

I. ÚVOD	5
II. SHRUTÍ LITERATURY K TÉMATU	6
III. NÁSTĚNNÉ MALBY V ROTUNDĚ SV. KATEŘINY VE ZNOJMĚ	17
1. STAV ZACHOVÁNÍ – RESTAURÁTORSKÉ ZÁSAHY	17
2. SYSTÉM ROZVRHU VÝZDOBY A MONOGRAFICKÁ ANALÝZA JEDNOTLIVÝCH VÝJEVŮ	20
2. 1 Členění a způsob výmalby.....	20
2. 2 První pás maleb	21
2. 3 Druhý pás maleb v lodi a apsidě.....	21
2. 3. 1 Zvěstování Panně Marii	22
2. 3. 2 Navštívení Panny Marie	24
2. 3. 3 Narození Ježíše Krista.....	25
2. 3. 4 Zvěstování pastýřům	27
2. 3. 5 Klanění tří králů	28
2. 3. 6 Vraždění neviňátek a Útěk do Egypta	30
2. 3. 7 Postavy apoštolů v apsidě	30
2. 4 Malba v konše apsidy	31
2. 4. 1 Majestas Domini v Deesi	31
2. 4. 2 Polopostavy dvanácti andělů	34
2. 5 Třetí pás maleb	35
2. 5. 1 Donátorský pár	35
2. 5. 2 Jezdecká družina	36
2. 5. 3 Oráčská scéna.....	38
2.5.4 Osm panovnických postav s pláštěm	40
2. 6 Čtvrtý pás maleb	41
2. 6. 1 Deset postav v pláštích.....	44
2. 6. 2 Devět postav bez pláště	46
2. 7 Malby ve vrcholu kupole	47
3. OTÁZKY OBSAHOVÉHO VÝZNAMU MALEB	51
3. 1 Zasazení maleb do historických souvislostí	51
3. 2 Předloha jižních scén 3. pásu.....	52
3. 3 Výklady jižních scén 3. pásu	53
3. 4 Řada knížecích postav	54
4. ZNOJEMSKÉ MALBY V KONTEXTU STŘEDOEVROPSKÉHO MALÍŘSTVÍ.....	57
5. OTÁZKA DATOVÁNÍ.....	61

IV. ZÁVĚR.....	66
V. SEZNAM VYOBRAZENÍ.....	70
VI. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	83
VII. RESUMÉ	95
VIII. ABSTRACT	95
IX. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	99

I. ÚVOD

Rotunda sv. Kateřiny ve Znojmě je jednou z mnoha rotund, vzniklých na přemyslovských hradištích, které od 10. století vyznačovaly rozsah přemyslovské vlády a vlivu. Vlastní stavba znojemské rotundy pochází patrně z 11. století, ale její výjimečnost spočívá v dochovaném, homogenním cyklu nástěnných maleb, zdobících interiér.¹ Jde o nejstarší doklad románského monumentálního malířství na území České republiky. Téměř třetinu výmalby, obsahující zejména figurální motivy, zaujímají dva výzdobné pásy ve válcové lodi, v nichž je zobrazena jednak řada světských postav s panovnickými atributy a za druhé úvodní scény, vztahující se k mýtickému založení rodu Přemyslovců.

Unikátní malby s mimořádným námětem se staly středem pozornosti mnoha badatelů. Vznikl velký počet prací, věnujících se především interpretaci výjevů se světskou tematikou. Zájem o cyklus maleb se zvýšil v druhé polovině 20. století, další vlna badání vzrůstala od devadesátých let, kdy k námětu maleb vzniklo mnoho nových hypotéz, vyvolávajících sérii polemik. Znojemské rotundě byly věnovány tři vědecké konference.²

Přes velkou soustředěnost odborníků i širší veřejnosti však stále nebylo dosaženo jednotného hlediska a výkladu, pouze bylo poukázáno na několik stále sporných a nevyřešených otázek. Cílem prvního oddílu této bakalářské práce je proto shromáždění a utřídění všech dosavadních hypotéz a důležitých poznatků.³

V druhém úseku se věnuji rozboru jednotlivých částí výzdoby.⁴ Pro značné poškození maleb, z velké části způsobené též nešetrnými restaurátorskými zásahy,⁵ je má pozornost směřována především ke kompoziční a ikonografické analýze jednotlivých výjevů. Jejím záměrem je i postižení formálních vlastností obrazů v rotundě sv. Kateřiny, ale těžiště zůstává v naznačení jejich obsahových paralel v zahraničním umění. Otázkami tematického významu třetího a čtvrtého výzdobného pásu se pro větší přehlednost věnuji v další, samostatné kapitole.⁶

Pro pochopení těchto osobitých maleb, dosažení pravděpodobného výkladu a jejich datování považuji za nezbytnou součást práce i stručné zařazení znojemských maleb do historických souvislostí a širšího uměleckého kontextu, opírajícího se o komparaci jejich formálních znaků s analogiemi nejen v domácím, ale i zahraničním monumentálním a knižním malířství.

¹ Od roku 1962 je znojemská rotunda zapsána na seznamu Národních kulturních památek.

² K výsledkům konferencí v kapitole II. Shrnutí literatury k tématu, pozn. 27, 45 a další.

³ Viz kapitola II. Shrnutí literatury k tématu.

⁴ Kapitola III. Nástěnné malby v rotundě sv. Kateřiny ve Znojmě.

⁵ O restaurování maleb stručně v kapitole III. 1. Stav zachování – restaurátorské zásahy.

⁶ Kapitola III. 3. Otázky obsahového významu maleb.

II. SHRNU TÍ LITERATURY K TÉMATU

Zájem o malby ve znojenské rotundě vzrostl již na počátku 19. století. Jejich nejstarší výklady byly sice již v první polovině 20. století kriticky zpochybněny, ale pro současné bádání jsou stále velmi přínosné dokumentační práce Josefa Pittnera a Mořice Trappa.⁷

Josef Pittner (1822)⁸ zaznamenal základní viditelné scény s náboženskou tematikou, identifikoval postavu Přemysla Oráče ve scéně jeho povolání, v níž by měla být zobrazena i Libuše a Nezamysl se stuhou, za ním následuje řada pohanských knížat. Ve 4. pásu jsou podle autora křesťanská knížata, mezi kterými viděl dvě královské postavy. Za pořizovatele maleb považoval Konráda Otu, zobrazení donátoři měli představovat sv. Václava se sv. Ludmilou.

Mořic Trapp (1862)⁹ provedl dokumentaci maleb na jedenácti akvarelových listech, k tomu připojil komentář s popisem a výkladem maleb. Postavy při Deesis v apsidě určil jako sv. Petra a Pavla, polopostavy na vítězném oblouku podle fragmentů jmen na nápisových páskách jako starozákonní proroky. V třetím pásu rozeznal pouze sedm panovnických postav, první viděl ve vévodské čapce, podle které ji identifikoval jako sv. Václava, za ním měla následovat pohanská knížata a ve 4. pásu v pláštích čeští panovníci s korunovaným Vratislavem II. a posledním Břetislavem II. Postavy bez plášťů představují devět moravských údělných knížat. Malby vročil podle písmen, nalezených na vítězném oblouku do roku 1106, donátorem tedy měl být Litold Znojemský.

Po prvním restaurování maleb se jimi precizněji zabýval **Vítězslav Houdek** (1899).¹⁰ Všímal si detailů oděvů, plášť považoval za knížecí insignii, postavy bez plášťů mohou zobrazovat nižší feudály, nebo moravské Přemyslovce, ale kriticky poukazuje na problematiku dvojího zobrazení některých knížat v historické posloupnosti. K mýtické scéně, začínající Libušiným poselstvem, přiřadil i postavu za druhým oknem. Povšiml si byzantinizujícího rázu maleb a dobu jejich vzniku kladl do 12. století.

První uměleckohistorické zhodnocení tématu provedl **Antonín Matějček** (1915). Ve své první práci kriticky shrnuje dosavadní popisy a výklady maleb a označuje je za nespolehlivé.¹¹ Ještě téhož roku však poznává Trappovu dokumentaci a společně s Pittnerovým popisem ji považuje za cenný pramen k uměleckohistorickému bádání,

⁷ Nejstarší literaturu shrnul MAŠÍN 1954, 17 sq.; KONEČNÝ 2005, 79–88; ŠIMÍK 2009a.

⁸ PITTNER 1822, 377 sqq.

⁹ TRAPP 1862 (rkp. ve znojenském muzeu).

¹⁰ HOUDEK 1898, 77–94, idem 1899, 1–10.

¹¹ MATĚJČEK 1915a, 60sq.

ačkoli pro formální stránku je bezcenná. Odsuzuje restauraci maleb, jež způsobila ztrátu kvality originálu a zcela znemožnila formální analýzu a časové zařazení památky. Navazuje na Pittnerův výklad, malby považuje za volný přepis přemyslovské legendy, pro který není předlohou žádné historické dílo. Určení jednotlivých postav shledává nesmyslným, neboť může jít o nehistorické typy. Neurčitelný je podle A. Matějčka i donátor, jenž byl znojemským knížetem. Malby jsou hodnoceny jako projev pozdně románského lineárního stylu ze začátku 13. století, obsahově je spojuje s rytířskou poezií.¹²

Po skončení restaurátorských prací v roce 1949 podává zprávu o malbách **Otakar Votoček**.¹³ Stavbu datuje do 90. let 11. století podle okrouhlé stavby, zobrazené na líci Lutoldova denáru, kterou považuje za rotundu sv. Kateřiny. Malby byly pořízeny dodatečně, ale nalezený nápis, vztahující se k jejich datování považuje za nedůvěryhodný. Postava za oknem, patřící ke scéně Přemyslova povolání, drží diadém, používaný v Byzanci v 5. století, což má poukázat na to, že událost se stala dávno. Postavy knížat se nedají určit, protože není zobrazen ani sv. Václav se svatozáří. Provádí formální analýzu mariánského cyklu, v malbách rozeznává práci čtyř rukou a dva typy technického provedení. Výzdoba je oslavou Přemyslovců, mohla vzniknout nejdříve v 2. desetiletí 13. století v souvislosti se státní ideologií Přemysla Otakara I., jenž je podle Otakara Votočka jedinou určitelnou postavou.

Znojemské malby v kontextu českého románského malířství představil **Jiří Mašín** roku 1954 a 1984.¹⁴ Ovlivněn nalezením nápisu, kladl stavbu do dvou fází, první podle Lutoldova denáru do 90. let 11. století, druhou do roku 1134, kdy byly pořízeny i malby. Dynastický cyklus je podle J. Mašína obrazovou genealogií Přemyslovců, inspirovanou Kosmovou kronikou. Korunovaná postava je 1. český král Vratislav II., ostatní knížata jsou neidentifikovatelná. V pláštích jsou zobrazena pražská knížata, bez plášťů znojemská, donátory jsou podle nápisu Konrád II. Znojemský a Marie Srbská. Stylově rozlišil malby přemyslovského cyklu od maleb v 2. pásu a v kupoli, spatřoval zde práci dvou mistrů. Všiml si fyziognomie tváří, v nichž spatřoval semitské typy a poukázal na formální souvislost s podunajskou knižní malbou, stylově nejbližší památky nachází v salcburské oblasti před polovinou 12. století.

Důkladný a všestranný rozbor maleb opřený o průzkum při jejich restaurování publikoval ve své monografii roku 1966 **Antonín Friedl**.¹⁵ Po výzkumu při UV osvětlení provedl rozbor barevnosti i důležitých detailů, kterými precizoval ikonografickou analýzu.

¹² MATĚJČEK 1915b, 201–208.

¹³ VOTOČEK 1949, 101–127.

¹⁴ MAŠÍN 1954, 17–24; MAŠÍN 1984, 119sq.

¹⁵ FRIEDL 1966.

V mytické scéně 3. pásu spatřoval Libušino poselství s vedoucím jezdcem na bílém koni, za ním následovalo setkání poselstva s Přemyslem, ke kterému patří postava za oknem. Za předlohu považoval Kosmovu kroniku, ale i ústní tradici. Poprvé poukazuje na původ pověsti v indoevropském pramýtu posvátného oráče a uvádí jeho paralely u jiných evropských národů. Podle Kosmy lze identifikovat osm následujících figur, znázorňujících mýtická knížata s Přemyslem Oráčem na počátku genealogie, na jehož hlavě při UV osvětlení identifikoval archaickou knížecí kápi. Dále navazuje řada knížecích postav ve 4. pásu, jež však není ikonograficky určitelná, neboť počet panovníků v plášti s Kosmovým seznamem nesouhlasí. Podle A. Friedla jde o subjektivní výběr donátora, související s jeho dynastickými zájmy, postavy bez plášťů představují neidentifikovatelné moravské Přemyslovce. Absenci svatozáře sv. Václava vysvětluje neznalostí světcovy ikonografie v moravské oblasti. Věnoval se též symbolickému výkladu panovnických insignií, při kterém dva ze štítů označil za obrácené. Celkem ve výmalbě rozlišuje práci čtyř rukou. Nejstarší malíř, hlavní mistr dílny, používá archaismy a vytvořil křesťanský cyklus, Přemyslovskou scénu a postavy donátorů. Druhý malíř je autorem následující genealogické řady panovníků ve 3. pásu, která se vyznačuje „tíhou fyzického zjevu“, proto jsou postavy zasazeny do báze. Na postavách 4. pásu se podíleli další dva malíři. Statické postavy panovníků v pláštích A. Friedl odlišuje od protáhlých figur knížat bez plášťů, zobrazených v pohybu a psychické komunikaci. Stylovým rozbořem poukázal na souvislost s románskou malbou jihoněmecké a alpské produkce, prostředkující severoitalské byzantinismy a vyznačující se lineárním stylismem, vycházejícím z románské abstrahující kresebnosti. Za stylově nejbližší analogie označil malby z Prüfeningu a Salcburku. Vyloučil pozdně románský původ maleb a vřadil je do 1. třetiny 12. století, v souvislosti s nalezením nápisu je spojil přímo s rokem 1134. Malby měly vzniknout na oslavu míru mezi Konrádem II. Znojenským a Soběslavem II. a k příležitosti svatby donátorů, Konráda a Marie Srbské.

Na Friedlovy a Mašínovy názory navázala roku 1983 **Anežka Merhautová**.¹⁶ Na rozdíl od Antonína Friedla považuje za předlohu výlučně Kosmovu kroniku, podle níž je možné určit nejen scénu povolání Přemysla Oráče na trůn, ale i postavy v pláštích, jejichž počet odpovídá jeho počítání. Odmítá zobrazení mýtických knížat, Friedlem objevenou kápi prvního panovníka neshledává za původní. Ve shodě s Jiřím Mašínem předpokládá, že pláštěm jsou označena pražská panující křesťanská knížata, zobrazená v následnické posloupnosti od Bořivoje I. po Soběslava I. Ikonograficky je rozlišen Vratislav II., který je

¹⁶ MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ 1983, 18–25.

posunut na čestné místo naproti apsidě. Naopak moravské Přemyslovce bez plášťů podle A. Merhautové a ve shodě s předešlými autory nelze identifikovat. Cyklus maleb má vyjadřovat nárok Konráda II. na pražský trůn, s čímž souhlasí jeho předkové, zobrazení na barevném pozadí jako členové Civitas Dei, stojící na duze pod arkádami. Duch svatý ve vrcholu kupole uděluje panovníkům moc a vede je ke spravedlivému plnění jejich funkce, oráčská scéna zde má být zasazena jako naznačení původu přemyslovského rodu. Na svých výkladech autorka setrvala i v následných diskuzích, roku 1988 v článku, jež měl potvrdit jednotnost programu maleb, jež vznikly v jedné fázi.¹⁷ Později, roku 2000, se vyjadřuje k věrohodnosti nápisu, který byl pravděpodobně pořízen podle dnes nedochovaného písemného pramene. Roku 1134 mělo být pouze rozhodnuto o úpravě rotundy, neboť k přestavbě, vytvoření programu výzdoby a jeho zrealizování by byla potřeba delší doba.¹⁸

O dataci do roku 1134 se opírá též studie **Barbary Krzemieńske** z roku 1985,¹⁹ jež byla jen v mírně upravené podobě znovu publikována v monografii z roku 2000.²⁰ Zabývá se historickým výkladem maleb. Řeší otázku postavení Moravy a moravských údělníků v přemyslovském státě, posloupnost zobrazených panovníků v plášti i Přemyslovců bez pláště a přibližuje historické okolnosti vzniku znojemského cyklu. Malby zobrazují pouze nežijící křesťanská knížata, proto jsou zobrazení panovníci v následnické posloupnosti od Bořivoje I. po Vladislava I., nikoli podle Kosmovy kroniky, která uvádí některé informace nepravdivě, ale podle oficiální tradice panovnického dvora, tedy včetně Vladivoje a bez dosud žijícího Soběslava I. Podle stejného principu určuje devět přemyslovských knížat vládnoucích na Moravě, od Břetislava I. po Václava Olomouckého. Zpochybňuje ideový motiv Nebeského města. Důležité je její navázání na reinterpretaci nápisu Anežky Vidmanové z roku 1974, podle níž nápis sděluje, že Konrád II. „zasvětil pro zbožnou paměť na krále, za jejich smlouvy, svatyni blahoslavené Panny Marie.“²¹ Nápis tedy měl podle B. Krzemieńské informovat o tom, že roku 1134 došlo ke svatbě Konráda II. Znojemského s Marií Srbskou a byly uzavřeny významné smlouvy mezi Konrádem a Soběslavem. Politické dohody měly Konráda předurčit jako následníka trůnu, což bylo inspirací pro vytvoření dynastického cyklu, ačkoli Soběslav později, roku 1138 od smluv odstoupil a Konrád se pražským panovníkem nestal.

¹⁷ MERHAUTOVÁ/MARTAN 1988, 294–308.

¹⁸ KRZEMIEŃSKA/MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 2000, 51–66.

¹⁹ KRZEMIEŃSKA 1985.

²⁰ KRZEMIEŃSKA/MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 2000, 7–50.

²¹ VIDMANOVÁ 1974, 731–738.

Zcela jiným směrem se ubírala koncepce **Jaroslava Zástěry**, který původ stavby kladl do velkomoravské doby, stejně jako malby zdobící stěny lodi (1986 a 1990).²² Kupole měla být vystavěna a vymalována s horní řadou panovnických postav v době Konráda II. Znojemského. Datační nápis tedy považuje za důvěryhodný, ale má informovat o připojení maleb králů k již existujícím, starším malbám. Ústřední postavou velkomoravského dynastického cyklu je Přemysl – Sám, zobrazený při magickém rituálu zakládání města Znojma, podle věštby Libuše, od níž přijímá královskou čelenku a která je též zobrazena jako donátorka. Bez pláště měli být vyobrazeni pražští panovníci v posloupnosti od Bořivoje I. po Oldřicha, vodítkem k tomu mělo být zobrazení sv. Václava, kterého lze identifikovat podle autora na základě přilby. Pláštěm jsou podle J. Zástěry naopak označena knížata vládnoucí na Moravě, ve 3. pásu jsou to Sámovci a velkomoravští vladaři, ve vyšší zóně moravští Přemyslovci a čeští panovníci od Břetislava I. po Soběslava I. (kteří spravovali i Moravu). Navazuje na Friedlův názor o zobrazení některých štítů zezadu, obrácené štíty měly symbolizovat dvojí zobrazení postav sv. Václava a Vratislava II.

Proti této hypotéze již v roce 1984 ostře vystoupil **Dušan Třeštík**.²³ Ve svém rozsáhlém článku dokazuje, že koncepce Jaroslava Zástěry není podložena téměř žádnými důkazy a odporuje zásadám vědecké práce. Sám přejímá názory Anežky Merhautové a Barbary Krzemieňské, jejichž pracemi považuje problematiku za uzavřenou. Jeho článek z roku 1987 byl znovu otištěn v jejich společné publikaci roku 2000.²⁴

Proti Zástěrovi kriticky reagovala řada dalších badatelů, např. **Zdeněk Meřinský** (1984)²⁵ a **Josef Poulík** (1987).²⁶ Tímto však zdaleka nebyla problematika ikonografie znojemských maleb uzavřena. Zástěrova hypotéza byla sice zamítnuta v odborných kruzích, ale získala mnoho přívrženců mezi laiky. Bylo též upozorněno na některé dosud nevyřešené otázky a detaily. Zájem o rotundu vzrostl natolik, že jí byla roku 1996 věnována první vědecká konference, soustředící se na témata archeologická, historická, uměnovědná, restaurátorská, přírodovědná i technická.²⁷

Bohuslav Klíma²⁸ shrnul archeologické průzkumy z 90. let, čemuž předcházela obsáhlejší publikace z roku 1995.²⁹ Výzkumy nepotvrdily osídlení hradní ostrožny v době velkomoravské, časně slovanské a římské, ani podzemní prostory přímo pod rotundou,

²² ZÁSTĚRA 1983, 35–37, idem 1986; idem 1990.

²³ TŘEŠTÍK 1984, 379–386, idem 1987, 548–576.

²⁴ KRZEMIEŃSKA/MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 2000, 67–99.

²⁵ MĚŘÍNSKÝ 1984, 369–377.

²⁶ POULÍK 1987.

²⁷ CIPRIAN 1997.

²⁸ KLÍMA 1997, 12–18.

²⁹ KLÍMA 1995.

v nichž měly být podle Jaroslava Zástěry uloženy ostatky historických osobností. Na základě archeologických dokladů předpokládal vznik stavby před polovinou 11. století, a její stavební úpravy na počátku 12. století. Stavba získala kupoli a druhou omítku, na kterou byly vytvořeny nástěnné malby. Současně došlo k vyzdění kamenné lavice, vybudované na stejném základu s románskou podlahou.

K ikonografii maleb s náboženskou tematikou přispěla na zmíněné konferenci **Zuzana Všetečková**.³⁰ Navazuje na Votočkovu studii a doplňuje ji o novější poznatky a další srovnávací materiál, navazuje však na ranější datování maleb, do doby vlády Konráda II. Znojmského ve Znojmě mezi lety 1123–1161. Věnuje se jednotlivým scénám 2. pásu, malbám v apsidě a ve vrcholu kupole a provádí jejich formální i ikonografickou analýzu.

Pavel Černý se tehdy soustředil na zobrazení genealogického cyklu Přemyslovských vladařů.³¹ Jeho práce upozorňuje na výsledky bádání v zahraničí a poukazuje na evropské analogie znojmského dynastického cyklu, jež na něj působí jako samostatný celek v rámci celého malířského programu.

Dalším zajímavým příspěvkem předneseným na zmíněné první konferenci byla historická studie **Martina Wihody**.³² Podal přehledné shrnutí dějin znojmského údělu a vztahů mezi údělníky a pražskými panovníky. Připojil se k názoru, že Litold své sídlo přenesl do Znojma až na počátku 12. století a že upevňování moci na Moravě nebylo projevem moravanství, ale mocenským programem, jehož nejvyšším cílem bylo dosažení knížecího stolce v Praze.

³⁰ VŠETEČKOVÁ 1997, 92–101. Autorka poukazuje zejména na kompoziční analogie, např. ve Zlatém evangeliáři z Echternachu (1035–1040, Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 156142), nebo v salcburských iluminacích v Liutoldově evangeliáři (cca 1170, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1244) a v Misálu ze sv. Floriána (3. třetina 12. století, St. Florian, Stiftsbibliothek, Cod. III/208). Upozorňuje též na windberské kodexy, například rukopis Řehoře Velikého Moralia in Job z Mnichova (1143, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 22202, Clm 22203), nebo iluminace z Helmarshausen – Evangeliář Jindřicha Lva (1180, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2) a Evangeliář v Kruszwici v Polsku (1170–1180, Gniezno, Bibliotheka kapitulna, Ms. 2). Detailněji v kapitole III. 2. Systém rozvrhu výzdoby a monografická analýza jednotlivých kapitol a III. 4. Znojmské malby v kontextu středoevropského malířství.

³¹ ČERNÝ 1997, 78–92. Zabývá se širšími komparačními souvislostmi fenoménu obrazových genealogií. Tematiku zpracovává od karolinských a otonských příkladů - např. malby v císařské falcí v Ingelheimu, výzdoba v Evangeliáři ze St. Chapelle (Paris, Bibliothèque National de France, lat. 8851), na plášti z Bamberku (Bamberg, Diözesanmuseum Bamberg, 2728/3–6), nebo pochva Říšského meče (Wien, Schatzkammer) – až po obrazové rodokmeny šlechtických rodů ze 14. století. Významné je poukázání na komparativní „politické genealogie“ 12. století. Např. na výzdobu relikviářové skříně Karla Velikého (Aachen, Münster), sv. Annona (Siegburg, Abteimuseum Sankt Michael) nebo sv. Osvalda (Hildesheim, Domschatz, Inv. Nr. DS 23). Zmiňuje též řady biskupů v iluminacích Egbertova žaltáře (Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr. 4545) a Pontifikale Gundekarianum (Eichstätt, Diözesansarchiv, Cod. B4), nebo postavy německých císařů v oknech severní boční lodi katedrály ve Štrasburku. Detailněji v kapitole III. 2. 6. Čtvrtý pás maleb.

³² WIHODA 1997, 18–45.

K ikonografii znojemských maleb se při této příležitosti vyjádřil **Lubomír Konečný**.³³ Rozvádí Friedlův výklad o indoevropském původu toposu o králi – oráči. Svou interpretaci maleb obhajuje v několika navazujících článcích (1999, 2002)³⁴ a shrnuje v obsáhlé monografii (2005).³⁵ Autor vychází z předpokladu, že Melicherova přemalba změnila výtvarný ráz maleb, ale nezměnila žádné ikonografické detaily. Přináší pozoruhodné množství ikonografických analogií k malbám v apsidě, válcové lodi i kupoli, včetně maleb dynastického cyklu. Přiklání se k přímému byzantskému původu maleb, spíše než k zprostředkování byzantinismů italskou, francouzskou, nebo jihoněmeckou malbou, s níž jsou znojemské malby současné. Stavbu rotundy klade do jedné fáze, provedené krátce před výmalbou z roku 1091, nebo 1092, tím vylučuje inspiraci Kosmovou kronikou (která naopak mohla být inspirována malbami), což má potvrzovat zobrazení archaických prvků úplného, pochopeného pohanského pramýtu jarního novoročí. Scéna jižní poloviny 3. pásu je komponována dostředně, ústřední postavou je Přemysl Oráč za pluhem, oblékaný posly do panovnického, sponzálního pláště. Podle L. Konečného jde o vyobrazení mýtu svatého sňatku, jakožto intronizačního a svatebního ceremoniálu. Tento výjev je vložen do scény typu císařského adventu, motivu, odvozeného z byzantsko-římské imperiální ikonografie, skládajícího se z knížete v čele jezdecké družiny, přijíždějícího ke své nevěstě vpravo, očekávající ho v krátkém spodním šatu s diadémem se stuhami v rukou. Za ní je zobrazena řada mytických Přemyslovců, začínající Přemyslem a Nezamyslem. Autor vidí obsahové paralely mezi pohanskými mytickými scénami a vánočním cyklem 2. pásu, zakládající se na antitezi Regnum – Sacerdotium (Proroctví x Zvěstování Panně Marii, Povolání Přemysla x Narození Krista, oslava jarního novoročí 25. března x svátek Zvěstování Panně Marii). Horní pás je již vymalován v kupoli, je oddělen obloučkovou duhou a podle autora je zde důležitá církevní symbolika jižní a severní strany kostela. Na jižní straně věčnosti, dokonalosti a spásy je vyobrazena posloupnost pražských křesťanských panovníků, od sv. Václava nad osou vítězného oblouku po Konráda I. Brněnského v ose lodi. Na severní straně pozemskosti, smrtelnosti a hříšnosti jsou ostatní, v době výzdoby rotundy žijící přemyslovská knížata. Celek je podřízen sv. Duchu ve vrcholu kupole, zvěstovateli Panně Marii, inspirátorovi evangelistů a propůjčovateli zvláštních schopností panovníkům. Malby vznikly podle L. Konečného jako votivní projev, na paměť usmíření jejich donátora Konráda I. s Vratislavem II., které vyústilo předvolbou Konráda za českého knížete. Práce L. Konečného, založené na přísně

³³ KONEČNÝ 1997, 59–78.

³⁴ KONEČNÝ 1999, 427–432; KONEČNÝ 2002, 51–85.

³⁵ KONEČNÝ 2005.

ikonologické metodě, však byly **Milenou Bartlovou** (2006) hodnoceny za nekritické, s projevy sklonů k přehnané interpretaci.³⁶ **Tomáš Borovský** (1998 a 1999) Lubomírovi Konečnému vytýká shromažďování formálně shodných motivů bez kritického posouzení.³⁷ **Martin Wihoda** (1999) zpochybnil vznik znojemských maleb na objednávku Konráda I., sídlícího v Brně a zesnulého hned následujícího roku.³⁸

Na zmíněné konferenci v roce 1996 byla dále přednesena studie **Libora Jana**, zabývající se původní funkcí a dobou výstavby rotundy.³⁹ Na základě rozboru listin dochází k závěru, že ke stavbě znojemského hradu v dnešní poloze došlo až v první polovině 12. století. V jeho okrsku nechal rotundu postavit až Konrád II. Znojemský, nikoli jako velkofarní svatyni, ale jako knížecí kapli. Svě názory doplňuje v polemice s Konečným z roku 1999.⁴⁰

Roku 2001 vyšel článek **Jana Bažanta**,⁴¹ navazující na jeho studii z 90. let.⁴² Inspiraci pro výzdobu znojemské rotundy nevidí ve středoevropské a západoevropské malbě, ale v realizacích z Říma, které na přelomu 11. a 12. století začaly napodobovat raněkřesťanské umění. Vzorem historického mýtu v rotundě může být podle tohoto autora výzdoba s politickým kontextem v S. Silvestro v Tivoli, zobrazující mytické darování Říma papeži Konstantinem Velikým. Tématem tivolských i znojemských maleb je dle autora investitura, jež poukazuje na aspiraci donátorů. Jako další římské analogie uvádí papežské galerie, na něž navázaly karolinské galerie světských panovníků, jejichž tradice trvala i v knižním malířství 12. století. Za inovaci, experiment, považuje zobrazení Přemysla Oráče jako zástupce Krista v kruhu Přemyslovců jako apoštolů.

Samostatnou dvoudílnou monografii o znojemských malbách sepsal roku 1998 též **Václav Tatíček**,⁴³ ale jeho nekritické závěry nebyly přijaty v uměleckohistorické, ani historické literatuře. Ideově navazuje na Zástěru a Konečného a po rozboru některých prvků maleb dochází k mnoha objevům. Zpochybňuje existenci Velké Moravy, neboť Mojmir, Rostislav i Svatopluk byli podle V. Tatíčka Přemyslovci. Navazuje na Konečného v určení postav – jde o mytická knížata, nad nimi křesťanská knížata od sv. Václava po Konráda I. a devět žijících následníků bez pláště, které identifikuje podle různě podaných štítů, určujících jejich regionální příslušnost. Jako důležité ikonografické prvky považuje otočené štíty, označující vraždu příbuzného. Malby měl vytvořit sázavský opat Božetěch

³⁶ BARTLOVÁ 2006, 46sq.

³⁷ BOROVSÝ 1998, 172–174; BOROVSÝ 1999, 433–435.

³⁸ WIHODA 1999, 437–443.

³⁹ JAN 1997, 46–50.

⁴⁰ JAN 1999, 445–452.

⁴¹ BAŽANT 2001, 7–15.

⁴² BAŽANT 1995, 20–37.

⁴³ TATÍČEK 1998a, idem 1998b.

mezi 11. červencem a 11. srpnem 1091, na objednávku Vratislava II., zobrazeného vedle apsidy, naproti Libuši. Zajímavý je jeho postřeh semitského typu tváří (v návaznosti na J. Mašína), jenž má však podle V. Tatička značit původ Praotce Čecha, který nebyl Slovanem, ale pocházel z Galileje, byl tedy rodový příbuzný Ježíše Krista.

Závěry Konečného i Tatička byly inspirací pro druhou konferenci o znojenské rotundě v roce 2003.

Aleš Novotný (2003) znojenské malby vnímá jako rébus, vyjádřený ikonografií, formálními a symbolickými vztahy mezi postavami, vztahem mezi zjevným a skrytým. Přijímá celkový obsah maleb tak, jak jej interpretoval Konečný. Ačkoli Tatičkovu práci hodnotí jako nekoordinovanou a s množstvím nedůležitých informací, dochází k téměř stejným tezím.⁴⁴ V nejnovější studii z roku 2007 formálně i významově srovnává znaky knížecí moci na znojemských malbách a tapiserii z Bayeux.⁴⁵

S další interpretací cyklu maleb přišel **Petr Šimík** (2001, 2006),⁴⁶ který svou hypotézu představil též na zmíněné 2. konferenci věnované rotundě sv. Kateřiny roku 2003,⁴⁷ a internetových stránkách (2009) Klubu přátel Znojenské rotundy,⁴⁸ nebo společnosti Moravia magna.⁴⁹ Odmítá možnost zobrazení pohana v křesťanské svatyni. Malby jsou podle P. Šimíka systematickým, promyšleným sledem obrazů, nemůže jít jen o zobrazení anonymních, natož mýtických postav. Na základě jednotlivých ikonografických prvků, jimiž jsou lemy pláštů, přilba, šikmo držené kopí, mitra, překrývající se praporce, obrácené štíty a královské atributy, identifikuje některé panovníky. Na počátku 3. pásu jsou zobrazeny historické scény – příchod Konstantina a Metoděje na Moravu, vznik moravské církve, potvrzení Rostislavova královského titulu a založení mocné dynastie Přemyslovců skrze Rostislavova syna Bořivoje. Poukazuje na skutečnost, že postavy jezdců a postavy zobrazené na oráčské scéně jsou shodné, vedoucí jezdec, oráč a donátor jsou identifikováni stejným pláštěm. Donátory symbolizující novou církev ztotožňuje s Rostislavem a jeho manželkou. Poněvadž jsou zobrazeni v pláštích, nemůže dle autora tato insignie označovat pražské panovníky, nýbrž jde o plášť moravských králů. V třetím pásu tedy následuje osm předvelkomoravských a velkomoravských knížat od Sába po Mojmíra II. Malby 4. pásu vyjadřují podle P. Šimíka přenesení křesťanství i koruny do Čech, devatenáct pražských Přemyslovců je zobrazeno od Bořivoje po Soběslava I., bez pláště moravských králů jsou zobrazeni ti, kdo na Moravě nevládli. Vynechání jsou

⁴⁴ NOVOTNÝ 2004, 25–42.

⁴⁵ NOVOTNÝ 2007, 234–249.

⁴⁶ ŠIMÍK 2001, 361–377; ŠIMÍK 2006, 329–407.

⁴⁷ ŠIMÍK 2004, 78–123.

⁴⁸ ŠIMÍK 2009a.

⁴⁹ ŠIMÍK 2009b.

Vladivoj a Jaromír, zatímco Václav a Vratislav jsou zobrazeni dvakrát (označení obrácenými štíty). Výmalbu klade do několika etap – první do let 1019–1034, severní polovina 4. pásu byla přemalována v letech 1035–55 a jižní za Soběslava I. 1131–1134.

Z Klubu přátel Znojemské rotundy, navazující na Zástěrový práce, se 2. konference v roce 2003 zúčastnil též **Jaroslav Pazour**.⁵⁰ Rotundu považuje za byzantský chrám, který mohl vzniknout v období mezi r. 886–1054, před vznikem východního schizmatu, malby nemohly vzniknout ve smyslu ritu západořímské církve. V církevní stavbě nemůže být zobrazen symbol jednoty státu a církve, ani zde nemohou být zobrazeny pohanské postavy. Znojemské malby znázorňují průběh vývoje křesťanství, jde o zcela moravskou záležitost – příchod křesťanství na Moravu, jeho dokončení za Rostislava, zobrazeného s knihou zákonů jak obrací půdu, jako byla Morava obrácena na novou víru, pak následují křesťanští panovníci Moravy (Mojmírovci). Rostislav se svou manželkou jsou donátory.

K malbám 2. pásu se při této příležitosti v roce 2003 vyjádřil i **Jiří Kachlík**.⁵¹ Sled výjevů ze života Ježíše Krista a Panny Marie, uzavřený Útěkem do Egypta, nepovažuje za dokončený cyklus, chybí zde nejdůležitější výjevy. Z toho důvodu muselo jít o zásah panovnické moci, která na místo dvou pásů, určených k dokončení křesťanského cyklu, nechala domalovat dynastický cyklus. Zastává názor, že mohlo dojít i k přemalbě obou pásů.

