

IVO HLOBIL

ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ AV ČR, V. V. I., PRAHA

Výzva a riziko: program parléřovských skulptur na Staroměstské věži Karlova mostu, podněty k jeho reinterpretaci

Staroměstská mostecká věž Karlova mostu (do roku 1848 jmenován jako „Kamenný most“) měla fortifikační funkci v rámci obranného systému Starého Města, ale navíc je bohatě ozdobena.¹ Nachází se zde po katedrále sv. Víta nejrozsáhlejší soubor monumentálních parléřovských skulptur, na profánní stavbě vůbec největší. Vnímání středověké výzdoby katedrály sv. Víta bylo a je exkluzivní, některé soubory jsou dokonce od počátku nepřístupné (horní triforium, opěrný systém vysokého chóru), Staroměstská mostecká věž naopak permanentně přitahuje pozornost kolemjdoucích. Zdejší monumentální a četnými detaily doplněný soubor parléřovských skulptur mohou obdivovat všichni obyvatelé a návštěvníci Prahy, ovšem od počátku 18. století v konkurenci s mosteckou galerií barokních sousoší.² Staroměstskou mosteckou věž jako jedinečným dílem vrcholného údobí lucemburské gotiky se už dlouho zabývá místopisné, heraldické, astrologické a zejména uměleckohistorické bádání, leč pouze s hypotetickými závěry, včetně poznatků o ikonografickém programu, jemuž se věnuje tato stať.³ Velký problém zde představuje nedostatek písemných pramenů a zničení původní výzdoby k Vltavě obrácené fasády věže na konci třicetileté války.⁴ Interpretace sochařské výzdoby Staroměstské mostecké věže znamená velkou badatelskou výzvu a zároveň vysoké riziko chybných závěrů a historizujících fabulací.

Ikonografie

Ikonografický program sochařské výzdoby Staroměstské mostecké věže, během následujících let zcela zapomenutý, byl od 18. století postupně rekonstruován. Tento proces neskončil dodnes, z objektivních důvodů nemůže být ani nikdy úplný. Na konci třicetileté války zanikla původní výzdoba fasády věže směrem k Vltavě, připomínají ji pouze málo přesná vyobrazení.⁵ K zachovalému východnímu průčelí dlouho chyběl základní ikonografický popis. Bohuslav Balbín (1681) se mu elegantně vyhnul, když poznamenal, že by to dokázal jen velký Apollón.⁶ Franz Lothar Ehemant (1771) jím nechtěl zatěžovat čtenáře.⁷

Úkolu se ale už předtím ujal pražský tiskař Jáchym Jan Kamenický (1716).⁸ Poprvé pojmenoval, byť ne úplně přesně, pěti soch na průčelí věže. Nahoře shledal „*sv. Vojtěcha v biskupském oděvu a s infulí na hlavě*“, vedle něj „*sv. Václava s korunou a v dlouhém vévodském*

pláští". Pod touto dvojicí zemských patronů zmínil znázornění českého lva a říšský znak. Uprostřed panovníků v prvním patře věže má být sv. Zikmund, v pravé ruce s palmovou ratolestí (sic!), v levici říšské jablko, vpravo trůnící císař Karel IV., s žezlem („*so jedoch zum Theil durch Alterthum abgebrochen*") a říšským jablkem, vlevo shodně zobrazený Václav IV. („*Wenzeslaus der Faule*"). Nad průjezdem věži Kamenický konstatoval sérii deseti znaků zemí Karla IV., pokusil o jejich určení.

K své knize Kamenický připojil nesignovanou mědirytinu Karlova mostu, zaměřenou především na už tehdy proslavenou galerii mosteckých barokních soch.⁹ Zaráží záhadné, skutečnosti neodpovídající znázornění sochařské výzdoby východní fasády Staroměstské mostecké věže. Monumentální sochy jsou na tomto grafickém listě zmenšeny a schematizovány, na jejich úkor autor rytiny vypíchl vyobrazení pěti enormně zvětšených reliéfů ledňáčků v točenicích (reálně se na západní fasádě vyskytují pouze čtyři, pátý se nachází na západní strany věže). Kamenického vyobrazení Karlova mostu a Staroměstské mostecké věže včetně naddimenzovaných ledňáčků s časovým odstupem plagiátorsky opakovala mědirytina Eliasem Bäcka von Heldenmüth, publikovaná v roce 1729 v Augsburgu.¹⁰

