

Masarykova univerzita v Brně

Filozofická fakulta

Seminář dějin umění

Magisterská diplomová práce

KAPLE SAN ZENONE V BAZILICE SANTA PRASSEDE V ŘÍMĚ

Antonina Pirochtová

Vedoucí práce

Ivan Foletti, M.A., Ph.D.

Brno 2012

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně a v seznamu pramenů a literatury uvedla veškeré informační zdroje, které jsem použila.

V Brně, dne 9.5. 2012

.....

Antonina Pirochtová

PODĚKOVÁNÍ

Za odborné vedení, konzultace a cenné připomínky k obsahové i formální stránce magisterské diplomové práce děkuji především panu Ivanu Folettimu, M.A., Ph.D.

Za jazykovou korekturu děkuji paní Mgr. Haně Borovské, Ph.D.

Za jazykovou konzultaci a podporu děkuji panu PhDr. Davidovi Pirochtovi, Ph.D.

a Mgr. Barboře Dlapkové.

Za laskavé přijetí v Nepomucenu, papežské koleji sv. Jana Nepomuckého v Římě, děkuji panu rektorovi Janu Mrázovi.

Za technickou podporu děkuji paní Ing. Lucii Drliczkové.

Na konci cesty tážeme se kam

Já ale až přijde těžká chvíle

já se nezeptám

A ne snad z bůhvíjaké pýchy

To snad jenom proto že se ostýchám

[Jan Skácel, *Bez ptaní*]

V práci jsou názvy kostelů a kaplí ponechány v původní italské podobě. Výjimku tvoří bazilika sv. Petra v Římě a kostel sv. Kateřiny na Sinaji, jejichž názvy převádím do české podoby. Naproti tomu jména světců a světic jsou v diplomové práci uváděna v češtině. Proto jsou v textu vedle sebe názvy jako *kaple San Zenone* a *sv. Zenon* nebo *bazilika Santa Prassede* a *sv. Praxeda*.

OBSAH

I. ÚVOD	8
II. FUNKCE KAPLE	10
III. POPIS KAPLE	12
3.1. Celkový popis	12
3.2. Východní stěna	14
3.3. Západní stěna	16
3.4. Severní stěna	18
<i>Pravá stěna lunety na severní stěně</i>	21
<i>Levá stěna lunety na severní stěně</i>	22
3.5. Jižní stěna	22
3.6. Klenba	24
IV. KRITIKA PRAMENŮ A LITERATURY	26
4.1. Přehled literatury	26
4.2. Kritika pramenů a literatury	28
V. TECHNICKÁ A STYLOVÁ ANALÝZA	33
5.1. Technická analýza	33
5.2. Stylová analýza	35
<i>Kaple San Zenone a další římské baziliky 6. až 9. století.</i>	36
VI. OBRAZOVÝ PROGRAM KAPLE	43
6.1. Východní stěna	43
<i>Horní scéna/ Deesis</i>	43
<i>Výzdoba lunety/ Transfigurace</i>	49
6.2. Západní stěna	52
<i>Fasáda kaple</i>	52
<i>Vnitřní vchodová stěna/ Hetoimasia</i>	53

6.3. Severní stěna.....	56
<i>Horní scéna/ Procesí světic.....</i>	<i>56</i>
<i>Výzdoba lunety.....</i>	<i>57</i>
<i>Pravá boční stěna lunety/ Anastasis</i>	<i>58</i>
6.4. Jižní stěna	60
<i>Horní scéna/ Procesí světců</i>	<i>60</i>
6.5. Klenba/ Kristus Pantokrator	61
6.6. Zdroje ikonografického programu.....	63
6.7. Ikonografická interpretace	67
VII. ZÁVĚR.....	73
VII. RESUMÉ.....	76
VIII. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	81
VIII. LITERATURA.....	113

I. ÚVOD

Možnost zabývat se tématem mozaik, které vznikly před více než tisícem let, byla sama o sobě výjimečná. Mozaiky v kapli San Zenone, v bazilice Santa Prassede v Římě, nabízejí stále nové pohledy, a čím více jsem se jimi zabývala, tím více se odhalovaly další roviny vnímání a nové možnosti interpretace. V diplomové práci bych ráda tento zážitek zprostředkovala a nabídla všem čtenářům možnost, postupně odhalit, nebo alespoň poodhalit, tisícileté tajemství mozaik.

K tématu práce jsem prostudovala literaturu, která kapli zkoumá, podrobně jsem se zabývala všemi ikonografickými tématy kaple a rovněž hlavním námětem, který vyplývá z pohřební funkce kaple, tedy pohřebním rituálem a kultem mrtvých v 9. století. Do okruhu mého zájmu patřilo také studium období, ve kterém mozaiky vznikly, tedy období karolínského *renovatio*.¹

Kapli San Zenone je věnována vcelku výrazná pozornost. Dalo by se říci, že mozaiky jsou pro svůj výborně a jedinečně zachovalý stav velmi populární a stále v centru obdivu mezi římskými památkami, ale poslední větší studie byly publikovány na začátku 90. let. Diplomová práce chce proto zásadním způsobem zasáhnout do zavedené celkové interpretace kaple, zařadit kapli do římského mozaikového homogenního stylu a doplnit dosavadní výzkum novými poznatky. Úkolem je také zprostředkovat důležitý význam kaple v monumentálním mozaikovém umění.

Abych dosáhla všech vytýčených cílů, popíšu nejprve podrobně současnou figurativní, ornamentální a vegetativní výzdobu kaple a provedu technickou a stylovou analýzu její výzdoby pomocí srovnání s osmi jinými římskými kaplemi, které vznikly mezi 6. a 9. stoletím. Cílem analýzy bude zjistit, nakolik byl v 9. století v Římě styl mozaikové dekorace koherentní, zda se jedná o typickou římskou mozaiku a zda styl pokračoval i v dalším období.

¹ *Renovatio*, neboli *karolínská obnova*, byla obnovou římských, zejména pozdně antických tradic a vzdělanosti ve francké říši za vlády Karla I. Velikého. Sloužila politickému záměru francké říše a podporovala císařskou ideologii Karla I. Velikého, jenž se pokládal za nástupce římských císařů. Karolínská renesance ovlivnila všechny druhy umění. Michel Sot, *Renovatio, renaissance et réformes à l'époque carolingienne: recherche sur les mots*, in: *Bulletin de la société Nationale des antiquaires de France*, 2007 [2009], s. 62-72.

Hlavním úkolem práce bude detailní ikonografický rozbor a interpretace všech témat kaple na jejích jednotlivých stěnách, z něho se pokusím odvodit celkový ikonografický program, který byl sice již navržen dřívějšími badateli, ale přesto nemusí být zdaleka tím hlavním a konečným řešením. Jednotlivá ikonografická témata budou posouzena z hlediska jejich původu, vývoje, obrazových stereotypů a určena výčtem příkladů. Tento výčet bude doplněn o podrobný rozbor zdrojů ikonografického programu. Pokusím se znovu revidovat výsledky dřívějších bádání, která ukazují, že by celkový ikonografický program mohl být spojen s funerální funkcí kaple, a posoudím možnost vztahu kaple k byzantské pohřební kapli, *Paraclesionu*, v němž je zpravidla hlavním tématem Poslední soud. V neposlední řadě zprostředkuje diplomová práce takové množství přehledně utříděných fotografií, jaké nebylo dosud publikováno.

II. FUNKCE KAPLE

Za pontifikátu Paschala I. (24. ledna 817 – 11. února 824)² byly zrekonstruovány tři baziliky: Santa Prassede [1-3], Santa Maria in Domnica [4] a Santa Cecilia [5].³ Tento papež nechal opravit také baziliku S. Maria Maggiore a zbudoval dvě oratoře v bazilice sv. Petra, a to SS. Processus e Martinianus a SS. Xistus e Fabianus, které jsou nyní ztraceny a byly popsány v jeho biografii *Liber Pontificalis*.⁴ Paschal zbudoval v bazilice Santa Prassede⁵ dvě kaple. Jedna z nich, San Zenone, stále existuje v téměř původním stavu z dob svého vzniku a s originálními mozaikami a počítá se mezi jeden z nejnádhernějších monumentů nejen pro ucelenost formy, ale také a hlavně pro svoji výzdobu.

Kaple byla vystavěna jako pohřební místo matky Paschala I., Theodory Episcopy, a jako místo uchování ostatků raně křesťanských mučedníků, jak to dokládá Velký mramorový nápis.⁶ Sarkofág, který zde musel být umístěn, se nedochoval. Nilgen však pokládá zprávu z Velkého nápisu o umístění hrobu matky Pascala I. v kapli San Zenone za nejistou a jako zdroj pro výklad kaple San Zenone ji přijímá jen s výhradami, neboť autentických je jen 37

² Raymond Davis, *The lives of the Ninth-Century Popes*, překlad pro *Historians 20*, Liverpool, 1995, in: Caroline J. Goodson, *The Rome of Pope Paschal I. Papal Power, Urban Renovation, Church Rebuilding and Relic Translation, 817-824.*, Cambridge 2010, s. 9.

³ Caroline J. Goodson, pozn. 2, s. 3.

⁴ Luis-Marie Duchesne (ed.), *Liber Pontificalis*, Paris 1886-92, II. Jde o primární zdroj informací o vládě Paschala I. a také jiných raně středověkých papežů. Jak známo, LP podává podrobné informace o administrativě na papežském dvoře v Lateránu, jedná se proto, jinými slovy, o účetní knihu.

⁵ *Titulus Praxedis* na Esquilianu byl jedním z prvních farních kostelů ustanovených v Římě po ediktu milánském. Existoval od počátku roku 489 a podstoupil opravu, hrazenou na konci 8. století papežem Hadriánem I. (772-795). Důvodem papežovy přestavby staré baziliky byl špatný technický stav a to, že místo bylo spojováno s posvátnou historií. Papežské záznamy popisují přeměnu soukromých lázní zvaných lázně Novatus na Santa Prassede papežem Piem I. (141-155). Tato událost z *Liber Pontificalis* byla zaznamenána v 6. století díky *Vita Praxedis* z konce 5. století. Paschal I. dal v roce 817 přenést právě sem 2300 křesťanských mučedníků ze hřbitovů za hradbami. Hlavní loď Santa Prasseede je více než dvakrát širší než vedlejší lodi, oddělené původně 12-ti korintskými sloupy. Za vítězným obloukem navazuje příčná loď, ke které na hlavní ose přiléhá půlkruhová apsida. In: Caroline J. Goodson, pozn. 2, s. 92-94.

⁶ Velký nápis se seznamem relikvií na prvním pilíři v hlavní lodi dokládá na řádku 36-42, že zde bylo uloženo tělo Paschalovy matky: *Quocirca et in ipso ingressu basilice manu dextra ubi utique benignissimae suae genetricis scilicet domnae Theodoraepiscopae corpus quiescit condidit iamdictus praesul corpora venerabilium haec...* (*Daher hat der vorgenannte Bischof reich biem Eingang der Basilika zur rechten Hand, wo der Körper seiner güttigsten Mutter, der Theodora nemlich, Ruhr, folgende Körper von Verehrungswürdigen niedergelegt...*); Rotraut Wisskirchen, *Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede, in Rom, Mainz am Rhein 1992*, s. 54-65, cit. s. 57. Další řádky Velkého nápisu jmenují ostatky mučedníků přechovávané v kapli a v bazilice. Srov. Ursula Nilgen, *Die grosse Reliquieninschrift von Santa Prassede: eine Quellenkritische Untersuchung zur Zeno-Kapelle*, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 69*, Wien 1974, s. 7-29; Caroline J. Goodson, pozn. 2, s. 166; *Episcopa* je ženský latinský výraz pro řecké slovo *episcopos*, užívané pro ženu, jejíž manžel nebo syn zastával vysoký církevní úřad.

řádků nápisu a informace ohledně umístění hrobu matky Pascala se nachází na řádcích 36-42. Přidružená další část je pravděpodobně doplnění quattrocenta.⁷

Paschal umístil relikvy svatých na oltář kostela Santa Prassede, stejně jako do kaple San Zenone. V kapli byly umístěné relikvie, které blíže popisuje velký nápis. Zmiňuje přítomnost těla svatého Zenona v presbytáři a dalších dvou nejmenovaných svatých.⁸

⁷ Ursula Nilgen, pozn. 6, s. 28.

⁸ Ursula Nilgen, pozn. 6, s. 29. Umístěním těl svatých do hrobky ke své rodině, napodobil Paschal dřívějšího biskupa Theodora (642-649), který pohřbil svého otce do kaple spolu s ostatky svatého Primuse a Felicianuse. Caroline J. Goodson, Building for bodies: The architecture of saint veneration in early medieval Rome, in: *Felix Roma: The production, experience and reflection of medieval Rome*, Aldershot 2008, s. 51-80.

III. POPIS KAPLE

3.1. Celkový popis

Datace a funkce kaple San Zenone je doložena v *Liber Pontificalis*, kde se zmiňuje její zasvěcení mučedníkovi Zenonovi.⁹ Malá kaple o rozměrech 5 x 5,5 m má ve své maximální velikosti formu kříže se dvěma mělkými postranními nikami, mírně narušenými centrální osou k východu, a s půlkruhovou kopulí nad středem. Zdi kaple jsou raně středověké z bloků tufa. Západní strana kaple má zřejmě raně středověké základy z bloků ze sintru, zatímco severní strana byla zničena hrobkou ze 14. století, umístěnou nad ní.¹⁰ Kaple má vchod z levé východní strany lodi baziliky; vchod je umístěn v lodi u pátého sloupu od presbytáře. Portál kaple [6] je propyleum z mramoru a granitu: dva sloupy podpírají malé těžké kládí, které je snižené, aby zapadlo do nového uspořádání kaple.¹¹

V kapli je dochováno mnoho původních strukturálních a dekorativních elementů z 9. století, které dávají dobrou představu o původním vzhledu. Původní podlaha kaple [7] je z *opus sectile*.¹² Tato dlažba má velký centrální kruh z porfyru, obklopeného malými čtverečky tmavofialového a žlutého mramoru a serpentinu. Podobná dlažba je např. v presbytáři sv. Jiří ve Velabro a presbytář baziliky Farfa, severně od Říma.¹³ Kousky bílého mramoru kolem centrálního *rotu* byly většinou brány z pohřebních míst a zachovalých fragmentálních epitafů.

Vnitřek kaple je lemován původním mramorovým a žulovým obkladem, sloupy a mozaikami. Tmavě bílá mramorová stěna v dolní polovině obložení, pod mozaikou je převážně originální, ačkoliv část byla nahrazena během moderní renovace. Čtyři šedé žulové sloupy [8] stojí v rozích kaple, nasazené na bílý vytesaný mramor [9] s listovým ornamentem, který, stejně jako kládí z propylea, kombinuje starou a středověkou řezbu. Podstavec v jihovýchodním rohu, kde je vytesána urna s rašícím vínem a převrácenými kapitálami, je z

⁹ Luis-Marie Duchesne (ed.), pozn. 4, s. 55-65.

¹⁰ Maurizio Caperna, *La basilica di Santa Prassede: l' significato della vicenda architettonica*, Roma 1999.

¹¹ Caroline J. Goodson, pozn. 2, s. 161. Středověká řezba kolem strany *spolia* bloku napodobuje tvary vajcovce, šipky a zubovce na římsách císařské éry. Motivy jsou stejné, zatímco technika se od antické řezby liší, je více měkká a lineární. Kapitály na sloupku a řezba byly vyryty v raném středověku, stejně jako dveřní rám kolem portálu.

¹² Mozaika z přesně řezaných větších kostek.

¹³ Charles B. McClellon, The revival of opus sectile pavements in Rome and the vicinity in the Carolignian period, in: *Papers of the British School at Rome* 48, London 1980, s. 157, in: Caroline J. Goodson, pozn. 2, s. 162.

původní dílny, zatímco další tři podstavce byly vytesány v raném středověku, následující tento původní vzor. Motivy jsou stejné, ale řezba a způsob techniky jsou jiné, mělčí a s tvrdším okrajem.¹⁴ Sloupy mají korintské kapitály [10], které byly pozlacené zřejmě už od středověku. Přítomnost sloupů na podstavcích s kapitálami a kládím proti mramorovému kruhu na podlaze ukazuje na trvalý klasický uspořádání jako principu v architektuře. Sloupy, stojící volně v rozích, vytvářejí dojem, že jsou oporami pro mozaikové čtyři anděly v kupoli, kteří stojí na mozaikových globech, jež působí iluzivním dojem, že jsou skutečné. Tyto namalované globy vypadají, jako by stály na skutečném mramorovém, žlutě malovaném kládě na žulovém sloupu.

Nad obloženou zdí je v prostorech pod klenbou série mozaikových obrazů a ornamentů na zlatém mozaikovém pozadí. Organizace scén se pohybuje od země k nebesům, stejně jako se pohybují oči diváka.¹⁵ Výjevy na východní, severní a jižní stěně se dají rozdělit na horní a dolní zónu, přičemž horní zóna je prostor pod klenbou a dolní zóna je zadní strana apsid. Západní stěna má pouze horní zónu, pod kterou je vchod do kaple, ten je z vnější fasádové strany rovněž dekorován mozaikou. Na východní straně je v dolní části umístěn oltář. Obsah scén se ale nedá jednoduše rozdělit na pásma, tak jak to popisuje Goodson. V dalších kapitolách mu bude věnována podrobná analýza.¹⁶

Bohatý abstraktní a vegetativní ornament kaple San Zenone tvoří důležitou část její výzdoby. Každé ze tří ramen kaple ve tvaru kříže má lunetu, vyzdobenou nahoře abstraktním nebo vegetativním ornamentem. Podhled vchodu, zanořeného nad hlavními dveřmi, má také mozaikovou výzdobu, tak jako všechny tři okenní výklenky. Celá figurální scéna a architektonické elementy jsou orámované svazky dvou abstraktních řetězů. Vzor *pelta* řetězu [11] (přesýpací hodiny, cívky nebo dvojité osy) a ozdobný řetězový vzor s perlami¹⁷ zdobí každý článek architektury v kapli. Ozdobný řetěz sestává z obdélných a oválných tvarů v jasné modré linii s tmavě modrou a zlatou spojenou zlatou *nití*, zvýrazněnou čtyřmi perlami, dvěma na každé straně *nitě*. *Pelta* řetěz se skládá z jednotek. Každá jednotka má tmavomodrý

¹⁴ Richard Krautheimer et al., *Corpus della scultura Altomedievale*, Corpus III, Spoleto, 1959, s. 91-94, 141-144, in: Caroline J. Goodson, pozn. 2, s. 165.

¹⁵ Caroline J. Goodson, *ibid.*

¹⁶ Srov. Caroline J. Goodson, *ibid.* Autorka zde uvádí rozdělení na nižší části se svěťci a s akantovými listy, vyšší části, obsahující obrazy svatých a scény s Kristovým zásahem ve světě po smrti, a na klenbu, která je korunována obrazem *Pantokratora*.

¹⁷ Řetězy pojmenovala Mackie ve svém článku *Abstract and vegetal Design*. Gillian Vallance Mackie, *Abstract and vegetal design in the San Zeno chapel, Rome: the ornamental setting of an early medieval funeral programme*, in: *Papers of the British School at Rome* 63, London 1995, s. 159-182, s. 175.

pas, tónovaný do světlomodré, ve tvaru přesýpacích hodin, vše je orámováno zlatou a ozdobené perlami. Klenba nad oltářem [12] je zdobena zabydlenými volutami, vyrůstajícími z každé strany ze širokého akantového listu s výrazným žebrováním. Vnější a vnitřní závitky jsou ozdobeny jak živými, tak neživými dekoracemi. Ptáci a zvířata jsou těžko rozeznatelní. Ostatní klenby lunet mají identický mřížový dekor v mozaice, který napodobuje koberec s širokým ohraničením tmavě modré a zlaté [13]. Horní zóna kaple je kvůli jeho květinové výzdobe [8] vnímána jako Ráj.¹⁸ Velké stylizované květiny v západní a severní horní zóně, které rostou u nohou svatých, jsou na zeleném trávníku. Na východní a jižní straně kaple je v horní zóně jen trávník.

Vínové a akantové listy, vyplněné figurami a zvířaty, motivy, které jsou na mozaikách a soklech sloupů, přislubují vzkříšení v případě přímluvy Krista a svatých.¹⁹

Žádná raně středověká římská kaple si nezachovala tak kompletní interiérovou dekoraci s mramorem a mozaikami, dokonale sladěnou s architektonickými prvky.²⁰

Velký nápis v mramoru, vytvořený v 9. století a v současnosti schovaný za jedním pozdně středověkým pilířem v bazilice, připomíná Paschalovu dedikaci baziliky a relikty, které uložil v kostele.

3.2. Východní stěna



V horní zóně východní stěny [14-15], přerušené jediným oknem v kapli, zaujímají postavy Panny Marie a Jana Křtitele malý trojúhelníkový prostor. Na zlatém pozadí vlevo od okenního výklenku stojí Panna Marie, vpravo Jan Křtitel. Oba jsou označeni nápisy se jmény a s pohledem upřeným nahoru vzdávají úctu Kristu v klenbě kaple. Marie vztahuje obě ruce vlevo vzhůru a stojí čelně. Tváře je mladistvá, její svatozář má bílo-červený

¹⁸ Gillian Mackie, *ibid.*, s. 160.

¹⁹ Srov. Gillian Mackie, *ibid.*

²⁰ Gillian Mackie, *Early Christian chapels in the West/decoration, function and patronage*, Toronto 2003.

okraj. Na hlavě má tmavě hnědou roušku, která nechává částečně odhalené vlasy. Mariin oděv je zcela černý s obrysovými světlými liniemi záhybů. Na nohou má červené střevíce, které sotva vystupují zpod šatů. Váhou těla spočívá na levé noze, jako by nakračuje směrem k oknu. Pravá noha se lehce opírá o špičky prstů. Na druhé straně je Jan Křtitel poněkud více otočen hlavou k oknu. Hlavu lemují hnědé vlasy a plnovous. Na levé pokrčené ruce, směřující dlaní vzhůru, je spojen prsteník a palec. V pravé ruce drží dlouhý kříž. Oděv Jana Křtitele je mnohem propracovanější, na žluté tunice s výraznými červenými záhyby je hnědý plášť přehozený pouze přes levé rameno. Na nohou má sandály a rovněž vykračuje směrem k oknu pravou nohou, levá noha se opírá pouze o prsty.



V dolní zóně [16], na zadní stěně lunety se nachází na zlatém podkladu scéna s Kristem

uprostřed, Eliášem po jeho levici a Mojžíšem po pravici. Na každé straně jsou ještě na okrajích svědci události (Jan a Jakub), Petr chybí, nebo spíše již chybí.²¹ Eliáš, Kristus a Mojžíš jsou orámováni silnou zelenou obrysovou linií.²² Všechny postavy jsou zobrazeny jen jako bysty. Kristus, oděný do bílého roucha, drží pravou ruku na prsou. Oděv má výrazné černé lemy záhybů. Kristovu svatozář s červeným okrajem vyplňuje kolem hnědých vlasů modrý kříž. Kristův pohled směřuje vzhůru. Eliáš jako starší muž je pootočen ke Kristu, bílé vlasy mu spadají na ramena, výraz je strnulý a podtržený špičatým plnovousem. Mojžíš je vyobrazen jako mladý muž s hnědými hustými vlasy, téměř se usmívá, jeho oděv je rovněž bílý. Zajímavý je výraz svědka vedle Mojžíše, který se dívá na Krista a působí zachmuřeně. Svědek vedle Eliáše je starší s bílými vlasy a plnovousem s červenou obrysovou linií svatozáře. Celá scéna je částečně překrytá mramorovým orámováním oltáře pod ní. Na oltářní stěně se nachází mozaika ze 13. století [16]; Panna Marie, sedící na trůně s Jezulátkem na

²¹ Standardní vyobrazení *transfigurace* (viz další kapitolu) bylo i s klečícím Petrem. Domnívám se, že kvůli mramorovému obložení spodní část mozaiky zmizela.

²² Srov. Gillian Vallance Mackie, *The Zeno Chapel: A Prayer for Salvation*, in: *Papers of the British School at Rome LVII*, London 1989, s. 172- 199, s. 182.

klíně a obklopená sv. Pudenzianou a sv. Praxedou. Jezulátko drží v levé ruce svítek, na kterém je nápis EGO SUM LUX.²³

Klenba nad oltářem je bohatě zdobena spirálami na zlatém pozadí [12, 16]. Vedle oltáře vyrůstá po obou stranách ze základu širokého akantového listu s viditelným žlutým žebrováním dvojité voluta. Vnitřní a vnější závitky jsou vyzdobené jak živými, tak neživými dekoracemi. Na tlusté zelené hlavní větvi rostou terakotové větve, které nesou oranžové a červenohnědé květiny a ovoce. Zvířata a ptáci nejsou modelováni, jejich výrazné černé linie jsou vyplněny bílou, žlutou, modrou nebo šedou mozaikou a vypadají jako vystřižené. Jak zvířata, tak ptáci jsou těžko identifikovatelní: něco vypadá jako husa, leopard, jelen, pes, hrdlička, páv, jehně, kůň a králík. Druhá spirála je kolem okenního výklenku nad oltářem, modrá akantová stopka vyrůstá z trojlístku na každé straně. Každá strana výklenku na čtyři voluty a vzory končí v tenkých stopkách, které nesou červené a modré květiny a setkávají se uprostřed. Další tři volutky obsahují zespodu nahoru: okroužkované hrdličky s trsem červených hroznů v zobáčku, velkou červenou růži a velký trs červených a modrých hroznů. To je vyobrazeno na každé straně výklenku.

3.3. Západní stěna



Na vnitřní západní zdi je v horní zóně vlevo od okenního otvoru, kterým dopadá do kaple světlo z vedlejší lodi kostela, zobrazen sv. Petr a vpravo sv. Pavel [17-18]. Oba jsou oděni do dlouhých bílých tóg, bohatě řásněných, ozdobených červenými *clavi*. Jejich pravé ruce jsou vztaženy k prosbě směrem k prázdnému trůnu v centru scény.

Apoštol Petr drží v levé ruce klíč a váha jeho těla spočívá na levé noze. Celé tělo se zdá být v pohybu, protože tóga za tělem lehce vlaje. Kolem hlavy má červenou linii svatozáře. Jeho výraz působí expresivně. Tvář je lemována bílými vlasy a vousy. Nad vztaženou paží je napsáno jeho jméno. Apoštol Pavel drží v levé ruce svítek a rovněž nakračuje levou nohou.

²³ Srov. Valentino Pace, *Christo–Luce a Santa Prassede*, in: *Per assiduum studium scientiae adipisci margaritam*, 1997 s. 185-200.

Tóga, přehozená přes levou ruku, mu lehce vlaje. Jeho svatozář má rovněž červenou linii. Výraz tváře je přemýšlivý a lemují ji hnědé vlasy a vousy. U obou jsou rozeznatelné vrásky na čele. Pod oběma apoštoly je ornamentální výzdoba květinových polí.

Trůn je umístěn nad okenním otvorem a je ozdoben ve stylu císařských trůnů diadémy a perlami, jak na opěradle, tak na nohách. Na sedadle trůnu je znázorněn kříž, který zřejmě odkazuje na Krista. Asmussen popsala, že na sedadle jsou vedle kříže snad *clavii*, odkazující na apoštoly.²⁴ Domnívám, že je to spíše znázornění polštáře, protože polštáře byly často s prázdným trůnem zobrazovány.²⁵ Před trůnem je předložka rovněž rámována perlami.



Pravoúhlá fasáda mozaiky [19-20] je soustředěna na lunetové okno nad vstupními dveřmi, kolem kterého jsou dvě řady portrétních medailonů poskládaných do oblouku a v každém rohu fasády je rovněž po jednom medailonu. Vnitřní oblouk zahrnuje jedenáct portrétů stejné velikosti.

Na vrcholu je Panna Marie, oděná v tmavohnědý *maphorion*, před ní je znázorněn Kristus-Jezulátko. Po její pravé straně je mladý klerik ve žluté tunice, po její levé straně je starší mnich v červeném, zřejmě sv. Zenon,²⁶ který je vyobrazen i v jižní nice kaple. V dalších medailonech, vždy po čtyřech na každé straně, jsou obrazy osmi mladých žen v ozdobných límcích a věncích. Uprostřed vnějšího oblouku je bysta Krista, obklopená o něco menšími medailony dvanácti apoštolů. V trojúhelníkových rozích je na každé straně portrét šedovlasého proroka. Obdélníkové panely ve vnějších dolních rozích jsou současné: papežové

²⁴ Marianne Asmussen, The chapel of S. Zeno in S. Prassede in Rome: New aspects on the iconography, in: *Analecta Romana Instituti Danici* 25, Rome 1986, s. 67-87, s. 77.

²⁵ Srov. Ravenna, kupole baptisteria dómu, 449-458, kupole ariánského baptisteria, kolem roku 500.; Ivan Foletti, *Fons vitae : baptême, baptistères et rites d'initiation (IIe-VIe siècle)*, actes de la journée d'études, Université de Lausanne, 1er décembre 2006, Roma 2009; Emanuela Penni Iacco, *L'arianesimo nei mosaici di Ravenna*, Ravenna 2011.

²⁶ Mackie se sice nevyjadřuje k tomu, že na fasádě po levé ruce Panny Marie je sv. Zenon, ale připouští, že je v jižní nice vedle Krista. Postava v jižní nice vedle Krista a postava vedle Panny Marie na fasádě kaple jsou identické. Gillian Mackie, pozn. 22, s. 190; Horace Marucchi, *Basiliques et églises de Rome*, Paris 1902, s. 323-336.

ve dvojitých tíarách pravděpodobně reflektují rané fresky, které zde kdysi byly.²⁷ Ženské postavy mají na hlavách koruny zdobené drahokamy a nechybí ani náušnice. Panna Marie má hlavu pokrytou závojem se zvýrazněným zlatým lemem. Kristus má husté hnědé vlasy, spadající na ramena, a malý knír. Tváře Krista a Panny Marie se na fasádě a v kapli sice shodují typově, avšak v rysech se lehce odlišují. Kristus v kupoli vypadá mladší, má delší vlasy. Panna Marie rovněž vypadá v kapli mladší. Je to snad způsobeno rozdílnou rukou mistra mozaiky. Nad vchodem do kaple je nápis [6]:²⁸

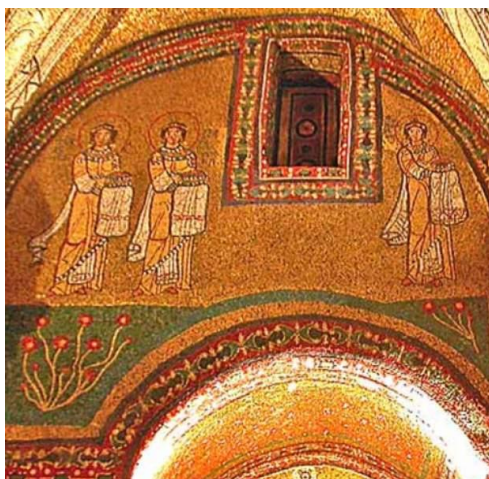
PASCHALIS PRAESVLIS OPVS DECOR(e) FVLGET IN AVLA

QVOD PIA OPTVLIT VOTA STVDVIT REDDERE DO: PS

CAL

Ornamentální výzdoba je zde tvořena propletenými částmi ve tvaru přesýpacích hodin, které mají bílou obrysovou linku. Střídající se jednotky přecházejí od tmavě modré, přes červenou k oranžové a od tmavě modré k zelené. Každá jednotka má úzký tmavomodrý živůtek s bílou tečkou.

3.4. Severní stěna



Námětem horní zóny severní stěny jsou římské mučednice sv. Anežka a sestry sv. Pudenziana a sv. Praxeda, identifikovatelné nápisem [21-26]. I na této zdi je okenní výklenek, který je ale zazděný. Dá se ovšem předpokládat, že v minulosti sloužil jako zdroj světla. Výklenek rozděluje horní scénu na dvě části, úplně vlevo od výklenku se nachází sv. Anežka, vedle ní stojí sv. Pudenziana, vpravo od výklenku je vyobrazena sv. Praxeda.

²⁷ Natale Baldoria, La Capella di San Zenone a Santa Prassede, in: *Archivio storico dell'Arte IV*, 1891, s. 256-273, s. 263-264, s. 332.

²⁸ *Dílo biskupa Paschalise I. jako výzdoba září zde v hale, protože na sebe vzal zbožné sliby a snažil se dodržet slovo Pánovi.* Volný překlad.

Všechny tři světice směřují na východ a přinášejí věnce. Oproti světcům na protější jižní zdi stojí světice téměř z profilu, jen unožená pravá noha a pokrčená ruka naznačují pootočení a chůzi. Pohyb je naznačen i vlajícím bílým pláštěm. Jejich oděvy, řásnění, pohyb, vzhled a dekorace jsou naprosto totožné, rozdílné jsou v detailu jen pláště a šál sv. Praxedy, na kterém je nesen věnec. Obličej světice mají široké čelo a úzkou bradu, husté černé vlasy, zdobené čelenkou s drahokamy, a výrazné černé oči připomínají etruské portréty. Dlouhý nos a poměrně malá ústa dokreslují tázavý výraz tváře. Všechny tři mají velké kulaté náušnice. Svatozáře jsou naznačeny tenkou červenou linií. Oděvy světice jsou zlaté s červeným řásněním, zdobené na ramenou drahokamy a obepnuty páskem, rovněž zdobeným drahokamy. Zpod krátkých rukávů šatů vyčnívají bílé rukávy košile, u zápěstí lemované. Dole na šatech je výrazný černý lem s perlami a široký bílý cíp látky. Všechny světice mají červené střevíce. Ruce jsou schovány pod bílý šál, na kterém nesou drahokamy bohatě zdobený věnec. Pod nohama světice je zelený mozaikový trávník se žlutočervenými květy a červenými poupaty na holých stoncích, stejný jako na západní stěně.

Kaple San Zenone měla kdysi malé okno na každé straně boční zdi. Tato okna jsou nyní omítnuta a jejich prostor je pomalován soustřednými kruhy ve zlaté, červené a se dvěma odstíny modré jako trojitý cíl. Mezi disky jsou výbuchy hvězd: tenké bílé a zlaté disky dávají růst jasně modrým paprskům. Výklenky jsou dekorovány mozaikou.



Dolní zóna na zadní straně lunety je rozdělena na dvě části. V horní části je Rájská hora, na které je Beránek Boží s modrou svatozáří, vyplněnou bíle ohraničeným křížem[26]. Bílý Beránek se zlatými konturami na hlavě a těle stojí na hnědém disku s výrazným zlatým lemem na vrcholu žlutohnědé Rájské hory, ze které vytékají čtyři prameny vody. Na každé straně hory je pár jelena s laní, jeleni mají skloněné hlavy a pijí vodu z Ráje, laně za nimi hledí na Beránka. Hnědá barva zvířat kolem Beránka je občas jemně dokreslena modře.