Tehdy se také **Libor Slovák** zabýval těmito výjevy a pokusil se o doplnění a vysvětlení některých důležitých detailů z hlediska křesťanské ikonografie.⁵²

V následujících letech vyšly některé, již citované práce výše zmíněných autorů, z nichž nejvýraznější byla bezpochyby monografie Konečného (2005). V říjnu roku 2006 proběhla třetí odborná konference, s tematikou „Výsledky doplňujícího restaurátorského průzkumu maleb v rotundě sv. Kateřiny“. Sborník příspěvků však bohužel stále nevyšel. Přednášky se týkaly zejm. průzkumů z poslední doby (výzkum malt a výzkum, spojený s novým zastřešením), na programu dále byly příspěvky výše citovaných autorů Jaroslava Pazoura a Aleše Novotného, též **Jana Klobušického**⁵³ o šíření kultu sv. Kateřiny. K restaurátorským zásahům se vyjádřili **František Sysel** a **Kateřina Dvořáková**, která podle astronomických výsledků nasměrování stavby navrhla počátek její výstavby datovat do roku 1125.

Malby ve znojemské rotundě zůstávají neuzavřeným tématem, provokujícím fantazii řady autorů. I přes nutnost revize názorů seriózních badatelů, jakými byli A.

⁵⁰ PAZOUR 2004, 43–70.

⁵¹ KACHLÍK 2004, 20–24.

⁵² SLOVÁK 2004, 71–74.

⁵³ Otázkou svatokateřinského kultu se již dříve zabýval KLOBUŠICKÝ 2004, 155–165.

Friedl, A. Merhautová, B. Krzemińska, nebo Z. Všetěčková, nelze vycházet z nekritických závěrů, jejichž pramenem k dataci a interpretaci maleb byla pouze ikonografická analýza, vymezená bez patřičné reflexe konkrétních stylových a technologických vazeb (L. Konečný), nebo navíc ani neohlížející se na nejobecněji definované historické souvislosti, vycházející z dosavadní odborné literatury (například J. Zástěra, P. Šimík, V. Tatiček).

III. NÁSTĚNNÉ MALBY V ROTUNDĚ SV. KATEŘINY VE ZNOJMĚ

1. STAV ZACHOVÁNÍ – RESTAURÁTORSKÉ ZÁSAHY

První restaurátorská akce proběhla mezi léty 1891–1893 a byla realizovaná vídeňským malířem a restaurátorem **Theofilem Melicherem** pod dozorem profesora Trenkwalda z vídeňské akademie výtvarných umění.⁵⁴ Melicher odkryl tehdy zabílené části maleb v prvním a druhém pásu, kde objevil severní scény, z nichž však zůstávaly jen malé části figur. Celkový stav dochování maleb hodnotil jako špatný. V intencích historizujícího a romantizujícího názoru byla kompletně celá výmalba restaurována. Melicher přetřel pozadí krycími barvami, barevně zesílil drapérie figur a jejich cihlově červené kontury přetáhl tmavohnědě. Linie často zesiloval, čímž zakryl původní nervní kresbu. Retušoval jen lokálním tónem, opravené a doplněné omítky však domaloval tak, že nebyly k rozeznání od originálu. Jeho přemalba byla zjištěna v devadesátiprocentním rozsahu, největší doplňky byly zjištěny v kupoli (dvě hlavy evangelistů), v konše a u čtyř postav apoštolů na stěnách apsidy. Jemu lze pravděpodobně též připsat doplnění obloučkové duhy do červenobílých nástěnných mezipásů ve spodních zónách apsidy a lodí. Originalita jižních scén 3. pásu zůstala nezpochybněna, z poloviny byla nově doplněna druhá⁵⁵ a z části byly volně zrekonstruovány čtvrtá až šestá panovnická figura.

Melicherovy zásahy byly hodnoceny velmi kriticky již Antonínem Matějčkem.⁵⁶ Podle jeho názoru malby restaurací ztratily kvality originálu, mnohé z výjevů ve druhém pásu považoval za doplněk podle románských maleb kostela v Pürggu, kde restaurátor současně pracoval a celkově svými domalbami znemožnil uměleckohistorickou analýzu.

Po Melicherovi do maleb zasáhl teprve v roce 1938–1939 rakouský restaurátor **Franz Walliser**, který začal odstraňovat Melicherovy přemalby chlebem ve druhé zóně, poté ji restauroval. Po očištění originálu jižních scén třetí zóny práce zanechal.⁵⁷

V poválečném období, v letech 1947–1949, prováděl restaurování nástěnných maleb **František Fišer**.⁵⁸ Provedl první souhrnný průzkum omítek a maleb. Se smýváním Melicherových přemaleb začal v kupoli a postupoval směrem dolů. Jako nejzachovalejší část maleb byla hodnocena čtvrtá zóna. Při smývání přemaleb u panovnických postav byl

⁵⁴ Zprávy o restaurátorské práci byly podávány zejm. Trenkwaldem, částečně se dochovaly v aktech Centrální komise, jejich analýzu provedl: MATĚJČEK 1915b, 201–208, NEJEDLÝ 1990.

⁵⁵ Podle počítání Lubomíra Konečného.

⁵⁶ MATĚJČEK 1915a.

⁵⁷ KONEČNÝ 2005, 93.

⁵⁸ FIŠER 1949. Výsledky a průběh restaurátorského zásahu shrnul a zhodnotil VOTOČEK 1949, 101–127 a FRIEDL 1952.

s pomocí UV osvětlení kontrolován stav originálu. Na některých místech nebyly Melicherovy retuše odstraněny, protože pronikly příliš hluboko do povrchu původní omítky. Fišer pro své retuše záměrně používal titanovou bělobu a pro figurální kresbu pompejskou červeň, aby odlišil své zásahy od původní i Melicherovy kresby. Fišerova retuš se omezila jen na zelené a modré tóny v pozadí, nezasahoval do původní kresby, tvaru. Jeho konzervace spočívala ve fixáži kaseinovou temperou s lněnou fermeží. Ve spodních zónách odstranil i Walliserovy přemalby, z originálu zůstalo ve druhém pásu velmi málo.⁵⁹

Další etapu restaurování započal roku 1965 **Oldřich Míša**. Malby byly očištěny, místa, kde se původní omítky uvolňovaly od zdiva a objevily se v nich trhliny byla zatmelená a vyretušována. V roce 1967, souběžně s dobíhající stavební opravou, byl proveden restaurátorský průzkum v kupoli, došlo k drobným injektážím, přelepům a k odebrání 27 mikroskopických vzorků pro chemický rozbor. Od roku 1969 restaurováním byli pověřeni **Jaroslav Alt**, **Pavel Lorek** a **Alois Martan**, zpočátku též **Oldřich Míša** a **Jiří Stříbrský**. Sondážní průzkum v kupoli zjistil kompletní přemalbu, provedenou za účelem dosažení jednotícího účinku maleb, avšak bez respektování původních tónů. Byly vyjmuty a opraveny nevhodné tmely překrývající částečně i původní malbu a pomocí injektáže bylo provedeno hloubkové zpevnění uvolněných omítkových vrstev. Bez užití chemických prostředků byly odstraněny Fišerovy částečně zpráškovatěné přemalby,⁶⁰ ve 4. pásu byly shledány též další druhy starších doplňků na plochách barevného pozadí i v kresbě.⁶¹ Na doporučení odborné komise byly roku 1973 veškeré malby interiéru barevně sjednoceny, tak aby se malby v kupoli opticky neodlišovaly od nižších pořadí. Závěrečné úpravy zahrnovaly přetmelení a lazurní povrchové scelení omítek, přičemž byl kladen důraz na jemný barevný kolorit a ucelenost maleb. K chránění povrchu maleb při následujícím archeologickém průzkumu byla provedena fixáž veškerých maleb voskem, zaleštěným do matového povrchu. Tím byla roku 1977 tato etapa ukončena.

Alois Martan s **Jaroslavem Altem** po restaurátorském ohledání maleb roku 1987 přistoupili k dalším zásahům. Došlo k povrchovému očištění, částečnému odstranění vosku z minulé fixáže a vyčištění ucpaných průduchů ve vrcholu klenby.⁶²

Restaurovátké zásahy velmi kriticky zhodnotili roku 1997 **František Sysel** a **Kateřina Dvořáková**.⁶³ Melicherovy zásahy nebyly všude odstraněny z obavy poškození originálu, ztracena byla původní modelace vnitřních objemů, zachována byla pouze plošná

⁵⁹ KONEČNÝ 2005, 93–104.

⁶⁰ ALT/MARTAN 1997, 107sq.

⁶¹ KONEČNÝ 2005, 108sq.

⁶² KONEČNÝ 2005, 108–110.

⁶³ SYSEL 1997, 110–115; DVOŘÁKOVÁ 1997, 115–121.

barevnost v obrysové linii. Novodobým restaurátorským zásahům byla vytknuta nedostatečná dokumentace a neznalost starších zpráv a výsledků bádání. Restaurátorské materiály (pravděpodobně syntetické pryskyřice) nanášené na malby zapříčinily změnu klimatu a tím vznik vlhkostního problému.⁶⁴

⁶⁴ SYSEL 2004, 75sq.

2. SYSTÉM ROZVRHU VÝZDOBY A MONOGRAFICKÁ ANALÝZA JEDNOTLIVÝCH VÝJEVŮ

2.1 Členění a způsob výmalby

Výmalba rotundy je vertikálně rozdělena do několika pásů, do tří na stěnách lodi, na něž navazuje rozvržení maleb v apsidě, čtvrtý pás začíná již v patě kupole a závěrečná pásata zóna je v jejím vrcholu [1]. Jednotlivé zóny byly postupně malovány obvyklým způsobem od shora dolů,⁶⁵ technikou „al secco“ do navlhčených (pačokovaných) ploch,⁶⁶ nebo do jemného vápenného nátěru na omítce,⁶⁷ jež byla nanášena v horizontálních pásích stejným směrem. Omítkové pásy byly nastavovány vždy v úrovni otvorů původního lešení,⁶⁸ proto je omítka pravděpodobně současná se stavbou.⁶⁹ Pod malbami však byly identifikovány dvě omítkové vrstvy, což po tomto zjištění vedlo ke kladení výstavby rotundy do dvou stavebních fází.⁷⁰ Důležité však je, že hranice mezi pásy omítek a maleb se nekryjí, při nahazování omítek se nepočítalo s malbou, která mohla být provedena v časovém odstupu od výstavby rotundy.⁷¹

Do navlhčené omítky byly okrovou malbou malovány základní linie a kompozice, na to byla nanášena červená rudková kresba, vyplněná lokálními barevnými tóny, na něž byly původně naneseny husté barevné vrstvy, jež postupem času většinou opadaly tak, že míra jejich původního vykrytí již nelze určit. V kupoli nebyly nalezeny okrové podkresby, malíř zde kreslil přímo červenou barvou.⁷²

Kompoziční rozvrh celé výzdoby prostoru vychází z principu architektonizace malby. Funkci vodorovného členění zastávají dekorativní pásy, ohraničující jednotlivá pořadí. Ačkoli v nich se uplatňuje pouze horizontální vazba kompozic, vertikální členění dodávají především samotné figury, architektonické články věží a několik románsky stylizovaných stromů.⁷³ Barevnost celého cyklu je svedena do typického románského souzvuku žlutě, okrů, červeně a modře se zelení, uplatňujících se zejména na abstraktním pásovém pozadí výjevů.

⁶⁵ MERHAUTOVÁ/MARTAN 1988, 301sq.

⁶⁶ FRIEDL 1966, 28.

⁶⁷ MERHAUTOVÁ/MARTAN 1988, 301.

⁶⁸ FIŠER 1949; NOVOTNÝ 1967, 2sq., 14.

⁶⁹ VOTOČEK 1949, 118sq.

⁷⁰ Lubomír KONEČNÝ 2005, 36, klade stavbu do jedné fáze, podle Fišerovy zmínky o hrubé spodní omítce s otisky prken šalování na klenbě lodi, která mohla být pouze rozetřenou maltou. Kateřina DVOŘÁKOVÁ 1997, 115–121, však zmiňuje zjištění Fišera i Martana, že pod vrstvou omítky s románskými malbami na stěnách se nachází ještě starší vrstva hlazené omítky se stopami vápenného nátěru.

⁷¹ KONEČNÝ 2005, 37.

⁷² VOTOČEK 1949, 119sq.

⁷³ FRIEDL 1966, 31.

2.2 První pás maleb

Malby v lodi začínají přibližně 57 cm nad úrovní původní románské podlahy.⁷⁴ Je zde malována střídavě červená a okrová drapérie s výraznými mísovitými záhyby ve tvaru písmene V, iluzivně zavěšená na kruzích, rozmístěných po celém obvodu zdi, od nichž vždy splývá jeden tubicovitý záhyb [2]. Ostré mísovité záhyby jsou vedeny tmavě červenou linií, jejich plastická modelace je tvořena světlejšími tóny, dnes je však viditelná pouze spodní barevná vrstva a linie, patrně nanášené do vlhčené omítky. Odlišný typ drapérie v apsidě s geometrickým motivem [42], připomínající neplastickou tapetu, pravděpodobně pochází až z restaurace v 19. století.⁷⁵

Na západní stěně lodi se nachází při horním okraji iluzivního závěsu malovaný konsekrační kříž [3], pod kterým byl roku 1949 nalezen rytý nápis, pocházející z pozdější doby než výmalba. Rovnoramenný konsekrační kříž, vepsaný do dvou kruhů a zdobený v ramenech červenými čtyřlísty, přetíná horní okraj závěsu, ale vertikální záhyby drapérie jej respektují a probíhají paralelně kolem jeho obvodu, čímž prokazují současnost kříže s ostatní výmalbou.

2.3 Druhý pás maleb v lodi a apsidě

Druhý pás maleb v lodi je od spodního oddělen pruhem, zdobeným červenobílou obloučkovou duhou.⁷⁶ Zde se směrem od jižního okraje vítězného oblouku odvíjí řada scén, nazývaná křesťanským, christologickým nebo mariánským cyklem. Dosud viditelné jsou výjevy Zvěstování Panně Marii, Navštívení, Narození Krista, Zvěstování pastýřům a Klanění králů, zobrazené na průběžném abstraktním pozadí ze tří horizontálních pruhů zelené a modré barvy. Na konci 19. století byly identifikovány i závěrečné scény Vraždění neviňátek a Útěk do Egypta, jimiž tato tematika končila.⁷⁷ V souvislosti se zasvěcením rotundy Panně Marii, byl cyklus považován za mariánský, oslavující její radosti.⁷⁸ Tomu by však neodpovídalo zařazení scén Vraždění neviňátek a Útěk do Egypta. Proto byl

⁷⁴ KLÍMA 1995, 50.

⁷⁵ KONEČNÝ 2005, 96. Motiv silně připomíná výzdobu přízemního pásu v apsidě kostela sv. Jana v Pürggu, jehož malby, jevící se znojenskými ikonografickou i stylovou příbuzností, Theophil Melicher restauroval v roce 1893. Dle MATĚJČKA 1915b, 206, podle nich restaurátor v rotundě doplnil mnohé nečitelné tvary. K malbám v Pürggu WEISS 1969, 7–42, LANC 1998a, 427–430.

⁷⁶ K problému původnosti obloučkové duhy, která v některých částech výzdoby může být pouze domalbou Theophila Melichera, viz kap. III. 1. Stav zachování – restaurátorské zásahy.

⁷⁷ FRIEDL 1966, 73 poukázal na stejnou soustavu výjevů ve výzdobě klenby v kryptě sv. Willibrorda v Echternachu z doby okolo 1110, nebo v nástěnné malbě v Hocheppanu z pozdního 12. století. DEMUS 1968, 131sq a STEPPAN 2007, 109–147, kat. č. 82.

⁷⁸ Např. ŠÍMÍK 2009a.

cyklus považován za nedokončený.⁷⁹ Podle Lubomíra Konečného jde o uzavřený christologický, vánoční cyklus, omezený na samostatnou část Kristova dětství.⁸⁰

2. 3. 1 Zvěstování Panně Marii

Kompozice námětu je tvořena dvěma figurami, stojícími před abstraktním modrozeleným pozadím pod nápisovou páskou, která se zalamuje nad jejich hlavami do dvou oblouků [4]. Fragmentárně dochovaná malba neumožňuje důkladnou analýzu výjevu, z ikonografického hlediska však může napomoci dokumentace stavu z 19. století [6].

Archanděl Gabriel, přicházející zleva, je zobrazen z profilu v bílém rouchu a červeném plášti. Jeho pravice byla pozdvižena k Marii v žehnajícím, nebo pozdravném gestu. Stejným směrem byla natažena i levice, původně pravděpodobně držící hůl žezlovitého, nebo liliovitého typu.⁸¹ Panna Marie stojí přísně frontálně, hlavu má zahalenou v červeném maforionu před bělavým nimbem. Její dlouhá bílá tunika, původně patrně výrazně plasticky modelovaná šedými liniemi, splývá ke špičkám červených bot a tvoří tři souměrně rozložené soustavy dlouhých vertikálních záhybů. Červenohnědé linie kratšího pláště vytvářejí husté paralelní řasení ve tvaru písmene V, výrazně patrné mezi pažemi Panny Marie otevřenými před tělem.

Scéna je umístěna mezi dvojicí štíhlých věží s vysokým cimbuřím, kvádríkovým zdívkem a branou. První věž, od níž přichází anděl, je zobrazena s bránou otevřenou, symbolizující východní bránu Ezechiellovy vize Nového Jeruzaléma, kterou „*přicházela sláva Boha Izraele*“ (Ez 43, 1-4).⁸² Za postavou Marie je zobrazena brána uzavřená, „*Porta Clausa*“, symbolizující mateřské panenství. Nad hlavami Panny Marie a anděla je nápisová páska tvořící dva oblouky, v jejichž cviklu je osmicípá hvězda. Může jít o symbol neposkvrněného početí, nebo příchodu božského dítěte nebeského původu, motiv ze starobyzantsko-orientální tradice.⁸³ Ve Zvěstování Panně může jít také o hvězdu, jež se podle sv. Jana Zlatoústého při inkarnaci Krista ukázala mágům.⁸⁴

Se znázorněním s Pannou Marií stojící na pravé straně, se na východě můžeme setkat již v 6. století,⁸⁵ od otonské doby se však tento obrazový typ stal oblíbeným i na

⁷⁹ KACHLÍK 2004, 20–24.

⁸⁰ KONEČNÝ 2005, 150sq.

⁸¹ KONEČNÝ 2005, 153.

⁸² SLOVÁK 2004, 71.

⁸³ KONEČNÝ 2005, 157.

⁸⁴ SLOVÁK 2004, 71.

⁸⁵ Jeden z nejstarších příkladů se nachází v Rabulově kodexu, datovaném 586, kde Marie podle východní tradice drží vřetenou v ruce. Je zde již naznačeno i později časté oddělení postav, stojících po stranách textu. (Florence, Bibl. Laurenziana, Cod. Plut. 1,56, fol. 4a), SCHILLER 1966, 47. Abb. 70.

západě,⁸⁶ kde vystřídal starší kompozici se sedící Pannou Marií.⁸⁷ Znojemska kompozice vychází se západo a středoevropských obrazových vyjádření 9.–11. století, která se zaměřují především na okamžik přiletu anděla, zobrazeného v nakročujícím postoji. Důležité je jeho pozdravné gesto a první reakce Marie [16]. Později se pomalu prosazuje klidnější znázornění dialogu.⁸⁸

Na znojmském Zvěstování se setkáváme s gestem Panny Marie jako orantky, které je výrazem prosebné modlitby, doplněné pohledem vzhůru.⁸⁹ Tento byzantinizující postoj se objevuje v rukopisech od otonského období,⁹⁰ nejčastěji se objevoval koncem 11. a v první polovině 12. století v italobyzantsky ovlivněných oblastech jihoněmeckého a rakouského Podunají. Lubomír Konečný upozornil na blízké paralely k frontálnímu typu Panny Marie Orans ve zwiefaltenských iluminacích z 2. čtvrtiny 12. století,⁹¹ dále např. v kodexu ze St. Gallen [9],⁹² perikopách z Altomünsteru⁹³ a v evangeliáři z Gegenbachu [7].⁹⁴ Znojmu podobný typ najdeme i v salcburské malbě 11.–12. století,⁹⁵ jeho existenci ve francouzském malířství dokládají např. miniatury z knihovny v New Yorku [8],⁹⁶ nebo fresky kostela v Tavantu [10].⁹⁷ V monumentální malbě 12. století se s podobnou kompozicí můžeme setkat např. v kostele St. Aignan v Brinay sur Cher [11],⁹⁸ základní kompoziční i tvarové souvislosti lze dále shledat v hradní kapli v Hocheppanu [12, 13].⁹⁹

⁸⁶ SCHILLER 1966, 49, Abb. 82. V otonském umění byly vynechány legendární motivy vřetena a vlny, ruce Panny Marie se otevřely k andělu – Zvěstování v Evangeliáři Otty III., před rokem 1000 (Cáchy, Domschatzkammer, G 25), Heiliges Römisches Reich 2006, 83–86, kat. č. II. 31.

⁸⁷ S tímto starším typem se můžeme setkat ještě v české knižní malbě 11. století, například ve Vyšehradském evangeliáři (Praha, Univerzitní knihovna, XIV A 13, fol. 20b). ČERNÝ 2002, 41sq; LEHNER 1902, 40sq, Obr. XVI.

⁸⁸ SCHILLER 1966, 49.

⁸⁹ KONEČNÝ 2005, 154.

⁹⁰ VŠETEČKOVÁ 1997, 95. Dle autorky lze shledat podobné gesto v Bernwardově bibli (Hildesheim, Domschatz, Hs.61, fol. 1r), STÄHLI 1984, 147–151, Heiliges Römisches Reich 2006, 103, kat. č. II. 46.

⁹¹ Toto postavení se často objevuje zejm. ve výjevech ze životů mučednic ve zwiefaltenském pasionálu (Stuttgart, Württembergischen Landesbibliothek, Cod. bibl. 2°57, fol. 16r, 121v, 144v, 157v), BOECKLER 1923, Abb. 3, 14, 19. BORRIES–SCHULTEN 1987, Abb. 76.

⁹² 3. čtvrtina 11. století, zde je Marie Orans představena na výjevu Nebeského příjezdu Kristova (St. Gallen, klášterní knihovna, Ms. 340, pag. 375) EUW 2008, 544–547.

⁹³ Bavorsko, 1. třetina 12. století (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2939), KLEMM 1988a, 24–26.

⁹⁴ Polovina 12. století (Stuttgart, Württembergischen Landesbibliothek, Cod. bibl. 2°28, fol. 81v) BUTZ 1987, 15–17.

⁹⁵ Antifonář ze sv. Petra, před 1150 (Wien, Österreich. Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2700, pag. 565). SWARZENSKI 1913, 112. Jako blízké analogie ikonografické i formální si jej povšiml FRIEDL 1966, 75.

⁹⁶ Miniatury ze života Krista, pocházející pravděpodobně z Corbie, 1170–1180 (New York, Morgan Pierpont Library, MS. M. 44, fol. 1v) CAHN 1996, Vol. 2, 157sq, kat. č. 131.

⁹⁷ DEMUS 1968, 146. Na malbách můžeme pozorovat podobný figurální kánon. Znojmským malbám příbuzná je kompozice obou výjevů - Zvěstování i Navštívení, odehrávajících se na abstraktním pozadí z barevných pásů a vložená mezi štíhlé architektury věží, obdobný je i typ a barevnost oděvu postav, tvořící uzavřené objemy.

⁹⁸ KONEČNÝ 2005, 154. K nástěnným malbám v Brinay-sur-Cher DEMUS 1968, 145.

⁹⁹ VOTOČEK 1949, 122. Kompoziční shody můžeme sledovat na jižní stěně lodi ve výjevech Zvěstování i v následujícím Navštívení. V malbě z pozdního 12., nebo z počátku 13. století se již projevuje pozdější vlna byzantinismu s charakteristickou lámanou drapérií, znojmským malbám je však i stylově velmi blízká Panna

2. 3. 2 Navštívení Panny Marie

Scéna představuje setkání Panny Marie s Alžbětou i nenarozeného Krista s Janem Křtitelem. Figury světic, zobrazených z profilu v těsném objetí, se vyznačují neobyčejně protáhlým proporčním kánonem a tvoří jednotný celek, ve spodní části těl zdánlivě splývající v jedinou postavu [5]. Alžběta je odlišena modravým nimbem, oblečena je do bílé roušky, světlé tuniky a červeného pláště. Plášť Panny Marie má tmavomodrou barvu, její rouška je červená s bílým lemem. Tuniky jsou jemnými liniemi výrazně řaseny zejména v oblasti kolen, kde vytváří zaoblené křivky, spodní okraj drapérií tvoří obloučky a záhyby připomínající tvar písmene omega. Tento motiv drapérie se opakuje i na předchozím výjevu a na mnohých postavách vyšších pásů. Vrchní pláště, zahalující horní polovinu postav, se vyznačují opět hustším a výraznějším řasením, vytvářejícím hluboké, dostředné, paralelní záhyby ostrých úhlů. Zajímavé je podání cípů roušek obou světic, vlajících z týla diagonálně do stran a narušujících sevřený objem.

Znázornění Navštívení se vyskytovalo v umění západních zemí od 5. století, již v rané době byly známy jeho dva typy v objetí nebo v rozpravě. Od karolinské epochy je objetí dvou žen něžnější, dříve z úcty odstupující Alžběta klade ruku na tělo Marie, tváře světic se dotýkají.¹⁰⁰ Na východě je tato ikonografická forma známa přibližně od 10. století.¹⁰¹ Obdobné podání obou figur můžeme nalézt například na iluminaci z kláštera v Sarnen u Kostnice z 12. století,¹⁰² blízké analogie se nachází také ve Zlatém evangeliáři z Echternachu z počátku 11. století [14]¹⁰³ a v kryptě sv. Willibrorda v Echternachu z počátku 12. století. Zuzana Všečeková upozornila též na obdobné kompozice v rukopisech provenience Hellmarshausen, například v Evangeliáři Jindřicha Lva¹⁰⁴ a v dílech anglického původu.¹⁰⁵ Existenci blízkého Zvěstování a Navštívení v salcburské knižní malbě dokládá například starší iluminace v Evangeliáři od sv. Petra [17].¹⁰⁶

Marie Orans ve scéně zachycující svatbu v Káni Galilejské ve spodním pásu na stejné stěně kaple. DEMUS 1968, 131sq, STEPPAN 2007, 109–147, kat. č. 82.

¹⁰⁰ SCHILLER 1966, 66. Z karolinských příkladů těsného objetí autorka uvádí například slonovinový reliéf z konce 8. století, Abb. 75 (Brusel, Musée Royaux d'Art et d'Histoire, Inv.Nr. 1474).

¹⁰¹ KONEČNÝ 2005, 157sq.

¹⁰² Sarnen, Bibliothek des Kollegiums, Ms. 19, fol. 7v, Ms. 83, fol. 2; BRUCKNER 1955, Taf. II, Tab XII.

¹⁰³ VŠETEČKOVÁ 1997, 95sq. Codex aureus Epternacensis, Reichenau 1035-40 (Norimberk, German. Nationalmuseum, Hs. 156142 fol. 18v).

¹⁰⁴ VŠETEČKOVÁ 1997, 96. Evangeliář Jindřicha Lva, Hellmarshausen cca 1180 (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2, fol. 110v) KLEMM 1988b, 106–108, Taf. 22.

¹⁰⁵ Autorka neuvádí žádné příklady, s podobnou figurální kompozicí, doplněnou o postavy služebných za závěsy, se však můžeme setkat např. na listu žaltáře z Canterbury (New York, Pierpont Morgan Library, MS M. 724v) vyobrazení a katalogový záznam v digitalizované podobě:

http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?imagenamem724.001vc.jpg&page=ICA000097182, vyhledáno 21. 10. 2009.

¹⁰⁶ FRIEDL 1966, 73. (New York, Pierpont. Morgan Library, Ms. 781, fol. 132r), SWARZENSKI 1913, 34sq.

2. 3. 3 Narození Ježíše Krista

Tento výjev není oddělen od Navštívení a je spojen se Zvěstováním pastýřům [18]. Jeho centrum tvoří jesle hranolového tvaru s dítětem zavinutým v plenách, nad nímž se vyklání hlavy osla a býka. Po stranách před jeslemi jsou umístěny zpola ležící postava Panny Marie vlevo a mohutná, sedící figura sv. Josefa vpravo. Jednotlivé osoby v obrazu působí jako tři samostatné celky, obracející se k polopostavám andělů, slétajícím z oblak.

Panna Marie zpola sedí na diagonálně komponovaném čtyřlístovém lůžku. Odvrací se od dítěte směrem k žehnající polopostavě anděla vlevo, pravou rukou si podepírá hlavu a levici má položenou na pravém stehně. Oděna je do bílé tuniky, zavřeného červeného pláště a maforia s bílým okrajem. Zřasení šatu respektuje polohu jejího těla, spodní roucho tvoří elipsoidní křivky v oblasti stehů, od kolen splývá v kaskádě a dlouhých úzkých záhybech. Vnější výrazná linie postavy, vytvářející opět uzavřený objem, je narušena bohatě nabraným rukávem pravé paže s volně spadajícím cípem. Tvář světice je oválná s jemnou kresbou, zachycující nepřítomný výraz. Charakteristickým znakem fyziognomie je výrazný, lehce zahnutý nos s daleko rozvedenými očníkovými oblouky a velké, v koutcích zaostřené oči mandlovitého tvaru, se zřetelnými při horním víčku.

Zavinuté dítě s křížovým nimbem leží v pravoúhlých jeslích, připomínajících tumbu, poukazující na budoucí osud Páně.¹⁰⁷ Nad okrajem jeslí se naklání hlavy osla a býčka, vkomponované pod dvěma abstraktními oblouky. Malý Kristus pohlíží na anděla s ukazujícím gestem, směřujícím k hvězdě ve cviklu nad hlavami zvířat. Obličej dítěte je charakterizován výrazně zakřivenou linií nosu a velkýma mandlovitýma očima, znaky tvořícími zvláštní typiku tváře, podle Mašina semitského rázu.¹⁰⁸

Scénu doprovází sv. Josef, otáčející se doprava k třetímu andělu a sedící na skalisku naznačeném shlukem oblých kamenů. Jeho velká, monumentální postava je podána plynulými, zvlněnými a zalamovanými křivkami. Přes ramena má přehozen mohutný plášť, pod ním tuniku s úzkými rukávy, tvořící objemnější záhyby. Původní barevnost figury se nedochovala, určena je bledými tóny vnitřních ploch a ostrou obrysovou linií. Mladistvý anděl v těsné blízkosti Josefovy hlavy s velkým nimbem natahuje k světci ruku. Na rozdíl od předchozích postav cyklu, vyznačujících se štíhlým, protaženým figurálním kánonem s drobnými hlavami v poměru k tělu, působí sv. Josef monumentální formou a plynulejší kresbou, poukazující na dílo druhé ruky, pracující však v téže dílně.¹⁰⁹

¹⁰⁷ ROYT 2006, 165.

¹⁰⁸ MAŠÍN 1954, 22.

¹⁰⁹ Antonín FRIEDL 1966, 40 považuje odlišný charakter této a následujících postav za výsledek setření barevných vrstev malby až na základní rozvrhovou kresbu, která pouze nezachovává husté členění vnitřních ploch tělesného zjevu stylizující povrchovou kresbou. Otakar VOTOČEK 1949, 120 avšak upozorňuje i na

Podle dochovaných děl vznikl tento obrazový typ s ležící Marií a sedícím Josefem po stranách hranatých jeslí v 6. století v Palestině a položil základ pro kanonizovaný vánoční obraz ortodoxní východní církve [21].¹¹⁰ Nezbytnou součástí východních děl byla scéna koupání dítěte, k níž se Bohorodička často odtáčí od jesliček.¹¹¹ Na západ toto schéma pronikalo od konce prvního tisíciletí přes Itálii, nalézt jej můžeme například na freskách z 9. století v Castelsepriu [22].¹¹² Od 11. století zde byly vytvářeny nové formulace, ale zdomácněla i znázornění východního typu s ležící Matkou Boží. Pro ototské umění primární kristologická zbožnost způsobila vytlačení apokryfních motivů a vedlejších scén.¹¹³ V jedenáctém století se tímto schématem můžeme setkat např. v sakramentáři z Fuldy a z Freisingu.¹¹⁴ Obrazy 12. a 13. století ukazují Marii ležící na kline, nebo na postelovém lůžku, ve většině případů je ovšem napůl vzpřímená, občas se otáčí od dítěte, ačkoli byla vynechána scéna koupání.¹¹⁵ S tímto motivem se setkáváme například na Narození v Bibli z kláštera ve Floreffé nebo kodexu ze St. Gallen [24].¹¹⁶ Z Josefova starého gesta zamyšlení a smutku se často stal spánek, jímž byl do výjevu někdy (podobně jako ve Znojmě) vsunut Sen Josefův.¹¹⁷ Znojemským malbám podobný typ najdeme v monumentální malbě 12. století na freskách v Pürggu [23]¹¹⁸ a

odlišný figurální kánon postav, který musí být projevem jiného malíře. Nutno podotknout že ačkoli se sv. Josefu přibližují následující figury, se jeví tato postava ojedinele v celé výzdobě.

¹¹⁰ SCHILLER 1966, 68. Toto staré schéma zachovává Narození na dřevěné relikviářové skříňce z 9. století, vzniklé podle palestinského vzoru z 6. století, uložené ve vatikánském Museo Sacro. NYSSSEN 1972, 85, Taf.10.

¹¹¹ Typ navazoval na starší západní, raněkřesťanské vzory se sedící Marií a Kristem, zabaleném v plenách a položeném v jeslích z proutí, nebo v korytě, nad nímž se vždy skláněla zvířata. Typickými východními prvky byla jeskyně, zobrazení unavené Marie, ležící na kline a zamyšleného Josefa s rukou, podpírající tvář. Dítě bylo představeno na zděné stavbě, připomínající spíše oltář a nově se začala ve výjevu Narození vyskytovat hvězda. SCHILLER 1966, 72–76.

¹¹² SCHILLER 1966, 77. K malbám v kostele Santa Maria Foris Portas monografie Kurta WEITZMANN 1951.

¹¹³ SCHILLER 1966, 79sq. Pro východ závazná scéna s koupáním dítěte byla vynechána, naopak byl zvýšen význam sv. Josefa, jehož dříve hieraticky zmenšená postava se stávala plnohodnotným partnerem Marie.

¹¹⁴ Sakramentář z Fuldy (Bibliotheca Vaticana, lat. 3548, fol. 8r) Europas Mitte 2000 (kat. výst.), kat. č. 21.01.10. Sakramentář z Freisingu (Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Lit. 2, fol. 16v), BANGE 1923, 70, 75sq, Abb. 64.

¹¹⁵ SCHILLER 1966, 80–83, Abb. 178.

¹¹⁶ Bible z Floreffé, Povodí Maasy – Namur, 1150–1170 (London, British Library, Cod. Add. 17737–70, fol 168). Zde je výjev stranově obrácen, zobrazen je chór andělských polopostav v nebeské sféře, oddělené nápisovou páskou; Graduál ze St. Gallen, cca 1130 (Stiftsbibliothek, Ms. 375, p. 236).

¹¹⁷ SCHILLER 1966, 83sq. Jde o Sen Josefův, ve kterém jej poselství anděla zbaví obav a pochybností. Tento výjev byl zobrazován i samostatně, jak působí i na znojemských malbách, kde propojuje Narození Krista se Zvěstováním pastýřů.

