s. 63-64.

¹⁹² I Egypt, i det 10.-11. hundreåret kosta eit pund råsilke 2,5 dinarar, ein sum stor nok til å fø ein gjennomsnittsfamilie i ein månad. Muthesius, *Silk in Byzantium* s. 75, Kalamara, *Le système vestimentaire*, s. 71.

¹⁹³ Kalamara, *Le système vestimentaire*, s. 77.

¹⁹⁴ Muthesius, *Studies in Silk in Byzantium*, s. 75.

spreidd utover heile tøyestykket eller som *segmenta*, galon og *clavi* (fig. 32) som var dekor avgrensa til visse område på klesplagget. *Clavi* var to parallelle render som gjekk i varierende lengd frå skulderpartiet på framstykket på tunikaen og var som regel innvovne i stoffet. *Segmenta* og galon var anten brodert eller påsydde stoffstykke i gobelinteknikk eller motiv vovne inn i stoffet.¹⁹⁵ Galonar hadde fram til det 7. hundreåret geometriske former, blomar, dyre- og figurmotiv, men vert seinare stort sett dekorerte med fine steinar.

Silke var det finaste og føretrekte **materialet**, og under det makedonske dynastiet vart silkeklede tillate for alle.¹⁹⁶ **Farge** var eit anna verkemiddel, og purpurfargen stod i ein særstilling. *De vestibus holoveris et auratis* av gav berre keisaren og familien hans rett til å bera kappe og tunika farga i purpur.¹⁹⁷ Slik vart purpurfarga silke forfremja til å gjelda som insignia for dei øvste på rangstigen. Blått var ein vanleg farge for *sebastokratoren*, grønt for *caesaren*, kvitt og raudt vart brukt av både keisar og menn ved hoffet.¹⁹⁸ Det er uklårt i kva grad rang og stilling var knytt til ein bestemt fargekode. Her er ikkje forskarane samkøyrde. Det er mogleg at dette har endra seg gjennom århundra med eit lausare band mellom rang og farge kanskje i tida til og etter det latinske styret.¹⁹⁹ Fargen på draktene varierte med seremoniane og festdagane.²⁰⁰ Til dømes brukte ein kvite klesdrakter på desse festdagane: epifania, Maria bodskapsdag, og alle dagane i påskeveka. Farge og mønster vart også påverka av svingningar i moten. Bevart silkestoff viser ei rørsle frå sterke fargekontrastar i det 8. og 9. hundreåret mot einsfarga og mindre prangande fargekontrastar i det 10.-11. hundreåret.²⁰¹ Bruk av einsfarga stoff i kvitt, bleikgult, olivengrønt og djupblå purpurtonar kan ha kome etter påverknad frå bruken av monokrome fargekodar ved islamske hoff. Til dømes brukte det fatamidiske hoffet kvit farge, medan det abbasidiske brukte svart. I det 14. hundreåret hadde etiketten vorte meir fleksibel. I *De officiis* er ikkje kleskodane for dei ulike festdagane lenger regulerte så detaljert som i *De Ceremoniis*.²⁰² Ved det paleologiske hoff bar dignitarar og funksjonærar for det meste den same typen plagg som varierte i dekor, stoff og farge.²⁰³

¹⁹⁵ Kalamara, *Le système vestimentaire*, s. 61-62, sjå også note 122 same side.

¹⁹⁶ *Ibid.*, s. 64.

¹⁹⁷ *Ibid.*, s. 70, sjå også note 144 same side.

¹⁹⁸ Ball, *Byzantine dress*, s. 16. *Sebastokrator* og *caesar* var bysantinske titlar på medkeisar eller høgtstående embetsmenn.

¹⁹⁹ Sjø Muthesius, *Studies in Silk in Byzantium*, s. 68.

²⁰⁰ Ebersolt, "Mélanges" s. 52.

²⁰¹ Muthesius, *Studies in Silk in Byzantium*, s. 69. Sjø også Muthesius *Byzantine silk weaving*, kap.7 og 9.

²⁰² Ebersolt, "Mélanges" s. 62.

²⁰³ *Ibid.*, s. 62, Plagget var eit ytterplagg, ein slags kaftan som vart kalla kabbadion (καββάδιον), På 1300-talet hadde også mandyas erstatta kappa klamys.

Drakta var ein kode som kommuniserte. Eg vil no sjå nærare på kva som særmerkte dei ulike gruppene og sosiale laga sine drakter, særleg keisaren sine drakter og korleis desse skilde seg frå klede til militære og hoffmenn.

Skilnad mellom vanlege folk og øvste samfunnslag

Det bysantinske samfunnet var eit tydeleg lagdelt samfunn, og draktene framheva dette. Det var viktig at hoffet og keisaren sine drakter skilde seg klårt ut frå vanlege folk sine klede. Det øvre samfunnslag sine klede var overdådige; flotte silkestoff, purpur, gull og fine steinar viste kva lag dei høyrde til. Vanlege folk hadde klede av lin, ull, bomull eller blandingskvalitetar av desse. Dei kunne også ha ull-silkeblandingar og stoff laga av dyrehår av kamel, geit eller hare.²⁰⁴ Paradeklede vart borne av hoffmenn og keisaren og familien hans på store festdagar og andre store merkedagar.²⁰⁵

Geistlege; presteskap og munkar

I tidlegkristen tid vart ikkje presteskapet sett på som ei eiga sosial gruppe. Dei bar difor same typen klede som vanlege folk, men i det 6. hundreåret synest det ha skjedd ei endring.²⁰⁶

Tekstar indikerer at munkane alt i det 2. hundreåret har hatt ei spesiell drakt. Truleg var desse klede lik vanlege folk sine klede, men vart etter kvart sett på som *vestes sacratae*, og bruken vart avgrensa ved eit kyrkjeleg dekret. Draktene skilde seg frå sivile drakter først og fremst gjennom detaljar som materiale, farge og dekor. Dei einaste plagga som var særmerkte for dei geistlege, var *orarion*, *omophorion* og *epitrachelion*.²⁰⁷ Fig. 38 viser biskop Maximian i omophorion. Desse plagga identifiserte rang innan presteskapet. Diakonane bar vanlegvis kvit dalmatika.

Hoffet, embetsmenn og militære

Det var nøye utarbeidde reglar for uniformene til hoffmenn, embetsmenn, militære og den offisielle administrasjonen. Draktene vart eit synleg prov på stilling og stand og tente som merke på dette. Føreskriftene gav også instruksar om kva drakter dei ulike embetsmennene skulle bera ved ulike seremoniar. Slik vart drakt, embete og ritual knytte saman. "The significant thing about the court costumes is the symbolic pairing and tripling of different items, in a strictly regulated order and colour coding, to serve for key feasts, liturgical

²⁰⁴ Muthesius, *Studies in Silk in Byzantium*, s. 70.

²⁰⁵ Ebersolt, "Mélanges", s. 51.

²⁰⁶ Kalamara, *Le système vestimentaire*, s. 79-81.

²⁰⁷ Sjå ibid. s. 81. Omophorion er eit langt, smalt skjerf i ull.

celebrations, and Imperial rituals”.²⁰⁸ Skriftlege kjelder indikerer at hoffmenn og dignitarar truleg hadde spesielle drakter når dei utførde funksjonane sine eller tok del i seremoniar.²⁰⁹ Det er likevel vanskeleg å knyta spesielle drakter til det einskilde embetet sidan heller ikkje embetstermene er klårt definerte og endra seg over tid. Først med *De officiis* av Pseudo-Kodinos får ein gode kjelder på dette området. Det var få plagg som fungerte som insignia på ei spesiell gruppe personar; dette kom heller til uttrykk gjennom farge og detaljar ved kledda og ikkje minst gjennom hovudpynten.²¹⁰ *Klamys* vart brukt i seremoniar for å skilja mellom ulike typar funksjonærar, men også denne kunne variera etter anledning. Eit klårt skilje mellom ulike hoffmenn og dignitarar gjennom draktene var tydelegast i tidlegbysantinsk tid.²¹¹ Seinare vart draktbruken meir mangfaldig, og kledda varierte i type, farge og dekor etter anledning. Denne endringa vert tydeleg i løpet av 800- og 900-talet.

Spesielle drakter vart gjevne som løn eller gåve som eit teikn på embetet. I det 6. hundreåret kom Tzathios, kongen over Lazistan, til Bysants for å ta imot insignia som teikn på sitt herredøme. Han fekk då ein kvit silkeklamys med eit gullbrodert *tablion* og midt på dette var det eit portrett av keisaren.²¹² Eit anna døme er årlege seremoniar der embetsmenn fekk klede etter si stilling. Då fekk ein magister, ein høg offiser ved hoffet, ei gullbrodert kappe, ein tunika av kvitt stoff med gullinnslag, ei kappe med gullbesetning og eit juvelprydd belte. Dette skulle han bera i offisielle samanhengar.²¹³ Slik vart drakta eit tydeleg merke på stilling, velstand og keisarleg gunst.

Keisaren og familien hans

Keisaren hadde særlege rettar når det gjaldt klesdrakt. Med tida vart lovreguleringa for bruk av silke og purpur mindre streng, men prestisjen til materiala heldt seg. Ved paradar eller seremoniar viste keisaren seg fram i praktfulle silkedrakter rikt dekorerte med gullbroderi, perler og fine steinar. Drakthierarkiet vart eit middel både for å markera offentlege funksjonar og som ei framvising av makt og prakt. Draktene var viktige symbolberarar som fortalde om rang, stilling og makt. Samstundes var systemet med på å konsolidera ei tydeleg rangordning i samfunnet generelt og også innanfor dei einskilde samfunnsgruppene. Den finaste purpursilken var berre tillate å bera for dei øvste på samfunnsstigen. Dette var svært dyre

²⁰⁸ Muthesius, *Studies in Silk in Byzantium*, s. 68.

²⁰⁹ Kalamara, *Le système vestimentaire*, s. 95.

²¹⁰ *Ibid.*, s. 101-103.

²¹¹ *Ibid.*, s. 108-110. Kalamara viser til *De magistratibus* av Jean Lydos. Sjå også Kalamara, note 20.

²¹² Ebersolt, "Mélanges", s. 56.

²¹³ Tamara Talbot Rice, *Everyday life in Byzantium*, s. 103.

materiale, og både kostnad og restriksjonar gav stor prestisje til desse materiala, materiale som var underlagt streng keisarleg kontroll. Slik kunne keisaren bruka kostbar silke og purpurfarge til å markera sin rang, øvst i hierarkiet.

3.2 Keisarleg drakt og insignia

I Bysants vart folk flest kjend med keisaren sitt bilete først og fremst gjennom myntar og kanskje gjennom einskilde mosaikkutsmykkingar. Difor vart dei ytre teikn på embetet hans svært viktige. Den bysantinske keisaren skilde seg tydeleg ut mellom andre menn gjennom klesdrakta han bar. I denne delen vil eg presentera dei viktigaste keisarlege plagg og insignia.

Keisaren hadde mange ulike drakter som han varierte mellom etter anledninga.²¹⁴ Det viktigaste paradeplagget for keisaren var purpurfarga *klamys*, som oftast pynta med rike gullbroderi. Berre keisaren kunne ha purpurklamys med gulltablion. Ifølgje *De Ceremoniis* bar keisaren *klamys* eller kappe med *tablion* over ulike typar tunika; *skaramangion* og *sagion*.²¹⁵ Andre typar tunika som er nemnde, er *divitision*, *tzitzakion* og *kolobion*. Keisaren bar også *loros*, eit langt og rikt dekorert band som vart lagt kring kroppen.

Dei bysantinske æresteikna har sine opphav i pagan hellenistisk eller gresk-romersk kultur. Insignia er verdigheitsteikn, teikn på makt og herredøme. Klesdrakt, smykke eller ting får symbolsk innhald og viser kva stilling og status den som ber dei har. Det har ikkje vorte heilt klårt definert kva som var den bysantinske keisaren sine insignia, men dei har utan tvil omfatta både klesdrakt og ting. Keisaren sine insignia endra seg gjennom tidene; nokre fekk større vekt, andre mindre, og nokre vart sjeldne eller kom heilt ut av bruk.²¹⁶ Justinian sitt styre markerer eit viktig skilje. Under hans tid som herskar vart det eit sterkare ideologisk medvit om keisarmakta, og symbolske element vart fylte med eit tydelegare ideologisk innhald.²¹⁷ Insignia var viktige element i seremoniane. Protokollane for innsetjing i keisarembetet i det 5.-6. hundreåret har alle med desse insignia; purpurtunika og purpurklamys med gemmefibula, diadem prydd med edelsteinar og høge purpurstøvlar – også

²¹⁴ Ebersolt, "Mélanges", s. 52-54.

²¹⁵ Muthesius, *Studies in Silk in Byzantium*, s. 68. Sagion vert som regel definert som kappe.

²¹⁶ Pertusi, "Insegne del potere", s. 497.

²¹⁷ Ibid., s. 484.

desse prydde med perler og edelsteinar.²¹⁸ Ball reknar ikkje purpurklamysen som eit keisarleg insignia, men avgrensar insignia til å gjelda *loros*, *tzangia* og krone.²¹⁹ Eg vil i den følgjande teksten halda meg til Ball sin definisjon. I keisarpalasset i Konstantinopel var det ein eigen stad for oppbevaring av den keisarlege garderoben. Ein *protovestiarior* sytte for desse kledda som ikkje var keisaren sin personlege garderobe, men offisielle drakter som vart brukte i seremoniar som følgde med embetet.²²⁰ Nokre drakter vart tekne vare på i St. Sophia under overoppsyn av patriarken der keisaren også hadde eit eige rom, *metatorion*, der han kunne kle seg om i samband med seremoniane han tok del i.²²¹

I dei følgjande avsnitta vil eg først skildra dei viktigaste keisarlege klesdraktene med vekt på paradeplagg og dinest dei keisarlege insignia eller attributt som ein oftast finn att i biletkunsten. Ein kan gå ut frå at desse insignia også var dei mest betydningsfulle.

Drakter

Keisarlege seremonidrakter er ei vidareutvikling av romersk drakt frå det andre hundreåret f.Kr. I hovudsak er det to typar drakter: tunika og kappe. Stoffet i draktene var som regel av silke eller silkebrokade. Dei finaste draktene var rikt dekorerte med gullbroderi, perler og fine steinar. Drakta sin farge og glans vart vektlagt; gull og purpur var stort sett berre for keisarleg drakt. I romersk tid var gull og purpur eit teikn på velstand, men i Bysants vart det etter kvart eit teikn på keisarleg status. Offisielle bilete av keisaren viser ofte keisaren kledd i andre klede enn han vanlegvis brukte.²²² Den viktigaste seremonielle tunikaen vart kalla *divitision* som mellom anna vart boren under *loros*. *Divitision* var sydd i silkestoff eller silkebrokade. Silkebrokaden hadde ofte innvoven gulltråd. *Skaramangion* var truleg ein yttertunika i fargane blått eller purpur. Plagget har truleg persisk opphav og vart laga i eit rikt brodert stoff. Opphavleg var det eit plagg for ryttarar, men på 900-talet hadde det også vorte eit moteplagg for det øvre sosiale lag. Dette staselege rideplagget var godt eigna til bruk i offentlege seremoniar der keisaren sat til hest. *Klamys* var ei mykje brukt kappe og fanst i ulike variantar. Den keisarlege *klamys* var festa med *fibula*. Ein særleg flott variant vart brukt ved

²¹⁸ Ibid., s. 500-501.

²¹⁹ Ball, *Byzantine dress*, s. 35.

²²⁰ Sjå også *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, s.v. „Insignien“, spalte 370, som hevdar at det ikkje fanst riksinsignia i Bysants; kvar keisar hadde sine eigne paradedrakter og insignia.

²²¹ Piltz, „Costume in Life and Death in Byzantium“, I *Bysans och Norden: Akta för Nordiska forskarkursen i bysantinsk konstvetenskap 1986*, red. E. Piltz, (Uppsala: Almqvist & Wiksell international, 1989), s. 153: Sjå også Vogt, *Commentaire I*, s. 61.

²²² Ball, *Byzantine dress*, s. 11.

kroning og signa av patriarken før han ikledde keisaren kappa.²²³ Keisaren var den einaste som kunne ha purpurkappe med gulltablion. Det finst dessverre ingen levningar av dei praktfulle bysantinske keisarkappene, men ei skildring frå 1200-talet kan formidla litt av inntrykket dei gav. Robert av Clari har skildra kroninga av Baldwin I som vart krona som keisar over Bysants av latinarane i 1204. Kappa vart henta frå det keisarlege draktlageret i Blachernae-palasset og må difor heilt sikkert vera ei keisarleg kappe. Clari skildra kappa slik: "...they put on over this a very rich cloak [*klamys*], which was all laden with rich precious stones, and the eagles that were on its outside were made of precious stones and shone so that it seemed as if the cloak were aflame."²²⁴

Loros (λόρος)

Loros er eit insignium som vart boren av keisar, keisarinne og av høgre embetsmenn på særskilde festdagar. Plagget har sitt opphav i ein redusert form av konsultogaen frå seinromersk tid, *trabea triumphalis*, også kalla *toga picta*. Ein ser *trabea* framstilt på mange konsuldiptykon, sjå fig.25. Dei bysantinske keisarane tok til å bruka *loros* seinast på 400-talet.²²⁵ Konsultittelen hadde då først og fremst vorte ein ærestittel og konsulane hadde fått liten politisk makt. Under keisar Tiberius II (698-705) vart *loros* eit keisarleg plagg og ofte framstilt på keisarportrett på myntar.

Konsulembetet vart avskaffa under Justinian I på 500-talet og *trabea* fekk på denne tida det greske namnet *loros*.²²⁶ Ordet kjem frå *lorion* som tyder lærband eller lærbelte. *Trabeaen* hadde vorte tunnare og vart til slutt til *loros*bandet. *Loros* vart utforma som eit langt skjerf, omlag fem meter langt, i skinn, tungt stoff eller gullstoff. Det var eit svært rikt dekorert plagg som med tida viste ein stendig meir overdådig bruk av edelsteinar. Dekoren var som regel eit rutenett av firkanta juvelar avdelt med perlerader. Det ser ut til at rubinar, safirar og perler var dei vanlegaste steinane på *loros*, smaragdar var sjeldnare.²²⁷ Bandet kunne også vera gullbrodert.²²⁸ Særleg mellombysantinsk tid viser overdådig juvelprydde *loros* som har vorte stive og tunge seremoniplagg.

Det finst to hovudtypar av *loros*; eg vel å kalla dei to typane Y-form og H-form. Den tidlegaste typen vart lagt kring kroppen i ei Y-form, i ein variant av måten *trabea* vart lagt sjå

²²³ De ceremoniis, kap 47(38) fol. 90v.

²²⁴ Ball, *Byzantine dress*, s. 30-31. Ho referer til M. Hendy, *Byzantine coins: Alexius I to Michael VIII*, s. 143.

²²⁵ Piltz, *Loros-ett bysantinskt insignium*, s. 56-57.

²²⁶ Ibid., s. 62.

²²⁷ Ball, *Byzantine dress*, s. 15.