V dolní části, oddělené dekorativním pruhem s přesýpacími hodinami, jsou čtyři bysty světic [23-25]. Zcela vlevo je podle nápisu identifikována Theodora Episcopa. Wisskirchen uvažuje, že matka Paschala I. je identická s vyobrazením Theodory Episkopy v severní nice.²⁹ Svatozář Theodory Episcopy je ve tvaru čtverce, což podporuje domněnku, že se jedná skutečně o zobrazení Theodory Episkopy, matky Paschala I., protože hranaté svatozáře se běžně zobrazovaly u osob současných.³⁰ Ursula Nilgen však považuje tento mozaikový nápis za problematický. Na dávných kopiích tento nápis chybí. Ciampini, který jinak opsal všechny nápisy v kapli přesně, uvádí, že neexistují žádné odkazy na identitu zmíněné ženy.³¹ Kromě toho se liší typ a velikost písmen v nápisu ve jméně Theodory od ostatních na mozaikovém nápisu.³² Ostatní postavy nejsou popsány, ale dají se snadno identifikovat, protože se portréty shodují s popsány portréty v horní zóně. Vedle Theodory Episcopy se nachází pravděpodobně sv. Praxeda, Panna Marie a sv. Pudenziana. Mackie vyjadřuje názor, že podle renovovaných částí za Pannou Marii a prostoru kolem ní měla za sebou Panna Marie trůn a na klíně měla Jezulátko a že mozaika, která pokračovala dál dolů, byla přerušena vytvořením bočního vchodu do kaple.³³ Theodora má bílý závoj s modrými záhyby, který zcela halí její vlasy a odkazuje na církevní povolání, její pohled směřuje vzhůru, obličej je zvýrazněn červenými díly mozaiky stejně jako u dalších postav této scény. Svatozář Theodory, jak už bylo řečeno, je hranatá, modrá s bílým a černým okrajem. Kolem krku má bohatě zdobený barevný lem, náhrdelník, bohatě zdobený drahokamy, pod kterým je vidět zlatý křížek. Stejný náhrdelník má sv. Praxeda a sv. Pudenziana. Šaty Theodory jsou červené, na ramenou zdobené drahokamy. Sv. Praxeda je identická s vyobrazením sv. Praxedy v horní zóně, má ale korunu zdobenou drahokamy, plášť šedé barvy, pod níž jsou vidět červené šaty s drahokamy na ramenou. Kolem krku má rovněž bohatě zdobený náhrdelník s křížkem a kolem hlavy svatozář, naznačenou červenou konturou. Pohled sv. Praxedy směřuje jako jediný ze čtveřice světic vpřed. Panna Marie je identická s Pannou Marii na východní stěně, má rovněž modrý závoj se žlutým a bílým okrajem, modrý plášť s černými konturami záhybů, sepnutý uprostřed jednoduchou kulatou sponou, pod pláštěm jsou červené šaty. Výraz Panny Marie je mladistvý, pohled směřuje neurčitě vzhůru, tvář je

²⁹ Rotraut Wisskirchen, pozn. 6, s. 57; Rotraut Wisskirchen, Zur Zenokapelle in S. Prassede Rom, in: *Frühmittelalterliche Studien* 25, Berlin, N.Y. 1991, s. 96-108; Gillian Mackie, pozn. 20, s. 184.

³⁰ Srov. Gillian Mackie, pozn. 22, s. 184.

³¹ Ursula Nilgen, pozn. 6, s. 26-27. Na kopii mozaik ze sbírky Cassiana Pozzo ve Wimdsoru. Inv. číslo 8930, kolem roku 1630-1640, jsou vidět z nápisu jen čtyři písmena DORA. S. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mozaiken und Wandmalereien in Rom 990*, Wien-München 1964; Giovanni Giustino Ciampini, *Vetera monumenta...*, Sv.2., Romae 1699, s. 149-153, s. 152.

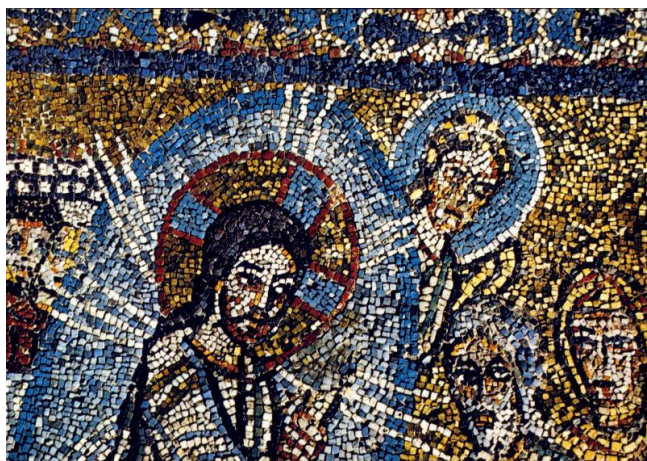
³² Ursula Nilgen, pozn. 6, s. 27.

³³ Gillian Mackie, pozn. 22, s. 184.

zvýrazněna oranžovými díly mozaiky. Sv. Pudenziana se liší od sv. Praxedy poněkud širší bradou a hlavou mírně nakloněnou k pravému rameni. Její výraz je, na rozdíl od ostatních světic ze scény mírně expresivní. Na hlavě má jen čelenku s drahokamy, její plášť je oranžový a nemá křížek. V této dolní části se dají jasně rozeznat renovované partie.

Obě klenby v dolní zóně na severní a jižní straně mají identický mřížový design v mozaice, koberec s širokým ohraničením tmavě modré a zlaté [13]. Na severní stěně je dvojitá síť tenkých červených linií na zlatém pozadí a tvoří čtverce, obsahující tyrkysové disky, ozdobené zlatým křížem, a v každém rohu je menší disk královské modři s tenkým bílým křížem. Každý disk má dvanáct červených paprsků. Vyobrazení se jeví jako optická iluze přírodního nebo umělého světla, přecházejícího od červené na zlaté k zlaté na červené.³⁴

Pravá stěna lunety na severní stěně



Panel, který zapadá do dolní části oblouku, je dole zkrácen a ztracen kvůli obložení [23, 27]. Z Krista v popředí je vidět jen horní polovina těla, kolem hlavy má výraznou zlatou svatozář, ohraničenou červeně a vyplněnou modrým křížem. Postava je obklopena modrou mandorlou, rámovanou tmavě modrou, výraznou

konturou. Z Krista vycházejí vždy po třech proudy bílého světla. Tělo Krista a hlava jsou z poloprofilu. Bílé roucho je zvýrazněno modrými, zelenými, černými a žlutými záhyby. Vlasy Krista spadají na jeho pravé rameno, obličej je mladistvý, bez vousů, knír je jen naznačen. Ve výrazu se liší od Krista v kupoli kaple. Jeho pohled směřuje na Adama a za ním stojící Evu. Zpod mandorly vystupuje anděl s modrou svatozáří a expresivním výrazem ve tváři, ve žlutohnědých vlasech má bílou čelenku, za bílým šatem je vidět kousek žlutého levého křídla. Pohled anděla rovněž směřuje na Adama a Evu. Adam a Eva mají starší vzhled, Adam je bělovlasý s plnovousem a jeho klidný pohled se upírá jakoby na diváka. Je vidět jen ke krku. Za ním stojící Eva se dívá na Krista, její výraz působí udiveně a vylekaně. Na hlavě

³⁴ Gillian Mackie, pozn. 17, s. 173.

má žlutočervenou kapuci, dále je vidět jen kus pláště stejné barvy. Za mandorlou na druhé straně stojí černovlasý Eliáš a bělovlasý Mojžíš.

Levá stěna lunety na severní stěně

Na levé straně lunety je vidět jen fragment se zlatým základem a s málo čitelnými barevnými místy.³⁵ Zřejmě mohlo jít o vrchol ediculy, hrobky nebo sarkofágu a pravděpodobně tento panel ilustroval také scénu zmrtvýchvstání, nejspíše zmrtvýchvstání Lazara.³⁶ Předobrazem těchto dvou scén v apozici by mohla být ztracená mozaika oratoře Jana VII. (705-707) ve staré bazilice sv. Petra v Římě.³⁷

3.5. Jižní stěna



V horní zóně zdi jsou tři světci, které lze opět díky nápisu dobře identifikovat [31]. Prostor je opět přerušen okenním výklenkem, nyní zazděným. Zcela vlevo, zády k Janu Křtiteli na východní zdi, je sv. Jan, na druhé straně výklenku je sv. Ondřej a sv. Jakub.³⁸ Všichni tři jsou oděni do bílé tógy s *clavi* se zvýrazněnými černými záhyby. Jan se ze skupiny vyděluje svým obráceným postojem a zlatým pláštěm s červenými liniemi záhybů. Všichni jsou zobrazeni z poloprofilu, mají na nohou sandály a kráčejí. Jan vykračuje levou nohou, zatímco Ondřej a Jakub obrácení k němu čelem, vykračují pravou nohou. Jan se dívá směrem k prázdnému trůnu a v ruce za pláštěm drží schovanou knihu ozdobenou drahokamy. Má

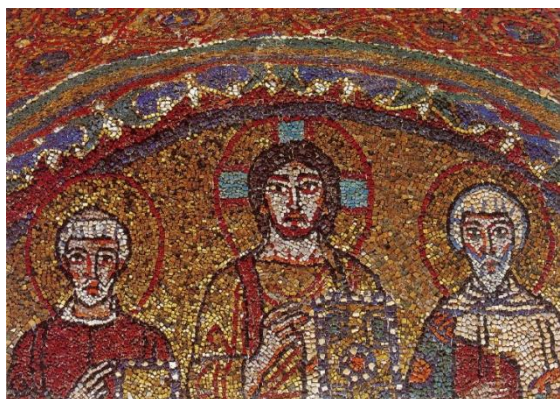
³⁵ Beat Brenk, Zur Bildprogramm der Zenokapelle in Rom, in: Homenaje al Prof. Helmut Schlunk, Madrid 1975, s. 213-221.

³⁶ Gillian Mackie, The Iconographic Programme of the Zeno Chapel at Santa Prassede, Rome, nepublikovaná diplomová práce, University of Victoria 1984, s. 71; Marianne Asmussen, pozn. 24, s. 79-80; Anna Kartonis, *Anastasis. The making of an Image*, Princeton 1986, s. 93.

³⁷ Giacomo Grimaldi, *Descrizione della Basilica antica di S. Pietro in Vaticano*, Biblioteca Vaticana 1972, s. 120, 121.

³⁸ Horace Marucchi, pozn. 26, s. 323-336.

černé vlasy a mladistvý vzhled. Ondřej a Jakub mají bílé vlasy a plnovous, Ondřej hledí směrem k Panně Marii a Janu Křtiteli, zatímco Jakub se jako by dívá na severní stěnu. Ve schovaných rukou drží oba svitek. Pod nohama světců je zelený trávník se stejnými květy jako na severní stěně.



V dolní zóně, v lunetě je zobrazen Kristus mezi starším knězem v červeném roucho a světskou postavou, také staršího vzhledu [31]. Všechny tři postavy jsou vyobrazeny do půli těla. Kristus má hnědé vlasy, kolem hlavy svatozář, vyznačenou červenou konturou a vyplněnou modrým křížem. Má hnědý plnovous. Na sobě má hnědozlaté roucho s pláštěm stejné

barvy a s výrazným červeným lemem. Pravou ruku má pokrčenou, na levé ruce, která je skryta, drží drahokamy ozdobenou knihu. Postava světce vpravo od něj, oděná do červeného roucha, rovněž drží knihu stejným způsobem. Světec má kolem krku výrazný bílý lem košile, střed hlavy má vyholený. Obličej je oživen oranžovým stínováním, špičatá brada je zarostlá plnovousem. Kolem hlavy je červenou linií naznačena svatozář. Nalevo od Krista je světská postava staršího muže s výraznou špičatou bradou zarostlou plnovousem. Bílé vlasy rámuji úzký obličej. Oblek této postavy tvoří spodní bílé šaty se svrchním barevným pláštěm, svázaným pod krkem. Identifikace těchto dvou postav po boku Krista není zcela vyřešena. Může jít o sv. Zenona³⁹ a sv. Valentina nebo Pudence.⁴⁰ Mackie se přiklání spíše k Pudencovi, otci sv. Praxedy a sv. Pudenzie, oděného do dvorního oděvu senátora. Tato stěna přežila celá až do 17. století, jak ukazuje kresba z Cassianova alba, byla však zkrácena vlysem. Základ lunety byl zabrán oltářem se zamřížovaným centrálním otvorem a pravděpodobně fragmentem sloupu flagelantství, přítomným v kapli od roku 1223.⁴¹ Nad tímto oltářem byla jednoduchá truhla nebo sarkofág, který zřejmě obsahoval relikty sv.

³⁹Jeho jméno je zmíněno jak v mramorové desce v lodi kostela Santa Prassede, tak v *Liber Pontificalis*, kde je zaznamenáno, že Paschalova kaple byla věnována Zenonovi, křesťanskému mučedníkovi. Gillian Mackie, pozn. 22, s. 188.

⁴⁰Horace Marucchi, pozn. 26, s. 332. Mackie však domněnku, že jde o sv. Valentina po levé ruce Krista, vylučuje s odůvodněním, že by součástí relikvií, které byly dovezeny ze Svaté země ve 13. století, byly i relikvy sv. Valentina. Gillian Mackie, pozn. 22, s. 187-188. Osborne, *Early Medieval Wall-Paintings in the Catacomb of San Valentino, Rome*, in: *Papers of the British school at Rome XLIX*, 1981, s. 82-90.

⁴¹Natale Baldoria, pozn. 27, s. 263-264.

Zenona a Valentina, jak to bylo popsáno Panviniem v roce 1570 a viditelné až do roku 1699.⁴²

3.6. Klenba



Uprostřed klenby je ve stylizovaném vavřínovém věnci bysta Krista [32-33]. Takové zobrazení Krista bývá označováno jako *Pantokrator*. Je to původní označení pro Boha tvůrce a Apk.1,8 přenáší toto označení na Krista. Tento termín budu užívat, abych definovala Krista vládce, pojem je rovněž ustálen v textech písíciích o kapli San Zenone. Bystu Krista přidržují čtyři andělé-Karyatidy, kteří stojí na globech. Globy jsou zobrazeny v mozaice a vytvářejí iluzivní dojem, že jsou skutečné a leží na skutečných sloupech. Kristus má výraznou zlatou svatozář, vyplněnou velkým, červeně orámovaným křížem. Pozadí za hlavou Krista je tmavě hnědé.

Hlava Krista je rámována hustými hnědými vlasy, spadajícími na ramena. Obličej je stínován a zvýrazněn oranžovou barvou a pozornost poutá velké čelo, úzká brada s krátkým hnědým vousem a knírem, výrazné obočí a bělmo očí. Zlatý oděv a plášť je protkán červenými liniemi záhybů. Hlavní záhyby pravého rukávu, pláště a okraj hrdla je orámován černou barvou. V pravé ruce drží Kristus svitek. Celý vavřínový věnec je rámován vně i zevnitř dvojitou červenou linií, vyplněnou jednoduchými křivkami.

Andělé jsou oděni v bílé tógy, přehozené přes jedno rameno, doplněné *clavi*. Výrazná křídla andělů přecházejí od světlehnědé po tmavě hnědou barvu. Ve vlasech, padajících na ramena, mají vetkanou zlatou stužku a kolem hlav se vyjímá sytě modrá svatozář. Obličej andělů se v rysech odlišují, avšak všichni mají stejný výraz, dokreslený oranžovým zvýrazněním. Vítězný věnec v klenbě kupole, rámuující bystu Krista, sestává ze tří

⁴² Onorrio Panvinio, *Le Sette Chiese di Roma illustrace 66*, Rome 1961, s. 66-77. Je zde zmínka o mramorové truhle, obsahující relikty sv. Valentina a Zenona, které byly přesunuty v roce 1699.

řad stylizovaných vavřínových věnců, listy mají různý směr a červenou obrysovou linii. Celé pozadí klenby září zlatou barvou.

IV. KRITIKA PRAMENŮ A LITERATURY

4.1. Přehled literatury

Literaturu k tématu lze rozdělit do dvou základních okruhů. Jeden okruh publikací se věnuje celé bazilice Santa Prassede v Římě a součástí bývá jen okrajová zmínka o kapli San Zenone. Druhý okruh představují spíše jednotlivé články a kapitoly, které podrobně rozebírají kapli samotnou.

Z prvního okruhu literatury zmiňuje Santa Prassede a kapli San Zenone v 17. století např. **Giovanni Ciampini**,⁴³ v 18. století **Benigno Davanzati**,⁴⁴ v 19. století pak **Mariano Armellini**,⁴⁵ **Giovanni Battista De Rossi**,⁴⁶ **Natale Baldoria**⁴⁷ a na začátku 20. století např. **Horace Marucchi**⁴⁸ a v 60. letech např. **Apollonj Ghetti**.⁴⁹

Z novější literatury, mapující všeobecný pohled na Řím v poměrně rozsáhlém časovém horizontu, můžeme jmenovat např. *Rome: Profile of a city, 312-1308*, 1980 od **Richarda Krautheimera**.⁵⁰

Rotraut Wisskirchen se sv. Praxedě věnuje v devadesátých letech hned několikrát. Nejobsáhlejší publikací je *Das Mosaikprogramm von S. Prassede in Rom. Ikonographie und Ikonologie*, 1990.⁵¹ Další práce, *Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom*, 1992,⁵² je popularizací předchozí publikace, ale obsahuje navíc samostatnou kapitolu o kapli sv. Zenona.

⁴³ Giovanni Giustino Ciampini, pozn. 31, s. 149-153.

⁴⁴ Benigno Davanzati, *Notizie al Pellegrino della basilica di s. Prassede*, Roma 1725, s. 547.

⁴⁵ Mariano Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma 1891, s. 554-558.

⁴⁶ Giovanni Battista de Rossi, *Musaici Christiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al seccolo XV*, Roma 1899, s. 137-140.

⁴⁷ Natale Baldoria, pozn. 27.

⁴⁸ Horace Marucchi, pozn. 26.

⁴⁹ Bruno M. Apollonj Ghetti, Santa Prassede, in: *Le chiese di Roma illustrate 66*, Roma 1961, s. 5-92, s. 66-79.

⁵⁰ Richard Krautheimer, *Rome: Profile of a city, 312-1308*, Princeton 2000 [1980].

⁵¹ Rotraut Wisskirchen, *Das Mosaikprogramm von S. Prassede in Rom. Ikonographie und Ikonologie*, Münster 1990.

⁵² Rotraut Wisskirchen, pozn. 6, s. 54-65.

Kapli San Zenone zmiňuje také **Erik Thuno** v práci z roku 2002 *Image and Relic. Mediating the sacred in early mediaval Rome*.⁵³

Nejnovejším příspěvkem k tématu je rozsáhlá publikace z roku 2010 od **Caroline J. Goodson**, *The Rome of Pope Paschal I. Papal Power, Urban Renovation, Church Rebuilding and Relic Translation*.⁵⁴ Kniha se detailně věnuje nejen době vlády papeže Paschala I. v Římě (817 -824), ale už po stránce politické, architektonické nebo společensko-kulturní, ale rozebírá také ovzduší Říma před Paschalovou vládou, a umožňuje tak lépe pochopit okolnosti, za kterých Paschal I. zahajoval svůj pontifikát. Je zde podrobně popsána celá stavba baziliky Santa Prassede a rovněž kaple San Zenone.

Přímo kapli San Zenone se podrobněji věnuje pozornost v *Liber pontificalis*. V novější době se o kapli San Zenone píše v 70. letech. V roce 1973 vznikla jedna ze dvou monografií k sv. Zenonu, dizertační práce **Paultera Klasse**, *The chapel of S. Zeno in S. Prassede in Rome*.⁵⁵ **Ursula Nilgen** se v textu *Die grosse Reliquieninschrift von Santa Prassede: eine Quellenkritische Untersuchung zur Zeno-Kapelle*, 1974⁵⁶ zaměřila na velký soupis relikvií v San Zeno. Kaplí se dále zabýval **Beat Brenk** v práci *Zur Bildprogramm der Zenokapelle in Rom*, 1975.⁵⁷ **Caecilia Davis-Weyer** podrobně analyzuje jednu mozaiku v kapli sv. Zenona ve svém článku *Die ältesten Darstellungen der Hadesfahrt Christi, das Evangelium Nikodemi und ein Mosaik der Zeno-Kapelle*, 1976.⁵⁸

V 80. letech se tomuto tématu věnuje **Gillian Vallance Mackie** v monografické studii *The Iconographic Programme of the Zeno Chapel at Santa Prassede, Rome* z roku 1984.⁵⁹ Další její články následují: *The San Zeno chapel, a prayer for Salvation*, 1989⁶⁰ a *Abstract and vegetal design in the San Zeno chapel, Rome: the ornamental setting of an early medieval funeraly programme*, 1995.⁶¹ **Marianne Asmussen** ve svém textu *The chapel of S. Zeno in S. Prassede in Rome: New aspects on the iconography*, 1986⁶² poukazuje na možnost jiného pohledu na původ ikonografického programu v kapli. V devadesátých letech se přímo kapli

⁵³ Erik Thuno, *Image and Relic. Mediating the sacred in early mediaval Rome*, Rome 2002, s. 216.

⁵⁴ Caroline J. Goodson, pozn. 2.

⁵⁵ Margo Paulter Klass, *The chapel of S. Zeno in S. Prassede in Rome*, nepublikovaná dizertační práce, Bryn Mawr College, 1973.

⁵⁶ Ursula Nilgen, pozn.6.

⁵⁷ Beat Brenk, pozn. 35.

⁵⁸ Caecilia Davis-Weyer, *Die ältesten Darstellung der Hadesfahrt Christi, das Evangelium Nikodemi und ein Mosaik der Zeno-Kapelle*, in: *Roma e l'eta carolingia*, Rome 1976, s. 183-194.

⁵⁹ Gillian Mackie, pozn. 36.

⁶⁰ Gillian Mackie, pozn. 22.

⁶¹ Gillian Mackie, pozn. 17.

⁶² Marianne Asmussen, pozn. 24.

věnuje ještě kromě Rotrauta Wisskirchena v práci *Zur Zenokapelle in S. Prassede*⁶³ a Gillian Mackie také **Valentino Pace**.⁶⁴

Literatura ke kapli není nijak rozsáhlá a jak bude doloženo v následující kapitole, rozhodně nepokrývá všechny aspekty tohoto tématu.

4.2. Kritika pramenů a literatury

Ursula Nilgen analyzuje v textu *Die grosse Reliquieninschrift von Santa Prassede: eine Quellenkritische Untersuchung zur Zeno-Kapelle* Velký nápis relikvií v mramoru nad vstupem do kaple San Zenone mezi zárubní dveří a architrámem a uvádí, že tento nápis je výsledkem opakovaných renovací. Autentických, z doby Paschalise I., je prvních 37 řádků, následující část je pravděpodobně doplněním quattrocenta. Toto doplnění je věrné stylu původního textu. Podle autorky není tedy celý text autentický. Zprávu o umístění hrobu matky Paschalise I. v kapli San Zenone pokládá autorka za nejistou a jako zdroj pro výklad kaple ji lze přijmout jen s výhradami.⁶⁵

Beat Brenk analyzuje v textu *Zur Bildprogramm der Zenokapelle in Rom, 1975* obrazový program. Autor rozebírá byzantské citace v kapli, především zobrazení Krista jako Pantokrata ve vrcholu kopule a uvádí v návaznosti na Wessela, že je sporné hovořit o typu Pantokrator v kapli San Zenone. Brenk uvádí další podobné příklady z východu. Jak už bylo zmíněno výše, Brenk srovnává kapli s Chludofským žaltářem. Domnívá se, že postavy v kapli jsou zobrazeny postav podle dané hierarchie z koncilu v Nikáji, a rovněž si klade otázku, zda apsida s Matkou boží, která vznikla ve druhé polovině 13. století, podává obraz apsidy z 9. století. Shrnuje, že program kaple obsahuje byzantské prvky,⁶⁶ které nejsou na východě před rokem 843 známy.

Davis-Weyer ve svém článku *Die ältesten Darstellungen der Hadesfahrt Christi, das Evangelium Nikodemi und ein Mosaik der Zeno-Kapelle* podrobně analyzuje mozaiku

⁶³ Rotraut Wisskirchen, pozn. 29, s. 96-108.

⁶⁴ Valentino Pace, pozn. 23. Autor se ve svém pojednání zaměřil na výzdobu apsidy na hlavní východní stěně proti vchodu do kaple. Jde o mozaiku Krista – jezulátka, sedícího na klíně Panny Marie, kterou autor zasazuje do 60. až pol. 80. let 13. století. Této mozaice nebude v našem textu věnována pozornost, protože se nevztahuje k originálnímu programu výzdoby kaple za papeže Paschala I.

⁶⁵ Ursula Nilgen, pozn. 6, s. 28.

⁶⁶ Viz podrobně kap. *Zdroje ikonografického programu*.

Sestoupení Krista do podsvětí v kapli San Zenone. Vychází z literární předlohy Nikodémova Evangelia – z Kapitoly o sestoupení - a porovnává starou řeckou verzi vydání evangelia a verzi mladšího řeckého vydání a jejich dopad na zobrazování této scény na byzantském a orientálním východě a na západě. Dále zmiňuje ikonografickou blízkost této mozaiky se Staurothekou Fieschi-Morgan. Shrnuje, že tato mozaika sice následuje orientální typ Anastasis, který je reprezentován Staurothekou Fieschi-Morgan, ale anděl, doprovázející Krista, a především způsob, jakým vyčnívá za Kristovou mandorlou jeho hlava a ramena, ukazují na příbuznou formu v Müstairu, ve Stuttgartském žaltáři a v Situle Basilewsiki, a proto je třeba brát v úvahu přímou souvislost mezi mozaikou a jejími modely. Autorka uzavírá, že mozaika ze sv. Zenona představuje skutečně podivné sloučení orientálních, severoitalských a lombardských vlivů.⁶⁷

Gillian Mackie k tématu kaple San Zenone přispěla poměrně obsáhle, a to článkem *The Zeno Chapel: A Prayer for Salvation*, 1989 a *Abstract and vegetal design in the San Zeno chapel, Rome: the ornamental setting of an early medieval funeraly programme*, 1995. Těmto článkům předcházela autorčina diplomová práce.⁶⁸

The Zeno Chapel: A Prayer for Salvation, 1989 rozebírá velmi podrobně figurální elementy dekorace podle jednotlivých zón a určuje zdroje ikonografického programu (raně křesťanský Řím, Ravenna, Byzancie). Pozornost věnuje vazbě programu na teologické myšlení ikonoklasmu a postikonoklastickému období na východě. Spojuje duchovní a liturgický obsah programu s funkcí stavby a účelem dekorací. V závěru se autorka poměrně detailně zabývá stavebním materiálem – mozaikou a uvádí názor Krautheimera a Nordhagena, že výzdoba byla vytvořena z *repasovaných*, již použitých dílů mozaik (pravděpodobně ze starých antických lázní), ale že v době výstavby kaple již existovaly dílny na výrobu mozaikových dílů – *tesserae* – a že tak velická zakázka, jako byla kaple San Zenone, zřejmě zaměstnala všechny dostupné dílny v Římě. Mozaiky přiřazuje typologicky k tzv. *škole-skla*.⁶⁹ Ač tento článek nepatří k posledním vydaným textům k našemu tématu, považuji jej za jeden z nejucelenějších a nejpodrobnějších. Vyhýbá se sice přímé kritice předchozích článků, spíše je uvádí do souvislostí a doplňuje je, přesto text působí koherentně a hutně.

Marianne Asmussen se ve svém textu *The chapel of S. Zeno in S. Prassede in Rome: New aspects on the iconography* zabývá individuálními motivy na kupoli a na

⁶⁷ Caecilia Davis–Weyer, pozn. 58, s. 191.

⁶⁸ Gillian Mackie, pozn. 17, pozn. 22, pozn. 36.

⁶⁹ Volný překlad výrazu *glass-school*, pozn. 22, s. 196.

primárních a sekundárních zdech kaple a dokazuje, že hierarchické elementy představené v kapli sv. Zenona vybočují z hierarchie, kterou bychom očekávali v byzantské kapli. Rovněž velice přesně rozebírá celý ikonografický program podle primárních a sekundárních zdí kaple a jako jednotící ikonografický prvek kaple uvádí symbol světla, spojený s postavou Krista. Dalším rozsáhlejším námětem v textu jsou postavy apoštolů Petra a Pavla. Na závěr shrnuje, že za celou kapli stojí jistě byzantský ikonografický program, ale rozdílná velikost hierarchicky rovnocenných postav kontraindikuje čistě byzantské atributy. Autorka se domnívá, že mozaiky odrážejí osobní ideologickou taktiku papeže Paschala I. v papežské politice *renovatio*.⁷⁰

Rotraut Wisskirchen se kapli sv. Zenona věnuje ve své publikaci *Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede, in Rom*. Velmi podrobně kapli analyzuje z ikonografického a ikonologického hlediska. Uvádí, že Paschal se zde demonstrativně postavil proti rozhodnutí koncilu v Konstantinopoli z roku 692, tzv. Trullanu II. Paschal zde vynáší do popředí pozdně antické až římské prvky. Neexistuje ani hierarchická výstavba ve smyslu Koncilu z Nikáje z roku 787. V tom souhlasí s Marianne Asmussen, která také uvádí, že dekorace kaple vybočuje z klasické byzantské hierarchie. Ani výjev *anastasis* a *deesis* nevykazují byzantský charakter. Odkazuje také na kompoziční schéma typické pro pozdní antiku, a sice vertikální směr promluvy – veškeré vyobrazené postavy v kapli se vztahují na Krista v kupoli. Autor textu určuje za hlavní Z-V osu a S-J osu za vedlejší a spatřuje problém v napojení této druhé osy na kupoli, tedy na Krista. Jako jediný autor rozebírá ikonografii kaple pomocí světových stran a rovněž uvádí, že každý – ať už kněz, vykonávající v kapli bohoslužbu, nebo jen návštěvník – jsou vtaženi ve směr Krista.⁷¹

Článek stejného autora *Zur Zenokapelle in S. Prassede* z roku 1991 v úvodu vymezuje dvě hlavní témata, a sice nakolik papežův stavitel v rámci karolínských renovačních představ cíleně používal antické římské, a ne byzantské vzory, a dále zda byla na počátku 9. století myslitelná světelná symbolika, která přešla do obrazového programu. Text nejprve popisuje jednotlivé mozaiky a poté rozebírá předchozí práce Brenka, Davis-Weyer, Asmussen a Klasse. U obrazového programu srovnává hierarchii vytvořenou Brenkem s konceptem Koncilu z Nikáje z roku 787. Autor zde s Brenkem polemizuje o jeho vyjádření, že velikostní pořadí postav odpovídá Koncilu z Nikáje a svůj názor dokládá *pokusem* Asmussen, která postavy z kaple překreslila, a dokázala tak, že neexistuje žádná stupnice velikosti. Autor

⁷⁰ Marianne Asmussen, pozn. 24, s. 87.

⁷¹ Rotraut Wisskirchen, pozn. 6, s. 52-61.

zmiňuje rovněž další názory Brenka na míru užití byzantských prvků v kapli (srovnání transfigurace kaple San Zenone s Chludofským žaltářem) a také pohled Davis-Weyer, která program vnímá jako sloučení orientálních a severoitalsko-lombardských vlivů. Světelnou problematiku a *deesis* rozebírá autor nejprve v reakci na článek Asmussen a vyvrací její domněnku, že v kapli jde o adoraci Krista, vyjádřenou světlem, které proudí východním oknem. Pro takové domněnky autor nevidí ikonografické důkazy a uvádí, opíraje se o Engemanna, že uctívání Krista světlem z okna není potvrzeno žádným podobným příkladem. Wisskirchen se domnívá, že mozaikář se snažil vzbudit dojem, že bysta Krista v kopuli není součástí *deesis*, ale tím se přiřazení bysty k *deesis* nevylučuje. Autor shrnuje, že Paschal I. vědomě vytvořil mozaiku s obrazovými motivy pozdní antiky (na hrobce své matky) a přitom se vzdal převážně byzantských elementů.⁷²

Caroline Goodson ve své knize *The Rome of Pope Paschal I.* analyzovala kapli sv. Zenona z hlediska funkce ve vztahu ke kultu svatých a z hlediska způsobu, jakým architektonické prostředky kaple podporují její liturgickou funkci. Autorka shrnula dosavadní výzkum o kapli. Poměrně podrobně je popsán materiál, který byl použit na vybavení celé kaple: dlažba, obklady, sloupy, klenba. Stejně jako i další autoři uvádí, že výzdoba reflektuje papežovu podporu iconophilismu, odmítnutí byzantského iconoclasmu a podporu byzantskému iconodulismu. Ikonografický program je popsán ve shodě s ostatními autory. Goodson zmiňuje další podobné stavby, ale opomíjí výklad toho, co se v kapli San Zenone nedochovalo. Ikonografický popis je spíše povrchní a nepřináší nic nového. Nejprínosnější je popis materiálu, užitého v kapli San Zenone.⁷³

Shrnu-li dosud publikované texty o kapli San Zenone, musím dojít k následujícímu závěru. O kapli San Zenone byly napsány dvě monografie: monografie o sv. Zenonovi byly napsány dvě: nepublikovaná dizertační práce Paultera Klasse z roku 1973 a nepublikovaná diplomová práce Gilliana Mackie z roku 1984. Na Klassovu práci navazovaly všechny ostatní texty, které byly shrnuty v knize Caroline J. Goodson. Resumé, jak by se dala nazvat kapitola o kapli San Zenone v knize této autorky, pokládám však spíše za všeobecné, nezabíhající příliš do hloubky. Dosavadní práce, jak uvádí Valentino Pace,⁷⁴ se kapli San Zenone příliš nevěnují, ač by si tato stavba zasloužila větší pozornost. Texty analyzují podrobně hlavně technické vybavení kaple, nápis relikvií, určité aspekty kaple, jako její

⁷² Rotraut Wisskirchen, pozn. 29, s. 96-108.

⁷³ Caroline J. Goodson, pozn. 2, s. 160-172.

⁷⁴ Valentino Pace, pozn. 23, s. 185-187.

ikonografický původ a současné mozaiky v kapli. Okrajově se řeší, co bylo v kapli a už se nedochovalo. Podle mého názoru zcela chybí moderní text, který by nejen shrnoval literaturu o kapli do roku 2010, ale věnoval by se také podrobně ikonografii a ikonologii všech mozaik v kapli a rovněž by nastínil původní vzhled kaple.

V. TECHNICKÁ A STYLOVÁ ANALÝZA

Cílem analýzy bude zjistit, nakolik byl v Římě v 9. století koherentní styl mozaikové dekorace a případně určit fenomén školy, jaké byly zdroje stylu, zda se jedná o typickou římskou mozaiku a zda styl pokračoval i v dalším období.