Důvod a výklad obou anomálních zobrazení východního průčelí Staroměstské mostecké věže objasňuje text Kamenického knihy. Zmiňuje, že na obou stranách Staroměstské mostecké věži se vyskytuje celkem pět kamenných reliéfů v podobě „*kachničky ve věnečcích*" („*fünf kleine Entlein in Kränzen*"). Kamenický je považoval za signatury tvůrce věže a připomněl soudobou legendu, podle níž řemeslníci (kameníci), kteří nejsou zrozeni z manželského lože, nedokáží na věži nalézt všech pět těchto „kachniček".¹¹ V literatuře pak snad až Joseph Neuwirth (1891)¹² upozornil, že jde o dnes obecně známý motiv ledňáčků v točenicích, častý na bordurách a vazbách rukopisů Václava IV.

Další zájemci se pokusili ikonografický popis sochařské výzdoby Staroměstské mostecké věže zpřesnit, nadále ne vždy úspěšně. Podle Václava F. Weleby (1827)¹³ dvojice soch v horní etáži východní fasády věže představuje sv. Cyrila a Metoděje (mimoходом Welleba kritizoval lidovou pověru, podle níž figurální konzola v přízemí na levé straně věže v přízemí ukazuje „*Martina Luthera s jeptiškou*")¹⁴ Karel V. Zap (1868)¹⁵ „*v hojných kružbách a výklencích*" spatřoval „*sochy Karla IV., Václava IV. a Sigmunda (sic!), některých českých patronův, erby všech zemí koruny České a mnohé jiné významné řezby, vše již z pozdější doby gotického slohu, s nímž se také sedlová křídličná střecha s nárožními vížkami a cimbuřím srovnává.*" Teprve Bernhard Grueber (1877)¹⁶ v soše stojícího světce mezi oběma trůnícími panovníky rozpoznal sv. Víta, sochy dvou světců o patro výš ponechal bez identifikace. Joseph Neuwirth (1891)¹⁷ se vrátil k názoru anonyma z roku 1716 a v centrální soše viděl sv. Zikmunda a sochy a o poschodí výš měl za sv. Vojtěcha a sv. Václava.¹⁸ Opatrný Jan Herain (1908)¹⁹ pojmenoval jen sochy Karla IV., s „*německou říšskou korunou na hlavě*", a Václava IV., další postavy nezmínil.

Ve stejném roce Alfred Stix,²⁰ ve své době největší znalec české parléřovské plastiky, pozdější ředitel Albertiny a Uměleckohistorického muzea ve Vídni, poprvé správně pojmenoval sochy dalších českých patronů nad sv. Vítem – sv. Vojtěcha a Zikmunda. Soudil, že v prázdných arkádách v druhém poschodí se měly podle neúplně realizovaného plánu Petra Parléře nacházet sochy dalších českých patronů sv. Prokopa a sv. Ludmily. Poprvé akcentoval kvalitu konzol pod sochami a po stranách věže

v přízemí. Stixovu identifikaci monumentálních soch Staroměstské mostecké věže následující bádání víceméně přebíralo.²¹ Na místě sv. Vojtěcha se později náhodně zmínil sv. Norbert²² a recentně ne úplně přesvědčivě sv. Prokop.²³ Bádání varíovalo i Stixovu myšlenku o nedokončené sochařské výzdobě věže (viz dále). Dana Stehlíková (2007)²⁴ zdůvodňuje neobvyklé a nepravděpodobné spojení sv. Prokopa a sv. Zikmunda, bez sv. Vojtěcha a sv. Václava, eventuální rekonstrukcí věže po jejím poškození za třicetileté války.

Tápající identifikace postav na Staroměstské mostecké věži má objektivní příčiny. Za Karla IV. došlo k inovaci zobrazování českých patronů. Rudolf Chadraba vypátral v Čechách ikonografický unikát: „*nikde jinde na světě*“ heroizovaný kult sv. Víta.²⁵ Na Staroměstské mostecké věži stojí pod „*vítězným obloukem*“ a má na sobě jako předtím už v kapli sv. Kříže na Karlštejně dlouhý plášť s hermelínovým límcem, v rukou drží žezlo a jablko (Podle Kamenického v pravé ruce držel počátkem 18. století palmovou ratolest, asi kovovou), panovnícké insignie, které mu historicky nepříslušely.²⁶ Uprostřed, vyvýšen nad oba trůnící Lucemburky, působí jako zástupce Krista na zemi.²⁷