¹¹⁸ K malbám v Pürggu WEISS 1969, 7–42, Abb. 3, LANC 1998a, 427–430. Zde vidíme motiv koupání, objevující se ve výrazněji byzantinizujících programech – dále například v Antifonári ze sv. Petra, před 1150 **obr. 29** (Wien, Österreich. Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2700, pag. 182), PIPPAL 1998, 513–516, SWARZENSKI 1913, 111, Abb. 329, nebo v italských exultetech od 2. poloviny 11. století. Zde Marie sleduje koupání dítěte naproti, vedle ní na skalisku je zobrazena podle hieratické perspektivy výrazně menší postava Josefa, **obr. 32** (Montecassino, Archivio dell'Abazia, Exultet 1) CAVALLO 1994a, 175–178. Nechybí ani polopostavy andělů, které však neslétají z oblaků po západoevropském způsobu a jsou velmi mohutné, **obr. 33** (Montecassino, Archivio dell'Abazia, Exultet 2) CAVALLO 1994a, 377–392.

v Hocheppanu,¹¹⁹ v knižním malířství v salcburských iluminacích – evangelistářích v Mnichově [25], perikopách ze St. Erentrud [26], Liutoldově evangeliáři nebo v misálu ze St. Florian [27] a dále v Gumbertově bibli z Erlangen.¹²⁰ Obdobu k polopostavě anděla, snášejíciho se k Josefovi shora, nacházíme v západoevropských dílech, například ve Zlatém kodexu z Echternachu [15],¹²¹ na freskách v S. Urbano alla Caffarella (kolem 1011),¹²² nebo na stříbrné mariánské skříňce z Cách [28].¹²³ V byzantském umění až od poloviny 12. století.¹²⁴

2. 3. 4 Zvěstování pastýřům

Figury dvou mladých pastýřů se nacházejí v poslední třetině následující kompozice, v níž dominantní místo zaujímají pasoucí se ovce a kozy, symetricky rozmístěné kolem stylizovaného stromu [19]. Těla zvířat jsou zobrazena ve třech plánech, ležící, nebo stojící se skloněnou hlavou, někdy zobrazenou v perspektivní zkratce před tělem. Nahoře ve středu scény se z oblaku vyklání čtvrtý anděl v řečnickém gestu, směřujícím k příchozím. Jsou zobrazeni bosí v krátkém šatu s pastýřskými atributy (roh, hůl, mošny) a oblými klobouky na hlavách. Oba živě gestikulují, poselství přijímají nataženou pravíci. Zachování jsou jen v obrysových liniích, způsob řasení jejich šatu, ani jeho barevnost již není patrna. Figurální kánon pastýřů se zdá být přirozenější než u prvních třech výjevů s výrazně protaženými postavami, je pravděpodobné, že podobně jako postava sv. Josefa jsou dílem jiné ruky.¹²⁵ Scéna je zakončena věží se dvěma vstupy, po levé straně, směrem k pastýřům, je zobrazena otevřená brána, vpravo je brána uzavřená.

Byzantské obrazy Narození Krista, zachované od 10. století, zahrnují do své kompozice anděla, stojícího na hoře a zvěstujícího radostnou zvěst jednomu, nebo více pastýřům.¹²⁶ Toto schéma, integrující scénu Narození a Zvěstování pastýřům do společného výjevu, se projevilo v karolinském umění, často zobrazujícím Zvěstování

¹¹⁹ DEMUS 1968, 131sq. STEPPAN 2007, 109–147, kat. č. 82.

¹²⁰ Sledovat zde můžeme podobné schéma výjevu, s postavami Panny Marie a sv. Josefa, odvracejícími se od jeslí – evangelistáře z Mnichova, před 1150 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 15713, fol. 4v, Clm 23339, fol. 2v), Perikopy ze St. Erentrud, 1149 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 15903, fol. 9r), KLEMM 1980, 64–68, 117sq, 157–161; Liutoldův evangeliář, cca 1170 (Wien, Österreich. Nationalbibliothek, Cod 1244, fol. 107v); Misál ze St. Florian 3. třetina 12. století (St. Florian, Stiftbibliothek, Cod. III/208, fol. 128v); Gumpertova Bible z Erlangen, 3. čtvrtina 12. století (Erlangen, Universit. Bibliothek, Ms. 1, fol. 380v) SWARZENSKI 1913, 126sq, 129–138.

¹²¹ KONEČNÝ 2005, 162. Codex aureus Epternacensis 1035–40 – zde u anděla slétajícího k mágům (Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 156142, fol. 19r).

¹²² Ve scéně Klanění králů. MATTHIAE 1988, 15–19. Figg. 1–2.

¹²³ Tepraná práce 1220–1238, Cáchy, Chrámová pokladnice. SCHILLER 1966, Abb. 177.

¹²⁴ KONEČNÝ 2005, 162.

¹²⁵ VOTOČEK 1949, 120. Figury přirozenějších, nepřevýšených proporcí se vyznačují také živějším pohybem.

¹²⁶ SCHILLER 1966, 95. Například na mozaikách kláštera Hosios Lucas z počátku 11. století. Ibidem, Abb. 157.

pastýřům odděleně uvnitř Narození, nebo připojené jako samostatnou scénu.¹²⁷ Tak jej můžeme pozorovat na malbách v Castelsepriu [22], nebo později v knižní malbě jako dva samostatné výjevy nad sebou [30].¹²⁸ Středobyzantská kompozice pastýřské scény, přidružené vpravo k Narození, zobecněla v západoevropské malbě v druhé polovině 11. století.¹²⁹ Neblíží analogie ke dvojici mladých pastýřů nacházíme v salcburském okruhu knižní malby [31], např. v perikopách ze salcburského dómu, nebo Kustoda Bertolda a antifonáři ze sv. Petra ve Vídni, kde je výjev začleněn do Narození.¹³⁰ Podobné dvojice pastýřů vidíme podle Konečného¹³¹ také v sakramentáři z Fuldy nebo ze St. Gallen [30],¹³² nebo na italských exultetech [32, 33],¹³³ kde přijímají poselství anděla stejným gestem ruky jako ve Znojmě. Pro byzantskou tradici je typická stojící postava anděla, motiv polopostav andělů, snášejících se z nebes se však projevoval až v západoevropském umění.¹³⁴

2. 3. 5 Klanění tří králů

Králové přicházející zleva k trůnici Madoně jsou zachováni torzálně, opět pouze v základní kresbě zbavené barevnosti [20]. Spodní polovina postav je zcela zničena, stejně jako hlava krále vpravo. Dvojice prvních králů je v přímém vztahu k Madoně, jíž podávají dary, jsou zobrazeni iluzivně vedle sebe (prostřední král blíže k divákovi), první král je zobrazen v nakročení, nebo mírném pokleknutí, druhá postava se vyznačuje výraznějším úklonem hlavy a pootočením ramen bez pláště. Poslední je zobrazen frontálně, ve vztahu k divákovi, v pravici před svým tělem drží mísu s polokruhovými předměty a levici má položenou na rameni druhého krále. Je oděn v dlouhý rozhalený plášť splývající z ramen. Koruny s pěticí trojúhelných hrotů jsou odlišeny typem obroučky.

Madona je zobrazena frontálně na jednoduchém lavicovém trůnu. Hlavu má pootočenou ke skupině vlevo, v pravici drží liliovité žezlo a levicí přidržuje dítě [34].

¹²⁷ SCHILLER 1966, 95.

¹²⁸ SCHILLER 1966, 96, Abb. 166, 167.

¹²⁹ KONEČNÝ 2005, 162.

¹³⁰ Perikopy ze Salcburského dómu (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 15713, fol. 133), KLEMM 2004, Kat. č. 35, 64–68. Perikopy kustoda Bertolda ze Salcburku 1074–1077 (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 780, 4r), PIPPAL 1998, 490–492, SWARZENSKI 1913, 49sq. Antifonář ze sv. Petra, před 1150, obr. 29 (Wien, Österreich. Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2700, pag. 182), PIPPAL 1998, 513–516, SWARZENSKI 1913, 111sq.

¹³¹ KONEČNÝ 2005, 162.

¹³² Sakramentář z Fuldy, poč. 11. století (Biblioteca Vaticana, lat. 3548, fol. 8r), Europas Mitte 2000, kat. č. 21.01.10; Sakramentář ze St. Gallen, 1070 – zde se stojící figurou anděla (St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 341, pag. 59) EUW 2008, 547–51, kat. č. 165.

¹³³ Podobné dvě postavy pastýřů koz můžeme vidět například na exultetu z Capui, ve výrazné gestikulaci s rukama nad hlavou, analogické jsou v kompozici četné polopostavy slétajících, komunikujících andělů (Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, Exultet 2) CAVALLO 1994a, 151–174.

¹³⁴ KONEČNÝ 2005, 164.

Ježíšek sedí bosý v poloprofilu nad jejím levým kolenem, má křížový nimbus, levou paži pozvedá před tělem, pravou žehná. Způsob řasení šatu Madony odpovídá předchozím výjevům, ale obzvláště v současném stavu působí odlišnou formou než na předchozích znázorněních Marie. Jde o objemnější, těžkou, nepříliš členěnou drapérii vnějšího pláště bez jemnějších linií, vytvářející záhyby, nerespektující pozdvižení Mariiny pravice. Formální znaky sedící postavy se velice přibližují monumentálnímu sv. Josefu, též stojící figury králů svými proporci odpovídají výtvarnému pojetí pastýřů.

Znojenské vyobrazení vychází ze standardní západoevropské ikonografie. Typ se sedící Madonou a třemi přístupujícími mágy je doložen již ve katakombním malířství 4. století.¹³⁵ Vlivem východní tradice se kompozice proměnila v majestátní znázornění frontálně trůnící Marie, přijaté na západě od otonské doby [35],¹³⁶ též od konce 10. století začali být mudrci chápáni jako králové.¹³⁷ Na rozdíl od západoevropského umění v byzantské tradici poikonoklastické doby nechybí asistující anděl a představení mágů jako zástupců tří lidských věků.¹³⁸ Znojemská forma královských korun je obvyklá zejména v bavorských, italských a salzburských miniaturách [36].¹³⁹ Ze západoevropské ikonografie téže doby, nejspíše z oblasti horního Podunají lze odvodit též typ trůnící madony s liliovým žezlem.¹⁴⁰ Všečeková¹⁴¹ upozornila na příbuznost fragmentárně zachovaných, lineárně působících maleb se zobrazeními trůnící madony v rukopisech ze Zwiefalten [39],¹⁴² ale také v Misálu ve sv. Floriánu,¹⁴³ Pontifikale jihoněmeckého kláštera Schaffhausen z doby před polovinou 12. století¹⁴⁴ nebo v evangeliáři Jindřicha Lva.¹⁴⁵

¹³⁵ SCHILLER 1966, 110, Abb. 245.

¹³⁶ Např. v perikopách Jindřicha II., kde je madona, patřící k výjevu, na samostatném foliu. Reichenau 1007/1012 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452, fol. 17v, 18r) KLEMM 2004, 203–8, kat. č. 189.

¹³⁷ SCHILLER 1966, 114sq. Z ranějších znázornění bych připomenula např. blízkou kompozici s prvním uklánějícím se králem ve fragmentu Evangeliáře a Evangelistáře z 3. čtvrtiny 11. století (Brescia, Biblioteca Queriniana, F.II.1, fol. 23v).

¹³⁸ SCHILLER 1966, 116, Abb. 268, 269.

¹³⁹ Například v Gumpertově bibli (Erlangen, Universit. Bibliothek, Ms. 1, fol. 70v, 297v), nebo v Perikopách ze St. Erentrud, 1149 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 15903, fol. 17). PIPPAL 1998, 502–504, SWARZENSKI 1913, 83–89, 129–138. K typologii korun BOECKLER 1923, 42 – autor považuje znojemský typ se třemi trojúhelnými hroty za častý v bavorských a italských miniaturách 12. století.

¹⁴⁰ KONEČNÝ 2005, 167sq.

¹⁴¹ VŠETEČKOVÁ 1997, 95.

¹⁴² Znojemskému ztvárnění je blízká nejvíce Madona v Cod. hist. 2°415 (Stuttgart, Württembergischen Landesbibliothek, fol. 19v), typická je přísná frontálnost, monumentalizace a majestátnost, ještě více zdůrazněná na dalším příkladu s královskými atributy (Cod. bibl. 2°56, fol. 15r) BORRIES-SCHULTEN 1987, Abb. 247, 82.

¹⁴³ St. Florian, Stiftsbibliothek, Cod. III/208, fol. 169, SWARZENSKI 1913, 126sq.

¹⁴⁴ Schaffhausen, ministerialbibliothek, Min. 94, fol. 24v, 24r. Zde můžeme vidět stejný typ koruny s pěti trojúhelnými cípy. BUTZ 1994, obr. 188, 189, GAMPER/KNOCH-MUND/STÄHLI 1994, 209–214.

¹⁴⁵ Hellmarshausen, 1180 (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2, fol. 20r) KLEMM 1988b, 87sq, Taf. 7. Scéna Klanění, zobrazená v horní polovině celostránkové iluminace, spojuje motivy z výjevu Narození, ke kterým patří ležící Marie a dítě v jeslích s oslem a volem, s holdujícími mágy. Ti jsou v kompozici nápadně podobné znojemským malbám – první, nejstarší král před dítětem pokleká, poslední stojí frontálně k divákovi a v tomto znázornění ukazuje na hvězdu v horním obrazovém rámu.

K trůnící madoně je velice blízká kolorovaná perokresba v sakramentáři kláštera Maria Laach z poloviny 12. století [37].¹⁴⁶

2. 3. 6 Vraždění nevinátek a Útěk do Egypta

Tyto scény jsou v současnosti nečitelné. Pokračovaly za čtvrtou věží s branou otevřenou. Jejich kompozici je možno odvodit ze stavu po restauraci Theophila Melichera.¹⁴⁷ V první scéně byla restaurátorem Františkem Fišerem vlevo identifikována mužská figura s mečem ve vertikální poloze, stojící za králem s korunou se čtyřmi hroty, odpovídající předchozí scéně.¹⁴⁸ Královská postava v levici držela žezlo s trojlístovým zakončením, pravici vedla v příkazovacím gestu před tělem doprava.¹⁴⁹ Zde před tympanonem severního vchodu byl při restauraci v 19. století ještě zaznamenán obrys dlouhovlasé nimbované postavy.

Kompozici výjevu lze těžko rekonstruovat, k představě její původní podoby by mohla napomoci iluminace z Antifonáře sv. Petra s podobným motivem trůnícího krále s asistujícím zbrojnošem [40],¹⁵⁰ nebo iluminace mladšího louckého rukopisu [41], na jehož kompozice, podobné s výjevy znojenského 2. pásu, upozornila Meta Harrsen.¹⁵¹ Teprve za výjevem Vraždění nemluvnat byla zařazena scéna Útěku do Egypta, identifikovaná již na konci 19. století Mořicem Trappem.¹⁵² Z ní je možné rekonstruovat pouze architektury věží, rámujeících ji z obou stran, torzálně též několik obrysových linií horní poloviny blíže neurčitelné postavy se svatozáří. Věžice s otevřenými branami zde mohou symbolizovat odjezd z Betléma a příjezd do Sotiny v Egyptě.¹⁵³

2. 3. 7 Postavy apoštolů v apsidě

Malby 2. pásu pokračují za vítězným obloukem v apsidě, kde jsou však nejhůře dochované. Po obou stranách románského okna v ose stavby se na modrém pozadí zachovaly nepatrné zbytky červené malované arkatury s bílými archivoltami na bílých hlavicích sloupků s prstencem [42]. Dole byly dřívky pravděpodobně postaveny na zaoblených patkách s vysokým plintem. Pod arkády byly vsazeny štíhlé, frontálně zobrazené postavy apoštolů s nimby v dlouhých tunikách a kratších pláštích [43], kteří

¹⁴⁶ KONEČNÝ 2005, 166–168. Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Hs. 891, fol. 118v.

¹⁴⁷ KONEČNÝ 2005, Obr. 47 – severní úsek druhého a třetího pásu, fotografie z roku 1897.

¹⁴⁸ KONEČNÝ 2005, 102. Na základě tohoto objevu byla scéna identifikována jako Vraždění nevinátek.

¹⁴⁹ Z pohledu diváka.

¹⁵⁰ Před 1150 (Wien, Österreich. Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2700, fol. 192). SWARZENSKI 1913, 110–120, PIPPAL 1998, 513–516.

¹⁵¹ *Cursus sanctae Mariae*, Louka 1212–1230 (New York, Pierpont Morgan Library, MS 739, fol. 20r) HARRSEN 1937, 29–32.

¹⁵² KONEČNÝ 2005, 81.

¹⁵³ KONEČNÝ 2005, 168 sq.

v souvislosti s námětem *Majestas Domini* a *Deesis* v konše nad nimi doplňují nebeský tribunál.¹⁵⁴ Rytmičké členění stěny odpovídá tektonickému rázu maleb v lodi.¹⁵⁵

Zobrazení 12–ti postav apoštolů na stěnách apsidy není neobvyklé. Z mnoha příkladů můžeme zmínit podobnou kompozici, využívající prvek arkatury, v Reichenau-Niederzell z počátku 12. století [45].¹⁵⁶ Velice blízkou analogií, na níž upozornil Lubomír Konečný, je malba v kostele sv. Jakuba v Rovné, kde se podle tohoto autora apoštolové, stejně jako ve Znojmě, připojují k výše zobrazené *Deesis* a stojí důstojně jako reprezentanti církve, jejíž imaginární budovu alegoricky představuje růžová arkatura [46].¹⁵⁷ Poukázal též na světelnou, sluneční symboliku okna, výtvarně akcentovaného mezi apoštoly uprostřed nástěnné zóny. Atypicky špaletované okno, směřované mimo osu svatyně přesně k astronomickému východu, prostředkovalo samotného Krista, symbolizovaného světelným paprskem vycházejícího slunce.¹⁵⁸

2. 4 Malba v konše apsidy

Malby v apsidě jsou nejhůře dochovanou částí malířského cyklu, výzdoba se zde po odstranění přemaleb Theophila Melichera zachovala jen velmi fragmentárně [48].¹⁵⁹ Jeho restaurace velkou část maleb doplnila, je však pravděpodobné, že kompozice nebyla zásadně pozměněna. Z tohoto předpokladu vychází rozsáhlý ikonografický rozbor Lubomíra Konečného, který identifikoval v konše námět *Majestas Domini*, spojený s *Deesis* Panny Marie a Jana Křtitele,¹⁶⁰ oddělený od lodi souvislým pásem polopostav dvanácti andělů na ostění vítězného oblouku [42].

2. 4. 1 Majestas Domini v Deesi

Mohutná postava frontálně zobrazeného Krista Pantokratóra trůní na oblouku duhy v kruhové mandorle, nesené ze stran dvojicí andělů a čtveřicí okřídlených nebeských Bytostí vystupujících z oblaků [44]. Kristus má okolo hlavy křížový nimbus, pravíci žehná, v levici držel knihu, pravděpodobně zavřenou. Mandorla je nahoře vynášena andělem a orlem, dole ležícím lvem a býkem, jejichž těla vystupují z oblaků, vyjádřených shlukem koulí. Po pravici Krista stojí Panna Marie zobrazená frontálně, jen s hlavou v tříčtvrtinovém profilu, v byzantském maforiu a s pažemi před tělem, mezi nimiž

¹⁵⁴ VŠETEČKOVÁ 2004, 124.

¹⁵⁵ FRIEDL 1966, 33.

¹⁵⁶ Heidrun STEIN-KECKS: Reichenau-Niederzell, St. Peter und Paul. In: WITTEKIND 2009, 301, kat. č. 79.

¹⁵⁷ KONEČNÝ 2005, 143. Ke kostelu sv. Jakuba v Rovné u Stříbrné Skalice např. MAŠÍN 1954, 33–38. MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 1984, 197.

¹⁵⁸ KONEČNÝ 2005, 144.

¹⁵⁹ K restaurátorským zásahům v předešlé kapitole (III. 1. Stav zachování – restaurátorské zásahy).

¹⁶⁰ KONEČNÝ 2005, 124–143.

uzavřený červený plášť vytváří hluboké mísovité záhyby ve tvaru písmene V. Oděv a postoj figury odpovídá zobrazení Marie ve Zvěstování v lodi [6], figurální kánon se zdá být méně protáhlý, přesto jde patrně o dílo jedné ruky.¹⁶¹ Sv. Jan Křtitel stojí na druhé straně. Oděn je do červeného pláště se žlutým lemem, sepnutým na levém rameni a dlouhého roucha se širokými rukávy. Jeho prosebné gesto je naznačeno předloktími nataženými dopředu k Pantokratórovi.

Kompozice je umístěna na modrém pozadí, rámovaném zeleným pruhem, v patě konchy a na okraji vítězného oblouku je ohraničena červenobílou duhou se žlutým pásem z obloučků (stejná obloučková duha vytváří dělicí pruhy pod 2., 4. a 5. výzdobným pásem v lodi).¹⁶²

Znázornění Zmrtvýchvstalého Krista v konše, který jako povýšený věčný vladař v nebi a na zemi trůní či stojí v mandorle, provázené čtveřicí okřídlených Bytostí, případně vynášené párem holdujících andělů, vzniklo ve východních provinciích byzantského impéria.¹⁶³ V obrazu čtveřice kosmických Bytostí, symbolizujících Boží přítomnost a provázejících Boží trůn, o nichž se zmiňuje kniha proroka *Ezechiela* (1,5 – 28) a kniha *Zjevení Janova* (4, 2 – 11),¹⁶⁴ se v západoevropském umění od 5. století projevuje myšlenkové rozšíření východního typu, zvýrazňující druhý význam čtyř bytostí s knihami, symbolizujícími jednotu evangelia ve čtyřech podobách. Od 6. století se ustálilo chápání těchto postav jako symbolů samotných evangelistů.¹⁶⁵ *Majestas Domini* s takto interpretovanými Bytostmi se rozšířila zejména v karolinské knižní malbě, kde se vedle jednoduchých kompozic vyvinuly i složitější formy, přičleňující k majestátu trůnu též šestikřídle cheruby, postavy písíciích evangelistů, proroky či řadu andělů.¹⁶⁶ V monumentálním umění vrcholného středověku splynuly různé obrazové představy a ikonografické vývojové linie dohromady,¹⁶⁷ vynikající figurace povýšeného Krista se staly hlavním námětem portálové plastiky a zejména výzdoby apsid románských kostelů.¹⁶⁸ Již od 11. věku vidíme *Majestas Domini* i ve spojení s postavami apoštolů, zobrazenými v imaginární arkatuře ve spodní zóně apsidy [45].¹⁶⁹ Samostatná votivní scéna obrazového

¹⁶¹ Připsání maleb v apsidě určité ruce je, v současném fragmentárním stavu, problematické a může být pouze domněnkou. Prvnímu malíři je možné konchu připsat zejména s přihlédnutím k typu Mariina postoje.

¹⁶² K autenticitě detailů malby viz kapitola III. 1. Stav zachování – restaurátorské zásahy.

¹⁶³ KONEČNÝ 2005, 129sq.

¹⁶⁴ ROYT 2006, 122–125.

¹⁶⁵ SCHILLER 1971, 240sq. V byzantském umění bylo ztotožnění apokalyptických Bytostí se symboly evangelistů přijato nejprve od 11. století.

¹⁶⁶ SCHILLER 1971, 243sq, Abb. 685, 684, 687, 692. S těmito postavami se setkáváme i ve výzdobě znojemské rotundy, ačkoli nejsou komponovány v přímé blízkosti Krista v majestátu (Cherubové a evangelisté na klenbě lodí, polopostavy dvanácti andělů a jména proroků na vítězném oblouku, ohraničujícím konchu).

¹⁶⁷ SCHILLER 1971, 244.

¹⁶⁸ DEMUS 1968, 13. Nověji k opatu Desideriovi stručně CAVALLO 1994b, 11–16.

¹⁶⁹ KONEČNÝ 2005, 130.

typu Deesis, vznikla v 10. století v Orientu, od konce 11. století se v kombinaci s Posledním soudem začíná objevovat v západoevropské monumentální malbě románských apsid. Během 12. století se obraz rozšířil v mozánské oblasti, Porýní, Westfálsku a také v Dánsku, též ve spojení se symboly evangelistů a s dvojicí Serafů.¹⁷⁰ Velmi častá zde byla tzv. velká Deesis, začleňující do kompozice skupinu svatých [53],¹⁷¹ pod vlivem ikonografie Ukřižování byl také později hojně Jan Křtitel zastupován Janem Evangelistou.¹⁷²

Kristus je ve znojenské apsidě znázorněn jako Pantokrator, trůnící na oblouku duhy v mandorle kruhové formy, jež byla více používána na východě,¹⁷³ analogie s tímto tématem jsou však k nalezení i na západě, kde převládal mandlovitý tvar [54].¹⁷⁴ V českém prostředí však není neobvyklý, velice blízké analogie se nachází v apsidě kostela v Rovné [46]¹⁷⁵ a ve sv. Jiří na Pražském hradě [47].¹⁷⁶ Znojemská mandorla je kromě symbolů evangelistů doprovázena dvojicí andělů, vynášejících ji v letu. Podobný typ anděla najdeme v monumentální malbě středobyzantského období i v byzantinizující západoevropské malbě a ve spojení s románskou mandlovitou mandrolou i v západoevropské iluminaci.¹⁷⁷

¹⁷⁰ KONEČNÝ 2005, 137.

¹⁷¹ Například jako na formálně blízkých malbách v Berzé-la-Ville z doby kol. roku 1120. AVRIL 1983, 171–174. MAYER 2005, 31–33, 233, kat. č. 173.

¹⁷² KONEČNÝ 2005, 137.

¹⁷³ KONEČNÝ 2005, 131sq vidí nejbližší analogie k programu znojenské apsidy ve středobyzantské malbě 10.–12. století, kde byl Pantokrator často zobrazován v kruhové mandorle na oblouku z obloučkové duhy a ve spojení s Deesis. Například v Göreme 7 z 10. století (viz RESTLE 1967, obr. 127).

¹⁷⁴ KONEČNÝ 2005, 131sq. Krista v kruhové mandorle můžeme spatřit například v kryptě kostela Saint-Savin-sur-Gartempe. Deesis s Pantokrátorem trůnícím na oblouku duhy v široce zakulacené mandorle vidíme například v kostele sv. Petra a Pavla v Reichenau-Niederzell, **obr. 45** (1104–1130), v zaostřené, mandlovité v Knechtsteden, **obr. 55** (1160). Heidrun STEIN-KECKS: Reichenau-Niederzell, St. Peter und Paul. In: WITTEKIND 2009, 301, kat. č. 79. Idem: Knechtsteden (Dormagen), ehem. Prämonstratenserkerche St. Maria und Andreas. In: WITTEKIND 2009, 303sq, kat. č. 81.

¹⁷⁵ KONEČNÝ 2005, 131sq. Zde se setkáváme i s motivem barevné obloučkové duhy, na níž Kristus trůní, objevující se teprve kolem poloviny 12. století v dílech řezensko – salcburského okruhu. V nástěnné malbě např. v klášterním kostele Prüfening u Řezna (viz STEIN-KECKS 2009a, 301–303, kat. č. 80), v karneru v Perschen (STEIN-KECKS 2009b, 310sq, kat. č. 88), či kostele sv. Jana v Pürggu (viz WEISS 1969, 7–42, LANC 1998a, 427–430). V knižní malbě v salcburských perikopách ze St. Erentrud (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 15903). KLEMM 1980, 157–161, kat. č. 272.

¹⁷⁶ VŠETEČKOVÁ 2004, 125. Zde na postavě trůnícího Krista po stránce stylové i ikonografické můžeme doložit i citaci antického motivu, jakým je například odhalené koleno Krista, vyjadřující triumfální myšlenku. Více VŠETEČKOVÁ 2005, 23–56.

¹⁷⁷ KONEČNÝ 2005, 135. Autor vidí analogie k tomuto motivu např. ve sv. Jiří (druhá polovina 9. století) a sv. Sofii v Soluni (počátek 10. století), dále v S. Angelo in Formis a v kostele Montoire-sur-le-Loir v St. Gilles (1. polovina 12. století). V jihoitalských exultech je velice oblíbená andělská ikonografie při zobrazení Krista v majestátu. S dvojicí andělů, vynášejících mandorlu a horizontálně letících do stran se setkáváme hojně, například na exultetu v Beneventa, kol. 970 (Roma, Biblioteca Casanatense, Cas. 724, B I 13, 1) a z Bari, 2. čtvrtina 11. století (Bari, Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet 1). Také bývá Majestas doplněna cheruby a andělskými chóry (Troia 2. polovina 12. století, Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3) CAVALLO 1994a, 87–100, 129–142, 423–443. Konečný dále upozorňuje na existenci andělského motivu v českém prostředí, například ve sv. Jakubu v Rovné a ve skupině rukopisů kolem Kodexu Vyšehradského

Dalším zajímavým prvkem, na který upozornil Konečný, je pozice symbolů evangelistů, přivrácených k mandorle v proskyezi a vynášejících ji rukama.¹⁷⁸ Typ holdujících symbolů evangelisty Marka a Lukáše, přivrácených k nohám trůnícího Krista se objevuje již v karolinské knižní malbě.¹⁷⁹ Se symboly evangelistů, nesoucími knihu a letícími směrem k mandorle se můžeme setkat příznačně i v českých rukopisech řezenského původu.¹⁸⁰

2. 4. 2 Polopostavy dvanácti andělů

Na vnitřní hraně konchy, při vítězném oblouku se nachází souvislý pás, rozčleněný do obdélných polí, v nichž jsou zobrazeny andělské polofigury [49, 50]. Andělé jsou zobrazeni v přísné frontalitě, oděni do tuniky a pláště. Střídavě drží v pravici, nebo levici žezla s liliovitým zakončením. Druhou paži většinou mají v pozdravném gestu s otevřenou dlaní před hrudí, nebo přivrácenou ke spodní části trupu. Jejich mladé tváře jsou podány v en facu, lemované vlnitými vlasy a kruhovými nimby. Pás je ohraničen bílou nápisovou páskou a červeným a žlutým proužkem, v šesti páskách mezi anděly byla vepsána jména starozákonních proroků.¹⁸¹

Topos andělské stráže nebeského paláce v antickém oděvu s císařskými atributy, asistující Kristovu trůnu, byl odvozen z imperiálních ceremonií byzantského dvora.¹⁸² Již od 9. století pronikal do Evropy.¹⁸³ V západní Evropě se od konce doby otonské a v románských svatyních objevují na vítězných obloucích v pravoúhle rámovaných polích poprsí svatých, například ve východní apsidě kostela sv. Jiří v Reichenau-Oberzell.¹⁸⁴ Polopostavy andělů stejného typu jako ve Znojmě, ve vznešených kostýmech a s vladařskými atributy, zdůrazňujícími královský majestát Krista,¹⁸⁵ na vítězných obloucích románských kostelů nacházíme jen zřídka, příznačně však ve výrazně byzantinizujících programech, kupříkladu v kostele San Giusto v Terstu z doby po roce 1100 a zejména v kostele sv. Jana ve štyrském Pürggu z poloviny 12. století [51].¹⁸⁶ Ve své

(Praha, Národní knihovna, XIV A 13, fol 9v). MERHAUTOVÁ/TRĚŠTÍK 1984, 197, 86–89. K Vyšehradskému evangelistáři podrobněji MERHAUTOVÁ/SPUNAR 2006, 97–100, 163, 176–178.

¹⁷⁸ KONEČNÝ 2005, 133. V západoevropském umění se symboly často obracejí do stran, nesouce mandorlu svými křídly.

¹⁷⁹ Například v evangeliáři z Tours ve Weingarten.

¹⁸⁰ Například v žaltáři řezenského původu z 2. poloviny 12. století (Praha, Národní knihovna, XIII. E. 14b, 131v), SWARZENSKI 1913, Abb. 216.

¹⁸¹ KONEČNÝ 2005, 124.

¹⁸² KONEČNÝ 2005, 141sq.

¹⁸³ KONEČNÝ 2005, 141sq. Například postavy devíti andělů na oblouku presbytáře v Prüfeningu u Řezna. STEIN-KECKS 2009a, 301–303, kat. č. 80.

¹⁸⁴ KONEČNÝ 2005, 141sq.

¹⁸⁵ VŠETEČKOVÁ 2004, 125. Královské postavení Krista je dle autorky zdůrazněno tím více, že andělé nesou právě ty atributy, které, kromě Vratislava II. umístěného přímo naproti, nepříslušely žádnému z knížat v lodi.

¹⁸⁶ KONEČNÝ 2005, 141sq. K malbám v Pürggu WEISS 1969, 7–42, LANC 1998a, 427–430.

kresebnosti se polopostavy znojenských andělů podobají také postavám 24 apokalyptických starců ve zwiefaltenském kolektáři.¹⁸⁷

2. 5 Třetí pás maleb

Převážně figurální výzdoba se odehrává na abstraktním modro-zeleném pozadí ze čtyř pruhů, nad dělicím pasem, tvořícím podle Konečného bázi výjevů.¹⁸⁸ Je sporné, zda řada obloučků, patrná jen na několika místech, byla v původním návrhu, nebo zda byla domalována sekundárně. Při jeho spodním okraji byla umístěna nápisová páska, vztahující se k výjevům z Ježíšova dětství. Výzdobný pás je opticky prolomen malovanou arkaturou, probíhající po celém obvodu lodi vyjma východní části v místě apsidy. Kolorována je červenou a žlutou barvou střídající se vždy v ose oblouku, na níž jsou komponovány postavy, což výrazně přispívá tektonickému rytmu výmalby.

2. 5. 1 Donátorský pár

Donátoři vytváří samostatnou votivní scénu, vztahující se k symbolu Boha Otce nad vrcholem vítězného oblouku [56]. Na severní straně po pravici Krista, znázorněného v konše apsidy, stojí mužská postava v bílé kratší tunice s ozdobným límcem a světlém plášti, spadajícím přes ramena ke kolenům [57]. Na zápěstích má mřížkované manžety, nebo náramky, na nohách tmavé červené, nebo modré punčochy a bílé špičatě zakončené boty. Zajímavý je detail pláště se zdvojenou šupinovitě zdobenou bordurou šedozelené barvy a náznakem drobných střídavě šikmých čárek na jeho líci. Hlava muže je bez vousů v mírném úklonu, s delšími hnědými zkadeřenými vlasy sčesanými na pěšinku. Oválný mladistvý obličej má zobrazen v tříčtvrtečním profilu. Ruce donátora nesou model longitudinálního kostela s věží a jsou pozdviženy k oblaku, z něhož je vysunuta Dexterá Dei s bílým rukávem s dekorovaným zápěstím a se dvěma prsty nataženými v žehnajícím gestu.

Symetricky na protější straně je situována ženská postava pozvedající nádobu s nožkou, připomínající kalich s paténou [58]. Žena není vkomponována pod obloukem arkády, ta začíná až za její postavou. Donátorka je oděna v dlouhou bílou tuniku s úzkými přiléhavými rukávy, přes které jsou přetaženy dlouhé řasené rukávce spadající od předloktí až ke kolenům. Drapérie působí přirozeně, paralelní tubicovité záhyby jsou vedeny plynulými liniemi. Mladistvá tvář je lemována prameny vlasů, staženými do týla pod bílý čepec nad čelem a roušku, spadající na ramena a prsa. Přes ramena má přehozen otevřený

¹⁸⁷ VŠETEČKOVÁ 1997, 98. Kolektář ze Zwiefalten, 1140–1150 (Stuttgart, Württemberg. Landesbibliothek, Cod. brev. 128, fol. 9v) BORRIES-SCHULTEN 1987, 91–95.

¹⁸⁸ KONEČNÝ 2005, 192. V tomto autor navazuje na Antonína FRIEDLA 1966, 31.

plášť, identický s pláštěm donátora. Dexter a Dei je zobrazena v přijímacím gestu s nataženými prsty a dlaní obrácenou vzhůru.

Šat donátora je typickým mužským oděvem, nošeným od raného středověku po několik staletí, s kombinací těsných nohavic a kratší tuniky s úzkými rukávy a rozšířenou suknicí se setkáváme téměř na všech dobových zobrazeních mužů světského stavu. Dlouhý plášť značí muže vyššího postavení, míra ozdobnosti oděvu s lemy na zobrazeních je znakem bohatství a moci.¹⁸⁹ Plášť na znojenských malbách je zdoben modrou podšívkou a širokým lemem, připomínajícím hermelínovou kožešinu.¹⁹⁰ Zajímavý je oděv donátorky, odrážející více módu 12. století. Tunika dlouhá až k zemi, téměř skrytá pod dlouhým pláštěm, a rouška byly sice všedním oděvem vdaných žen,¹⁹¹ módním prvkem je čepec na temeni hlavy a vrchní trychtýřovitě rozšířené rukávy, oblíbené v dvorském prostředí přibližně od 12. století po celý vrcholný středověk.¹⁹²

Zejména elegantní postava donátorky je charakterizována opět štíhlým, protaženým figurálním kánónem a vertikálně cítěnou draperií. Formálně se nevzdaluje malbám nižších pásů, a spodní partií bohatě řasené drapérie a drobnou fyziognomií s lehce zahnutým nosem nejvíce připomíná postavy evangelistů ve vrcholu kupole. Navázala bych tedy na Antonína Friedla s připsáním její postavy prvnímu mistru.¹⁹³ Donátorova figura i fyziognomie se dle mého názoru podobá spíše práci druhé ruky, která vytvořila kromě druhé poloviny christologického cyklu též celý třetí pás.