5.1. Technická analýza

Lokální římský styl definoval Nordhagen, který ve své studii o mozaikách ze 7. a počátku 8. století rozlišil dvě školy ve stylu práce: *školu skla*, která používala výhradně skleněné díly mozaiky, a *školu mramoru*, která užívala mramor. *Školu skla* vidí jako reprezentanta původní římské tradice, která se upíná zpět k antice. *Škola mramoru* je naopak chápána jako import z východu a římské práce v tomto stylu, mezi kterými jsou fragmenty oratoře papeže Jana VII. v původním kostele sv. Petra, vykládá autor jako produkt patronace dlouhé série východních následovníků, kteří vládli jako papežové v letech 642 až 742 a pravděpodobně dovezli na vytvoření mozaik materiál a dělníky z východu.⁷⁵

Nordhagen vybral mozaiky z kaple S. Venanzio [31] a z lateránského baptisteria z roku 640, aby vymezil *školu skla*. Práce jsou vytvořeny v brilantním barevném skle. Oděvy a obličejy jsou sestaveny ze stejně velikých dílů. Styl je impresionistický s izolovanými místy červených dílů mozaiky, tvarujících ozářený obličej. Plastický styl hlav kontrastuje s lineárním vzhledem látek. Mozaiky ze San Zenone přiřazuje ke *škole skla* a uvádí, že jsou celé vytvořeny ze stejně velkých dílů skla a impresionistický vzhled obličejů charakteristický silným oranžovým zdůrazněním, kontrastuje s lineárním stylem oděvů a je přímo odvozený z mozaik ze S. Venanzio. Naopak Krautheimer uvádí, že mistři Byzancie kombinovali sklo a mramorové díly mozaiky a karolínští umělci, inspirovaní raně křesťanskými mozaikami, pracovali převážně se skleněnými díly.⁷⁶ Uvádí dále, že užití skleněných dílů mozaiky je charakteristické pro mozaiky 9. století a že mozaiková tradice v Byzancii možná přispěla k návratu mozaikové výzdoby v Římě. Krautheimer uvažuje o tom, že díly mohly být vytvořeny z recyklovaného materiálu.⁷⁷ Rovněž Nordhagen poukazuje na to, že mnoho dílů v římských mozaikách raného 9. století je opotřebovaných ohněm, který je očišťoval od

⁷⁵ Petr Jonas Nordhagen, The Mozaik of John VII: The Mozaik Fragments and Their Technique, in: *Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, II, 1965, s. 154-8.

⁷⁶ Richard Krautheimer, pozn. 50, s. 124-126.

⁷⁷ Richard Krautheimer, The Carolingian Revival of Early Christian Architecture, *Art Bulletin*, XXIV, 1942.

usazenin před opětovným použitím.⁷⁸ To implikuje domněnku, že mozaikáři byli zcela nebo z velké míry odkázáni na materiály, které byly dostupné z demolic v Římě. Patrně byl použit materiál ze starých antických lázní, které přestaly fungovat na začátku 8. století. V kapli San Zenone sice převládají skleněné díly, ale postavy a kostýmy jsou vyhotoveny z mramorových dílů. Avšak směs skleněných a mramorových dílů použitých pro pleťovou barvu se dá nazvat karolínskou.⁷⁹ Styl kontur figur a modelace draperií přirovnává autor k byzantské tradici, přesto je zobrazení v kapli San Zenone jiné: *It is, indeed, a revival of Christian Antiquity.*⁸⁰ Návrat tohoto stylu v karolínské éře je vnímán jako vědomá retrospektiva. Samo rozhodnutí tvořit mozaiky bylo silně retrospektivní, protože medium – vzácné, trvanlivé a drahé – ukazuje na slávu raně křesťanského Říma, ačkoliv aktuální stylistické zobrazení mozaik bylo určitě diktováno dostupností konkrétního materiálu.⁸¹ Rovněž Asmussen uvádí, že část ideologie *renovatio* se zrcadlí v návratu k technice mozaiky.⁸²

Paschal tedy nejen renovoval kostely, ale použil znovu i sochařské a architektonické elementy tak, že je opatrně opravil, a zdá se dokonce, že mozaiky nejen oživovaly ikonografické vzorce raného křesťanství, ale byly vytvořeny z antických materiálů, pečlivě vyčištěných a znovu použitých. V Paschalově době už bylo několik mozaikových dílen aktivních. Ty se účastnily na mozaikové výzdobě lateránského triclinia (798-9), apsidy S. Susanna (795-9), opravy v S. Maria Maggiore (809) a apsidy a oblouku v SS. Nereo e Achilleo (815-6). Program Paschalových mozaik pravděpodobně zaměstnal všechny dostupné zdroje a je možné, že různé zdroje znamenaly různé dílny a různé způsoby práce.⁸³

Dá se tedy prokázat, že po technické stránce jsou mozaiky v kapli San Zenone římské proveniencí. V kapli San Zenone sice nejsou užité výhradně skleněné díly, avšak směs skleněných a mramorových dílů, použitých pro pleťovou barvu, se dá nazvat karolínskou. Mozaiky v kapli San Zenone odkazují na raně křesťanské umění v Římě a jde zde o vědomou retrospektivu.

⁷⁸ Petr Jonas Nordhagen, *The Archeology of Wall Mozaics, a Note on the Mosaics in St. Maria Maggiore in Rome*, in: *Art Bulletin*, LXV, 1983, s. 324.

⁷⁹ *Ibid.* s. 130.

⁸⁰ Richard Krautheimer, pozn. 50, cit. s. 133.

⁸¹ Gillian Mackie, pozn. 20, s. 196-197.

⁸² Marianne Asmussen, pozn. 24, s. 80.

⁸³ Gillian Mackie, pozn. 22, volný překlad, s. 198-199.

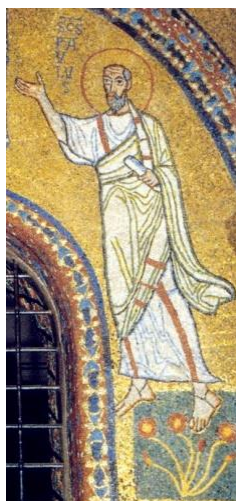
5.2. Stylová analýza

Formální rysy postav a dekorací v kapli San Zenone



Obličej [34] postav jsou relativně plastické, expresivní, s mladým výrazem ve tváři. Plasticita tváře je vyjádřena oranžovým stínováním, můžeme dokonce hovořit o tzv. impresionistickém stylu.⁸⁴ Velké černé oči jsou doširoka otevřené, obočí je dlouhé a klenuté. Kromě očí je ve tvářích postav výrazný také dlouhý nos. Obličej je oválný, u brady se výrazněji zužuje. Husté černé vlasy ženských postav jsou často zdobené, např. u andělů je to stuha, u světic koruna. Nechybí ani náušnice a náhrdelníky či výrazné lemy u krku.

Výrazy postav jsou většinou bez emocí a nevykazují žádné lidské tělesné nedostatky (jako např. vrásky), obličej působí jako bezvěk a linie rysů obličej jsou zjednodušené.



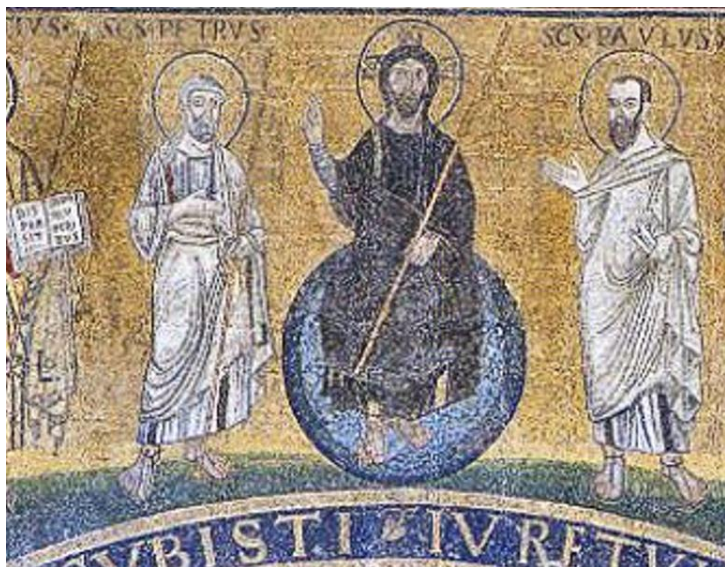
Oděvy postav [35] jsou v porovnání s obličejem spíše lineární, mají však bohatou drapérii. Světci a andělé v kupoli mají bílé tógy s černou linií drapérie a *clavi* se dvěma silnými ozdobnými červenými pruhy. Světice mají žluté šaty s červenou linií drapérie. Šaty mají krátké rukávy nad lokty, zpod kterých vystupují bílé rukávy košile. Šaty mají na ramenu drahokamy a bohatě zdobené lemy u krku. Linie drapérií většinou naznačují nakročenou nohu. Postavy jsou protáhlé a štíhlé, působí křehkým dojmem. Světci a andělé mají na nohou sandály, světice mají červené střevíce. Pohyb naznačují vlající cípy drapérie. Mozaiky jsou na zlatém podkladu. Každý architektonický článek je zvýrazněný *pelta* řetězem nebo tzv. ozdobným řetězem s perlami.⁸⁵ V klenebné části lunet jsou bohaté ornamentální a vegetativní vzory.⁸⁶

⁸⁴ Gillian Mackie, pozn. 22, s. 196.

⁸⁵ Viz podrobně kap. *Celkový popis kaple*.

⁸⁶ Viz podrobně kap. *Celkový popis kaple*.

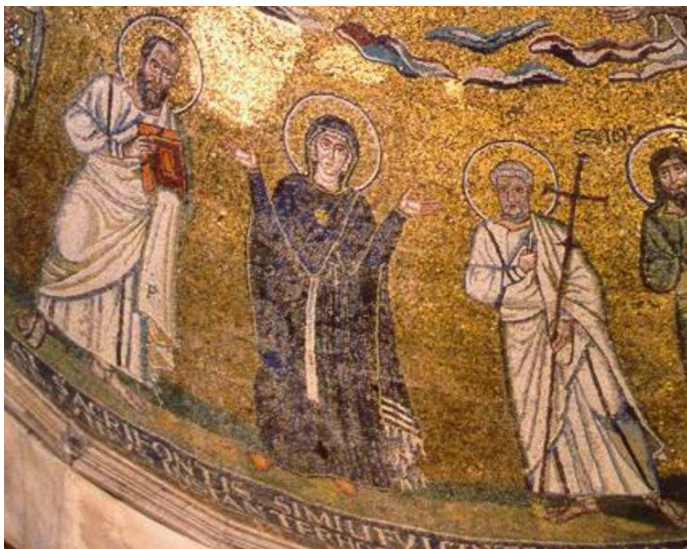
Kaple San Zenone a další římské baziliky 6. až 9. století.



Bazilika San Lorenzo Fuori le Mura, apsida, mozaika z konce 6. století [36]. Papež Řehoř II. (579-590) restauroval baziliku při příležitosti přenesení ostatků sv. Štěpána z Konstantinopole do Říma, také vyzdobil apsidu kostela mozaikou, kde na globu uprostřed sedí Kristus a kolem něj jsou sv. Petr a sv. Pavel, sv. Vavřinec a sv.

Hippolyt, Řehoř II. a města Jeruzalém a Betlém.⁸⁷ Obličejové typologicky odpovídají těm ze San Zenone, zvláště sv. Petr a sv. Pavel. Rovněž lineární zobrazení látek s bohatým rásněním z této baziliky je blízké zobrazením oděvů ze San Zenone. Také tvář Krista je typologicky blízká *Pantokratorovi* v San Zenone. Rozdíly jsou však ve stylu provedení. Tváře mají opět mnohem propracovanější mimiku, jsou plastičtější a postavy působí na první pohled spíše jako namalované než jako mozaiky. Sv. Pavlovi se zpod šatů rýsuje břicho a postavy jsou v poněkud uvolněném postoji. Jde tedy opět o mozaiku z formálního hlediska starší, protože mozaiky ze San Zenone jsou stylizovanější, jednodušší, odlehčené v provedení a vytvořené se stylovým nadhledem v zobrazování drapérií a obličejů.

⁸⁷ Horace Marucchi, pozn. 26, s. 476-88.



Bazilika San Giovanni in Laterano, oratoř SS. Venanzio e Domnionie [37], mozaika ze 7. století.⁸⁸ Scéna *deesis* v této oratoři má nejen celkově podobný ikonografický program s kaplí San Zenone, ale rovněž se shodují obličejové apoštolů v oratoři s těmi z fasády v kapli San Zenone, obzvláště sv. Petr, sv. Pavel a

Panna Marie. Apoštolové mají sice stejné účesy, rysy a typologii tváře, formální prvky ale ukazují, že obličejové na této mozaice mají mnohem propracovanější mimiku, a oba apoštolové mají expresivnější výraz než ti z kaple San Zenone. Rovněž oděv je plastičtější. Nejvíce shodných prvků se projevuje v obličejové Panny Marie, její výraz je ale mnohem přísnější. Na krku jí vystupuje vráska, uspořádání vlasů a pokrývky hlavy je téměř identické s Pannou Marií na východní stěně. Její tmavomodrý plášť dává tušit poněkud mohutnější postavu, než má Marie v kapli San Zenone, nejedná se proto rozhodně o stejně staré mozaiky, byť zde typologicky a stylisticky nalézáme shody.

Bazilika SS. Nereo e Achilleo



Mozaika [38] vznikla v době pontifikátu papeže Lva III. (750-816).⁸⁹ Výjev *transfigurace* zobrazuje Krista, stojícího uprostřed a obklopeného zprava Mojžíšem a klečícím Petrem a zleva Eliášem, sv. Janem a Jakubem. Andělé na každé straně se nápadně

⁸⁸ Roberto Bosi e Claudio Nardini (eds.), *San Giovanni in Laterano*, Firenze 1997, s. 47-48.

⁸⁹ Agnese Guerrieri, La chiesa dei SS. Nereo ed Achilleo, in: *Amici delle catacombe 16-18*, Città del Vaticano 1951, s. 111-122; Gaetano Curzi, La decorazione musiva della basilica dei SS. Nereo e Achilleo in Roma: materiali ed ipotesi, in: *Arte medievale*, 2. Ser. 7., 1993, 2, s. 21-45.

podobají andělům z kaple San Zenone,⁹⁰ ať už tvarem tváře, protáhlým obličejem, výraznými očima, drapérií nebo celkovými rysy obličeje a mladistvým vzhledem. Rovněž křídla anděla ze SS. Nereo e Achilleo jsou podobná křídílům andělů ze sv. Zenona. U světců nechybí na *clavi* dvojitý červený pruh jako v kapli San Zenone. Eliáš má shodné formální rysy s Eliášem ze San Zenone z výjevu *transfigurace* na východní stěně. Shodný je i ozdobný dekorativní řetěz s perlami, rámuujícími mozaiku. Panna Marie, stojící vpravo od Krista, má rovněž mladiství vzhled. Rozdíly ale také nalzáme. Drapérie jsou poněkud rozdílné od těch ze San Zenone, postavy jsou v nich mohutnější. Svatozáře jsou zde vyplněny zlatou barvou. Sv. Petr se naopak ze všech figur nejvíce odlišuje od svého protějšku v San Zenone. Má kulatý obličej s vráskami a expresivní výraz. Opět můžeme hovořit o stejné typologii postav a v tomto případě i o stejné ornamentální výzdobě. Vzhledem k dataci mozaiky to rovněž znamená, že je časově kapli San Zenone velice blízká.



Bazilika Santa Maria Antiqua

je ozdobena freskami [39] z období od 6. do 9. století.⁹¹ Pro nás jsou zásadní postavy z fresky na zdi levé lodi, z 8. století,⁹² vykazují typologicky podobné obličeje. Marucchi dokonce srovnává vyobrazení sv. Valentina v této bazilice s postavou po levé straně Krista na jižní straně lunety kaple San Zenone.⁹³ Rysy v obličejí sv. Valentýna i Krista se shodují s rysy mozaikových protějšků v San Zenone; protáhlý obličej, dole zúžený, dlouhý nos, výrazné oči, účesy. Oděv se zde liší hlavně barvou. Malba

vykazuje typologicky shodné prvky, které se liší ve stylu jen nepatrně.

⁹⁰ Agnese Guerrieri, pozn. 89, s. 121.

⁹¹ Per Jonas Nordhagen, The frescoes of John VII (A. D. 705-707), in: *S. Maria Antiqua in Rome*, Roma 1968, Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo; atti del Colloquio Internazionale, Roma, 5-6 maggio 2000, a cura di John Osborne; J. Rasmus Brandt; Giuseppe Morganti, Roma 2005.

⁹² Tato datace byla potvrzena: Serena la Mantia, "Santi su misura": la parete di Paolo I a Santa Maria Antiqua, in: *L VIII secolo, a cura di Valentino Pace*, Udine 2010, s. 149-161.

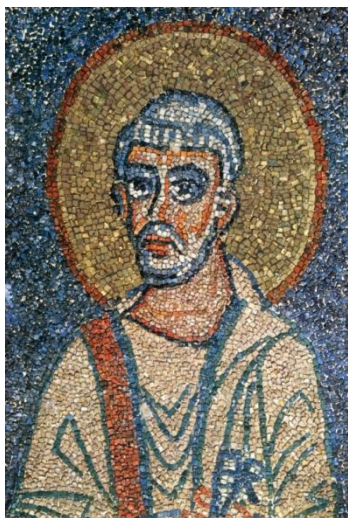
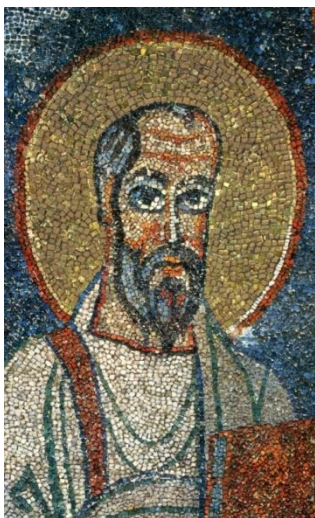
⁹³ Marucchi považuje postavu v jižní lunetě, stojící vedle Krista po jeho levé straně, za sv. Valentina a srovnává jej s postavou sv. Valentina ze Santa Maria Antiqua. Není však prokázáno, že se jedná o sv. Valentina, vyvrací to např. Mackie, pozn. 22, s. 190; Marucchi, pozn. 26, s. 329-332.



typologicky i stylově shodné.

Bazilika Santa Maria in Domnica, oblouk apsidy a apsida [40]. Mozaika vznikla za pontifikátu Paschala I. Byl to jeden z kostelů, který Paschal renovoval.⁹⁴ Postava Panny Marie má formální rysy obličeje, její oděv se zlatým lemováním je velmi blízký s Marií ze San Zenone. Rozdílná je však konstituce postavy, je mohutnější a Panna Marie z této baziliky působí dojmem zralé ženy. Andělé v zástupu za ní mají mladistvý vzhled jako v San Zenone. Shodné je dále zlatá svatozář Marie, orámovaná červenou linkou, draperie andělů a neutrální výrazy v obličejích. Tyto postavy vznikly ve stejné době jako postavy v kapli San Zenone a jsou

⁹⁴ Guglielmo Matthiae, *Le chiese di Roma illustrative*, Rome 1960, s. 5-63.



Bazilika Santa Cecilia, ⁹⁵

apsida. Mozaika vznikla rovněž za pontifikátu Paschala I. při renovaci kostela. Ikonografický program je příbuzný kapli San Zenone a stejně jako v Santa Maria in Dominika jsou postavy a dekorace velmi podobné. Výrazy světců [41, 42] jsou neutrální, výrazné jsou velké černé oči, oválný obličej a dole se zužující brada. Na

přiložených obrázcích je vidět, že Pavel byl vytvořen jinou rukou než Petr, formálně jsou oba totožní se svými protějšky ze San Zenone, více je však v detailu podobný sv. Petr. Shodná je i oranžová linie, snažící se o stínování v obličejí. Šaty jsou pak spíše lineární, stejně jako v San Zenone. I u této mozaiky ze Santa Cecilia lze konstatovat, stylově totožná s mozaikami v San Zenone.



Bazilika San Clemente, krypta SS.

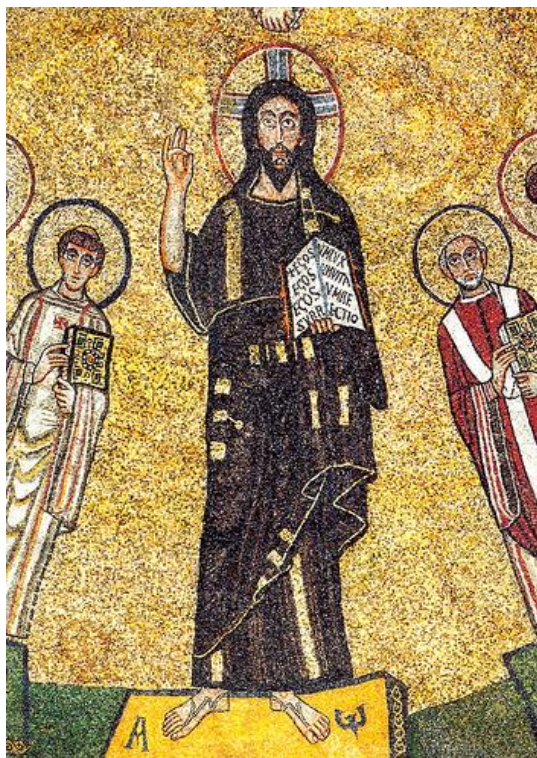
Cirillo e Metodio, freska [43] z druhé poloviny 9. století.⁹⁶ Na této fresce je zobrazen Kristus mezi archanděly. Kristova tvář je nápadně podobná tváři Krista z jižní lunety kaple San Zenone a z kupole.⁹⁷ Podobnost je především v mladistvém výrazu tváře, tvaru hlavy, dlouhém nose, tvaru obočí, výrazných očí a účesu. Jeho tvář není, na rozdíl od Krista v San Zenone, bez emocí.

⁹⁵ Neda Parmegiani, Alberto Pronti, *S. Cecilia in Trastevere: nuovi scavi e ricerche*, Citta del Vaticano 2004.

⁹⁶ Carlo Cecchelli, San Clemente, in: *Le chiese di Roma illustrative 24-25*, Roma 1930? [Sic], s. 148-149.

⁹⁷ Horace Marucchi, pozn. 26, s. 329-332.

Andělé se andělům z kupole San Zenone rovněž podobají především mladým vzhledem, tvarem hlavy a detailem obličeje. I jejich výraz je ale o něco hlubší a chápavější než u andělů v kupoli. Typologicky se opět jedná o shodu s kaplí San Zenone, stylově se ale mozaika začíná odklánět od svého možného vzoru.



Bazilika San Marco, apsida. Mozaika z 9. Století [44], která vznikla až po výzdobě v Santa Prassede za pontifikátu Jiřího IV. (827-844),⁹⁸ a která je jí celkově architektonicky velmi podobná. Rovněž výzdoba apsidy je ikonograficky relativně podobná. V centru scény stojí Kristus a na obou stranách jsou umístěni sv. Felix, sv. Marek a papež Jiří IV., který představuje model baziliky, na druhé straně vlevo od Krista pak stojí sv. Sixtus, sv. Agapit a sv. Anežka, pod scénou je uprostřed opět beránek Boží s ovce. Ve tváři Krista a světců nechybí oranžové detaily, podobně jako v San Zenone. Tvar hlavy, delší nos, výrazné obočí a oči, mladistvý výraz ve tváři, to vše se formálně

shoduje s postavami v San Zenone. Výraz očí se ale odlišuje a rovněž šaty mají více barevných detailů. I u této mozaiky je ještě zachována stejná typologie, stylově je však již poněkud více odkloněná od mozaik v kapli San Zenone.

Jmenované baziliky dokládají, že v Římě existovaly podobné ikonografické programy jako v kapli San Zenone, rovněž tak typologie postav použitá v kapli San Zenone se dá doložit od 6. století. Typologicky shodné s mozaikami v San Zenone jsou mozaiky z baziliky San Lorenzo Fuori le Mura a San Giovanni in Laterano. Typologicky a stylově podobné jsou fresky z baziliky Santa Maria Antiqua. Můžeme zde sledovat začátek snad modelu, který se plně rozvinul za pontifikátu Lva III. a Paschala I. Tento model lze rozpoznat v doložených příkladech na mozaikách baziliky SS. Nereo e Achilleo, Santa Maria in Domnica, Santa Cecilia a Santa Prassede s kaplí San Zenone. Podle mého názoru jde o homogenní, koherentní výtvarný projev, fenomén školy, který se plně vyvinul za pontifikátu těchto dvou papežů a který se posléze v průběhu 9. století odklonil jiným směrem, jak to

⁹⁸ Horace Marucchi, pozn. 26, s. 384-390.

dokládají mozaiky ze San Clemente a San Marco. V období vzniku kaple San Zenone lze tedy prokázat po typologické a stylové stránce formálně podobné římské mozaiky. Je zřejmé, že šlo o římský zobrazovací standard, který se bohužel dochoval jen v malém množství mozaik a fresek. Jak bylo doloženo některými příklady, samotná kaple San Zenone a Santa Prassede inspirovaly následně v 9. století výzdobu dalších římských bazilik.

VI. OBRAZOVÝ PROGRAM KAPLE

6.1. Východní stěna

Horní scéna/ Deesis

Horní scéna nad oltářem s Pannou Marií a sv. Janem Křtitelem, stojícími po obou stranách okna na východní zdi byla vybrána pro nejdůležitější téma výzdoby horních stěn. Toto téma, *deesis*, je centrální a spojuje dekorativní schéma horních stěn kaple. *Deesis* znamená prosbu a pochází z byzantských kompozic, kde Panna Marie a sv. Jan Křtitel jako přímlovci prosí Krista o spásu.⁹⁹ Rozšíření kompozice o nebeské přímlovce, zvláště archanděla a apoštoly, se nazývá velká *deesis*. Dodatečným významem přímlovce je poukaz na Soudný den.¹⁰⁰ Slovo *Deesis* ale nebývá historiky byzantského umění užíváno ve stejném významu. Bývá definováno i jednoduše jako Kristus mezi Pannou Marií a sv. Janem Křtitelem.¹⁰¹ Bréhier uvádí, že *deesis* je pouze [...] *un épisode du Jugement Dernier*.¹⁰² Walter uvádí, že ani v Byzanci není jisté, jestli byl termín *deesis* chápán stejně.¹⁰³

Samotné slovo *deesis* se objevuje jako ikonografický terminus technicus nejprve u Niketase Stethatose v roce 1054 v jeho spise *Vita Symeons*.¹⁰⁴ Podle liturgických textů byly předpoklady ikonografie *deesis* v kultu Matky Boží a sv. Jana Křtitele a v *prosbách* či *přímlovách* svatých později v 6. století.¹⁰⁵ Církevní autority usilovaly o integrování kultu svatých do eucharistické liturgie s důrazem na jejich roli přímlovce.¹⁰⁶ Když byl portrét svatého znázorněn v *clipeu*, znamenalo to pravděpodobně, že je přítomen v nebeském dvoře, je to jeden z těch, co *viděli* Pána. Pokud měli světci ruce vztažené vzhůru, jednalo se spíše o adoraci Pána než o přímlovu za lidstvo.¹⁰⁷ V 6. a 7. století se v Konstantinopoli vyvinul kult Panny Marie jako nejvyšší přímlovkyně. Není pochyb, že tato *Paraclesis*¹⁰⁸ ovlivnila *deesis* v

⁹⁹ Theo von Bogyay, *Deësis*, in *Reallexikon zur byzantinischen Kunst I*, Stuttgart 1966, s. 1178.

¹⁰⁰ Katja Laske, Oskar Holl (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Breisgau 1972, sv. 1, s. 494.

¹⁰¹ John Beckwith, *The art of Constantinople: an introduction to Byzantine art: 330-1453*, London 1961, s. 169.

¹⁰² Luis Bréhier, *L'art chrétien*, Paris 1928, s. 147.

¹⁰³ Christopher Walter, Two notes on the Deësis, in: *Revue des études byzantines* 26, 1968, s. 311-336.

¹⁰⁴ John Beckwith, *The art of Constantinople: an introduction to Byzantine art: 330-1453*, London 1961.

¹⁰⁵ Anton Baumstark in: Paul Clemen, *Sborník k 60. výročí, Düsseldorf – Bohn 1926*, s. 168-180.

¹⁰⁶ Cyril z Jeruzaléma uvádí, že prorokové, apoštolové a mučedníci byli zmiňováni už v liturgii 4. století. Následovali svatí otcové a biskupové společně s těmi, co zesnuli, aby získali přímlovu u Posledního soudu. A. Piédganel (ed.), Cyril z Jeruzaléma, *Catéchèses mystagogique*, Paris 1966, s. 158, in: Jacques Paul Minge (ed.), *Patrologia Graeca* 33, Paris 1857-1866, s. 1116; Christopher Walter, *Art and ritual of the byzantine church*, London 1982, s. 181-184.

¹⁰⁷ Christopher Walter, pozn. 106, s. 181-184.

¹⁰⁸ *Paraclesis*, prosebný kánon, se ve vyobrazeních liší od adorace tím, že Panna Marie drží v ruce svitek s prosbou. Christopher Walter, pozn. 106, s. 181-184.

jejím významu přimluvy.¹⁰⁹ Nejranější příklad *deesis* se nachází v prostoru na jihozápadním vestibulu v Hagia Sofii v Konstantinopoli.¹¹⁰

Kompozice kaple San Zenone je jednou z nejranějších dochovaných zobrazení *deesis*.¹¹¹ Kromě příkladu z Hagia Sofie je těžké nalézt nějaký nesporný obraz *deesis* ve smyslu modliteb za lidstvo, nabídnutých před Kristovým posledním soudem, které se datují před rokem 817. Předforma *deesis*, bez významu prosby, je znázorněna na triumfálním oblouku v kostele sv. Kateřiny na Sinaji.¹¹² Zdejší zobrazení Panny Marie a Jana Křtitele v klenbě ve vnějších rozích triumfálního oblouku lze považovat za *proto-deesis* zobrazení,¹¹³ které je rovněž v kapli San Zenone a které se stalo formálním zobrazením *deesis* ve středně byzantském umění, v němž je zobrazen Poslední soud. Na Sinaji je nad scénou *transfigurace*, stejně jako v kapli San Zenone, připomenut druhý příchod Krista, kdy budou všichni souzeni nejen podle svých zásluh, ale také podle přimluv svatých. Panna Marie a Jan Křtitel zde v medailonech představují obrazový prototyp *deesis*.¹¹⁴ První skutečné zobrazení *deesis* se objevuje v nástěnné výzdobě kostela Santa Maria Antiqua v Římě kolem 7. století.¹¹⁵ Podle rozšíření různých variací *deesis* v dvorském umění 10. Století se usuzuje, že předlohy kompozic *deesis* existovaly již před ikonklasmem. Formální schéma mělo zřejmě předlohu v adaptaci raně křesťanské kompozice adorace Krista.¹¹⁶

Identifikovat kompozici v kapli San Zenone jako *deesis* ale znamená problém: pozici centrální postavy Krista zaujímá okno. Bylo navrženo několik možných řešení. Asmussen navrhla, že světlo proudící skrze okno znamená přítomnost Krista, a vyvozuje, že *Pantokrator*, i když otáčí hlavu směrem k oběma postavám na východní stěně, nebyl adresátem *deesis* a rovněž ne pro světce na severní a jižní stěně, kteří přinášejí věnce a knihy; spíše je příjemcem holdování Kristu, představovaného světlem, které proudí východním

¹⁰⁹ Christopher Walter, pozn. 106, s. 182.

¹¹⁰ Christopher Walter, pozn. 106, s. 183.

¹¹¹ Srov. Beat Brenk, pozn. 35.

¹¹² Kurt Weitzmann, The Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai, in: *The American Philosophical Society 110*, 1966, s. 392-403.

¹¹³ Beránek Boží v oblouku klenby je navržen Kurtem Weitzmannem jako třetí osoba *deesis*. George H. Forsyth, Kurt Weitzmann and col., *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, the Church and Fortress of Justinian*, Ann Arbor 1965; Beat Brenk, pozn. 35, s. 216; Konstantinos A. Manaphes, *Sinai, treasures of the Monastery of Saint Catherine*, Athens 1990.

¹¹⁴ Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst I.*, Göttingen 1981, [1966] s. 158.

¹¹⁵ Giuseppe Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4 – 13. Jahrhundert*, 4 sv., Freiburg 1916; Valentino Pace, La questione bizantina in alcuni monumenti dell'Italia altomedievale: la „perizia greca“ nei „tempietti“ di Cividale e del Clitunno, Santa Maria foris portas a Castelseprio e san Salvatore a Brescia, Santa Maria Antiqua a Roma, in: *Medioevo mediterraneo*, Rome 2007, s. 215-223; Ursula Nilgen, The adoration of the crucified Christ at Santa Maria Antiqua and the tradition of triumphal arch decoration in Rome, in: *Santa Maria Antiqua al Foro Romano*, Rome 2005, s. 129-135.

¹¹⁶ Katja Laske, Oskar Holl (eds.), pozn. 100, s. 494-495.

oknem.¹¹⁷ Uvádí dále, že v kapli San Zenone zahrnuje *deesis* tři důležité obrazy prostřednictvím *Pantokratora* v klenbě, což bylo možné v době, kdy ikonografie *deesis* nebyla ještě pevně ukotvena. Problémem je, že Kristus je obrácený hlavou dolů vzhledem k Marii a Janu Křtiteli.¹¹⁸ Světlo z okna interpretuje Asmussen částečně jako nebeské světlo nebeského podle evangelia sv. Jana, ve kterém se říká: *Ježíš k nim pak znovu promluvil: Já jsem světlo světa. Kdo mě následuje, nebude už chodit v temnotě, ale bude mít světlo života.*¹¹⁹ Opírá se o sv. Augustina, který uvedl, že slova Jana Evangelisty by neměla být vykládána výhradně obrazně, ale ve významu figurativním.¹²⁰ Asmussen považuje zobrazení Jana Evangelisty na vedlejší jižní zdi za podporu této myšlenky¹²¹ a uzavírá hypotézou, že v pozdní antice snad existovala světelná symbolika jako adorace Krista. Wisskirchen tuto domněnku rozvíjí a uvádí stanovisko Engemanna, který ji odmítá s odůvodněním, že uctívání Krista světlem z okna není potvrzeno žádným podobným příkladem.¹²² Podobný prvek však nacházíme v Mauzoleu Gally Placidie,¹²³ kde jsou mezi alabastrovými okny apoštolové a v Santa Matrona v San Prisco poblíž Captua Vetere.¹²⁴ Wisskirchen se domnívá, že se mozaikář snažil vzbudit dojem, že *Pantokrator* není součástí *deesis*, ale i přesto, že jsou nohy *Pantokratora* na západě a jeho hlava na východě, nevylučuje to možnost přiřadit jej k *deesis*. Dále dokládá další literární příklady z antiky, které se světlem zabývají, ale které nemohou doložit světlo jako adresáta holdování.¹²⁵ Závěrem uvádí: *Eine verbildlichte 'Lichtsymbolik' dergestalt, dass in Komposition der Deesis Christus mittels des durch Fenster eintretenden*

¹¹⁷ Marianne Asmussen, pozn. 24, s. 76.