Milada Studničková²⁸ sledovala „*nový ikonografický typ*“ sv. Zikmunda: „... *christomorfní tvář lemující mírně zvlněné přistřižené vlasy a vous, koruna tvarově navazuje na korunu svatováclavskou, královský plášť zdobí široký hermelínový límec, jak další atributy se objevují jablko a žezlo.*“ Sv. Vojtěch je na Staroměstské mostecké věži nezvykle zobrazen v habitu benediktina (případně neobvykle sv. Prokop s mitrou). Karl M. Swoboda (1940)²⁹ sice upozornil, že východní průčelí věže se člení shodně jako uspořádání parléřovských soch v katedrále sv. Víta na tři hierarchicky odlišná pásma a tam i zde panovníky ochraňují „zástupci nebes“ v nejvyšší třetí etáži. Nicméně věžní kompozice trůnících panovníků a stojících světců, rozčleněná pomocí lípané kružby do dvou relativně samostatných sfér, nenachází přímé komparace.

Co se týká detailů sochařské výzdoby Staroměstské mostecké věže, Karl M. Swoboda (1939)³⁰ vyzval ke zkoumání toho, do jaké míry zdejší parléřovské masky ovlivnilo, podobně jako českou deskovou malbu a parléřovskou figurální plastiku (na mysli měl především bysty v triforiu sv. Víta), nové italské umění a antické motivy.³¹ Naznačil tak trasu dalšího výzkumu. K němu přistoupilo české bádání po skončení druhé světové války (Karel Stejskal, Rudolf Chadraba či Jakub Vítovský).

Karl M. Swoboda³² se zajímavě vyjádřil k segmentu mostu o dvou obloucích pod sv. Vítem. Unikátní detail vyložil jako repliku skutečného modelu mostu. Vyzpozoval, že model je proveden z konstrukčního hlediska dokonaleji než realizovaný most (model má o poznání nižší segmenty mostních oblouků, což by zvětšilo propustnost mostních otvorů a umožnilo snížení vozovky). Jelikož předpokládal, že most vyprojektoval Petr Parlář, model měl naznačovat vývoj Parlářovy geniality. O rok později Swoboda konstatoval,³³ že model předjímal myšlenky italských renesančních stavitelů, jmenoval Ammanatiho most Santa Trinità ve Florencii. Erich Bachmann³⁴ upozornil, že jde o nejstarší známý architektonický model ve střední Evropě, na věži s funkcí *ex voto* („*einer Votivgabe*“). České bádání postřehy rakouských, avšak s českým prostředím do roku 1945 spojených badatelů přehlídí.³⁵ Přitom větší konstrukční vyspělost modelu konvenuje s poznatkem Jakuba Vítovského, že Karlův most neprojektoval Petr Parlář, nýbrž jen pokračoval v jeho stavbě (viz dále). Model asi naznačuje, jak by Petr Parlář projekt rád inovoval.

Význam půlkruhových oblouků v parléřovské architektuře analyzoval v roce 1960 Viktor Kotrba (1906–1973):³⁶ tento motiv v architektuře Petra Parlěře „*vyznačuje výhradně portály vysoce sakrálního anebo slavnostního charakteru*“.³⁷ Kotrba navíc připomněl, že Václav IV. na věži nese tzv. bonnskou korunu říšských králů, zhotovenou Karlem IV. v roce 1349.³⁸ Ve stejném roce, kdy vyšla zmíněná objevná stať Viktora Kotrby, vyznačující počátek českých ikonologických studií na poli architektury, provedl Jindřich Vávra první analýzu geometrického rozvrhu Staroměstské mostecké věže, později převzatou Rudolfem Chadrabou, ale kritizovanou Jaromírem Homolkou (viz dále). Geometrickou kompozici věže narýsoval Josef Švástal v roce 1985.³⁹

Datování

Stavba Karlova mostu započala 9. července 1357⁴⁰ a trvala hluboko do 15. století. Most vyprojektoval, založil a zřejmě až do své smrti v roce 1375 stavěl mistr Otto (podle přesvědčivé analýzy Jakuba Vítovského)⁴¹ a teprve následně stavbu včetně projektu Staroměstské mostecké věže vedl Petr Parlěř („*et rexit pontem multavie*“, nápis nad Parlěřovou bystou v triforiu katedrály sv. Víta). K datování věže se přibližně vyjádřila celá řada badatelů. Joseph Neuwirth (1891)⁴² nepochyboval, že její stavba započala za Karla IV. a dokončena byla za Václava IV. Vojtěch Birnbaum (1930)⁴³ Staroměstskou mosteckou věž řadil do doby Václava IV. (před úmrtí Petra Parlěře v roce 1397), „*podle charakteristických ledňáčků ve věnicích*“. Tyto detaily ovšem mohly být zasazeny dodatečně.⁴⁴ Karl M. Swoboda (1942)⁴⁵ návrh věže vrocil do posledních dvou let Karlova života, stavba věže a vytesání soch měly následovat bezprostředně potom.