²²⁸ Ebersolt, "Mélanges", s. 64.

fig.26 og 28.²²⁹ På 900-talet kjem det til ei ny form. *Loros* har då vorte eit breitt band med halsopning. Bandett heng rett ned over bryst og rygg frå skuldrene, men bakstykket vert ført fram på høgre sida og lagt over venstre arm lik den andre lorostypen. Piltz meiner den andre typen, H-typen, er festa direkte på drakta, men med ein laus ende som vert ført fram.²³⁰ Fig. 42 viser Y-form, fig. 41 H-form. Dei to variantane var begge i bruk i mellombysantinsk tid. Ball hevdar *loros* gjekk ut av bruk på 1100-talet, medan Piltz meiner ein kan følgja *loros* heilt fram til seinbysantinsk tid.²³¹ Kring tusentalet tok keisaren til å bruka ein juvelprydd krage, *superhumeral*, saman med *loros*.²³² Mosaikken av Konstantin IX og Zoe viser begge to med krage og *loros* (fig. 51). I keisarinneportrett frå 1000-talet synest *loros*-bandet ha fått ei skjoldaktig utforming i den delen som fell over underkroppen (fig.43).²³³ Truleg er det bakre del som er trekt fram og festa i livet på ein spesiell måte. Keisaren bar *loros* på utvalde festdagar over divitision. På 500-talet var det tradisjon at keisaren ikledde seg *trabea* den 1. januar for å minnast dei store konsulane. Han delte også ut pengar til folket på denne dagen.²³⁴ Seinare, på 700-talet, vart festdagen for konsulatet feira i påsken og *loros* vart knytt til denne høgtida. *Loros* vart bore av både keisar og keisarinne og kunne også berast av dei tolv høgste embetsmennene i påsketida.²³⁵ I mellombysantinsk tid fekk *loros* ei kristen symbolsk tolking. Bandet som vart lagt kring kroppen, vart samanlinkna med Kristi likklede, og *loros* vart tolka som eit symbol på Kristi død. Glansen av gullstoffet symboliserte Kristi oppstode. *Loros* vart slik eit teikn på ein altomfattande siger over det vonde i verda.²³⁶ Dei høge dignitarane, som også bar *loros* i påsketida, symboliserte dei tolv apostlane, medan keisaren symboliserte guddomen.²³⁷ Det er parallellar mellom framstillingar av *loros*-skledde erkeenglar som ventar på Kristus slik embetsmennene bar *loros* ved påskemåltidet. Også Kristus, Maria og helgenar er framstilte med *loros*.

²²⁹ Den eine enden heng rett ned framme, bandet vert så ført bak over høgre skulder og fram att over venstre, kryssar framsida av kroppen og førest under høgre arm, vert snodd om valken på ryggen, på ny ført fram under høgre arm og enden lagt over venstre underarm.

²³⁰ Piltz, *Loros-ett bysantinsk insignium*, s. 58.

²³¹ Ball, *Byzantine dress*, s. 12, Piltz, *Loros-ett bysantinsk insignium*, s. 58. Piltz viser til ein illuminasjon av Johannes VII Paleologus (1423-1448). Det er uvisst om dette er eit einsiltstående bilete av keisar i *loros* frå så sein tid.

²³² Ball, *Byzantine dress*, s. 12-13.

²³³ Ein har tidlegare misforstått dette som eit eige plagg, *thorakion*, som er nemnd i bysantinske tekstar. *The Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. "loros".

²³⁴ Ebersolt, "Mélanges" s. 65.

²³⁵ *The Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. "loros".

²³⁶ Piltz, *Loros-ett bysantinsk insignium*, s. 55, Ebersolt, *Mélanges* s. 65.

²³⁷ Ebersolt, "Mélanges" s. 65. Ebersolt viser til *De Ceremoniis* del II, 40 s.637-638, del II, 52 s.766, del I, 1 s.24 (Reiske si utgåve).

Insignia

KRONE

Diadem (διάδημα) var ein type krone som var forma som eit silkeband pynta med edelsteinar og perler. Diadem vart knytt saman bak.²³⁸ I det 5. hundreåret kalla ein krona for **stefanos** (στέφανος). Den var ein enkel sirkel av gull innlagt med edelsteinar. Seinare vart krona berika med ornament, hengande, avlange glasperler og perler som hang ned ved tinninga. Denne nye krona vart kalla **stemma** (στέμμα). *Stemma* var også forma som eit band av gull og pynta med edelsteinar. Oppå krona var det sett ein kross, og krona var fôra. *Stefanos*-krona var i bruk på same tid som *stemma*. Keisaren bar *stefanos* berre ved visse høve og sjeldnare enn *stemma*. I kroningsseremoniar i det 14. hundreåret mottok keisaren alltid *stemma*. Før seremonien bar han *stefanos*, slik sønene hans gjorde.²³⁹ Keisaren bar *stemma* ved dei fleste store religiøse og profane festar og seremoniar. *Stemma* kunne ha ulike fargar: kvit, blå, raud eller grøn. Desse fargane var dei same som fargane på emaljeverket og edelsteinane som dekorerte stemmaen. Det var også fargen til dei fire demene.²⁴⁰ Fig. 33 og fig. 34 viser høvesvis *stefanos* og *stemma*. På visse religiøse festar bar keisaren **tiara** (τιάρα, τόγα eller τούφα). Denne har persisk opphav og var sett saman av ein sirkel kring hovudet og oppå denne ei vifte av fjør forma som ein tiara.²⁴¹ Når ein keisar døydde, vart han kledd i insigniane sine, *stemma*, *divitision*, gullklamys og *kampagi*, og lagt på *lit de parade* i eit rom i palasset.²⁴² I gravferdseremonien, rett før keisaren skulle leggjast i grava, vart det sagt til han: “ta av deg stemmaen din”, og denne vart teken av hovudet til keisaren og bytt ut med eit enkelt purpurband.

Fibula (περόνη)

Fibula er ein type nål brukt som feste på eit sjal eller ei kappe. *Fibula* vart vanlegvis plassert på høgre skulder. Ho kunne vera laga i bronse, forgylt bronse, sølv eller gull.²⁴³ Den bakre delen var vanlegvis rombe-, oval- eller korsforma, men frå det 6. hundreåret får ein også runde *fibula*. Den keisarlege *fibula* tente som insignia og var vanlegvis rund og dekorert

²³⁸ *ibid.*, s. 67.

²³⁹ Ebersolt, “Mélanges” s. 67, sjå også note 7 same side.

²⁴⁰ *Ibid.*, s. 68. I note 2 viser Ebersolt til andre skrifter; eit døme viser stemma med raud sirkel, andre meiner at fargane viser til fargen på fôret.

²⁴¹ *Ibid.*, s. 68.

²⁴² *Ibid.*, s. 69.

²⁴³ *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. “fibula”.

med gull og edelsteinar, hengande perler og *cloisonné*-emalje.²⁴⁴ Justinian ber ein fibula med ein karneol i midten omkransa av edelsteinar eller perler og tre hangande pæreforma perler eller ametystar (fig. 37). Sjå også fig. 30. I mellombysantinsk tid fekk fibula også form som ein slags oval med rett nedre kant (fig. 53).

Fottøy

Fram til Justinian I si tid bar keisaren kledd som feltherre *cothurnus*. Dette var ein militær snørestøvel dekorert med løvehovud som let tærne vera frie. Barberinidiptykonet viser keisaren i *cothurnus* (fig. 31).²⁴⁵ Seinare vart *cothurnus* erstatta av *tzangia*, men ein veit ikkje når. *Tzangia* var mjuke, høge støvlar i silke pynta med edelsteinar, perler og gullbroderi. På leggen og på foten kunne det vera brodert ørner.²⁴⁶ Keisaren sine sko skilde seg ut med den skarlaksraude eller purpurraude fargen.²⁴⁷ Keisaren og medlemmer av keisarfamilien er som regel framstilte i *tzangia* som i mellombysantinsk tid har vorte eit viktig keisarleg insignia.²⁴⁸ Framstillingar av *tzangia* er sjeldne sidan støvlane som oftast vart dekte av tunikaen, men truleg er dei perleprydde skarlaksraude skotuppene ein ser på mange bilete *tzangia*. Ein illuminasjon av Basil II viser tydeleg keisaren kledd i desse høge støvlane (fig. 36). *Kampagia* høyrde med til keisaren si militære fredsdrakt og har i alle fall sidan Diocletian si tid skild seg ut med juvelpryd, gullbroderi og purpurfarge. Ein ser keisaren kledd i *kampagia* på Theodosiusmissoriumet (fig. 29) og mosaikken i San Vitale (fig. 38).²⁴⁹

3.4 Drakt, seremoni og herskarbiletet i Bysants

Drakt, seremoni og herskarbiletet er knytte tett saman i Bysants. Eg vil her berre kunna skissera i korte drag korleis dei tre elementa i dette vidfemnande området er fletta saman. Som det vil gå fram av biletanalysen var keisardraktene ein viktig del av seremoniane. Bestemte drakter var knytte til bestemte seremoniar, og byte av drakt var også ein del av mange av seremoniane. Eit byte av drakt markerte ei endring, eit anna aspekt ved keisarrolla

²⁴⁴ Ibid., s.v. "fibula".

²⁴⁵ Seinare framstillingar av *cothurnus* er ikkje kjende. Om keisarlege skor sjå *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, s.v. "Insignien" spalte 445-448, Ebersolt, "Mélanges", s.63, Ball, *Byzantine dress*, s.13-14, *Oxford Dictionary of Byzantium* s.v."footwear".

²⁴⁶ Ebersolt, "Mélanges" s. 63, Ball, *Byzantine dress*, s. 14.

²⁴⁷ Piltz, "Costume in Life and Death in Byzantium", s. 157. Dette insigniet kjem frå dei persiske kongane. Ebersolt, "Mélanges" s. 63.

²⁴⁸ Sjå skildringa frå Sclerus sitt opprør s. 52.

²⁴⁹ Ball definerar keisarlege *tzangia* som spisse ankelstøvlar som vart snørte kring ankelen, denne definisjonen skil seg frå dei andre forskarane sine definisjonar. sjå Ball, *Byzantine dress*, s. 14.

skulle framhevast. Dette er ikkje noko nytt med bysantinsk kultur, det er også kjent frå romersk og persisk historie. Diocletian introduserte konseptet med den guddomleg kledde kongen, Konstantin forsterka dette ved å reservera for seg og sin familie purpurfargen og særleg dei purpurfarga støvlane.²⁵⁰ Silkedrakter i purpur vart også eit emblem på keisarmakt. I det 5.-6. hundreåret hadde keisaren tre ulike paradedrakter som han varierte mellom etter anledninga: ei militær, ei sivil og ei konsuldrakt.²⁵¹ Brynje kjennemerkte den militære drakta. Over brynja kunne han eventuelt ha ei kappe; *paludamentum*, ei militærkappe, eller purpurklamys med *fibula*. På hovudet bar han anten ein hjelm prydd med edelsteinar med hangande perler, kalla *pendilia*, eller ei låg krone kalla *toupha* som kunne vera med eller utan *pendilia* (fig. 31). Sivil drakt var sett saman av purpurklamys, som oftast med *tablion*, festa med *fibula*. Under denne bar han ein kvit tunika, ein *divitision*, og på hovudet eit diadem eller ein *stefanos* (fig. 38). Kjennemerket på konsuldrakta er *loros* og konsulsepteret, men septeret vart aldri sett på som eit viktig maktsymbol i Bysants (fig. 42).²⁵² Dei tre typane tilsvarer keisaren si tredelte rolle; militær herskar, konge med stor politisk makt og den som skal visast ære. Dette var overteke frå romersk tradisjon. På 700-talet kan ein ikkje lenger tala om tre ulike typar keisardrakter. Militærdrakt var framleis ein eigen kategori, men *loros* hadde mist si tilknytning til konsulembetet. Keisaren veksla mellom *klamys* og *loros* som begge no vart uttrykk for keisaren som jordisk herskar.²⁵³ *Loros* fekk etterkvart ei religiøs tolking som eit symbol på Kristi siger og oppstode. Plagget er særleg framstilt på kroningsbilete, sjølv om det ikkje er ein del av kroningsritualet slik det er skildra i *De Ceremoniis*.²⁵⁴ Kanskje hadde plagget vorte eit uttrykk for keisaren sitt gudgjevne embete? Ved å ikle seg *loros* vart idéen om keisaren som Kristi stedfortredar på jorda markert. Denne førestillinga gav keisaren ei stor makt i Bysants og ei sterk og opphøgð stilling som det finst få parallellar til i dag.

”In Byzantium the emperor’s position as Christ’s vicar on earth assured him of the veneration of the great majority of his Christian subjects, and the ceremonial which the Church had evolved for the emperor did much to encourage that attitude...the influence of ...Persia, where the Sasanian rulers ranked as virtually divine, did much to encourage the emperor’s assertion that his office entitled him to respect or even adoration.”²⁵⁵

²⁵⁰ Talbot Rice, *Everyday life in Byzantium*, s. 48.

²⁵¹ Agostino Pertusi, “Insegne del potere sovrano e delegato a Bisanzio e nei paesi di influenza bizantina”, *Simboli e simbologia nell’alto medioevo*, Settimane di studio del centro italiano di studi sull’alto medioevo 23, 1976:481-563, s. 501. Dette går tydeleg fram av keisarportrett på myntar. Sjå også Grierson, *Byzantine coins in the Dumbarton Oaks collection*, vol. 2, del I, s. 68-80.

²⁵² Pertusi, “Insegne del potere” s. 502.

²⁵³ Grierson, *Byzantine coins in the Dumbarton Oaks collection*, vol.3 del 1, s. 116.

²⁵⁴ Sjå *De Ceremoniis* del II kap. 47(38) og 48(39).

²⁵⁵ Talbot Rice, *Everyday life in Byzantium*, London 1967, s. 47.

Keisaren hadde mange ulike drakter for både religiøse og sekulære seremoniar. Nokre fann stad i palass eller kyrkje, men offentlege parader var også ein del av seremoniellet. Byte av drakt kunne markera stadium i seremonien eller vektleggja ulike sider ved keisaren si rolle. Før ein slik parade vart dei aktuelle kledda gjort klare. På tidspunktet som etiketten hadde føreskrive vart keisaren ikledd festkledda av spesielle embetsmenn.²⁵⁶ Når dette hende, forma personalet ved kammeret, det keisarlege *cubiculum*, ein krins om han fordi keisaren etter protokollen ikkje kunne byta insignia framføre menn som hadde skjegg.²⁵⁷ Gjennom hundreåra vaks det fram eit rikt utarbeidd og detaljert hoffseremoniell som hadde som føremål å forsterka prakta som omgav keisaren og slik auka både keisaren sin personlege status og verdigheita ved embetet hans. Alle offisielle opptredenar vart nøye regulerte, seremoniane vart planlagde i detalj.²⁵⁸ Slike seremoniar fann stad ved keisarlege dåpsseremoniar, kroningar, gravferder og militære triumfar, mottaking av ambassadørar og religiøse festar.²⁵⁹ Eit døme på ein seremoni er feiringa av dåpen til keisar Arcadius sin son, den seinare Theodosius II (408-450). Gatene i Konstantinopel vart dekorerte med hangande silkestoff pynta med gullornament. Dette var på ei tid då all silke måtte importerast. Dei som tok del i prosesjonen til og frå katedralen var kledde i kvitt, dei øvste embetsmennene gjekk fremst i prosesjonen, etter dei gjekk grupper frå den keisarlege hæren som bar tente lys. Ein hoffmann av høg rang bar barnet, og barnet sin far kledd i purpur følgde dinest.²⁶⁰ Prosesjonane i hovudstaden sine gater gjorde eit mektig inntrykk. Ei skildring er gjort av ein arabar, ein krigsfange i Konstantinopel. Han har skildra det visuelle inntrykket av ein prosesjon han hadde sett: Fremst i kortesjen kom eldre menn kledde i raud brokade med håret fallande over skuldrene, etter dei unge menn kledde i himmelblå brokade berande på forgylte økser, deretter evnukkar kledde i kvite silkeklede berande på forgylte krossar, så kom skinnklede pasjar med lanser og forgylte skjold, patriarkane i farga brokade, fleire pasjar i klede kanta med purpur og perler. Til sist kom keisaren sjølv. Han bar krone og var kledd i strålende slikeklede dekorerte med edelsteinar.²⁶¹

²⁵⁶ Ebersolt, "Mélanges", s. 52.

²⁵⁷ Ibid., s. 52-53. Desse mennene var evnukkar.

²⁵⁸ Talbot Rice, *Everyday life in Byzantium*, s. 48.

²⁵⁹ Ibid., s. 89.

²⁶⁰ Ibid., s. 48-49.

²⁶¹ Ebersolt, "Mélanges", s. 62-63 Ebersolt viser til J.Marquart: *Osteuropäische und ostasiatische Streifzüge*, Leipzig 1903, s. 219.

3.5 Oppsummering av kapitlet

Bysantinsk drakt byggjer vidare på romersk drakttradisjon, men viser etter kvart stadig sterkare persisk påverknad, både i element ved drakttypen og ikkje minst i den overdådige dekoren på draktene. Drakthierarkiet vart ein måte å visa lagdelinga i samfunnet på. Gjennom klesdrakt kjem stand og stilling tydeleg til syne. Keisarleg drakt skil seg frå annan bysantinsk drakt gjennom farge og materiale; drakttypen er i hovudsak den same. Keisarlege insignia kjennemerker keisaren på bilete; dei viktigaste er *loros*, *fibula*, krone og purpurstøvlar/*tzangia*.

4 BILETANALYSE MED FOKUS PÅ DRAKT

Gjennom analyse av fem keisarportrett vil eg skildra drakt og insignia og sjå dette i forhold til den tematiske ramma eller seremonien som keisaren er avbilda i.

4.1 Keisarpanela i San Vitale, Ravenna, ca 548

San Vitale vart grunnlagt av erkebiskop Ecclesius (522-532) i år 525. Ein tok til å byggja kyrkja kort tid etter, truleg i år 526, etter gotarkongen Theodoric sin død.²⁶² I år 540 vart Ravenna teken av den bysantinske generalen Belisarius. Ravenna kom då på ny under bysantinsk styre. Kyrkja stod ferdig og vart vigd av erkebiskop Maximian (546-554) i år 547 eller år 548.²⁶³ Ho er vigd til helgenen Vitalis som leid martyrdøden i Ravenna i det 2. hundreåret. I apsis i San Vitale viser to store mosaikkpanel høvesvis keisar Justinian med følgje og keisarinne Theodora med følgje. Ravenna var ein utpost i det bysantinske riket, og bileta representerte keisarparet sitt nærvær i byen. Justinian og Theodora var sjølve aldri i Ravenna, og mosaikken er truleg laga på grunnlag av måla bilete som førelegg.²⁶⁴

San Vitale - kyrkjebygget

San Vitale er ei sentralkyrkje med eit oktagonalt plan. Eit ambulatorium omkransar det sentrale rommet på bakkeplan. Eit typisk bysantinsk element er galleriet som var reservert for kvinner. Åtte store pilarar definerer det sentrale rommet. Mellom desse er det plassert kurva nisjar som fører det indre og ytre rommet tettare saman. Kyrkja er bygd i raud teglstein som er eit typisk materiale for området. Innvendig er tak og vegger i kyrkja kledde med marmorplater og rike dekorasjonar. Apsis og kor er smykkja med tak- og veggmosaikkar. Mosaikkane i San Vitale vert rekna som eit av høgdepunkta i bysantinsk kunst og er det siste store keisarlege kunstverk frå tida før ikonoklasmen som har overlevd fram til vår tid. Mosaikkane er svært dekorative med rik bruk av planteornamentikk, border og symbolske element. Kvitt, gull, purpur og sterke nyansar av grønt og blått er dei dominerande fargane. Saman med den rike ornamentikken skaper dei eit overdådig men verdig inntrykk. Planteranker, fugle- og fruktmotiv i taket i kor og apsis fører tankane til overfloda i Paradis.

²⁶² Theodoric var konge i Ravenna.

²⁶³ Carl-Otto Nordström, *Ravennastudien*, (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1953), s. 88. Nordström seier år 547, medan Bovini held år 548 for meir sannsynleg. Giuseppe Bovini, *Ravenna: Art and history*, (Ravenna: Longo Publisher, 1991), s. 26.

²⁶⁴ Dei fleste forskarane synest vera samde om det. Sjå til dømes Kiilerich og Torp, *Bilder og billedbruk i Bysants*, s. 117 eller Bovini, *Ravenna: Art and history*, s. 44.

På kvar si side av altaret er keisarparet framstilt i mosaikk. Sett frå koret mot apsis er mosaikken av keisar Justinian med følgje plassert på venstre side av altaret, på høgre side ser ein keisarinne Theodora avbilda saman med følgjet sitt (fig. 38 og 39). Keisarpanela kan truleg daterast til mellom år 546 og år 548. Maximian var biskop i Ravenna frå år 546 til år 556, og mosaikkane må difor daterast innanfor dette tidsrommet. I 548 døyrr Theodora, og dei fleste forskarar er samde om at mosaikkane vart utførte før ho døydde.²⁶⁵ Ingen av panela har vorte restaurerte på ein slik måte at det gjer ikonografisk analyse usikker.