¹¹⁸ Marianne Asmussen, *ibid.*, s. 74.

¹¹⁹ Jan 8,12.

¹²⁰ Marianne Asmussen, *ibid.*, s. 74-77. Autorka dále shrnuje názory L'Orange a Brenka. Uvádí L'Orange jako prvního, který interpretoval v kapli San Zenone okno jako symbolické světlo, a Brenka, který s touto teorií nesouhlasí s odůvodněním, že Kristus je fyzicky přítomen v kupoli, proto není třeba symbolického zobrazení. Asmussen se přiklání k interpretaci okna na základě Augustinova učení. Hans Peter L'Orange, *Il tempietto longobardo di Cividale*, 19, in: *Acta ad archaeologim et atrium historiam pertinentia* 7, 1-3, Rom 1977-1979, s. 93; Beat Brenk, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 3, 1983, in: Marianne Asmussen, pozn. 24.

¹²¹ Jan Evangelista zde jediný drží svisle knihu ve svých zahalených rukou a obrací se k ostatním figurám na vedlejších zdech, tudíž stojí zády k Panně Marii a Janu Křtitelovi na zdi *deesis*. Tón tohoto vyobrazení by se dal vysvětlit podle Augustinových slov jedině přítomným zdrojem světla tak, že je Jan Evangelista právě ve fázi učení se o Kristovi jako o *Lumen de Lumine*. Podobný symbolismus světla se nachází v S. Maria della Valle v Cividale. Další příklad uvádí Asmussen ze 13. století v kryptě katedrály v Anagni. Marianne Asmussen, poz. 24, s. 77.

¹²² Josef Engemann, Rezension zu L'Orange, Likeness and icon, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 19, 1976, s. 209, in: Rotraut Wisskirchen, pozn. 29, s. 106.

¹²³ Xavier Barbier de Montault, *Les Mosaiques des églises de Ravenne*, in: *Revue de l'art chrétien* 7, 1896;

Haruya Kudo, The maintenance, repairs and research conducted on the mosaics of the Mausoleum of Galla Placidia: part II., in: *Bulletin of the Faculty of Fine Arts Tokyo National University of Fine Arts and Music* 47, Tokyo 2010, s. 59-92.

¹²⁴ Gillian Mackie, *Early Christian chapels in the West/decoration, function and patronage*, Toronto 2003

¹²⁵ Rotraut Wisskirchen, pozn. 29, s. 108.

*Tagesliches symbolisiert wird, lässt sich nicht verifizieren.*¹²⁶ Podle Guglielma Matthiae je centrální postava potlačena, její místo je zaplněno skutečnou přítomností Krista na oltáři dole, přítomností mystického Kristova těla.¹²⁷ Tento názor je podpořen ikonoklastickou teorií o obrazech, která prohlašuje, že *a true image had to be conubstantial with its model or prototype, and hence the only genuine image of Christ was the consecrated bread and wine of the Eucharist.*¹²⁸ Nicméně gesta Panny Marie a Jana Křtitele nesměřují dolů k oltáři, ale nahoru ve směru Krista v kupoli. Mackie shrnuje, že Kristus v kupoli je centrální postavou kompozice *deesis*, ke které jsou směřovány modlitby za lidstvo. Tato kompozice také vyhovuje myšlence *deesis* ve starším byzantském smyslu *prosby*, popisující obraz Panny Marie nebo světice při modlitbě.¹²⁹

Symbolika světla, jeho účinek lze také spatřovat ve dvou dalších aspektech, které se týkají mozaik. Jednak jsou to samotné stavební prvky mozaiky¹³⁰ a jednak zlaté nápisy, často přítomné na mozaikách v apsidách.¹³¹ Mozaika sloužila jako prostředek pro vyjádření metafyzické ideje božského světla.¹³² Křesťanská představa světla jako ztělesnění božského vychází z Bible, kde se Kristus prohlašuje za *světlo světa*,¹³³ a za toho, který přišel, aby vyvedl lid z temnoty smrtelnosti.¹³⁴ Specifický materiál mozaiky, který je ze vzácného kovu a kamení, odkazuje na Bibli, kde je Kristus přirovnáván ke kameni, ale nejen k uhelnému¹³⁵ a k živému kameni,¹³⁶ ale také a především k drahokamu.¹³⁷

V bazilice S. Maria in Domnica je ve zlatém nápise mimo jiné uvedeno: *[...]Now it shines forever through the glittering of multicolored stones and its splendour radiates like Phoebus in the heavens who shall vanquish the dark veil of the terrible night.*¹³⁸ Přirovnání

¹²⁶ Rotraut Wisskirchen, pozn. 29, cit. s. 108.

¹²⁷ Guglielmo Matthiae, *Mosaici medioevali della Chiesa di Roma*, Rome 1967, s. 241.

¹²⁸ Cyril A. Mango, *The art of the Byzantine Empire, 312-1453, Sources and documents*, Toronto 1986, cit. s. 149-150.

¹²⁹ Podle Waltera byla *deesis* obvyklým výrazem pro prosbu, užívanou svatými otci ve spojitosti s potřebou prostředníka v nebi. Christopher Walter, pozn. 103, s. 311-336.

¹³⁰ Erik Thuno, *Maaterializing the Invisible in Early Medieval Art: The Mosaic of Santa Maria in Domnica in Rome*, in: *Seeing the invisible in late antiquity and the early middle ages*, Utrecht 2003, s. 265-289.

¹³¹ Erik Thuno, *Inscription and divine presence: golden letters in the early medieval apse mosaic*, in: *Word & image 27/3, London* 2011, s. 279-291.

¹³² Erik Thuno, pozn. 130.

¹³³ Jan 8,12.

¹³⁴ Matouš 4,16.

¹³⁵ Efeským 2,20.

¹³⁶ 1. Petr 2,4.

¹³⁷ 1. Petr 2,6.

¹³⁸ *ISTA DOMUS PRIDEM FUERAT CONFRACTA RUINIS/NUNC RUTILAT IUGITER VARIIS DECORATA METALLIS/ET DECUS ECCE SUUS SPLENDET CEU PHOEBUS IN ORBE/QUI POST FURVA FUGANS TETRAE BELAMINA NOCTIS/VIRGO MARIA TIBI PASCHALIS PRAESUL HONESTUS/CONDIDDIT HANC*

Krista k drahokamům mozaiky Kristovi připisuje stejné atributy, jaké jsou spojeny se jménem Phoebus, který ztělesňoval čistotu a ryzost záře. Tímto jménem je nazýván Apollon a atributy stvrzovaly jeho božskou podstatu.¹³⁹ V S. Maria in Domica představuje mozaika materiální vyjádření Phoebova vítězství nad závojem temnoty, sama mozaika může být chápána jako závoj, tím, že připomíná spojení hmoty s duchem, odkazuje na Kristovo tělo, které odkrylo závoj a umožnilo přístup k neviditelnému.¹⁴⁰

Specifická vlastnost drahokamu, který září a vydává světlo, může být chápána jako materiální analogie ke Kristově dvojí podstatě. Ve druhé polovině 8. století popisuje v raně středověkém textu opat kláštera S. Vincenzo al Volturno Ambrosius Autpertus vlastnost uhlí. To má vlastnost materiální, že hoří, a na druhé straně vlastnost nemateriální, že vydává světlo, a Ambrosius rozvádí myšlenku biblického přirovnání Krista k tomuto kameni.¹⁴¹ Metamorfóza světla a temnoty je dále vyzdvížena přítomností Jana Evangelisty a Jana Křtitele v cípech apsidy.¹⁴² Jan Evangelista ve svém Evangelii spojuje Krista se světlem.¹⁴³ Paschalův zájem o umělecká díla jako o projevy božského vtělení je podtržen tím, že si pořídil několik předmětů, mezi nimi např. smaltový relikviář ve tvaru kříže, který si opatřil pro svoji rezidenci v Lateránském paláci.¹⁴⁴

Paschal zprostředkoval skrze vytvořené mozaiky neviditelný význam, podobně jako Kristus na sebe vzal tělo, aby mohl být zprostředkovatelem mezi nebem a zemí. Prohlášení papeže Řehoře Velikého (590-604) ohledně obrazů v dopise *Secundinovi* osvětluje tento přístup.¹⁴⁵ Dopis se staví za zobrazování Krista, protože takový obraz je schopen evokovat duchovní lásku skrze neviditelné a nezachytitelné aspekty, ukázat neviditelné skrze viditelné prostředky.¹⁴⁶ Právě mozaiky mohou sloužit jako spojení mezi viditelným a neviditelným, jak to popisuje dopis papeže Hadriana I. napsaný v roce 791 Karlovi Velikému.¹⁴⁷

AULAM LAETUS PER SAECLA MANENDAM. G.B. de Rossi, *Mosaici Christiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma*, Roma 1899, cit. s. 226, in: Eric Thuno, pozn. 131, s. 268-269.

¹³⁹ Erik Thuno, pozn. 131, s. 268.

¹⁴⁰ Eric Thuno, pozn. 131, s. 278.

¹⁴¹ Eric Thuno, pozn. 53, s. 28; G. Kornbluth, *engraved Gems of the Caroligniam Empire*, Pennsylvania 1995.

¹⁴² Eric Thuno, pozn. 131, s. 269. Jak uvádí Thuno, identifikace těchto dvou postav byla předmětem diskuze.

¹⁴³ Jan 1, 3-14.

¹⁴⁴ Eric Thuno, pozn. 131, s. 270.

¹⁴⁵ V papežských kruzích se ale ujalo toto prohlášení až koncem 8. století. Eric Thuno, *ibid.*

¹⁴⁶ Dopis Jiřího Velikého, Epistola 9.148, in: D. Norberg (ed.), *Gregorius Magnus, Registrum epistolarum, 2.díl*, Turnhout 1982, s.1110, in: Eric Thuno, pozn. 131, s. 274.

¹⁴⁷ *He (the Fater) modelled it on the hierarchie of heaven and clothed these immaterial hierarchie in numerous materiál figurek and forms so that, in a way appopriate to our nature, we might be uplifted from these most venerable images to interpretations and assimilations which are simple and inexpressible. For i tis quite impossible that we humans should,in any immaterial way, rice up to imitate and to contemplate the heavenly*

Druhý aspekt symboliky světla – zlaté nápisy, kladly důraz nejen na podívanou oka, ale rovněž na historickou informaci pro čtenáře. Pozornost, jaká je věnována slovu, má jednoznačně původ v Janově evangeliu, kde se slovo ztotožňuje s Bohem, který přijal tělo a přinesl život a světlo do světa.¹⁴⁸ Nápisy nebyly určeny jen ke čtení, ale také ke kontemplaci. Nápis skrze tvary písmen, barvy, materiál a text vytvářel neviditelnou přítomnost ve světě. Zlaté nápisy měly nejčastěji připomínat Boha a naplňovaly psané slovo božskou přítomností.¹⁴⁹ Navíc lesklý materiál použitý na písmena možná znesnadňuje čtení, ale na druhé straně probouzí pocit božské a mystické přítomnosti a rovněž mohl být vnímán jako tělo Krista.¹⁵⁰ Tento pocit je pak dále posílen světlem svíčky, která nápis ještě více rozvibruje.¹⁵¹

Zlatý nápis nacházíme např. v bazilice S. Cecilia, ale i v jiných raně středověkých apsidách v Římě. První dochovaný nápis se objevuje v apsidě SS. Cosma e Damiani, za ním následují další římské mozaiky v apsidách, převážně z 6. až 9. století, jako např. S. Pudenziana (kolem roku 400), S. Agnese fuori le Mura (625-638), kaple S. Venanzio v lateránském baptisteriu (640-642), S. Maria in Domnica (817-824), S. Marco (827-844) a také S. Prassede. Tyto nápisy běží podél římsy apsidy. Chválí stavbu nebo samotnou mozaiku, titulární světce a patrony. Písmo kapitálek bývá zlaté na tmavěmodrém podkladě.¹⁵² Zlatý nápis v apsidě byl v raně křesťanské mozaice součástí papežského úsilí o ztvárnění božské přítomnosti v prostoru kostela.

Východní stěna znázorňuje jedno z nejranějších dochovaných zobrazení *deesis*. Samotný obecně přijatý název scény *deesis* je pro počátek 9. století, jak už bylo uvedeno, rozporný, a kloním se proto k názoru, že jde spíše o prototyp *deesis*, tedy o vyjádření prosby za spásu lidstva. Označit ale tuto scénu za *deesis* je také problematické, protože pozici centrální postavy Krista zaujímá okno. Pokud se vztáhnou výše uvedené aspekty na kapli San Zenone, mohli bychom okno na východní straně kaple chápat jako materiální prostředek, jímž

hierarchy without the aid of those material means capable of guiding us as our nature requires. Erik Thuno, pozn. 131, cit. s. 274-275; Ernst Dümmler (ed.), Pope Hadrian I, Epistula 2, in: *Epistolae Karolini aevi III*, Berlin 1898-1899, s. 32-33.

¹⁴⁸ Jan 1, 1-17.

¹⁴⁹ Dominic Janes, *God and Gold in Late Antiquity*, Cambridge University Press 1998, s. 63-93.

¹⁵⁰ Urban Küsters, Der lebendige Buchstabe: Christliche Traditionen der Körperschaft im Mittelalter, in: *Audiovisualität vor und nach Gutenberg: Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*, Kunsthistorisches Museum 2001, s. 107-117.

¹⁵¹ Erik Thuno, pozn. 131, s. 281.

¹⁵² Erik Thuno, pozn. 131, s. 181; Christa Ihm, Zum Verhältnis von Bildprogrammen und Tituli in der Apsisdecoration früher westlicher Kirchenbauten, in: *Testo e Immagine nell'Alto Medioevo 41/2*, Spoleto 1994, s. 839-884.

proudí svaté světlo a ozařuje temnotu pohřební kaple. V přeneseném významu ozařuje toto světlo zemřelé, kterým je odhalen nesmrtelný život. Svíčky, které byly v kapli původně používány, pak umocňovaly neviditelné aspekty mozaiky.

Nemělo by se ale zapomínat rovněž na praktické důvody umístění okna na východní stěně, které snad mohlo sloužit k lepšímu osvětlení interiéru. Kaple měla okenní výklenky původně také na jižní a severní stěně, ty pak byly v pozdější době omítnuty.¹⁵³ Počítáme-li i okenní prostor nad vchodem do kaple, měla kaple původně čtyři okenní otvory. Bez dnešního umělého osvětlení je kaple přesto poměrně tmavá, ale při osvětlení svíčkami a všemi okenními otvory mohly být mozaiky docela dobře viditelné.

Domnívám se ale, že hlavní úlohou světla, proudícího z okna na východní stěně, bylo zastupovat Krista.

Výzdoba lunety/ Transfigurace

Mozaiková *transfigurace* zobrazuje přehledně text evangelia.¹⁵⁴ *Po šesti dnech Ježíš k sobě vzal Petra, Jakuba a jeho bratra Jana, vyvedl je o samotě na vysokou horu a proměnil se před nimi. Jeho tvář zazářila jako slunce a jeho šaty zbělely jako světlo. A hle, uviděli Mojžíše a Eliáše, jak s ním rozmlouvají.*¹⁵⁵ Popisuje, jak Kristus v nádherné aureole zjevil svou Božskou přirozenost. Zobrazení v kapli San Zenone se ale odklání od běžného znázornění *transfigurace*, kde jsou obvykle dva světci, Jakub a Jan, znázorňováni také se třetím svědkem, sv. Petrem, který obvykle leží tváří k zemi u Kristových nohou. V kapli San Zenone sv. Petr chybí. Domnívám se, že mohl být na mozaice přítomný ještě v době, než byla zeď zastavěna mramorovým oltářem, není totiž důvod, proč by se výjev měl zobrazit bez sv. Petra.

Osvícení znamená oslavu nebo lépe proměnu v majestát, což latinsky vyjádřeno jako *transfiguratio* a řecky *metamorphosis*. V evangeliích Matouše, Marka a Lukáše se *transfigurace* vyjeví na hoře, jejíž jméno není určeno. Cyril z Jeruzaléma se domníval, že tato událost proběhla na hoře Tabor,¹⁵⁶ která byla v Galii považována za svatou horu. Tento názor

¹⁵³ Gillian Mackie, pozn. 22, s. 171.

¹⁵⁴ Matouš 17, 1-9; Marek 9, 2-9, Lukáš 9, 28-36, 2 Petr 1, 16.

¹⁵⁵ Matouš 17, 1-3.

¹⁵⁶ Teprve od 4. století se spojilo jméno hory Tabor s výjevem *transfigurace*. Harald Riesenfeld, *Jesus transfiguré*, Uppsala 1947, s. 244.

se stal obecně platným.¹⁵⁷ Původ ikonografie *transfigurace* umísťuje např. Grabar také na horu Tabor.¹⁵⁸ Z raně křesťanských autorů se *transfiguraci* věnoval například Proklos, Cyrill Alexandr, Pantaleon z Konstantinopole.¹⁵⁹ Jan Chrysostomus (347-407) ve svém komentáři k Matyášově evangeliu¹⁶⁰ interpretuje *transfiguraci* také jako prefiguraci *parusie*, druhého příchodu Krista na Boží soud. Kristovou září při *transfiguraci* se často zabývalo mnoho církevních otců; ve středověku např. Tomáš Akvinský.¹⁶¹ Především byla ale *transfigurace* na koncilech ve 4. století přijata jako důkaz božské podstaty Krista.

První zobrazení *transfigurace* jsou ve dvou významných mozaikách: v S. Appolinare in Classe u Ravenny z roku 549 a v Justiniánově kostele ve sv. Kateřině na Sinaji z let 565-566.¹⁶² První vyobrazuje *transfiguraci* symbolicky, druhá figurálně.¹⁶³ Zobrazení na Sinaji, jak se zdá, není náhodné. Jde o místo, kde Mojžíš obdržel od Boha desku zákonů. Událost na hoře Sinaj je možné chápat jako prefiguraci *transfigurace* Krista. Třetí mozaika v apoštolském kostele v Konstantinopoli byla zničena Turky.¹⁶⁴ Konstantinova matka nechala na hoře Tabor vystavět kostel, který snad rovněž obsahoval vyobrazení *transfigurace*, nejsou však o tom žádné doklady.¹⁶⁵ V každém případě bylo v 6. století zobrazování *transfigurace* tak známé, že bylo i v plně symbolické formě, jako v Ravenně, zcela chápáno. Další svatyně, vystavěné na místě svatých událostí, které jsou zmiňovány jen v textech, jsou bazilika Narození v Betlémě nebo kostel Rozmnožení chlebě a ryb na břehu Genezaretského jezera.¹⁶⁶ Žádné popisy těchto kostelů se nedochovaly, ale pravděpodobně obsahovaly zobrazení *transfigurace*.¹⁶⁷ Další zobrazení *transfigurace* nacházíme na fasádě baziliky Eufrazie v Poreči (okolo 6. století).¹⁶⁸ Mozaika na trumfálním oblouku kostela SS Nereo e Achilleo v

¹⁵⁷ Gertrud Schiller, pozn. 114, s. 156; André Grabar, *Martyrium: recherches sur le cult des reliques et l'art chrétien antique*, Paris, Collège de France 1946, s. 130-131.

¹⁵⁸ André Grabar, pozn. 157, s. 130-131.

¹⁵⁹ Jacques Paul Minge (ed.), *Patrologia Graeca*, Paris 1857-1866, Proklos, sv. 65, s. 763; Cyrill Alexandr, sv. 77, s. 1000; Pantaleon z Konstantinopole, sv. 98, s. 1244-1266; Katja Laske, Oskar Holl (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Breisgau 1972, sv. 4, s. 416-421.

¹⁶⁰ J. P. Minge (ed.), pozn. 159, sv. 58, s. 554; sv. 61, s. 713.

¹⁶¹ Gertrud Schiller, pozn. 114, s. 156.

¹⁶² Silvana Casartelli Novelli, *La Transfigurazione alla metà del VI secolo in Sant'Appollinare in Classe e a Santa Caterina al Sinai*, in: *Le vie del medioevo/ Centro studi Medievali, Università degli studi de Parma*, Milano 2000, s. 63-72.

¹⁶³ Gertrud Schiller, pozn. 114, s. 156; Alžběta Filipová, *Les mosaïques de Saint Appollinaire in Classe: l'éveque au service de la liturgie „éternelle“*, magisterská diplomová práce, Université de Lausanne 2011.

¹⁶⁴ Popisuje ji Nikolaus Mesarites ve 12. století. Gertrud Schiller, *ibid.*

¹⁶⁵ Gertrud Schiller, pozn. 114, s. 157.

¹⁶⁶ Popsáno ve fragmentech deníku poutnice Aetherie Silvie pocházejícího pravděpodobně z konce 4. a začátku 5. století. Ta popisuje pouť po Svaté zemi a Sýrii. Angelo Lipinski, „La Crux gemmata” e il culto della Santa Croce nei monumenti superstiti e nelle raffigurazioni monumentali, in: *Felix Ravenna 30*, 1960, s. 7.

¹⁶⁷ Gertrud Schiller, pozn. 114, s. 157.

¹⁶⁸ Dino, Milinovic, Le programme iconographique de la mosaïque de l'abside centrale de la basilique d'euphrasius de Poreč en Croatie; le patronnage de l'empereur et le rôle de la theotokos, in: *Romanité et cité*

Římě z doby kolem roku 800 nabízí dva obrazové motivy, které se vážou k tématickému okruhu *inkarnace s transfigurací*: vlevo Zvěstování Panny Marie, vpravo Bohorodička, uprostřed scéna s *transfigurací*. Scéna s *transfigurací*, dokončená kolem roku 815, představuje nejranější přeživší příklad tohoto tématu v Římě.¹⁶⁹ Kromě této výzdoby ze SS. Nereo e Achilleo a kaple San Zenone pochází z tohoto období také *transfigurace* v S. Maria in Domnica v Římě.

Nefigurální dekorace této zdi mohou být vzhledem k jejich rozšířenosti interpretovány jako odkazy na Krista. Umístění hroznů v okenním výklenku nad oltářem může např. odkazovat na Kristovu osobu a na eucharistickou oběť.¹⁷⁰ Rovněž tak hrdličky v oblouku lunety mohou odkazovat na Kristovu duši a Kristovu krev, kterou jsou krmeny.¹⁷¹ Růže mají bohatou křesťanskou symboliku. Růže symbolizuje krev mučedníků, růže bez trní odkazuje na Ráj, na zemi připomínají úpadek člověka skrze hřích.¹⁷² Její vůně a krása připomínaly člověku krásu nebe.¹⁷³ V oblouku lunety se nalézají *zabydlená* spirála, která má v antickém umění dlouhou historii a její helénistické kořeny spadají do 4. století p. n. l.¹⁷⁴ V období raného křesťanství nalézáme takový motiv v San Vitale v Ravenně.¹⁷⁵ Paschal tedy vybral antický vzor, který byl běžně používán v klenbách raně křesťanských bazilik. Fúze klasických vzorů a křesťanské symboliky byla znovu interpretována v 9. století. Paschalova volba měla ale také současné prvky, spirálky tohoto druhu byly populární na ikonoklastickém východě a při zákazu figurálního zobrazení vyplňovaly prázdná místa.¹⁷⁶

Zobrazení v kapli se odklání od běžného znázornění *transfigurace*, protože chybí třetí svědek události sv. Petr. Lze ale předpokládat, že byl původně na mozaice umístěn.

chrétienne: permanence set mutations, integration et exclusion du Ier au VIe siècle: Mélanges en L'honneur d'Yvette Duval, Paris, De Boccard, 2000, s. 359-370.

¹⁶⁹ Jas Elsner, The viewer and the vision: The case of the Sinai apse, in: *Art History* 17, 1994, s. 81-103.

¹⁷⁰ *Já jsem ušlechtilá réva a můj Otec je vinař*. Jan (15, 1-7).

¹⁷¹ Stejně přirovnání se nachází v bazilice Apostolarum v Nole, kde je Kristova duše dvakrát reprezentována skrze hrdličku. R. C. Goldschmidt, *Paulinus' Churches at Nola*, Amsterdam 1940, s. 38-39, in Gillian Mackie, pozn. 16, s. 167.

¹⁷² Ambrož, *Hexameron*, Den Třetí, Homílie 5, kap. 11,48, New York 1961, in. Gillian Mackie, pozn. 16, s. 178.

¹⁷³ Fernand Cabrol, Henri Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris 1914.

¹⁷⁴ Joseph Toynbee, John Bryan Ward-Perkins, Peopled scrolls, a Hellenistic motif in imperial art, in: *Papers of the British School at Rome* 18, Rome 1950, s. 2-43.

¹⁷⁵ Henry Maguire, *Earth and Ocean. The Terrestrial World in Early Byzantine Art*, Pennsylvania/London 1987, s. 30-31.

¹⁷⁶ Gillian Mackie, pozn. 17, volný překlad, s. 169.

6.2. Západní stěna

Fasáda kaple

Obrazy apoštolů, proroků a svatých na fasádě kaple jsou dalším příkladem Paschalova návratu k tradiční formě jeho mozaikového programu. V raně křesťanské době bylo běžné prezentovat zemřelé svaté, apoštoly a mučedníky, zvyk byl převzatý z pohřebních praktik Římanů.¹⁷⁷ Volba medailonů seskupených do oblouku reflektuje raně křesťanské vzory, např. nejranější z Ravenny z let 424-34, kde deset světských postav v medailonech – křesťanští členové královské rodiny – zdobí okraj spodní plochy triumfálního oblouku v S. Giovanni Evangelista.¹⁷⁸ Námět se stal standardem: Kristus nebo jeho symbol ve vrcholu oblouku byl obklopen apoštoly nebo světci a světicemi v medailonech. Máme příklady z 6. století, které se dochovaly v Ravenně v arcibiskupské kapli a v S. Vitale, stejně jako v Lythrankomi na Kypru a v Poreči¹⁷⁹. V Římě v S. Sabina na mozaice z let 422-432 lemuje čtrnáct apoštolů a svatých centrální obraz Krista¹⁸⁰. Jako v kapli San Zenone zdobí oblouk a každý *clipeae* nejen rámuje portrét, ale je i zdvojen jako výraz svatozáře. Popisy postav chybí. Fasáda zahrnuje skupinu Petr, Pavel, Jakub, Jiří a Jan, kteří jsou rozpoznatelní, protože jsou identičtí s jmenovanými svědky uvnitř kaple. Jeden z proroků vpravo nahoře může být identifikován s Eliášem na transfiguračním panelu. Jeho společníka vlevo pomáhá určit Nikodémovo evangelium, kde se píše, že Eliáš a Enoch byli vzati do nebe, aby přemohli Antikrista.¹⁸¹ Protože bylo Nanebevstoupení chápáno jako předzvěst druhého příchodu Krista, navrhuje Mackie, že ikonografický obsah zapadá do celkového programu kaple.¹⁸² Mackie uvádí, že nikdo jiný nemůže být s jistotou rozpoznatelný,¹⁸³ nicméně Marucchi označuje dále S. Zenona a S. Valentina, jehož portrét srovnává s tím ze Santa Maria Antiqua.¹⁸⁴

Pelta vzor, který zdobí podhled vchodového oblouku, pochází z minojské Kréty, dokonce bylo navrženo, že původní zdroj je lotosová forma ze starého Egypta.¹⁸⁵ *Pelta* byl

¹⁷⁷ André Grabar, *L'ímago clipeata Chrétienne*, in: *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen age 1*, Paris 1968.

¹⁷⁸ Christa Ihm, *Die Programme der Christlicher Apsismalerei vom Vierten Jahrhundert bis zur Mitte des Achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, s. 171.

¹⁷⁹ Dino, Milinovic, pozn. 129; F.C. Panini (ed.), *La Basilica di San Vitale*, Ravenna 1997; Artur Hebert Stanley Megaw, *The church of the Panagia Kanakariá at Lythrankomi in Cyprus : its mosaics and frescoes*, Washington, D.C. 1977.

¹⁸⁰ Marconi, *Basilica di Santa Sabina all'Aventino, Roma*, Genova 1979; Carla Gugliemi Faldi, *Roma Basilica di S. Sabina*, Bologna 1966; Maria Andaloro, *La pittura medievale a Roma, 312-1431*, Milano 2006-2007.

¹⁸¹ Eliáš a Enoch jsou často zobrazováni jako typy při Kristově Nanebevstoupení. Genesis V,24.

¹⁸² Gillian Mackie, pozn. 22, s. 190.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Horace Marucchi, pozn. 26, s. 328-330.

¹⁸⁵ Robert B. O'Connor, *The medieval history of the double-axe motif*, in: *American Journal of archeology* 24, 1920, s. 151.

oblíbený vzor pro mozaikové podlahy v Itálii a v severní Africe během Římské republiky a empíru. Vzor dvojité osy se objevuje také od poloviny 8. století v rukopisech miniaturistů z karolinské školy.¹⁸⁶ Není známo, jak *pelta* vzor přišel do Říma, kde jediný příklad přežil právě v kapli San Zenone.¹⁸⁷

Vnitřní vchodová stěna/ Hetoimasia

Označení *Etimasia* (řecky *Hetoimasia*) znamená připravenost a ikonografický význam je obsazený nebo prázdný trůn, čekající na příchod Krista. Protože se toto slovo objevuje v byzantském umění jako dodatek k vyobrazenému trůnu, je tento termín převzat pro zobrazování motivů s trůnem.¹⁸⁸ Název také pochází z řeckého textu Septuaginty.¹⁸⁹ Zobrazení *hetoimasia* jako symbolu soudu se vyvozuje ze žalmu 9, 8: *Hospodin však bude trůnit věčně, soudnou stolicí má připravenou.*¹⁹⁰ Trůn vyjadřuje královskou vládu, která v sobě zahrnuje rovněž moc soudce a trůn je popsán jak ve Starém, tak v Novém zákonu.¹⁹¹ Trůn má v křesťanském umění rozdílné chápání. Jednak znamená eschatologickou vládu a královskou úctu, kterou má Kristus skrze pravého Boha a na kterém je jeho neviditelná přítomnost, a jednak znamená trůn, který je připraven pro soud. Tento význam se ve východním umění izoloval a objevil se v souvislosti s Posledním soudem v pozdějším 10. století. Také je rozdíl v chápání obsazení trůnu ve Starém a Novém zákoně. Trůn ve Starém zákoně¹⁹² čeká na Otce Boha, zatímco trůn v Novém zákoně¹⁹³ je připraven pro Krista.

Berlínská gemma,¹⁹⁴ sargofág a Tuscula¹⁹⁵ z raně křesťanské doby, ze 4. nebo z počátku 5. století, zobrazuje monogram Krista ve věnci na trůnu. Společně s trůnem bývá

¹⁸⁶ Např. v rukopise Kniha evangelí z roku 781. O'Connor, pozn. 185, s. 154-155; Gillie Mackie, pozn. 17, s. 162.

¹⁸⁷ O'Connor nenašel jediný příklad *pelta* v monumentálním umění ve slonovině nebo v kovu. O'Connor, pozn. 185.

¹⁸⁸ Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst III.*, Göttingen 1986 [1971], s. 193.

¹⁸⁹ Žalmy 9,8; 88 (89),15; 103, 19. Katja Laske, Oskar Holl (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Breisgau 1972, sv. 4, s. 306.

¹⁹⁰ Žalm 89 (88), 15.

¹⁹¹ Apk 4, 2-8;5,6; 138 (139), 16; Mt. 24,30. Žalmy 103 (102), 19 hovoří o panovnickém trůnu a ve Starém zákoně je použita stolice nebo trůn jako symbol konání Boha, ale také pro izraelské království, žalm 11,4; 45,7; 93,2; Izaiáš 9,6 (Davidova stolice), 16,5 (stolice milosrdenství) a jiné. Kristus slibuje apoštolům podle Matoušova evangelia (Mt. 19,28), že když usedne na trůn Boží vlády, tak oni budou sedět na dvanácti židlích a spolu s ním vládnout. In: Gertrud Schiller, pozn. 184.

¹⁹² Žalm 9,7 nebo 103, 19.

¹⁹³ Mt 25,31. Beat Brenk, *Tradition und in der Christlichen Kunst der ersten Jahrhundert. Studien zur Geschichte des Weltgerichts-bildes*, in: *Wiener byzantinistische Studien III*, Wien 1966., s. 71-72.

¹⁹⁴ O. Wulff, *Altchristliche und mittelaltarlische byzantisme und italianische Bildwerke der könige Museen zu Berlin*, 2 sv., Berlin 1909, 1911, in: Katja Laske, Oskar Holl (ed.), pozn. 189, str. 306.

¹⁹⁵ Maurizio Borda, *Monumenti paleokristiani del territorio toscolano: Miscellanea G. Belvederi, coll. „Amici delle Catacombe“ 23*, Citta del Vaticano 1954 – 1955; Giovanni Battista De Rossi, „Tusculo, le ville tusculane

zobrazován kříž, holub, jehně, kniha. Pomocí těchto zobrazení je chápán rozdílný význam trůnu, často jsou tyto doplněné atributy důležitější než samotný trůn. Trůnu, který byl převzat do křesťanského umění v 2. polovině 4. století z antického Říma, se dá zpětně vysledovat až do helénistického Říma.¹⁹⁶ V pozdější dvorní a církevní ceremonii existoval starý zvyk očekávat nepřítomného vládce skrze jeho trůn. Na konciliích je na prázdném trůnu položeno evangelium jako symbol Krista, což jasně naznačuje, že je Kristus očekáván a že povede koncilium (prokázáno např. na Concilech v Efesu roku 431, v Římě roku 449 a 745).¹⁹⁷ Takovým typem zobrazení je bronzový reliéf trůnu ze 6. století z Hagia Sofia a pravděpodobně má předobraz v konciliu. Holub, jenž je zde zobrazen, se odvolává na inspiraci duchem svatým z církevního sněmu nebo vyjadřuje božský původ nepřítomného, kterého zastupuje evangelium. Kniha je na rozdíl od jiných zobrazení otevřená.