2. 5. 2 Jezdecká družina

Za postavou donátorky následuje skupina čtyř jezdců na koních [64]. Trojice jezdců v ose prvního oblouku arkády je zobrazena v těsném zákrytu. Nejblíže je červenohnědý kůň v profilu, nakračující levou nohou vpřed za předkloněnou hlavou na výrazně ohnuté šíji. Sedící mužská figura je zobrazena v patrně modrém plášti se žlutým lemem a výrazným ostrým řasením ve tvaru písmene V, spodním krátkém rouchu bílé, nebo nazelenalé barvy a v červených punčochách. Jeho levá ruka třímá uzdu, pravice je vysunuta z pláště se zdviženým ukazovákem. Za ním je zobrazen muž na žlutém koni ve

¹⁸⁹ KYBALOVÁ 2005, 28–50.

¹⁹⁰ Se stejným motivem hermelínové bordury pláště se setkáváme například na oděvu dóžete na mozaice v průčelí benátského chrámu sv. Marka, **obr. 59**. GRANDESE 2001, 40.

¹⁹¹ KYBALOVÁ 2005, 24. Pouze panny, nebo vznešené dámy je možno spatřit s nepokrytou hlavou, často zdobenou šperky, jako na obraze císařského páru s družinami v apsidě kostela San Vitale v Ravenně. BECKWITH 1970, 51sq, obr. 93. KYBALOVÁ/HERBENOVÁ/LAMAROVÁ 1973, obr. 89.

¹⁹² KYBALOVÁ 2005, 95–97. Blízkou analogii k oděvu donátorky najdeme v Antifonári od sv. Petra, **obr. 60** (Wien, Österreich. Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2700, pag. 713), PIPPAL 1998, 513–516, nebo ve výmalbě hradní kaple v Hocheppanu, **obr. 61**, v honosnější podobě v Evangeliári Jindřicha Lva, 1180 (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2, fol. 19r, 171v), KLEMM 1988b, 83–86, 122–124, Taf. 5, 34.

¹⁹³ FRIEDL 1966, 39.

stejném postoji, z jehož těla je viditelné pouze světlé levé rameno a hlava s mladistvou tváří, vykloněná vpřed. Z třetího jezdce je zobrazen jen šedý obrys šíje koně, mladistvá tvář, zakloněná za hlavou prvního a výrazné gesto pravice, směřující zpět nahoru.

Vedoucím jezdce, vyjíždějícím z družiny, je muž na bílém koni s kratšími hnědými vlasy a vousy, oblečený v zelené tunice a bílém (nebo nažloutlém) plášti, stejným jako je plášť donátorů. Pravou ruku s nataženými prsty má před tělem, popisovanou jako gesto úcty,¹⁹⁴ aklamace, nebo autokratické moci.¹⁹⁵ Mohlo jít však také o sepjetí, nebo mírné zkřížení rukou před trupem. Vedoucí postava je zobrazena pod druhým obloukem, pod nímž je umístěno též okno, se špaletami zdobenými geometrickým motivem s dekorem dvojbřité sekery.¹⁹⁶

Tváře všech jezdců jsou mladistvé, rámované kratšími vlnitými vlasy, s mírným úsměvem a velkýma očima s panenkami při jejich horním okraji [65].¹⁹⁷ Koně jsou v identických postojích, s uzdou a postrojem charakterizovaným zdobeným pruhem na plecích, bez sedel a bez třmenů. Proporce zvířat působí velmi přirozeně, pružné linie živé kresby vystihují objem i pohyb.

Pro znázornění znojenských jezdců nenacházíme v románském umění žádnou přímou komparativní obsahovou analogii. Kompozičně blízké seskupení jezdců na koni však můžeme objevit ve výjevech s christologickou tematikou. Na klenbě hlavní lodi kostela Saint-Savin-sur-Gartempe z pozdního 11. století se setkáváme s postavami biblických králů na koních, zobrazenými v zákrytu za jezdce na bílém koni, za nímž je znázorněno jen několik hlav vedle sebe [67].¹⁹⁸ Analogickou skupinovou kompozici i s gestikulací postav můžeme však nalézt v celém západoevropském umění, z francouzských děl například v kostele Saint Martin ve Vicq-sur-Saint-Charrier, na fresce z druhé čtvrtiny 12. století s motivem tří jezdců na koních s výrazně ohnutou šíjí [66],¹⁹⁹ nebo v kostele Saint Aignan v Brinay-sur-Cher [68].²⁰⁰ V Itálii na nástěnné malbě s legendou sv. Alexia v San Clemente v Římě [69], nebo na freskách v San Silvestro v Tivoli z třetí čtvrtiny 12. století.²⁰¹

¹⁹⁴ BAŽANT 2004a.

¹⁹⁵ KONEČNÝ 2005, 214.

¹⁹⁶ KONEČNÝ 2005, 182.

¹⁹⁷ Pro výrazné fyziognomie postav jsou příznačné stejné formálně technické znaky, jež můžeme sledovat ve všech částech výzdoby.

¹⁹⁸ DEMUS 1968, 140–143. MAYER 2005, 31–33, 280sq, kat. č. 216.

¹⁹⁹ DEMUS 1968, 144sq.

²⁰⁰ DEMUS 1968, 145. MAYER 2005, 31–33, 239, kat. č. 177.

²⁰¹ MATTHIAE 1988, 23–28, 87–93.

2. 5. 3 Oráčská scéna

Výjev se odehrává pod následujícími čtyřmi oblouky arkády a zahrnuje JJV orientované okno. Oblouky jsou důležitým činitelem pevné stavby obrazu a přispívají k názornosti, komponováním významotvorných prvků na jejich osy [62, 63]. Centrum děje představuje postava oráče, skladebně zdůrazněná dvojicí mužů a štíhlých stromů. Do stran je kompozice rozšířena párem volků, stojících proti jezdecké skupině a přiklánějící se postavou za oknem, ukončující scénu na západě [70].

Scéna začíná dvojicí volů zapřáhnutých za rohy do jha, jednoduchého zeleného pluhu archaického typu, zobrazených za sebou z profilu a obrácených doleva. Červená kresba se vyznačuje živostí, navíc vystoupila viditelná okrová podkresba, na níž můžeme sledovat vedení několika paralelních silných, pastózně nanesených čar tvořících objemy.²⁰² Barevnost je v současné době nečitelná, podle historické dokumentace však byla zvířata barevně odlišena, přední vůl byl tmavší, podle zachovaných stop bílé a žluté barvy pravděpodobně strakatý [63].²⁰³ Za zvířata je na osu vsazen strom, z jehož šedozeleňého kmene vyráží nad dvojitým prstencem dvě větve postranní, volutovitě svinuté a zakončené trojlístými nazelenalými úponky a prostřední, nahoře seříznutá.

Za pluhem stojí vysoká, kompozičně upřednostněná mužská postava s hnědými vlasy, krátkými vousy a oválnou tváří v tříčtvrtečním profilu, nakloněnou doleva [71]. Oděna je v bílé kratší tunice a v plášti s modrou podšívkou a lemem popisovaným též u postav donátorů a vedoucího jezdce. Dekorovaná zápěstí tuniky dnes nejsou patrná, nohy jsou oblečeny do výrazných tmavočervených punčoch a bílých bot, otevřených na nártu. Muž nápadně gestikuluje, pozvedá předloktí pravice s nataženým prstem, směřujícím k prvnímu stromu nebo jezdecké družině, to doplňuje pohledem stejným směrem. Přes levici s otevřenou dlaní a spuštěnou diagonálně k zemi, spadá mohutný závěs pláště. Záhybová struktura tuniky je dnes čitelná velmi špatně, zachovaly se jen fragmenty linií, jež původně pravděpodobně vytvářely husté řasení. Plynule probíhající linie formovaly soustavy vertikálních záhybů, jejichž spodní, dovnitř vtočené okraje tvořily oblé motivy ve tvaru písmene omega, již zmiňované u výše popisovaných postav.

K oráči se přivrací dvě nižší mužské figury, komponované po stranách pod výběhy arkády, stojící opticky za jeho postavou částečně v zákrytu.²⁰⁴ Oba muži jsou zobrazeni v otevřených pláštích přehozených přes ramena a v kratších tunikách s ozdobným límcem.

²⁰² Patrný je nyní původní záměr malíře zobrazit zvířata v pohybu nakročením předních nohou, analogicky k postavení koní naproti, od něhož nakonec bylo upuštěno.

²⁰³ KONEČNÝ 2005, 187.

²⁰⁴ Drobnější figury asistujících mužů souvisí nejen s hieratickou perspektivou (která se ve znojenských malbách téměř neuplatňuje), ale jsou podmíněny zejména umístěním pod snižující se výběhy arkád.

Jejich šat odpovídá oděvu mužů jezdecké družiny, pouze barevnost punčoch oráče a postavy po jeho levici je obrácena. Komunikace figur je zvýrazněna náznakem mírného kontrastu, gesty a pohledy mladistvých tváří, směřujících k oráči ve středu kompozice.

Pod dalším obloukem arkády roste druhý strom, stejného typu jako u volského spřežení. Vrcholová postřední větev je také odříznuta, pod prstencem, z něhož stylizovaná koruna stromu vyrůstá, z kmene vybočuje navíc doleva pahýl, na němž jsou zavěšeny robustní boty a původně světlehnědá mošna mírně kónického tvaru, s již téměř nečitelným klasovým vzorem.²⁰⁵ Za zeleným stromem se nachází druhé okno, jehož špalety jsou dekorovány špatně čitelnými spirálovitými vegetabilními rozvilinami na modrém poli, tvarově souvisejícími s formou listoví stromů.

Pod posledním obloukem scény se v jeho ose nachází čtvrtá postava, přiklánějící se ke středu celé kompozice. Figura je zachycena v dynamickém pohybu, který je respektován draperií. Horní polovina těla se výrazně přetáčí za pažemi, zvedajícími se směrem k oráčovi, hlava s mladistvou oválnou tváří je mírně nakloněna ve tříčtvrtečním profilu. Postava je zobrazena bez pláště, pouze v tunice s úzkými rukávy a zeleným zdobeným límcem, žlutých punčochách a botách s otevřeným nártem. Tunika respektuje pohyb a přetočení figury, je bohatě členěna červenou rudkovou kresbou vysoce stylizujícího charakteru. V hrudní a břišní části vytváří výrazné okrouhlé záhyby a pod pasem spadá ve trojici vertikálních úzkých záhybů, zobrazených při spodní linii z pohledu a vytvářející tak typické vtočené motivy. Obě ruce drží špatně viditelnou insignii, považovanou za obroučku se stuhou, představující diadém [72].²⁰⁶ Vysoká postava zaujme štíhlým figurálním kánonem, jenž může působit ženským dojmem. Při porovnání s postavami bez pláště ve vyšší zóně je však patrné, že vykazují stejnou formu i typ, ničím se od nich neodlišuje.

K neobvyklému obsahu jižních scén třetího pásu nenacházíme v románském umění žádné komparativní analogie. Avšak již v 19. století byla hlavní postava výjevu ztotožněna s Přemyslem Oráčem.²⁰⁷ Zobrazeny jsou zde i Přemyslovy atributy, mošna a lýčené střevíce, o nichž se zmiňuje ve své kronice Kosmas.²⁰⁸ Tyto předměty se po dobu vlády přemyslovské dynastie těšily velké úctě, střevíce byly uchovávány v knížecí komoře na Vyšehradě a symbolicky ukazovány budoucímu panovníkovi.²⁰⁹ Ačkoli o přechovávání

²⁰⁵ KONEČNÝ 2005, 187sq.

²⁰⁶ KONEČNÝ 2005, 188; BAŽANT 2004a.

²⁰⁷ PITTNER 1822, 377sqq.

²⁰⁸ Kosmova kronika česká, 29 sq.

²⁰⁹ KUBÍNOVÁ 2006, 81.

mošny se zmiňuje ve své kronice pouze Přibík Pulkava z Radenína,²¹⁰ je pravděpodobné, že prezentace opánků při korunovaci je reliktem rituálu, konaného při nastolování českých knížat na kamenný stolec na pahorku Žiži na Pražském hradě, v němž hrály důležitou roli společně se selským oděvem,²¹¹ čímž se i po přijetí křesťanství zpřítomňovalo nastolení prvního knížete a zakladatele dynastie.²¹² Důležitou součástí výjevu jsou rozvětvené stromy, umístěné jako samostatné složky pod vlastními oblouky. Už v krátké Kristiánově verzi pověsti²¹³ je důležitá zmínka o otce, která po Přemyslově zasazení do země vzrostla v rodokmen.²¹⁴ Jako strom života symbolizuje rozkvět vládnoucího rodu od jeho založení. Kmen prvních stromů je nahoře uříznut, další stromy tedy můžeme chápat jako další vzrůst stejného rodu (stejného stromu).

2.5.4 Osm panovnických postav s pláštěm

Na rozsáhlou scénu s oráčem plynule navazuje řada panovnických postav, vkomponovaných rytmicky pod oblouky arkády [73–80]. Stojící mužské figury drží kopí s praporcem a mandlovité štíty opřené o dělicí pás a zároveň živě gestikulují. Druhá, čtvrtá a pátá figura jsou zachovány jen fragmentárně, na ostatních můžeme sledovat frontální zobrazení, přísně dodržené především na prvním panovníkovi, ostatní jsou zachyceni s hlavou v tříčtvrtečním profilu. Všichni jsou oděni do tuniky sahající ke kolenům a do pláště podobné délky, na nohou mají punčochy a špičaté vysoké, nebo nízké boty, většinou otevřené na nártu. Postavy nejsou podány schematicky, ale pořadí je oživeno mírným natočením figur a variacemi v gestech, detailech šatu, podání štítů a praporců.²¹⁵ Přesto nejsou individualizovány, než o portrétní galerii se spíše jedná o řadu postav, reprezentujících typ ideálního vladaře.²¹⁶

Kresba vytvářející vnitřní i vnější objem je u všech postav jednotná, draperie jsou utvářeny ve shodném stylu. Svrchní plášť s různými variantami ozdobného lemu je sepnutý na rameni nebo pod krkem, těžká látka spadá vždy v mohutném závěsu přes jednu ruku a dále podél těla do půli lýtek. Draperie pláště se výrazněji projevuje na ploše před tělem, kde je látka členěna ostrými červenými liniemi, značícími méně husté, zaostřené mísovité záhyby ve tvaru písmene V. Tuniky s dlouhými úzkými rukávy jsou zdobeny na

²¹⁰ KUBÍNOVÁ 2006, 79, 82. EMLER 1893, 7

²¹¹ TŘEŠTÍK 2003, 156. Pravděpodobnost že obřad, zahrnující uctění památek zakladatele panovnického rodu, předcházet knížecímu nastolení již v 1. polovině 12. století, navrhl již Josef CIBULKA (1934) 2009, 346.

²¹² TŘEŠTÍK 1988, 23–41.

²¹³ Kristiánova legenda, 17 sq.

²¹⁴ KØLLN 1996, 116.

²¹⁵ Důkladný popis jednotlivých postav třetího pásu provedl KONEČNÝ 2005, 189–191 a BAŽANT 2004a.

²¹⁶ K reprezentativním zobrazením panovníka a imperiální ikonografii detailněji např. HUNGER 1975, zejména 109–192, MÜTHERICH/FUHRMANN 1989, KELLER 1985, 290sq, idem 1996, 199–114.

zápěstí, jejich zajímavou záhybovou strukturu můžeme sledovat od pasu, kde je roucho podkasáno. Husté, energicky nasazované vertikální linie pravidelně tvoří tři skupiny trubkovitých záhybů, většinou doplněných motivem připomínajícím písmeno omega, příznačným pro celou výzdobu. Statické figury připomínají svým kánonem fragmentárně zachované figury pastýřů a králů v nižším pásu.

Kopí je chápáno jako atribut vládnoucích, vojenské moci, ve spojení s praporem je symbolem moci nad svěřeným územím, panovnické i státní autority i víry v právo a pořádek.²¹⁷ Praporec, gonfanon, byl tedy často chápán i jako insignie sakrální (triumfální symbol Krista a jeho církve).²¹⁸ Kopí s praporem patří v raně středověké ikonografii k běžným insigniím postav světských vladařů, i v českém státě jde o nejstarší doložitelný znak knížecí moci, jehož podobu můžeme sledovat na přemyslovských denárech a byla fixována už v 11. století.²¹⁹ Méně obvyklá u reprezentativních zobrazení vladařů je absence meče a jiných militarií a pravidelný výskyt štítů,²²⁰ ryze obranných zbraní. Militaria znojemskeho typu přísluší ještě předheraldickému období, jejich různobarevná dekorace pravděpodobně nehrála ve vztahu k jejich nositelům významnější úlohu.²²¹

Za druhou panovnickou postavou je do stěny lodi proraženo třetí románské okno, se špaletami zdobenými zeleno-bílým šachovnicovým motivem, jehož bílá pole jsou vyplněna červenými ondřejskými kříži. Za oknem je umístěn poslední strom, který se nad prstencem kmene otvírá do bohaté koruny ze čtyř rozvinutých, částečně propletených větví, ukončených svinutými trojlistými úponky a jednoho výběhu postranní uříznuté větve [74].

2.6 Čtvrtý pás maleb

Výzdobný pás se již nachází nad stěnou lodi rotundy, je nejlépe zachovaným úsekem celé výmalby. Z obou stran je, stejně jako předchozí, ohraničen dekorativními dělicími pruhy, z nichž spodní je v úrovni paty kupole. Dělicí pruhy se skládají z červeno-žluté duhy zdobené dvěma řadami obloučků a průběžnou bílou nápisovou páskou při spodním okraji.²²² Členění čtvrtého pásu odpovídá jednotnému rozvrhu výmalby celé kaple, stěna je zde také opticky prolomena malovanými arkádami střídavě červené a žluté barvy, které dělí plochu vertikálním směrem a výzdobě přináší typický tektonický rytmus. Výzdoba této zóny navazuje na námět předchozího pásu, vyplňuje ji řada devatenácti

²¹⁷ FRIEDL 1966, 61 sq.

²¹⁸ NOVÝ 1988, 47–61.

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ ČERNÝ 1997, 85sq.

²²¹ KONEČNÝ 2005, 303–309.

²²² Z románských nápisů jsou v současné době dochovány jen fragmenty několika písmen, původní souvislý text, probíhající po obvodu všech dělicích pruhů není rozeznatelný. Důležité však je, že nápisové pásy vždy probíhaly nad výjevy, ke kterým se vztahovaly, nikoli pod nimi.

mužských figur na modrozeleném pozadí ze tří pruhů, důsledně komponovaných na osy oblouků arkatury. Kruh postav je rozdělen podélnou osou svatyně na severní a jižní stranu, na jižní straně je umístěno deset postav v pláštích [82–91], na severní devět bez plášťů [92–100]. Ideový začátek je kladen nad osu vítězného oblouku, kde je umístěna první figura v plášti [81].²²³

Plášť je v malbách použit jako insignie, rozdělující postavy na dvě skupiny a pravděpodobně sloužící jako odznak vyšší hodnosti. Všechny postavy drží své atributy knížecí moci, lze je tedy všechny označit za potomky Přemysla Oráče, jimž byla svěřena vláda nad některým územím. Všichni dospělí muži z vládnoucího rodu byli označováni za knížata, vládnoucím však mohl být jen jeden z nich, řádně nastolený na Pražském hradě.²²⁴ Od Břetislava nařízení zásady seniorátu byla Morava spravována mladšími příslušníky rodu.²²⁵ Nejpravděpodobnější se tedy zdá být názor, že v pláštích jsou zobrazeni přemyslovští panovníci a bez plášťů Přemyslovci, kteří nedosáhli trůnu, ale vládli na Moravě.²²⁶

Pavel Černý poukázal na příslušnost dvou řad knížecích postav k typu tzv. „politické genealogie“, schématu zobrazujícím mužské představitele vládnoucího rodu a vyjadřujícím posloupnost příslušného úřadu.²²⁷ Poukazuje na analogické zahraniční genealogie karolinské doby (zejm. nezachovaný rozsáhlý výzdobný program v císařské falci v Ingelheimu), na něž navazují díla 11. století.²²⁸ Připomíná zobrazení hlav Otónů z doby kolem 984 v medailonech na počátku Matoušova evangelia v Evangeliári ze Saint-Chapelle [101],²²⁹ dva slavnostní pláště z počátku 11. století a především pochvu tzv. říšského meče. Na Bamberském plášti se fragmentárně dochovaly postavy původně 72 trůnicích vladařů od císaře Augusta po Jindřicha II., na tzv. plášti Štěpána Uherského je zobrazeno dvanáct vladařů v medailonech, zasazených do rozsáhlejšího christologického programu [102].²³⁰ Výjimečnou památkou je pochva meče, vzniklého k příležitosti korunovace Jindřicha IV. na císaře v Římě roku 1085 [103].²³¹ Zdobená je reliéfy čtrnácti

²²³ Pouze v teorii Petra ŠÍMÍKA 2009a, idem 2009b, měla být výzdoba čtvrtého pásu započata první postavou bez pláště, umístěnou na západní straně.

²²⁴ ŽEMLIČKA 1997, 5.

²²⁵ VDZKČ I., 403–405.

²²⁶ Postavy bez plášťů identifikoval jako moravské regenty již Motić TRAPP 1862.

²²⁷ ČERNÝ 1997, 79–83. Zde shrnutí literatury k tématu genealogií – např. GÉNICOT 1998, NILGEN 1985, 217–234. Již Anežka MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ 1983, 24, poukázala na skutečnost, že než o přemyslovskou genealogii jde ve znojenské rotundě spíše o posloupnost vládnoucích knížat.

²²⁸ Nedochované malby v Ingelheimu podle popisu z 9. století rekonstruoval LAMMERS 1972, 226–289.

²²⁹ (Paris, Bibliothèque National de France, lat. 8851, fol. 16r) SCHRAMM 1928, 197, Abb. 82.

²³⁰ K Bamberskému plášti (Bamberg, Diözesanmuseum Bamberg, 2728/3–6) SCHRAMM/MÜTHERICH 1962, 163sq, 350sq. K plášti sv. Štěpána (Budapest, National Museum) KOVACS/LOVAG 1980, 75–81, obr. 60–65.

²³¹ K říšskému meči z 2. poloviny 11. století (Wien, Schatzkammer) SCHRAMM/MÜTHERICH 1962, 175, 390sq, SCHULZE-DÖRRLAMM 1995, zejména 38–89.

stojících panovníků v plném vladařském ornátu, gestikulací i oděvem velmi blízkých znojemským panovníkům.²³²

Za velkou dobu rozkvětu obrazových „politických genealogií“ P. Černý považuje 12. století.²³³ Ačkoli nejvíce zachovalých památek tohoto druhu je známo z německých zemí, těžiště jejich vývoje je kladeno do Francie, kde vedl důraz na monarchistickou ideu, projevující se zejména v královských galeriích na průčelí katedrál. Z poslední čtvrtiny 12. století můžeme přiřadit k typu „politické genealogie“ např. fragmentárně dochovanou výzdobu vitráží v kostele benediktinského kostela v Saint-Rémy v Remeši, zobrazující řadu předků Krista a remešských biskupů a arcibiskupů v chóru a řadu francouzských králů od merovejské dynastie v hlavní lodi.²³⁴ Naopak konfliktní vztah mezi církví a světskou mocí ovlivnil podobu obrazových genealogií v německých zemích po polovině 12. století.²³⁵ Z počátku 13. století jde zejména o relikviářovou skříňku Karla Velikého, chovanou v dómu v Cáchách se šestnácti trůnicími vladaři na bočních stěnách [104] a o řadu dvanácti postav německých císařů v oknech severní lodi katedrály ve Štrasburku.²³⁶ Na tradici papežských řad, zdobících římské kostely od 4. století navazovaly série zobrazující biskupy a arcibiskupy.²³⁷ Lubomír Konečný²³⁸ z nich upozornil na podobizny opatů na stěnách klášterního kostela v Reichenau-Oberzell z konce 10. století,²³⁹ již nedochované zobrazení sedmnácti sedících biskupů v hlavní apsidě chrámu sv. Ambrože v Miláně,²⁴⁰ či řadu řezenských biskupů v nikách kaple hradu v Donaustaufu z doby okolo poloviny 12. století.²⁴¹ Z iniciativy trevírského biskupa Egberta vznikla na konci 10. století zlatá schránka berly sv. Petra s postavami deseti papežů a deseti trevírských arcibiskupů v reliéfu a iluminace jeho žaltáře, zvaného Codex Gertrudianus z reichenauského skriptoria s reprezentativním celostránkovým vyobrazením trevírských biskupů a arcibiskupů s nimby [105].²⁴² Podobné rysy nese podle L. Konečného i iluminace v řezenském

²³² ČERNÝ 1997, 80.

²³³ ČERNÝ 1997, 80.

²³⁴ K Remešským vitrážím GRODECKI 1975, 65–77, obr. 2, 7–9.

²³⁵ ČERNÝ 1997, 82.

²³⁶ ČERNÝ 1997, 81. K relikviářové skřínce z Cách, z let 1200–1215 (Aachen, Münster) SCHRAMM/MÜTHERICH 1962, 188sq, 436, NILGEN 1985, 217–220; O štrasburských vitrážích GRODECKI 1977, 168–80, obr. 144, 147, 149.

²³⁷ KONEČNÝ 2005, 316.

²³⁸ KONEČNÝ 2005, 316.

²³⁹ K nástěnným malbám v Reichenau-Oberzell KURT 1961 a HECHT/HECHT 1979.

²⁴⁰ K reprezentativnímu zobrazení milánských biskupů NILGEN 1985.

²⁴¹ KARLINGER 1920.

²⁴² O schránce berly sv. Petra, dnes uložené v dómu v Limburku více SCHNITZLER 1957, č. 13. K žaltáři arcibiskupa Egberta, tzv. Codexu Gertrudianu (Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr. 4545) SAUERLAND/HASELOFF 1901, Tab. 7–33.

evangeliáři Jindřicha IV., nebo Jindřicha V. z počátku 12. století, aktualizující legitimitu sálské dynastie.²⁴³

V poslední třetině 11. století do řadového reprezentačního obrazu začíná pronikat zájem o historickou fakticitu, související s prosazením agnatických dědičných a nástupnických principů, poprvé do popředí vystupuje důraz na individualitu, diferenciaci a detail jednotlivých figur. Jedinec je představován realisticky, ale pouze fiktivně.²⁴⁴ V sedmdesátých letech 12. století z podnětu biskupa Gundekara z Eichstättu vznikl obrazový katalog biskupů, stojících v architektonickém rámování [106, 107], vyjadřující ideu posloupnosti nositelů církevního úřadu v duchu římských prototypů.²⁴⁵ Toto zobrazení je po formálně kompoziční stránce velmi blízké znojenským malbám. Během druhé poloviny 11. a počátku 12. století nabyly obrazové řady nejvyšších členů církevní hierarchie na mimořádném významu v souvislosti se zápasy o investituru, ale objevují se i další díla, vyznačující se indifferetnější koncepcí.²⁴⁶ Například výzdoby relikviářů sv. Annona z Porýní z 80. let 12. století se šesti svatými kolínskými biskupy a sv. Osvalda, vzniklého v západní Francii, nebo Anglii pro Matyldu Saskou s trůnicími postavami svatých anglických králů v technice emailu.²⁴⁷ Postupně vznikají též šlechtické rodové genealogické programy, manifestující vlastní starobylost v knižní malbě [108],²⁴⁸ od konce 13. století i monumentálnější pojetí rodové genealogie.²⁴⁹

2. 6. 1 Deset postav v pláštích

Mužské figury jsou oděny do šatu podobného typu jako postavy třetího pásu [73–80] a drží stejné insignie [82–91]. Výjimkou je devátá postava, která navíc nese další dva odznaky moci, královskou korunu západního typu,²⁵⁰ spojující dvojité diadém se třemi

²⁴³ KONEČNÝ 2005, 320sq. Evangeliář, Řezno, 1099–1106, nebo 1106–1111 (Krakau, Bibliothek des Domkapitels, Ms. 208, fol. 2v), setkat se zde můžeme se zobrazením Jindřicha IV., stojícího ve vladařském ornátu pod arkádami, mezi oběma syny Jindřichem V. a Konrádem a nad sv. Ramwoldem mezi opaty ze sv. Emmerama Eberhardem a Rupertem. Ulrich KUDER: *Evangeliar Heinrichs IV. oder Heinrichs V.* In: MÜTHERICH/DACHS 1987, 38, kat. č. 26.

²⁴⁴ Ibidem.

²⁴⁵ Pontifikale Gundekarianum, kolem roku 1072 (Eichstätt, Diözesansarchiv, Cod. B4).

²⁴⁶ ČERNÝ 1997, 83.

²⁴⁷ Relikviářová skříňka sv. Annona, Porýní 1183 (Siegburg, Abteimuseum Sankt Michael) Monumenta Annonis 1975, kat. č. E2; Relikviář sv. Osvalda, Francie nebo Anglie, 4. čtvrtina 12. století (Hildesheim, Domschatz, Inv. Nr. DS 23) ELBERN 1977.

²⁴⁸ Zobrazení předků Welfů ve světové kronice z Weingarten, 1185–90 (Fulda, Hessische Landesbibliothek, Cod. D 11) Suevia Sacra 1973, obr. 175, WITTEKIND 2009, 406sq; iluminovaný rodokmen Kuerinů – tzv. Kuenringer-Stammbaum, cca 1311 (Cvetl, Stiftsarchiv, Hs. 2/1, fol. 8r), konkrétní literatura shrnutá v <http://wwwg.uni-klu.ac.at/kultdoku/kataloge/11/html/995.htm>, vyhledáno 31. 10. 2009.

²⁴⁹ ČERNÝ 1997, 83 připomenul Babenberky ve vitrážích cisterckého kostela v Heiligenkreuzu z konce 13. století (Babenberger in Österreich 1976, 262–266), Wittelsbachy v kapli sv. Afry kláštera Seligenthal u Landschutu z doby kolem roku 1320 (Wittelsbach und Bayern 1980, 453–462), či Habsburky ve vitrážích kaple sv. Bartoloměje v dómu ve Vídni, 1380 (Vídeňská gotika 1991–1992, 91–96).

²⁵⁰ FRIEDL 1966, 64.

liliovitými trojlístky s mitrou a v pravici žezlo liliového typu [90]. Ačkoli postavy se zdají být stejného charakteru, od předchozího pásu se odlišují. Těla jsou zobrazena důsledně frontálně, tváře jsou zachyceny v anfasu, pouze u páté, sedmé a desáté postavy ve tříčtvrtečním profilu. Přísná frontálnost zvýrazňuje vzájemnou izolaci, pevné držení těla a mohutnost figur, sahajících těsně pod vrcholy oblouků a vyznačujících se monumentálnější kánonem. Muži stojí až nad dělicím pasem a štít s kopím nesou ve vzduchu, postrádají tíhu fyzického zjevu a tím jsou od postav v nižším pořadí diferencovány. Jejich spodní tuniky sahají do půli lýtek, manžety na zápěstí nejsou zdobené nápadně, často jsou jen na úzkých rukávech vertikálními liniemi zobrazeny drobné záhyby.

Oválné mužské tváře jsou většinou frontální, symetrické a schematické. Všechny mají vousy a kníry s výjimkou mladistvého vzhledu krále a první postavy a jsou lemovány dlouhými bohatými vlasy, sčesanými na vrcholu hlavy do stran a spadajícími ve vlnách na ramena. Charakterizují je nápadné, dlouhé nosy s umně zvlněnou linií při jejich spodním okraji, výrazné očníkové oblouky a velké, široce otevřené a po stranách zahrocené oči, s mírně protaženými a zvedajícími se vnějšími koutky a panenkami při horním víčku. Plná ústa jsou vystižena dvěma, navzájem paralelními, drobnými, živými, lehce prohnutými vlnovkami, proti nimž je vždy nakreslen oblouček brady. Ačkoli jsou pro fyziognomie použity stejné formálně technické znaky jako u ostatních částí výmalby a vychází ze stejné předlohy, jsou více protáhlé. Třebaže jsou odvozeny vlastně z jednoho typu, je patrné, že se malíř pokoušel o individuální rozlišení postav jako osobností. Nehledě k variacím v ustrojení a insigniích, zejména ve štítech, podal tváře rozdílné.²⁵¹

Drapérie jsou v souhrnu objemnější, působí těžším dojmem. Záhybová skladba je kresebnější, čistě lineární. Vnitřní dostředná výplň ostrých úhlů a trojúhelníků téměř schází anebo je podána volněji, často zaoblenu. V postavách převládá vertikální tendence.²⁵² Tunika je v pase podkasána, odkud dlouhou suknicí člení trojice trubicovitých záhybů, rozbíhajících se ke spodnímu okraji drapérie. Zde se rozšiřují a vyjadřují objemové schéma zobrazením z podhledu. Motiv vtočeného „omega“-lemu je velmi výrazný, často připomínající tvar kosočtverce. Mezi těmito vertikálními záhyby je tunika nejčastěji řasena v oblasti stehen, kde se linie stáčí do oválných forem, pod nimiž bývají drobné uzavřené, zalamované mísovité záhyby. Pláště jsou sepnuty pod krkem, nebo častěji na rameni, odkud spadají v mohutných, plošně působících závěsech k předloktí. Toto přehození pláště

²⁵¹ FRIEDL 1966, 42.

²⁵² FRIEDL 1966, 42.

přes ruku je charakterizováno i liniemi mísovitých záhybů, řasících plochu látky na lépe dochovaných figurách [90, 91].

Postavy jsou tvořeny bravurní kresbou, lehce modelující záhyby drapérie plynulými čarami, tíhnoucími k vertikalitě, ale nikoli k malebnosti. Na rozdíl od třetího pásu, kde jsme na více místech mohli vidět hledání forem několika paralelně běžícími liniemi, jsou zde tvary pevně uchopeny jistě vedenou čarou. Ostré tahy štětce jsou promyšleny a nasazovány s přesností a tím přispívají k čistě lineárnímu charakteru, připomínajícímu perokresbu. Proporční kánon je protáhlý, majestátní figury proto působí vyšší než postavy panovníků třetího pásu, charakteristické robustností a statičností. Deset postav působí jako dílo jiné ruky, lépe vystihující obraz ideálního vladaře.²⁵³

V pořadí mužských postav můžeme sledovat několik variací v držení svých insignií. I v případě, že drží štít a kopí zvlášť, oběma rukama, zároveň naznačují různá drobnější i výrazná gesta. Postavy jsou odlišeny rozdílným podáním štítů, jež se shodují pouze na druhé a šesté figuře [83, 87] a praporců, které prvním dvěma vlají diagonálně vzhůru [82, 83].²⁵⁴

2. 6. 2 Devět postav bez pláště

Postavy na severní straně rotundy plynule navazují na pořadí v pláštích, ale v pojetí se opět odlišují [92–100]. Figurální proporce jsou více protáhlé a štíhlejší, muži jsou zachyceni ve vzájemné komunikaci a pohybu, nejčastěji v naklonění horní poloviny těla, případně v mírném kontrapostu, který umocňuje psychické spojení postav ve skupině čtyř k sobě obrácených dvojic, která je ukončena přivráceným devátým mužem v neutrální izolaci, ale typologicky shodného schématu.²⁵⁵ Ačkoli nejsou zobrazeni v důstojné frontálnosti, je zde patrná vysoká míra idealizace, projevená shodně jako u předcházejících osob postavením nad bázi, již se chodidla dotýkají jen zlehka. Všichni jsou oblečeni do tuniky se sníženým pasem, kde je podkasána a odkud spadá přibližně pod kolena.²⁵⁶ Zdobena je na límci s rozparkem širokou bordurou, na úzkých rukávech manžetami, nebo náramky dekorovanými nejčastěji barevnými pruhy. Na nohou mají, shodně jako všechny předcházející panovnické postavy, barevné punčochy a nízké zašpičatělé boty otevřené na nártu.

²⁵³ Panovníky 4. pásu za dílo třetího malíře označili již VOTOČEK 1949, 124sq a FRIEDL 1966, 42.

²⁵⁴ Přehlednou tabulku, srovnávající podobu insignií všech postav, sestavil KONEČNÝ 2005, 296 sq.

²⁵⁵ FRIEDL 1966, 38.

²⁵⁶ Motiv sníženého pasu, zavázaného přes boky u mužského i ženského oděvu je projevem módy, prosazující se od dvanáctého století a stává se poté typickým prvkem pro gotický proporční ideál. KYBALOVÁ/HERBENOVÁ/LAMAROVÁ 1973, 101sq.