Mosaikkane er svært gjennomarbeidde komposisjonar der alle element har fått si plassering, sin storleik og farge ut frå kva bileta som heilskap skal formidla. Apsis har eit eskatologisk tema. Bakgrunnen i gullmosaikk understrekar det tidlause og ikkje-jordiske ved temaet. Hovudmotiviet over altaret viser Kristi andre kome (fig. 40). Han sit på ein globe omkransa av to englar. På Kristi høgre side, bortanfor engelen står San Vitalis og på Kristi venstre side, biskop Ecclesius. Kristus held bokrullen med dei sju segla i si venstre hand, med den høgre rekkjer han ei krone mot San Vitalis.²⁶⁶ I koret er det framstilt scener frå Det gamle testamentet med Abraham, Moses, Jeremia, Abel og Melkisedek. Abraham, Moses og Jeremia var viktige leiarar for israelsfolket i gamaltestamentleg tid. Melkisedek var både prest og konge. Fleire av scenene har offermotiv. Keisarpanela viser Justinian og Theodora som offergjevarar. Dei ber fram eit keisarleg offer innanfor den liturgiske ramma. *De Ceremoniis* fortel at keisaren gav eit offer til kyrkja når han vart insett i embetet sitt. Likevel er det ikkje dette offeret som det er referert til i biletet. ”The gesture of making the offer, was the same whatever the occasion, and thereby it acquired the timelessness (which is here being discussed).”²⁶⁷ Mosaikkane i apsis og kor utgjer saman ein heilskap gjennom tema konge, prest og offer. Mosaikkane av Justinian og Theodora vart laga for ein bestemt stad og ei bestemt tid, men også for at det bileta formidla, skulle vara ved utover dette. Keisarpanela vert sett inn i ein tidlaus kontekst der politisk og religiøs makt vert knytte saman. Representantar for politisk-religiøs eller jordisk-himmelsk makt er framstilte i fortid, notid og framtid med Justinian og Theodora som representantar for samtida.²⁶⁸ Over dei ser ein den

²⁶⁵ Kirsti Gulowsen, ”Liturgical illustrations or sacred image? The imperial panels in San Vitale, Ravenna”, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, series altera no. 8, volumen XI, 1999, s. 116-117.

²⁶⁶ Bokrullen med dei sju segla er eit apokalyptisk teikn og viser til Johannes Openberring kap.5. Kristus sit på kongsstolen i sitt himmelske rike med bokrullen i handa.

²⁶⁷ Sabine MacCormack, *Art and ceremony in late antiquity*, (Berkeley: University of California Press, 1981), s. 122.

²⁶⁸ Orderud, *Mosaikkutsmykningen i San Vitale*, s. 84-85.

komande verda med Kristus som evig tronande konge. Slik vert keisarparet sin posisjon definert ovanfrå.²⁶⁹

Sidan fokuset mitt er på framstillingar av keisaren, vil eg først gje ei grundig skildring av panelet med Justinian og deretter ein noko kortare gjennomgang av Theodora med følgje.

JUSTINIAN

Skildring av biletet som heilskap

Mosaikken framstiller keisaren saman med viktige representantar frå kyrkja, hoffet og hæren. Bakgrunnen i gullmosaikk gjev biletet eit tidlaust preg og frigjer det også frå å knytast til ein stad. Justinian står saman med følgjet sitt; erkebiskop Maximianus, to diakonar, tre hoffmenn og keisaren sine livvakter. Dei geistlege og hoffmennene har individuelle andletsdrag og frisyrrar. Dette indikerer at det er portrett. Dei tre geistlege ber kors, evangeliebok og røykjelseskar slik det er føreskrive i *De ceremoniis*. Keisaren er vist som deltakar i ein religiøs prosesjon. Sentralt i biletet står Justinian kledd i purpurfarga kappe. Han ber *stemma* og har purpur*kampagia* på føtene. I hendene ber han ein patene i gull med nattversbrødet i. Venstre hand er løynd under kapp og held patenen, med den høgre stør han gulltallerkenen. Ein raud glorie omkransar hovudet hans. Til venstre for keisaren står to dignitarar. Dei er kledd i kvite klede og har kappe med purpurtablion. Personen nærast keisaren er truleg feltherren Belisarius. Han ber drakta til ein patrisiar; kvit *klamys* med purpurtablion. Feltherrar bar vanlegvis *sagion*.²⁷⁰ Ytterst til venstre for dei står representantar for livgarden. Dei er kledd i raude eller grønne korte tunikaer. Dei ber Justinian sitt våpenskjold som har Chi-Ro, kristogrammet, som emblem. Til høgre for keisaren står biskop Maximianus. Namnet hans er sett med tesserae over figuren av han.²⁷¹ Han er kledd i kamelfarga *paenula* over kvit *dalmatika*. Kring halsen ber han *omophorion*. I handa ber han eit prosesjonskors. I tillegg til innskrifta over hovudet hans gjer også drakt og insignia at ein kan identifisera han som biskop.²⁷² Bak, mellom dei to, ser ein overkroppen på ein person kledd i kvite klede, truleg ein patrisiar.²⁷³ Drakta hans viser kva stand han høyrer til. Til høgre for biskopen står to diakonar; den eine ber ein bibel, den andre eit røykjelseskar. Begge to ber kvite *dalmatika*.

²⁶⁹ MacCormack, *Art and ceremony*, s. 265.

²⁷⁰ Nordström, *Ravennastudien*, s. 99.

²⁷¹ Han er den einaste som er namngjeven med innskrift i mosaikken over figuren.

²⁷² MacCormack diskuterer dette i *Art and ceremony*, s. 261.

²⁷³ Denne figuren er lagt til etter at panelet var planlagt, og det er omdiskutert kven som er avbilda. Sjå Orderud, *Mosaikkutmykningen i San Vitale*, s. 29-30.

Alle mennene har andleta i om lag same høgd. Keisaren framstår difor som mellom likemenn. Ved hjelp av komposisjon og farge vert det skapt eit tvitydig bilete av kven som er den fremste av følgjet; keisaren eller biskopen.²⁷⁴ Skjoldet ved soldatane kjem klårt og tydeleg fram med kristogrammet som det største symbolet i heile mosaikken. Det keisarlege insignia på skjoldet understrekar keisaren si rolle som Kristi forsvarar på jorda.²⁷⁵ Ideologisk kan biletet lesast som eit uttrykk for lojalitet mot staten og keisaren sin religionspolitikk. Saman representerer Justinian og Maximianus *imperium* og *sacerdotium*, keisarleg makt og kyrkjeleg autoritet. Justinian er plassert midt mellom dei øvste maktpersonane i Ravenna, representert ved generalen og biskopen. Den sentrale posisjonen i komposisjonen gjer at han framstår som den fremste mellom dei mektige. Slik vert det formidla at keisaren er den fremste mellom likemenn, mellom verdsleg, militær makt og kyrkjeleg makt .

Det er omdiskutert kvar prosesjonen med Justinian og følgjet er framstilt; om det er utanfor kyrkja, i kyrkjekoret som deltakarar i offertoriumsprosesjonen, i *nartex* eller framfor altaret. Diademmet keisaren ber kan indikera at følgjet framleis er utanfor sjølve kyrkjerommet. *De Ceremoniis* fortel at keisaren måtte ta av seg diademmet så snart han steig inn i kyrkja eller i sjølve kyrkjerommet.²⁷⁶ Diademmet kan altså indikera at keisaren er på veg til inngangen av kyrkja.²⁷⁷ Livgarden tok ikkje del i prosesjonar i kyrkjerommet, og ein kan av den grunn også tenkja at følgjet enno ikkje er i kyrkjerommet.

Skildring av keisaren si drakt og insignia

Mosaikken er godt bevart. Krona vart noko endra på 1100-talet då ho vart gjort mindre enn ho opphavleg var. Elles er mosaikken uendra.

Justinian vert identifisert som keisar gjennom purpurklamys med gulltablion og insignia krone og purpursko. Under *klamys* har han ein knekort tunika. Det er all grunn til å tru at både kappe og tunika er i silke. Silke var det føretrekte materialet både på grunn av materialet sine fysiske eigenskapar, det vakre skinet i stoffet og den status som vart knytt til stoffet. Justinian si kappe fell i mjuke faldar slik eit silkestoff ville gjera. *Klamys* er purpurfarga med eit mønstra *tablion*. *Tablion* er i gull og har små mønster av grønne fuglar i raude medaljongar. Fuglane er

²⁷⁴ Sjå MacCormack, *Art and ceremony*, s. 261-262 for fleire detaljar om komposisjonen.

²⁷⁵ Gulowsen, "Liturgical illustrations", s. 121.

²⁷⁶ Orderud problematiserer bruken av *De Ceremoniis* i forhold til denne mosaikken. Desse tekstane kom til omlag 400 år etter mosaikkane. Sjå André Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin: Recherches sur l'art officiel de l'empire d'orient*, (Paris: Variourm reprints, 1971), s. 107.

²⁷⁷ Nordström viser til Wulf: *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin 1914, Del II s. 421 og *De Ceremoniis* I, s. 10, 58f, 134. Nordström, *Ravennastudien*, s. 100-102.

diverre ikkje råd å identifisera.²⁷⁸ Kappa er festa med ein stor *fibula* over høgre skulder. *Fibula* har ein stor karneol i midten omkransa av perler. Tre store, dråpeforma perler eller ametystar heng i små gullkjede ned frå *fibulaen*. Under *klamys* ber han ein kvit knekort tunika kanta med gullband eller gullbroderi på skuldra, ermelinning og i sida frå kanten nede og opp til hofta. I livet har han eit raudt eller purpurfarga belte. To gullprydde ermelinningar kan indikera at han ber to tunikaer. På føtene har han purpurraude *kampagia* pynta med perler. På hovudet har han ei gullkrone prydd med perler og fine steinar i raudt, grønt og blått. Krona har fire hengjande, avlange glasperler som rekk ned omtrent til hakepartiet. Ut frå dette elementet kan ein identifisera krona som ein *stemma*.

Det er mange element ved drakt og prydnad som kan identifisera Justinian som keisar. Det mest openberre er utan tvil krona, men også purpurkappa og purpurstøvlane vitnar om keisarverde. Dette er ei sivil paradedrakt slik ho vart brukt på 400- og 500-talet.²⁷⁹ Ein kan ikkje sjå noko mønster i silkeklamysen til Justinian; kappa synest vera laga i eit umønstra, einsfarga stoff. *Tablion* har eit identifiserbart mønster med grønne fuglar i medaljongar vekselvis med eit enkelt bladornament. Det er uråd å vita kvar stoffet er produsert, om det er bysantinsk produksjon eller importert. Det småmønstra stoffet som er typisk for den tidlege bysantinske produksjonen, kan tyda på eigen produksjon. Det er også naturleg å tenkja seg at Justinian i størst mogeleg grad ville bruka bysantinske silkestoff sidan han gjorde mykje for å auka og forbetra den bysantinske silkeindustrien. Tradisjonelt har ein tidfesta starten på bysantinsk silkeproduksjon til kring år 554, men seinare forsking viser ei tidlegare etablering av framstilling av silke i bysantinsk område. Det er difor grunn til å tru at stoffet i *tablion* kan vera av bysantinsk opphav. Purpurklamys med gulltablion var eit keisarleg privilegium. Andre kunne bera purpurtunika og *klamys* med purpurtablion, men ikkje kombinasjonen som keisaren ber her. Purpur var, som nemnd tidlegare, eit gammalt verdigheitsteikn, og vart alt på 300-talet eit viktig attributt for den bysantinske keisaren. Sjølv om kleshierarkiet først vart godt forankra i det bysantinske samfunnet under keisar Justinian, kunne det ikkje vera nokon tvil om at ei kappe i purpur viste til ein person av svært høg rang. Den mørke fargen kan tyda på at stoffet har fleire innfargingar. Kanskje stoffet kan vera av typen triblaction – farga tre gonger – som gav ein djup, mørk purpurfarge.

²⁷⁸ Azelio Ortali, *Gli uccelli nei mosaici bizantini*, Biblioteca di "Felix Ravenna" 10, (Ravenna: Edizione del Girasole, 1997), s.87. Ortali er ornitolog.

²⁷⁹ Sjå også "Keisaren og familien hans", s. 59.

Også Kristus vart framstilt i purpurdrakt slik det er gjort i apsis i San Vitale. Dette er med på å forsterka det symbolske ved Justinian si drakt. Keisaren og Kristus er dei einaste som har heile drakter i purpurfarge. Gjennom fargen i klesdrakta vert keisaren og Kristus knytte saman. Klesdrakta skaper såleis eit sterkt samband mellom den jordiske herskaren og himmelherskaren. I bysantinsk tradisjon der keisaren framstod som Kristi representant på jorda, vil ei utsmykking der både Kristus og keisaren er kledde i purpurklede, skapa sterke assosiasjonar mellom dei og understreka keisaren si opphøgde, nesten guddomelege stilling.

THEODORA

Skildring av biletet som heilskap

Theodora er plassert litt til venstre for midten i biletet. Sjølv om ho skal ha vore ei lita kvinne, er ho gjort større enn alle dei andre og plassert i ein nisje.²⁸⁰ Nisjen er med på å framheva ho som det viktigaste fokuset i biletet. Ho er kledd i purpurkappe over kvit tunika, krone og *superhumeral*. I handa held ho ein kalk. Til venstre for ho står ein embetsmann kledd i same drakt som dei to ved sidan av Justinian, med raudt belte om tunikaen.²⁸¹ Til venstre for han att står ein mann kledd i brun kappe med purpurtablion. Under har han kvit tunika med raudt belte i livet. Ermekant og skulder har band eller broderi i raudt. Med høgre hand løfter han til sides eit forheng. Døropninga viser ikkje kva som er bak; ein ser berre inn i eit mørker. Framføre døropninga står ei fontene. Gulowsen og MacCormack argumenterer for at Theodora alt var død då mosaikken vart fullført. Døropninga og fontenen er eit av fleire element i Theodorapanelet som har sterke referansar til sarkofagrelieff og livet etter døden.²⁸²

Til høgre for Theodora står sju hoffdamer. Dei to nærmast ho har fått meir rom enn dei andre i kvinnefølget.²⁸³ Dei har individuelle andletsdrag, og detaljar i draktene kjem godt fram. Den aller fremste har purpurtunika med gullband. Purpur og gull fortel om høg rang. Gullbanda minner om draktene til dei kvinnelege helgenane i San Apollinare Nuovo, Ravenna. Den neste i følget (Giovannina?) synest ha ei kappe i gullstoff med innvovne blomar. Tunikaen er lys raud eller rosa med blå fuglar. Fuglane er sultanhøne (*porphyrio porphyrio*), men det er uvisst

²⁸⁰ Gulowsen, "Liturgical illustrations", s. 122. Ho viser til Procopius som omtalar ho som ei lita og elegant kvinne. Procopius, *Anecdota*, XX, 11; *Buildings*, I, xi, s. 8-9. Barber viser til Procopius' *Secret History*, Loeb (red.) H.B. Dewing, X.11. Charles Barber, "The imperial panels at San Vitale: a reconsideration". *Byzantine and modern Greek studies*, nr. 14, 1990, s. 22.

²⁸¹ Det er uråd å sjå om embetsmennene ved Justinian si side også har raudt belte i livet, men det er sannsynleg sidan draktene elles er like.

²⁸² Gulowsen, "Liturgical illustrations", s. 132-137. Ho viser til nisjen Theodora står i, kalken, cymation, fontenen og den opne døra. Sjå også MacCormack *Art and ceremony*, s. 262-263.

²⁸³ Det kan vera Antonina, kona til Belisarius og dottera Giovannina. Bovini, *Ravenna: Art and history*, s. 48.

om fuglen hadde ein særleg symbolsk betydning i bysantinsk kunst.²⁸⁴ Kvinnene i følgjet er kledde i side tunika med kappe over. Mjuka faldar i kleda tyder på fine, lette stoff som utan tvil må vera silke. Stoffa er småmønstra, og ein kan skjelna fuglar og planteornament. Dei tre som står fremst, har også segmentae i gull på tunika eller kappe. Ei av kvinnene lengst til høgre i biletet er kledd i raude og grønne fargar. Desse fargane balanserer mot livgarden sine raude og grønne fargar.

Skildring av keisarinna si drakt og insignia

Theodora er kledd i keisarleg drakt og insignia. Ho ber ei sid purpurkappe som har eit breitt brodert eller vove band nedst på kappan. Motivet er dei tre vise menn som kjem med gåver. Under kappan har ho ein kvit, fotsid tunika utan belte i livet. Tunikaen er kanta med rike gullbroderi eller gullband på ermekant, skulder og i kanten nedst. På hovudet har ho ei gullkrone sett med perler og store edelsteinar. Krona er høgre enn Justinian si. Ned frå krona heng lange perlekjeder. Heilt inn til andletet er det lagt ei svart stripe i mosaikken. Er dette berre for å markera konturen av andletet eller er det eit glimt av håret hennar? Det synest vera kontur sidan stripa held fram nedover halsen. Ein kan då gå ut frå at gullbanda og perlene ein ser under krona, er ein del av frisyren hennar som må ha vore svært imponerande! Kring skuldrene har keisarinna ein brei krage kalla *superhumeral*. Denne er i gullfarga stoff pynta med perler og store edelsteinar i raudt og grønt. Ned langs heile kragekanten heng store dråpeforma perler.

Dei tre vise menn nedst på kappan er eit viktig symbolsk element. Dei er kongar som kjem med gåver slik ho sjølv gjer det. Dei vert ein metafor på kongane som bøyger seg for den øvste kongen, skaper assosiasjonar mellom jordisk og himmelsk kongemakt og er slik med på å understreka både keisarverde og audmykt. ”The metaphor carries within it both grandeur and profound humility: the grandeur of the first among the Gentiles, the wise, to whom Christ was revealed, and the humility of those who lay their gifts upon the altar.”²⁸⁵

Drakt og ikonografi

Biletet viser keisarparet som offergivarar. Når ei kyrkje vart innvigd eller ved større religiøse høgtider var det vanleg at keisaren kom med ei generøs gåve til kyrkja. Eg forstår det slik at

²⁸⁴ Ortali, *Gli uccelli*, s. 26 og s. 87. Kanskje var det berre den praktfulle blå fjørdrakta som gjorde fuglen attraktiv som motiv. Fuglen er vanleg i gamal Egyptisk kunst.

²⁸⁵ MacCormack, *Art and ceremony*, s. 262.

plasseringa av keisarparet i apsis og gåvene dei ber fram, skal understreka religiøse aspekt ved keisarrolla. Kleda understrekar først og fremst keisaren si makt som jordisk herskar. Mosaikken av Konstantin IX og Zoe viser ei liknande framstilling.