V křesťanském umění je trůn od konce 4. století zobrazován s různými významy jako vyjádření pro Krista. První skupina zobrazování trůnu pochází z antického významu vládce.¹⁹⁸ Druhá skupina vychází z pravidla v zobrazeních raného křesťanství, která vyjadřuje uctívání trůnu, což je možné spatřovat jako paralelu k uctívání kříže. Rozlišuje se zde plná (se všemi dvanácti apoštoly) a zkrácená forma (jen s Petrem a Pavlem), které se vyvíjely současně.¹⁹⁹ Podobné zobrazení *hetoimasie*, jako je v kapli San Zenone, můžeme nalézt v triumfálním oblouku v Santa Maria Maggiore v Římě (kolem roku 432), kde je uprostřed zobrazeno uctívání trůnu Petrem a Pavlem, k trůnu se blíží čtyři bytosti, přinášející věnce. Zobrazení se může vztahovat ke Koncilu v Efesu. Trůn je posázen drahokamy a perlami a na jeho opěradle je velký, drahokamy osázený, kříž. Na trůnu leží purpurová látka a velký diadém, pod ním spočívá svitek se sedmi pečetěmi. Petr a Pavel vzdávají úctu jako strážci trůnu a představitelé církve.²⁰⁰ Dalším příkladem této skupiny je mozaika v kupoli ariánského baptisteria v Ravenně, z doby okolo roku 500.²⁰¹ Skrze trůn a kříž s velkými drahokamy je očekáván Kristus. Přes kříž je položen purpurový plášť Krista. K trůnu jde v kruhovém

e le loro antiche memorie Cristiane“, Parte seconda, in: *Bullettino di Archeologia Cristiana, Seconda Serie*, 3 (1872), s.125-140; Yves Christe, *L'Apocalypse de Jean: Sens et développements de ses visions synthétiques*, *Bibliothèque des Cahiers Archéologiques* 15, Paris 1996, s. 6; Jutta Dresken-Weiland, *Repertorium der Christlich-Antiken Sarkophage*. 115, 2b. *Italien mit einem nachtrag Rom und Ostia*, Mainz 1998, s. 37.

¹⁹⁶ Srov. Asmussen, pozn. 24, s. 77.

¹⁹⁷ Gertrud Schiller, pozn. 188, s. 194.

¹⁹⁸ Např. Reliéf na sargofágu ve Fraskati z 2. poloviny 4. století. Trůn je bez opěradla, s polštářem, nad trůnem je obrovský věnec s christogramem. Vztah k císařskému trůnu s vítěznou symbolikou je zřejmý. Gertrud Schiller, pozn. 188, s. 195.

¹⁹⁹ Plnou formou je např. mozaika z kostela sv. Pudenciany z doby okolo roku 417.

²⁰⁰ Gertrud Schiller, pozn. 188, s. 195 ; Ivan Foletti, *Sicut in caelo et in terra. Osservazioni sulla cathedra vacua della basilica sistina di Santa Maria Maggiore a Roma*, in: *Iconographica*, X (2011), s. 33-46.

²⁰¹ Ivan Foletti, *Fons vitae : baptême, baptistères et rites d'initiation (Ile-VIe siècle)*, actes de la journée d'études, Université de Lausanne, 1er décembre 2006, Roma 2009; Emanuela Penni Iacco, *L'arianesimo nei mosaici di Ravenna*, Ravenna 2011.

zobrazení dvanáct apoštolů, přinášejících věnce. Antický význam císařství stejně jako u jiných typů zobrazení, vytěsňuje časem význam apokalypsy.²⁰² Pozice Petra a Pavla u Krista není dána žádnými fixními pravidly, i když např. v Římě Pavel bývá umísťován vpravo od Krista a byl zahrnut do kompozice později jako svědek Kristových příkazů Petrovi. Oba apoštolové byli prvními misionáři Krista za svého působení v Římě, který měl později být místem odpočinku pro jejich relikvie. Jejich činnost silné pouto mezi nimi a římskou církví. Ikonografie výzdoby v apsidě tudíž zobrazuje tyto dva apoštoly v prominentní pozici. Program apsidy, ve které Petr a Pavel vedou svaté, mučedníky a někdy patrony kostela směrem ke Kristovi, je specifickým římským fenoménem.²⁰³ Tento program je rovněž v S. Cecilia. Program se objevuje v 6. století na mozaice v apsidě SS. Cosma e Damiano z let 526-530 a potom až v 9. století.²⁰⁴

V souladu s ideologií *renovatio* byly tedy žádané ty modely, které posilovaly římskou církev a římské apoštolové – princové byli nevhodnější.²⁰⁵

Třetí varianta vychází ze spojitosti trůnu a holuba a neváže se na uctívání kříže, ale používanými atributy svitku, knihy, purpurového Kristova pláště, stromu života a holuba odkazuje na svatou trojici.²⁰⁶ Schiller uvádí, že je možné, že tato symbolika odkazuje na *parusii*, druhý příchod Krista. Varianty trůnu a Beránka jsou např. v bazilice SS. Cosma e Damiano, jak bylo uvedeno výše.²⁰⁷

Květinová výzdoba pod nohama světců a světic na severní zdi je v Římě vzácná. Nebeské louky jsou zobrazeny v SS. Cosma e Damiano a v Santo Stefano Rotundo je doložený jediný příklad nebeských květin.²⁰⁸ Naopak v Ravenně a v Poreči jsou takové květinové výzdoby dochované²⁰⁹ kromě Mauzolea Gally Placidie. Na základě toho, že

²⁰² Např. slonovinová truhla ze Samagheru v Pole, z doby kolem roku 420. Na přední stěně je trůn, pod kterým je na Rajské hoře beránek Boží. Kolem trůnu stojí z každé strany tři apoštolové. Gertrud Schiller, pozn. 188, s. 196; Tilmann Buddensieg, *Le coffret d'ivoire de Pola, Saint Pierre et le Latran*, in: *Cahiers Archéologiques* 10, 1959, s. 157-185; Margherita Guarducci, *La Capsella eburnea di Samagher*, Trieste 1978; Davide Longhi: *La capsella eburnea di Samagher: iconografia e committenza*, Ravenna 2006.

²⁰³ Christa Ihm, pozn. 178, s. 41.

²⁰⁴ Marianne Asmussen, pozn. 24, s. 78-79; Horace Marucchi, pozn. 26, s. 355-361.

²⁰⁵ Mariane Asmussen, pozn. 24, volný překlad s. 78-79.

²⁰⁶ Prvním takovým příkladem je mozaika v nice v Santa Maria di Capua Vetere z první poloviny 5. století. Holub sedí s roztaženými křídly na opěradle trůnu. Gertrud Schiller, pozn. 188, s. 200.

²⁰⁷ Beránek na trůnu je znázorněn v triumfálním oblouku baziliky SS. Cosma e Damiano. Trůn je královským atributem uctívání beránka. Ten má význam jako obětního a vítězného Beránka (Apk. 5,6). Gertrud Schiller, pozn. 188, s. 200; Ivan Foletti, pozn. 201; Ursula Nilgen, *Die Bilder über dem Altar. Triumph- und Apsisbogenprogramme in Rom und Mittelitalien und ihr Bezug zur Liturgie*, in: N. Bock e S. De Blauw (a cura di), *Kunst und Liturgie im Mittelalter*, München 2000, s. 75-89.

²⁰⁸ Richard Krautheimer, pozn. 50, s. 90, obr. 78. Pojem *nebeské květiny* razil E. Rosenbaum, *The Evangelist portraits of the Ada School*, in: *Art Bulletin* 38, 1956, s. 81-90, in: Gillie Mackie, pozn. 17, s. 179.

²⁰⁹ V Ravenně nalézáme velký výběr květin: bílé a červené růže, bílé lilie s modrými pupeny, květinová křoví. Gillie Mackie, pozn. 17, 178-179.

v karolínské éře byla nebeská flóra římských kostelů omezená na červené růže a lilie, zatímco ravennská mozaiková flóra byla mnohem různorodější, se Mackie domnívá, že zde byl použit římský model.²¹⁰

Zobrazení na západní zdi je zkrácenou formou *hetoimasie* a vychází z tradičního zobrazovacího prototypu v Římě, který trůn chápal jako připomínku Krista. Pokud by se ale v celkové ikonografické interpretaci ukázalo jako ústřední téma Poslední soud, trůn na západní stěně by pak odkazoval na Poslední soud, a nikoliv, jak by předepisoval standard, na neviditelnou přítomnost Krista.

6.3. Severní stěna

Horní scéna/ Procesí světic

Volba Praxedy a její sestry Pudenziany²¹¹ je zřejmá: jejich ostatky byly Paschalem přeneseny 20. července 817 z katakomb do Říma a pohřbené pod hlavním oltářem v bazilice Santa Prassede, jak je vyryto na velkém mramorovém nápisu v hlavní lodi.²¹² Umístěním portrétu Praxedy a Pudenziany se Paschal dovolává motliteb také za duši své matky.²¹³ Anežka, jedna z neuctívanějších římských mučednic, byla s bazilikou Santa Prassede spojena. Klášter, který přiléhá k bazilice, měl oratoř, jež byla dedikována sv. Anežce.²¹⁴

Téma přinášení věnců mučednicemi je doloženo v levé části S. Apollinaire Nuovo v Ravenně.²¹⁵ Wisskirchen považuje toto kompoziční schéma společně s kompozicí v horní zóně na jižní straně, kde je zobrazeno procesí apoštolů, za pozdně antický princip vertikálního směru aklamace, kdy jsou všechny postavy a každá sama za sebe, vtaženy k Pánovi.²¹⁶

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Podle legendy byly Praxeda a Pudenziana sestry senátora Pudense, u kterého se ubytoval sv. Pavel po svém příjezdu do Říma. Oba se vystavili nebezpečí tím, že očistili těla mrtvých mučedníků a připravili je k pohřbení, zatímco sami unikali mučení. J. P. Minge (ed.), *Patrologia Graeca II*, Paris 1857-1866, s. 1099.

²¹² Giovanni Baldracco, La Cripta del sec. IX nella Chiesa di Santa Prassede a Roma, in: *Rivista di Archeologia Cristiana XVIII*, Rome 1941, s. 277-296; Velký nápis popisuje, jak Paschal postavil a vyzdobil kostel a umístil sem těla Praxedy a dalších svatých, doufáje, že získá přístup do nebe skrze jejich přimluvu. Gillian Mackie, pozn. 22, s. 177.

²¹³ Gillian Mackie, pozn. 22, s. 177.

²¹⁴ Guy Ferrari, *Early Roman Monasteries. Notes for the history of the monasteries and convents at Rome from the fifth to the tenth century*, Vatican 1957, s. 3-10.

²¹⁵ Beat Brenk, pozn. 35, s. 215.

²¹⁶ Rotraut Wisskirchen, pozn. 29, s. 104.

V okenním výklenku jsou zobrazeny soustředné kruhy – dekorační motiv, který byl v antickém světě rozšířen.²¹⁷ Není to jen dekorace, je to tzv. *znamení zrcadel*.²¹⁸ Zrcadla odrážela svět a světlo a tyto soustředné kruhy byly zobrazovány kolem oken, protože se věřilo, že zabraňují vstupu d'ábla. Zesnulá osoba tak byla během dlouhého čekání na Soudný den v pohřební kapli chráněna.²¹⁹

Výzdoba lunety

Horní část výzdoby v lunetě s Beránkem Božím, jeleny a laněmi na Rajské hoře se jeví jako téma vhodnější spíše do baptisteria než do pohřební kaple, pokud se opíráme o 42. žalm: *Jako laň prahne po proudící vodě, má duše prahne, Bože, po tobě!* Tento text v souvislosti s výjevem v kapli by se pak dal chápat jako symbolická žízeň po spasení skrze pokřtění. Ale výjev lze chápat také jako toužení duše po Ráji. Beránek odkazuje na apokalyptický text: *A hle, spatřil jsem Beránka, stojícího na hoře Sion [...]*.²²⁰ V kapli San Zenone je Kristus – Beránek obětován pro spasení. Z disku proudí čtyři řeky jako symboly čtyř evangelií a křestních řek.²²¹ Při křtu se duše znovu narodí a podobně smrt je pro křesťany symbolem znovuzrození do nesmrtelného světa, do Království Božího. To jsou myšlenky, vyjevující se v pohřebním umění a také ve výzdobě v kapli San Zenone. Motiv jelena pijícího vodu se sice objevuje např. v mauzoleu Gally Placidie v Ravenně a v katakombách Pontiana v Římě, je ale poněkud neobvyklý.²²²

V dolní části lunety jsou zobrazeny, jak bylo popsáno výše, portréty Panny Marie, Theodory Episkopy, sv. Praxedy a sv. Pudenziany. Mackie se domnívá, že držela Marie původně na klíně Krista – jezulátko a že tento obraz byl zničen vlivem obložení. Panna Marie by pak typově odpovídala *Nikopei* s dítětem na svém klíně, hledící před sebe. Toto téma je vidět na fasádě kaple a rovněž na mozaice v apsidě v S. Maria in Domnica.²²³ Ztracená mozaika v oblouku v S. Cecilia, známá z Cassianova alba, zahrnuje centrální Pannu *Nikopeiu*.²²⁴ Mackie provedla rekonstrukci této severní apsidy na základě Cassianova alba,

²¹⁷ Asher Ovadiah, *Geometric and Floral Motifs in Ancient Mozaic*, Rome 1980, s. 145.

²¹⁸ Gillian Mackie, pozn. 17, s. 172.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Janova kniha Zjevení 14.

²²¹ Jan 3,5.

²²² Gillian Mackie, pozn.22, s. 183.

²²³ Walter Oakeshott, *The mozaic of Rome*, London 1967.

²²⁴ Stephan Waetzoldt, *Die Kopien des 17 Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Munich 1964, s. 131.

kde srovnává kresbu z roku 1630 a navrhuje, že původně obsahovala tato mozaika celé postavy a že zde byl umístěn sargofág.²²⁵

Připustíme-li, jak bylo výše uvedeno, že portrét Theodory je portrétem Paschalovy matky, lze souhlasit s teorií Mackie, která shrnuje, že sarkofág Theodory tvořil zbytek této apsidy a vyobrazení mozaiky ukazuje, že hledala ochranu u Panny Marie skrze přímluvu Praxedy, vedle které stojí.²²⁶

Ornamentální výzdoba v klenbách jak severní, tak jižní lunety bývá srovnávána s textiliemi.²²⁷ Mackie navrhuje, že vzorem mohlo být jednak skvostné hedvábí, které Paschal daroval Santa Prassede,²²⁸ a jednak i mozaiková výzdoba apsidy baziliky SS. Cosma e Damiani, kde má Theodora na sobě *chlamys* se vzorem střídajícím kříže a osmicípé hvězdy, červené na zlaté, stejně jako v kapli San Zenone, a s *tablionem* ve stejném provedení v červené na purpurové.²²⁹

Hvězdy a kříže bývaly často umístěvané také do raně křesťanských kleneb.²³⁰ Vytvoření dojmu textilie v klenbách bočních lunet kaple San Zenone odpovídá dřívějším příkladům z kaplí v Mauzoleu Gally Placidie.²³¹

Pravá boční stěna lunety/ Anastasis

Řecké slovo *anastasis* znamená vzkříšení. Evangelium hovoří o smrti a pohřbení Ježíše, ne ale o sestupu do podsvětí. Ohledně sestupu do podsvětí se odvolává na text Petra 3,19, ze kterého vzniklo dogma o sestoupení a ujalo se ve východní liturgii.²³² Vstup Syna Božího do podsvětí musel zlomit moc smrti. Proto se slova z knihy Ozeáše, která Pavel

²²⁵ Gillian Mackie, pozn. 22, s. 184-185.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ Natale Baldoria, La capella di san Zenone a Santa Prassede, in: *Archivio Storico dell'Arte* 4, Rome 189. s. 256-271; B.M. Apollonj Ghetti, Santa Prassede, in: *Le chiese di Roma illustrate* 66, Rome 1961, s. 66-77; Gillie Mackie, pozn. 17, s. 173-174.

²²⁸ Luis-Marie Duchesne (ed.), pozn. 3, s. 52-63.

²²⁹ Giuseppe Wilpert, *Die Römischen Mosaiken der Kirchlichen Bauten vom IV-XIII Jahrhundert*, Freiburg 1946.

²³⁰ Např. v Santa Sophia Salonica tyto kříže dekorují klenbu před apsidou. André Grabar, *L'iconoclasme byzantin: dossier archéologique*, Paris 1957, s. 89.

²³¹ Ernst Kitzinger, *Byzantine art in teh Making*, Cambridge 1977, s. 54, 138.

²³² Žaltář 16 (15), 10; 24 (23),7; 30 (29),4; 107 (106), 13-16;116 (115),3; kniha Ozeáše 13,14: *Ich will sie erlösen aus der Hölle und vom Tod erretten, Tod, ich will dir ein Gift sein; Hölle, ich will dir eine pestilenz sein.*

chápal jako věštbu, zdolání smrti,²³³ přibližovala v pozdější křesťanské tradici jednak k významu vzkříšení, jednak k významu sestoupení.²³⁴

Chápání pekla jako místa zatracených duší není v raném křesťanství jednotné, ve staré a pozdější židovské a helénistické mytologii se podsvětí a peklo překrývají nebo splývají. Personifikovaný Hádés je současně smrtí i satanem. Zničení protivníka je obrazový motiv Kristova vítězství.²³⁵

Nejstarší doložitelná zobrazení velmi podobná východní *anastasis* pocházejí ze začátku 8. Století. Jsou to Syrsko-palestinská zobrazení na vnitřní straně víka relikviáře Fieschi (z doby okolo roku 700) a na vnitřní straně stříbrného kříže relikviáře (z první poloviny 8. století), který se nyní nachází ve farnosti ve Vicopisano.²³⁶ Sestoupení Krista na relikviáři Fieschi je nejstarší dochované zobrazení tohoto výjevu. Ukazuje Krista v bojovém postavení, přicházejícího zleva, a lehce se naklánějícího. Tímto postojem je jeho příchod do podsvětí vyjádřen; je to předforma pohybu dolů, která bude později charakteristická pro scénu sestoupení. Vlající cíp pláště podtrhuje konání. Jednou nohou šlape Kristus po hlavě personifikovaného Háda, druhou po jeho nohou. Současně vytahuje Adama, který k němu vzhlíží. Za Adamem stojí Eva rukama vztaženými k prosbě. Eva sice není v Nikodémově evangeliu jmenovaná, ale je vždy zobrazovaná. Hádés, oděný jen do bederní roušky, nataženou rukou pevně drží Adamovu nohu a brání mu ve vykročení. V pravém horním rohu jsou zobrazeny polámaná křídla dveře do podsvětí příčně přes sebe, motiv, který bude později vždy pro vyjádření vítězství nad smrtí. Nahoře jsou dvě bysty v sarkofágu, které jsou podle diadémů rozpoznatelné jako David a Šalamoun. Přestože je většinou v literárních pramenech zmiňován jen David, jsou oba králové ve východním umění zobrazováni společně.²³⁷ V kapli San Zenone se nachází tento syrský obrazový typ²³⁸ *anastasis* se dvěma králi vlevo, anděl je zobrazen za mandorlou Krista a paprsky glorie obklopují celého Krista (po celé části, která se zachovala). Anděl, který se takto objevuje v *anastasis* v západním zobrazení poprvé, zde nepředstavuje archanděla Michaela, který vysvobozuje, jako v Nikodémově evangeliu, ale je

²³³ I Kor 15, 55.

²³⁴ Gertrud Schiller, pozn. 114, s. 41-42.

²³⁵ Josef Kroll, *Gott und Hölle. Studien der Warburgbibliothek*, Leipzig-Berlin 1932.

²³⁶ Edoardo Lucchesi-Palli, *der syrisch-palästiniensische Darstellungstyp der Höllenfahrt Christi*, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 57, Rome 1962; Caecilia Davis-Weyer, pozn. 58, s. 184.

²³⁷ Gertrud Schiller, pozn. 114, s. 42-50.

²³⁸ Dalším typem, který se dochoval ze stejné doby jako zobrazení *anastasis* z kaple San Zenone, je stříbrný relikviář ve tvaru kříže z doby kolem roku 820, umístěný nyní ve Vatikánu. Je zde vyobrazen jen Kristus, jak vyvádí Adama z podsvětí přes otevřené dveře. Gertrud Schiller, pozn. 114, s. 42-50.

andělem, doprovázejícím královského pána. Na dvou freskách z 8. století v S. Maria Antiqua v Římě je ještě rozpoznatelné, že tato zobrazení náleží sice k nejstarším obrazovým typům, ale v opačném směru pohybu. Jak se zdá, byla použita jednodušší verze, v níž se nezobrazují králové a zvířata.²³⁹

Weyer rovněž dospívá k názoru, že mozaika v kapli San Zenone následuje sice ve své původní podobě orientální typ *anastasis*, ale anděl doprovázející Krista a především způsob, jakým vylézá za Kristovou mandorlou, odkazuje na příbuznou formu v Müstairu, ve Stuttgartském žaltáři a v Situle Basilewsi.²⁴⁰ Musíme vzít proto v úvahu přímou souvislost mezi ní a jejími možnými modely. Autorka shrnuje, že v případě San Zenone jde o sloučení orientálních, severoitalských a lombardských vlivů.²⁴¹

6.4. Jižní stěna

Horní scéna/ Procesí světců

Téma přinášení svítek apoštoly je obsaženo např. ve scéně Nanebevzetí v bazilice Eufrasiana v Poreči, v S. Appolinaire Nuovo a v SS. Cosmo e Damiani. Je to tedy opět téma, které je v raně křesťanské kultuře v Itálii rozšířené.²⁴²

Volba světců Jana Evangelisty, Ondřeje a Jakuba reflektuje hierarchii mezi apoštoly v Novém zákoně. Tito tři zaujímají vždy druhou až čtvrtou pozici za Petrem. V kapli San Zenone stojí Petr na západní straně kaple, za ním, na jižní zdi, jsou Jakub a Ondřej a drží zapečetěný svitek. Jan Evangelista je izolován od Jakuba a Ondřeje jednak svým obráceným postojem a jednak zlatým oděvem. Knihu posázenou drahokamy, kterou drží svisle ve svých rukou, nenabízí Kristovi. Pokud by byla hlavním námětem kaple apokalypsa a kaple měla pohřební účely, jak navrhuje Mackie, je tato kniha knihou Janova Zjevení a pohled Jana, který jako jediný nehledí na oltář, ale na prázdný trůn na západní zdi kaple, by pak odkazoval na druhý příchod Krista.²⁴³

²³⁹ Gertrud Schiller, pozn. 114, s. 50-51.

²⁴⁰ Caecilia Davis-Weyer, pozn. 58, s. 191.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Beat Brenk, pozn. 35, s. 215.

²⁴³ Gillian Mackie, pozn. 22, s. 177-178.

6.5. Klenba/ Kristus Pantokrator

Zobrazení *Pantokratora* je literárně a liturgicky použito převážně pro Boha tvůrce. Apk 1,8 přenáší toto zobrazení na Krista, a sice se zdůrazněním na stále jsoucího, *který zde byl, je a přijde*. Apk 4,8 těmi slovy velebí Boha. Jan 1,1-4,10 identifikuje Krista s vítězem. Počátky tohoto typu jsou na východě v 6. století spojeny s ikonami Krista.²⁴⁴ To je převzato později do byst Krista v kupoli nebo v apsidách, nartexech nebo v lunetách, nad královskými vchody v postikonoklastických kostelech. Protože jsou některá z těchto zobrazení označována jako *Pantokrator*, stalo se obecným kánonem označovat monumentální bysty Krista jako *Pantokratora*. Také se objevuje byzantské zobrazování byst s žehnajícím nebo poučujícím Kristem.²⁴⁵ Ani zde není jednotný ikonografický typ. Nápis: *CHRISTOS REX Regnantium – král králů* na mincích Justiniána II. (565-578) zobrazuje Krista se zavřenou knihou a žehnající pravou rukou.²⁴⁶ V postikonoklastickém monumentálním umění je bysta *Světovládce* v kostele s křížovou klenbou umístěna v kupoli, v podélném kostele je umístěna v apsidě. Je-li *Pantokrator* v kupoli, je Panna Marie v apsidě. Ve druhém případě je Panna Marie zobrazena přímo pod Kristovým obrazem. Bysta Krista je podepírána anděly nebo apoštoly, svatí a proroci jsou na bočních a dolních zdech. Toto obrazové schéma pochází z monumentálních východních zobrazení Nanebevzetí.²⁴⁷ Zobrazení inkarnovaného Boha na Zemi a reprezentace Krista jako sedící *epifanie*, se objevuje v raném křesťanském umění. Z monumentálního umění je to např. apsida v Poreči v Eufraziově bazilice (535-543), dvojice protějších zdí v S. Apollinaire Nuovo v Ravenně z let 520-526, apsida v San Vitale v Ravenně a stejně tak slonovinový diptych, na kterém jsou proti sobě trůnící Kristus a Panna Marie.²⁴⁸ Fresku v apsidě římského kostela S. Ermete z konce 8. století lze považovat za prototyp postikonoklastického zobrazování.²⁴⁹ Freska s modrým pásem odkazuje ještě na obraz Ráje. Andělé s ukazujícími a uctívajícími gesty, kteří stojí po boku Krista Basileje, jsou známi od 6. století. Kristus s velkým nimbusem pozvedá pravou ruku v řečnickém gestu před hrudníkem a drží otevřenou knihu, kde je napsáno: *Jsem dobrý pastýř*.²⁵⁰ Plášť mu padá z pravého ramene.

²⁴⁴ Klaus Wessel, *Das Bild des Pantokrator*, in: *Polychronion*, Heidelberg 1966, s. 251.

²⁴⁵ Klaus Wessel, pozn. 244, s. 251.

²⁴⁶ André Grabar, *L'Iconoclasme byzantine*, in: *Dossier archéologique*, Paris 1957.

²⁴⁷ Gertrud Schiller, pozn. 188, s. 231.

²⁴⁸ Bruno Molajoli, *La Basilica Eufrasiana di Parenzo*, Padova 1943; Dino Milinovic, *Le programme iconographique de la mosaïque de l'abside centrale de la basilique d'euphrasius de Poreč en Croatie; le patronage de l'empereur et le role de la theotokos*, in: *Romanité et cité chrétienne: permanence set mutations, integration et exclusion du Ier au VIe siecle: Mélanges en L'honneur d'Yvette Duval*, Paris, De Boccard, 2000, s. 359-370; Xavier Barbier de Montault, *Les Mosaïques des églises de ravenna*, in: *Revue de l'art chrétien* 7, 1896; Klaus Wessel, pozn. 244.

²⁴⁹ Gertrud Schiller, pozn. 188, s. 231.

²⁵⁰ Jan 10.

Pod ním je trůnící Panna Marie v oděvu byzantských císařoven mezi dvěma anděly a svatými, Kristus-dítě pozvedá pravou ruku ve stejném gestu jako Kristus nad ním.²⁵¹ Walter uvádí, že po nikájském koncilu, kdy znovu rozkvetlo zobrazování ikon, jichž však máme málo dochovaných výtvarných dokladů, mohou tři žaltáře z Palestiny²⁵² doložit tuto dobu po výtvarné stránce.²⁵³ *L'ímago clipeata* s Kristem se stala v těchto žaltářích leitmotivem. Umělci zde zobrazili více proroků a svatých a *l'ímago clipeata* je spíše než ikonou symbolem přítomnosti Krista.

V klenbě kaple San Zenone drží Kristus svitek jako vyjádření moci. Svitek předává vládce pověřenému, který přebírá oprávnění (mandát). V raně křesťanském umění Kristus drží viditelné znamení Slova - Nového zákona, evangelií.²⁵⁴

Schéma kompozice *Pantokratora*, jehož medailon podepírají čtyři andělé – Karyatidy, je motiv, který nalézáme např. v ravenenské arcibiskupské kapli a v presbytáři S. Vitale.²⁵⁵ Čtyři andělé – Karyatidy jsou pravděpodobně inspirovány neznámým římským prototypem. Tato teorie byla vytvořena jako výsledek výzkumu fresek v SS. Martiri in Cimitile v jižní Itálii.²⁵⁶

Věncem znamená Krista – vítěze, triumfujícího nad smrtí. Takový věncem byl často zobrazován v antice jako výraz vítězství. Nyní v křesťanském kontextu byl dán Kristovi a svatým, kteří byli viděni jako vítězové nad smrtí.²⁵⁷

²⁵¹ Gertrud Schiller, pozn. 188, s. 231.

²⁵² Christopher Walter, „Latter-day“ saints and the Image of Christ in the Ninth-century Byzantine Marginal Psalters, in: *Revue des études byzantines* 45, 1987.

²⁵³ Walter uvádí, že bez citace z rukopisu Jana z Damašku těžko bychom mohli dokládat vztah mezi Nikájským koncilem a palestinskými žaltáři. Van den Ven, La patristice et l'hagiographie au de Nicée en 787, in: *Byzantion* 25-27, 1955-1957, s. 336-338, in: Christopher Walter, *Prayer and Power in Byzantine and Papal Imagery*, Norfolk 1993, s. 168.

²⁵⁴ Leo Koep, *Das himmlische Buch in Antike und Christentum: eine religionsgeschichtliche Untersuchung zur altchristlichen Bildersprache*, Bonn 1952.

²⁵⁵ Hans Peter L'Orange a Peter Jonas Nordhagen, *Mosaics*, London 1966; Marianne Asmussen, pozn. 24, s. 74.

²⁵⁶ Hans Belting uvádí, že jak Karyatidy v kapli sv. Zenona, tak anděl – Karyatida ze SS. Martiri byly vytvořeny na stejném, nyní zmizelém římském prototypu. Hans Belting, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und its frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, in: *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie V*, Wiebaden 1962, s. 11; Marianne Asmussen, pozn. 24, s. 74.

²⁵⁷ Gillian Mackie, pozn. 17, s. 178.

6.6. Zdroje ikonografického programu

Kaple San Zenone je raně středověký následovník důležité skupiny raně křesťanských kaplí v Itálii, které byly dekorovány mozaikami na stěnách v 5. a 6. století. Mezi další předchůdce patří mausoleum Gally Placidie v Ravenně, kaple Santa Matrona v San Prisco poblíž Captua Vetere a v Miláně kaple San Vittore v Ciel d'Oro.²⁵⁸ Tyto stavby byly vystavěny ve spojitosti s kultem mrtvých, buď jako memoriální za mrtvé mučedníky, nebo jako pohřební kaple. San Vittore měla ale obě funkce.²⁵⁹ Rovněž mezi ně patří kaple vystavěné papeži v 8. a 9. století v původní bazilice sv. Petra v Římě.²⁶⁰ Mezi ně patřila také kaple SS. Processus e Martinianus, kterou zbudoval Paschal I. a která byla zničena při přestavbě sv. Petra.²⁶¹

Beat Brenk spojil program kaple San Zenone s byzantskou tradicí, jak to vytýčil Otto Demus.²⁶² Klass, který napsal první monografii o kapli, shrnul, že to bylo byzantské útočiště, postavené a užívané řeckými mnichy, kterým Paschal umožnil žít v klášteře vedle Santa Prassede.²⁶³ Kvůli perzekuci, kterou ikonofilisté na východě trpěli v době ikonoklasmu, vyhledalo mnoho z nich v 8. a 9. století útočiště v Římě. Nejvíce stíháni byli ti, kdo obrazové umění ovládali a šířili, tedy mnichové – umělci.²⁶⁴ Proto dokumentované řecké spojení kaple San Zenone s kongregací řeckých mnichů dává předpoklad, že ikonografické modely pro jednotlivé komponenty kaple San Zenone pocházely z raně křesťanského umění. Přítomnost řeckých mnichů v klášteře vedle Santa Prassede dokládá *Liber Pontificalis*.²⁶⁵ Asmussen shrnuje, že kaple San Zenone zaujímá centrální postavení v pokusu vytvořit spojení mezi pre- a postikonoklastickým uměním a spojuje kapli San Zenone spíše s *renovatio* než s byzantskou tradicí.²⁶⁶ Mackie rozděluje vlivy na výzdobu kaple do tří základních oblastí: Ravenna, idiosynkratické zdoje a vliv byzantský.²⁶⁷ Podobnost kaple s mauzoleem Gally Placidy je zřejmá. Obě stavby mají společných mnoho ikonografických znaků a ornamentů, architektonický plán a pohřební funkci mauzolea pro vysoce postavenou ženu. Úzká

²⁵⁸ Xavier Barbier de Montault, Les Mosaiques des églises de Ravenna, in: *Revue de l'art chrétien* 7, 1896; Gillian Mackie, *Early Christian chapels in the West/decoration, function and patronage*, Toronto 2003.

²⁵⁹ Gillian Mackie, pozn. 258.

²⁶⁰ Gillian Mackie, pozn. 22, volný překlad s. 159.

²⁶¹ Viz také pozn. 5.

²⁶² Beat Brenk, pozn. 35; Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1948.

²⁶³ Marianne Asmussen, pozn. 24, s. 68.

²⁶⁴ Paul J. Alexander, Religious Persecution and Resistance in the Byzantine Empire of the Eight and Ninth Centuries: Methods and Justifications, in: *Speculum*, 52, 1977, s. 238-264.

²⁶⁵ ...construxit in eodem loco a fundamentis cenobium quod et nomine sanctae Praxedis virginis titulavit; in quo et sanctorum Graecorum congregationem adgredans, in: Luis-Marie Duchesne (ed.), pozn. 4, cit. s. 56.

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ Gillian Mackie, pozn. 22, s. 191.

ikonografická podobnost je také s basilikou S. Appolinare Nuovo, její mučednice mají mnoho společných detailů v oděvu a postojích. Mackie uvádí, že rovněž linie ravennských pannen byla užita jako vzor pro kapli San Zenone.²⁶⁸ Autorka dále konstatuje, že rukopisy a zřejmě i vzorové sešity sloužily také jako vzory, i když je třeba vědět, že kaple měla mnohem bližší vzory ze svého římského okolí.

Druhý okruh čerpal zřejmě z idiosynkratických vzorů v samotné S. Prassede ve formě vyrytých antických mramorů, které byly určeny pro opětovné použití. Elementy těchto vzorů jsou kopírovány v ornamentální a vegetativní výzdobě mozaik.²⁶⁹

Třetí a hlavní vliv na program se zdá být byzantský. Tento vliv je v literatuře často zmiňován, ale nebyl přesně definovaný.

Brenk sledoval komponenty v programu kaple, které by mohly být spojeny s byzantským programem před ikonoklasmem nebo po něm. Ikonografické skupiny, které Brenk označuje za byzantské, jsou *deesis s hetoimasii* a *deesis s transfigurací*.²⁷⁰ *Deesis* na východní stěně a *hetoimasie* na západní zdi tématicky souvisí. Orodování matky Boží a Jana Křtitele za lidstvo, vyjádřené v *deesis*, poukazuje na Boží soud, když Pán usedá na široký trůn, aby soudil. Tato *deesis* není sice první známá na západě, ale první v rámci souhrného programu. Tato dispozice odpovídá té v Kiliclar u Göreme²⁷¹ a Kiliclar je první dochovaná plně vymalovaná byzantská křížová kaple s kupolí (z doby okolo roku 900).