Štíhlost figur doplňují oválné tváře nápadně mladistvého vzhledu s kratšími, lehce zahnutými nosy, zachycené vždy ve tříčtvrtečním profilu a bezvousé, nebo jen s nepatrným náznakem kratšího vousu. Delší hnědé vlnité vlasy jsou sčesány opět ze středu hlavy do stran, zajímavý je výskyt helmice na hlavě pátého muže v podobě dvoudílné kónické přílby s temenní páskou a čelní obroučkou [96].²⁵⁷

Utváření drapérie se nejeví odlišně, ale dobře zachovaná rudková kresba u některých méně setřelých postav prokazuje měkčí modelaci tvaru, plynulé a velmi živé linie, respektující pohyb postav a bravurně vyjadřující objem [92, 93]. V záhybovém systému jemné látky je místy patrná vyšší míra stylizace, projevující se především v břišní a hrudní oblasti, kde jsou prázdné plochy hustě členěny ornamentalizující čarou, vytvářející na prsou jako derivát vnitřní stylizující kresby spirálu, někdy půlkruhy. Zvýrazněná je na těchto postavách příčná záhybová struktura, vyjadřující podkasaný šat, ale schéma řasení dlouhých suknic je utvářeno způsobem typickým pro ostatní postavy malířské výzdoby. Drapérie je nejbližší poslední postavě oráčské scény [70], pravděpodobně jde o dílo stejné ruky, charakteristické živou kresbou reagující na pohyb, mladistvým vzhledem tváří, velice štíhlým figurálním kánonem s proporčně menšími fyziognomiemi a vysokou mírou idealizace, projevující se odhmotněním figur. Již ve formálních rozbořech z poloviny 20. století byly postavy označeny za dílo čtvrté ruky.²⁵⁸

Mladiství muži drží své insignie ve variacích, jež můžeme pozorovat na předchozích pořadích, zajímaví je však jejich živá gestikulace v párovém dialogu.²⁵⁹ Poutavá je zejména komunikace mezi sedmou a osmou figurou [98–99], jež na sebe ukazují, poslední, izolovaná postava směřuje natažený ukazovák před hrudí k sobě, případně na první postavu v plášti, čímž řadu v tomto výzdobném pásu symbolicky uzavírá do kruhu [81].

2.7 Malby ve vrcholu kupole

Radiální kompozice na střídavě modro zeleném pozadí ze čtyř pruhů je tvořena čtveřicí sedících evangelistů a cherubů s holubicí Ducha svatého ve středu [109].

Holubice se zlatým nimbem, letící východním směrem k apsidě, je umístěna ve středu modrého kruhu, rámovaného ornamentálním prstencem [110]. Ten je ohraničen žlutými koncentrickými pruhy, mezi nimiž je plocha dekorována řadou růžových a zelených kosodélníků s vepsanými zaostřenými čtyřlísty a při okrajích bíle konturovanými

²⁵⁷ KONEČNÝ 2005, 313.

²⁵⁸ VOTOČEK 1949, 124sq; FRIEDL 1966, 42sq.

²⁵⁹ Ojedinělé je pouze držení insignií u šestého muže, jenž je drží před tělem, kopí v diagonální poloze. Zajímavý je také detail ruky páté postavy, svírající pruh štítu.

trojlísty obdobného tvaru v zeleném poli. V tomto ornamentálním kruhovém pásu se také nachází sedm nepravidelně umístěných obdélných otvorů, procházejících vertikálně klenbou.

Přibližně na osách světových stran jsou umístěny stojící, frontálně koncipované majestátní figury andělů se třemi pravidelně uspořádanými páry křídel [111, 112]. Spodní, dole protnutý pár největších křídel je složen před tělem a tvoří hlavní objem celé figury. Druhý pár je roztažen do stran podél těla, horní menší křídla rámují andělskou tvář s nimbem, nad níž se kříží a svými konci vynášejí vrcholový prstenec se symbolem Ducha svatého. Křídla jsou tvořena dlouhými pery a krovkami z pestrých pruhů kombinujících hnědou, červenou, zlatou a modrou barvu. Z těl jsou patrné pouze bosé nohy, stojící, s výjimkou jižního anděla, na modrobílých kolech o pěti, nebo šesti paprscích zasazených do obloučkové duhy, rámují vnější okraj scény. Postavy jsou dochovány fragmentárně, tvář se zachovala pouze u anděla na západní straně [111]. Je zobrazena v en facu, bezvousá s výrazným protáhlým nosem a párem mandlovitých očí, pohlížejících vzhůru. Lemována je hnědými vlnitými vlasy spadajícími na ramena a velkým kruhovým nimbem.

Znojemští andělé, vynášející nebeský clipeus s holubicí Ducha svatého, představují čtveřici Cherubů, typu kombinujícího Serafy Izaiášovy vize a Cheruby vize Ezechielovy, mezi nimiž ikonografický rozdíl v románském umění zanikl.²⁶⁰ Podobně je můžeme vidět například na mozaikách v chrámu sv. Marka v Benátkách, zejména v pendativech jižní kupole v předsíni [113].²⁶¹ Důkladnou ikonografickou analýzu provedl Lubomír Konečný, podle níž je znojemská čtveřice syntézou několika starozákonních i apokalyptických představ. Jde o anděly nejvyššího řádu, strážce nebeského ráje a města ovládající světové strany a ztotožněné s archanděly, z nichž nekanonický Uriel je zobrazen bez kola, symbolu Boží moci.²⁶²

Do trojúhelných ploch mezi figurami cherubů jsou vkomponovány postavy čtyř evangelistů. Zobrazení jsou při sepisování evangelií, sedící na dřevěných lavicích s bosýma nohama na podnožkách [115, 116]. Rozevřené kodexy jsou umístěny před nimi na jednoduchých pulpitech. Jejich symboly slétají z oblaků tvořených shlukem koulí, umístěných nad jejich hlavami pod vrcholovým prstencem se symbolem Ducha svatého. Všechny postavy zaujmou štíhlým figurálním pojetím, vedoucím pro dodržení symetrie a plynulosti kompozice až k převýšení.²⁶³ Nápadnou výšku figur ještě zdůrazňuje přiléhavá, dynamicky a spíše vertikálně cítěná draperie spodních šatů a plášťů, přehozených přes

²⁶⁰ KONEČNÝ 2005, 375sq.

²⁶¹ K mozaikám v chrámu sv. Marka nověji GRANDESE 2001, dále DEMUS 1935, 42–64.

²⁶² KONEČNÝ 2005, 373–378.

²⁶³ FRIEDL 1966, 39.

rameno a volně položených na lavicích,²⁶⁴ zdobených safiry. Svrchní oděv antického typu vytváří výrazné řasení zejména na stehenních partiích, kde draperie tvoří oválné formy a v dlouhých cípech, které se esovitě zatáčejí, tvarovány hlubokým záhybem.²⁶⁵ Nejvýraznější je postava inspirovaného sv. Jana Evangelisty,²⁶⁶ šroubovitě se přetáčející a obracející svou hlavu s velkou svatozáří k přilétajícímu orlu, svému symbolu [116]. Dramatická lineární modelace oděvu bohatě řaseného a přiléhajícího respektuje a podtrhuje pohyb těla, esovitou křivku doplňuje vlající cíp svrchního pláště. Malby na klenbě neposkytují pro svůj špatný stav tak přehledné stylové znaky, aby bylo možno je bez pochybností analyzovat. Na lépe dochovaných místech je však částečně patrný způsob utváření draperie, včetně motivů spodních vtočených okrajů, charakteristika tváří i plynulé vedení linií, formujících objem, který je stylově jednotný s ostatními částmi malířské výzdoby kaple, výraznější je pouze protažení figurálních proporcí, které může být přizpůsobené kompozičnímu rozvržení kupole a přispívá k jeho tektonickému rázu.²⁶⁷ Převýšení má svůj formální důsledek v extrémním linearismu. Záhybová skladba je vlastně jen soustavou paralelních linií, provázející obvod figury, reliéf draperie byl vyvyšován na několika místech pevně utkvělou bělobou. Tvaroslovnou mnohostí vnitřní kresby se výzdoba klenby blíží stylu prvních tří obrazů christologického cyklu.²⁶⁸

Mladší ikonografickou analogií výzdoby kupole ve Znojmě jsou malby ve štýrském karneru v Hartbergu, kde se podobně na klenbě s modrozeleným pásovým pozadím a holubicí Ducha Svatého ve vrcholu střídají píšící evangelisté, inspirovaní svými symboly a cherubové [117].²⁶⁹ Určitou obdobu představuje podle Z. Všečekové také miniatura ve zwiefaltenském kolektáři, rozdělená do kříže, v jehož středu je zobrazen Beránek Boží, ve vzniklých čtvercích píšící inspirovaní evangelisté, čtyři rajske řeky a čtyři ctnosti [118].²⁷⁰

Starobyzantský typ inspirovaného evangelisty a nebeských okřídlených Bytostí, identifikovaných za symboly evangelistů převzalo již karolinské umění [119].²⁷¹ Jejich aktivní vztah s evangelisty byl dále rozvinut v otonském umění, společně s inspirací

²⁶⁴ VŠETEČKOVÁ 1997, 96sq.

²⁶⁵ KONEČNÝ 2005, 291–294.

²⁶⁶ Na typ inspirovaného evangelisty upozornila VŠETEČKOVÁ 1997, 96sq.

²⁶⁷ FRIEDL 1966, 43sq.

²⁶⁸ FRIEDL 1966, 43sq. Stejný názor na autorství maleb ve vrcholu kupole měl i VOTOČEK 1949, 119sq, 124.

²⁶⁹ VŠETEČKOVÁ 1997, 97. Ke karneru sv. Michala v Hartbergu z 2. třetiny 13. století LANC 1996b, 457sq, kat. č. 191.

²⁷⁰ VŠETEČKOVÁ 1997, 97. Kolektář ze Zwiefalten, 1140–1150 (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. brev. 128, fol. 10r) BORRIES-SCHULTEN 1987, 91–95, Kat. č. 61, Abb. 209.

²⁷¹ KONEČNÝ 2005, 380. Tento typ evangelisty, reagujícího na symbol můžeme vidět například u postavy sv. Marka, nebo Lukáše v Godescalcově evangeliáři (Paris, Bibliothèque Nationale de France, nouv. acq. lat. 1203, fol. 1v, 2r), MÜTHERICH 1965, Taf. IV. Dále u sv. Marka v evangeliáři sv. Médarda ze Soissons (Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 8850, fol. 81v), MÜTHERICH/GAEHDE 1976, 38–45, Taf. 6, nebo sv. Matouše v cášském Evangeliáři abatyše Ady (Trier, Stadtbibliothek, Cod. 22, fol. 15v) KOEHLER/KITZINGER/MÜTHERICH 1972, 122–124, MÜTHERICH 1965, Taf. XVI.

Duchem svatým,²⁷² ale již na postavě Matouše v Lotharově evangeliáři můžeme vidět vzhůru vodorovně vytočenou hlavu a pozvednutí ruky k symbolu.²⁷³ V 11. století získalo téma inspirovaných evangelistů těžiště v hornodunajské, porýnské, severofrancouzské a anglosaské knižní malbě.²⁷⁴ Časté analogie k pohybovému schématu znojenských figur můžeme nalézt zejména v miniaturách evangeliářů z 11.–12. století salcburské provenience [120–123].²⁷⁵ V salcburských iluminacích můžeme shledat též motiv drapérie s dozadu vlajícím, nebo stočeným cípem.²⁷⁶ Lubomír Konečný poukázal též na typ vysokých, safíry vykládaných stolic znojenských evangelistů bez obvyklých opěradel a podušek, se suppedaneem, jejichž paralely můžeme nalézt zejména v pasovských, řezenských a salcburských iluminacích z první poloviny 12. století [123, 124].²⁷⁷

Zuzana Všečeková poukázala na to, že salcburská malba by však nemusela být jediným východiskem. Autorka shledala možný stylový vliv evangeliářů ze skriptoria kláštera v Helmarshausenu, do jehož okruhu je zařazován i evangeliář dnes uchovávaný v Kruszwici v Polsku.²⁷⁸

²⁷² KONEČNÝ 2005, 380.

²⁷³ Evangeliář císaře Lothara, Tours 849–851 (Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 266, fol. 75v, 171v). MÜTHERICH/GAEHDE 1976, 82–87, Taf. 26.

²⁷⁴ Mnohé analogie uvádí KONEČNÝ 2005, 381.

²⁷⁵ Např. sv. Matouš v evangeliáři ze sv. Petra v Salcburku (New York, Pierpont. Morgan Library, Ms. 781, fol. 36v), viz SWARZENSKI 1913, 30–41; v evangeliáři ze Seonu (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, AE 681, fol. 93r), sv. Marek a Jan v evangeliáři z Michaelbeuern (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 8272, fol. 70v, 146v), viz SWARZENSKI 1913, 26–30, KLEMM 2004, 68–70; sv. Jan v evangeliáři ve Štýrském Hradci (Graz, Universitätsbibliothek, Cod. 805, fol. 175v), SWARZENSKI 1913, 49–53, PIPPAL 1998, 489sq; sv. Marek v evangeliáři z Admontu (Admont, Benediktinerstift Bibliothek, Cod. 511 Hs. 3, fol. 85v) PIPPAL 1998, 487–489 a v Evangeliáři z Nonnbergu (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 15904, fol. 13r) PIPPAL 1998, 484sq, KLEMM 2004, 62–64.

²⁷⁶ KONEČNÝ 2005, 381–383. S vlajícími cípy oděvu jsme se mohli setkat již na výše zmíněných iluminacích v karolínském evangeliáři ze Soissons (Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 8850, fol. 81v), nebo později v rukopisech ze Seonu (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, AE 681, fol. 93r) a Admontu (Admont, Benediktinerstift Bibliothek, Cod. 511 Hs. 3, fol. 85v). Dále je můžeme sledovat na rukopisech z Reichenau např. v Evangeliáři z Bamberského dómu (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4454, fol. 25v), KLEMM 2004.

²⁷⁷ Blízkou paralelu pro uvedený typ trůnů evangelistů můžeme nalézt v miniaturách řezenské provenience, které znojenským malbám představují i stylovou analogii (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14398, fol. 1v) KLEMM 1980, kat. č. 22, Abb. 35. S nápadně podobným stolcem a pulpitem se setkáváme např. na výjevu se sv. Řehořem v evangeliáři z Řezna (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14267, fol. 15v) KLEMM 1980, 27, SWARZENSKI 1913, 89–91; ze salcburské iluminace v Gumpertově bibli (Erlangen, Universitätsbibliothek, Ms. 1, fol. 375) SWARZENSKI 1913, 129–138.

²⁷⁸ VŠETEČKOVÁ 1997, 96–98. Evangeliář, 1160–1170 (Gniezno, Bibliotheka kapitulna, Ms. 2, fol. 15v), WALICKI 1971, 723–725, obr. 855. KLEMM 1989, 42–96. Dle autorky zde můžeme vidět podobný typ tváře.

3. OTÁZKY OBSAHOVÉHO VÝZNAMU MALEB

3.1 Zasazení maleb do historických souvislostí

Přibližně třetinu výzdoby kaple zaujímá třetí a čtvrtý pás s řadou knížecích postav. Tyto dva pásy působí jako samostatná část, nelogicky vsazená mezi malby ve vrcholu kupole a v druhém pásu, zachycující scény od Zvěstování Panně Marii po Útěk do Egypta. Vzhledem k umístění rotundy na předhradí přemyslovského hradu, který nabýval na významu zejména kolem roku 1100, je logické považovat za objednavatele maleb jednoho z Přemyslovců, vládnoucích na Moravě a sídlících ve Znojmě.²⁷⁹

Po Břetislavově seniorátním ustanovení byla Morava součástí českého státu pod dohledem panovníka, ale rozdělena na dva úděly mezi Otu I. Olomouckého a Konráda I. Brněnského a tedy byla do určité míry stále teritoriálně svébytná.²⁸⁰ Po smrti Konráda I. roku 1092 bylo Brněnsko rozděleno na dvě části, vznikl tak třetí úděl se střediskem ve Znojmě, jeho vládcem se stal Konrádův syn Litold.²⁸¹ Úděly byly chápány dědičně, což bylo pro moravské údělníky zvýhodněním.²⁸² Doba okolo přelomu 11. a 12. století se však vyznačuje krizí nástupnických zvyklostí, tudíž napjatými vztahy uvnitř rodu, způsobenými především snahou pražských knížat zajistit trůn jedné rodině a odstranit ostatní větve z konkurence.²⁸³ Roku 1100 byla poprvé ohrožena práva moravských Přemyslovců, když Břetislav II. s bratrem Bořivojem zaútočili na Moravu. Téhož roku měl Bořivoj II. v podmaněném Znojmě svatbu.²⁸⁴ Během následujících pětadvaceti let se na pražském trůně vystřídalo sedm knížat.²⁸⁵ Moravští údělníci museli svá práva na vládu prosazovat vojensky, stařešinský princip už nebyl dodržován. Opakovaně docházelo k vnějším zásahům z říše, jedinou podmínkou k platnosti nově zvoleného panovníka se stala pražská volba a intronizace. Vazba moravských Přemyslovců ke špičkám pražského dvora ochabovala, potomci Konráda I. Brněnského a Oty I. Olomouckého byli sice považováni za plnoprávné členy dynastie, ale byli vnímáni spíše jako dědiční správci Moravy.²⁸⁶ To však neznamenalo, že oni sami se přestali hlásit k pražskému trůnu.

²⁷⁹ Za objednavatele je např. MAŠÍNEM 1954, 1984, FRIEDLEM 1966, Merhautovou a Krzemieńskou - MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ 1983, 18–25, KRZEMIEŃSKA/MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 2000, považován Konrád II. Znojemský, sídlící ve Znojmě 1123–1128 a 1134–1161 (viz VDZKČ I., 565). KONEČNÝ 2005 donátora identifikuje jako Konráda I. Brněnského, ten však sídlil v Brně – k tomu např. WIHODA 1997, 18–45, idem 1999, 437–433.

²⁸⁰ ŽEMLIČKA 1997, 74.

²⁸¹ K historii moravských údelů dále NOVOTNÝ 1975, 516–527 a SLÁMA 1991, 51–68.

²⁸² KRZEMIEŃSKA/MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 2000, 22sq.

²⁸³ ŽEMLIČKA 1997, 128.

²⁸⁴ Ibidem, 127.

²⁸⁵ Ibidem, 141.

²⁸⁶ Ibidem, 221.

Po smrti Litolda se vládcem znojenské části stal jeho syn Konrád, který byl zároveň druhým nejstarším Přemyslovcem po panovníkovi Soběslavovi.²⁸⁷ Soběslav I. se snažil prosadit zásadu primogenitury v královské linii, dramaticky zasahoval do údělného systému, ale nakonec zajistil roku 1134 Konrádovi svatbu s Marií Srbskou, dcerou Uroše I. a příbuznou uherského krále Bély II., při níž podle Barbary Krzemieńské mělo dojít k dohodě zaručující Konrádovo nástupnictví.²⁸⁸ Malby měly dle autorky vzniknout k tomuto slavnostnímu aktu. Zdeněk Měřínský však upozornil na to, že ke svatbě došlo v Uhrách, k dohodám mělo dojít teprve po svatbě téhož roku.²⁸⁹ Přesto byl po Soběslavově smrti nastolen Vladislav, syn Vladislava I.²⁹⁰ Přes všeobecné uznání Konrádova nároku na trůn a přes jeho snahu prosadit svůj nárok i vojensky, se panovníkem nikdy nestal a udržel pouze své sídlo ve Znojmě.²⁹¹

V konání moravských Přemyslovců se odráží snaha o upevnění moci a sjednocení Moravy, nejde však o projev moravanství, nýbrž o mocenský program, jehož nejvyšším cílem je dosažení knížecího stolce.²⁹² Koncept maleb tedy odráží donátorovu aspiraci na pražský trůn a představuje jeho významné postavení a práva zdůrazněná zobrazením jeho předků z vládnoucího rodu a návazností na rodovou tradici poukazem na Přemysla Oráče. Mohl vzniknout až poté, co se Znojmo stalo centrem třetího údělu a usadil se v něm trvale přemyslovský kníže (od Litolda roku 1092, nebo 1101),²⁹³ ale před korunovací druhého českého krále Vladislava II., roku 1158.²⁹⁴

3.2 Předloha jižních scén 3. pásu

Jižní polovinu třetího výzdobného pásu zaujímá kompozice inspirovaná pověstí o vzniku rodu. Nejstarší líčení přemyslovské pověsti se nachází v Kristiánově legendě a Kosmově kronice.²⁹⁵ Po srovnání obou verzí pověsti je patrné, že vychází ze stejného staršího mýtu pocházejícího z pohanské doby a vysvětlujícího vznik základů uspořádané společnosti s vládcem, jemuž je podřízena. Volba panovníka – oráče je motiv, rozšířený v rozsáhlé oblasti slovanské, germánské, keltské i v antice.²⁹⁶ Podstatným jádrem celé látky byl mýtus související se „svatým sňatkem“ dvou bytostí s nadpřirozenými schopnostmi,

²⁸⁷ ŽEMLIČKA 1997, 230.

²⁸⁸ KRZEMIEŃSKA/MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 2000, 46.

²⁸⁹ MĚŘÍNSKÝ 1999, 459.

²⁹⁰ VDZKČ I., 568.

²⁹¹ KRZEMIEŃSKA/MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 2000, 46 sq.

²⁹² WIHODA 1997, 18–31.

²⁹³ Ibidem, 21sq.

²⁹⁴ VDZKČ I., 604–609. Korunovací Vladislava II. jako terminus ante quem označil již MAŠÍN 1954, 22, z toho důvodu, že v přemyslovské genealogii je zobrazen pouze první český král, Vratislav I.

²⁹⁵ K přemyslovské pověsti např. TILLE 1904a, 1904b, idem 1918; TŘEŠTÍK 1965, idem 1966; KRÁLÍK 1976; KØLLN 1996.

²⁹⁶ TŘEŠTÍK 1965, 310. Orientačně k tématu PROFANTOVÁ/PROFANT 2004, 182–186.

bohyně nebo věštkyně s oráčem, provádějícím posvátnou, „královskou orbou“ - magický rituál, zajišťující blahobyť lidu a jejich ochranu před morem.²⁹⁷ Podle analýzy Lubomíra Konečného malby zachycují skutečný obsah pohanského pramýtu, přeneseného na přemyslovské předky.²⁹⁸ Znojemské malby však nemusí být inspirovány prastarým mýtem s ryze pohanským smyslem. Podle Dušana Třeštíka byla v 10. století stará pověst upravena a vztažena na přemyslovský rod, v jehož rámci byla tradována. Fungovala jako tendenční oslava rodu a zdůvodnění vlády nad Čechami. Politický mýtus mohl být přejat za vlastní a uznáván v době křesťanství,²⁹⁹ neboť byl považován za legitimaci historického práva rodu vládnout, neodvolatelně a lidem svobodně zvoleného v dávnověku.³⁰⁰ Jeho zasazení do Kristiánova i Kosmova díla je dokladem, že pověst měla uvnitř rodu velmi silnou tradici, jejich verze přes odlišnosti v podání a rozsahu vykazují shodný dějový sled. Oba autoři vychází tedy pravděpodobně ze stejné předlohy, ale interpretují ji tendenčně podle účelu, který pověst v jejich vyprávění splňuje.³⁰¹ Zároveň jsou svědectvím vývoje pověsti, jež se postupem času rozšiřovala a obohacovala.³⁰²

3.3 Výklady jižních scén 3. pásu

Kosmova verze přemyslovské pověsti bývá mnohými historiky umění považována za literární předlohu pro znojemské malby,³⁰³ které mají být v jejím duchu,³⁰⁴ či dokonce jen její obrazovou parafrází³⁰⁵ i když se v jednotlivostech odchyľují.³⁰⁶ Ztotožňují jezdeckou družinu s Libušiným poselstvím a inspiraci tímto literárním dílem podpírají zobrazením mošny s Přemyslovými opánky, o kterých se dočteme teprve v tomto epicky rozvedeném vyprávění. Důležité je však upozornění Petra Šimíka,³⁰⁷ že družina nemůže být poselstvím, jedoucím k Přemyslovi, protože zde nejsou zobrazeny jen tři postavy asistující oráčci, nýbrž i jeho postava, individualizovaná bílým knížecím pláštěm s ozdobným lemem, sedící na vedoucím bílém koni. O bílé barvě koně se zatím Kosmas nezmiňuje, ale jde jistě o součást pověsti, kterou malíř znal z ústní tradice.³⁰⁸ Hypotéza Petra Šimíka o králi Rostislavovi sice vysvětluje jeho příjezd k orbě, ale přihlédneme-li k historickým okolnostem vzniku maleb, nepůsobí věrohodně. Další vysvětlení přináší

²⁹⁷ TŘEŠTÍK 2003, 153–161. VÁŇA 1990, 253sq.

²⁹⁸ KONEČNÝ 2005, 193–210, 256–260.

²⁹⁹ TŘEŠTÍK 2003, 165.

³⁰⁰ KØLLN 1996, 119–121.

³⁰¹ TŘEŠTÍK 2003, 101–113, 161–167.

³⁰² KØLLN 1996, 111–113; KARBUSICKÝ 1995, 165–169.

³⁰³ MAŠÍN 1954, 20; FRIEDL 1966, 27, 35; MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ 1983, 18–23.

³⁰⁴ MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 1984, 156.

³⁰⁵ FRIEDL 1966, 82.

³⁰⁶ MAŠÍN 1954, 21.

³⁰⁷ ŠIMÍK 2009a.

³⁰⁸ KRZEMIENSKA/MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 2000, 78.

Lubomír Konečný,³⁰⁹ podle kterého je celá kompozice založena na dostředném principu, Přemysl na bílém koni tedy jede naproti své nevěstě Libuši, zobrazené za druhým oknem. Po srovnání figurálních proporcí této postavy s figurami knížecích postav bez pláště ve vyšším pásu však nenacházíme žádné odlišení a pouze poukaz na Kosmovu zmínku, že v oděvu se v době dívčí války muž a žena nelišili,³¹⁰ nepostačuje.

Absence Libuše v malbách napovídá, že malby nemusely být inspirovány tímto literárním dílem, ale mohly vycházet z ústního podání, tradovaného v rámci dvora, ke kterému se objednavatel maleb jistě hlásil.³¹¹ V Kristiánově podání je velmi nápadné, že pro autora je věstkyně nepříliš důležitá, nejmenovaná osoba. Charakteristika Libuše mohla do tradice vnikat až ke konci 11. století, malby tedy mohou vycházet ze starší tradice, v níž se prozatím Kosmova verze nezakotvila.³¹² Vynechání Přemyslovy nevěsty také může nasvědčovat tomu, že autor koncepce maleb se záměrně chtěl vyhnout motivu hieros gamos, který s mýtem souvisel, čemuž by nasvědčovalo i vynechání erotické symboliky, například lískových ořechů na Přemyslově otce, Kosmou zachycených.³¹³

Podle Dušana Třeštíka u Čechů existoval rituál královské orby, napodobující prapůvodní obřad mýtického zakladatele knížecí moci, která měla zajistit mír v zemi a skrze rituál i blahobyť lidu.³¹⁴ S přihlédnutím k tomuto názoru a s předpokladem silného vlivu moravského knížete na koncepci maleb je možné, že malby odráží jeho vlastní zkušenost z přítomnosti při takovém rituálu, konaném intronizovaným křesťanským knížetem a zpřítomňujícím prvního českého vládce. Vzniká tak dle mého názoru zajímavá myšlenka, že scény by mohly na Přemysla Oráče pouze poukazovat a odrážet historickou skutečnost, nebo aspiraci moravského Přemyslovce, jenž se v malbách nechal zobrazit jako kníže, schopný zajistit zemi pořádek a blahobyť.³¹⁵

3.4 Řada knížecích postav

Lubomír Konečný ve své ikonografické analýze objevil řadu prvků, odlišujících postavy v pláštích třetího a čtvrtého pásu.³¹⁶ Na jejich základě, podobně jako Friedl,³¹⁷

³⁰⁹ KONEČNÝ 2005, 210–221.

³¹⁰ Kosmova kronika česká, 32.

³¹¹ FRIEDL 1966, 35 považuje sice Kosmovu kroniku za literární předlohu pro znojemské malby, ale objevuje v malbách podrobnosti (v jeho práci zobrazení mošny), jež se podle něj opírají o ústní podání.

³¹² KARBUSICKÝ 1995, 71 sq.

³¹³ Ibidem, 160.

³¹⁴ KRZEMIENSKA/MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 2000, 160. TŘEŠTÍK 1988, 23–41.

³¹⁵ Pokud by šlo o Konráda II. Znojemského, který se podle seniorátního ustanovení měl stát knížetem a skrze znojemské malby by tak demonstroval svůj nárok na trůn, objasnilo by se tím i jeho zobrazení po straně vítězného oblouku v plášti, identifikujícím v politické genealogii 3. a 4. pásu panovníky.

³¹⁶ KONEČNÝ 2005, 234–241.

³¹⁷ FRIEDL 1966, 65.

ztotožnil osm postav ve třetím pásu s mýtickými Přemyslovci od reprezentativně podaného Přemysla Oráče po Hostivíta.

Seznam pohanských knížat je zaznamenán teprve Kosmou, Kristián je nejmenuje ani neudává jejich počet, pouze konstatuje, že všechna knížata po Přemyslovi byla z jeho rodu, ke kterému náležel i první křesťanský kníže Bořivoj.³¹⁸ K vložení sedmi jmen došlo během rozšiřování pověsti, jde o pozdější doplněk, který v tradici zakotvil skrze Kosmovo zaznamenání a který měl mýtického Přemysla Oráče genealogicky propojit s Bořivojem, známým z legend.³¹⁹ V rozboru předchozích scén se projevilo, že autor maleb se nemusel inspirovat pouze Kosmovou kronikou a sledovat stejný záměr, proto mohl, podobně jako Kristián, po poukázání na zakladatele dynastie rovnou přistoupit k zobrazení křesťanských knížat. Odlišení podání postav třetího a čtvrtého pásu by pak mohlo být způsobeno dílem druhé ruky, schopnějšího malíře, jemuž se ve vyšším pásu podařilo lépe vystihnout reprezentativní typ idealizovaného vladaře.³²⁰

Podle Anežky Merhautové reprezentativně zobrazené postavy mají být pojaty jako členové Civitas Dei,³²¹ chráněné cherubíny, do níž dospěli po křesťanské vládě na zemi, k níž byli vedeni Duchem sv. a křesťanskou naukou. Moravský Přemyslovec aspirující na trůn chce demonstrovat svůj původ a nárok na vládu, proto volí řadu svých křesťanských předchůdců z rodu, jehož starobylý původ je naznačen Přemyslovou orbou. Barbara Krzemińska navazuje na tyto názory, ale přiklání se k tomu, že autor programu maleb se inspiroval i ústní tradicí dvora.³²² Neuznával pohanská knížata jako skutečná, ale zvolil do kompozice Města Božího řadu pouze již nežijících křesťanských knížat včetně Vladivoje a nežijících řádně intronizovaných vládců na Moravě od Břetislava I. (počítá se zdvojením několika postav).³²³ Autorky ve svých pracích nevysvětlují přítomnost pohanského prvního vládce v kompozici Nebeského Jeruzaléma, ale přesvědčivě dokládají, že počet zobrazených postav není náhodný, knížata nejsou vybrána tendenčně, ale poukazují na souvislost zobrazení posloupnosti panovníků s ambicemi moravského knížete. S přihlédnutím k zahraničním politickým genealogiím, jež můžeme považovat za analogie ke znojenskému zobrazení, je velmi pravděpodobný jeho memoriální charakter, na který

³¹⁸ Kosmova kronika česká, 32sq; Kristiánova legenda, 19.

³¹⁹ KARBUSICKÝ 1995, 221 sq. Seznamy vladařů byly běžnou záležitostí i v dalších indoevropských kulturách (mýtická knížata jako předky mají zaznamenány i Piastovci nebo Rjurikovci), znalost skutečných i mýtických předků dodávala vážnost vládnoucímu rodu. Viz PROFANTOVÁ/PROFANT 2004, 201.

³²⁰ Absence obloučkové duhy pod třetím pásem je jako ikonografický prvek sporná, neboť není jisté, zda její dochované fragmenty jsou pozůstatkem pozdějších přemaleb, nebo původního návrhu. Viz kap. III. 1. Stav zachování – restaurátorské zásahy.

³²¹ MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ 1983, 21–24. MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 1985, 66–73.

³²² KRZEMIŃSKA/MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 2000, 16sq.

³²³ Ibidem, 34–37, 48–50.

upozornil Pavel Černý.³²⁴ Podstata memorie spočívá v aktivním vztahu živých a mrtvých, spojujících potomky s předky, předchůdce s nástupci vladařského či církevního úřadu, to tedy zpochybňuje identifikaci postav podle Barbary Krzemieńskiej.

³²⁴ ČERNÝ 1997, 85.

4. ZNOJEMSKÉ MALBY V KONTEXTU STŘEDOEVROPSKÉHO MALÍŘSTVÍ

Malby v rotundě sv. Kateřiny ztratily mnoho ze svých výtvarných vlastností setřením nebo rozpadnutím lazur a povrchové kresby, přičemž často zůstal na stěně jen kresebný podklad. Tvaroslovné jemnosti, zejména malebná interpretace románsky stylizovaného objemu, jsou z větší části nenávratně ztraceny. Avšak i přes ztrátu mnoha z původní barevnosti uchovávají malby neklamné svědectví o uměleckohistorické hodnotě, provenienci i době vzniku.³²⁵

Při rozboru nástěnné výzdoby bylo poukázáno na drobné odchylky ve formálním pojetí jejích jednotlivých částí, svědčící o práci několika rukou v rámci jedné dílny. I přes tyto rozdíly však malby tvoří harmonický celek, vypovídající o původním, komplexním malířském programu. Jednotnost výmalby je dosažena tím, že všichni malíři, podílející se na její tvorbě, vycházeli ze stejných estetických zásad, a tedy můžeme v celé výmalbě sledovat shodné formální znaky. Nejobecněji je Antonín Friedl definuje jako směřování k tektoničnosti a vertikalitě, která v některých částech výzdoby přechází až do převýšení, a dále charakterizuje malby kresebností, spojenou s tvarovou úsporností.³²⁶ V celém cyklu nástěnných maleb se současně výrazně projevují i byzantinismy odrážející se v ikonografii, ale i ve formální stránce.³²⁷ Jak ale bylo již poukázáno v obsahovém rozboru jednotlivých výjevů, můžeme všechny tyto projevy také shledat v byzantsky ovlivněných malbách západní Evropy a protože se v ikonografii znojemských maleb rovněž objevují i ryze západní motivy, je vhodné hledat stylový zdroj pro malby v rotundě rovněž na západě.³²⁸

Výrazné byzantinismy ve formálním aparátu znojemských maleb, stejně jako jejich výrazný lineárně kresebný charakter s pevně konturovanými a vertikálně protaženými proporcemi figur, je možno odvozovat z jihoněmecké oblasti říše, zejména ze Švábska a Bavor.³²⁹ Tamější klášterní centra románské tvorby, zejména Řezno a Salcburk, sice navazovala na otonské tradice, avšak byla výrazně zasažena několika vlnami byzantských vlivů, šířených z horní Itálie.³³⁰

Italskou uměleckou tvorbu zasáhla velká vlna byzantských vlivů v poslední třetině 11. století, která se v severní Itálii projevila jako výrazně lineární figurální styl, pro nějž je

³²⁵ FRIEDL 1966, 44.

³²⁶ Ibidem, 74sq.

³²⁷ Ibidem, 71sq.

³²⁸ Možný stylový vliv přímo z východu zmínil DEMUS 1968, 95, formální i obsahový byzantský vliv, zprostředkovaný Uhrami, předpokládal dále KONEČNÝ 2005, 404sq.

³²⁹ KONEČNÝ 2005, 398.