Komplikované jsou úvahy o přibližné době vzniku monumentálních soch v prvním poschodí věže. Podle Stixe působí Václav IV. na věži jako třicetiletý (□ 26. února 1361). Jan Herain (1908)⁴⁶ vylučoval vytesání soch obou Lucemburků za Karlova života, jelikož Václav IV. je vousatý, ač měl v roce otcova úmrtí pouze sedmnáct let. Opitz odhadnul Václavův věk na dvacet až třicet let, Albert Kutal spíše na pětadvacet let, čímž si potvrdil vznik Václavovy sochy podle stylové analýzy v polovině osmdesátých let.⁴⁷ Draperie obou Lucemburků otevírá vývoj k českému krásnému sloh.⁴⁸ Je zřejmé, že datování parléřovských soch trůnících panovníků v prvním poschodí osciluje kolem letopočtu Karlova úmrtí (1378). Termín *post quem* zde znamená volba Václava IV. římským králem 10. června 1376. Série deseti heraldických štítů se znaky země České koruny pod prvním patrem odpovídá posledním letům vlády Karla IV. (+ 1378).⁴⁹ Naposledy Jakub Vítovský⁵⁰ na základě podrobné stavební analýzy (poprvé včetně kamenických značek) stanovil zahájení stavby prvního patra věže kolem roku 1376, dokončení soch panovníků o dvě léta později, jejich osazení krátce po roce 1378, počátek prací na sochách sv. Vojtěcha a sv. Zikmunda kolem „*už kolem roku 1380*“, jejich dokončení a polychromování asi 1383–1385, zastřešení věže asi 1390 (krov dendrochronologie datuje po roce 1387). Přibližně ve stejné době vznikla dodatečně vložená síťová klenba v přízemí,⁵¹ práce na sochařské výzdobě věže mělo uzavřít vytesání sochy „*vežníka*“ na vyústění schodiště, *prý „snad už kolem roku 1400“*.⁵² Co se týká „*vežníka*“, lze takto rané datování odmítnout.⁵³ Tato mimořádná socha vznikla až po husitských válkách spolu s pronikáním nového realismu z Nizozemí do střední Evropy. Spojit ji lze s definitivním dokončením Staroměstské mostecké v roce 1451.⁵⁴

Je třeba rekapitulovat závěry a badatelský přínos významných historiků umění Staroměstské mostecké věže, zatím se tak nestalo.

Karel Stejskal (1931–2014)⁵⁵

Karel Stejskal založil astrologické bádání o Staroměstské mostecké věži (viz k tomu dále),⁵⁶ následně značně rozvinuté⁵⁷ a jako první také systematicky zkoumal návraty k antice v karlovské kultuře a umění.⁵⁸ Od roku 1968 pátral po antických historismech v parléřovské skulptuře (Karla M. Swobodu nezmínil). Pro realistickou bystu Václava z Radče ve svatovítském triforiu hledal srovnatelné antické předchůdce.⁵⁹ Bystu Jana Jindřicha, „s rozšklebeným obličejem a širokánskými ústy“, považoval za v hutí Petra Parlěře „známý typ antického siléna“.⁶⁰ „Vyhraněně antikizující ráz“ konstatoval v případě „masek faunů v Svatováclavské kapli“. Figurální konzolu sv. Petra na východní straně severního portálu kaple interpretoval jako vyobrazení „Satyra Sokrata“. Kupodivu na protější, stylově kriticky významnější konzole nevěnoval bližší pozornost znázornění d'ábla, vytrhávajícímu Jidášovi jazyk (duši?), vysloveně s obličejem antické divadelní masky satyra. Přitom se intenzivně věnoval otázce, zda a nakolik ovlivnily antické historismy v kultuře a divadle na dvoře Karla IV. a Václava IV. plus masopustní karnevaly parléřovskou plastiku.⁶¹ O masopustu 1383 Václav IV. uspořádal na Staroměstském náměstí několik dní trvající divadelní představení. Předpokládal, že následně vznikly na Mostecké věži, v kostele Panny Marie před Týnem, na arkýři Karolina a ve vysokém kůru katedrály sv. Víta plastiky připomínající divadelní masky a herce. Dospěl k závěru, že skýtají představu o „maskách a převlecích profesionálních herců na lucemburském dvoře“ i „programech jejich výstupů“. Parlěřovi kameníci měli být zároveň řezbáři a zhotovovat dřevěné masky a návrhy divadelních kostýmů.⁶²