4.2 Elfenbeinsverk med Romanos og Eudokia, ca 944-949

Elfenbeinsverket vert kalla "Romanos-elfenbeinet". Det viser eit bysantinsk keisarpar som vert krona av Kristus (fig.41). Ein trur at biletet er både til minne om kroninga og giftarmålet. Innskrifta over keisarparet identifiserer dei som Romanos og Eudokia. Det har vore omdiskutert kven denne keisaren er; Romanos I (r.959-963) og kona Bertha-Eudokia eller Romanos IV Diogenes (r. 1068-1071) og kona Eudokia Makrembolitissa. Seinare forskning synest å sameinast om at det er førstnemnde keisarpar.²⁸⁶

Elfenbein har vore høgt verdsett heilt frå forhistorisk tid. Det var særleg gløden og den glatte overflata som gjorde det til eit ettertrakta materiale. 900-talet var høgdepunktet for framstilling av elfenbeinsrelieff i Bysants, sjølv om tilgangen på materialet var sterkt redusert etter 600/700-talet då landområde i det nordlege Afrika gjekk tapt.²⁸⁷ På 1100-talet hadde elfenbein vorte ei sjeldan og svært verdifull vare som særleg vart brukt til å avbilda kristne motiv eller som hyllest til keisaren. Det er uvisst korleis elfenbeinsskjerarar var knytte til det bysantinske hoffet. Dei kan ha vore organiserte i ein eigen keisarleg verkstad eller berre utført einskilde oppdrag på bestilling. Ei slik organisering kan forklara kvifor ein finn same teknikk, motiv og ornament på elfenbeinsarbeid som ikkje har keisarlege referansar.²⁸⁸ Ein kan ikkje attribuera Romanoselfenbeinet til ein namngjeven handverkar, men same hand har truleg laga eit triptykon i Cabinet des Médailles, Paris, og eit diptykon som no er delt mellom Hannover og Dresden.²⁸⁹

Romanos II var son til Konstantin VII Porfyrogenitos og vart krona som medkeisaren hans på påskedag i 945, berre seks år gamal. I september 944 vart han gift med den vestlege prinsessa

²⁸⁶ Anthony Cutler, "The date and significance of the Romanos Ivory", i *Byzantine east, latin west: art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann*, (Princeton, N.J.: Department of Art and Archaeology, Princeton University, 1995), s. 605. Cutler er ein av dei fremste forskarane på bysantinske elfenbeinsverk.

²⁸⁷ Anthony Cutler, *The hand of the master: Craftmanship, ivory, and society in Byzantium (9th – 11th centuries)*. (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994), s. 19: Kiilerich og Torp, *Bilder og billedbruk i Bysants*, s. 191.

²⁸⁸ Cutler, *The hand of the master*, s. 233-234.

²⁸⁹ *Ibid.*, s. 234, sjå Cutler fig. 222, 223 og 110 for illustrasjonar.

Bertha som vart kalla Eudokia etter brudlaupet. Ho var då fire år gamal og døydde i 949, berre åtte år gamal.²⁹⁰ I mellombysantinsk tid vart keisarane framstilte om lag slik dei såg ut.²⁹¹ Cutler meiner difor det skjegglause, barnlege andletet til Romanos er eit prov på at det er Romanos II og ikkje Romanos IV som må ha vore minst trettisju år gamal då han vart krona til keisar i 1068. Også ikonografien, bokstavane si utforming og titlane over personane indikerer det same tidsrommet.²⁹² I mellombysantinsk tid hadde portrettlikskap vorte viktig. Keisarbiletet var ikkje lenger berre eit emblem, men knytt til den einskilde keisar sin utsjånad. Dette gjev forskarane grunnlag for å tidfesta keisarportrett frå denne tida. Som ein seinare vil sjå, var portrettlikskap vesentleg også for framstillingane av Constantin IX og Nikephoros III Botaniates. Relieffa vart ikkje berre laga for å gje eit visuelt bilete å sjå på og beundra. Romanos-elfenbeinet har slitemerker etter religiøs bruk. Det er ikkje dei høgste områda i relieffet som har mest slitasje, men andleta til keisarparet og Kristusfiguren i midten.²⁹³

Skildring av biletet som heilskap

På relieffet ser ein Romanos II og Eudokia kledd i praktfulle seremoniklede. Begge har kroner og ein glorie som kransar hovudet. Dei står på eit slags lågt podium med ornamentalt pynta sider. Begge strekkjer hendene i ein tilvisande gest mot Kristus som står mellom dei. Han står på ein slags oppbygning som gjer han mykje høgare enn Romanos og Eudokia. Han har korsglorie og er, slik han tradisjonelt vert framstilt, kledd i tunika med eit laust klede over. Han strekkjer hendene ut og rører ved kronene til keisarparet. Over Romanos og Eudokia er det ei innskrift som identifiserer dei slik også innskrifta IC XC identifiserer Kristus.

Komposisjonen er enkel, men verdig. Fokus fell på dei praktfulle draktene til keisarparet og på kristusfiguren som strekkjer armene sine ut mot dei. Andleta til dei tre dannar omlag ein likesida trekant med Kristus som øvste punkt. Heile diptykonet har ein enkel, glatt rammekant utan ornamentikk; den øvste kanten er avrunda lik ein arkade.

Skildring av keisaren si drakt og insignia.

Keisaren er kledd i fotsid tunika med *loros* over. Tunikaen har lange erme med band eller broderi på ermebrotet. Ved skuldrene og i sidene frå faldekant om lag til knehøgde er det også

²⁹⁰ Robin Cormack, *Byzantine art*, (Oxford: Oxford University Press, 2000), s. 135 og Cutler "The Romanos Ivory", s. 606.

²⁹¹ Cutler, "The Romanos Ivory", s. 607.

²⁹² Cutler, *The hand of the master*, s. 205. Sjå også Cutler "The Romanos Ivory", heile artikkelen.

²⁹³ *Ibid.*, s. 23-25. Cutler påpeikar at om ein held elfenbeinet i begge hendene, er det naturleg at tommelfingrane vert plasserte på andleta til keisarparet. Slitasjen på Kristi andlet kan forklarast ut frå tradisjonen med å kyssa ikonar og bilete av heilage kvinner og menn.

band eller broderi. *Loros* er tett brodert med perler og edelsteinar. Bandet er delt i eit rutenett av firkanta forma edelsteinar avdelt med perlerader. Dette er ei sein utgåve av *loros*, den H-forma, med breitt band med halsopning. Framme er *loros* nesten like sid som tunikaen. Begge endar av *loros*-bandet sluttar i ein kant prydd med hengande smykke. Dette kan ha vore emaljearbeid forma som store dråpeforma ”perler” (fig. 35). Enden som heng ned bak, er lengre enn stykket framme; den er ført fram under høgre arm, kryssar framstykket og så lagt over venstre underarm. Ein kan merka seg at på framdelen av *loros*-bandet tel ein fire firkanta edelsteinar i breidda, medan delen som kjem bakfrå og kryssar framdelen, har fem edelsteinar i breidda. På hovudet ber keisaren ein *stemma* prydd med lekkjer av perler som heng ned på sida av andletet. *Stemmaen* har ein stor stein midt framme og over denne ein kross.

Eudokia ber same slag krone som Romanos. Ho ber fotsid tunika som er prydd på same vis som den Romanos ber. Over tunikaen ber ho ein *klamys* med eit kvadrat- og eføybladmønstra *tablion*. Perlekransa medaljongar dekkjer flata i *klamys*-stoffet. Eg er samd med Cutler i at det skjold- eller seglforma stykket som einskilde keisarinner ber, er ei seinare utgåve av *loros* og kan difor vera eit grunnlag for datering.²⁹⁴ I denne avbildinga av Eudokia meiner eg derimot at han mistek Eudokia sin *klamys* for ein *loros*.²⁹⁵ Plagget har *tablion*, eit element som er knytt til *klamys*. Det er også festa med *fibula* over høgre skulder. I tillegg ser ein at stoffet går i eit samanhengande stykke frå Eudokia si høgre side og over hennar venstre skulder, ulikt *loros*-bandet.

Sidan elfenbeinsarbeidet er ufarga, er det ikkje mogeleg å seia noko om fargane i draktene. Det er likevel tydeleg at dei er kledde i seremonielle praktplagg, overstrødde med perler og edelsteinar. Det gjeld ikkje minst *lorosen* som Romanos ber, men også Eudokia sin *klamys* synest vera brodert med perler kring alle medaljongane. Relieffet får fram detaljar i draktene på ein meir presis måte enn ein miniatyr eller mosaikk ofte gjer. Ein ser kor fint og jamt perler og edelsteinar er ordna på Romanos sin *loros* og kor tungt den eine enden synest å kvila over den venstre armen hans. Det er ingen tvil om at eit så breitt band, sett tett i tett med fine steinar må ha vore av ei viss tyngd.

Drakt og ikonografi

Biletet av Romanos og Eudokia er laga til minne om både giftarmålet og kroninga deira. Keisaren som vert krona av Kristus, formidlar to aspekt samstundes; den viser det historiske

²⁹⁴ Dette ”skjoldet” vert av einskilde også kalla *thorakion*, men bruken og definisjonen av namnet er ikkje konsistent i forskingslitteraturen.

²⁹⁵ Cutler, ”The Romanos Ivory”, s. 607.

faktum at keisaren har vorte krona, men understrekar også, ved Kristi nærvær, at keisaren står nær det guddomelege og er utvald av Gud til å herska. Også Grabar ser kroningsbileta som eit uttrykk for eit ideologisk innhald. Det offisielle preget kjem til uttrykk gjennom komposisjon, insignia og praktdrakter og formidlar samstundes ein idé eller tanke som er meir enn dei reint historiske fakta.²⁹⁶ *Klamys* var, truleg i ei spesiell praktutgåve, ein viktig del av kroningsseremonien. På eit tidleg stadium i seremonien seier patriarken fram ei bøn over ein *klamys*, den vert så ikledd keisaren. Hovudseremonien fann stad i Hagia Sophia. *Klamys* og kroner vart plasserte på eit berbart altar på *amboen* i kyrkja.²⁹⁷ *De ceremoniis* nemner ikkje *loros* i kapittel 47 og 48 i skildringa av kroningsritualet. Ball ser *loros* som det aller viktigaste keisarlege insignia. Den var både eit symbol på keisardømet og på keisaren si rolle som herskar. Det vart berre brukt ved dei største høgtidlege seremoniane, likevel er keisaren ofte avbilda i *loros*.²⁹⁸

På grunnlag av stil vert Romanos-elfenbeinet knytt til eit elfenbeinsverk som viser Kristus som kronar Konstantin VII. Også Konstantin er kledd i tunika med *loros* over. Han ber ein smalare type *loros* i Y-form slik det var vanleg fram mot 1000-talet fig.42.

Romanos-elfenbeinet vert også ofte samanlikna med ein illuminasjon av Nikephoros og Maria av Alania, (folio I(2bis)v i MS Coislin 79) i offisielle drakter med *loros* og krone fig.43. Ein halvfigur av Kristus rører ved kronene deira. Maguire meiner dette ikkje er eit kroningsbilete, men eit bilete som skal visa at keisaren har fått autoriteten sin frå Gud.²⁹⁹ Tre andre illuminasjonar i Coislin 79 viser Nicephoros Botaneiates i ulike offisielle situasjonar, men berre i kroningsbiletet er han kledd i *loros*. Ein annan illuminasjon viser keisarinne Eudokia, kona til Basil I (r. 867-886) saman med sønene Leo og Alexander.³⁰⁰ Alle tre ber *loros* av tidlegbyzantinsk type over *divitision*. Her er det ingen velsignande kristusfigur, men alle tre ber *stemma* som er eit keisarleg attributt.³⁰¹ Eit elfenbeinsverk datert til 982-83 viser Keisar Otto II og keisarinne Theophano fig.44. Ikonografien er den same som på Romanos-elfenbeinet som utan tvil har tent som førelegg for biletet av Otto og Theophano.³⁰² I midten

²⁹⁶ Grabar, *L'empereur*, s. 119.

²⁹⁷ *De Ceremoniis*, II kap 47(38), s. 2 (fol. 90r) og 3 (fol. 90v).

²⁹⁸ *Loros* vart brukt 1. påskedag som var den største festdagen i den bysantinske kalendaren og også i pinsetida, ei anna viktig høgtid. Ball, *Byzantine dress*, s. 16.

²⁹⁹ Helen Evans, og William D. Wixom, red., *The Glory of Byzantium: Art and culture of the middle Byzantine era A.D. 843-1261*, (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997), s. 207.

³⁰⁰ *Gregor Nazianzus sine homiliar*, MS Gr. 510, fol. Br. Manuskriptet er i Bibliothèque nationale de France, Paris.

³⁰¹ Ball kommenterer at det er uvanleg at keisarinna er kledd i same drakt som sønen sine, vanlegvis ville klesdrakta markera om det er mann eller kvinne. Ball, *Byzantine dress*, s. 11.

³⁰² *The glory of Byzantium*, s. 336-337, viser til Cutler "The Romanos Ivory", s. 605-610.

står Kristus; han strekkjer armene ut og rører ved kronene til keisarparet i ein velsignande gest. Figuren hans er vesentleg større enn keisarfigurane. Ein kan merka seg at i dette biletet er det keisaren som har praktklamys og keisarinna som ber *loros*. Kanskje kan grunnen vera at ho var bysantinsk og han vestleg?

4.3 Gunthersilken i Bamberg, ca 1017-1025

Gunthersilken er eit silkeforheng som er 217 cm høgt og 208 cm breitt.³⁰³ Det er ein monumental framstilling av ein keisar til hest akkompagnert av to kvinner (fig.45) og er den einaste eksisterande i sitt slag. Det finst ingen andre store silkestykke med figurativt motiv utført i biletvevteknikk frå denne tida.³⁰⁴ Storleik, motiv og teknisk sett høg vevkvalitet indikerer at dette er eit bestilt verk, mest truleg frå ein keisarleg verkstad i Konstantinopel. Silken er bysantinsk og vert datert til 11. hundreåret.³⁰⁵ Gunthersilken er no i Diözesanmuseum, Bamberg.

Den fine kvaliteten viser seg også i materialet; mjuk, tung, glansfull silke. Renninga er i ufarga silke.³⁰⁶ Silken er utført i biletvevteknikk med dei ulike fargane i klårt skilde felt utanom på kinn og hender som er modellerte med graderte fargetonar. Vevaren har brukt mange ulike fargar til silkestykket med fine nyansar mellom fargane: lys lilla, mørk purpurlilla, tre raudtonar, tre blåtonar, to grøne, to gule, to brunfargar, kvitt og ein grå-beige farge.³⁰⁷ Fiolett ser ein hovudsakleg i bakgrunnen og i keisarfiguren. Purpurfargen er ikkje ekte purpur, men framstilt av plantefargar.³⁰⁸

I palasskomplekset i Konstantinopel var det verkstader som framstilte praktstykke til utsmykking av palass, kyrkjer og som gåver. Tekstilforheng spelte ei viktig rolle både som utsmykking av eit rom og i samband med seremoniar. Gunthersilken er eit døme på dette, både som praktstykke og forheng. Biskop Gunther døydde på ei tilbakereis frå Konstantinopel

³⁰³ Messerer, *Der Bamberger Domschatz*, s. 67. Også Muthesius sler fast at silken på grunn av storleiken må ha vorte laga som eit forheng. Muthesius, *Byzantine silk weaving*, s. 102.

³⁰⁴ Muthesius, *Byzantine silk weaving*, s. 102.

³⁰⁵ Wilhelm Messerer, *Der Bamberger Domschatz in seinem Bestande bis zum Ende der Hohenstaufen-Zeit*, (München: Hirmer, 1952), s. 67.

³⁰⁶ Sigrid Müller-Cristensen, *Das Guntertuch im Bamberger Domschatz*, (Bamberg: Bayerische Verlagsanstalt, 1984), s. 14.

³⁰⁷ Sigrid Müller-Christensen, "Beobachtungen zum Bamberger Guntertuch", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst III*, Folge 17, 1966, s. 9.

³⁰⁸ Müller-Cristensen, *Das Guntertuch im Bamberger Domschatz*, s. 14.

i året 1065. Silken var truleg ei diplomatisk gåve frå keisar Konstantin X (1059-67) til den tyske keisaren Henrik IV(1056-1106).³⁰⁹ Silkestykket vart brukt som likklede til biskop Gunther og vart funne i 1830 i grava hans i Bambergkatedralen.³¹⁰ Det var då i ein svært dårleg og fragmentert tilstand. Den opphavlege breidda er intakt, medan ein reknar med at høgda er noko avkorta. Delar av hovudmotivet er også svært skadd. Dei over to hundre fragmenta vart for første gong monterert i 1894, i München.³¹¹ Müller-Christensen har gjort eit grundig studium av rekonstruksjonen og restaureringa av silken.³¹² I 1894 vart nokre av delane plasserte feil, men det vart retta opp ved remonteringa i 1965. Denne korrigeringa var viktig. Omplasseringa av einskilde av fragmenta gav betre meining, og ikonografiske og stilistiske element kom betre fram. Tekstilhistorisk er Gunthersilken eit viktig funn. Den viser at det vart produsert figurative komposisjonar i stort format i dei keisarlege verkstadene i Bysants. Dersom silken vart laga i Basil II si tid, viser den at ein hadde interesse for å framstilla hendingar frå samtida. Den er også eit prov på at det har eksistert vevstolar for biletvev i dei keisarlege verkstadene på 1000-talet.³¹³

Skildring av biletet som heilskap

Silken viser ein komposisjon sett saman av to heilt ulike komponentar; eit monumentalt sentralt plassert figurativt bilete mot ein småmønstra dekorativ og ornamental bakgrunn.

I midten ser ein keisaren ridande på ein rikt prydd, kvit hest. Keisaren er framstilt frontal med krone og nimbus; i høgre hand held han ein *labarum* medan venstre hand held hestetaumane.³¹⁴ Keisaren er kledd i ein gullprydd purpurtunika og ber *stemma*. Diverre er delen frå nedste kant av krona og ned til øvste del av tunikaen borte; ein ser altså ikkje andletet på keisaren. *Stemma* har truleg hatt hangande perler, men sidan denne delen av silken manglar, kan ein ikkje seia det heilt sikkert.

³⁰⁹Müller-Christensen, *Das Guntertuch im Bamberger Domschatz*, s.10: Muthesius, *Byzantine silk weaving*, s. 101. Det er dokumentert at Henrik IV tok imot gåver frå Konstantin X på denne tida.

³¹⁰ Muthesius, *Byzantine silk weaving*, s. 101: Agnes Geijer, "Bishop Gunther's shroud in Bamberg Cathedral: Some marginal notes." i *Documenta Textilia. Festschrift für Sigrid Müller-Christensen*, (München: Deutscher Kunstverlag, 1981), s. 156: Biskopen si grav vart flytta i samband med restaurering av katedralen.

³¹¹ Målarer Friedrich Karl Rupprecht sette saman silkefragmenta og laga på det grunnlaget ei teikning av slikeforhenget slik det må ha sett ut med alle delar intakt. Denne teikninga er frå 1830 eller 1831 og finst i "Archiv des Erzbistums" i Bamberg. Müller-Christensen, *Das Guntertuch im Bamberger Domschatz*, s. 6.

³¹² Sjå Müller-Christensen, "Beobachtungen zum Bamberger Gunthertuch", s. 9. Silken vart restaurert og monterert i 1965 på grunn av at han var forureina og skadd av insekt.

³¹³ Muthesius, *Byzantine silk weaving*, 1997, s. 102.

³¹⁴ Messerer seier keisaren held *labarum* i venstre hand, men denne observasjonen er gjort før remonteringa i 1965. Då vart silken monterert med *framsida* ut mot tidlegare baksida. Messerer har difor sett silken spegelvendt i forhold til slik den framstår no.