³³⁰ Ibidem. Orientačně k tématu severoitalského vlivu na řezenské a především salcburské malířství, PIPPAL 1998, 461–479, DODWELL 1971, 167–170, DEMUS 1970, 136–139. Naopak k burgundským vlivům na salcburskou malbu SWOBODA 1953, 81sqq. Obecně k působení Byzance na západní umění (se shrnutím starší literatury) WIXOM 1997, 434–449.

příznačná plošná monumentalita, důraz na uzavřené konturování figur, bohatě lineárně prokreslená drapérie, dynamický pohyb a gestikulace, spolu se vzájemným vztahem postav.³³¹ Z horní Itálie pronikalo byzantinizující umění koncem 11. století rovněž do Burgundska a do povodí Loiry.³³² V knižní malbě z posledního desetiletí 11. století se objevuje kresebný styl především ve skriptoriích clunyjsky reformovaných klášterů, kde je spojován s rozkvětem za opata Huga (1048–1109).³³³ Od počátku 12. století rozvíjely clunyjské lineární formy precizní, jemnými barevnými lazurami plasticky modelované perokresby cisterciáků, označované jako první styl ze Cîteaux [126–128].³³⁴ S posledními lety života opata Huga souvisí opatství Chateau des moines v Berzé-la-Ville, v jehož kapli se nachází výborně dochované nástěnné malby, prezentující byzantské vlivy, prostředkované zřejmě jihoitalským Montecassinem, odkud vycházel jejich tvůrce [53].³³⁵

Clunyjský figurální styl, tradující byzantinizující tendence pronikal na konci 11. století z Burgundska do horního Porýní a Podunají, Švábska a okolí Bodensee, kde se prostřednictvím Hirsau objevuje ve skriptoriích benediktinských klášterů.³³⁶ Monumentálním projevem byzantinizujícího kresebně lineárního stylu je výmalba oltářního prostoru klauzury opatství sv. Šimona a Judy v Herfeldu z doby kolem roku 1100.³³⁷ Nápadnou podobnost se znojemskými figurami vykazují ovšem figurální perokresby ze zwiefaltenského kláštera, přibližně z 30. let 12. století, a to jak v četných ikonografických motivech, na které bylo poukázáno v rozboru christologických scén, tak po stránce stylové.³³⁸ Sledovat v nich můžeme téměř stejný typ oválných tváří, které charakterizují velké mandlovité oči a výrazné očníkové oblouky a stejně utvářená ústa

³³¹ KONEČNÝ 2005, 398. Stručně k byzantinizujícímu italskému malířství BERTELLI 1983, 124–129, MATTHIAE 1988, 11–13, CHASTEL 1999, 39sq. Jan BAŽANT 1995, 20–37, idem 2001, 7–15, předpokládal stylový i obsahový vliv na znojemské malby přímo z Itálie. Za nejbližší analogie považoval fresky v San Nicola in Carcere v Římě (1120–1130) a dále znojemské malby srovnával s výzdobou kostela San Silvestro v Tivoli, **obr. 125** (1157–1170).

³³² MAYER 2005, 31sq. K italo-byzantskému vlivu na francouzské umění přelomu 11. a 12. století DEMUS 1970, 111–118. Stručně k vlivům na románskou malbu dále BECKWITH 1967, 180–189, CHASTEL 1987, 64sq.

³³³ AVRIL 1983, 171. Například lekcionář z Cluny z počátku 12. století (Paris, Bibliothèque Nationale), Abb. 157.

³³⁴ NILGEN 1998, 26, 50–51. Patří sem například bible Štěpána Hardinga, Cîteaux 1108–1111 (Dijon, Bibliothèque Municipal, Ms. 14, např. fol. 165v) s převýšenými, enormně štíhlými figurami a realistickými detaily, projevujícími se například na tunikách s dobově sníženým pasem, kde jsou podkasány stejným způsobem jako na znojemských figurách moravských úředníků ve 4. pásu. PÄCHT 1984, 31.

³³⁵ AVRIL 1983, 171sq. Lubomír KONEČNÝ 2005, 400, zde poukázal na zajímavé typologické paralely přímo k znojemským figurám. Kromě kompaktní linearitu, převýšenosti a štíhlosti proporcí, pohybu, gest a dobově realistického detailu je to záhybový systém drapérie s barevnou modelací objemů v byzantském „mokřím stylu“, který připomínají figury knížat bez pláští. Dále je to také byzantinizující typ „krásných hlav“ s charakteristickými rysy obličejů, s dlouhými vlasy rozčesanými od středu do stran, případně zkadeřenými v pásu nad čelem a v některých případech nápadně podobných tvářím znojemských Přemyslovců **obr. 52**.

³³⁶ KONEČNÝ 2005, 400. Na původ stylu, zásadního pro vznik znojemských maleb, který pocházel z Hirsau poukázal již FRIEDL 1966, 75.

³³⁷ DEMUS 1968, 179sq. Heidrun STEIN-KECKS: Bad Hersfeld, ehem. Reichabtei St. Simon und Juda. In: WITTEKIND 2009, 318sq, kat. 96.

³³⁸ Upozornil na ně Lubomír KONEČNÝ 1997, 77, idem 2005, 400.

s protějším obloučkem brady. Dále se zde objevují analogie k mužskému oděvu a shody ve figurálním kánonu postav, které nejsou příliš převýšené [129, 130] (připomíná zejména postavy druhé poloviny christologického cyklu a 3. pásu a svým lineárním charakterem nejsou vzdálené ani postavám vyššího výzdobného pásu).³³⁹

Románská formální mluva, ovládnutá byzantskou orientací, proudící ze severoitalského prostředí, se od počátku 12. století objevuje i v okruhu řezenské knižní a monumentální malby, kde byl vypěstován styl zcela podobný stylu znojenskému.³⁴⁰ Lubomír Konečný³⁴¹ připomenul kresebný formalismus postav řezenských biskupů v Donaustaufu z doby kolem roku 1160 a ze stejné doby i výmalbu kaple Všech svatých při řezenském dómu, vzniklou před rokem 1164 [131],³⁴² nebo karneru v Perschen, po 1160.³⁴³ Za jednu z nejvýraznějších formálních analogií k výzdobě rotundy sv. Kateřiny je možno považovat rozsáhlý cyklus nástěnných maleb v klášterním chrámu benediktinů v Prüfeningu u Řezna, vzniklý přibližně ve 20. letech 12. století [132, 133].³⁴⁴ Podstatným tvárným prvkem je zde také červená uzavřená obrysová linie, pevná, souvislá čára, budující frontálně podané, statické postavy, zobrazené v tektonicky pojatém celku na dekorativním pásu, navazující opět na byzantskou typiku postav i s jeho geometrickým kánonem figurálních proporcí. Na nich jsou založeny i zdejší podobné fyziognomické typy.

Nejčastěji je původ stylu znojenských maleb hledán v alpské, salcburské oblasti, která měla v druhé polovině 12. století převzít po Řeznu vůdčí roli ve vývoji jihoněmeckého malířství.³⁴⁵ Zde je také možno doložit velké množství ikonografických paralel k christologickému cyklu.³⁴⁶ Na tomto místě bývá zmiňovaná obří bible z Admontu, zvaná Gebhartova, z doby kolem roku 1140 [134].³⁴⁷ K formálně nejbližším

³³⁹ Objevují se zde analogické dlouhé, nebo polodlouhé tuniky s ozdobným lemem u krku a úzkými rukávci, na zápěstí zřasenými, na figurách s i bez pláště. Suknice je členěna dlouhými trubcovými záhyby, spadajícími podobně jako na znojenských knížecích figurách od pasu dolů a při spodním okraji často vytvářejícími motiv písmene omega. V břišní oblasti bývá tunika podkasána a nad příčným výrazným záhybem tvoří okrouhlé, geometrizující, stylizující linie (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. hist. 2°415, fol. 52v, Cod. hist. 2°411, fol. 143v) BORRIES-SCHULTEN 1987, 112-114. Zobrazení muže a ženy v příbuzném dobovém kostýmu bez pláště, s mužským účesem na pěšinku a s módním prvkem výrazně rozšířených rukávů ženy můžeme vidět v rukopisu Isidora Hispánského, **obr. 130** (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2°33, fol. 85r) BORRIES-SCHULTEN 1987, 86-88.

³⁴⁰ FRIEDL 1966, 81. K malbám řezenské proveniencce znojenskou výzdobu přiřadil i DEMUS 1968, 95.

³⁴¹ KONEČNÝ 2005, 401.

³⁴² DEMUS 1968, 188sq, Heidrun STEIN-KECKS: Regensburg, Allerheiligenkapelle. In: WITTEKIND 2009, 309sq, kat. č. 87.

³⁴³ DEMUS 1968, 94sq, STEIN-KECKS 2009b, 310sq, kat. č. 88.

³⁴⁴ FRIEDL 1966, 74. K malbám v Prüfeningu STEIN-KECKS 2009a, 301-303, kat. č. 80.

³⁴⁵ DČVU I/1, 119sq.

³⁴⁶ Viz kapitola III. 2. 3. Druhý pás maleb v lodi a apsidě.

³⁴⁷ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2701, 2702. SWARZENSKI 1913, 71-83, PIPPAL 1998, 498-502.

iluminacím z tohoto okruhu patří dále Gumpertova bible, pocházející až ze třetí čtvrtiny 12. století [135],³⁴⁸ jejíž vertikalismus, tvaroslovná úspornost a převýšení figur připomíná zejména způsob provedení znojenských knížecích postav horního pásu, a kresebný styl vysoce kvalitního antifonáře ze sv. Petra, vzniklého přibližně ve 40. letech 12. století, v němž můžeme sledovat řadu velice blízkých figurálních detailů [136, 137].³⁴⁹ Komparativní příklady lze zde nalézt i v monumentální malbě, úzce související s jihoněmeckou. Zajímavé je srovnání například s nástěnnými malbami klášterního kostela v Lambachu (z poslední třetiny 11. století) [138],³⁵⁰ v mariánském kostele kláštera benediktinek na Nonnbergu (přibližně z poloviny 12. století) [139],³⁵¹ s fragmenty posledního soudu v Gossamu (datovanými 1130–1140),³⁵² nebo kompozičně blízkými malbami ve štýrském kostele sv. Jana v Pürggu z 60. let 12. století,³⁵³ jejichž silně byzantinizující charakter sem byl zprostředkován zřejmě přímo ze severní Itálie.

Vysloven byl i předpoklad stylového vlivu z kláštera v Helmarshausen a z anglické miniaturní i monumentální malby.³⁵⁴

Z výše naznačeného vyplývá, že pro styl nástěnných maleb ve znojenské rotundě měly rozhodující význam jihoněmecká centra, v nichž pokračovala otonská tradice a na něž přibližně na přelomu 12. století zapůsobila vlna byzantinismů, přicházející se ze severní Itálie. Jmenovitě měly na znojenské malíře největší vliv řezenské a salcburské dílny, činné od druhého desetiletí 12. století. Formální charakter panovnických postav 4. výzdobného pásu však již poukazuje na nově vznikající linearizující styl, který pak ve 40. letech 12. století vyvrcholil ve vynikajících iluminacích salcburského Antifonáře ze sv. Petra [136, 137].

³⁴⁸ FRIEDL 1966, 75. Erlangen, Universitätsbibliothek, Ms. 1. SWARZENSKI 1913, 129–138, PÄCHT 1984, 131sq.

³⁴⁹ FRIEDL 1966, 75. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2700. SWARZENSKI 1913, 110–120, PIPPAL 1998, 513–516.

³⁵⁰ Norbert WIBIRAL: Lambach (OÖ.), Klosterkirche, ehemaliger Westchor. In: FILLITZ 1998, 420–423.

³⁵¹ Elga LANC: Salzburg, Benediktinerinnen-Abtei Nonnberg, Kirche Mariae Himmelfahrt. In: FILLITZ 1998, 426sq.

³⁵² Elga LANC: Fragmente eines Jüngsten Gerichts aus der Pankratius Kapelle in Gossam (NÖ.). In: FILLITZ 1998, 424sq.

³⁵³ LANC 1998a, 427–430.

³⁵⁴ VŠETEČKOVÁ 1997, 98.

5. OTÁZKA DATOVÁNÍ

Stylový a obsahový rozbor znojenských maleb ukázal přímé a nepřímé vztahy a závislosti na vývoji románské malby v širším teritoriu západní a střední Evropy. Malby v rotundě sv. Kateřiny jsou výslednicí, zahrnující v sobě všechna residua starší doby.³⁵⁵ K jejich formálním vlastnostem nacházíme nejbližší paralely v monumentální a knižní malbě 12. století.³⁵⁶

Do dvanáctého století byl vznik výzdoby kaple kladen již v 19. století. Mořic Trapp jej spojil s letopočtem 1106, nebo 1111, který vyčetl z písmen v obvodové pásce konchy.³⁵⁷ Náhodný zbytek nápisu na vítězném oblouku – AMCAI – totiž četl jako A. MCVI nebo A. MCXI.³⁵⁸ Tato datace pak byla ještě několikrát následně přijímána, avšak na počátku následujícího století již byla zhodnocena jako nespolehlivá.³⁵⁹ Rámcově do 12. století zasadil malby ve své analýze poté Vítězslav Houdek.³⁶⁰

Uměleckohistorické studie z první poloviny 20. století se naopak přiklánějí k pozdějšímu původu výmalby. Antonín Matějček spojil její kresebné, vysloveně lineární tendence s evropským malířstvím počátku 13. století, zapojujícím světský prvek a odrážejícím současnou rytířskou poezii.³⁶¹ Též Otakar Votoček se připojil k názoru, že podobné monumentální malby světských námětů mohly vzniknout až v pokročilejší době.³⁶² Jejich politický a dynastický program spojil s ideologií Přemysla Otakara I., který se nechal ve Znojmě zobrazit jako postava prvního krále, schopného zajistit královský titul pro svou dynastii. Malby vřouče do doby jeho vlády v letech 1212–1230.³⁶³

Následující názory badatelů byly ovlivněny nápisem, nalezeným roku 1949 pod konsekračním křížem na západní stěně lodi. Nápis zaznamenaný a dochovaný ve zkratkách byl podroben technickým, filologickým a paleografickým expertízám, jež zhodnotil a publikoval Antonín Friedl.³⁶⁴ Nápis, zaznamenaný okrouhlou minuskulí se sklonem ke gotizujícímu lámání tahů a reprodukcí starší události podle nedochovaného pramene listinné povahy, byl vřoučen do druhé poloviny 13. století.³⁶⁵ Dle tehdejší rekonstrukce

³⁵⁵ FRIEDL 1966, 81.

³⁵⁶ Detailněji v předchozí kapitole III. 4. Znojenské malby v kontextu středoevropského malířství.

³⁵⁷ TRAPP 1862.

³⁵⁸ MAŠÍN 1954, 18.

³⁵⁹ MATĚJČEK 1915a, 60–62.

³⁶⁰ HOUDEK 1899, 7–10.

³⁶¹ MATĚJČEK 1915b, 208.

³⁶² VOTOČEK 1949, 125–127.

³⁶³ K politice Přemysla Otakara II., který získal královský titul již roku 1198, viz VDZKČ II., 65–123.

³⁶⁴ FRIEDL 1952, 206–225. Autor kromě svého stanoviska zveřejnil všechny záznamy, jež byly při výzkumu nápisu provedeny Jaroslavem Dřímalem, Sášou Duškovou, Albertem Kutalem, Jaroslavem Ludvíkovským, Václavem Richtrem a dalšími odborníky. Výsledky doplnil RAMPULA 1953, 54–57.

³⁶⁵ KONEČNÝ 2005, 115, obr. 58, 59.

textu nápis prozrazuje původní zasvěcení rotundy Panně Marii a udává, že roku 1134 ji nechal kníže Konrád vyzdobit obrazy králů a provedl její přestavbu.³⁶⁶

Většina základních prací, věnující se znojenské rotundě přijímá tento výklad, za donátora přestavby (zaklenutí) a výmalby rotundy považuje Konráda II. Znojemského. Ve své práci Jiří Mašín dochází k závěru, že malby musely vzniknout v rozmezí let 1125–1158, mezi dopsáním Kosmovy kroniky a korunováním druhého, ve Znojmě prozatím nezobrazeného, krále Vladislava I. Objevení nápisu tedy dle autora umožňuje jen upřesnit toto datování přímo k roku 1134.³⁶⁷ Ve stejném duchu pokračují i následující významné práce Antonína Friedla,³⁶⁸ Anežky Merhautové,³⁶⁹ Bohuslava Klímy³⁷⁰ nebo Jana Bažanta.³⁷¹

Věrohodnost takto interpretovaného nápisu poprvé zpochybnila kritička středolatinských textů a literární historička Anežka Vidmanová, podle níž zaznamenání roku 1134 nemůže být směrodatné pro dataci maleb.³⁷² Odmítá poukaz na obrazy králů v nápisu, vztahujícímu se ke konsekračnímu kříži (a obsahujícímu dva symbolické kříže) a navrhuje nové čtení, vypovídající o zbožných smlouvách králů, které měly být v kapli uzavřeny roku 1134 mezi Soběslavem I. a Konrádem II. Znojemským, nebo pravděpodobněji o posvěcení svatyně zbožným přičiněním krále. Variantu, že nápis nesděljuje datum vzniku nástěnné výzdoby, nýbrž uzavření smluv, ke kterým došlo po návratu Konráda II. Znojemského do svého úřadu při svatbě s Marií Srbskou, zprostředkované panovníkem Soběslavem I., přijímá ve své tezi Barbara Krzemieńska.³⁷³ Na ní navazuje řada dalších historiků.³⁷⁴

Další možnosti čtení nápisu a současně i novou dataci znojemských maleb přinesl Lubomír Konečný.³⁷⁵ Jím navrhované změny zásadně změnily smysl nápisu. Dle autora

³⁶⁶ Rekonstrukce a překlad nápisu zněl: In reg(no) d(omi)ni n(ost)ri ji(es)u X(risti), Anno do(min)ice ab incarnati(onis) ei(us)d(em) Mill(esim)o CXXXIII p(er)act(is) pict(uris) reg(um) aux(it) cella(m) b(e)a(t)e v(irginis) Ma(r)ie et S. Cathar(in)e dux Conrad(us) s(e)c(un)d(us) f(un)d(a)tor (et nov)am f(ec)it cons(truc)tio(nem) eius. = V království Pána našeho Ježíše Krista, Roku Páně od narození téhož 1134 provedenými malbami králů zvelebil svatyni blahoslavené panny Marie a sv. Kateřiny kníže Konrád, druhý zakladatel, a udělal její novou (pře)stavbu.

³⁶⁷ MAŠÍN 1954, 22sq.

³⁶⁸ FRIEDL 1966, 83.

³⁶⁹ MERHAUTOVÁ 1983, 18–25. MERHAUTOVÁ/MARTAN 1988, 294–308.

³⁷⁰ KLÍMA 1995, 25.

³⁷¹ BAŽANT 2001, 7.

³⁷² VIDMANOVÁ 1974, 731–738 a zejména její doplňující práce z roku 1997, 50–58. Původní text rekonstruovala takto: In regione domini nostri Henrici episcopi Olomucensis Anno dominice ab incarnatione domini Millesimo CXXXIII pro acta (*nebo* pacta) pietate regum auxit (*nebo* sanxit) Cellam beate virginis Marie ede S. Catharine dux Conradus secundus fundator Novam fecit constitutionem.

³⁷³ KRZEMIEŃSKA/MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 2000, 8sq.

³⁷⁴ Například Dušan Třeštík – KRZEMIEŃSKA/MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 2000, 69, nebo Josef ŽEMLIČKA 1997, 226.

³⁷⁵ Naposledy KONEČNÝ 2005, 118–122.

neinformoval ani o nové výzdobě a přestavbě kaple, nebo o jejím posvěcení ani o smlouvách (poukázal například na nedůvěryhodnost existence dvojí titulatury Konráda II. v jednom zápisu dvojitým způsobem, *dux* a *rex* – navíc když nebyl panovníkem), které u jejího oltáře měly být posvěceny, nýbrž měl sdělovat nové zasvěcení původně Mariánské rotundy sv. Kateřině.³⁷⁶ Na základě ikonografické analýzy spojuje badatel vznik znojemské výmalby s Konrádem I. Brněnským. Měly vzniknout na paměť jeho dvojího mírového přičinění a oficiálního předurčení za českého panovníka a vracuje je do roku 1091–1092.

Ačkoli se již Konečného datace může zdát velmi odvážně ranná,³⁷⁷ mohli jsme se v poslední čtvrtině 20. století setkat i s hypotézou, kladoucí původ znojemské rotundy dokonce do doby velkomoravské, ke které měly patřit i nástěnné malby, provedené na stěnách lodi, pouze doplněné o výzdobu kupole v době Konráda II. Znojemského.³⁷⁸ Tyto nekritické názory byly řadou odborníků odmítnuty,³⁷⁹ přesto na ně navázalo několik dalších autorů³⁸⁰ a zejména Petr Šimík, který výmalbu klade do tří fází. Duchovně-církevní tematika měla vzniknout mezi lety 1019–1034, severní polovina 4. výzdobného pásu 1035–1055 a pouze jižní polovina 4. pásu 1131–1134.³⁸¹

Znojemské malby jsou považovány za nejstarší a ojedinělý příklad monumentální románské malby v České republice,³⁸² avšak po komparaci jejich formálních vlastností s dochovanými památkami místního knižního malířství a s díly středoevropskými, lze shledat shodné stylové tendence v umění 12. století, zejména od jeho druhé třetiny.³⁸³ Nejbližší analogie představuje řezenská malba (nástěnné malby v klášterním kostele v Prüfeningu, 1119–1125) a soudobé malířství salcburské provenience (Admontská bible a

³⁷⁶ První varianta nápisu dle autora zní: In regno domini nostri ihiesu xristi Anno dominice ab incarnationis eiusdem Millesimo CXXXIII post actum incarnationis regis anno xristi (*nebo* per acta pietate regnante anno XII *nebo* per acta pietate regnans annos XII) cella beatae virginis Mariae edicta Sanctae Catharinae ille dux Conradus secundus fundator novam fecit constitutionem eius. = Za vlády našeho pána Ježíše Krista, léta páně 1134 po jeho vtělení (*nebo* zbožnými skutky v 10./12. roce panování *nebo* zbožným přičiněním), svatyně Panny Marie byla zasvěcena sv. Kateřině a proslulým knížetem Konrádem, druhým zakladatelem nově konstituována. Druhá varianta vypadá takto: In regno domini nostri ihiesu xristi Anno dominice ab incarnationis eiusdem Millesimo CXXXIII post actum incarnationis regis annexus (*nebo* per acta pietate regnans annexus) cella beatae virginis Mariae edem Sanctae Catharinae ille dux Conradus secundus fundator novam fecit constructionem eiusdem. = Za vlády našeho pána Ježíše Krista, léta páně 1134 po jeho vtělení (*nebo* zbožným přičiněním), byla svatyně Panny Marie obohacena o kapli sv. Kateřiny, nově zřízenou proslulým knížetem Konrádem, druhým zakladatelem.

³⁷⁷ Zpochybnila ji zejména Milena BARTLOVÁ 2006, 46sq, Tomáš BOROVSÝ 1998, 172–174, idem 1999, 433–435 a Martin WIHODA 1999, 437–443. Naopak navázal na ni Václav TATÍČEK 1998b, 19–22 a Aleš NOVOTNÝ 2004, 25–42.

³⁷⁸ ZÁSTĚRA 1986. Idem 1990.

³⁷⁹ Bezprostředně reagovali POULÍK 1987, TŘEŠTÍK 1987 a MĚŘÍNSKÝ 1984, 369–377.

³⁸⁰ Viz II. kapitola této práce „Shrnutí literatury k tématu“.

³⁸¹ ŠIMÍK 2004, 78–123, idem 2009a, idem 2009b. Autor se rovněž zabývá datačním nápisem, v jehož interpretaci pozměňuje zejména třetí řádek na:.. pactam picturam regis (*nebo* pactas picturas regum) aneuxit = smluvený obraz krále (*nebo* smluvené obrazy panovníků) připojil..

³⁸² MAŠÍN 1984, 119sq; MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 1984; Idem 1985; MAŠÍN 1954, 17–24.

³⁸³ Viz kapitola III. 4. Znojemské malby v kontextu středoevropského malířství

antifonář ze sv. Petra, obojí vzniklé ve čtyřicátých letech 12. věku).³⁸⁴ Předpokládáme-li, že znojemská dílna vycházela ze vzorů, odvozených z těchto okruhů, je možné ji datovat nejdříve ke konci druhé čtvrtiny tohoto století. Osobně bych tedy navrhovala vycházet z termínu *ante quem* Jiřího Mašína, z roku 1158, daného korunovací druhého českého krále Vladislava II.,³⁸⁵ a otevřenějšího datování Zuzany Vsetečkové mezi léta 1123–1161,³⁸⁶ které nepopírá, ani neomezuje žádný z dosavadních výkladů sporného nápisu.

K datování ovšem může pomoci též historický kontext. Vročení vzniku výzdoby rotundy sv. Kateřiny do doby vlády Konráda II. Znojemského v jeho moravském údělu je velice příhodné, vezmeme-li v úvahu, že to byl právě on, kdo se podle zásady seniorátu měl stát po smrti Soběslava I. v únoru roku 1140 pražským panovníkem nad celým státem.³⁸⁷ Jeho právo však nebylo respektováno a do čela přemyslovské dynastie byl povznesen Soběslavův synovec Vladislav.³⁸⁸ Znojemský údělník stál v čele mocenských zápasů, jichž se proti Vladislavovi II. zúčastnili též Vratislav Brněnský, Vladislav, Soběslavův syn a Sptyihněv s Lupoltem, synové Bořivoje.³⁸⁹ Roku 1142 Konrád obléhal Pražský hrad, odkud nakonec bez boje ustoupil na Moravu, již následujícího roku 1143 Vladislav „... *vtrhl na území Konráda Moravského oplatit mu to, co zasloužil. Tam jeho vojska získala nesmírnou kořist a ukrutně vypálila jak jeho kraj, tak kraj jeho bratra Vratislava se vším, co nemohla nadobro vyplenit anebo s sebou odnést*“.³⁹⁰ Vojenská aktivita Konráda Znojemského pokračovala i nadále a na přelomu let 1144 a 1145 dokonce zorganizoval a uskutečnil, nakonec neúspěšné, přepadení biskupa Jindřicha Zdíka nedaleko Úsobrna, v jehož důsledku byl exkomunikován. České vojsko opět vpadlo do znojemského údělu a oblehlo „... *přepevný hrad Znojem*...“,³⁹¹ který se po čase vzdal. Roku 1146 dosáhl Vladislav rozhodujícího vítězství, moravští údělníci byli zlomeni mocensky i politicky a zřejmě se bezvýhradně podřizovali představám vládnoucího knížete.³⁹²

Martin Wihoda spojuje unikátní výzdobu znojemské rotundy právě s těmito nepokoji v letech 1140–1146.³⁹³ Přesná datace malířského cyklu však dle mého názoru stále může být pouze domněnkou. O tom, zda bylo samotné znojemské hradní centrum

³⁸⁴ K malbám v Prüfeningu STEIN-KECKS 2009a, 301–303, kat. č. 80, k Admontské bibli (Wien, Nationalbibliothek, Ser. nov. 2701/2702) SWOBODA 1969, 41–54, PIPPAL 1998, 498–502, k Antifonáři ze sv. Petra v Saleburku (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2700) DEMUS/ UNTERKIRCHER 1974, PIPPAL 1998, 513–516.

³⁸⁵ MAŠÍN 1954, 22sq.

³⁸⁶ VŠETEČKOVÁ 1997, 92sq.

³⁸⁷ ŽEMLIČKA 1997, 230.

³⁸⁸ VDZKČ I., 568.

³⁸⁹ WIHODA 1997, 25.

³⁹⁰ Idem, 25. Vincencius, FRB II, 413–414.

³⁹¹ Vincencius, FRB II, 416.

³⁹² WIHODA 1997, 26.

³⁹³ Idem, 37.

v době dvojího obléhání vypáleno, nebo jinak zpusťošeno nemáme žádné zprávy. Nutno je však přihlédnout ke skutečnosti, že takto intenzivní vojenská aktivita byla jistě finančně velmi náročná. Konrád II. Znojemský se sice snažil co nejvíce prosadit své vladařské nároky, těžko však říct, zda by se rozhodl přímo v takto exponované době manifestovat své ambice skrze nákladné výtvarné dílo. Tím bychom se opět dostali k datování znojemských maleb do třicátých let 12. století. Řada panovnických postav 3. a 4. pásu by tedy představovala posloupnost 19-ti pražských křesťanských panovníků, zobrazených v duchu agnatické politické genealogie memoriálního charakteru od Bořivoje I. po dosud žijícího Soběslava I. Mezi zástupce světské panovnické hierarchie jsou na severní polovině 4. výzdobného pásu zařazeni též knížata vládoucí na Moravě. Počítat mezi ně bychom tedy měli, na rozdíl od Krzemieňské,³⁹⁴ i žijící údělníky. Převzít ovšem můžeme její další kritéria – řádnou intronizaci a přijetí křesťanství. Dle mého názoru však nelze předpokládat, že došlo v posloupnosti ke zdvojení osob. Pak tedy v této části cyklu mohou být zobrazena jen knížata, která nevládla v Praze. S těmito podmínkami jsem se do 30. let 12. století dopočítala právě devíti osob. Jsou jimi

1. Ota I. Olomoucký, syn Břetislava I. (1061–1087), **2.** Litold Znojemský, syn Konráda I. Brněnského (1092–1099, 1101–1112), **3.** Oldřich Brněnský, taktéž syn Konráda I. Brněnského (1092–1097, 1101–1113), **4.** Ota II. Olomoucký, zvaný Černý, syn Oty I. Olomouckého (1109–1110, 1113–1125), **5.** Konrád II. Znojemský, syn Litolda Znojemského (1123–1128, 1134–1161), zobrazený ve středu skupiny na severní ose rotundy a označený přilbou, **6.** Vratislav Brněnský, syn Oldřicha Brněnského (1125–1129, 1130–1156) **7.** Václav Olomoucký, syn Svatopluka Olomouckého (1126–1130), **8.** Lupolt Olomoucký, syn Bořivoje II. (1135–1137) a **9.** Vladislav Olomoucký, syn Soběslava I. (1137–1140).³⁹⁵

Na základě řečeného se tedy jeví nepravděpodobnější datace celého malířského cyklu do druhé poloviny 30. let 12. století, podobně jak navrhl Jiří Mašín, Antonín Friedl, Barbara Krzemieňská, nebo Anežka Merhautová.³⁹⁶ Avšak jak upozornila již Merhautová ve své poslední práci k tomuto tématu, malby nemohly vzniknout přímo k příležitosti Konrádovy svatby roku 1134 (jako datu ante quem), neboť k vytvoření programu výzdoby a jeho zrealizování v nově přestavěné rotundě by byla potřeba delší doba.³⁹⁷

³⁹⁴ KRZEMIEŇSKA/MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 2000, 17sq.

³⁹⁵ VDZKČ I., 744sq. K tomuto výčtu však docházíme pouze po vynechání Boleslava, který spravoval Olomoucko přibližně po dobu jednoho roku 1090–1091 a kterého do své řady nepočítala ani KRZEMIEŇSKA 2000, 29–31, protože neintronizován pouze spravoval úděl za nezletilé potomky Oty I.

³⁹⁶ MAŠÍN 1984, 119sq, FRIEDL 1966, 83, KRZEMIEŇSKA/MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 2000, 8sq, MERHAUTOVÁ 1983, 18–25.

³⁹⁷ KRZEMIEŇSKA/MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 2000, 51–66.

IV. ZÁVĚR

Nástěnné malby v rotundě sv. Kateřiny zaujímají významné postavení v českém umění i ve střední Evropě. Zájem badatelů o tuto mimořádnou památku se projevuje již od 19. století a stoupal zejména v souvislosti s jejich několikerým restaurováním.³⁹⁸ Následkem nových interpretací, objevujících se v literatuře od 80. let 20. století, vzniklo ohledně znojemských maleb několik sporů.³⁹⁹ Znovu byly položeny otázky, zda se ve výzdobě jedná o kompaktní cyklus a kdy vznikl. Koho představují postavy zobrazené na stěnách lodi, k jaké příležitosti vznikly a k čemu se vztahují výjevy, zachycené před řadou panovníků.

Jak jsem uvedla na počátku práce, nelze k výkladu znojemských maleb a jejich dataci vycházet pouze z ikonografického rozboru, tak jak to učinili někteří badatelé.⁴⁰⁰ Kromě komparativních stylových paralel jsou zásadní také historické souvislosti.

Složité ikonografický program nástěnných maleb je často rozdělován na malby s duchovně církevní a světskou tematikou. Důležité však je, že stylově jde o výzdobu, vzniklou jednotně a v krátkém časovém rozmezí.⁴⁰¹ Při rozboru výmalby v ní byly sice rozeznány různosti v provedení, ale ve všech jejích částech se objevují stejné slohové znaky, formální motivy a typy, svědčící pro práci několika rukou v jedné dílně, podřizující se stejným zásadám. Odlišena byla práce čtyř malířů.⁴⁰²

V práci bylo poukázáno na obsahové analogie k duchovně církevním výjevům, objevující se v širším okruhu středoevropské malby.⁴⁰³ Ve znojemských kompozicích byly nalezeny mnohé byzantské prvky, však i západní motivy, sahající svým původem k otonskému a karolinskému umění, na jejichž tradice navazovaly jihoněmecká umělecká centra.⁴⁰⁴ Téměř ke všem zobrazením této části maleb, lze shledat kompoziční a ikonografické paralely v knižní malbě salcburské provenience 11.–12. století.⁴⁰⁵

³⁹⁸ Viz kapitola II. Shrnutí literatury k tématu a III. 1. Stav zachování – restaurátorské zásahy.

³⁹⁹ Detailněji v kapitole II. Shrnutí literatury k tématu, zejména pozn. 22–26, 33–38, 46.

⁴⁰⁰ Například Lubomír Konečný a především Jaroslav Zástěra, Václav Tatíček, Petr Šimík, Aleš Novotný nebo Jaroslav Pazour – např. pozn. 22, 33, 43, 44, 46, 50.

⁴⁰¹ Jak zdůraznil v polovině 20. století již Antonín FRIEDL 1966, 44sq.

⁴⁰² První malíř vytvořil začáteční tři výjevy druhého výzdobného pásu, malby ve vrcholu kupole, převýšenou postavu donátorky a tradičně mu bývá připsána i téměř nedochovaná výmalba apsidy. Dílem dalšího autora je druhá polovina christologického cyklu, počínající mohutnou postavou sv. Josefa a pravděpodobně k ní můžeme přiřadit i celý třetí pás s donátorem. V provedení zbývajících čtvrtého pásu je postihnutelná spolupráce dalších dvou rukou. VOTOČEK 1949, 120sq, FRIEDL 1966, 44sq.

⁴⁰³ Viz kapitola III. 4. Znojemské malby v kontextu středoevropského malířství.

⁴⁰⁴ K problému jihoněmeckých center tamtéž, pozn. 330.

⁴⁰⁵ Ikonografické analogie k jednotlivým scénám jsou naznačeny v kapitole III. 2. Systém rozvrhu výzdoby a monografická analýza jednotlivých výjevů.

K 3. a 4. výzdobnému pásu ve válcové lodi rotundy přímé obsahové analogie zcela schází, vzácné paralely je možné shledat pouze k zobrazení vladařských postav.⁴⁰⁶ Řadu knížat s jednou královskou postavou lze označit za přemyslovskou genealogii, která však neznázorňuje všechny příslušníky rodu, nýbrž jen mužské reprezentanty určitého úřadu.⁴⁰⁷ V tomto případě jde o posloupnost českých a moravských vládnoucích Přemyslovců. Analogie k této tématice jsme shledali v karolinských a otonsko-sálských programech,⁴⁰⁸ nebližší paralely pravděpodobně představují zobrazení sérií postav biskupů a arcibiskupů, navazující na tradici papežských řad.⁴⁰⁹ Zmíněná reprezentativní, idealizující zobrazení znázorňují ideu posloupnosti, spolu s výrazně se projevujícím agnatickým principem a memoriálním charakterem, spojujícím zemřelé osoby s žijícími. Za objednavatele programu tohoto typu je jednoznačně považována osobnost, patřící do vyjádřené posloupnosti. Z historického kontextu jednoznačně vyplývá, že zakladatelskou osobností ve znojenském případě byl přemyslovský kníže, vládnoucí na Moravě, sídlící ve Znojmě a prosazující své nároky na pražský trůn.⁴¹⁰

K přemyslovské „politické genealogii“, znázorněné ve dvou pásech výzdoby nad sebou, jsou připojeny úvodní scény, pro něž v románském umění nenacházíme žádné výtvarné analogie. Ve své práci jsem se připojila k autorům, podle nichž výjevy na jižní polovině 3. pásu jednoznačně poukazují k tradici mýtického založení vládnoucího rodu a nastolení prvního českého knížete, Přemysla Oráče.⁴¹¹ Další interpretace shledávám z hlediska stylových a historických souvislostí za nedůvěryhodné.⁴¹² Přesto hypotézy „druhé strany“ badatelů poukázaly na některé detaily, jež podněcují k novému zhodnocení maleb. Osobně se přikláním k výkladu, že vznik maleb byl inspirován vysokými životními cíly moravského Přemyslovce, jenž se snažil dosáhnout vlády nad celým státem a který své

⁴⁰⁶ Tato tematika, kterou se poprvé zabýval Pavol ČERNÝ, 1997, 78–92, je naznačena v kapitole III. 2. 6. Čtvrtý pás maleb.