Svislá osa východní zdi *deesis – transfigurace*, kde je zobrazení *transfigurace* Krista s Eliášem a Mojžíšem ohraničeno nestejnou zelenou čarou, přitáhla pozornost a Brenkem byla mylně interpretována jako mandorla.²⁷² Právě tento prvek vybral Brenk pro porovnání *transfigurace* v kapli San Zenone s jinou *transfigurací* z raného 9. století z Chludofského žaltáře,²⁷³ kde jsou vyobrazeni Mojžíš a Eliáš se stojícím Kristem uvnitř jeho mandorly. Tato nestejná a kostrbatá linie má však v kapli San Zenone málo společného s hladkou křivkou mandorly a bylo navrženo, že záměrem bylo lokalizovat výjev *transformace* na horu Tabor,

²⁶⁸ Gillian Mackie, *Thesis*, s. 40-41, in: Gillian Vallance Mackie, pozn. 22, s. 191.

²⁶⁹ Např. připravený trůn nad vchodem kaple sleduje standardní raně křesťanský vzor, obohacený zde iónskými kapitálami, které zřejmě odkazují na pozdní antickou dobu, byly málo užívané v uplynulých stoletích. Gillian Vallance Mackie, pozn. 22, s. 191.

²⁷⁰ Beat Brenk, pozn. 35, s. 214-215.

²⁷¹ Beat Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, in: *Wiener Byzantinistische Studien III*, Wien 1966, s. 97.

²⁷² Srov. Gillian Mackie, pozn. 22, s. 182.; J. Wilpert, *Die Römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV-XIII Jahrhundert II*, Freiburg 1917, s. 114. Rovněž se to potvrdilo při čištění kaple v roce 1987.

²⁷³ Beat Brenk, pozn. 35, s. 215.

tak jako v textech. Kombinace *transfigurace* a *deesis* se objevuje již v klášterním kostele na Sinaji.²⁷⁴

Mackie tuto teorii částečně potvrzuje s tím, že zatímco obrazy *transfigurace* a prázdného trůnu odkazují na západní modely, ikonografická kombinace, která zahrnuje *deesis*, má zřejmě byzantský původ,²⁷⁵ protože je to jedinečný východní vzorec, který znamená Poslední soud v byzantském umění. Jeho přítomnost zde je důkazem východních komponent v programu kaple San Zenone. Protože je *deesis* klíčem k celé dekoraci horních zdí a klenby, celou horní zónu je třeba číst jako východní, velkou *deesis*, která vytváří koherentní výjev o posledních věcech člověka – smrt, soud, ráj, peklo. Autorka pak shrnuje, že celý program, kterého je *deesis* integrální součástí, musí být původem byzantský.²⁷⁶

Kaple sdílí mnoho znaků s postikonoklastickým byzantským kostelem, kde obrazy v centrálně plánovaném kostele zaujímají k sobě vztah.²⁷⁷ Hierarchie obrazů a jejich vzájemná interakce ve vnitřním prostoru stavby jsou důležité byzantské prvky v programu kaple.²⁷⁸ Interakce jsou zdůrazněny pečlivě vyličeným letným pohledem a gesty mozaikových postav, která zajišťují správnou interpretaci mozaikového programu. Gesta Panny Marie a Jana Křtitele z *deesis* směrem ke Kristovi; postoj Jana Křtitele, který se s knihou – zřejmě knihou Zjevení – dívá směrem na připravený trůn druhého příchodu Krista; větší procesí svatých, kteří se připojují s prosbou jako primární přímluvci v *deesis*, jsou všechno příklady velké *deesis* – vzájemné interakce obrazů v kapli, která se zdá být ve svém prociťování a ve svém hierarchickém provedení programem byzantským. Pečlivě definované interakce mezi jednotlivými postavami v dekoraci jsou také klíčem k pochopení celkového významu programu. Žádná postava není osamocena, každá se skrze interakci s ostatními účastní posvátného dramatu – věčnosti pohřebního rituálu.

Kupole v kapli má zřejmě různý původ, jak římský, tak byzantský, známý z Ravenny. Cosmas ve své křesťanské typografii uvádí, že kupole je kupole nebe a to, že je

²⁷⁴ Beat Brenk, *ibid.*

²⁷⁵ Srov. Katja Laske, Oskar Holl (ed.), pozn. 100, s. 497.

²⁷⁶ Gillian Mackie, pozn. 22, s. 192-193.

²⁷⁷ Nejsvětější obraz, obraz Krista, byl rozměrný a byl umístěn v nebeské zóně dómu, kde byl Kristus navštěvován svým andělským chórem. Marie zaujímá druhou nejvyšší pozici, obvykle ve výklenku apsidy. Narativní scény Kristova života sice zpočátku v klasických vyobrazeních chybí, ale později jsou umísťovány do příšeří dómu. Nejnižší zemská zóna byla obsazena svatými: apoštolů, mučedníků, církevními otci, světicemi. Otto Demus, pozn. 262.

²⁷⁸ Asmussen ale hierarchii podle byzantské svatyně zpochybňuje a dokládá, že bysty s apoštolů jsou větší než clypeus s Pannou Marií. Marianne Asmussen, pozn. 22; Mackie k tomu ale dodává, že spíše šlo o přizpůsobení velikosti prostoru tam, kde to bylo nutné. Gillian Mackie, pozn. 22, s. 193.

pokryta mozaikou, symbolizuje hvězdné nebe.²⁷⁹ Diagonální pozice okřídlených andělů – Karyatid je rovněž scéna v hrobce Cestiusovy pyramidy z 1. století p. n. l., reprezentují vítězství.²⁸⁰ Schéma kompozice kaple San Zenone se čtyřmi Karyatidami – anděli kolem *clipeu* je motiv, který nalézáme v ravennské kapli, v presbytáři S. Vitale a v arcibiskupské kapli. Stejně jako v Ravenně, je *Pantokrator* v kupoli San Zenone byzantského původu a je to pravděpodobně nejranější příklad tohoto typu zobrazení Krista v *clila* jako části celkové dekorace.²⁸¹ Belting uvádí, že čtyři Karyatidy – andělé jsou pravděpodobně inspirovány málo známým a nyní zmizelým římským prototypem, ze kterého čerpaly i fresky z 10. století v SS. Martiri v Cimitile v jižní Itálii.²⁸² Asmussen shrnuje, že kompozice v klenbě je snad římského typu, ale *Pantokrator* v kupoli je byzantský.²⁸³

Ikonografický program je tedy východního typu, styl ale jasně vyjadřuje kontinuitu v rámci Říma.

Proto dřívější názory, že ikonografický program byl snad dán do rukou přistěhovalých řeckých mnichů – umělců, kteří uprchli v druhé vlně ikonoklasmu, se nedají potvrdit.²⁸⁴ Jak navrhuje Mackie, nedá se předpokládat, že by Paschal poslal pro umělecké poradce z Konstantinopole v čase ikonoklasmu, když byl program San Zenone kaple zcela aktuální co do vizuálního výrazu myšlenek druhého koncilu. Spíš byl program vytvořen v samém Římě s pomocí řeckých mnichů, kteří v Římě přebývali a kteří čerpali nejen z modelů, které byly nablízku a které byly již ověřeny z antického Říma, ale také provedli práci v aktuálním lokálním římském stylu. Je také možné, že volba východní obraznosti vyjadřovala Paschalovo přání podpořit dogma z roku 787 o uctívání obrazů v opozici k nově vzešlému ikonoklasmu.²⁸⁵ To dokazuje i formální analýza, která jasně popírá možnost přímé intervence východních umělců.

Taková zřejmá podobnost kaple San Zenone s byzantským programem středního období v době dvaceti let před koncem druhé vlny ikonoklasmu v roce 843 má své kořeny ve

²⁷⁹ Eric Otto Windstedt (ed.), *The Christian Topography of Cosmas Indicopleustes*, Cambridge 1909, s. 6.

²⁸⁰ P. S. Bartoli, *Gli antichi sepalcri*, Roma 1727, s. 63, in: Marianne Asmussen, pozn. 22, s. 74.

²⁸¹ Beat Brenk, pozn. 35, s. 213.

²⁸² Hans Belting, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und its frühmittelalterlicher Freskanzyklus*, in: *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie V*, Wiebaden 1962, s. 11.

²⁸³ Marianne Asmussen, pozn. 24, s. 74.

²⁸⁴ Paschal nechal vystavět vedle S. Prassede klášter, kde ubytoval uprchlé mnichy. Srov. např. Brenk, pozn. 35.

²⁸⁵ Paschal stál jasně proti ikonoklasmu, jak to vyplývá z dopisu napsaného kolem roku 818 ikonoklastickému císaři Lvu V. (813-20). Giovanni Mercati, *note di Letteratina Biclica e Cristiana Antica*, Rome, 1901, s. 154-8.

druhém Koncilu v Nikáji v roce 787, na kterém byla platnost obrazů potvrzena a bylo odsouhlaseno, že obrazy mají být v kostelech uctívány.²⁸⁶

Retrospektivní komponenty Paschalovy raně křesťanské ikonografie se dají vysvětlit obecným účelem náboženských obrazů, sloužících v přítomnosti diváka jako připomínka mystéria víry a bez diváka jako připomínka svatých událostí, skrze které byla mystická realita projektována do přítomného světa. V souladu s ideologií *renovatio* byly rovněž vhodné ty modely, které posilovaly římskou církev, což byli např. už výše uvedení římsští apoštolové – princové Petr a Pavel.

Raně křesťanské elementy programu San Zenone zahrnují andělé – Karyatidy, nesoucí disk, medailonkový obraz Krista, jeho matky, proroků, apoštolů a světců, ozdobený trůn, gestikulující světce, Beránka na hoře Sijon, růže a vodu z Ráje s žiznivými jeleny, vyplněné dekorativní listy, vavřínový věnec a ozdobené okraje. Jmenované prvky byly přítomny jak v raně křesťanské dekoraci v Římě, tak v Ravenně.

Nefigurativní elementy kaple San Zenone jsou odvozeny z různých zdrojů; z raně křesťanských a klasických skulpturálních reliéfů, z rukopisů, z monumentální mozaiky a pravděpodobně z dílenských vzorníkových knih a sešitů.

Vzor *Pelta* pochází z minojské Kréty, dokonce se předpokládá, že původním zdrojem je lotosová forma ze starého Egypta.²⁸⁷ Řetězec *Pelta* pochází zřejmě ze stejného zdroje jako vzor *pelta* ve vchodu do kaple. V Římě se vzor nevyskytuje jinde než v kapli San Zenone. Objevuje se ale v rukopisech karolínského dvora, např. v Evangeliáři sv. Medarda ze Soissons.²⁸⁸

6.7. Ikonografická interpretace

Organizace scén se pohybuje od země k nebesům, stejně jako se pohybují oči diváka. Dvě zdi kaple – západní a východní - jsou primárními a vytvářejí hlavní osu

²⁸⁶ Grabar navrhl, že postikonoklastické programy byly připraveny během období po Koncilu v Nikáji, a i když na východě nic nepřežilo druhou vlnu ikonoklasmu, ztracené práce se odrážejí v Paschalových mozaikách v Římě. André Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, s. 238-9.

²⁸⁷ R. B. O'Connor, The medieval history of the double-axe motif, in: *Američan Journal od Archeology* 24, 1920, s. 151.

²⁸⁸ Gillian Mackie, pozn. 17, s. 176-177

programu. Zobrazují *deesis* a *hetoimasii*. Scéna *hetoimasie* může být považována za nejprominentnější v úrovni hierarchie, a to kvůli velikosti postav. Společně s *deesis* zdůrazňují symetrický charakter kaple. Tyto dvě hlavní zdi vyjadřují prosbu za spásu směrem ke Kristovi – *Pantokratorovi*. Obrazový program a sepulchrální charakter kaple vytváří domněnku, že je zde vyzdvižen aspekt druhého Adventu i přes několik různých významů výjevů, které znázorňují nynější, konečnou a nadčasovou vládu Boha. Proto je třeba brát západovýchodní osu jako jednotnou: Marie, Jan Křtitel, Petr a Pavel stojí u trůnu toho, který se zjevuje před soudem a prosí a orodují za něj. V případě kaple San Zenone jde zřejmě o orodování za Theodoru.

Na dvou vedlejších sekundárních zdech – severní a jižní – jsou apoštolové a světice jdoucí směrem k Panně Marii a Janu Křtiteli na východní zdi, aby se účastnili na těchto modlitbách. Obsah mozaikové výzdoby na všech čtyřech zdech koresponduje do páru s druhou zdí. V klenbě pak Kristus přijímá modlitby všech prosebníků. Aklamace ženských a mužských svatých se neorientují jednotně na jedné ose, ani na ose probíhající *deesis*, ani na ose probíhající ve scéně s trůnem. Tento vztah se však dá definovat tak, že každý ze šesti svatých přináší svůj věnec, nebo knihu přímo pánovi nahoře v kupoli.²⁸⁹ Wisskirchen uvádí, že toto řešení bylo zvoleno již v jiné centrální stavbě – v baptisteriu S. Giovanni v Neapoli (okolo 400).²⁹⁰

Protože byla kaple San Zenone kaplí pohřební, zasadím jí nyní do rámce pohřebních křesťanských rituálů, či spíše církevních doktrín, které panovaly v první polovině 9. Století, a pokusím se doložit možný vztah k *Paraclesionu*²⁹¹ na východě, kde bylo takové místo vyhrazeno zobrazením Posledního soudu [45-47].

Pohřební kaple měly svoji danou liturgii a péče o mrtvé tvořila v 9. století významnou část života každého křesťana. Základní církevní doktrínou o mrtvých byl Augustinův spis *De cura pro mortuis gerenda*.²⁹² Propozice Augustina k péči o mrtvé daly základ celému středověku. Církevní a konciliární předpisy, které vyšly v karolínské době, odkazují všechny na Augustina. Tam, kde pohřební rituály nezasahovaly do křesťanské víry,

²⁸⁹ Marianne Asmussen, pozn. 24, volný překlad s. 79; Rotraut Wisskirchen, pozn. 29, s. 104.

²⁹⁰ Rotraut Wisskirchen, pozn. 29, s. 104.

²⁹¹ *Paraclesion* je v byzantském umění pohřební prostor, kde se odehrává pohřební liturgie. *Paraclesion* nacházíme např. v kostele San Salvator (sv. Spasitel) v Choře, jehož současný vzhled se datuje do 14. století. Celková dekorace těchto kaplí odkazovala na Poslední soud. Robert Ousterhout, Temporal Structuring in the Chora Parakklesion, in: *Gesta 34, No 1*, 1995, s. 63-76.

²⁹² Michel Lauwers, *La memoire des ancentre. Le souci des morts*, 1996, s. 67-100; Augustinus, *de Cura pro mortuis gerenda*, http://augustinus.it/latino/cura_morti/index.htm, 09.05. 2012.

byly církví akceptovány. Péče o zesnulé nebyla viděna jako nelegitimní. Pohřební rituály odlehčovaly mrtvým a byly útechou pro živé. Kult mrtvých na sebe vzal postupně formu institucionální, která se konkretizovala podle augustiniánské doktríny.²⁹³ Velká zvláštnost křesťanského kultu mrtvých spočívala v disociaci mezi pohřebními zvyky a církevní doktrínou. Zvyky totiž nebyly praktikovány v perspektivě spasení, ale aby odlehčily mrtvým. Podle Augustina se rozlišovaly tři typy orodování pro úlevu mrtvým: modlitba, eucharistie a milodar.²⁹⁴ Umístování hrobů vedle svatých těl znamenalo útěchu pro živé, šlo o vyjádření jejich náklonnosti a soucitu a mělo povzbuzovat k modlení. Kult svatých se brzy vyčlenil z kultu jiných mrtvých. Za svaté nebylo třeba se modlit, ti se oslavovali, aby se oni modlili za ostatní.²⁹⁵ Čtvrtá kniha *Dialogů* Řehoře Velikého (+604)²⁹⁶ podává křesťanskou verzi kultu zesnulých. Uvádí se zde, že zesnulým lze prokázat službu skrze modlitbu. V 8. a 9. století se po celém západním světě rozšiřuje institucionalizace modlitby za zesnulé prostřednictvím klášterních úradů, společných modliteb, rozšiřováním duchovních a patristických textů, odřikávaných v církevní komunitě v různé denní liturgické době, a prosazují se tzv. soukromé mše za zesnulé.²⁹⁷

Výklad o pohřbívání mrtvých a církevních doktrínách přibližuje duchovní souvislosti účelu pohřební kaple a pomáhá k přiblížení myšlení tehdejších křesťanů.

Prokázat domněnku, že by v kapli San Zenone mohlo jít v celkovém programu o Poslední soud, tak jak byl zobrazován v Byzantské říši v *Paraclesionu*, je ale nesnadné, neboť veškeré obrazové výjevy Posledního soudu jsou známy v Byzancii až od 10. století.²⁹⁸ Zobrazovací kánon Posledního soudu, tak jak jej známe z pohřebních kaplí v Byzancii, se vyvíjel postupně na západě i na východě od 5. století od zobrazení prázdného trůnu.²⁹⁹ Tři památky v Kappadokien z oblasti Ürgüp a Aksaray ve středním Turecku jsou prvním svědectvím o genezi tématu Posledního soudu. V kostele sv. Jana je na vrcholu klenby znázorněn kráčející Kristus v mandorle s prstem vztyčeným k nebi a ukazující na nápis, který komentuje Kristův návrat na konci času. Toto vyobrazení z let 913-920 je souhrnnou parafrází na Lk 21,27 (*Tehdy spatří Syna člověka, jak přichází v oblaku s mocí a velikou slávou.*); Mt 24,29; 25,32; Apk 1,10. Nad Kristem je kříž, který nesou dva andělé, v oblouku apsidy jsou

²⁹³ Ibid.

²⁹⁴ Michel Lauwers, pozn. 292, s. 77.

²⁹⁵ Michel Lauwers, pozn. 292, s. 80-82.

²⁹⁶ Michel Lauwers, pozn. 292, s. 85; Grégoire Le Grand, *Dialogues*, T.3, *Livre IV*, Adalbert de Vogüé (ed.), Paris 1980.

²⁹⁷ Michel Lauwers, pozn. 292, s. 85-100.

²⁹⁸ Yves Christe, *Das Jüngste Gericht*, Regensburg 2001, s. 21-44.

²⁹⁹ Yves Christe, pozn. 298, s. 29.

Panna Marie, Jan Křtitel, Kerub, d'ábel, Tertamoph. Schéma v tomto malém pohřebním chrámu je podobné jako na západním zobrazení Posledního soudu z 9. století v Müstairu, v Beaulieu nebo v Chartres. Další vyobrazení z doby kolem roku 900 se nacházejí v Peristrematalu, východně od Axary, v kostelech s poetickými názvy jako např. Hadí kostel, Vonící kostel, kostel Pod Stromem. V Hadím kostele se nachází vyobrazení Posledního soudu. Kristus je zde zobrazen nad vchodem, sedí v mandorle se zkříženýma nohama, je obklopen jen dvěma anděly, 40 mučedníky ze Sebaste a 24 Nejstaršími z knihy Zjevení sv. Jana. Všichni stojí a tvoří Kristův dvůr. Na jižní, severní a západní stěně jsou tři patriarchové, kteří váží duše, tříhlavý drak, na kterém jede d'ábel, dále jsou tu hříšnice obtočené hady.³⁰⁰

V řeckém rukopise z roku 923 *Sacra Parallela*, který se dříve mylně připisoval Janu z Damašku a který byl kodikologickým zkoumáním lokalizován do Říma, jak to už navrhol také Grabar poté, co v ilustracích rukopisu našel úzkou souvislost s mozaikami Paschala I., Kristus ukazuje stigmata na rukou a nohou tak, jak to bude od 9. století v byzantském umění pravidlem. Kristus sedící, v poloviční mandorle, která zároveň slouží jako opěradlo jeho trůnu posázeného perlami a zlatými tabulkami, se tyčí nad dvěma anděly. Ti se sklánějí nad skupinou vyvolených, kteří se vynořují jako poloviční postavy z ozdobené hradby nebeského Jeruzaléma. Dole na straně jsou zatracenci v pekelném ohni, kteří jsou kousáni hady.³⁰¹ Tato středověká miniatura dala mnoha autorům podnět, aby v kopii, která pochází z 19. století, pravděpodobně z Itálie, viděli znázornění nejmladšího soudu v 6. století. Jedná se o kopii *Křesťanské topografie* od Cosmy Indikopleusta z Vatikánu.³⁰² Mohli bychom si představit, že Paschalovi se tento rukopis dostal do rukou a že snad existovaly i jiné podobné rukopisy zobrazující Poslední soud, které se nedochovaly a ze kterých mohl Paschal čerpat inspiraci pro svoje mozaiky.

Konvence zobrazení Posledního soudu se plně vyvinula v 11. století.³⁰³ Kolem Krista v mandorle stojí Panna Marie, Jan Křtitel, apoštolové a další postavy, které tvoří dvůr Krista, pod ním bývá prázdný trůn, na kterém je kříž, kniha evangelií nebo jiné znamení utrpení, trůn bývá také opatřen Janovou knihou Zjevení, sedmi pečetěmi a je ozdobený perlami a drahokamy. Na obou stranách trůnu nebo u nohou Krista klečí Adam a Eva. Dalším motivem je ohnivý proud, jež vyvěrá k nohám Krista a rozlévá se jako láva doprava, kde stojí

³⁰⁰ Yves Christe, pozn. 298, s. 22-24.

³⁰¹ Yves Chrite, pozn. 298, s. 25.

³⁰² Nahoře pod nebem trůní Kristus, který pravou rukou žehná a v levé drží kodex. V druhém plánu stojí ve dvou skupinách na každé straně Krista čtyři andělé. Ve spodní části jsou lidé umístěni nad polovičními postavami mrtvých. Yves Christe, pozn. 298, s. 26-27.

³⁰³ Yves Christe, pozn. 298, s. 29-33.

dva andělé, kteří kopím strkají zatracené duše zpět do proudu a dělí je podle ras, pohlaví a postavení. Na okraji tohoto proudu sedí satan se spoutanýma nohama na netvorovi a na kolenou drží Antikrista. Všechny motivy – oheň, hadí, satan – byly přejaty z knihy Daniela 7,10, Mt. 25,41. Co se nenacházelo v Bibli, bylo přejato z knihy apokryfů – Petrova apokalypsa, evangelium sv. Nikodéma, 2. kniha Sibyliných zázraků. Nejstarší dochované obrazy Posledního soudu, jejichž identita je jistá, se datují na západě kolem roku 800 a na východě kolem 10. století. Kolem roku 820 je např. v Utrechtském žaltáři zobrazen mrtvý Kristus na kříži.³⁰⁴ Christe uvádí, že objevení se zobrazení Posledního soudu a jeho vývoj spadá do let mezi 750 až 950. Na východě byl tento vývoj zpomalen ikonoklastickým obdobím v letech 726 až 843.

Mohl by tedy celek ikonografického programu v kapli San Zenone mít smysl jako Poslední soud a lze nalézt spojitost s byzantským *Paraclesionem*? V kapli je na každé stěně zobrazení, které se Posledního soudu týká. Na východní stěně je to *deesis*, která je v byzantském umění vždy znázorňována tam, kde je zobrazen Poslední soud.³⁰⁵ Luis Brehier píše o *deesis* jako o *epizodě Posledního soudu*.³⁰⁶ *Transfigurace* v lunetě bývá interpretována jako prefigurace *parusie*, druhého příchodu Krista na Poslední soud.³⁰⁷ Na západní stěně je *hetoimasia*, symbol trůnu, který na východě opět odkazuje na *parusii*.³⁰⁸ Na severní stěně je *anastasis*, která připomíná Kristovo vítězství nad smrtí a jeho potvrzení jako Božího vládce. Na jižní stěně stojí sv. Jan, obrácený ve směru trůnu, a v ruce drží knihu, která by mohla být knihou Zjevení a zobrazení by mohlo odkazovat opět na *parusii*.³⁰⁹ Světci, kteří se přimlouvají za spásu na severní a jižní stěně, odpovídají *zástupům* okolo Krista v zobrazeních Posledního soudu. Rovněž *Pantokrator* v kupoli, ve spojitosti s prázdným trůnem pod ním, může odkazovat na pozdější konvenční zobrazení Posledního soudu, kde pod Kristem bývá prázdný trůn.

Domnívám se, že Paschalovým záměrem, ohledně celkového programu kaple mohlo být vytvoření takové dekorace kaple, která by odkazovala na Poslední soud. Potom by výzdoba v kapli San Zenone mohla představovat nejranější dochovaný, monumentální prototyp Posledního soudu nejen na západě, ale také na východě. Pro takové tvrzení máme ale bohužel jen nepřímé důkazy. Pascal mohl čerpat jednak z textů, např. z *Oratio adversus*

³⁰⁴ Yves Christe, poz. 298, s. 34.

³⁰⁵ Katja Laske, pozn. 100, s. 494; Gertrud Schiller, pozn. 114, s. 158.

³⁰⁶ Luis Brehier, pozn. 102, s. 147.

³⁰⁷ Katja Laske, pozn. 159, s. 416-421.

³⁰⁸ Viz pozn. 188-193.

³⁰⁹ Viz pozn. 243.

Constantinum Caballinum,³¹⁰ a jednak byl námět Posledního soudu ve středověkém křesťanském světě ústřední myšlenkou v pohřebních rituálech³¹¹ a mementem všech žijících křesťanů, a Pascal se proto mohl pokusit přenést toto ústřední téma do pohřební kaple San Zenone. Dalším argumentem by mohlo být rovněž to, že v zobrazeních Posledního soudu v *Paraklesionu* bylo zakotveno zobrazení *deesis*, zástupy světců a *anastasis*, zobrazení, která nechybí ani v kapli San Zenone.

³¹⁰ Diskutovaný text, připisovaný mylně Janovi z Damašku, který vznikl v letech 766-777, pocházejí snad ze Sýrie. Anonymní autor se snažil přiblížit ikonu Posledního soudu císaři Konstantinovi. Yves Christe, poz. 298, s. 33-34.

³¹¹ Michel Lauwers, pozn. 292, s. 67-100.

VII. ZÁVĚR

Datace a funkce kaple je doložena v *Liber Pontificalis*. Zda byla kaple San Zenone skutečně místem posledního odpočinku matky Paschala I., se nedá jednoznačně prokázat.

Co se týká identifikace zobrazených postav v kapli a na fasádě, nejsou zdaleka všechny rozpoznatelné. Problematická zůstává severní a jižní apside. Nedá se nijak potvrdit, že v apsidě na severní stěně je v řadě světic zcela vlevo zobrazená Theodora Episcopa, totožná s matkou Paschala I. V apsidě na jižní straně je problematická identifikace postav vedle Krista. Na fasádě kaple je pak z původní výzdoby nejasná identifikace některých ženských postav. Dá se ale předpokládat, že jsou zde vyobrazeny světice, jejichž ostatky byly přeneseny do baziliky Santa Prassede. Další nejasná identifikace se týká světců vedle Panny Marie.

V kapitole *Technická analýza* jsem prokázala, že po technické stránce jsou mozaiky v kapli San Zenone římské provenience a že odkazují na raně křesťanské umění v Římě. Jde zde o vědomou retrospektivu v souladu s politikou *renovatio*.

Stylovou analýzou jsem doložila, že v Římě existovaly podobné ikonografické programy jako v kapli San Zenone, rovněž tak typologie postav použitá v kapli San Zenone se dá sledovat od 6. století. Je zřejmé, že šlo o římský zobrazovací standard, který se bohužel dochoval jen v malém množství mozaik a fresek. Podle mého názoru patří kaple San Zenone do homogenního, koherentního výtvarného projevu, který se plně vyvinul za pontifikátu Lva III. a Pascala I. a který se posléze v průběhu 9. století odklonil jiným směrem. Jak bylo doloženo některými příklady, samotná kaple San Zenone a Santa Prassede inspirovaly následně v 9. století výzdobu dalších římských bazilik.

V obrazovém programu kaple jsem posoudila všechna ikonografická témata. *Deesis* na východní stěně kaple otevírá problematiku možné personifikace světla, a sice otázka, zda by světlo, proudící oknem kaple, mohlo zastupovat Krista, či nikoliv. Po přezkoumání všech dostupných faktů, jsem dospěla k názoru, že okno na východní stěně můžeme chápat jako materiální prostředek, skrze který proudí svaté světlo a ozařuje temnotu kaple a zemřelé, jimž je odhalen nesmrtelný život. Nelze však opomenout praktický aspekt funkce tohoto okna, kterým je osvětlení kaple, jelikož oknem proudí denní světlo. Samotné pojmenování

ikonografického tématu na začátku 9. století jako *deesis* je rovněž sporné a souhlasím s názorem, že jde spíše o prototyp *deesis*, vyjádření prosby za spásu lidstva.

Zobrazení *transfigurace* se odklání od běžného znázornění, protože chybí třetí svědek události, sv. Petr. Lze ale předpokládat, že byl původně na mozaice umístěn.

Zobrazení na západní zdi je zkrácenou formou *hetoimasie* a vychází z tradičního zobrazovacího prototypu v Římě, v němž se trůn chápal jako připomínka Krista. V závěrečné kapitole *Ikonografická interpretace* uvádím, že trůn vzhledem k celkovému programu odkazuje na Poslední soud, a nikoliv, jak byl zobrazovací standard, na neviditelnou přítomnost Krista.

Co se týká zdrojů ikonografického programu kaple, dá se vyvodit, že kaple San Zenone je raně středověký následovník důležité skupiny raně křesťanských kaplí v Itálii a rovněž přímo v Římě, které byly dekorovány mozaikami na stěnách v 5. a 6. století. Tyto stavby byly vystavěny ve spojitosti s kultem mrtvých, buď jako memoriální za mrtvé mučedníky, nebo jako pohřební kaple.

Shrnou-li se dosavadní názory na zdroje ikonografického programu, můžeme je rozdělit do tří skupin. Jedna skupina se přiklání spíše k byzantskému vlivu, druhá skupina uznává vliv *renovatio* a třetí skupina doplňuje vliv byzantský o vliv ravennský a o dostupné lokální vzory, které byly převzaty přímo z baziliky Santa Prassede. Ikonografický program je tedy spíše východního typu, styl ale jasně vyjadřuje kontinuitu v rámci Říma.

Dekoratívni program kaple byl vytvořen v samotném Římě s pomocí řeckých mnichů, kteří v Římě přebývali a kteří čerpali nejen z blízkých modelů a které byly již ověřeny z antického Říma, ale také provedli práci v aktuálním lokálním římském stylu.

V kapli můžeme určit hlavní a vedlejší osu programu. Hlavní osa je západovýchodního směru a tvoří hlavní program. Scéna *hetoimasie* je považována za hlavní v celém obrazovém programu a společně s *deesis* na východní stěně vyjadřují prosbu za spásu směrem ke Kristovi. Obrazový program a sepulchrální charakter kaple vytváří domněnku, že je zde vyzdvížen aspekt druhého Adventu. Na dvou vedlejších sekundárních zdech – severní a jižní – jsou apoštolové a světice, jdoucí směrem k Panně Marii a Janu Křtiteli na východní zdi, aby se účastnili na těchto modlitbách.

Prokázat, že v celkovém programu kaple San Zenone by mohlo jít o Poslední soud, tak jak byl zobrazován v Byzantské říši v *Paraclesionu*, je ale nesnadné, neboť veškeré obrazové výjevy Posledního soudu jsou známy až od 10. století.

Otázka spojitosti celkové výzdoby kaple San Zenone ve smyslu Posledního soudu s byzantským *Paraclesionem* se dá do určité míry vyjasnit. V kapli je na každé stěně zobrazení, které se Posledního soudu týká.

Domnívám se, že Paschalovým záměrem, ohledně celkového programu kaple mohlo být vytvoření takové dekorace kaple, která by odkazovala na Poslední soud. Potom by výzdoba v kapli San Zenone mohla představovat nejranější, dochovaný, monumentální prototyp Posledního soudu nejen na západě, ale také na východě. Pro takové tvrzení máme ale bohužel jen nepřímé důkazy.

VII. RESUMÉ

Dovoluji si tvrdit, že diplomová práce zásadním způsobem zasáhla do zavedené celkové interpretace kaple San Zenone v bazilice Santa Prassede v Římě a doplnila dosavadní výzkum novými poznatky. Věřím také, že se podařilo ukázat, že kaple patří k homogenní římské mozaikové škole 9. století a že byl čtenáři zprostředkován důležitý význam kaple v monumentálním mozaikovém umění.

V diplomové práci jsem se zabývala současným vzhledem kaple. Kaple byla podrobně popsána nejen z hlediska figurativního, ale rovněž z hlediska výzdoby ornamentální a vegetativní.

V kapitole *Technická analýza* bylo doloženo, že mozaiky jsou typicky římské, a to nejen z důvodů použitého materiálu, v němž převládají skleněné díly mozaiky, ale také pro samotné rozhodnutí použít médium jako mozaiku, která podporuje ideologii karolínské renesance.

Stylová analýza dokládá, že typologie postav použitých v kapli San Zenone se dá prokazatelně doložit v Římě od 6. století na příkladech jiných římských mozaik a fresek. Je zřejmé, že šlo o římský zobrazovací standard, který se bohužel dochoval jen v malém množství mozaik a fresek. Rovněž samotná kaple San Zenone inspirovala v 9. století další římské baziliky.

Z ikonografie byla největší pozornost věnována východní zdi a *deesis*. Zabývala jsem se problematikou možné světelné symboliky, otázkou zda okno v kapli představuje symbolicky Krista, či nikoliv. Dospěla jsem k závěru, že bychom okno na východní stěně mohli chápat jako materiální prostředek, skrze který proudí svaté světlo a ozařuje temnotu kaple a zemřelé, jimž je odhalen nesmrtelný život. Samotné pojmenování ikonografického tématu ze začátku 9. století jako *deesis* je rovněž sporné, kloním se proto k názoru, že jde spíše o prototyp *deesis*, vyjádření prosby za spásu lidstva.

Co se týká zdrojů ikonografického programu kaple, dá se vyvodit, že kaple San Zenone je raně středověký následovník důležité skupiny raně křesťanských kaplí v Itálii a rovněž přímo v Římě, které byly dekorovány mozaikami na stěnách od 6. století. Tyto stavby byly vystavěny ve spojitosti s kultem mrtvých buď jako memoriální za mrtvé mučedníky, nebo jako pohřební kaple. Retrospektivní komponenty Paschalovy raně křesťanské ikonografie se dají vysvětlit obecným záměrem náboženských obrazů, sloužících v

přítomnosti diváka jako připomínka mystéria víry a bez diváka jako připomínka svatých událostí, skrze které byla mystická realita projektována do přítomného světa. V souladu s ideologií *renovatio* byly rovněž vhodné ty modely, které posilovaly římskou církev, což byli např. římsští apoštolové Petr a Pavel, kteří tvoří centrální část programu kaple.