Hesten har rikt dekorert seletøy med breie reimer dekorerte med edelsteinar og halvmåneforma anheng. Denne rike seremonielle utsmykkinga av hesten har persisk opphav (sjå fig.49).³¹⁵ Også dei raude flagrande silkebanda som er knytte om alle fire beina og halen på hesten, er eit sassanidisk/persisk element.³¹⁶ På kvar side av keisaren står det ein kvinnefigur. Kvinnene har perleprydde kroner. Avslutninga øvst på kronene minner om skyteskøra på ei borg og indikerer såleis at dei er personifikasjonar av byar.³¹⁷ Dei rekkjer keisaren krone og hjelm. Geijer identifiserer desse som ein romersk *stemma* og ein iransk *toufa*. Vifta med påfuglfjør kjennemerker toufaen. Kvinnene er kledde i like drakter. Begge har undertunikaer med breie gullbroderte band med fine steinar. Over denne har dei ein knekort tunika, *colobium*, med belte i livet. Kvinna til venstre har blå *colobium* over bleikgul tunika.³¹⁸ Kvinna til høgre for keisaren har gulgrøn *colobium* over lysblå undertunika. Begge har langt, gyllent hår samla i ei hengande flette, stor øyrepynt, halsband og eit bleikraudt sjal over skuldrene. Armane er smykka med breie, perleprydde gullband. Dei barbeinte føtene deira kan peika tilbake på måten ein framstilte personifikasjonar på i antikken. Elles minner ingen av kvinnene om antikke personifikasjonar, kanskje utanom den takkete kanten på krona som indikerer by.³¹⁹ Kvinnene har håret samla i lange fletter, Ifølgje Grabar finst det ingen andre bysantinske monument som viser denne frisyren. Han trur det kan vera ein fransk eller germansk mote som har kome til Bysants og kanskje vorte brukt av overklassen ved spesielle høve. Müller-Christensen finn parallellar til kvinnene sin frisyre, "bykrone" og klesdrakt i samtidige bysantinske manuskript.³²⁰

Bakgrunnen er dekt av raude og blå blad som er sette inn i små grøne skiver mot ein purpurfarga bakgrunn. Dei blå og raude ornamenta vert tolka på ulikt vis. Grabar kallar dei rosettar, Agnes Geijer tolkar desse motiva i sirklane som lotusblomar eller knoppar, medan Muthesius kallar dei spress fig. 48. Formene minner mykje om lotusknoppene ein finn i relieffa i Persepolis. Lotusknoppene er vekselvis i raude eller blå fargar, ordna slik at dei aksentuerer den vertikale retninga. Dei framhevar hovudmotivet og gjer det meir naturalistisk.³²¹ Øvst og nedst har silkestykket ornamentale band med blomemønster.

³¹⁵ Müller-Christensen, *Das Guntertuch im Bamberger Domschatz*, s. 12.

³¹⁶ Grabar, "*L'empereur dans l'art byzantin*", s.51.

³¹⁷ Geijer, "Bishop Gunther's shroud", s. 158.

³¹⁸ Grabar, "*L'empereur dans l'art byzantin*", s. 52. Grabar omtalar overtunikaen som *colobium*.

³¹⁹ *Ibid.*, s. 52. Han samanliknar også frisyren med framstillinga av dronninga av Saba på portalen i Chartres; også her ser ein kombinasjonen av hengande flette og krone.

³²⁰ Müller-Christensen, "Beobachtungen zum Bamberger Gunthertuch", s. 14. Ho viser til ein personifikasjon av Egypt i Basil II sin menolog, f. 274 og "Babylon" i psalter Suppl. grec. 610, f. 252, v, Paris, Bibl. Nation.

³²¹ Sjø Müller-Christensen, *Das Guntertuch im Bamberger Domschatz*, s. 10.

Blomebandet nedst på silken har opphavleg vore symmetrisk med det øvste bandet. Det tyder på at silkeforhenget har målt omlag 260 cm i høgda med alle border intakte.³²² I dag eksisterer berre det øvste av to blomeband i kanten nede. Müller-Christensen meiner desse blomane og palmettane har sassanidisk-iransk opphav.³²³ Ifølgje Grabar minner desse blomebordene om innfelte emaljearbeid. Emalje kan gje ein sterk fargeverknad. "...colorific effects are greatly heightened by the sheen of the golden foundation of the coloured glass material."³²⁴ Ein liknande koloristisk effekt kan også eit silkestoff gje; når ein ser gjennom stoffet mot lyset, kan effekten vera nesten som eit glasmaleri. Slik verknad kan berre silkestoff gje, i motsetnad til ull- og linvev som ser mørke og matte ut ("dull") i motlys. Til Guntherkledet har ein berre brukt silke og ikkje blanda silken med andre materiale; difor kan ein få denne effekten til fulle.

Kva personifiserer kvinnene? Identifikasjon av personifikasjonane heng nøye saman med datering av silken og er også viktig for å kunna tolka motivet rett. Kvinna med den blå overtunikaen held ein *toufa*, medan den andre kvinna held ein *stemma* i hendene sine. Ifølgje Beckwith feira Basil II sigeren sin over bulgararane i 1017 i både Athen og Konstantinopel. Når han reid inn gjennom den Gyldne Port i bymuren til Konstantinopel, fekk han eit diadem med påfuglfjør på toppen av krona.³²⁵ Ei slik krone vart skildra av Zonoras tidleg på 1100-talet i omtalen hans av Basil II sitt inntog i Konstantinopel etter sigeren over bulgararane, og det er særleg dette som knyter biletet til Basil II.³²⁶ Ut frå dette kan ein tolka kvinna til venstre i biletet med kort, blå tunika, som ein personifikasjon av Konstantinopel, og følgjeleg kvinna i grøn tunika som Athen. Dei fleste forskarar synest å sameinast om det.³²⁷ Biletet viser såleis Basil II sitt inntog i Athen og Konstantinopel i triumf over sigeren over bulgararane. Muthesius meiner at silken kan ha vorte laga under Basil II.³²⁸ Om det er rett, så kan silken

³²² Geijer, "Bishop Gunther's shroud", s. 160.

³²³ Müller-Christensen, *Das Guntertuch im Bamberger Domschatz*, s. 14.

³²⁴ Geijer, "Bishop Gunther's shroud", s. 160.

³²⁵ Beckwith, John, *The art of Constantinople: An introduction to Byzantine art 330-1453*, London, 1961, s. 98. Beckwith viser til Zonoras med denne referansen: *Epit.*, XVII, 9, 566, Bonn.

³²⁶ Muthesius, *Byzantine silke weaving*, s. 101 og s. 102.

³²⁷ Både Grabar og Beckwith knyter motivet til Basil II sin triumf over bulgararane i 1017, men kvinnene har også vorte tolka som det gamle og nye Rom. Sjå Muthesius, *Byzantine silke weaving*, s. 101: Grabar "la soie byzantine de l'évêque Gunther à la Cathédrale de Bamberg." i: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst III*, 7, 1956, s. 22ff; John Beckwith, *The art of Constantinople: An introduction to Byzantine art 330-1453*, (London: Phaidon Press, 1968), s. 98-100; Messerer, *Der Bamberger Domschatz*, s. 67. Han presenterer tolkinga av det gamle og nye Rom som ein hypotese og grunngeiv ikkje. Prinzing har tolka framstillinga som John Tzimiskes sin triumf over bulgararane i 971. Han seier at to kroner også vart brukte ved det høvet og tolkar kvinnene som representantar for fraksjonane/demene "dei Blå" og "dei Grøne". Muthesius tilbakeviser dette på stilistisk grunnlag og meiner silken er produsert seinare enn ei slik tolking skulle tilseia.

³²⁸ Sjå Muthesius, *Byzantine silke weaving* 1997, s. 101-102.

daterast til mellom 1017, Basil II sin siger, og 1025, året han døydde. Ein stilistisk analyse byggjer opp under ei datering til tidleg på 1000-talet. Muthesius finn sterk likskap stilistisk mellom Bambergsilken og Hosios Loukas sine mosaikkar frå 1000-talet.³²⁹ Figurane er noko stive og med tydeleg markerte modelleringar. Også bearbeidinga av faldane har mange like trekk med tunge V-forma og lange røyrforma faldar. Fargebruken i både silkestykket og mosaikkane viser klare fargekontrastar som gjev eit sterkt dekorativt uttrykk.

På grunnlag av datering og samanfallande spar-motiv trekkjer Muthesius liner til eit anna silkestoff; "oksesilken" i St. Servatius (fig.50). Motivet viser ein einskild, ståande okse i eit innramma felt. Felta står mot ein bakgrunn av små "spar-motiv" som er ordna i eit rutenett. Fargane er blå okse og raudblåe spar-motiv mot gul bakgrunn. Vurdert ut frå stil, ikonografi og teknikk kan okse-silken mest sannsynleg daterast til 900-talet.³³⁰ Geijer trekkjer fram Mozac-silken (fig.14) som viser ein keisar til hest, kledd i same drakt som keisaren på Bambergsilken.³³¹ Ikonografiske drag viser sassanidisk påverknad i begge framstillingane. Sjå side 39.

Skildring av keisaren si drakt og insignia

Keisaren er kledd i ein purpurtunika med flotte gullbroderi eller gullband på ermebrota, i faldekanten og på skulderpartiet (fig.47). Tunikaen har *clavi* som går frå skuldrene ned til under beltet. Tunikaen har også ein slags *segmentae* i knehøgde. Alle gullbroderte felt eller gullband er kanta med ei perlerad og har påsydde juvelar i fargane raudt, blått og grønt. I bolen har purpurtunikaen rader med små motiv som liknar kortstokken sine symbol spar og kløver. Müller-Christensen kallar desse eføyblad.³³² Motiva synest å vera i gull/blått, gull/raudt eller gull/grønt. "Eføyblada" kan også vera påsydde element; ein pynt av perler og emaljplakettar.³³³ Om livet har keisaren eit gullbelte, også dette truleg dekorert med fine steinar. Müller-Christensen samanliknar *stemma* og belte. Ho meiner begge er sette saman av små felt eller delar som saman dannar ein krins og at både stemma og belte truleg er gullsmedarbeid.³³⁴ Keisaren har også ein mørkeblå *klamys* kanta med same band som tunikaen. Over høgre skulder er kappa halden saman med ei spenne som er sett med edelsteinar og perleanheng. Det må då vera ein keisarleg *fibula*. Stoffstykket som ein ser over handa som held taumane er truleg *tablion*. Det er rikt smykka med perler og steinar og utrusta

³²⁹ Klosteranlegget ligg nær Daphni, Hellas.

³³⁰ Muthesius, *Byzantine silke weaving* 1997, s. 102.

³³¹ Sjå Geijer, "Bishop Gunther's shroud", s. 159.

³³² Müller-Cristensen, *Das Guntertuch im Bamberger Domschatz*, s. 12.

³³³ Grabar, "La soie byzantine de l'évêque Gunther à la cathédrale de Bamberg", s. 12.

³³⁴ Müller-Christensen, "Beobachtungen zum Bamberger Gunthertuch", s. 13.

med ei brei, perlebrodert kanting. Også den breie gullborda på høgre skulder er truleg ein del av *tablion*. På hovudet har han ei krone, ein *stemma*, med ein kross av perler på toppen av krona. Bandet som går kring hovudet, er sett tett i tett med perler og med ein stor raud, firkanta juvel midt framme. I si høgre hand held han ein *labarum*. Geijer omtalar denne som *crux quadrata*.³³⁵ På føtene har han raude, perlebroderte sko i mjukt skinn (fig.48).³³⁶ Ifølgje Müller-Christensen kan plagget vera *divitision* eller *skaramangion*; splitten i sida gjorde tunikaen tenleg som rideplagg.³³⁷ Tunikaen kan altså identifiserast som ein *skaramangion*-tunika. Sidan *divitision* først og fremst var eit plagg for høgtidelege seremoniar og *skaramangion* ofte vart knytt til riding vel eg å identifisera plagget som *skaramangion*. Dette var eit paradeplagg, rikt dekorert, ofte med blomar og gjerne med innvoven gulltråd. Keisaren er vist til hest i triumf og må utan tvil bera paradeklede. Tunikaen er svært rikt dekorert slik omtalen av *skaramangion* indikerer. *Skaramangion* var ei kappe eller ein yttertunika, truleg i fargane blått eller purpur. Plagget er også referert til som eit rideplagg.³³⁸ Dei små mønstra på tunikaen kan kanskje visa at dette er ein *skaramangion*; dei vert då å forstå som blomebroderiet som er karakteristisk for plagg laga i dette stoffet. *Divitision* er keisaren sin viktigaste tunika for seremonielle høve og vanlegvis boren med *klamys* eller ei anna kappe over. Den kunne også vera laga i brokadevevd stoff i kvitt eller purpur. Ein kan altså ikkje heilt utelata at keisaren er iført *divitision*, men ut frå dekor og ikonografisk motiv synest eg det er meir sannsynleg at plagget må vera ein *skaramangion* yttertunika. Omtale av *skaramangion* viser ofte til rideplagg og militære. *Divitision* vert omtala som ein sid silketunika, betre eigna for høgtidelege seremoniar enn til hest. Også dette talar meir for at det er ein *skaramangion*. Stoffet i *skaramangion* er ein viktig indikasjon på om det er dette plagget. Diverre veit ein for lite om korleis det har sett ut til at det kan rekonstruerast. Framstillinga på silkeforhenget er også for stilisert og grov til at ein kan vita korleis stoffet i plagget såg ut.

Drakt og ikonografisk motiv

Keisaren til hest er eit kjent ikonografisk motiv frå seinromersk tid som kan førast bakover heilt til assyrisk kunst. Det peikar på keisaren sitt *virtus*, altså hans mannsmod og mot til dåd; det er den heroiske herskaren. Ein vidkjend mann i så måte, Alexander den store, vart ofte

³³⁵ Geijer, "Bishop Gunther's shroud", s. 157.

³³⁶ Grabar, "La soie byzantine de l'évêque Gunther à la cathédrale de Bamberg" i *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst III:7*, (1956), s. 12.

³³⁷ Müller-Christensen, "Beobachtungen zum Bamberger Gunthertuch", s. 14. Beckwith identifiserer ikkje drakta keisaren ber. Geijer kallar tunikaen for *divitision*, det same gjer Grabar i *L'empereur dans l'art byzantin*.

³³⁸ Appendiks har fleire detaljar om *skaramangion*.

framstilt til hest.³³⁹ Motivet på Bambergsilken kan også tolkast som ein keisarleg *adventus*. Keisaren rid inn i byen etter ein militær triumf. Dette er ei av fleire tolkingar som Grabar presenterer; keisaren som kjem ridande i triumfal militærdrakt.³⁴⁰ Ein slik identifikasjon av motivet står opp under den presenterte tolkinga; Basil II i triumf etter sigeren over bulgararane og dei to kvinnene som personifikasjonar av Athen og Konstantinopel. Keisaren til hest i triumf er som regel kledd i militærdrakt med brynje og militærkappe. Konstantin Porfyrogenitos skildrar i *De Ceremoniis* utstyr og drakt til ein seremonikledd, ridande keisar. Framstillinga av drakta til keisaren og den rikt utstyrte hesten på Gunthersilken samsvarer heilt med denne skildringa.³⁴¹

Muthesius viser til kunstverk frå tidlegbysantinsk tid som har same tema; ein sølvtallerken av Constantius II, no i Eremitasjemuseet i St.Petersburg og Barberiniditpykonet som viser keisar Justinian. Diptykonet er datert til tidsrommet 526-565 (fig. 31).³⁴² Ein kan også samanlikna med Troyes-skrinet, eit elfenbeinsskrin frå Konstantinopel, datert til 10. eller 11. hundreåret (fig.46). Relieffet på loket viser ein keisar til hest. Hesten har liknande dekorert seletøy som hesten på Gunthersilken. Keisaren har stemma, men er her kledd i militærdrakt med brynje og militærkappe. Ikonografi, identifikasjon av keisaren og datering er knytt nøye saman for å forstå biletet som heilskap.

4.4 Mosaikk av Konstantin IX og Zoe, Hagia Sophia, Konstantinopel, ca 1028-1055

Mosaikken av keisar Konstantin IX og Zoe viser keisarparet i praktklede. Dei rekkjer gåver mot Kristus som sit mellom dei på ei trone fig.51. Mosaikken er plassert på austveggen i det sørlege galleriet ved sida av ei dør som gjekk ut mot hovudtraséen mellom Hagia Sophia og keisarpalasset. Det sørlege galleriet fungerte som ei slags keisarleg avdeling i kyrkja.³⁴³ Mosaikken er frå 1000-talet, datert til 1028-34, med endringar i tidsrommet 1042-55. Biletet vart registrert av Fossatibrørne på 1840-talet og avdekt på ny i 1934 under restaureringsarbeid. I 1847-49 fekk den sveitsiske arkitekten Gaspare Fossati, assistert av den

³³⁹ Kiilerich og Torp, *Bilder og billedbruk i Bysants*, s. 114.

³⁴⁰ Grabar, "La soie byzantine", s. 20.

³⁴¹ Müller-Cristensen, *Das Gunthertuch im Bamberger Domschatz*, s. 12.

³⁴² Kiilerich og Torp, *Bilder og billedbruk i Bysants*, s. 114.

³⁴³ Cormack, *Byzantine art*, s. 127.

ynge bror sin Giuseppe, det ærefulle oppdraget å gjera store restaureringsarbeid i Hagia Sophia på oppdrag av sultan Abdul Medjid.³⁴⁴ Gøymt under lag med kvit kalk fann Fossatibrørne mange tak- og veggmosaikkar som tidlegare hadde prydd kyrkja. Dei registrerte mosaikkane, men måtte sidan kalka over alle bilete som inneheldt menneskefigurar eller kristne symbol sidan bygget var i bruk som moské på den tida.³⁴⁵ I 1931 vart det sett i gang arbeid for å avdekka mosaikkane på ny og restaurera dei. Arbeidet vart fullført i 1958. I 1935 avgjorde Atatürk at bygningen skulle omgjeras til museum. Meir enn halvparten av mosaikkane Fossatiane hadde registrert er ikkje lenger tilgjengelege.³⁴⁶

Skildring av biletet som heilskap

Mosaikken er nokså godt bevart, men i den nedste delen er det store manglar. Biletet av Konstantin er bevart om lag ned til knehøgde, og føtene til Kristus er borte. Mest skada er mosaikken av Zoe; her manglar nesten all mosaikk som er under livhøgde, berre ei stripe av kjolen på hennar høgre side er intakt. Om ein samanliknar med Fossati si teikning av mosaikken, ser det ut til at han er uendra sidan 1840-talet.³⁴⁷

Mosaikken viser Konstantin IX og Zoe på kvar side av ein tronande Kristus. Konstantin står på Kristi høgre side kledd i vakre seremoniklede. Han har langerma, mørk gullvevd tunika med gullbroderi eller gullband på ermeling. Ved skuldrene har tunikaen rund, gulldekorert dekor, omkransa med perler. Over tunikaen ber han ein *superhumeral* og over denne ein *loros*. På hovudet ber han stemma med kross og hengande perlerader ved tinningen. I handa held han ein pose fylt med pengar. Zoe er kledd i same type tunika som Konstantin. Også ho ber *loros* med ein *superhumeral* over denne. I handa held ho ein skriftrull med keisaren sitt namn.³⁴⁸ Ho ber ei krone med takkete kant; på spissane er det dekorert med dråpeforma smykke. Både Zoe og Konstantin er framstilt med glorie. Dei har senka blikk, halvvegs vende mot Kristus. I midten sit Kristus på ei trone utan ryggstø. Han har korsglorie og er kledd, slik han vanlegvis er, i *himation* med *chiton* over.³⁴⁹ Begge plagga er i blått, *himation* har gullclavi

³⁴⁴ Cyril Mango, *The mosaics of St. Sophia at Istanbul*, (Washington D.C.: The Dumbarton Oaks research library and collection, 1962), s. 3.

³⁴⁵ Fossati planlagde å publisera teikningane av mosaikkane, men det vart ikkje gjort. Dei vart overførte frå Fossatifamilien til Archivio Cantonale i Bellinzona, Sveits i 1935 og 1954. Mango, *The mosaics of St. Sophia*, s. 3-4.

³⁴⁶ Nokre er truleg framleis dekte av kalk, medan størsteparten har gått tapt. Etter jordskjelvet i 1894 vart delar av kyrkja pussa opp, og fleire av mosaikkane kan då ha vorte øydelagde. Mango, *The mosaics of St. Sophia*, s. 6.

³⁴⁷ Sjå reproduksjon av Fossati sin akvarell av keisarpanelet i Mango, *The mosaics of St. Sophia*, ill. nr. 13.

³⁴⁸ Kiilerich og Torp, *Bilder og billedbruk i Bysants*, s. 126.