⁴⁰⁷ Pro znojenskou genealogii lze přijmout termín Pavola ČERNÉHO, 1997, 80, „politická genealogie“, ačkoli jej autor ve svém článku, zabývající se podrobněji touto tematikou, označuje za pracovní označení.

⁴⁰⁸ Jde například o nedochovaný výzdobný program v císařské falci v Ingelheimu z 9. století (viz pozn. 228). Dále zobrazení otonských císařů v evangeliáři ze Saint Chapelle (pozn. 229), nebo postav vladařů na Bamberkém a Štěpánském plášti z počátku 11. století (pozn. 230). Velice blízké jsou stojící figury čtrnácti panovníků na pochvě říšského meče, vzniklého kolem roku 1085 (pozn. 231). Souhrnně v kapitole III. 2. 6. Čtvrtý pás maleb.

⁴⁰⁹ Připomenuty byly například nedochované zobrazení sedmnácti biskupů v chrámu sv. Ambrože v Miláně (pozn. 240), nebo řada řezenských biskupů v kapli hradu v Donaustaufu z poloviny 12. století (pozn. 241). V miniaturní malbě reprezentativní vyobrazení biskupů a arcibiskupů z Trevíru v reicheauském Codexu Gertrudianu z konce 10. století (pozn. 242), nebo obrazový katalog Pontifikale Gundekarianum, vzniklý v 70. letech 12. století (pozn. 245).

⁴¹⁰ Podrobněji zejména v kapitole III. 3. 1. Zasazení maleb do historických souvislostí.

⁴¹¹ K těmto autorům, činným od druhé poloviny 20. století patří například Antonín Friedl, Jiří Mašín, Anežka Merhautová spolu s Barbarou Krzemieńskou a Dušanem Třeštíkem, nebo Lubomír Konečný. Viz kapitola II. Shrnutí literatury k tématu.

⁴¹² Na tomto místě jde především o práce Jaroslava Zástěry, Petra Šimíka, Václava Tatíčka a dalších. Viz tamtéž.

ambice veřejně projevil, mimo jiné, prostřednictvím výzdoby rotundy, nacházející se v jeho sídle. Na rozdíl od předchozích, výše zmíněných badatelů, podle nichž výjevy znázorňují poselství Libuše a povolání Přemysla Oráče na trůn, se přikláním k tomu, že malby tohoto mýtického pohanského předka přímo nezobrazují. Jak upozornil Petr Šimík, ústřední postava oráčské scény je stejným oděvem ztotožněna s vedoucím jezdce a také s figurou donátora, zobrazeného po straně triumfálního oblouku. S přihlédnutím k dosavadním hypotézám, zabývajících se výkladem maleb, přemyslovskou pověstí a rituálem nastolení českého knížete,⁴¹³ není vyloučen podle mého názoru další možný výklad, podle kterého malby na Přemysla Oráče pouze poukazují⁴¹⁴ a mohly by představovat samotného donátora, jenž se mohl nechat v programu výzdoby rotundy zobrazit jako ideální nástupce ve vladařském úřadu, vykonávající symbolický rituál královské orby, naznačující schopnost zajistit státu pořádek a blahobyt.

Nejbližší stylové analogie ke znojenskému cyklu maleb představuje řezenské a salcburské knižní a monumentální malířství třetí čtvrtiny 12. století, ovlivněné vlnou byzantinismů, šířenou z Itálie přes Alpy kolem roku 1100 a soudobá umělecká produkce kláštera ve Zwiefalten.⁴¹⁵

Předpokládaný vznik maleb navrhuji, ve shodě řadou předchozích badatelů, klást do doby Konráda II. Znojenského, jehož vládu ve znojenském údělu charakterizuje intenzivní prosazování nároku stát se panovníkem celého státu.⁴¹⁶ S přihlédnutím k memoriálnímu charakteru programu maleb navazuji ve výkladu postav, zobrazených v řadě vladařů s pláštěm, na Anežku Merhautovou, podle níž jsou zde představeni křesťanští přemyslovští panovníci českého státu od Bořivoje I. po Soběslava I.⁴¹⁷ Pro identifikaci moravských knížat jsem vycházela ze studie Barbary Krzemińskiej, avšak s přijetím poznatků Pavola Černého.⁴¹⁸ Znázorněná knížata bez plášťů by pak zahrnovala

⁴¹³ Toto téma bylo naznačeno v kapitole III. 3. Otázky obsahového významu maleb.

⁴¹⁴ Tradice připomínání Přemysla Oráče je doložena právě v souvislosti s rituálem nastolení knížete. Souvisí s ní uchovávání relikvií, uložených na Vyšehradě a zařazených i později do korunovačního ceremoniálu Karla IV. Viz kapitola III. 2. 5. 3. Oráčská scéna – Již Josef CIBULKA (1934) naznačil, že obřad, jehož smyslem bylo uctění památek zakladatele rodu, existoval již při korunovaci krále Vratislava a při nastolení knížat v 1. polovině 12. století. CIBULKA 2009, 346.

⁴¹⁵ Nejbližšími analogiemi jsou z formálního hlediska nástěnné malby v Prüfeningu u Řezna (1119–1125), schopnějšími malířem lineárně ztvárněné znojenské postavy 4. pásu se přibližují salcburské malbě 40. let, zejména okruhu Admontské bible (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2701/2702) a perokresbám Antifonáře ze sv. Petra (Wien, Österreich. Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2700), nebo zwiefaltenským iluminacím 20.–30. let (např. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. hist. 2°56). Viz předchozí kapitola III. 4. Znojenské malby v kontextu středoevropského malířství.

⁴¹⁶ Mezi tyto autory patří například Jiří MAŠÍN 1984, 119sq, FRIEDL 1952, 206–215, KRZEMIŃSKA/MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 2000.

⁴¹⁷ V posloupnosti by pak pravděpodobně, ve shodě s Kosmovým výčtem vladařů, musela být vynechána postava Vladivoje. Zobrazený král Vratislav II. by byl z posloupnosti vyňat a postaven na čestné místo v ose stavby, naproti apsidě. Viz MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ 1983, 18–23.

⁴¹⁸ Viz KRZEMIŃSKA/MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 2000, 7–50, ČERNÝ, 1997, 78–92.

řádně intronizované, zesulé i žijící moravské úředníky, kteří vládli na Moravě, ale nepatřili mezi panovníky státu. Donátora, patřícího mezi tyto postavy, je pak pravděpodobně možné ztotožnit s úředníkem, diferencovaným od ostatních přílbou.

Ve své bakalářské práci jsem se pokusila zejména shrnout a zhodnotit názory dosavadních badatelů, zabývajících se touto tematikou. Výše naznačené výsledky jsou však dle mého názoru vhodným námětem k dalšímu studiu. Ráda bych se v další práci věnovala detailněji stylovým vazbám znojemského cyklu, ale i souvislostem vzniku dynastického programu a možnému výkladu scén v jižní polovině 3. pásu.

V. SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, pohled do kupole válcové lodí z apsidy, nástěnná malba – stav při odstraňování přemaléb roku 1949, 2. čtvrtina 12. století. Reprodukce z knihy: KONEČNÝ 2005, 100, obr. 55.
2. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, fragment iluzivní drapérie, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, severní strana lodí, 1. výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR, Roman Soukup.
3. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, konsekrační kříž, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, západní stěna lodí, 1. výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR, Roman Soukup.
4. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, Zvěstování Panně Marii, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století JV stěna lodí, 2. výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR, Roman Soukup.
5. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, Navštívení, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, JV stěna lodí, 2. výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR, Roman Soukup.
6. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, Zvěstování Panně Marii, nástěnná malba – stav po restaurování v letech 1891–1893, 2. čtvrtina 12. století, JV stěna lodí, 2. výzdobný pás. Reprodukce z knihy: KONEČNÝ 2005, 152, obr. 71.
7. Evangeliář z Gegenbachu, fol. 81v, Zvěstování Panně Marii, polovina 12. století. Stuttgart, Württemb. Landesbibliothek, Cod. Bibl. 2°28. Reprodukce z knihy: KONEČNÝ 2005, obr. 75.
8. Miniatury ze života Krista, fol. 1v, Zvěstování Panně Marii, Corbie kolem roku 1175. New York, Pierpont Morgan Lib., MS M. 44. Foto: http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?imagenamem44.001v.jpg&page=ICA000070995, vyhledáno 21. 10. 2009.
9. Kalendář, Graduál a Sakramentář, fol. 345, Nebeský příjezd Kristův, St. Gallen 3. čtvrtina 11. století. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 340. Foto: <http://www.e-codices.unifr.ch/en/csg/0340/375/medium>, vyhledáno 16. 6. 2009.
10. Tavant, kostel sv. Mikuláše, Zvěstování a Navštívení, nástěnná malba, polovina 12. století. Reprodukce z knihy: DEMUS 1968, Taf. LVI.
11. Brinay-sur-Cher, kostel St. Aignan, Zvěstování Panně Marii, nástěnná malba, kolem roku 1150, západní stěna chóru. Foto: <http://www.art-roman.net/brinay/brinay2.htm>, vyhledáno 7. 11. 2009.
12. Castel Appiano (Hocheppan), Zvěstování Panně Marii a Navštívení, nástěnná malba pozdní 12., nebo počátek 13. století, severní stěna hradní kaple. Reprodukce z knihy: DEMUS 1968, Taf. XXXI.

13. Castel Appiano (Hocheppan), Svatba v Kanaanu, nástěnná malba pozdní 12. / počátek 13. století, jižní stěna hradní kaple. Reprodukce z knihy: DEMUS 1968, Taf. XXXII.
14. Codex aureus Epternacensis, fol. 18v, Reichenau 1035–1040. Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 156142. Foto:
http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Codex_Aureus, vyhledáno 16. 6. 2009.
15. Codex aureus Epternacensis, fol. 19r, Reichenau 1035–1040. Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, Hs. 156142. Foto:
http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Codex_Aureus, vyhledáno 16. 6. 2009.
16. Evangeliář ze sv. Petra v Salcburku, fol. 131r, Zvěstování, Salcburk, 2. čtvrtina 11. století. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 781. Foto:
http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?imagenamem781.131r.jpg&page=ICA000076265, vyhledáno 21. 10. 2009.
17. Evangeliář ze sv. Petra v Salcburku, fol. 132r, Navštívení, Salcburk, 2. čtvrtina 11. století. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 781. Foto:
http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?imagenamem781.132r.jpg&page=ICA000076266, vyhledáno 21. 10. 2009.
18. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, Narození Ježíše Krista a Sen Josefův, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, jižní stěna lodi, 2. výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR, Roman Soukup.
19. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, Zvěstování pastýřům, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, jihozápadní stěna lodi, 2. výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR, Roman Soukup.
20. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, Klanění tří králů, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, západní stěna lodi, 2. výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR, Roman Soukup.
21. Narození Ježíše Krista, malba na dřevěné relikviářové skřínce, 9. století (podle vzoru z 6. století). Vatikán, Museo Sacro. Reprodukce z knihy: NYSSSEN 1972, Taf. 10.
22. Castelseprio, Santa Maria foris Portas, Narození Ježíše Krista a Zvěstování pastýřům, nástěnná malba, 9. století. Foto:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_di_castelseprio_nativit%C3%A0.jpg, vyhledáno 16. 6. 2009.

23. Pürgg, kostel sv. Jana, Narození Ježíše Krista, nástěnná malba, po roce 1160, jižní stěna lodi. Reprodukce z knihy: KONEČNÝ 2005, obr. 83.
24. Graduál ze St. Gallen, p. 236, Narození Krista a Zvěstování pastýřům, St. Gallen, 1130. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 375. Foto:
<http://www.e-codices.unifr.ch/en/csg/0375/236/small>, vyhledáno 16. 10. 2009.
25. Evangelistář v Mnichově, fol. 2v, Narození Krista, Salcburk před 1150. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23339. Reprodukce z knihy: SWARZENSKI 1913, Abb. 240.
26. Perikopy ze St. Erentrud, fol. 9r, Narození Krista, Salcburk 1140–50. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 15903. Reprodukce z knihy: SWARZENSKI 1913, Abb. 158.
27. Misál ze St. Florian, fol. 128v, Narození Krista, 3 třetina 12. století. St. Florian, Stiftsbibliothek, Cod. III/208. Reprodukce z knihy: FILLITZ 1998, 164.
28. Relikviářová skříňka Panny Marie, detail scény Sen Josefův, tepaná práce, 1220–1238. Aachen, Domschatzkammer. Reprodukce z knihy: SCHILLER 1966, Abb. 177.
29. Antifonář ze sv. Petra, pag. 182, Narození Krista a zvěstování pastýřům, Salcburk, před 1150. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2700. Reprodukce z knihy: FILLITZ 1998, 157.
30. Kodex ze St. Gallen, p. 59, Narození Krista a zvěstování pastýřům, 1070, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 341. Foto:
<http://www.e-codices.unifr.ch/en/csg/0341/59/medium>, vyhledáno 16. 10. 2009.
31. Evangeliář ze sv. Petra v Salcburku, fol. 134r, Zvěstování pastýřům, Salcburk, 2. čtvrtina 11. století. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 781. Foto:
http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?imagenamem781.134r.jpg&page=ICA000076268, vyhledáno 21. 10. 2009.
32. Exultet z Montecassina, Narození Ježíše Krista, 11. století. Montecassino, Archivio dell'Abazzia, Exultet 1. Reprodukce z knihy: CAVALLO 1994a, 178.
33. Exultet z Capui, Narození Ježíše Krista a Zvěstování pastýřům, 1059–1071. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, Exultet 2. Reprodukce z knihy: CAVALLO 1994a, 172.
34. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, Klanění tří králů, nástěnná malba – stav z roku 1897 po restaurování v letech 1891–1893, 2. čtvrtina 12. století. Reprodukce z knihy: KONEČNÝ 2005, obr. 74.

35. Perikopy Jindřicha II., fol. 17v, 18r, Klanění tří králů, Reichenau 1007/1012. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452. Reprodukce z knihy: SCHILLER 1966, Abb. 267.
36. Perikopy ze St. Erentrud, fol. 17, Klanění tří králů, Salcburk 1140–1150. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 15 903. Reprodukce z knihy: SWARZENSKI 1913, Abb. 157.
37. Sakramentář z Maria Laach, fol. 118v, Trůnící madona, kolem roku 1150. Darmstadt, Hessische Landes-und Hochschulbibliothek, Hs 891. Reprodukce z knihy: KONEČNÝ 2005, obr. 84.
38. Misál ze St. Florian, fol. 132r, Klanění tří králů, 3. třetina 12. století. St. Florian, Stiftsbibliothek, Cod. III/208. Reprodukce z knihy: FILLITZ 1998, 165.
39. Pasionál (Pars aestivalis), fol. 15r, Trůnící madona, Zwiefalten 1125–1130. Stuttgart, Württembergischen Landesbibliothek, Cod. hist. 2°56. Reprodukce z knihy: BORRIES-SCHULTEN 1987, Abb. 82.
40. Antifonář ze sv. Petra, pag. 192, Vražďení nevíňátek, Salcburk, před 1150. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2700. Reprodukce z knihy: SWARZENSKI 1913, Abb. 331.
41. Cursus Sanctae Mariae, fol. 20r, Vražďení nevíňátek, Louka, 1. třetina 13. století. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 739. Reprodukce z knihy: HARRSEN 1937, Pl. 15.
42. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, pohled z válcové lodi do apsidy, nástěnná malba – stav z roku 1987, po restaurování v letech 1891–1893, 2. čtvrtina 12. století. Reprodukce z knihy: KONEČNÝ 2005, obr. 43.
43. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, postavy apoštolů pod arkádami, nástěnná malba – stav z roku 1987, 2. čtvrtina 12. století, druhý výzdobný pás v apsidě. Reprodukce z knihy: KONEČNÝ 2005, obr. 63.
44. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, Majestas Domini v Deesi Panny Marie a sv. Jana Křtitele, nástěnná malba – stav z roku 1987, 2. čtvrtina 12. století, koncha apsidy. Reprodukce z knihy: KONEČNÝ 2005, obr. 62.
45. Reichenau-Niederzell, kostel sv. Petra a Pavla, pohled z lodi do apsidy, nástěnná malba, 1120–1130. Reprodukce z knihy: DEMUS 1968, Abb. 195.
46. Rovná u Stříbrné Skalice, kostel sv. Jakuba, pohled z lodi do apsidy, nástěnná malba, 3. třetina 12. století. Reprodukce z knihy: MAŠÍN 1954, obr. 43.

47. Pražský hrad, kostel sv. Jiří, Majestas Domini v Deesi, nástěnná malba, 3. třetina 12. století, koncha apsidy kaple Panny Marie. Reprodukce z knihy: MAŠÍN 1954, obr. 63.
48. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, Majestas Domini v Deesis Panny Marie a Jana Křtitele, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, koncha apsidy. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
49. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, polopostavy andělů, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, jižní hrana vítězného oblouku. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
50. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, polopostavy andělů na akvarelu Mořice Trappa z roku 1861. Reprodukce z CD-Romu: BAŽANT 2004a.
51. Pürgg, kostel sv. Jana, polopostavy andělů na vítězném oblouku a pohled na kupoli chóru, nástěnná malba, polovina 12. století. Reprodukce z knihy: FILLITZ 1998, 111.
52. Berzé-la-Ville, Château des Moines – proboštská kaple, sv. Pavel a pět apoštolů po pravici Krista, nástěnná malba, počátek 12. století, koncha apsidy. Reprodukce z knihy: BARRAL I ALTET/AVRIL/GABORIT-CHOPIN 1983, Abb. 156.
53. Berzé-la-Ville, Château des Moines – proboštská kaple, Traditio Legis, nástěnná malba, počátek 12. století, koncha apsidy. Reprodukce z knihy: KONEČNÝ 2005, obr. 240.
54. Schwarzhof, Kostel Panny Marie a Klementa, Majestas Domini v Deesis s adorujícími donátory a světcí, nástěnná malba, kolem roku 1180, koncha apsidy horního kostela. Foto: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:P1040437.JPG&filetimestamp=20071223203451>, vyhledáno 31. 10. 2009.
55. Knechtsteden, kostel Panny Marie a Ondřeje, Majestas Domini se sv. Petrem a Pavlem, nástěnná malba, 1160, koncha apsidy klášterního kostela premonstrátů. Foto: <http://www.spiritaner.de/knechtsteden/basilika.htm>, vyhledáno 16. 6. 2009.
56. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, donátorský pár po stranách triumfálního oblouku, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, východní stěna lodi, třetí výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
57. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, donátor s modelem kostela v rukou, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, východní stěna lodi, třetí výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
58. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, donátorka v UV světle s kalichem a paténou, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, východní stěna lodi, třetí výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.

59. Benátky, chrám sv. Marka, Nalezení relikvií sv. Marka v bazilice, mozaika, 13. století, jižní tympanon v západním průčelí. Reprodukce z knihy: GRANDESE 2001, 40.
60. Antifonář ze sv. Petra, pag. 713, detail výjevu Narození Panny Marie, Salcburk, před 1150. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2700. Reprodukce z knihy: SWARZENSKI 1913, Abb. 346.
61. Castel Appiano (Hocheppan), Panny pošetilé, nástěnná malba pozdní 12. / počátek 13. století, stěna apsidy hradní kaple. Reprodukce z knihy: DEMUS 1968, Taf. XXX.
62. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, skupina jezdců na koních a oráčská scéna, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, jihovýchodní stěna lodi, třetí výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
63. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, skupina jezdců na koních a oráčská scéna na akvarelu Mořice Trappa z roku 1861. Reprodukce z CD-Romu: BAŽANT 2004a.
64. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, detail skupiny jezdců na koních, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, jihovýchodní stěna lodi, třetí výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
65. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, detail trojice jezdců na koních v UV světle, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, jihovýchodní stěna lodi, třetí výzdobný pás. Foto: <http://www.znojmskarotunda.com/>, vyhledáno 21. 10. 2009.
66. Vicq-sur-Saint-Chartrier, kostel sv. Martina, Příjezd mágů, nástěnná malba, druhá čtvrtina 12. století, východní stěna lodi. Reprodukce z knihy: DEMUS 1968, Abb. 116.
67. Saint-Savin-sur-Gartempe, opatský kostel, králové na koních, nástěnná malba, pozdní 11. století, klenba hlavní lodi. Reprodukce z knihy: DEMUS 1968, Taf. L.
68. Brinay-sur-Cher, Saint Aignan, Příjezd tří mágů, nástěnná malba, polovina 12. století, severní stěna chóru. Reprodukce z knihy: DEMUS 1968, Abb. 121.
69. Řím, San Clemente, detail z legendy sv. Alexia, nástěnná malba, počátek 12. století, dolní kostel. Reprodukce z knihy: DEMUS 1968, Taf. XV.
70. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, oráčská scéna s asistující postavou za JJZ oknem, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, jižní stěna lodi, třetí výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
71. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, detail dvou mužských postav za pluhem v UV světle, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, jižní stěna lodi, třetí výzdobný pás. Foto: <http://www.znojmskarotunda.com/>, vyhledáno 21. 10. 2009.

72. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, detail asistující postavy na konci oráčské scény v UV světle, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, jihozápadní stěna lodi, třetí výzdobný pás. Foto: <http://www.znojmskarotunda.com/>, vyhledáno 21. 10. 2009.
73. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, první knížecí postava v plášti, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, jihozápadní stěna lodi, třetí výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
74. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, druhá knížecí postava v plášti, západní okno a strom, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, západní stěna lodi, třetí výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
75. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, třetí knížecí postava v plášti, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, západoseverní stěna lodi, třetí výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
76. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, čtvrtá knížecí postava v plášti, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, severozápadní stěna lodi, třetí výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
77. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, pátá knížecí postava v plášti, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, severozápadní stěna lodi, třetí výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
78. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, šestá knížecí postava v plášti, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, severní stěna lodi, třetí výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
79. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, sedmá knížecí postava v plášti, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, severní stěna lodi, třetí výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
80. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, osmá knížecí postava v plášti, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, severní stěna lodi, třetí výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
81. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, knížecí postavy v UV světle, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, východní stěna lodi, čtvrtý výzdobný pás. Foto: <http://www.znojmskarotunda.com/>, vyhledáno 21. 10. 2009.
82. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, první knížecí postava v plášti, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, východní stěna lodi, čtvrtý výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.

83. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, druhá knížecí postava v plášti, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, východní stěna lodi, čtvrtý výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
84. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, třetí knížecí postava v plášti, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, jihovýchodní stěna lodi, čtvrtý výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
85. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, čtvrtá knížecí postava v plášti, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, jihovýchodní stěna lodi, čtvrtý výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
86. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, pátá knížecí postava v plášti, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, jižní stěna lodi, čtvrtý výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
87. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, šestá knížecí postava v plášti, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, jižní stěna lodi, čtvrtý výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
88. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, sedmá knížecí postava v plášti, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, jižní stěna lodi, čtvrtý výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
89. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, osmá knížecí postava v plášti, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, jihozápadní stěna lodi, čtvrtý výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
90. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, devátá postava v plášti, s královskými atributy, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, západní stěna lodi, čtvrtý výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
91. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, desátá knížecí postava v plášti, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, západní stěna lodi, čtvrtý výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
92. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, první knížecí postava bez pláště, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, západní stěna lodi, čtvrtý výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
93. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, druhá knížecí postava bez pláště, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, západoseverní stěna lodi, čtvrtý výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.

94. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, třetí knížecí postava bez pláště, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, severozápadní stěna lodi, čtvrtý výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
95. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, čtvrtá knížecí postava bez pláště, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, severní stěna lodi, čtvrtý výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
96. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, pátá knížecí postava bez pláště, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, severní stěna lodi, čtvrtý výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
97. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, šestá knížecí postava bez pláště, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, severní stěna lodi, čtvrtý výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
98. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, sedmá knížecí postava bez pláště, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, severovýchodní stěna lodi, čtvrtý výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
99. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, osmá knížecí postava bez pláště, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, severovýchodní stěna lodi, čtvrtý výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
100. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, devátá knížecí postava bez pláště, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, východní stěna lodi, čtvrtý výzdobný pás. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
101. Evangeliář ze Saint Chapelle, fol. 16v, hlavy otonských císařů v medailonech, kolem roku 984. Paris, Bibliothèque National de France, lat. 8851. Foto: <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=08009275&E=1&I=67290&M=imageseule>, vyhledáno 21. 10. 2009.
102. Plášť Štěpána Uherského (Maďarský korunovační plášť) s dvanácti polopostavami panovníků v medailonech, počátek 11. století. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum. Foto: http://www.hnm.hu/en/kiall/kia_allando5.html, vyhledáno 1. 12. 2009.
103. Pochva tzv. „Říšského meče“ s postavami Karla III., Ludvíka IV., Otty III. a Konráda II., tepaná práce, západní Německo, 2. polovina 11. století. Wien, Schatzkammer. Reprodukce z knihy: KONEČNÝ 2005, obr. 204.
104. Skříňový relikviář Karla Velikého s postavami trůnících vladařů, tepaná práce, Cáchy, před rokem 1215. Aachen, Münster. Reprodukce z knihy: KONEČNÝ 2005, obr. 167.

105. Codex Gertrudianus, fol. 151r, Repräsentativní zobrazení biskupa Liutwina, Trier, poslední čtvrtina 10. století. Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr. 4545. Reprodukce z knihy: SAUERLAND/HASELOFF 1901, Taf. 27.
106. Pontifikale Gundekarianum, fol. 17v, repräsentativní řada biskupů, Eichstätt, 1071–1072. Eichstätt, Diözesansarchiv, Cod. B4. Reprodukce z knihy: WITTEKIND 2009, Taf. 121.
107. Pontifikale Gundekarianum, biskup Gundekar I., Eichstätt, 1071–1072. Eichstätt, Diözesansarchiv, Cod. B4. Foto:
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/c/c6/Gundekar I.%2C Bischof von Eichst%C3%A4tt 1015%28%3F%29-1019%2C im Pontifikale Gundekarianum.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/c/c6/Gundekar_I.%2C_Bischof_von_Eichst%C3%A4tt_1015%28%3F%29-1019%2C_im_Pontifikale_Gundekarianum.jpg), vyhledáno: 31. 10. 2009.
108. Kronika Welfů, fol. 13v, genealogie rodu, Weingarten 1185–1191. Fulda, Hessische Landesbibliothek, Cod. D 11. Reprodukce z knihy: WITTEKIND 2009, Taf. 122.
109. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, pohled do kupole válcové lodi, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století – stav z 50. let 20. století po restaurování Theophila Melichera v letech 1891–1893. Reprodukce z knihy: FRIEDL 1966, obr. 41.
110. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, holubice Ducha svatého, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, vrchol kupole válcové lodi. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
111. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, postava cheruba na západní straně, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, detail kupole válcové lodi. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
112. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, postava cheruba na severní straně, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, detail kupole válcové lodi. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
113. Benátky, chrám sv. Marka, postava cheruba, mozaika, 13. století, pendativ jižní kupole západní předsíně. Reprodukce z knihy: GRANDESE 2001, 201.
114. Canterbury, katedrála, postava cheruba, nástěnná malba, 1130, kaple sv. Gabriela. Reprodukce z knihy: DEMUS 1968, Taf. LXXVIII.
115. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, Evangelista Matouš, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, kupole válcové lodi. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
116. Znojmo, rotunda sv. Kateřiny, Evangelista Jan, nástěnná malba, 2. čtvrtina 12. století, kupole válcové lodi. Foto: ÚKS AV ČR: Roman Soukup.
117. Hartberg, karner, pohled do kupole válcové lodi, nástěnná malba, 2. třetina 13. století. Foto:

- <http://www.hartberg.at/index.php?seitenAnsicht=bild&seitenId=84&bilderId=508>,
vyhledáno 6. 12. 2009.
118. Zwiefaltenský kolektář, fol. 10r, Agnus Dei, obklopený postavami evangelistů a alegoriemi rajských řek a ctností, Zwiefalten, 1140–1150. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. brev. 128. Reprodukce z knihy: BORRIES-SCHULTEN 1987, Abb. 209.
119. Evangeliář od Sv. Médarda ze Soissons, fol. 81v, Evangelista Marek, Palácová škola Karla Velikého, rané 9. století. Paris, Bibliothèque National de France, Lat. 8850. Foto:
<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Mandragore&O=08101666&E=161&I=67257&M=imageseule>, vyhledáno 21. 11. 2009.
120. Evangeliář ze sv. Petra, fol. 188v, Evangelista Jan, Salcburk, 2. čtvrtina 11. století. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 781. Foto:
http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?imagenamem781.188v.jpg&page=ICA000076272, vyhledáno 21. 10. 2009.
121. Evangeliář z Michaelbeuern, fol. 70v, Evangelista Marek, Salcburk, 1030–1040. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 8272. Reprodukce z knihy: KONEČNÝ 2005, obr. 237.
122. Evangeliář z Admontu, fol. 85v, Evangelista Marek, Salcburk, konec 11. století. Admont, Stiftsbibliothek, Cod. 511. Foto:
<http://www.stiftadmont.at/deutsch/museum/bibliothek/buecher.php>, vyhledáno 21. 10. 2009.
123. Evangeliář ze Štýrského hradce, fol. 175v, Evangelista Jan, Salcburk, konec 11. století. Graz, Universitätsbibliothek, Cod. 805. Reprodukce z knihy: FILLITZ 1998, str. 489.
124. Řezenský evangeliář, fol. 15v, sv. Řehoř, Řezno / Pasov, polovina 12. století. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14267. Reprodukce z knihy: SWARZENSKI 1913, Abb. 37.
125. Tivoli, San Silvestro, postavy šesti proroků, nástěnná malba, 1157–1170, stěna apsidy. Reprodukce z knihy: DEMUS 1968, Abb. 51.
126. Bible Štěpána Hardinga, fol. 191r, příběhy Makabejských, Cîteaux, 1109–1111. Dijon, Biblioth. Municipal, Ms. 14. Foto:
http://www.enlumines.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/dijon_034-01.htm, vyhledáno 1. 12. 2009.

127. Bible Štěpána Hardinga, fol. 165v, iniciála T, Cîteaux, 1109–1111. Dijon, Bibliothèque Municipal, Ms. 14. Foto:
http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/dijon_034-01.htm, vyhledáno 1. 12. 2009.
128. Moralia in Job, fol. 111v, iniciála D, Cîteaux, počátek 12. století. Dijon, Bibliothèque Municipal, Ms. 173. Foto:
http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/BM/dijon_128-01.htm, vyhledáno 1. 12. 2009.
129. Pasionál (Pars aestivalis), fol. 15v, Zwiefalten 1125–1130. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. hist. 2°56. Reprodukce z knihy: BORRIES-SCHULTEN 1987, Abb. 83.
130. Rukopis Isidora Hispánského, fol. 85r, Zwiefalten, 30. léta 12. století. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2°33. Reprodukce z knihy: BORRIES-SCHULTEN 1987, Abb. 193.
131. Řezno, dóm - kaple Všech svatých, pohled do kupole, nástěnná malba, před 1164. Reprodukce z knihy: WITTEKIND 2009, 310.
132. Řezno – Prüfening, benediktinský kostel sv. Jiří, pohled do klenby chóru, nástěnná malba 1119–1122. Reprodukce z knihy: WITTEKIND 2009, Taf. 66.
133. Řezno – Prüfening, benediktinský kostel sv. Jiří, skupina se sv. Petrem, nástěnná malba 1119–1122. Reprodukce z knihy: STEIN 1987, Abb. 28.
134. Admontská bible, pag. 98, příběhy Jozue, Salcburk, před 1150. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2701. Reprodukce z knihy: SWARZENSKI 1913, Abb. 98.
135. Gumpertova bible, fol. 297v, příběhy Makabejských, Salcburk, 3. čtvrtina 12. století. Erlangen, Universitätsbibliothek, Ms. 1. Reprodukce z knihy: SWARZENSKI 1913, Abb. 135.
136. Antifonář ze sv. Petra, pag. 300, Ukřižování, Salcburk po 1150. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2700. Reprodukce z knihy: FILLITZ 1998, 158.
137. Antifonář ze sv. Petra, pag. 166, dedikační obraz, Salcburk po 1150. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. nov. 2700. Reprodukce z knihy: FILLITZ 1998, 156.
138. Lambach, klášterní kostel, trůnící Madona, nástěnná malba, poslední třetina 11. století. Reprodukce z knihy: FILLITZ 1998, 102.

139. Nonnberg, benediktinský kostel Panny Marie, polopostavy světců, nástěnná malba, polovina 12. století. Reprodukce z knihy: DEMUS 1968, Taf. XCVII.