Otázka spojitosti celkové výzdoby kaple San Zenone v duchu Posledního soudu a byzantským *Paraclesionem* se dá do určité míry vyjasnit. V kapli je na každé stěně zobrazení, které se Posledního soudu týká. Na východní stěně je to *deesis*, která je v byzantském umění vždy znázorňována tam, kde je zobrazen Poslední soud. *Transfigurace* v lunetě bývá interpretována jako prefigurace *parusie*, druhého příchodu Krista na Poslední soud. Na západní stěně je *hetoimasia*, symbol trůnu, který na východě opět odkazuje na *parusii*. Na severní stěně je *anastasis*, jež připomíná Kristovo vítězství nad smrtí a jeho potvrzení jako Božího vládce. Na jižní stěně stojí sv. Jan, obrácený ve směru trůnu, a v ruce drží knihu, která by mohla být knihou Zjevení, a zobrazení by mohlo odkazovat opět na *parusii*. Světci, kteří se přimlouvají za spásu na severní a jižní stěně, odpovídají *zástupům* okolo Krista v zobrazeních Posledního soudu. Rovněž *Pantokrator* v kupoli, může ve spojitosti s prázdným trůnem pod ním odkazovat na pozdější konvenční zobrazení Posledního soudu, kde pod Kristem bývá prázdný trůn.

Domnívám se, že Paschalovým záměrem, ohledně celkového programu kaple mohlo vytvoření takové dekorace kaple, která by odkazovala na Poslední soud. Potom by výzdoba v kapli San Zenone mohla představovat nejranější dochovaný monumentální prototyp Posledního soudu nejen na západě, ale také na východě. Pro takové tvrzení máme ale bohužel jen nepřímé důkazy. Pascal mohl čerpat jednak z textů, např. z *Oratio adversus Constantinum Caballinum*, a jednak byl námět Posledního soudu ve středověkém křesťanském světě ústřední myšlenkou v pohřebních rituálech a mementem všech žijících křesťanů, a Pascal se proto mohl pokusit přenést toto ústřední téma do pohřební kaple San Zenone. Dalším argumentem by mohlo být rovněž to, že v zobrazeních Posledního soudu v Paraklesionu bylo zakotveno zobrazení *deesis*, zástupy světců a *anastasis*, tedy zobrazení, která nechybí ani v kapli San Zenone.

Diplomová práce snad splnila výzkumná očekávání a bude přínosná nejen pro téma kaple San Zenone, ale rovněž pro další bádání v oblasti monumentální mozaikové výzdoby 9. století.

Ich würde behaupten, dass meine Diplomarbeit grundlegend in die eingeführte Interpretation der San Zenone Kapelle in Santa Prassede in Rom eingegriffen und die bisherige Forschung durch neue Erkenntnisse bereichert hat. Zugleich glaube ich, dass es mir gelungen ist zu zeigen, dass die San Zenone Kapelle zu der römischen Mosaikschule des 9. Jahrhunderts gehörte und dass dem Leser die wichtige Bedeutung der Kapelle in der monumentalen Mosaikkunst gezeigt wurde.

In der Diplomarbeit habe ich mich mit der gegenwärtigen Gestalt der Kapelle beschäftigt. Die Kapelle wurde nicht nur vom figurativen, sondern auch vom ornamentalen Gesichtspunkt aus beurteilt.

Im Kapitel *Technische Analyse* wurde nachgewiesen, dass die Mosaiken typisch römisch sind, und zwar nicht nur an Hand des benutzten Materials (es überwiegen die Glasteile der Mosaik), sondern auch an Hand der Entscheidung selber, eine Mosaik als Medium zur Unterstützung der Ideologie des Karolingischer Renaissance zu benutzen.

Die Analyse des Stils beweist, dass die in San Zenone gebrauchte Personentypologie in Rom seit dem 6. Jahrhundert mit Hilfe der Beispiele anderer römischen Mosaiken und Fresken zu belegen ist. Es ist offenbar, dass es sich um das römische Darstellungsmittel handelte, das sich leider nur in wenigen Mosaiken und Fresken erhalten hat. Ebenfalls wurden andere römische Basiliken von der San Zenone Kapelle inspiriert.

Von der Ikonografie wurde die größte Aufmerksamkeit der Ostwand und *Deesis* gewidmet, wobei ich die Problematik der Möglichkeit der Lichtsymbolik löste, indem ich mir die Frage stellte, ob das Fenster in der Kapelle den Christus symbolisch darstellt, oder nicht. Ich bin zu der Auffassung gelangt, dass das Fenster in der Ostwand als Mittel verstanden werden kann, durch das die heilige Licht strömt und dabei die Finsternis der Kapelle und die Gestorbenen beleuchtet, denen das ewige Leben entdeckt wurde. Schon die Bezeichnung *Deesis* als ein ikonographisches Thema am Anfang des 9. Jahrhunderts ist fraglich. Deswegen neige ich zu der Meinung, dass es sich eher um ein Urbild von *Deesis* handelt, das die Bitten um die Erlösung der Menschheit ausdrückt.

Was die Quellen des ikonographischen Programms angeht, lässt sich deduzieren, dass San Zenone Kapelle ein frühmittelalterlicher Nachfolger einer wichtigen Gruppe der frühchristlichen Kapellen in Italien und zugleich in Rom sein soll, deren Wände durch die Mosaiken seit dem 6. Jahrhundert dekoriert wurden. Diese Bauwerke wurden im

Zusammenhang mit dem Kult der Toten entweder als Memoriale für die gestorbenen Märtyrer, oder als Kapelle zum Zweck des Begräbnisses aufgebaut. Die retrospektiven Komponente der frühchristlichen Ikonografie Paschalis ist durch die allgemeine Ansicht der religiösen Bilder zu erklären, die in der Anwesenheit der Zuschauer als eine Erinnerung an das Mysterium des Glaubens und ohne Zuschauer als eine Erinnerung der heiligen Ereignisse dienen sollten, durch die die mystische Realität in der realen Welt vermittelt werden soll. Der Ideologie *Renovatio* gemäß waren zugleich solche Modelle geeignet, die die römische Kirche gestärkt haben, wie z. B. die römischen Aposteln Peter und Paul, die als Zentralteil des Programms der Kapelle dienten.

Die Frage der Verbundenheit der Gesamtdекoration der San Zenone Kapelle im Sinne des Jüngsten Gerichts und der Zusammenhang mit dem byzantinischen *Paraclesione* ist im gewissen Maße gegeben. In der Kapelle ist auf jeder Seite eine Abbildung, die das Jüngste Gericht betrifft. Auf der Ostseite ist es *Deesis*, die in der byzantinischen Kunst immer dort dargestellt wird, wo sich die Abbildung des Jüngsten Gerichts befindet. *Transfiguration* der Lünette wird als Prefiguration der *Parusie*, des zweiten Ankommens Christi zum Jüngsten Gericht interpretiert. An der Westwand befindet sich *Hetoimasia*, Symbol des Throns, der im Osten wieder auf die *Parusie* verweist. An der Nordwand befindet sich die *Anastasis*, die an den Sieg Gottes über den Tod und an seine Bestätigung in der Rolle des Gottes Herrschers erinnert. An der Südwand steht der St. Johan in der Richtung zum Thron und in der Hand hält er ein Buch, das das Buch der Erscheinung sein könnte und die Abbildung könnte wieder auf die *Parusie* verweisen. Die Heiligen, die an der Nord- und Südwand um die Erlösung bitten, entsprechen der Schar um Christus in den Abbildungen vom Jüngsten Gericht. Zugleich kann der *Pantokrator* in der Kuppel im Zusammenhang mit dem leeren Thron unter ihm auf die spätere konventionelle Abbildung des Jüngsten Gerichts verweisen, wo sich unter Christus der leere Thron befindet.

Ich vermute, dass die Absicht Paschalis hinsichtlich des gesamten Kapelleprogramms die Bemühung sein könnte, solch eine Dekoration der Kapelle zu schöpfen, die auf das Jüngste Gericht verweist. Demzufolge könnte die Dekoration der San Zenone Kapelle den frühesten erhaltenen monumentalen Prototyp des Jüngsten Gerichts nicht nur im Westen, sondern auch im Osten darstellen. Für solche Behauptung haben wir übrigens nur indirekte Beweise. Paschalis konnte aus den Texten schöpfen, z.B. aus dem *Oratio adversus Constantinum Caballinum*, zugleich war das Thema des Jüngsten Gerichts in der mittelalterlichen christlichen Welt das Hauptthema bei den Begräbnisritualen und Paschalis

konnte deshalb versucht haben, dieses Thema in die San Zenone Kapelle zu übertragen. Als nächstes Argument könnte die Tatsache dienen, dass in den Abbildungen des Jüngsten Gerichts in Paraklesionus die Darstellung von Deesis, Scharen der Heiligen und Anastasis verankert wurde, also Abbildungen, die in der San Zenone Kapelle nicht fehlen.

Die Diplomarbeit hat hoffentlich alle Erwartungen erfüllt und wird nicht nur dem Thema San Zenone Kapelle, sondern auch der nächsten Forschung im Bereich der monumentalen Mozaikdekoration des 9. Jahrhunderts einen Beitrag leisten.

VIII. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

Seznam vyobrazení

Obr. 1/Santa Prassede, Řím, celkový pohled	83
Obr. 2/ Santa Prassede, apsida.....	84
Obr. 3/ Santa Prassede, půdorys	84
Obr. 4/ Santa Maria in Domnica, apsida	85
Obr. 5/ Santa Cecilia, detail apsidy	85
Obr. 6/ San Zenone, Santa Prassede, Řím, portál kaple	86
Obr. 7/ San Zenone, podlaha kaple	86
Obr. 8/ San Zenone, žulový sloup mezi Z a S stěnou a květinová výzdoba	87
Obr. 9/ San Zenone, mramorový podstavec	87
Obr. 10/ San Zenone, korintská hlavička	87
Obr. 11/ San Zenone, pelta řetězec, S stěna	88
Obr. 12/ San Zenone, klenba lunety, V stěna	88
Obr. 13/ San Zenone, klenba lunety, J stěna	88
Obr. 14/San Zenone, celkový pohled, V stěna s oltářem a J stěna.....	89
Obr. 15/ San Zenone, scéna <i>deesis</i> , horní zóna, V stěna	90
Obr. 16/ San Zenone, scéna <i>transfigurace</i> , oltář, V stěna.....	91
Obr. 17/ San Zenone, scéna <i>hetomasie</i> , Z stěna	92
Obr. 18/ <i>sv. Pavel</i> , detail, Z stěna.....	92
Obr. 19/ San Zenone, fasáda kaple	93
Obr. 20/ fasáda, detail.....	93
Obr. 21/ San Zenone, celkový pohled, S stěna,.....	94
Obr. 22/ San Zenone, <i>sv. Anežka</i> , <i>sv. Pudenziana</i> a <i>sv. Praxeda</i> , S stěna	95
Obr. 23/ San Zenone, luneta, celkový pohled, S stěna	95
Obr. 24/ luneta, <i>Theodora Eepiscopa</i> , <i>sv. Praxeda</i> , detail, S stěna.....	96
Obr. 25/ luneta, <i>Panna Marie</i> , <i>sv. Pudenziana</i> , detail, S stěna	96
Obr. 26/ luneta, detail, S stěna.....	97
Obr. 27/San Zenone, <i>anastasis</i> , luneta, S stěna.....	97
Obr. 28/ San Zenone, J stěna, celkový pohled	98
Obr. 29/ San Zenone, V a J stěna	99

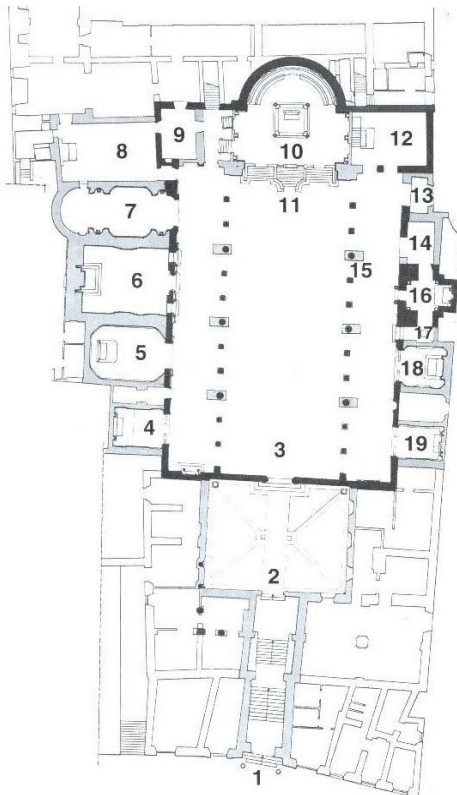
Obr. 30/ San Zenone, sv. Jan, sv. Ondřej, sv. Jakub, J stěna	100
Obr. 31/ San Zenone, luneta, J stěna	100
Obr. 32/ San Zenone, klenba	101
Obr. 33/ San Zenone, anděl-Karyatyda, klenba	101
Obr. 34/ San Zenone, sv. Praxeda, detail lunety, S stěna.....	102
Obr. 35/ San Zenone, sv. Pavel, detail, Z stěna.....	102
Obr. 36/ Basilika San Lorenzo Fuori le Mura, detail	103
Obr. 37/ Basilika San Giovanni in Laterano, detail.....	104
Obr. 38/ Basilika SS. Nereo e Achilleo	104
Obr. 39/ Basilika Santa Maria Antiqua	105
Obr. 40/ Basilika Santa Maria in Domnica	106
Obr. 41/ Basilika Santa Cecilia, sv. Pavel, detail	107
Obr. 42/ Basilika Santa Cecilia, sv. Petr, detail.....	108
Obr. 43/ Basilika San Clemente, detail.....	109
Obr. 44/ Basilika San Marco	110
Obr. 45/ San Salvator, Chora, Paraclesion	111
Obr. 46/ San Salvator, Chora, Paraclesion, anastasis	111
Obr. 47/ San Salvator, Chora, Paraclesion, Poslední soud.....	112



Obr. 1/Santa Prassede, Řím, celkový pohled



Obr. 2/ Santa Prassede, apsida



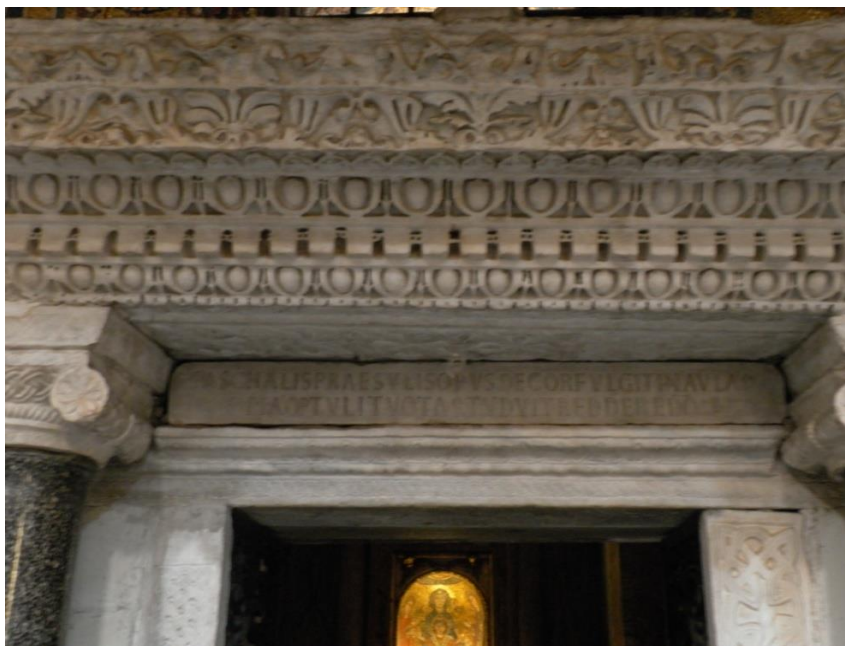
Obr. 3/ Santa Prassede, pŭdorys



Obr. 4/ Santa Maria in Domnica, apside



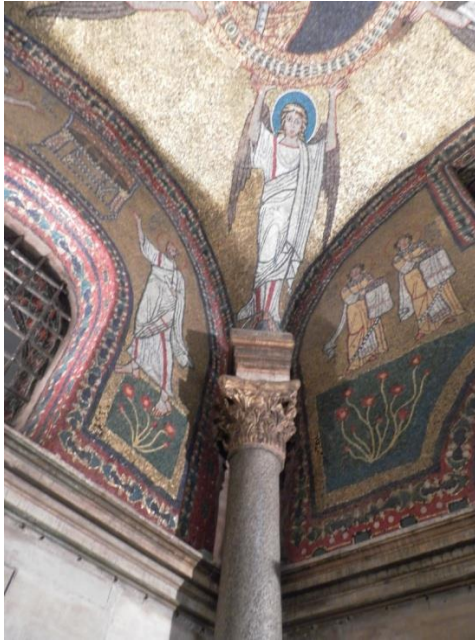
Obr. 5/ Santa Cecilia, detail apsidy



Obr. 6/ San Zenone, Santa Prassede, Řím, portál kaple



Obr. 7/ San Zenone, podlaha kaple



Obr. 8/ San Zenone, žulový sloup mezi Z a S stěnou a květinová výzdoba



Obr. 9/ San Zenone, mramorový podstavec



Obr. 10/ San Zenone, korintská hlavice



Obr. 11/ San Zenone, pelta řetězec, S stěna



Obr. 12/ San Zenone, klenba lunety, V stěna



Obr. 13/ San Zenone, klenba lunety, J stěna



Obr. 14/San Zenone, celkový pohled, V stěna s oltářem a J stěna



Obr. 15/ San Zenone, scéna *deesis*, horní zóna, V stěna



Obr. 16/ San Zenone, scéna *transfigurace*, oltář, V stěna



Obr. 17/ San Zenone, scéna *hetomasie*, Z stěna



Obr. 18/ sv. *Pavel*, detail, Z stěna



Obr. 19/ San Zenone, fasáda kaple



Obr. 20/ fasáda, detail



Obr. 21/ San Zenone, celkový pohled, S stěna,



Obr. 22/ San Zenone, sv. Anežka, sv. Pudenziana a sv. Praxeda, S stěna



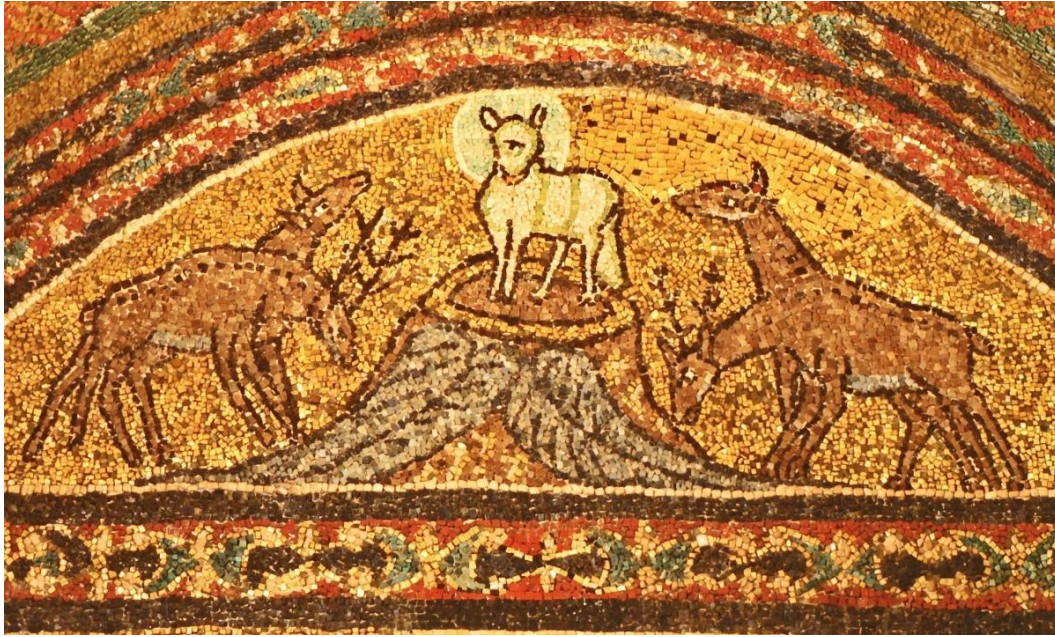
Obr. 23/ San Zenone, luneta, celkový pohled, S stěna



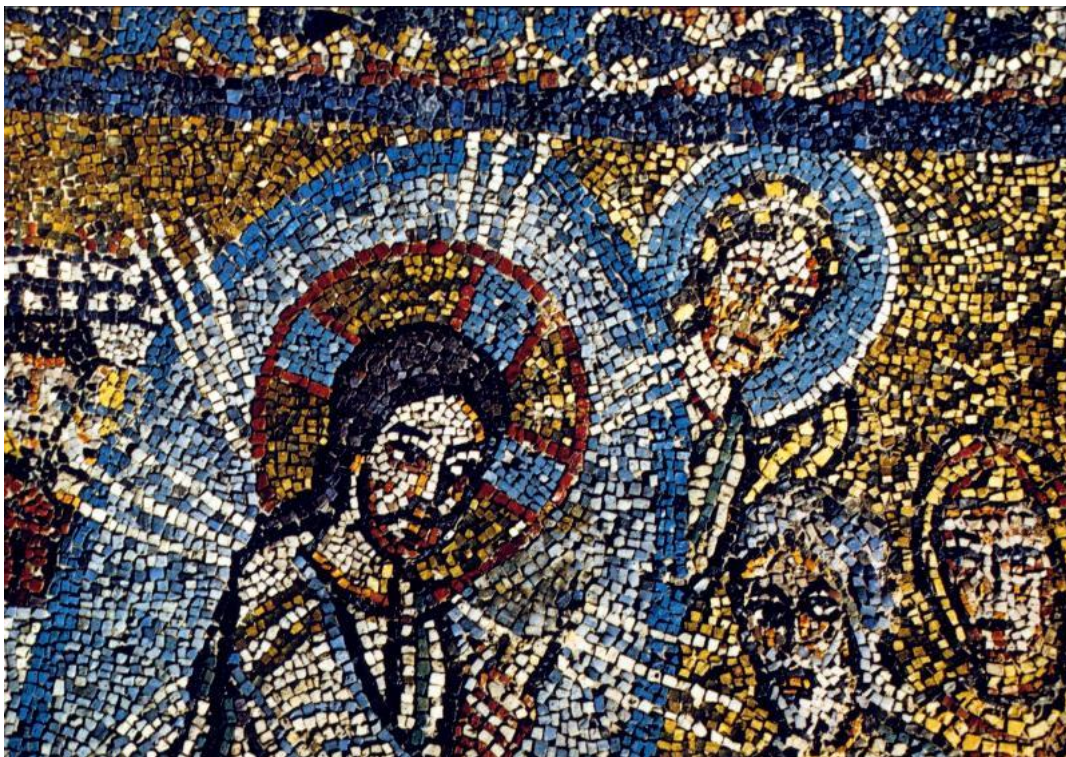
Obr. 24/ luneta, *Theodora Eepiscopa*, *sv. Praxeda*, detail, S stěna



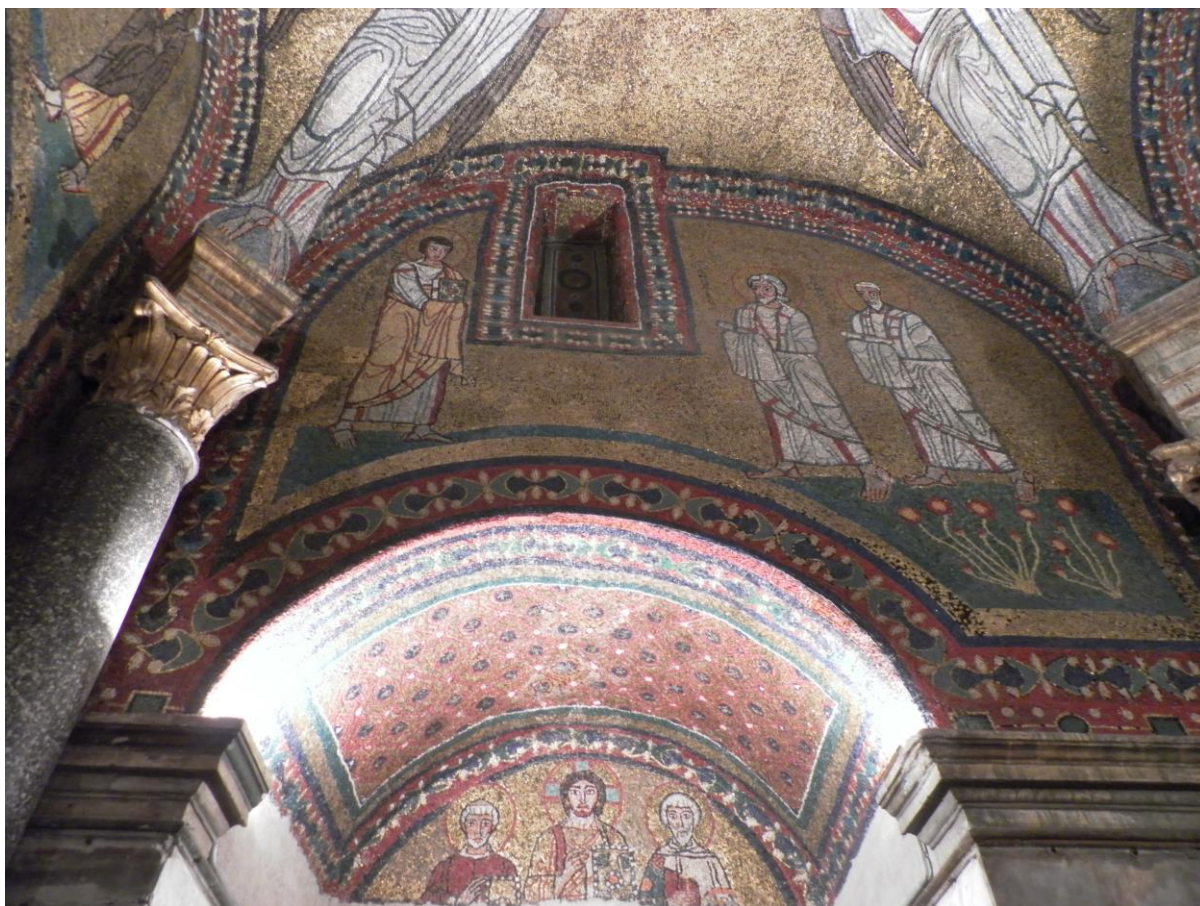
Obr. 25/ luneta, *Panna Marie*, *sv. Pudenziana*, detail, S stěna



Obr. 26/ luneta, detail, S stěna



Obr. 27/San Zenone, *anastasis*, luneta, S stěna



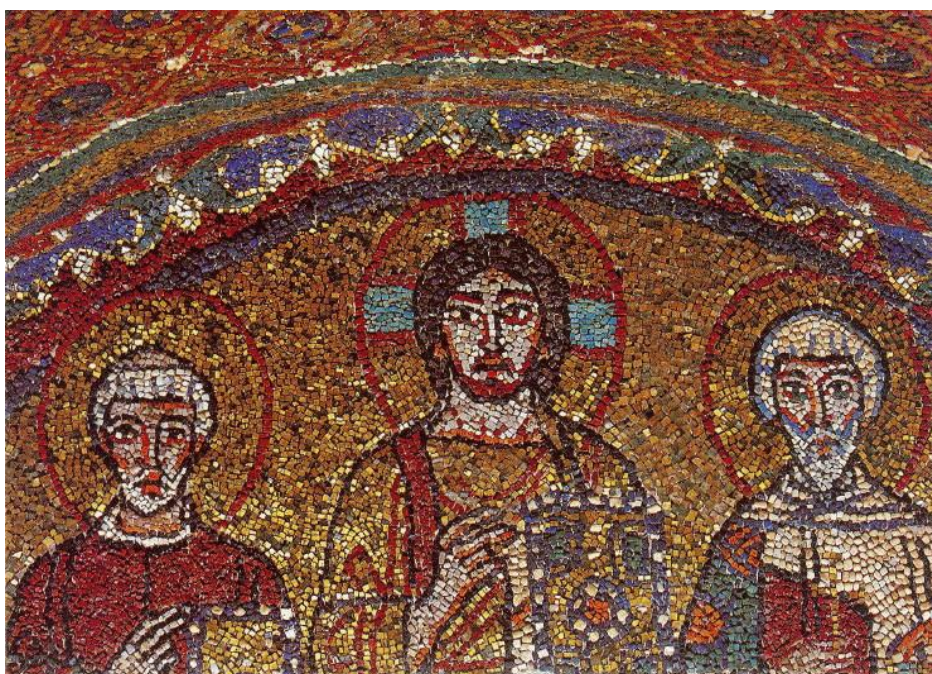
Obr. 28/ San Zenone, J stěna, celkový pohled



Obr. 29/ San Zenone, V a J stěna



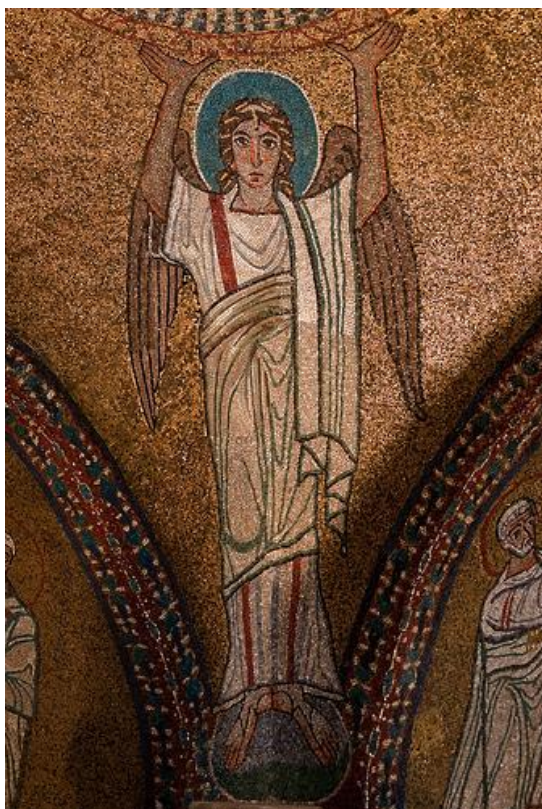
Obr. 30/ San Zenone, sv .Jan, sv.Ondřej, sv.Jakub, J stěna