³⁴⁹ Robin Cormack, J.W. Hawkins, "The mosaics of st. Sophia at Istanbul: The rooms above the southwest vestibule and ramp", i *Dumbarton Oaks Papers* no. 31, 1977, s. 216.

og ermebrot med gullbroderi eller gullband i raudt og gull som synest vera heilt likt brotet på Konstantin sin tunika. Kristus gjer eit teikn med høgre hand, i den venstre held han eit stort manuskript med rikt prydd omslag. Mosaikken har gullbakgrunn som gjev den eit tidlaust preg. Store overskrifter i svarte tesserae fortel kven keisaren og keisarinna er. Konstantin vert kalla *autokrator* og *basileus romaion*; eineherskar og keisar over romarane, medan Zoe er kalla *augusta* som tyder keisarinne.

Zoe var gift tre gonger. Saman med den første mannen sin, Romanos III Argyros, gav ho ei sjenerøs gåve til Hagia Sophia, og mosaikken vart laga for å markera dette.³⁵⁰ Seinare vart mosaikken endra for å avbilda Zoe sin tredje ektemake, Konstantin IX Monomachos (1042-55). Både andleta til keisarparet og Kristi andlet vart då sett på ny, og overskrifta som identifiserer keisaren vart endra, men kropp og klesdrakt var den same. Det har vorte spekulert over kvifor ein ikkje nøyde seg med å endra dedikasjonen til keisaren og andletet hans, men endra alle tre andleta. Cormack meiner det må ha skjedd etter ordre frå palasset. Konstantin IX var svært oppteken av det som var estetisk vakkert og var ein av dei viktigaste velyndarar av mosaikkutsmykkingar i Bysants si historie. Keisaren sitt andlet vart endra frå å avbilda Romanos III til Konstantin IX; det forklarar kvifor dette andletet vart gjort om. Maktpolitiske høve har også vorte trekte inn, ikkje minst for å forklara endringa av Zoe sitt andlet.³⁵¹ Cormack trur heller endringane er gjort for betre å få fram det uttrykket i andletet som ein ynskte, altså av estetiske og ideologiske grunnar.

”Most likely, therefore, the mosaic panel was changed only once, and the attention given to the faces and eyes matches the Byzantine interest in the gaze of figures...Changing the face of Christ may therefore have been a pictorial strategy designed to show his specific favour to the new imperial couple.”³⁵²

Skildring av keisaren si drakt og insignia

Keisaren er kledd i praktfulle seremoniklede, tunika, *superhumeral* og *loros*.

Tunika er i eit mørkt, gullvevd stoff. Truleg er det eit purpurfarga silkestoff med innvove gulltråd. Stoffet kan vera vove i det Geijer kallar falsk damask, ein teknikk som vart teken i bruk i Bysants på 900-talet. Purpur har eit vidt fargespekter, og i Bysants var dei mørke

³⁵⁰ Cormack, *Byzantine art*, s. 127-128.

³⁵¹ Etter at den andre ektemaken hennar, Michael IV døydd, adopterte ho Michael V Kalaphates som arving. Han sende Zoe i eksil, men folket gjorde opprør, og han vart fråteken trona. Zoe fekk på ny makta, og Michael V vart blinda og sendt til Chios. Nokre hevdar at Michael V øydela andletet til Zoe og at det difor var naudsynt å setja det på ny. Cormack meiner denne teorien ikkje held fordi innskrifta over Zoe ikkje vart øydelagt, noko som hadde vore naturleg om ein ynskte å minska makta hennar ved å skada mosaikken av ho. Cormack, *Byzantine art*, s. 128-29.

³⁵² Cormack, *Byzantine art*, s. 129.

purpurfargane som går mot brunlilla og blåsvart svært populære. Mønsteret viser enkle ornament i eit rutenett sett i samanhengande rapportar over heile stoff-flata. Både ved høgre og venstre skulder er det ein stor sirkelrund dekor. Ein stor, grøn edelstein, truleg ein smaragd, er sydd på eit sirkelrundt gullstoff som er ringa inn av ei perlerad. Over tunikaen har han først *superhumeral* og over denne ein *loros*; dei er dekorerte på same vis. *Loros* er i H-form og synest å vera i gullstoff som er tett brodert med perler og fine steinar; smaragdar, rubinar og safirar.³⁵³ Desse er ordna i eit rutenett. I firkanta felt er det sett blå og grønne steinar på gullstoff. Felta er avdelte med perlerader og raude steinar der hjørne møter hjørne. Framsida av *loros*-bandet har to ”gullfelt med edelstein” i breidda, medan enden som er lagt over venstre arm, har fire slike felt i breidda. Dette tyder på at bakstykket er vidare enn framstykket.

Zoe er også kledd i silketunika i gullvevd purpurfarga stoff. Som Konstantin har også Zoe sirkelrunde element plasserte øvst på ermet ved skulderpartiet. Over tunikaen ber ho *loros* med *superhumeral* yttarst. Zoe sin *loros* har ein annan dekor enn Konstantin sin. Den er ikkje så stramt geometrisk ordna, men har meir blomeliknande utforming. Også denne synest vera i gullstoff, pynta med perler og edelsteinar. Zoe var ei mektig keisarinne. I eit manuskript frå 1100-talet er ho i tre miniatyrrar vist (enkeltvis) saman med dei tre mennene sine. Gjennom drakt og insignia vert det formidla at Zoe sin status auka frå bilete til bilete.³⁵⁴

Drakt og ikongrafisk motiv

Konstantin og Zoe er kledde i stive seremoniklede tynga ned av edelsteinar og perler. Andleta har form og volum, men kropp og klede er flate og sjablonaktige. Heile biletet formidlar at det er det høgtidlege og seremonielle aspektet som er det viktige. Om ein samanliknar med keisarpanela i San Vitale, ser ein at draktene har endra seg. Hovudformene er framleis dei same, men dekoren har vorte langt meir framtrudande. Gull, perler og edelsteinar er no ”strødd” utover heile drakta, særleg gjeld dette *loros*. Justinian og Theodora ber klamys og ikkje *loros* slik Konstantin og Zoe gjer. Både keisarparet i San Vitale og Konstantin og Zoe er framstilte som offergjevarar. Gåvene er ulike, men offerhandlinga er den same. Ein kan merka seg at på mosaikken i Hagia Sophia er keisarparet stilte nesten i same høgd som Kristus. Det formidlar tankar om keisaren si rolle og religiøse status.

³⁵³ Kiillerich og Torp, *Bilder og billedbruk i Bysants*, s. 126.

³⁵⁴ *Ibid.*, s. 126. Manuskriptet er ein kronikk frå 1000-talet av Johannes Skylitzes, no i Madrid, Biblioteca Nacional, vitr. 26-2.

Parallellt med Zoe-mosaikken og på same vegg ser ein mosaikken av keisar Johannes II Komnenos (1118-43) og keisarinne Irene fig.52. Mosaikken er datert til omlag 1122.³⁵⁵ Komposisjonen er lik, men mellom dei står i staden for Kristus, Jomfru Maria med barnet. Det er naturleg å samanlikna desse to bileta på grunn av at dei er plasserte på same stad i kyrkja og har same ikonografi. Drakta til Johannes II synest vera nesten heilt identisk med Konstantin si bortsett frå at stoffet i tunikaen har litt anna mønstring, og erma er trongare. På ermebrotet kan ein ikkje sjå nokon dekor. Loros-bandet kan ha vore nøyaktig det same som det Konstantin er iført. Konstantin IX og Johannes II ber same type krone slik også dei to keisarinnene gjer. Kronene til keisarane og keisarinnene viser små forskjellar i plasseringa av edelsteinane og dekorative element av mindre format, men utforminga av sjølve krona synest å vera den same.

4.5 Keisar Nikephoros Botaniates, MS Coislin 79, ca 1071-1081

Portrettet av Nikephoros Botaniates viser keisaren tronande mellom hoffmenn. Det er ein miniatyr, folio 2r, henta frå manuskriptet Coislin 79 som no er i Bibliothèque Nationale, Paris.³⁵⁶ Sjø fig.53. Manuskriptet er laga i Konstantinopel, og illuminasjonane kan daterast til om lag 1071 med endringar gjort omlag 1081.³⁵⁷ Manuskriptet inneheld 33 av Johannes Chrysostomos sine homiliar og er sett saman av 324 foliar. Heilt fremst i manuskriptet er det to bifoliar med fire heilsides miniatyrar. Desse er av høg kvalitet og mellom dei finaste døme på bysantinsk kunst.³⁵⁸ Illuminasjonane er utførte i tempera og gull på kalveskinn og måler 42,5 x 31 cm.³⁵⁹ Sidene viser fire portrett av ein bysantinsk keisar. Inskripsjonen identifiserer han som Nikephoros Botaniates (r. 1078-1081). Bifolio 2 viser på eine sida, fol. 2r, ein tronande keisar med hoffmenn, på andre sida, fol. 2v, keisaren som står mellom Johannes Chrysostomos og engelen Michael. Folio I(2bis)r viser ein tronande keisar og ein munk som les frå eit manuskript, medan folio I(2bis)v framstiller Kristus som signar det krona

³⁵⁵ Kiilerich og Torp, *Bilder og billedbruk i Bysants*, s. 128.

³⁵⁶ Manuskriptet vart testamentert til Saint-Germain-des-Prés klosteret i Paris i 1731 av Henri-Charles. Han var hertug av Coislin og biskop av Metz. I 1795 vart manuskriptet overført til Bibliothèque Nationale. *The glory of Byzantium*, s. 207.

³⁵⁷ *The glory of Byzantium*, s. 207. Spatharakis daterer til 1074-1078 med seinare endringar. Ioannis Spatharakis, *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*, (Leiden: E. J. Brill, 1976), s. 118.

³⁵⁸ Det vart produsert mange illuminerte manuskript i ulike sentra i Bysants i mellomalderen. Høgdepunktet var i tida mellom det 10. og 12. hundreåret. Illuminerte manuskript frå før år 850 er svært sjeldne, og produksjonen minkar sterkt etter år 1200. Konstantinopel var den viktigaste produksjonsstaden for illuminerte manuskript i Bysants. Jeffrey C. Anderson, "Manuscripts" i *The glory of Byzantium*, s. 83-84.

³⁵⁹ *The glory of Byzantium*, s. 207.

keisarparet (fig. 43). Eit manuskript laga for ein keisar eller annan velstående mann måtte reflektera bestillaren sin status.³⁶⁰

Illuminasjonane har ei litt komplisert historie. Spatharakis sine studiar av illuminasjonane har vist at tre av dei opphavleg avbilda Michael VII Dukas. Seinare vart det gjort små endringar på andletet til keisaren og teksten som følgjer bileta, slik at dei kunne brukast om att og framstå som bilete av Nikephoros.³⁶¹ Folio I(2bis)r var tidlegare blank, men fekk seinare eit portrett av Nikephoros som tek imot munken Sabas.³⁶² Dei retusjerte portretta viser ein keisar som er for ung til å vera Nikephoros Botaniates. Han skal ha vore over seksti år då han kom til makta, medan Michael VII var under tretti då han gjekk av. Michael VII Dukas regjerte frå 1071-78, Nikephoros III Botaniates frå 1078-81. Spatharakis har også observert element ved ramme, skrift og pergament som viser at illuminasjonane har vorte endra.³⁶³ Truleg vart det gjort fordi kanten kring bileta hadde dedikasjonar til Michael VII. Då Michael abdiserte, gjorde ein om miniatyrane for å bruka dei om att som avbildingar av Nikephoros. Portrettet av Maria av Alania vart ikkje endra då også Nikephoros gifte seg med ho. På grunnlag av denne kunnskapen om kven miniatyrane vart laga for og seinare endringar, vert illuminasjonane tidfesta til 1071-1081. Denne måten å bruka om att og ”oppdatera” eit bilete på er ikkje unik. Liknande tilpassingar vart gjort på 1000-talet av mosaikken av Constantin IX Monomachos og Zoe.

Skildring av biletet som heilskap

Folio 2r viser keisaren som sit på ei trone (fig. 53). Kring han står fire høgtstående embetsmenn, to på kvar side av han. Over trona er to små personifikasjonar av dei keisarlege dydane sanning og rettferd. Dei vert identifiserte på grunnlag av teksten over. ”Rettferd” er kledd i grøn korterma drakt med brei gullkrage og breitt gullbelte i livet. I venstre hand held ho ei vekt. ”Sanning” er kledd i blått og elles lik drakt. Det er ut til at ho held ein stav i den høgre handa si. Keisaren er kledd i tunika og kappe, på hovudet ber han ei krone. I venstre hand held han noko som ser ut som ein liten silkepose medan høgre viser ein gest.³⁶⁴ Keisaren

³⁶⁰ Anderson, “Manuscripts” i *The glory of Byzantium*, s. 84.

³⁶¹ Spahtarakis, *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*, 1976, s. 107. Spatharakis diskuterer identifikasjonen av keisaren og forklarar detaljar i bileta som står opp under dette synet. Sjå s. 112-116 for fleire detaljar.

³⁶² *The glory of Byzantium*, s. 207.

³⁶³ Sjå Spatharakis, *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*, s. 113-114 for fleire detaljar.

³⁶⁴ Om det er ein liten silkepose, kan dette vera ein *akakia* som var ein pose i purpurfarga silke fylt med jord eller støv. Keisaren bar denne i høgre hand ved einskilde seremoniar. Den skulle minna han om at han berre var eit menneske med forgjengeleg makt og difor måtte vera audmjuk, *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. ”akakia”.

er framstilt sentralt i biletet. Ved å bruka verdiperspektiv vert han definert som svært mykje viktigare enn dei andre personane i biletet. Dei fire embetsmennene er mykje mindre i storleik og synest stå litt tilbaketrekt, bak trona. Alle fire er kledde i fotsid tunika, lang kappe, hovudplagg og sko. Hoffmennene til høgre i biletet og han som står yttarst til venstre synest ha heilt like drakter; mørkeblå tunika med raud kappe (klamys?) over. Tunikaen har ein brei kant nedst. Kappa er kanta med gullband og har gulltablion. Stoffet i kappa har store ”spar-motiv” som truleg er vovne inn i stoffet eller er påsydde element. Det er uråd å vita om motiva har vore så store eller om dette er gjort for å tilpassa teikninga til det vesle formatet som minatyren er. Kappa er festa med to store nåler eller knappar på bringa. Dei to til høgre har raudt hovudplagg, medan hoffmennene til venstre har kvite. Mannen som står til venstre for keisaren er kledd i kvit tunika. Stoffet i tunikaen har store medaljongar i gult eller gull og raudt, så store at det berre går fire i høgda på heile plagget. I medaljongane kan ein skimta eit einskilt, firfota dyr, truleg ei løve.³⁶⁵ Sidan denne hoffmannen si drakt skil seg så klårt frå dei andre tre sine drakter, er det naturleg å tru at han har eit spesielt embete, heilt ulikt dei tre andre sine embete. Innskrifta fortel at denne embetsmannen er *protoproedros* og *protovestiaros*.³⁶⁶ Folio f.2r har gullbakgrunn. Dei sterke fargane i keisaren og embetsmennene sine drakter reflekterer den strålande fargebruken i bysantinsk kunst og viser også korleis hoffet framstod i si prakt. Over keisaren står denne innskrifta som understrekar keisaren som det lysande sentrum for hoffet. Oversett frå gresk lyder ho slik:

”You hold the throne, shining as if luminescent,
 crowned with virtues in abundance;
 beside you stand the highest of your loyal subjects,
 chosen men, thoroughly noble in soul.
 But now, oh King, show sympathy for the scribe,
 for he bears the utmost loyalty towards your sovereignty.”³⁶⁷

Skildring av keisaren si drakt og insignia

Keisaren sit på ei lyreforma trone kledd i blå tunika og ei mørkare blå kappe. På hovudet ber han ei krone med breitt gull-”band” med ein stor, avlang raud stein sentralt plassert framme på krona. Krona har hengande perlelekkjer. Det er truleg ein *stefanos* sidan krona ikkje har ein kross. Den blå tunikaen er fotsid og pynta med breie gullband i halslinning, ved skuldra, ermeling og i faldekanten. Gullbandet har eit bølgljande rankemotiv, og heile bandet er kanta med ei perlerad. Stoffet i tunikaen er blått med eit enkelt innvove mønster i raudt og

³⁶⁵ Dessverre har ein del av målinga flassa av slik at det er vanskeleg å sjå heilt sikkert kva dyr det er.

³⁶⁶ *The glory of Byzantium* s. 207. Dei andre tre sine embete er også nemnde med innskrift over kvar einskild.

³⁶⁷ Spahtarakis, *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*, s. 111.

gull som går i samanhengande rapportar over heile stoff-flata. Ein blome med fire kronblad er vekselvis med små knoppar sette inn i eit rutenett. Kappa er mørkeblå og har eit stort, gullbrodert *tablion*. Ornamentikken kjem tydeleg fram i *tablion*, og dette kan indikera at mønsteret er skapt med gullbroderi og ikkje vove. Gullbroderi gjev ein sterkare relieff-verknad. Både kappa og *tablion* er kanta med eit gullband brodert med perler. Kappa er festa med ei oval gullspenne med rett kant nedst pynta med ein stor raud stein. Stoffet i kappa har store sparmotiv i gull som er fylte med ornamentikk. Det kan indikera at dei er broderte og ikkje vovne inn i stoffet. Perlebroderte liner skapar skilje mellom motiva. På føtene har keisaren raude, perlebroderte sko.

Drakt og ikonografisk motiv

Truleg var det ikkje knytt særlege drakter til ikonografien med den tronande keisaren. Ein ser same motiv på Theodosius sølvmissorium fig.29. Begge bilete viser keisaren i sivile praktklede, Snitt og dekor er noko endra, men hovudformene er dei same. Maguire meiner biletet viser keisaren som eit lys som skin for dei høgre embetsmennene. Han viser til Michael Psellos som gav uttrykk for denne samanhengen mellom Gud, keisar og undersåttar: "What the creator is in relation to you, this you may be in relation to us."³⁶⁸ Teksten over keisaren speglar også att dette. I Maguire si omsetjing lyder dei to første linene slik:"You hold the throne, which shines like the morning star, Wreathed above all with the virtues"³⁶⁹ Glansen og prakta i keisaren sine silkeklede hadde vorte endå sterkare i mellombysantinsk tid og understreka avstanden mellom herskaren som den opphøgde og undersåttane.

³⁶⁸ *The glory of Byzantium* s. 209.

³⁶⁹ *Ibid.*, s. 207.

5 AVSLUTNING

5.1 Kva formidla silken og keisaren sine drakter?

I denne oppgåva har eg gjort eit forsøk på å visa korleis bysantinsk silke var tett knytt saman med bilete av den bysantinske keisaren; prakt, makt og prestisje. Fyrst har eg vist kor viktig silkestoffet var som vare i mellomalderen. Bysants si nøye regulering av silkeindustrien og medvitne bruk av silke som diplomatiske gåver, viser kor viktig silken var for riket. Dei mange flotte slikestykkja som fann vegen til Vest-Europa, særleg i mellombysantinsk tid, tente i stor grad som keisarleg propaganda. Høg teknisk kvalitet og symbolske motiv tente til å herleggjera den bysantinske herskaren. Både Mozac-silken og Gunthersliken viser ein rikt prydd keisar til hest. Keisaren er framstilt som sigerherre over vilddyr og triumferande etter militære tokt. Løvesilkene med løva som symbolsk element kan også seiast å formidla keisaren si herskarmakt. Også på dette viset vart bysantinske silkestoff eit uttrykk for keisarleg status og makt.

Eg har så skissert utviklinga i Bysants sin silkeproduksjon for slik å visualisera materialet og sjå det i samtidig kontekst. Den keisarlege purpurfargen markerte keisaren si opphøgde stilling. Gull, emalje og edelsteinar forsterka dei glansfulle silkedraktene si prakt, og glansen formidla metafysiske aspekt ved keisarrolla. Kjennskap til silke generelt og bysantinsk silke spesielt er ein føresetnad for å forstå praktken, symbolikken og dei innebygde assosiasjonane som draktene gav. Biletanalysen har vist at bysantinsk keisarleg drakt vart meir og meir overdådig dekorert. Ikkje minst ser ein det i utviklinga av loros som får ein stendig tyngre dekor av gullbroderi, perler og edelsteinar. Einskilde drakter vart gjennom seremoniell bruk knytte sterkt til bestemte sider ved keisarembetet, og får på det viset etterkvart eit symbolsk innhald.