VI. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ALT/MARTAN 1997 — Jaroslav ALT / Alois MARTAN: Restaurátorské práce na románských nástěnných malbách v interiéru znojemské rotundy sv. Kateřiny v letech 1969–1973. In: CIPRIAN 1997, 107sq
- AVRIL 1983 — François AVRIL: Malerei und Buchmalerei in Cluny und in Südfrankreich. In: Xavier BARRAL I ALTET / François AVRIL / Danielle GABORIT-CHOPIN: Romanische Kunst I. Mittel- und Süd Europa 1060–1220. München 1983
- Babenberger in Österreich 1976 — 1000 Jahre Babenberger in Österreich (kat. výst.). Wien 1976
- BANGE 1923 — Ernst Friedrich BANGE: Eine bayerische Malerschule des 11. und 13. Jahrhunderts. München 1923
- BARTLOVÁ 2006 — Milena BARTLOVÁ (rec.): Lubomír Jan KONEČNÝ: Románská rotunda ve Znojmě. Ikonologie maleb a architektury. In: Dějiny a současnost 28, č. 6, 2006, 46sq
- BAŽANT 1995 — Jan BAŽANT: Budování minulosti. Znojemská rotunda a renesance 12. století. In: Listy filologické 118, 1995, 20–37
- BAŽANT 2001 — Jan BAŽANT: Znojemská rotunda a raněkřesťanské malířství. In: Historická Olomouc XII, 2001, 7–15
- BAŽANT 2004a — Jan BAŽANT: Románská rotunda svaté Kateřiny ve Znojmě, Interaktivní Cd-Rom. Praha, Znojmo 2004
- BAŽANT 2004b — Jan BAŽANT: Poznámky k interpretaci malířské výzdoby znojemské rotundy. In: KRATOCHVÍLOVÁ 2004, 6–14
- BECKWITH 1967 — John BECKWITH: Die Kunst des frühen Mittelalters. Karolingische, ottonische und romanische Kunst. München / Zürich 1967
- BECKWITH 1970 — John BECKWITH: Early Christian and Byzantine Art. London 1970
- BERTELLI 1983 — Carlo BERTELLI: Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana. In: EINAUDI 1983, 5–163
- BOECKLER 1923 — Albert BOECKLER: Stuttgarter Passionale. Augsburg 1923
- BOROVSÝ 1998 — Tomáš BOROVSÝ (rec.): Znojemská rotunda ve světle vědeckého poznání. In: Časopis matice moravské 117, č. 1, 1998, 172–174
- BOROVSÝ 1999 — Tomáš BOROVSÝ: Nebývá zvykem. In: Časopis matice moravské 118, č. 2, 1999, 433–435

- BORRIES–SCHULTEN 1987 — Sigrid von BORRIES–SCHULTEN: Die romanischen Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart I. Provenienz Zwiefalten. Stuttgart 1987
- BRAUNFELS/SCHNITZLER 1965 — Wolfgang BRAUNFELS / Hermann SCHNITZLER: Karl der Große. Band III. Karolingische Kunst. Düsseldorf 1965
- BRUCKNER 1955 — Albert BRUCKNER: Scriptoria mediaevi Helvetica VII. Schreibschulen der Diözese Konstanz. Genf 1955
- BUTZ 1987 — Annegret BUTZ: Die romanischen Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart II. Verschiedene Provenienzen. Stuttgart 1987
- BUTZ 1994 — Annegret BUTZ: Katalog der illuminierten Handschriften des 11. und 12. Jh. aus dem Benediktinerkloster Allerheiligen in Schaffhausen. Stuttgart 1994
- CAHN 1996 — Walter CAHN: Romanesque manuscripts: twelfth century (= A survey of manuscripts illuminated in France). London 1996
- CAVALLO 1994a — Guglielmo CAVALLO (ed.): Exultet rotoli liturgici del medioevo meridionale. Roma 1994
- CAVALLO 1994b — Guglielmo CAVALLO (ed.): I luoghi della memoria scritta: manoscritti, incunaboli, libri a stampa di Biblioteche Statali Italiane. Roma 1994
- CIBULKA 2009 — Josef CIBULKA: Český řád korunovační a jeho původ. In: Jiří KUTHAN / Miroslav ŠMIED (ed.): Korunovační řád českých králů. Praha 2009
- CIPRIAN 1997 — Pavel CIPRIAN (ed.): Znojmská rotunda ve světle vědeckého poznání. Sborník příspěvků, vědecká konference Znojmo 23. – 25. 9. 1996. Znojmo 1997
- ČERNÝ 1997 — Pavol ČERNÝ: Zobrazení přemyslovské genealogie v rotundě sv. Kateřiny ve Znojmě a některé aspekty její interpretace. In: CIPRIAN 1997, 78–92
- ČERNÝ 2002 — Pavol ČERNÝ: Zobrazení Zvěstování Panny Marie v Kodexu Vyšehradském a Kodexu Hnězdenském. In: Pro Arte. Sborník k počtě Ivo Hlobila. Praha 2002, 41–49
- DČVU I/1 — Dějiny českého výtvarného umění I/1. Rudolf CHADRABA (ed.). Praha 1984
- DEMUS 1935 — Otto DEMUS: Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100–1300, 1935
- DEMUS 1968 — Otto DEMUS: Die romanische Wandmalerei. München 1968

- DEMUS 1970 — Otto DEMUS: *Byzantine Art and the West*. New York 1970
- DEMUS/UNTERKIRCHER 1974 — Otto DEMUS / Franz UNTERKIRCHER: *Das Antifonar von St. Peter*. Graz 1974
- DODWELL 1971 — Charles Reginald DODWELL: *Painting in Europe. 800 to 1200*. London 1971
- DVOŘÁKOVÁ 1997 — Kateřina DVOŘÁKOVÁ: Vyhodnocení doposud provedených průzkumů na malbách v rotundě sv. Kateřiny ve Znojmě. In: CIPRIAN 1997, 115–121
- EINAUDI 1983 — Giulio EINAUDI (ed.): *Storia dell'arte italiana II/1. Dal Medioevo al Quattrocento*. Torino 1983
- ELBERN 1962 — Victor Heinrich ELBERN: *Das erste Jahrtausend. Tafelband*. Düsseldorf 1962
- ELBERN 1977 — Victor Heinrich ELBERN: *Der Domschatz zu Hildesheim*. Hildesheim 1977
- EMLER 1893 — Josef EMLER (ed.): *Przibiconis de Radenin dicti Pulkavae Chronicon Bohemiae (= Fontes Rerum Bohemicarum V)*. Praha 1893
- Europas Mitte 2000 — *Europas Mitte um 1000. Handbuch zur Ausstellung*. Alfried WIECZOREK / Hans-Martin HINZ (ed.). Stuttgart 2000
- Europas Mitte 2000 (kat.výst.) — *Europas Mitte um 1000 (kat. výst.)*. Alfried WIECZOREK / Hans-Martin HINZ (ed.). Stuttgart 2000
- EUW 2008 — Anton von EUW: *Die St. Galler Buchkunst vom 8. bis zum Ende des 11. Jahrhunderts (=Monasterium Sancti Galli 3)*. St. Gallen 2008
- FILLITZ 1998 — Hermann FILLITZ (ed.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Früh- und Hochmittelalter*. München – New York 1998
- FIŠER 1949 — František FIŠER: *Konzervace nástěnných maleb v kapli sv. Kateřiny ve Znojmě 1947–1949 (rukopis v archívu Památkového Ústavu v Brně)*
- FRB II. — *Kosmův letopis český s pokračovateli / Cosmae chronicon boemorum cum continuatoribus (= Fontes rerum bohemicarum. Tom II)*. Praha 1987
- FRIEDL 1952 — Antonín FRIEDL: *Nový pohled na znojemskou rotundu a její genealogickou řadu přemyslovských podobizen*. In: *Zprávy památkové péče* 11–12, Praha 1952, 206–215
- FRIEDL 1966 — Antonín FRIEDL: *Přemyslovci ve Znojmě. Ikonografie posvátného oráče v českém mythu*. Praha 1966

- GAMPER/KNOCH-MUND/STÄHLI 1994 — Rudolf GAMPER / Gaby KNOCH-MUND / Marlis STÄHLI: Katalog der mittelalterlichen Handschriften der Ministerialbibliothek Schaffhausen. Zürich 1994
- GÉNICOT 1998 — Léopold GÉNICOT: Les généalogies. Typologie des sources du moyen âge occidental. Brepols 1998
- GRANDESE 2001 — Andrea GRANDESE (ed.): Lo splendore di San Marco. Rimini 2001
- GRODECKI 1975 — Louis GRODECKI: Les plus anciens vitraux de Saint-Remi de Reims. In: Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift Hans Wentzel. Berlin 1975
- GRODECKI 1977 — Louis GRODECKI: Le Vitrail Roman. Fribourg 1977
- HARRSEN 1937 — Meta HARRSEN: Cursus sanctae Mariae. New York 1937
- HECHT/HECHT 1979 — Konrad HECHT / Josef HECHT: Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseebiets. Sigmaringen 1979
- Heiliges Römisches Reich 2006 — Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Von Otto dem Grossen bis zum Ausgang des Mittelalters (kat. výst.). Dresden 2006
- HOUDEK 1898 — Vítězslav HOUDEK: Hradní kaple znojemská. In: Časopis vlasteneckého muzejního spolku v Olomouci XV, 1898, 77–94
- HOUDEK 1899 — Vítězslav HOUDEK: Hradní kaple znojemská. In: Časopis vlasteneckého muzejního spolku v Olomouci XVI, 1899, 1–10
- HUNGER 1975 — Herbert HUNGER: Das byzantinische Herrscherbild. Darmstadt 1975
- CHASTEL 1987 — André CHASTEL: Die Kunst Italiens. München 1987
- CHASTEL 1999 — André CHASTEL: L'Italie et Byzance. Paris 1999
- JAN 1997 — Libor JAN: Několik poznámek k nejstarší církevní organizaci na Znojemsku. In: Časopis matice moravské 116, č. 1, 1997
- JAN 1999 — Libor JAN: O inteligenci středověkých mnichů a božské vědě současnosti. In: Časopis matice moravské 118, č. 2, 1999, 445–452
- KACHLÍK 2004 — Jiří KACHLÍK: Může křesťanský cyklus maleb napomoci datování dynastického cyklu maleb v rotundě sv. Kateřiny ve Znojmě? In: KRATOCHVÍLOVÁ 2004, 20–24
- KARBUSICKÝ 1995 — Vladimír KARBUSICKÝ: Báje, mýty, dějiny. Nejstarší české pověsti v kontextu evropské kultury. Praha 1995

- KELLER 1985 — Hagen KELLER: Herrscherbild und Herrschaftslegitimation zur Deutung der ottonischen Denkmäler, in: Frühmittelalterliche Studien 19, 1985
- KELLER 1996 — Hagen KELLER: Das Bildnis Kaiser Heinrichs im Regensburger Evangeliar aus Montecassino, in: Frühmittelalterliche Studien 30, 1996, 173–214
- KLEMM 2004 — Elisabeth KLEMM: Die ottonischen und frühromanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek. Wiesbaden 2004
- KLEMM 1980 — Elisabeth KLEMM: Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek I. Wiesbaden 1980
- KLEMM 1988a — Elisabeth KLEMM: Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek II. Wiesbaden 1988
- KLEMM 1988b — Elisabeth KLEMM: Das Evangeliar Heinrichs des Löwen. Frankfurt am M. 1988
- KLEMM 1989 — Elisabeth KLEMM: Helmarshausen und das Evangeliar Heinrichs des Löwen. In: Das Evangeliar Heinrichs des Löwen. Kommentar zum Faksimile. Frankfurt am M. 1989
- KLÍMA 1995 — Bohuslav KLÍMA: Znojemská rotunda ve světle archeologických výzkumů. Brno 1995
- KLÍMA 1997 — Bohuslav KLÍMA: Znojemská rotunda ve světle archeologických výzkumů. In: CIPRIAN 1997, 12–18
- KLOBUŠICKÝ 2004 — Jan KLOBUŠICKÝ: Kult sv. Kateřiny Alexandrijské a jeho šíření. In: KRATOCHVÍLOVÁ 2004, 155–165
- KOEHLER/KITZINGER/MÜTHERICH 1972 — Wilhelm KOEHLER / Ernst KITZINGER / Florentine MÜTHERICH: Buchmalerei des frühen Mittelalters. München 1972
- KØLLN 1996 — Herman KØLLN: Přemyslovská pověst v Kristiánově legendě a v Kosmově kronice. In: Bibliotheca Strahoviensis 2. Praha 1996, 111–122
- KONEČNÝ 1997 — Lubomír Jan KONEČNÝ: Ikonografická problematika románské výmalby znojemské rotundy. In: CIPRIAN 1997, 59–78
- KONEČNÝ 1999 — Lubomír Jan KONEČNÝ: Poznámka k problematice výkladů nejstarších dějin Znojma. In: Časopis matice moravské 118, č. 2, 1999, 427–432
- KONEČNÝ 2002 — Lubomír Jan KONEČNÝ: Malby v apsidě rotundy sv. Kateřiny ve Znojmě. In: Historia artium IV. Olomouc 2002, 51–85
- KONEČNÝ 2005 — Lubomír Jan KONEČNÝ: Románská rotunda ve Znojmě. Ikonologie maleb a architektury. Brno 2005
- Kosmova kronika česká — Kosmova kronika česká. Karel HRDINA / Marie BLÁHOVÁ (ed.). Praha 2005

- KOVACS/LOVAG 1980 — Eva KOVACS / Zsuzsa LOVAG: The Hungarian Crown and other Regalia. Budapest 1980
- KRÁLÍK 1976 — Oldřich KRÁLÍK: Kosmova kronika a předchozí tradice. Praha 1976
- KRATOCHVÍLOVÁ 2004 — Marie KRATOCHVÍLOVÁ (ed.): Znojemská rotunda. Malby v národní kulturní památce Rotunda sv. Kateřiny a výsledky současného výzkumu. Sborník příspěvků z 2. konference o rotundě, konané 25. – 26. června 2003 ve Znojmě. Znojmo 2004
- Kristiánova legenda — Kristiánova legenda. Život a umučení svatého Václava a jeho báby svaté Ludmily. Jaroslav LUDVÍKOVSKÝ (ed.). Praha 1978
- KRZEMIEŃSKA 1985 — Barbara KRZEMIEŃSKA: Moravští Přemyslovci ve znojemské rotundě. Ostrava 1985
- KRZEMIEŃSKA/MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 2000 — Barbara KRZEMIEŃSKA / Anežka MERHAUTOVÁ / Dušan TŘEŠTÍK: Moravští přemyslovci ve znojemské rotundě. Praha 2000
- KUBÍNOVÁ 2006 — Kateřina KUBÍNOVÁ: Dosud přehlížené svědectví o Přemyslových opánkách a mošně a o korunovaci českých králů. In: Ars vivendi. Professori Jaromír Homolka ad honorem. Praha 2006, 79–84
- KURT 1961 — Martin KURT: Die ottonischen Wandbilder der St. Georgskirche, Reichenau-Oberzell. Konstanz 1961
- KYBALOVÁ 2005 — Ludmila KYBALOVÁ: Dějiny odívání. Středověk. Praha 2005
- KYBALOVÁ/HERBENOVÁ/LAMAROVÁ 1973 — Ludmila KYBALOVÁ / Olga HERBENOVÁ / Milena LAMAROVÁ: Obrazová encyklopedie módy. Praha 1973
- La France Roman 2005 — La France romane au temps des premiers Capétiens 987–1152 (kat. výst.). François AVRIL / Jean-René GABORIT (ed.). Paris 2005
- LAMMERS 1972 — Walther LAMMERS: Ein karolingisches Bildprogramm in der Aula Regia von Ingelheim. In: Festschrift für Hermann Heimpel. Göttingen 1972
- LANC 1998a — Elga LANC: Pürgg, Johannes Kapelle. In: FILLITZ 1998, 427–430
- LANC 1998b — Elga LANC: Hartberg, Karner Hl. Michael. In: FILLITZ 1996, 457sq, kat. č. 191
- LEHNER 1902 — Ferdinand LEHNER: Česká škola malířská XI. věku. I. Korunovační evangelistář krále Vratislava. Praha 1902
- MAŠÍN 1954 — Jiří MAŠÍN: Románská nástěnná malba v Čechách a na Moravě. Praha 1954
- MAŠÍN 1984 — Jiří MAŠÍN: Románské malířství. In: DČVU I/1

- MATĚJČEK 1915a — Antonín MATĚJČEK: Nástěnné malby v rotundě sv. Kateřiny ve Znojmě. In: Zdeněk WIRTH: Umělecké poklady Čech 2, 1915, 60sq
- MATĚJČEK 1915b — Antonín MATĚJČEK: Nástěnné malby Znojemské rotundy sv. Kateřiny. In: Památky archeologické 27, 1915, 201–208
- MATTHIAE 1988 — Guglielmo MATTHIAE: Pittura romana del medioevo. Secoli XI–XIV, Vol. II. Roma 1988
- MAYER 2005 — Jannie MAYER: La peinture murale romane. In: La France romane 2005, 31–33
- MAYR-HARTING 1999 — Henry MAYR-HARTING: Ottonian book illumination. London 1999
- MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ 1983 — Anežka MERHAUTOVÁ-LIVOROVÁ: Ikonografie znojemského přemyslovského cyklu. In: Umění 31, 1983, 18–25
- MERHAUTOVÁ/MARTAN 1988 — Anežka MERHAUTOVÁ / Alois MARTAN: Byly či nebyly malby znojemské rotundy jednotným dílem. In: Umění XXXVI, 1988, 294–308
- MERHAUTOVÁ/SPUNAR 2006 — Anežka MERHAUTOVÁ / Pavel SPUNAR: Kodex Vyšehradský. Korunovační evangelistář prvního českého krále. Praha 2006
- MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 1984 — Anežka MERHAUTOVÁ / Dušan TŘEŠTÍK: Románské umění v Čechách a na Moravě. Praha 1984
- MERHAUTOVÁ/TŘEŠTÍK 1985 — Anežka MERHAUTOVÁ / Dušan TŘEŠTÍK: Ideové proudy v českém umění 12. století. Praha 1985
- MĚŘÍNSKÝ 1984 — Zdeněk MĚŘÍNSKÝ: Znojemská odhalení?. In: Folia historica Bohemica 7, 1984, 369–377
- MĚŘÍNSKÝ 1999 — Zdeněk MĚŘÍNSKÝ: Několik poznámek k výzkumům znojemské rotundy a hradu. In: Časopis matice moravské 118, 1999
- Monumentaannonis 1975 — Monumentaannonis: Köln und Siegburg. Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter (kat. výst.). Anton LEGNER (ed.). Köln 1975
- MÜTHERICH 1965 — Florentine MÜTHERICH: Die Buchmalerei am Hofe Karls des Großen. In: BRAUNFELS/SCHNITZLER 1965
- MÜTHERICH/DACHS 1987 — Florentine MÜTHERICH / Karl DACHS (ed.): Regensburger Buchmalerei (kat. výst.). München 1987
- MÜTHERICH/FUHRMANN 1986 — Florentine MÜTHERICH / Horst FUHRMANN: Das Evangeliar Heinrichs des Löwen und das mittelalterliche Herrscherbild. München 1986

- MÜTHERICH/GAEHDE 1976 — Florentine MÜTHERICH / Joachim GAEHDE: Karolingische Buchmalerei. München 1976
- NAREDI-RAINER/MADERSBACHER 2007 — Paul NAREDI-RAINER / Lukas MADERSBACHER (ed.): Kunst in Tirol I. Von den Anfängen bis zur Renaissance. Innsbruck 2007
- NEJEDLÝ 1990 — Václav NEJEDLÝ: Některé restaurátorské práce v Čechách a na Moravě před sto lety. In: Památky a příroda 15, 1990
- NILGEN 1985 — Ursula NILGEN: Amtsgenealogie und Amtsheiligkeit. Königs- und Bischofsreihen in der Kunstpropaganda des Hochmittelalters. In: BIERBRAUER/KLEIN 1985, 217–234
- NILGEN 1998 — Ursula NILGEN: Frühe Buchmalerei in Cîteaux. In: Cîteaux.1098–1998. Rheinische Zisterzienser im Spiegel der Buchkunst (kat. výst.). Wiesbaden 1998, 25–46
- NOVOTNÝ 1967 — Boris NOVOTNÝ: Předběžná zpráva o zjišťovacím výzkumu ve Znojenské rotundě. In: Přehled výzkumů. Archeologický ústav Československé akademie věd za r. 1966. Brno 1967
- NOVOTNÝ 1975 — Boris NOVOTNÝ: Moravské úděly a jejich raně feudální centra v 11.–13. století. In: Archeologické rozhledy 27, č. 5, 1975, 516–527
- NOVOTNÝ 2004 — Aleš NOVOTNÝ: Znojemská malba jako rébus neboli o smyslu této malby očima psychologie. In: KRATOCHVÍLOVÁ 2004, 25–42
- NOVOTNÝ 2007 — Aleš NOVOTNÝ: Malba ve znojemské rotundě a tapiserie z Bayeux: srovnání sémantického významu pěti vybraných znaků. In: Vlastivědný věstník moravský 59, č. 3, 2007, 234–249
- NOVÝ 1988 — Rostislav NOVÝ: Symboly české státnosti v 10.–12. století. In: Folia historica Bohemica 12, 1988, 47–61
- NYSSSEN 1972 — Wilhelm NYSSSEN: Frühchristliches Byzanz. Leipzig 1972
- PÄCHT 1984 — Otto PÄCHT: Buchmalerei des Mittelalters. München 1984
- PAZOUR 2004 — Jaroslav PAZOUR: Postava donátorky z hlediska symboliky byzantského umění a další návaznosti. In: KRATOCHVÍLOVÁ 2004, 43–71
- PIPPAL 1998 — Martina PIPPAL: Vom 10. Jahrhundert bis zum Ende des Hochmittelalters: die Skriptorien der kirchlichen Institutionen in der Stadt Salzburg (Domstift, Benediktinerstift St. Peter, Petersfrauen). In: FILLITZ 1998, 461–522

- PITTNER 1822 — Josef PITTNER: Gemälde- Erklärung in dem sogenannten Heidentempel zu Znaim. In: Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst 71. Wien 1822, 377sq
- POULÍK 1987 — Josef POULÍK: O románské rotundě ve Znojmě. Brno 1987
- PROFANTOVÁ/PROFANT 2004 — Nad'a PROFANTOVÁ / Martin PROFANT: Encyklopedie slovanských bohů a mýtů. Praha 2004
- RAMPULA 1953 — Jaroslav RAMPULA: Latinský nápis v rotundě sv. Kateřiny ve Znojmě. In: Zprávy památkové péče 13, č. 2, 1953, 54–57
- RESTLE 1967 — Marcell RESTLE: Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. Recklinghausen 1967
- ROYT 2006 — Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie. Praha 2006
- SAUERLAND/HASELOFF 1901 — Heinrich Volbert SAUERLAND / Arthur HASELOFF: Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier, Codex Gertrudianus in Cividale. Trier 1901
- SCHILLER 1966 — Gertrud SCHILLER: Ikonographie der christlichen Kunst. Band 1. Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi. Gütersloh 1966
- SCHILLER 1971 — Gertrud SCHILLER: Ikonographie der christlichen Kunst. Band 3. Die Auferstehung und Erhöhung Christi. Gütersloh 1971
- SCHNITZLER 1957 — Hermann SCHNITZLER: Rheinische Schatzkammer. Düsseldorf 1957
- SCHRAMM 1928 — Percy Ernst SCHRAMM: Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit I. 751–1190. Leipzig, Berlin 1928
- SCHRAMM/MÜTHERICH 1962 — Percy Ernst SCHRAMM / Florentine MÜTHERICH: Denkmale der deutschen Könige und Kaiser I. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Großen bis Friedrich II. München 1962
- SCHULZE-DÖRRLAMM 1995 — Mechthild SCHULZE-DÖRRLAMM: Das Reichsschwert. Ein Herrschaftszeichen des Salier Heinrich IV. und des Welfen Otto IV. Sigmaringen 1995
- SLÁMA 1991 — Jiří SLÁMA: Přemyslovci a Morava. In: Sborník Společnosti přátel starožitností 2. Praha 1991, 51–68
- SLOVÁK 2004 — Libor SLOVÁK: Pokus o interpretaci některých symbolů maleb mariánského cyklu rotundy P. Marie a sv. Kateřiny ve Znojmě. In: KRATOCHVÍLOVÁ 2004, 71–74

- STÄHLI 1984 — Marlis STÄHLI: Die Handschriften im Domschatz zu Hildesheim. Wiesbaden 1984
- STEIN-KECKS 2009a — Heidrun STEIN-KECKS: Regensburg-Prüfening, kath. Filialkirche St. Georg, ehem, Benediktinerabteikirche. In: WITTEKIND 2009, 301–303, kat. č. 80
- STEIN-KECKS 2009b — Heidrun STEIN-KECKS: Perschen, Karner. In: WITTEKIND 2009, 310sq, kat. č. 88
- STEPPAN 2007 — Thomas STEPPAN: Romanische Wandmalerei. In: NAREDIRAINER/MADERSBACHER 2007
- Suevia Sacra 1973 — Suevia Sacra. Frühe Kunst in Schwaben (Kat. výst.). Augsburg 1973
- SWARZENSKI 1901 — Georg SWARZENSKI: Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts. Leipzig 1901
- SWARZENSKI 1913 — Georg SWARZENSKI: Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen stils. Band 2. Leipzig 1913
- SWOBODA 1969 — Karl Maria SWOBODA: Die Bilder der Admonter Bibel des 12. Jahrhunderts, in: Kunst und Geschichte, 1969, 41–54
- SYSEL 1997 — František SYSEL: Změny podoby a výrazu nástěnných maleb ve znojemské rotundě v souvislosti se zásahy do její hmotné struktury a z toho vyplývající otázka míry autentičnosti díla. In: CIPRIAN 1997, 110–115
- SYSEL 2004 — František SYSEL: Poznámky ke stavu maleb ve Znojemské rotundě. In: KRATOCHVÍLOVÁ 2004, 75sq
- ŠIMÍK 2001 — Petr ŠIMÍK: Otočené štíty, šišák sv. Václava, knížecí pláště. Příspěvek k ikonografii 4. pásu maleb ve znojemské rotundě, aneb Polemika s Dušanem Třeštíkem. In: Moravský historický sborník, ročenka MNK 1999–2001. Brno 2001, 361-377
- ŠIMÍK 2004 — Petr ŠIMÍK: Nový pohled na ikonografii 3. pásu maleb v rotundě sv. Kateřiny ve Znojmě. In: KRATOCHVÍLOVÁ 2004, 78–123
- ŠIMÍK 2006 — Petr ŠIMÍK: Pocházel kníže Bořivoj, zakladatel pražského hradu z Moravy?. In: Moravský historický sborník, ročenka MNK 2001–2005. Brno 2006, 329-407
- ŠIMÍK 2009a — Petr ŠIMÍK: <http://www.znojemskarotunda.com>, vyhledáno 13. 3. 2009
- ŠIMÍK 2009b — Petr ŠIMÍK: <http://www.moraviamagna.cz>, vyhledáno 13. 3. 2009
- TATÍČEK 1998a — Václav TATÍČEK: Přemyslovské lustrování. Praha 1998

- TATÍČEK 1998b — Václav TATÍČEK: Historie záhadného nápisu. Praha 1998
- TILLE 1904a — Václav TILLE: Přemyslovy stěevíce a železný stůl. In: Český časopis historický 10, 1904
- TILLE 1904b — Václav TILLE: K pověsti o Přemyslovi. In: Český časopis historický 10, 1904
- TILLE 1918 — Václav TILLE: Kristiánův a Kosmův Přemysl. In: Český časopis historický 24, 1918
- TRAPP 1862 — Mořic Vilém TRAPP: Die Wandgemälde in der Capelle (HeidenTempel) der Markgrafenburg zu Znaim. Brünn 1862 (rukopis ve znojenském muzeu)
- TŘEŠTÍK 1965 — Dušan TŘEŠTÍK: Kosmovo pojetí přemyslovské pověsti. In: Český lid 52, č. 5, 1965
- TŘEŠTÍK 1966 — Dušan TŘEŠTÍK: Kosmas. Praha 1966
- TŘEŠTÍK 1984 — Dušan TŘEŠTÍK: Znojenská odhalení podruhé. In: Folia Historica Bohemica 7, 1984, 379–386
- TŘEŠTÍK 1987 — Dušan TŘEŠTÍK: Objevy ve Znojmě. In: Československý časopis historický 35, č. 4, 1987, 548-576
- TŘEŠTÍK 1988 — Dušan TŘEŠTÍK: Mír a dobrý rok. Státní ideologie raného přemyslovského státu mezi křesťanstvím a „pohanstvím“. In: Folia historica Bohemica 12, 1988, 23–41
- TŘEŠTÍK 2003 — Dušan TŘEŠTÍK: Mýty kmene Čechů. Praha 2003
- VÁŇA 1990 — Zdeněk VÁŇA: Svět slovanských bohů a démonů. Praha 1990
- VDZKČ I. — Velké dějiny zemí koruny české I. Do roku 1197. Marie BLÁHOVÁ / Jan FROLÍK / Naďa PROFANTOVÁ. Praha 1999
- VDZKČ II. — Velké dějiny zemí koruny české II. 1197–1250. Vratislav VANÍČEK. Praha 2000
- Vídeňská gotika 1992 — Vídeňská gotika. Sochy, sklomalby a architektonická plastika z dómu Sv. Štěpána ve Vídni (kat. výst.). Praha 1991–1992
- VIDMANOVÁ 1974 — Anežka VIDMANOVÁ: Zur ratselhaften Inschrift in Znaim (Znojmo), in: Études de civilisation médiévale (XIe–XIIe) siècles. Poitiers 1974
- VIDMANOVÁ 1997 — Anežka VIDMANOVÁ: Poznámky k datačnímu nápisu v kapli sv. Kateřiny ve Znojmě. In: CIPRIAN 1997, 51–58
- VOTOČEK 1949 — Otakar VOTOČEK: Přemyslovská rotunda sv. Kateřiny ve Znojmě. In: Zprávy památkové péče 9, 1949, 101–127

- VŠETEČKOVÁ 1997 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Christologický cyklus v rotundě sv. Kateřiny ve Znojmě. In: CIPRIAN 1997, 92–101
- VŠETEČKOVÁ 2004 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Nástěnné malby ve znojenské rotundě. Několik poznámek k jejich interpretaci. In: KRATOCHVÍLOVÁ 2004, 124–130
- VŠETEČKOVÁ 2005 — Zuzana VŠETEČKOVÁ: Nástěnné malby v bazilice sv. Jiří na Pražském hradě. In: Castrum Pragense 6. Praha 2005, 23–56
- WALICKI 1971 — Michał WALICKI: Sztuka Polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku. Warszawa 1971
- WEISS 1969 — Evelyn WEISS: Der Freskenzyklus der Johanneskapelle in Pügg, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 22, 1969, 7–42
- WEITZMANN 1951 — Kurt WEITZMANN: The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio. Princeton 1951
- WIHODA 1997 — Martin WIHODA: Znojemští úředníci v politickém a mocenském systému přemyslovské monarchie. In: CIPRIAN 1997, 18–45
- WIHODA 1999 — Martin WIHODA: Conradus secundus fundator, aneb úvahy nad významem jedné čárky. In: Několik poznámek k výzkumům znojenské rotundy a hradu, in: Časopis matice moravské 118, č. 2, 1999, 437–443
- WITTEKIND 2009 — Susanne WITTEKIND (ed.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Band II. Romanik. München / Berlin / London / New York 2009
- Wittelsbach und Bayern 1980 — Wittelsbach und Bayern. Band I,1/2: Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. zu Ludwig dem Bayern (kat. výst.). Hubert GLASER (ed.). München 1980
- WIXOM 1997 — William WIXOM: Byzantine art and the West. In: Helen EVANS / William WIXOM (ed.): The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A. D. 843–1261 (kat. výst.). New York 1997, 434–449
- ZÁSTĚRA 1983 — Jaroslav ZÁSTĚRA: Co skrývá znojemská rotunda. In: Z'83 (Zápisník), č. 21, 1983, 35–37
- ZÁSTĚRA 1986 — Jaroslav ZÁSTĚRA: Původ péřové koruny. Postavy panovníků na českých a moravských denárech. Znojmo 1986
- ZÁSTĚRA 1990 — Jaroslav ZÁSTĚRA: Znojemská rotunda a Velká Morava. Brno 1990
- ŽEMLIČKA 1997 — Josef ŽEMLIČKA: Čechy v době knížecí (1034–1198). Praha 1997

VII. RESUMÉ

Nástěnné malby ve znojenské rotundě sv. Kateřiny jsou památkou mimořádného významu pro celou střední Evropu. Ačkoli výmalba s unikátním programem je podnětem studia dlouhé řady badatelů již po 200 let, stále zůstává neuzavřeným tématem.

Z části též nešetrnými restaurátorskými zásahy, byla výzdoba celého interiéru stavby značně poškozena, došlo ke ztrátě původní barevnosti a vnitřní modelace objemů. Přesto jsou v cyklu maleb postihnutele stylistické znaky, umožňující alespoň základní formální analýzu, jež je, spolu s historickým kontextem, zásadním aspektem pro výklad a dataci maleb.

Výmalba, prováděná technikou „al secco“, je vertikálně rozdělena do několika horizontálně probíhajících pásů. Zdánlivě je tvořena dvěma obsahovými složkami, rozdělujícími malbu na výjevy s duchovně církevní a světskou tematikou. Přesto jde o homogenní umělecké dílo, vzniklé spoluprací několika (pravděpodobně čtyř) rukou v jedné dílně a v krátkém časovém rozmezí. Styl znojenských maleb, charakteristický lineární kresebností a pevně konturovanými, vertikálně protaženými proporcemi figur, je srovnatelný se středoevropským malířstvím, zasaženým vlnou byzantinismů kolem roku 1100. Nejbližší stylistické vazby byly shledány k malířství řezenské a salcburské provenience 2. třetiny 12. století a k soudobé umělecké produkci kláštera ve Zwiefalten.

K církevní části náleží výjevy druhého výzdobného pásu v lodi, týkající se Kristova dětství (Zvěstování Panně Marii, Navštívení, Narození Ježíše Krista, spojené s Josefovým snem a Zvěstováním pastýřům, Klanění tří králů, Vraždění nevinátek a Útěk do Egypta), výzdoba apsidy (12 apoštolů, stojících pod arkádami, Majestas Domini s Pantokrátorem v Deesi Panny Marie a Jana Křtitele a polopostavy dvanácti andělů na hraně vítězného oblouku) a vrcholu kupole (střídající se postavy čtyř šestikřídlých cherubů s evangelisty, znázorněnými se svými symboly a Duchem Svatým). K těmto námětům lze nalézt obsahové analogie v širší středoevropské oblasti. Mnoho kompozic a motivů navazuje na starší tradice otonské a karolinské malby, nápadně se uplatňují i východní témata. Paralely ke všem křesťanským výjevům se nacházejí zejména v salcburském knižním malířství 11.–12. století.

Část maleb nepochybně bezprostředně inspirovaná světskou osobností se nachází ve 3. a 4. výzdobném pásu válcové lodi. Na východní straně dolního pásu je zobrazen pár donátorů, stojících po stranách vítězného oblouku. Na jižní polovině téže výzdobné zóny je znázorněna jezdecká a oračská scéna, jejichž hlavní postavy (vedoucí jezdec na bílém koni a vysoká postava za pluhem) jsou ztotožněny identickým oděvem a pláštěm,

charakterizujícím též donátora. K těmto scénám nebyly nalezeny žádné obsahové analogie, na vzácné paralely je možno poukázat pouze k následující reprezentativní řadě mužských postav, nesoucích vladařské atributy. Srovnatelná je se zahraničními genealogiemi politického typu. V nich se výrazně projevuje reprezentativní, idealizující charakter, agnatický princip a idea memorie (spojující zesnulé osoby s živými) a posloupnosti v určitém úřadu.

Z historických souvislostí a dosavadního studia znojenských maleb vyplývá, že jejich vznik souvisí se zvýšením významu znojenského hradu ve 12. století a s Přemyslovci, zde sídlícími a spravujícími odtud část Moravy. Patrně je lze přímo spojit s osobou Konráda II. Znojenského. Koncept výzdoby odráží donátorovu aspiraci získat pražský trůn, na který měl podle zásady seniorátu nárok po Soběslavu I. Scény třetího výzdobného pásu v lodi rotundy představují jeho příslušnost k panovnické dynastii, navázání na rodové tradice a předurčenost a schopnost zajistit zemi pořádek a blahobyť. Idea posloupnosti charakterizuje řadu Přemyslovců, pokračující i ve čtvrtém pásu. V pláštích, označujících vyšší postavení, zde jsou zobrazeni křesťanští vladaři, s jedinou zvýrazněnou postavou, korunovaným Vratislavem II., postaveným vedle současného panovníka Soběslava na čestné místo naproti apsidě. Dále jsou zde bez plášťů představeni zesnulí i živí Přemyslovci, vládoucí pouze na Moravě. V této skupině je znázorněno i aktuální postavení Konráda II., diferencovaného od ostatních přílbou.

Na základě výsledků dosavadního bádání lze pravděpodobnou dobu vzniku klást do pozdních třicátých let 12. století. Výklad, důsledné formální zařazení i datování znojenského cyklu maleb jsou však stále neuzavřeným tématem, vhodným pro další studium.

VIII. ABSTRACT

The romanesque rotunda of the St. Catherine in Znojmo is one of the most important monument in Czech Republic and Central Europe. From 1962 it's registered as National Cultural Monument. Its unique murals with uncommon content have been subject of discussions of many specialists for almost two centuries and still haven't been satisfactorily explained.

Over the past centuries the colour of the paintings have lost its brightness, but individual elements of the Romanesque style still remain legible. Its verticalism and linearism is related to the European expression of Byzantine – like linear style from around 1100 A.D. Paintings with closest relations to this style were found in Salzburg and Prüfening near Regensburg in second third of the 12th century.

The decoration of the rotunda can be divided into two parts. The first is ecclesiastical, the second secular. In the ecclesiastical part belongs christological cycle in the nave of the rotunda (Annunciation of Our Lady, Visitation, Nativity and Annunciation of Shepherds in combination with Joseph's Dream, Adoration of the Magi, Killing of the Innocents and Flight to Egypt), paintings in apse (Majestas Domini in Deesis and figures of 12 apostels in arches) and in cupola (the quartet of Cherubs and evangelists inspired with their symbols and the Holy Spirit). The ecclesiastical part of the decoration is based on contemporary examples. Close analogies for compositions of scenes in paintings can be found in large area of european monument and book art. However, such models did not exist for the secular part.

In the secular part are depicted scenes refering to ploughman Přemysl, mythical founder of Czech monarch dynasty of Přemislid. These scenes don't have any similar patterns throughout the world, but the dynasty line of Přemislid has.

After comparison of European examples of political genealogies with scheme in Znojmo it was pointed out that the character of paintings in Znojmo is representative and it presents ideas of succession and memoria, which puts together living persons with dead.

Concept of paintings in rotunda is reflection of benefactor's aspiration to prague throne. Donator of the cycle of murals was Konrad I. from Znojmo. All decorations of St. Catherine rotunda were made in Konrad's castle in Znojmo probably in late thirties of the 12th century.

Klíčová slova:

Rotunda sv. Kateřiny ve Znojmě – nástěnná malba – románský sloh – Přemyslovci – 12. století

Keywords:

Rotunda of the St. Catherine in Znojmo – wall paintings – Romanesque period – Přemysliden – 12th century

Údaje o počtu znaků (bez příloh)

stránek	67
odstavců	654
řádků	2 409
slov	26 201
znaků bez mezer	155 223
znaků s mezerami	181 131

IX. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

viz samostatný soubor na CD