Obr. 31/San Zenone, luneta, J stěna



Obr. 32/ San Zenone, klenba



Obr. 33/ San Zenone, anděl-Karyatyda, klenba

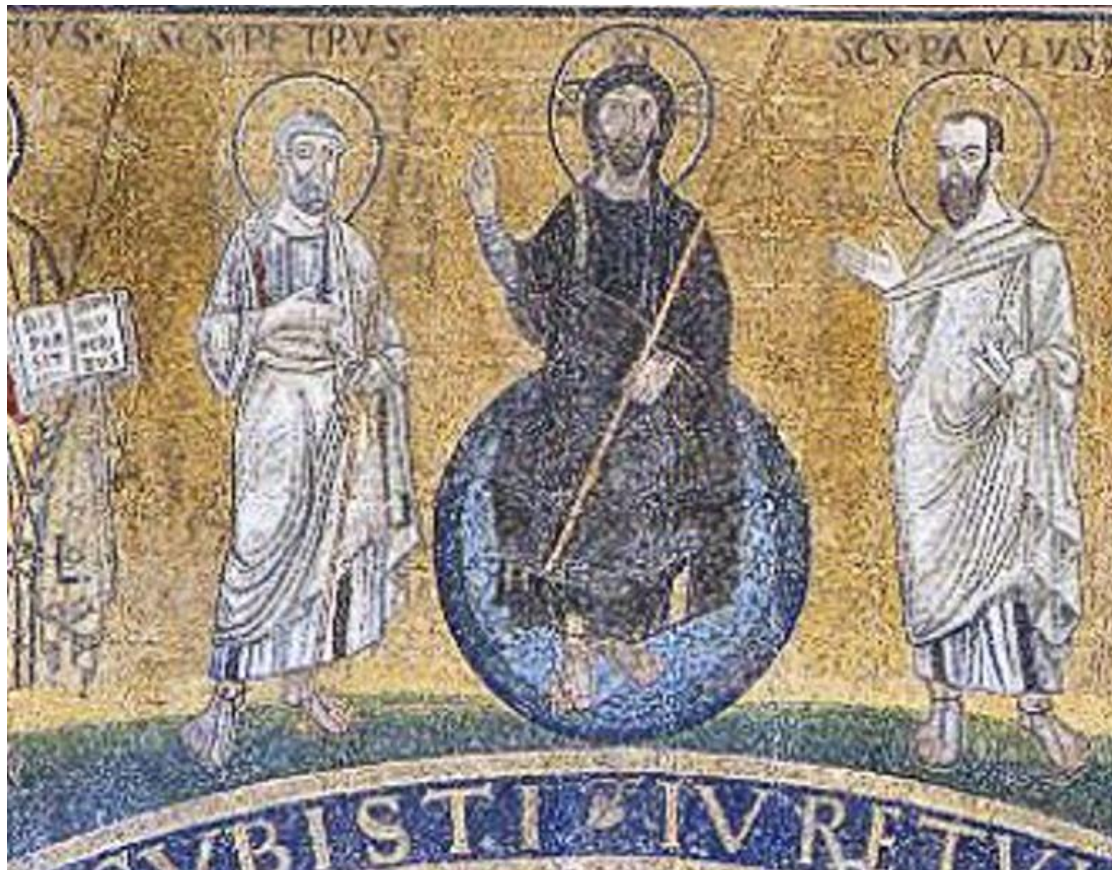


Obr. 34/ San Zenone, sv. Praxeda, detail

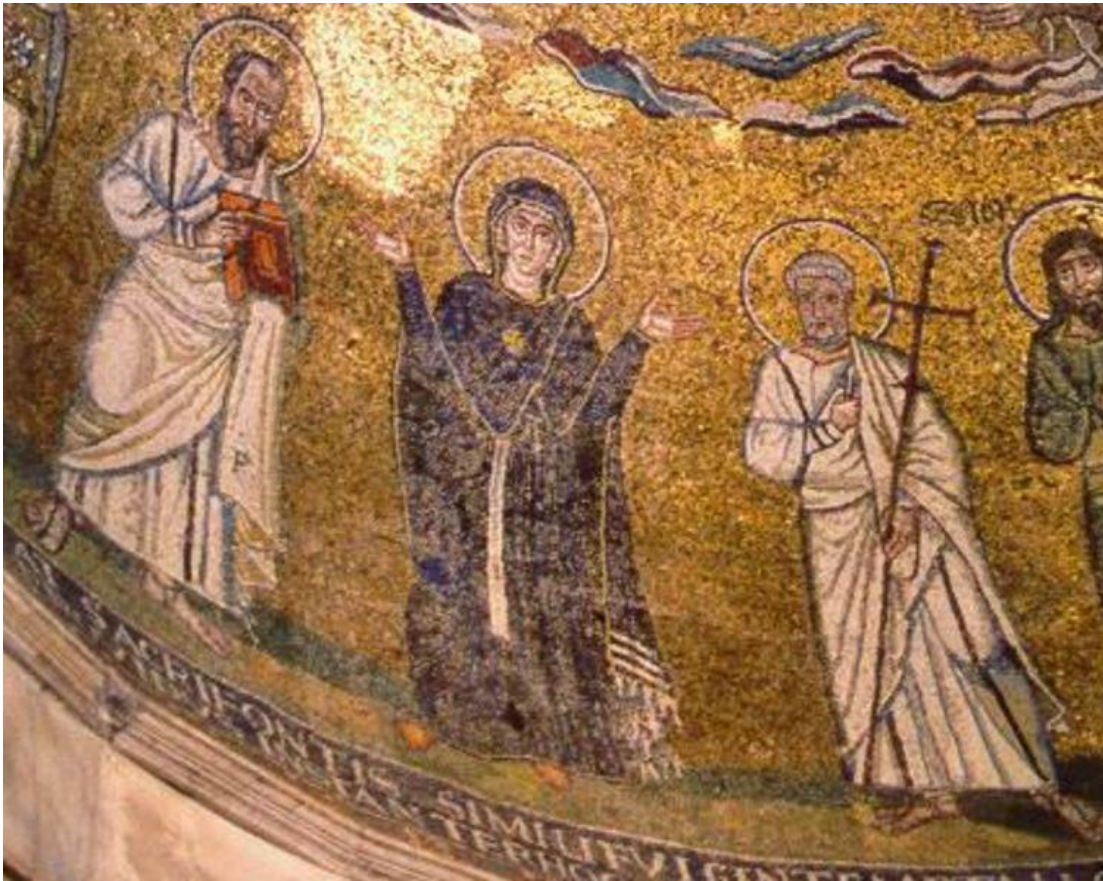
lunety, S stěna



Obr. 35/San Zenone, sv Pavel, detail, Z stěna



Obr. 36/Basilika San Lorenzo Fuori le Mura, detail



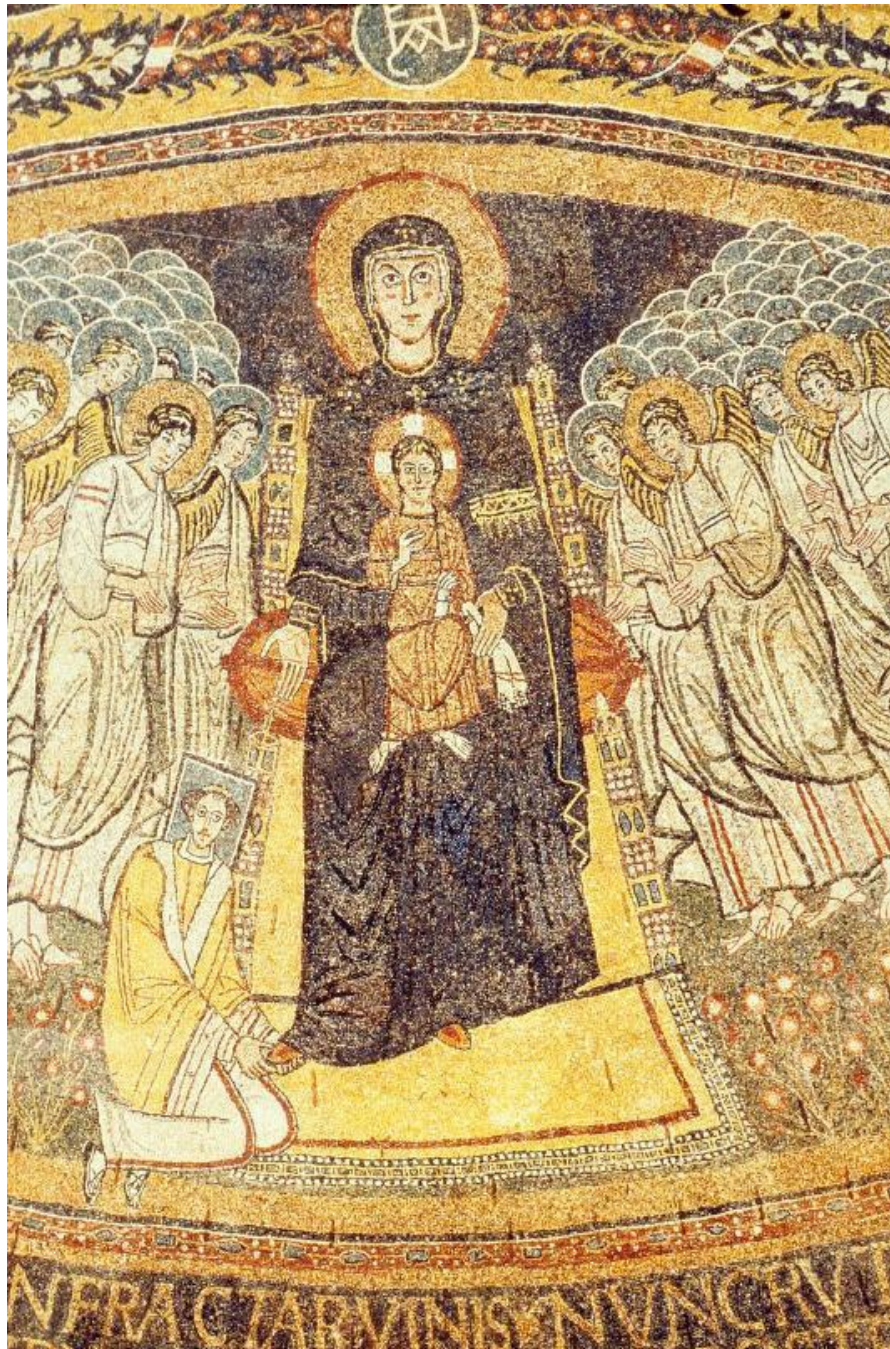
Obr. 37/ Basilika San Giovanni in Laterano, detail



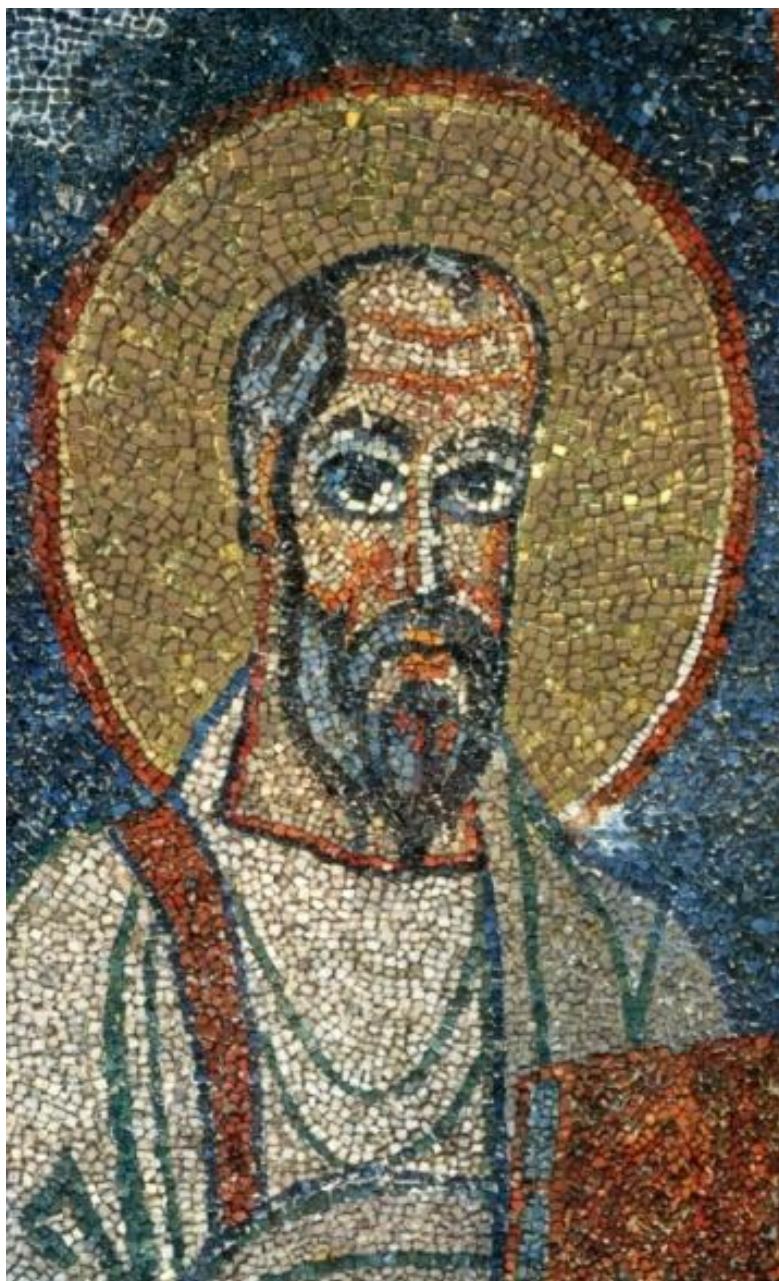
Obr. 38/ Basilika SS. Nereo e Achilleo



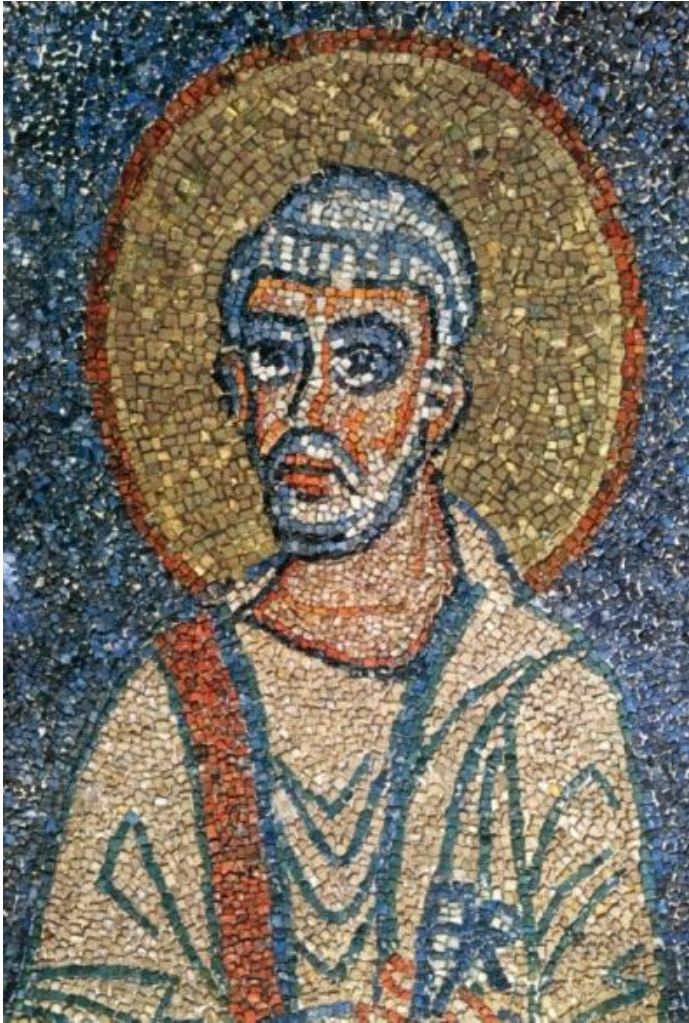
Obr. 39/ Basilika Santa Maria Antiqua



Obr. 40/ Basilika Santa Maria in Domnica



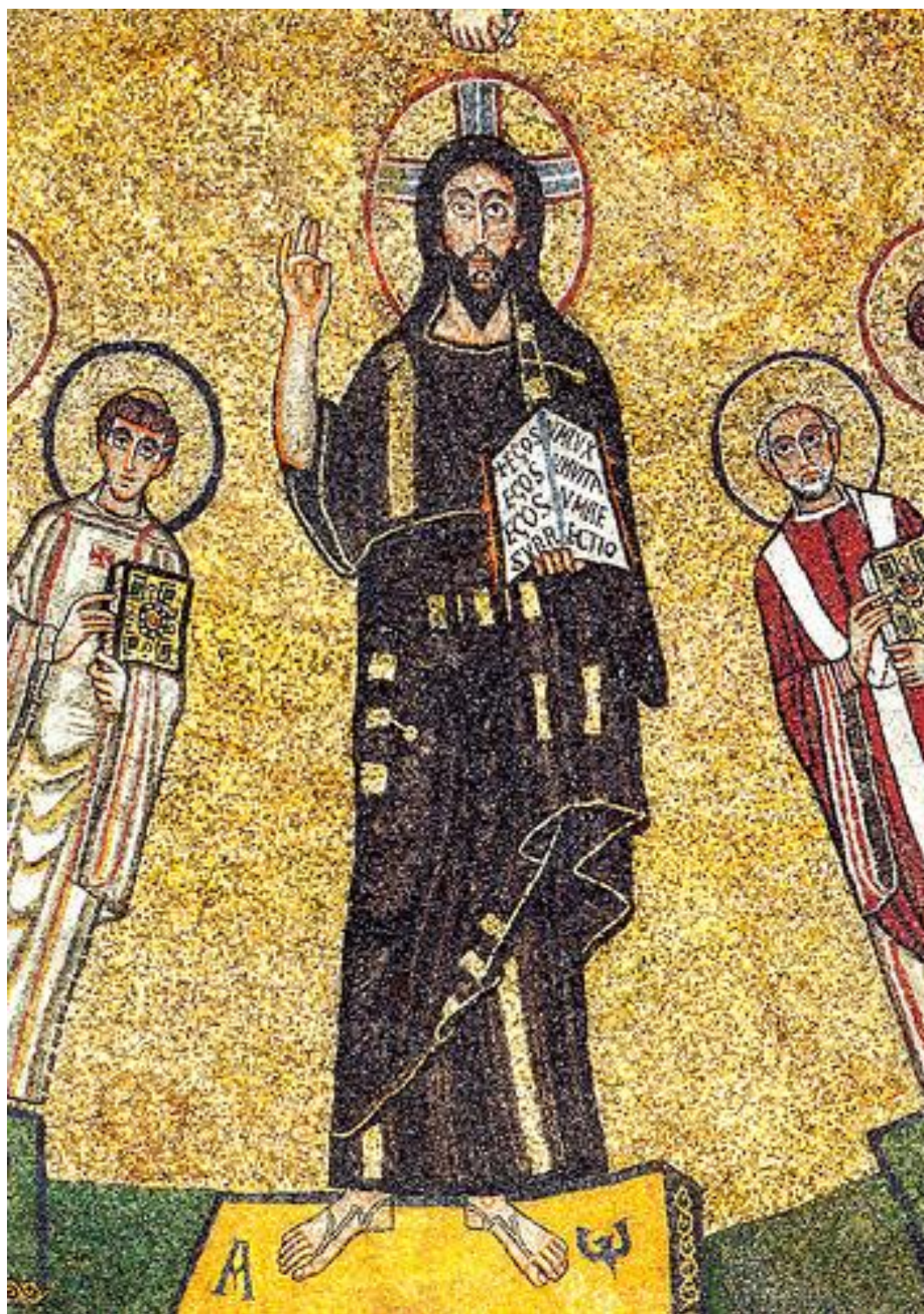
Obr. 41/ Basilica Santa Cecilia, sv. Pavel, detail



Obr. 42/Bazilika santa Cecilia, sv. Petr, detail



Obr. 43/ Basilica San Clemente, detail



Obr. 44/ Bazilika San Marco



Obr. 45/ San Salvator, Chora, *Paraclesion*



Obr. 46/ San Salvator, Chora, *Paraclesion, anastasis*



Obr. 47/ San Salvator, Chora, *Paraklesion*, *Poslední soud*

VIII. LITERATURA

Prameny

Luis-Marie **Duchesne** (ed.), *Liber Pontificalis*, Paris 1886-92, II.

Literatura

Paul J. **Alexander**, Religious Persecution and Resistance in the Byzantine Empire of the Eight and Ninth Centuries: Methods and Justifications, in: *Speculum*, 52, 1977, s. 238-264.

Mariano **Armellini**, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma 1891.

Marianne **Asmussen**, The chapel of S. Zeno in S. Prassede in Rome: New aspects on the iconography, in: *Analecta Romana Instituti Danici* 25, Rome 1986, s. 67-87.

Natale **Baldoria**, La capella di San Zenone a Santa Prassede, in: *Archivio storico dell'arte* 4, 1891. s. 256-273.

Giovanni **Baldracco**, La Cripta del sec. IX nella Chiesa di Santa Prassede a Roma, in: *Rivista di Archeologia Cristiana XVIII*, Rome 1941, s. 277-296.

Xavier **Barbier de Montault**, Les Mosaiques des églises de Ravenna, in: *Revue de l'art chrétien* 7, 1896.

Lia **Barelli** and Raffaele **Pugliese**, Note sulla basilica titolare dei SS. Quattro Coronati in Roma, in: *Palladio* 13, 1994, s. 19-24.

Anton **Baumstark**, in: Paul Clemen, *Sborník k 60. výročí*, Düsseldorf – Bohn 1926, s.168-180.

John **Beckwith**, *The art of Constantinople: an introduction to Byzantine art: 330-1453*, London 1961, s. 169.

Hans **Belting**, Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und its frühmittelalterlicher Freskenzyklus, in: *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie V*, Wiebaden 1962.

Theo von **Bogyay**, Deësis, in *Reallexikon zur byzantinischen Kunst I*, Stuttgart 1966, s. 1178.

Maurizio **Borda**, *Monumenti paleokristiani del territorio toscolano: Miscellanea G. Belvederi, coll. „Amici delle Catacombe“* 23, Citta del Vaticano 1954-1955.

Roberto **Bosi** e Claudio **Nardini** (eds.), *San Giovanni in Laterano*, Firenze 1997, s. 47-48.

Luis **Brehier**, *L'art chrétien*, Paris 1928, s. 147.

Beat **Brenk**, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes, in: *Wiener Byzantinistische Studien III*, Wien 1966, s. 97.

Beat **Brenk**, Zur Bildprogramm der Zenokapelle in Rom, in: Homenaje al Prof. Helmut Schlunk, Madrid 1975, s. 213-221.

Tilmann **Buddensieg**, Le coffret d'ivoire de Pola, Saint Pierre et le Latran, in: *Cahiers Archéologiques* 10, 1959, s. 157-185.

Fernand **Cabrol**, Henri **Leclercq**, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris 1914.

Maurizio **Caperna**, *La basilica di Santa Prassede: l' significato della vicenda architettonica*, Rome 1999.

Silvana **Casartelli Novelli**, *La Transfigurazione alla metà del VI secolo in Sant'Apollinaire in Classe e a Santa Caterina al Sinai*, in: *Le vie del medioevo/ Centro studi Medievali, Università degli studi de Parma*, Milano 2000, s. 63-72.

Carlo **Cecchelli**, San Clemente, in: *Le chiese di Roma illustrative 24-25*, Roma 1930? [Sic], s. 148-149.

Giovanni Giustino **Ciampini**, *Vetera monumenta...*, Sv.2., Romae 1699.

Robert B. **O'Connor**, The medieval history of the double-axe motif, in: *American Journal of archeology* 24, 1920, s. 151.

Gaetano **Curzi**, La decorazione musiva della basilica dei SS. Nereo e Achilleo in Roma: materiali ed ipotesi, in: *Arte medievale*, 2. Ser. 7, 1993, 2, s. 21-45.

Benigno **Davanzati**, *Notizie al Pellegrino della basilica di s. Prassede*, Roma 1725, s. 547.

Otto **Demus**, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1948.

Ernst **Dümmler** (ed.), Pope Hadrian I, Epistula 2, in: *Epistolae Karolini aevi III*, Berlin 1898-1899, s. 32-33.

Giovanni Battista **De Rossi**, „Tusculo, le ville tuscolane e le loro antiche memorie Cristiane“, Parte seconda, in: *Bullettino di Archeologia Cristiana, Seconda Serie*, 3, 1872, s.125-140.

Giovanni Battista **De Rossi**, *Mosaici Christiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al seccolo XV*, Roma 1899, s. 137-140.

Jas **Elsner**, The viewer and the vision: The case of the sinai apse, in: *Art History* 17, 1994, s. 81-103.

Carla Gugliemi **Faldi**, *Roma Basilica di S. Sabina*, Bologna 1966.

Guy **Ferrari**, *Early Roman Monasteries. Notes for the history of the monasteries and convents at Rome from the fifth to the tenth century*, Vatican 1957, s. 3-10.

Alžběta **Filipová**, *Les mosaïques de Saint Appolinaire in Classe: l'éveque au service de la liturgie „éternelle“*, magisterská diplomová práce, Université de Lausanne 2011.

Ivan **Foletti**, *Prima dell'Etimasia. L'iconografia del trono vuoto dal IV al IX secolo*, diplomová, Lausanne 2004.

Ivan **Foletti**, *Fons vitae : baptême, baptistères et rites d'initiation (IIe-VIe siècle)*, actes de la journée d'études, Université de Lausanne, 1er décembre 2006, Roma 2009.

Ivan **Foletti**, Sicut in caelo et in terra. Osservazioni sulla cathedra vacua della basilica sistina di Santa Maria Maggiore a Roma , in: *Iconographica*, X, 2011, s. 33-45.

George **Forsyth**, Kurt **Weitzmann** and col., *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, the Church and Fortress of Justinian*, Ann Arbor 1965.

Adolph **Goldschmidt**, Kurt **Weitzmann**, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10.-13. Jahrhundert*, 2 sv., Berlin 1930-1934.

Caroline J. **Goodson**, Building for bodies: The architecture of saint veneration in early medieval Rome, in: *Felix Roma: The production, experience and reflection of medieval Rome*, Aldershot 2008, s. 51-80.

Caroline **J. Goodson**, *The Rome of Pope Paschal I. Papal Power, Urban Renovation, Church Rebuilding and Relic Translation, 817-824*, Cambridge 2010.

André **Grabar**, *Martyrium: recherches sur le cult des reliques et l'art chrétien antique*, Paris, College de France 1946, s. 130-131.

André **Grabar**, *L'iconoclasme byzantin: dossier archéologique*, Paris 1957, s. 89.

André **Grabar**, L'ímago clipeata Chrétienne, in: *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen age I*, Paris 1968.

Giacomo **Grimaldi**, *Descrizione della Basilica antica di S. Pietro in Vaticano*, Biblioteca Vaticana 1972, s. 120-121.

Bruno M. Apollonj **Ghetti**, Santa Prassede, in: *Le chiese di Roma illustrate* 66, Roma 1961, s. 5-92, s. 66-79 (kaple San Zenone).

Margherita **Guarducci**, *La Capsella eburnea di Samagher*, Trieste 1978.

Agnese **Guerrieri**, La chiesa dei SS. Nereo ed Achilleo, in: *Amici delle catacombe 16-18*, Città del Vaticano 1951, s. 111-122.

Yves **Christe**, *L'Apocalypse de Jean: Sens et développements de ses visions synthétiques*, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques 15, Paris 1996, s. 6.

Yves **Christe**, *Das Jüngste Gericht*, Regensburg 2001, s. 21-44.

Christa **Ihm**, *Die Programme der Christlicher Apsismalerei vom Vierten Jahrhundert bis zur Mitte des Achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, s. 171.

Christa **Ihm**, Zum Verhältnis von Bildprogrammen und Tituli in der Apsisdecoration früher westlicher Kirchen bauten, in: *Testo e Immagine nell'Alto Medioevo 41/2*, Spoleto 1994, s. 839- 884.

Dominic **Janes**, *God and Gold in Late Antiquity*, Cambridge University Press 1998, s. 63-93.

Ernst **Kitzinger**, *Byzantine art in teh Making*, Cambridge 1977, s. 54, 138.

Margo Paulter **Klass**, *The chapel of S. Zeno in S. Prassede in Rome*, nepublikovaná dizertační práce, Bryn Mawr College, 1973.

Leo **Koep**, *Das himmlische Buch in Antike und Christentum: eine religionsgeschichtliche Untersuchung zur altchristlichen Bildersprache*, Bonn 1952.

Richard **Krautheimer**, The Carolingian Revival of Early Christian Architecture, *Art Bulletin*, XXIV, 1942.

Richard **Krautheimer**, *Rome: Profile of a city*, 312-1308, Princeton 2000 [1980].

Josef **Kroll**, *Gott und Hölle. Studien der Warburgbibliothek*, Leipzig-Berlin 1932.

Haruya **Kudo**, The maintenance, repairs and research conducted on the mosaics of the Mausoleum of Galla Placidia: part II, in: *Bulletin of the Faculty of Fine Arts Tokyo National University of Fine Arts and Music 47*, Tokyo 2010, s. 59-92.

Urban **Küsters**, Der lebendige Buchstabe: Christliche Traditionen der Körperschaft im Mittelalter, in: *Audiovisualität vor und nach Gutenberg: Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*, Kunsthistorisches Museum 2001, s. 107-117.

Katja **Laske**, Oskar Holl (eds.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Breisgau 1972, sv. 1, s. 494.

Angelo **Lipinski**, „La Crux gemmata” e il culto della Santa Croce nei monumenti superstiti e nelle raffigurazioni monumentali, in: *Felix Ravenna* 30, 1960, s. 7.

Michel Lauwers, *La memoire des ancentre. Le souci des morts*, 1996, s. 67-100.

Davide **Longhi**, *La capsella eburnea di Samagher: iconografia e committenza*, Ravenna 2006.

Gillian Vallance **Mackie**, *The Iconographic Programme of the Zeno Chapel at santa Prassede, Rome*, nepublikovaná diplomová práce, University of Victoria, 1984.

Gillian Vallance **Mackie**, The San Zeno chapel, a prayer for Salvation, in: *Papers of the British School at Rome* 57, London 1989, s. 172-199.

Gillian Vallance **Mackie**, Abstract and vegetal design in the San Zeno chapel, Rome: the ornamental setting of an early medieval funerary programme, in: *Papers of the British School at Rome* 63, London 1995, s. 159-182.

Gillian Vallance **Mackie**, *Early Christian chapels in the West/decoration, function and patronage*, Toronto 2003.

Henri **Maguire**, *Earth and Ocean. The Terrestrial World in Early Byzantine Art*, Pelsylvanie/London 1987, s. 30-31.

Konstantinos A. **Manaphes**, *Sinai, treasures of the Monastery of Saint Catherine*, Athens 1990.

Cyril A. **Mango**, *The art of the Byzantine Empire, 312-1453, Sources and documents*, Toronto 1986, cit. s. 149-150.

Serena la **Mantia**, “Santi su misura”: la parete di Paolo I a Santa Maria Antique, in: *L VIII secolo, a cura di Valentino Pace*, Udine 2010, s. 149-161.

Marconi, *Basilica di santa Sabina all'Aventino, Roma*, Genova 1979.

Horazio **Marucchi**, *Basiliques et églises de Rome*, Paris 1902.

Guglielmo **Matthiae**, *Le chiese di Roma illustrative*, Rome 1960, s. 5-63.

Guglielmo **Matthiae**, *Mosaici medioevali della Chiesa di Roma*, Rome 1967, s. 241.

Artur Hebert Stanley **Megaw**, *The church of the Panagia Kanakariá at Lythrankomi in Cyprus : its mosaics and frescoes*, Washington, D. C. 1977.

Giovanni **Mercati**, *note di Letteratina Bblica e Cristiana Antica*, Rome, 1901, s. 154-8.

Dino, **Milinic**, Le programme iconographique de la mosaïque de l'abside centrale de la basilique d'euphrasius de Poreč en Croatie; le patronage de l'empereur et le role de la theotokos, in: *Romanité et cité chrétienne: permanence set mutations, integration et exlusion du Ier au VIe siecle: Mélanges en L'honneur d'Yvette Duval*, Paris, De Boccard, 2000, s. 359-370.

Jacques Paul **Minge** (ed.), *Patrologia Graeca*, Paris 1857-1866, sv. 33, s. 1116; Proklos, sv. 65, s. 763; Cyrill Alexandr, sv. 77, s. 1000; s. 1099; Pantaleon z Konstinopole, sv. 98, s. 1244-1266.

Bruno **Molajoli**, *La Basilica Eufrasiana di Parenzo*, Padova 1943.

Ursula **Nilgen**, Die grosse Reliquieninschrift von Santa Prassede: eine Quellenkritische Untersuchung zur Zeno-Kapelle, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 69, Wien 1974, s. 7-29.

Ursula **Nilgen**, The adoration of the crucified Christ at Santa Maria Antiqua and the tradition of triumphal arch decoration in Rome, in: *Santa Maria Antiqua al Foro Romano*, Rome 2005, s. 129-135.

Ursula **Nilgen**, *Die Bilder über dem Atlar. Triumph- und Apsisbogenprogramme in Rom und Mittelitalien und ihr Bezug zur Liturgie*, in: N. Bock e S. De Blauw (a cura di), *Kunst und Liturgie im Mittelalter*, München 2000, s. 75-89.

Petr Jonas **Nordhagen**, The Mozaik of John VII: The Mozaik Fragments and Their Technique, in: *Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, II, 1965, s. 154-8.

Petr Jonas **Nordhagen**, The Archeology of Wall Mozaics, a Note on the Mosaics in St. Maria Maggiore in Rome, *Art Bulletin*, LXV, 1983, s. 324.

Per Jonas **Nordhagen**, The frescoes of John VII. (A. D. 705-707), in: *S. Maria Antiqua in Rome*, Roma 1968.

Walter **Oakeshott**, *The mozaic of Rome from the third to the fourteenth centuries*, London 1967.

Stephan **Waetzoldt**, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Munich 1964, s. 131.

Hans Peter **L'Orange**, Il tempietto longobardo di Cividale, 19, in: *Acta ad archaeologim et atrium historiam pertinentia* 7, 1-3, Rom 1977-1979, s. 93.

Hans Peter **L'Orange**, Peter Jonas **Nordhagen**, *Mosaics*, London 1966.

John **Osborne**, Early Medieval Wall-Paintings in the Catacomb of San Valentino, Rome, in: *Papers of the British school at Rome XLIX*, 1981, s. 82-90.

Asher **Ovadia**, *Geometric and Florial Motifs in Ancient Mozaic*, Rome 1980, s. 145.

Valentino **Pace**, Christo – Luce a Santa Prassede, in: *Per assiduum stadium scientiae adipisci margaritam*, 1997 s. 185-200.

Valentino **Pace**, La questione bizantina in alcuni monumenti dell'Italia altomedievale: la „perizia greca“ nei „tempietti“ di Cividale e del Clitunno, Santa Maria foris portas a Castelseprio e san Salvatore a Brescia, Santa Maria Antiqua a Roma, in: *Medioevo mediterraneo*, Rome 2007, s. 215-223.

Edoardo Lucchesi-**Palli**, der syrisch-palästiniensische Darstellungstyp der Höllenfahrt Christi, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengesichte 57*, Rome 1962.

Francesco C. **Panini** (ed.), *La Basilica di San Vitale a Ravenna*, Ravenna 1997.

Neda **Parmegiani**, Alberto Pronti, *S. Cecilia in Trastevere: nuovi scavi e ricerche*, Citta del Vaticano 2004.

Onorrio **Panvinio**, *Le Sette Chiese di Roma illustrace 66*, Rome 1961, s. 66-77.

Emanuela **Penni Iacco**, *L'arianesimo nei mosaici di Ravenna*, Ravenna 2011.

Giovanni Battista **De Rossi**, „Tuscolo, le ville tuscolane e le loro antiche memorie Cristiane“, Parte seconda, in: *Bullettino di Archeologia Cristiana, Seconda Serie*, 3, 1872, s.125-140.

Giovanni Battista **De Rossi**, *Mosaici Christiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al seccolo XV*, Roma 1899, s. 137-140.

Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo; atti del Colloquio Internazionale, Roma, 5-6 maggio 2000, a cura di John Osborne, J. Rasmus Brandt, Giuseppe Morganti, Roma 2005.

Gertrud **Schiller**, *Ikonographie der christlichen Kunst I.*, Göttingen 1981, [1966].

Gertrud **Schiller**, *Ikonographie der christlichen Kunst III.*, Göttingen 1986 [1971].

Erik **Thuno**, *Some remarks on the Sta Barbara at SS. Quattro Coronati in Rome*, in: *Arte medieval 10.2.*, 1996, s.15-26.

Erik **Thuno**, Materializing the Invisible in Early Medieval Art: The Mosaic of Santa Maria in Domnica in Rome, in: *Seeing the invisible in late antiquity and the early middle ages*, Utrecht 2003, s. 265-289.

Erik **Thuno**, *Image and Relic. Mediating the sacred in early mediaval Rome*, Rome 2002.
Caroline J. Goodson, *The Rome of Pope Paschal I. Papal Power, Urban Renovation, Church Rebuilding and Relic Translation, 817-824*, Cambridge 2010.

Erik **Thuno**, Inscription and divine presence: golden letters in the early medieval apse mosaic, in: *Word & Image* 27/3, London 2011, s. 279-291.

Joseph **Toynbee**, John Bryan **Ward-Perkins**, Peopled scrolls, a Hellenistic motif in imperial art, in: *Papers of the British school at Rome* 18, Rome 1950, s. 2-43.

Stephan **Waetzoldt**, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Munich 1964, s. 131.

Christopher **Walter**, Two notes on the deësis, in: *Revue des études byzantines* 26, Paris 1968, s. 311-336.

Christopher **Walter**, *L' iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970.

Christopher **Walter**, Further notes on the deësis, in: *Revue des études byzantines* 28, Paris 1970, s. 161-187.

Christopher **Walter**, „Latter-day“ saints and the Image of Christ in the Ninth-century Byzantine Marginal Psalters, in: *Revue des études byzantines* 45, 1987.

Christopher **Walter**, *Art and ritual of the byzantine church*, London 1982, s.181-184.

Christopher **Walter**, *Prayer and Power in Byzantine and Papal Imagery*, Norfolk 1993.

Klaus **Wessel**, Das Bild des Pantokrator, in: *Polychronion*, Heidelberg 1966, s. 251.

Jutta Dresken-**Weiland**, Nr. 115., Repertorium der Christlich-Antiken Sarkophage. 2b. Italien mit einem nachtrag Rom und Ostia, Mainz 1998, s. 37; Tafel 40, fig. 1-4.

Kurt **Weitzmann**, The Mosaic in St. Caherine's Monastery on Mount Sinai, in: *The American Philosophique Societé* 110, 1966, s. 392-403.

Caecilia **Davis-Weyer**, Die ältesten Darstellung der Hadesfahrt Christies, das Evangelium Nikodemi und ein Mosaik der Zeno-Kapelle, in: *Roma e l'eta carolingia*, Rome 1976, s. 183-194.

Giuseppe **Wilpert**, *Die Römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert II*, Freiburg 1917, s. 114.

Eric Otto **Windstedt** (ed.), *The Christian Topography of Cosmas Indicopleustes*, Cambridge 1909, s. 6.

Rotraut **Wisskirchen**, *Das Mosaikprogramm von S. Prassede in Rom. Ikonographie und Ikonologie*, Münster 1990.

Rotraut **Wisskirchen**, Zur Zenokapelle in S. Prassede Rom, in: *Frühmittelalterliche Studien* 25, Berlin, N. Y. 1991, s. 96-108.

Rotraut **Wisskirchen**, *Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede, in Rom*, Mainz am Rhein 1992.