Bysants var eit sterkt religiøst samfunn der keisarmakta gjennom drakt og seremoni vart knytt til den religiøse sfæren. Eit døme på dette er kroningsseremonien. Den viktigaste delen av ritualet fann stad i Hagia Sophia. Her vart krone og klamys velsigna av patriarken før han iførte keisaren desse insignia. Loros fekk ei sterkare religiøs tolking utover i bysantinsk tid og vart oftare vist i offentlege framstillingar av keisaren. Dette kan ha vore eit uttrykk for det sterke sambandet mellom keisar og kyrkje, eller kanskje eit behov for å markera dette.

Bysantinsk silke slik Muthesius presenterer den i sirkelen sin (sjå s. 6), er eit svært samansett tema. Ho viser klårt kor komplekst fagområdet er. I denne oppgåva har eg fokusert på keisaren sine silkedrakter. Eg har såvidt skrapt litt i overflata på temaet. Mange delemne innan fagområdet bysantinsk silke er enno ikkje forska på i særleg grad, eller lite eller manglande kjelder gjer det vanskeleg å koma fram til sikre svar. Det gjeld ikkje minst terminologiar; når det gjeld namn på silkestoff, fargar, drakter og embete er eintydige definisjonar i mange tilfelle enno ikkje etablerte. Det har gjort dette studiet krevjande. Gjennom dette studiet har eg forsøkt å finna svar på kva dei bysantinske keisarane sine drakter formidla. Draktene var i silke eller silkebrokade og kunnskap om silken si samfunnsmessige betydning og silken som materiale ligg som ein føresetnad. Silken vart knytt til keisarmakta gjennom å bli assosiert med purpurfargen. Keisarleg kontroll over laugsvesenet og ”silkepolitikken” hans forsterka dette. Silken som materiale kom difor til å gje sterke assosiasjonar til keisarleg prakt og makt. Kunnskap om korleis dei keisarlege draktene såg ut er avgrensa og dei synest hovudsakleg å skilja seg frå overklassen sine drakter gjennom farge og dekor. Draktene ber i seg fleire aspekt. Dei er uttrykk for ein forkjærleik for fargerikdom, prakt og glans. Skriftlege kjelder og ikonografisk materiale indikerer at dei viktigaste fargane på keisarleg drakt var kvitt og ulike purpurnyansar. Purpur hadde vorte identiske med keisarmakt, medan den skinande kvite silken gav ein sterk lysglans. Gull og juvelar forsterka glansen av draktene. Glansen bar i seg metafysiske aspekt som gav assosiasjonar til det guddomelege lyset.

Ulike drakttypar var knytte til spesielle seremoniar. Plagget med størst symbolsk innhald er utan tvil loros. Med sine religiøse assosiasjonar vert det eit sterkt symbolsk uttrykk for keisaren sin guddomelege status. Kledd i purpur og skinande silke og juvelar framstod keiaren som ein jordisk herskar, men med sterke assosiasjonar til guddomeleg makt. Keisaren var innsett av Gud i embetet sitt og fungerte i Hans stad på jorda. Draktene formidla noko av dette aspektet. Prakta og rikdomen ved det bysantinske hoffet var også til for å imponera både eigne undersåttar og utsendingar frå andre rike. Silken og draktene har slik fleire ulike funksjonar; som uttrykk for makt, religiøse aspekt og høgkultur. Saman formidlar desse assosiasjonane Bysants som eit mektig rike med høgt utvikla kunstproduksjon, eit rike der keisaren sine strålende klesdrakter og insignia formidla Bysants overherredøme og keisaren i dette sterkt religiøse riket som overjordisk og halvt guddomeleg.

Diverre har grunnlagsmaterialet vore for sparsamt eller for vagt til at det er mogeleg å trekkja store konklusjonar av studiet. Gjennom arbeidet har det vorte klårt at kunnskap om mange område som studiet kjem inn på, t.d. drakttermer og bruk av drakt i seremoni, enno er fragmentarisk. Oppgåva har likevel kunna vist at keisarleg drakt i tillegg til prakta formidla konseptet om keisaren som guddomeleg innsett herskar. Eit steg vidare i eit slikt arbeid vil vera å undersøkje nærmare forholdet mellom drakt og seremoni med tanke på den symbolske funksjonen draktene kan ha hatt. Lorosbandet synest vera plagget med rikast ikonografisk materiale og forskingslitteratur. Kanskje kan denne oppgåva verta eit utgangspunkt for slike vidare studium.

APPENDIKS

DRAKT

TOGA

Toga picta og trabea triumphalis

Ein type toga frå seinromersk tid vart kalla *toga picta*. Dette var ein toga for store seremoniar og var heilt dekt av broderi.³⁷⁰ Broderia hadde som regel form av gullrosetter og kunne vera dekorerte med juvelar. Togaen hadde ein rikt dekorert kant. *Oxford Dictionary of Byzantium* set likskapsteikn mellom *toga picta* og *trabea triumphalis*, men tidfestar ikkje når desse plagga vart brukte. Dette var togaen som viste høgst rang.³⁷¹ Trabea triumphalis var standarddrakta for konsulen som opna leikane og er difor ofte avbilda på konsuldiptykon. Seinare når konsulembetet vart stendig mindre vanleg, vart bruken av toga sjeldnare. Den rikt dekorerte kantinga på plagget vart vidareført i det keisarlege insigniet *loros*.

TUNIKA

Dette plagget har gresk eller romersk opphav. Det greske namnet er chiton (Χιτών). I antikk tid var det eit plagg bore av både kvinner og menn, med eller utan belte. Plagget kunne vera kort eller fotsidt. Som regel hadde tunikaen erme.³⁷² I bysantinsk tid brukte ein nemninga kamision. Denne var laga av lin eller silke og brukt av keisaren, visse dignitarar og prestar.³⁷³ Plagget vert også definert som den enklaste typen tunika, brukt av munkar og geistlege som var under diakonen i rang.³⁷⁴

Colobium – Κολόβιον

Kolobos er gresk og tyder ”beskoren”. Dette viser til dei manglande erma.³⁷⁵ Dei fleste kjeldene omtalar colobium som ermelaus eller med korte erme. Ball meiner det ikkje finst indikasjonar på at plagget hadde erme. *Oxford Dictionary of Byzantium* definerer *colobium* slik: tunika, ermelaus eller med korte erme, vidare enn *chiton*.³⁷⁶ *Colobium* var eit plagg for

³⁷⁰ Cecchelli, *La vita*, s. 760.

³⁷¹ *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. “toga”.

³⁷² Cecchelli, *La vita* s. 785-786.

³⁷³ *Ibid.*, s. 792.

³⁷⁴ *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. “tunic”.

³⁷⁵ Ball, *Byzantine dress*, s. 41.

³⁷⁶ *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. “colobium”.

vanlege folk,³⁷⁷ og både kvinner og menn brukte *colobium*.³⁷⁸ Det var eit vanleg plagg i Asia og Egypt mange hundreår før det vart eit vanleg plagg i Bysants. Kong Darius brukte plagget i det 5.-6. hundreåret f.Kr. Det vart vanleg i bysantinsk draktskikk i tida mellom det 3. og 6. hundreåret. *Colobium* var ikkje primært eit keisarleg plagg, men også han brukte *colobium*³⁷⁹. Tidlege framstillingar av krossfestinga viser Kristus kledd i *colobium*³⁸⁰.

Dalmatika

Dalmatikaen opphavleg frå Dalmatia der den var eit nasjonalplagg³⁸¹. Cecchelli meiner at Dalmatia kanskje ikkje var opphavsstaden for denne typen tunika, berre staden den spreidde seg frå til Bysants og vesten.³⁸² Det var ein sid tunika med vide, lange erme.³⁸³ Den hadde *clavi* og vart vanlegvis boren utan belte.

Divitision – Διβιτίσιον

Divitision kan ha vore ein slags dalmatika³⁸⁴ eller ha likna den latinske *dalmatikaen*.³⁸⁵ *Divitision* var ein sid silketunika som berre vart brukt ved dei største offentlege seremoniane.³⁸⁶ *Divitision* vart brukt med belte og boren under *klamys*, *sagion* (militærkappe), *tzatzikion* og *loros*.³⁸⁷ Inne i palasset vart den gjerne brukt utan kappe.³⁸⁸ Denne typen tunika vart brukt både av den bysantinske keisaren og av dei viktigaste embetsmennene ved hoffet. *Divitision* var det viktigaste silkeplagget for keisaren.³⁸⁹ Stoffet kunne vera brodadevevd med innslag av gulltråd. Ifølgje Kleterologion bar hoffmenn rangert som nr. 8 eller lægre ikkje *divitision* men chiton.³⁹⁰ Keisaren sin *divitision* var kvit eller purpurfarga. Den var laga i flott stoff,³⁹¹ den purpurfarga i trippelfarga purpur.³⁹² Tekstar nemner raude, grønne og kvite *divitisia*, men purpur var reservert keisaren. I portrett av keisaren kan det vera vanskeleg å skilja mellom *divitision* og *skaramangion* då bae typar tunika vart vovne med gulldekor og

³⁷⁷ Cecchelli, *La vita* s. 793-94.

³⁷⁸ Houston, *Greek, Roman and Byzantine* s. 131.

³⁷⁹ Cecchelli, *La vita* s. 794, Cecchelli viser til De Ceremoniis del I, kap 46 s. 176 og del II s.113.

³⁸⁰ Sjå til dømes freske i Santa Maria Antiqua, Roma.

³⁸¹ Christoforidou: *Bysantinsk dräkt* s.13, ho viser til Houston, *Greek, Roman and Byzantine*, s.120.

³⁸² Cecchelli, *La vita*, s.798.

³⁸³ Cecchelli, *La vita* s. 800, Houston, *Greek, Roman and Byzantine*, s. 120.

³⁸⁴ Cecchelli, *La vita* s. 800.

³⁸⁵ *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. “divetesion”.

³⁸⁶ Ball, *Byzantine dress*, s. 40, *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. “divetesion”

³⁸⁷ Cecchelli, *La vita*, s.799, *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. divetesion. Begge kjeldene nemner *klamys* og *sagion*, medan Cecchelli legg til *tzatzikion* og *Oxford Dictionary of Byzantium* legg til *loros*.

³⁸⁸ Cecchelli, *La vita* s. 799.

³⁸⁹ Ball, *Byzantine dress*, s. 15-16.

³⁹⁰ *Ibid.*, s. 40.

³⁹¹ Cecchelli: *La vita*, s. 799.

³⁹² Ebersolt: “Mélanges”, s.60.

dekorerte med gullbroderi på skuldrane og i faldekanten.³⁹³ Ut frå portretta ser ein at plagget endrar seg i løpet av 1000- og 1100-talet. Erma vert trongare, og den broderte kanten nedst på plagget går over frå å vera eit horisontalt band til ein dekor i kvar side på plagget. Dekoren går som eit breitt band frå kanten nede til om lag knehøgde og har spiss eller avrunda avslutning. Ved seremoniar der keisaren bar *klamys*, bar han *divitision* under kappa. Slik var det også ved kroning der han som ein del av seremonien vart ikledd *klamys* over *divitisionen*.³⁹⁴ Ifølgje Ebersolt skifta *divitision* namn til, eller vart erstatta av, *sakkos* (σάκκος) i det 14. hundreåret.³⁹⁵

Skaramangion - σκαραμάγγιον

I bysantinske kjelder vert ordet brukt på ulike måtar og kan difor ha fleire tydingar. *Skaramangion* tyder ”frå Kirman” som er ein region sørvest for Dasht-I Lut-ørkenen i Persia.³⁹⁶ Staden var eit senter for tekstilproduksjon og dyrking av indigoplanten som gjev ein sterk blåfarge. Det var også ein keisarleg broderiverkstad der. Tekstilane vart eksporterte over store avstandar. Jennifer Ball argumenterer for at ordet er ei nemning for anten eit rikt brodert, tungt stoff eller plagg av uspesifisert type i denne typen stoff. *Skaramangion* kan såleis bety både stoff, tunika og kanskje også ei kappe.³⁹⁷ Det rike broderiet eller dekoren er kjennemerket på *skaramangion*. Spatharakis definerer *skaramangion* som ein rikt dekorert yttertunika i blått eller purpur. Tunikaen hadde vanlegvis blomemotiv.³⁹⁸ Dette er ei tolking av *skaramangion* som er sannsynleg, også ut frå Ball sin definisjon og forklaring av opphavet til namnet. Dersom namnet først og fremst viser til stoffet som er brukt i plagget, kan ein forstå namnet som ei kappe eller ein yttertunika i kraftig, rikt dekorert stoff. Ein tunika i tungt stoff må ha vore ein yttertunika. *Skaramangion* var i begge tilfelle eit rikt pryda praktplagg.

Skaramangion - tunika var ein tunika i silke boren både av keisaren, hoffmenn av høgare rang og militære. For keisaren var *skaramangion* ein av dei to viktigaste typene silketunika som han bar på store fest- og merkedagar.³⁹⁹ Tunikaen hadde belte i livet og var eit plagg like overdådig som *klamys* og *tzatzikion*. Kondakov hevdar *skaramangion* først og fremst var eit

³⁹³ *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. *divitesion*. Her er *skaramangion* definert som ein rikt dekorert tunika.

³⁹⁴ Ebersolt: “*Mélanges*“ s.60.

³⁹⁵ Ebersolt: “*Mélanges*“ s.61-62. Sjå også *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. “*sakkos*”

³⁹⁶ Ball, *Byzantine dress*, s. 44. Kondakov viser til Reiske som også stadfesta at ordet er persisk, men hevda at kappe var ei militærkappe til vern mot regn og snø. Sjå Kondakov, “*Les costumes orientaux à la court byzantine*”. *Byzantion* no.1:1924, s. 11.

³⁹⁷ Ball, *Byzantine dress*, s. 44.

³⁹⁸ Spatharakis, *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*, s.263.

³⁹⁹ *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. “*tunic*”: Ebersolt: *Mélanges* s.57.

plagg for ryttrarar, altså ei ridekappe. På 900-talet hadde kappa også vorte eit moteplagg for overklassen.⁴⁰⁰ I eigenskap av å vera eit rikt prydd rideplagg vart skaramangion mykje brukt ved offentlege paradar.⁴⁰¹ Kondakov er også samd i at plagget har persisk opphav. Han meiner den opphavleg er eit lån frå dei sassanidiske kongane.⁴⁰² Keisaren sin skaramangion var purpur eller kvit og pynta med gullbroderi og gullband.⁴⁰³ Den kunne også vera fora med beverpels, til dømes bar Nikephoros Phocas ein slik fôra skaramangion,⁴⁰⁴ eller vera i trippelfarga silke lik den til Basil I.⁴⁰⁵

På visse festdagar forlét keisaren palasset kledd i skaramangion. Rett før han skulle ta del i den aktuelle seremonien, kledde han seg om til seremoniklede, og etterpå bytte han tilbake til skaramangion. Ofte vart plagget bore saman med sagion, men av og til også åleine, til dømes inne i palasset.⁴⁰⁶ Over denne tunikaen bar han eit sverd som var festa til livet med eit belte. Skaramangion vart også bore av mange dignitarar og funksjonærar. Hoffmennene kunne ha både einsfarga og fleirfarga skaramangia. Dei kunne vera kvite, grønne og purpurfarga, grønne og bleikraude, eller sitrongul og blå. Fargen fortalde om stand og stilling.

KAPPER

Paludamentum

Dette er namnet på ei kappe forma av eit rektangulert eller halvsirkelforma stoffstykke. Det kan ha ein kurve i nakken. Denne kappa vart brukt av både kvinner og menn. Houston brukar denne nemninga der andre forskarar brukar *klamys*.⁴⁰⁷

Klamys - χλαμύς

Klamys var eit overplagg av gresk opphav.⁴⁰⁸ Det var sett saman av eit rektangulært stoffstykke med triangulære stykke på kortsidene eller forma av eit halvsirkelforma stykke stoff. Den eldre typen er kort og vart brukt av soldatar, jegerar og ryttrarar. Mot det 6. hundreåret hadde *klamys* mista sitt militære preg, og i ei sidare, gjerne fotsid, utgåve vert den eit viktig element i hoffdrakt. *Klamys* har ofte *tablion* som skil denne sivile kappa frå militære

⁴⁰⁰ Kondakov, "Les costumes orientaux" s. 33.

⁴⁰¹ Sjø Kondakov, "Les costumes orientaux" s. 49.

⁴⁰² Kondakov, "Les costumes orientaux" s. 11.

⁴⁰³ Ebersolt: "Mélanges" s.58.

⁴⁰⁴ Ibid., s. 59, viser til *De Ceremoniis* del I kap 96s.438 (Reiske si utgåve).

⁴⁰⁵ Ibid., viser til *De Ceremoniis*, app. Ad lib. I s.499, I 37, s.188 (Reiske si utgåve).

⁴⁰⁶ Ebersolt: "Mélanges" s.58-59.

⁴⁰⁷ Houston, *Greek, Roman and Byzantine* s. 135 og fig. 163.

⁴⁰⁸ Cecchelli: *La vita* s. 766.

kapper som *paludamentum* og *sagion*.⁴⁰⁹ *Klamys* i si seinaste utgåve var alltid festa med ein fibula eller liknande på høgre skulder og gav slik full fridom til høgre arm. Kappa sin historiske bakgrunn gav tolkingsgrunnlag for bruken i bysantinsk samanheng. *Klamys* vart i tidlegbysantinsk tid framleis assosiert med det militære og vart brukt av keisaren og hoffmenn som uttrykk for militær makt.⁴¹⁰ Gradvis utvikla plagget seg til meir og meir å verta eit seremoniplagg.

Klamys vart ikkje berre brukt av keisaren og keisarinna, men også av mange dignitærar og funksjonærar. Forma var den same, men det var store variasjonar i materiale og ornamentikk eller dekor.⁴¹¹ Dei finaste var av silke, oftast også dekorerte med sølv- eller gullbroderi. Kappa vart laga i ulike fargar, og dei ulike fargane viste til ulike embete.⁴¹² Keisaren sin *klamys* var finare og meir dekorert enn dei andre sine. Berre han hadde rett til å bera purpurklamys med gulltablion. *Klamys* med gulltablion vart kalla *χλανίδια χρυσόταβλα* – klanidia krisotabla.⁴¹³ Keisaren sin *klamys* kunne også vera kanta med border av edelsteinar og perler.⁴¹⁴

Tablion – ταβλίον

Tablion (fl.t. *tablia*) er rektangulære eller trapezforma broderte panel sydde fast på kvar rettside av *klamys* eller ei anna type sivil kappe.⁴¹⁵ *Tablion* fortalde om rang og vart frå det 5. hundreåret ein viktig del av menn sine embetsdrakter.⁴¹⁶ I det 4. hundreåret vart *tablia* plasserte i knehøg, medan dei frå det 6. hundreåret og seinare vart plasserte i brysthøg.⁴¹⁷ *Tablion* var som regel den mest dekorerte delen av plagget.⁴¹⁸ Det kunne vera gullbrodert, raud- eller purpurfarga og ha ulike slag dekor eller pryde.⁴¹⁹ Eit *tablion* kunne også vera brodert med eit portrett av keisaren. Dette ser ein til dømes på elfenbeinet av keisarinne Ariadne frå 500-talet. Fargen var som regel i ein kontrastfarge til kappa. Mellom kvinner var det berre keisarinna som kunne bruka *tablion*.⁴²⁰

⁴⁰⁹ *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. “chlamys”.

⁴¹⁰ Ball, *Byzantine dress*, s. 32.

⁴¹¹ Ebersolt: “Mélanges” s.54-55.

⁴¹² *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. “chlamys”.

⁴¹³ Ebersolt, “Mélanges”, s.55.

⁴¹⁴ *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. “chlamys”.

⁴¹⁵ *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. “tablion”.

⁴¹⁶ Houston, *Greek, Roman and Byzantine*, s. 136.

⁴¹⁷ *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. “tablion”.

⁴¹⁸ Houston, *Greek, Roman and Byzantine*, s. 136.

⁴¹⁹ Ebersolt, “Mélanges”, s.55-56.

⁴²⁰ *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. “tablion”.

Sagion – σαγίον

Ifølgje *Oxford Dictionary of Byzantium* er *sagion* ei nemning brukt på fleire ulike typar kappe. Det kunne vera ei militærkappe, men også eit plagg for embetsmenn ved hoffet. Beljaev karakteriserer denne kappa som ”halv-galla”.⁴²¹ Ho var kortare enn *klamys* og vart ofte brukt av keisaren. Den keisarlege *sagion* var i gullbrodert purpur med ein gullbordert og perleprydd kant. Purpur eller raud *sagion* vart også boren av mange embets- og hoffmenn.⁴²² Plagget var også eit militært attributt samstundes som den også vart brukt av sivile. Den var altså ikkje berre eit militært plagg slik som den romerske *sagum*. I Basil II’s Psalter er keisaren si kappe truleg ein blå *sagion*.⁴²³

⁴²¹ Ibid., s.v ”sagion”. Sjå også *Byzantina*, vol. 2:1893, St.Petersburg, 23f, n.2.

⁴²² Ebersolt, “Mélanges”, s.57.

⁴²³ *Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v “sagion”.

BIBLIOGRAFI

- Anderson Jeffrey C. "Manuscripts" i *The glory of Byzantium: Art and culture of the middle Byzantine era A.D. 843-1261*. (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997) s. 83-87
- Angold, Michael. *Byzantium: The bridge from antiquity to the middle ages*. London: Phoenix Press, 2001.
- Ball, Jennifer. *Byzantine dress: Representations of secular dress in eight- to twelfth-century painting*. New York: Palgrave, 2005.
- Barber, Charles. "The imperial panels at San Vitale: a reconsideration". *Byzantine and modern Greek studies*, nr. 14, 1990, s. 19-42.
- Beckwith, John. *The art of Constantinople: An introduction to Byzantine art 330-1453*. London: Phaidon Press, 1961.
- Bovini, Giuseppe. *Ravenna: Art and history*. Ravenna: Longo Publisher, 1991.
- Brooks, Mary M. "Textiles Revealed: Object-based Research". I Mary M. Brooks, *Textiles Revealed: Object lessons in historic textile and costume research*, s. 1-4.
- Brooks, Mary M, red. *Textiles Revealed: Object lessons in historic textile and costume research*. London: Archetype publ., 2000.
- Brubaker Leslie og John Haldon. *Byzantium in the iconoclast era (ca 680-850): the sources: an annotated survey*. Aldershot: Ashgate, 2001.
- Christoforidou, Despina. "Byzantinsk dräkt – material, mode, mening". Examensarbete, Lunds Universitet, Institutionen för Konstvetenskap, 1996.
- Documenta Textilia. Festschrift für Sigrid Müller-Christensen*. Utgjeven av Mechthild Flury-Lemberg og Karen Stolleis, Del av serien Forschungshefte herausgegeben von Bayerischen Nationalmuseum. München: Deutscher Kunstverlag, 1981.
- Cambridge history of western textiles*. Redigert av David Jenkins. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Cecchelli, Carlo. *La vita di Roma nel medio evo: Arti minori e il costume*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1951-1952.
- Cormack, Robin. *Byzantine art*. I serien Oxford history of art. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Cutler Anthony. "The date and significance of the Romanos Ivory". I *Byzantine east, Latin west: art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann*. Princeton, N.J.: Department of Art and Archaeology, Princeton University, 1995.

Cutler, Anthony. *The hand of the master: Craftmanship, ivory, and society in Byzantium (9th – 11th centuries)*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.

Ebersolt, Jean. *Les arts somptuaires de Byzance: Études sur l'art imperial de Constantinople*. Paris: Editions Ernest Leroux, 1923.

Ebersolt, Jean. "Mélanges d'histoire et d'archéologie Byzantines". I *Constantinople: Recueil d'études, d'archéologie et d'histoire*. Paris, 1951.

Enciclopedia dell'arte medievale. Redigert av Angiola Maria Romanini og Marina Righetti Tosti-Croce. Roma: Istituto della enciclopedia italiana, 1991-2002.

Evans, Helen og William D. Wixom, red. *The Glory of Byzantium: Art and culture of the middle Byzantine era A.D. 843-1261*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997. Ustillingskatalog til utstillinga "The Glory of Byzantium" 11. mars til 6. juli 1997.

Falke, Otto von. *Kunstgeschichte der Seidenweberei*. 2 band. Berlin: Verlag Ernst Wasmuth, 1913.

Fauro, Guido. "Le vesti nel De ceremoniis aulae Byzantinae di Costantino VII Porfirogenito". I *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*. Redigert av Antonio Iacobini og Enrico Zanini. Roma: Àrgos, 1995. s. 485-523.

Finch, Karen. "Textiles as Documents of History and Those Who Care for Them". I Brooks, *Textiles Revealed: Object lessons in historic textile and costume research*, s. 7-16.

Geijer Agnes. "Bishop Gunther's shroud in Bamberg Cathedral: Some marginal notes." I *Documenta Textilia. Festschrift für Sigrid Müller-Christensen*. München: Deutscher Kunstverlag, 1981

Geijer, Agnes: *Ur textilkonstens historia*. Lund: Tidens förlag, 1972.

Grabar, André. "La soie byzantine de l'évêque Gunther à la cathédrale de Bamberg" *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, III, Band 7, 1956, s. 7-26.

Grabar, André, *L'empereur dans l'art byzantin: Recherches sur l'art officiel de l'empire d'orient*. Paris: Variourm reprints, 1971, prenta første gongen i 1936.

Grierson, Philip. *Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks Collection and of the Whittermore collection*, vol 2 og 3.

Gulowsen, Kirsti. "Liturgical illustrations or sacred images? The imperial panels in San Vitale, Ravenna". *Acta ad archaeologiam et artivm historiam pertinentia*, series altera no. 8, volumen XI, 1999 s. 115-146.

Hetherington, Paul og Werner Forman. *Byzantium, City of gold, city of faith*. London: Orbis Publishing, 1983.

Houston, Mary G. *Ancient Greek, Roman and Byzantine costume & decoration*. London: Adam & Charles Black, 1947.

James, Liz. *Light and colour in Byzantine art*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Kalamara, Paraskévé. *Le système vestimentaire à Byzance du IV^e jusq' à la fin du XI^e siècle*. Thèse du Nouveau Doctorat Histoire et Civilisations, Presesses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1995 (Publisert 2001? Iflg bibl.katalog i Udine)

Kiilerich, Bente og Hjalmar Torp. *Bilder og billedbruk i Bysants: Trekk av tusen års kunsthistorie*. Oslo: Grøndahl Dreyer, 1998

Kitzinger, Ernst. *Byzantine art in the making: Main lines of stylistic development in Mediterranean art 3rd to 7th century*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

Kondakov, Nikodim Pavlovitch. "Les costumes orientaux à la court byzantine". *Byzantion no.1, 1924, s. 7-49*.

Konstantin Pofyrogenitos. *De Ceremoniis*. Oversetjing ved Albert Vogt. Sjå denne.

Køpke, Vibeke og Eva Grimsvang. *Tekstilar: Vask og vaskemiddel*. Oslo: J.W. Cappelens forlag, 1984.

Laiou, Angeliki E. "Introduction" I *The Economic History of Byzantium: From the Seventh through the Fifteenth Century*, redigert av Angeliki E. Laiou, band 1, s. 3-8. Washington D.C.: Dumbarton Oaks studies nr.39, 2002.

Laiou, Angeliki og Henry Maguire. *Byzantium: A World Civilization*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks research library and collection, 1992.

Larousse encyclopedia of Byzantine and medieval art. red. René Huyghe. Feltham: Hamlyn Publishing Group, 1968.

Lawton, John. *Silk, scents & spice: Tracing the world's great trade routes: the silk road, the spice route & the incense trail*. UNESCO/Economica, 2004.

Lopez, Robert S. "Silk industry in the Byzantine Empire". I *Byzantium and the World around it: Economic and Institutional Relations*. London: Variorum Reprints, 1978.

MacCormack, Sabine. *Art and ceremony in late antiquity*. Berkeley: University of California Press, 1981.

Mango, Cyril. *The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and documents*. Toronto: University of Toronto Press, 1972.

Mango Cyril. *The mosaics of St. Sophia at Istanbul*. Washington D.C.: The Dumbarton Oaks research library and collection, 1962.

Marschner, Joanna. "Archaism in Dress: Observations from East to West 1850-1914". I Brooks, *Textiles Revealed: Object lessons in historic textile and costume research*, s. 73-76.

- Martiniani-Reber, Marielle. *Lyon, musée historique des Tissus: Soieries coptes, sassanides et byzantine Ve-XIe siècles*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1986.
- Messerer, Wilhelm. *Der Bamberger Domschatz in seinem Bestande bis zum Ende der Hohenstaufen-Zeit*. München: Hirmer, 1952.
- Müller-Christensen, Sigrid. "Beobachtungen zum Bamberger Gunthertuch". *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, III, Band 17, 1966, s. 9-16.
- Müller-Christensen, Sigrid. *Das Gunthertuch im Bamberger Domschatz*. Bamberg: Bayerische Verlagsanstalt, 1984.
- Muthesius, Anna. *Byzantine silk weaving AD 400 to 1200*. Wien: Verlag Fassbaender, 1997.
- Muthesius, Anna. "Silk in the Medieval World". I *The Cambridge history of Western Textiles*, redigert av David Jenkins, s. 325-354. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Muthesius, Anna. *Studies in Byzantine and Islamic Silk Weaving*. London: Pindar Press, 1995.
- Muthesius, Anna. *Studies in silk in Byzantium*, London: Pindar Press, 2004.
- Nordisk tekstilteknisk terminologi*. Redigert av Strömberg, Elisabeth, Agnes Geijer, Margrethe Hald og Marta Hoffmann. Oslo: Tanum-Norli, 1979. Utgjeven første gong i 1967.
- Norström, Carl-Otto. *Ravennastudien: Ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1953.
- Norwich, John Julius. *Bysants' historie*. Oversetjing ved Kåre A. Lie. Oslo: Pax, 1997.
- Orderud, May Kristin. "Mosaikkutsmykningen i San Vitale, Ravenna". Hovedoppgave i kunsthistorie. Universtetet i Bergen, 2001.
- Ortali, Azelio. *Gli uccelli nei mosaici bizantini*. Biblioteca di "Felix Ravenna" 10, Ravenna: Edizione del Girasole, 1997.
- Oxford dictionary of Byzantium*. Alexander P. Kazhdan, sjefsred. New York: Oxford University Press, 1991.
- Pertusi, Agostino. "Insigne del potere sovrano e delegato a Bisanzio e nei paesi di influenza bizantina". *Simboli e simbologia nell'alto medioevo: Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo* 23: 1976, s. 481-563.
- Piltz, Elisabeth. *Le costume officiel des dignitaires byzantins à l'époque Paléologue*. Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1994.
- Piltz, Elisabeth. "Costume in Life and Death in Byzantium". I *Bysans och Norden: Akta för Nordiska forskarkursen i bysantinsk konstvetskap 1986*, red. E. Piltz, Uppsala: Almqvist & Wiksell international, 1989.

Piltz, Elisabeth. "Loros – ett bysantinsk insignium". *Konsthistorisk tidsskrift* 41: 1972, s. 55-62.

Piltz, E. "Middle Byzantine court costume" I *Byzantine court culture from 829 to 1204*, red. av Henry Maguire, s. 39-51. Washington D.C.:Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1997.

Psellus, Michael. *Fourteen byzantine rulers: The Chronografia*. London: Penguin Books, 1966.

Rawson, Jessica. *The british museum book of Chinese art*. London : The British Museum, 1992.

Reallexikon zur byzantinischen Kunst. Stuttgart: Anton Hiersemann, 1966-2005. Finst pr. april 2007 fram til s.v. "nubien".

Rice, David Talbot. *Byzantine art and its influences: Collected studies*. London: Variorum Reprints, 1973.

Rice, Tamara Talbot. *Everyday life in Byzantium*. London: Batsford, 1967.

Sandberg, Gösta. *Purpur, kochenill och krapp: En bok om röda textilier*. Stockholm: Tiden, 1994.

Scott, Philippa: *The Book of Silk*. London: Thames and Hudson, 1993.

Simson, Otto G. von. *Sacred fortress: Byzantine art and statecraft in Ravenna*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1965.

Spatharakis, Ioannis. *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*. Leiden: E. J. Brill, 1976.

Taylor, Lou. *The study of dress history*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

The new shorter Oxford English dictionary on historical principles. 2 band. Red. Lesley Brown, Oxford: Clarendon Press, 1993.

Tucker, Jonathan: *The Silk Road: Art and history*. London: Philip Wilson, 2003.

Vogt, Albert. *Le livre des ceremonies par Constantin VII Porphyrogenete*. Verket har desse banda: "Texte" og "Commentaire". Paris, 1935-1940.

Wild, John Peter. "The later Roman and early Byzantine east, AD 300-1000". I *Cambridge History of Western Textiles*, s. 140-153.

Wiklund, Signhild. *Textila material : historik, teknik, egenskaper, användning*. Stockholm: LTs förlag, 1984.

Wilson, Kax. *A History of Textiles*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1979.

BILETLISTE

- Fig. 1.** von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei* (1913), bilete nr. 138, løvestoff, Musée Lorraine, Nancy.
- Fig. 2.** Ibid., bilete nr. 244, griff i medaljong frå Siviardsudarium, Sens.
- Fig. 3.** Ibid., bilete nr. 100, vegg maleri frå Kyzil, Museum für Völkerkunde, Berlin.
- Fig. 4.** Ibid., bilete nr. 107, sassanidisk jaktmotiv, Königliche Museum, Berlin.
- Fig. 5.** Ibid., bilete nr. 222, bysantinsk hoffdrakt frå MS Coislin 79 fol. 2r, Bibliothèque Nationale, Paris.
- Fig. 6.** Ibid., bilete nr. 91, relieff av griff i medaljong, Taq-i-Bustan, Iran.
- Fig. 7.** Ibid., bilete nr. 227, silke med keisar Heraklius sitt monogram, Lüttich.
- Fig. 8.** Ibid., bilete nr. 233, detalj av Ebbokasula, Sens.
- Fig. 9.** Lyon, *musée historique des tissus: Soieries sassanidis, coptes et byzantines Ve-XIe siècles*, fig. 91, s. 106, silke med spar-motiv, Lyon.
- Fig. 10.** von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei* (1913), bilete nr. 231, detalj av Willigiskasula, Mainz.
- Fig. 11.** Anna Muthesius, *Byzantine slik weaving*, nr. 29 A, småmønstra silke, katedralmuséet i Sens.
- Fig. 12.** Ibid., nr. 71 B, senmurf i medaljong, Victoria and Albert Museum, London.
- Fig. 13.** Ibid. nr. 23 A, vognførar i medaljong, Munster, Aachen.
- Fig. 14.** Lyon, *musée historique des tissus: Soieries sassanidis, coptes et byzantines Ve-XIe siècles*, framside, "Mozac-silken", Lyon.
- Fig. 15.** Muthesius, *Byzantine slik weaving*, nr. 4 B, Diözesanmuseum, Köln.
- Fig. 16.** Ibid., nr. 113 B, foto frå Migeon "Essai de Classement des tissus de soie décorés Sassanides et byzantins. *Gazette des Baux Arts* 49/2 (1908).
- Fig. 17.** Ibid., nr. 5 A, elefantsilken i Muster, Aachen.
- Fig. 18.** Ibid., nr. 9 A, detalj av same silke som fig. 17.
- Fig. 19.** Ibid., nr. 42 B, monokrom silke frå St. Nicholas, Brauweiler.
- Fig. 20.** Ibid., nr. 14 A, ørnesilke no i katedralen i Auxerre.
- Fig. 21.** Ibid., nr. 14 B, ørnesilke no i katedralen i Brixen, Bressanone.
- Fig. 22.** Ibid., nr. 44 A, Ebbokasula, katedralen i Sens.
- Fig. 23.** Ibid., nr. 74 A, bispekappe i Brixen/Bressanone.
- Fig. 24.** Ibid., nr. 38 A, "Kunigundekappa", Diözesanmuseum, Bamberg.
- Fig. 25.** Kitzinger, *Byzantine art in the making*, fig.86, konsuldiptykon av Anastasius, AD 517, no i Paris, Bibliothèque Nationale.
- Fig. 26.** Houston, *Ancient Greek, Roman and Byzantine costume & decoration*, fig. 138 b-e.
- Fig. 27.** Broby-Johansen, *Krop og klær*, København: Gyldendal, 1966, s. 102.
- Fig. 28.** Ibid., s. 104.
- Fig. 29.** Kitzinger, *Byzantine art in the making*, fig. 57. Sølvmissorium av keisar Theodosius, AD 388, Finst i Madrid, Academia de la Historia.
- Fig. 30.** Ibid., fig. 58. Detalj av sølvmissoriumet til keisar Theodosius.
- Fig. 31.** Cutler, *Late antique and Byzantine ivory carving*, Aldershot: Ashgate, 1998, kap. IV, Tafel 52, Louvre, Paris.
- Fig. 32.** von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, bilete nr. 26, South Kensington Museum.
- Fig. 33.** *The glory of Byzantium*, fig. 145, s. 210-212, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest.
- Fig. 34.** Ibid., s. 187, Ungarns korne, Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest.
- Fig. 35.** Ibid., fig. 146, s. 212-213, Dumbarton Oaks, Washington D.C.

- Fig. 36.** Hetherington/Forman, *Byzantium, City of gold, city of faith*. London: Orbis Publishing, 1983, Frå Basil sitt psalter, MS gr. Z 17, fol.IIIr, Biblioteca Marciana, Venezia.
- Fig. 37.** Bovini, *Ravenna: Art and history*, s. 33, detalj av Justinian, San Vitale, Ravenna.
- Fig. 38.** Bovini, *Ravenna: Art and history*, s. 29, Mosaikkpanel av Justinian, San Vitale, Ravenna.
- Fig. 39.** Ibid., s. 28, Mosaikkpanel av Theodora, San Vitale, Ravenna.
- Fig. 40.** Ibid., s. 27, Utsyn mot apsis i San Vitale, Ravenna.
- Fig. 41.** Cutler, *The hand of the master*, fargebilete IV, Romanos og Eudokia, Cabinet des Médailles, Paris.
- Fig. 42.** *The glory of Byzantium*, fig. 140, Pushkin Museum, Moskva.
- Fig. 43.** Ibid., s. 182, MS Coislin 79, fol. I(2bis)v, Bibliothèque Nationale de France, Paris.
- Fig. 44.** Cutler, *The hand of the master*, fig. 233, Otto og Theophano, Musée Cluny, Paris.
- Fig. 45.** Müller-Christensen, *Das Gunthertuch im Bamberger Domschatz*, s. 5, Diözesanmuseum, Bamberg.
- Fig. 46.** *The glory of Byzantium*, fig. 141, s. 204, katedralen i Troyes, Frankrike.
- Fig. 47.** Müller-Christensen, *Das Gunthertuch im Bamberger Domschatz*, s.9.
- Fig. 48.** Ibid., s.13.
- Fig. 49.** http://en.wikipedia.org/wiki/Sassanid_Empire, frå Kerman, no i Louvre, Paris.
- Fig. 50.** Muthesius, *Byzantine slik weaving*, nr. 53 B, St. Servatius, Maastricht.
- Fig. 51.** Kiilerich og Torp, *Bilder og billedbruk i Bysants*, s.127, mosaikk i Hagia Sophia, Istanbul.
- Fig. 52.** Ibid., s. 129, mosaikk i Hagia Sophia.
- Fig. 53.** *The glory of Byzantium*, s. 208, MS Coislin 79, fol. 2r, Bibliothèque Nationale de France, Paris.