Karel Stejskal poprvé personifikoval „antikizující mužské masky pod kordonovou římsou prvního patra východní fasády Staroměstské mostecké věže“. V masce pod Václavem IV. intuitivně interpretoval „věčně opilého Siléna“: Má „mohutné vyklenuté čelní oblouky, vzhůru obrácené opilé oči, rozplesklý nos, otevřená, jakoby zpívající ústa a dlouhý vous. Těžko říci, zda se její tvůrce poučil na některém italském antikizujícím díle (např. z okruhu Niccolò Pisana) nebo zda poznal přímo nějaké monumentální dílo antické. Silén je pod sochou panovníka, který trpěl neuhasitelnou žízní, vskutku na svém místě“. Proti eventuálním námitkám předem dodal: „Nemá sice koňské uši (jak je obvyklé v antice), nýbrž ohromné zprohýbané oslí slechy“, obvyklé při zpodobnění krále Midase, ale „není vyloučeno, že sochař shrnul svou představu o Silénovi a Midasovi do jedné představy“. První masku pod modelem mostu zprava popsal výslovně jako divadelní rekvizitu: „Z jejich skrání a temene vyrůstají tak tenké hluboce podtesané listy a do jejich široce rozevřených úst s tlustými rty je vytesán tak hluboký otvor, že vzniká dojem, jakoby byla pouze lehkou dutou skořepinou, určenou k tomu, aby si ji na tvář nasadil herec.“

Lottlisa Behlingová v roce 1964⁶³ upozornila na tematicky příbuznou skupinu vegetabilních figurálních konzol („Büsten mit Blattkonsolen“), zpodobňujících dekoltované dívky či mladé ženy na hlavě ozdobených vegetabilní korunou („die herrliche Blattkrone“), v Kolíně nad Rýnem, Řezně a Ulmu. Za nejstarší a nejkvalitnější považovala konzolu s mistrovskou kamenickou značkou rodiny Parlěřů v Schnüttgenově muzeu v Kolíně nad Rýnem. Vegetaci konzoly Behlingová nedokázala

botanicky přesně určit, uvažovala o stylizovaných listech dubu. Půvab dívčího zjevu a bezprostřední provázanost bysty s rostlinami, Behlingovou nasměrovaly k spojení námětu konzoly s antickou bájí o proměně Apollónem pronásledované nymfy Dafné ve vavříin, respektive dcery kyperského krále Kinyrase ve strom myrrhy (Ovidius, liber I, v. 545 n., Liber X. v 489 n.).⁶⁴ V těchto souvislostech připomněla humanisticky vzdělané osobnosti kolem Karla IV. (Jana ze Středy, Cola di Rienzo). Následně Karel Stejskal (1971) perzonifikoval vegetací ověncenou dívčí bystu na jedné z konzol Staroměstské mostecké věži jako „Dafné“ (nachází se ve středu pod modelem mostu) a podotkl, že ta je starší než všechny Behlingovou jmenované konzoly daného typu.

Rudolf Chadraba (1922–2011)⁶⁵

V roce 1971 Rudolf Chadraba publikoval velkou knižní monografii o Staroměstské mostecké věži.⁶⁶ Téma začal zkoumat víc než čtyři roky předtím a v dalších letech se k němu vracel.⁶⁷ Chadraba program výzdoby věže poprvé interpretoval jako významově koherentní celek. Záhy dospěl k pevným, následně už jen dalšími argumenty podporovaným závěrům. Formuloval obtížně zdůvodnitelné otázky neochvějně přesvědčen, že jsou správné. Intenzivně hledal a odvážně publikoval odpovědi. Velmi zjednodušeně mohou být shrnuty do tezí a výroků.⁶⁸

Podle Rudolfa Chadraby Staroměstskou mosteckou věž provázejí skryté, ikonologicky objevené významy „*středověkého antiteckého triumfalismu*“. Slepá arkáda nad Karlem IV. a Václavem IV. na průčelí věže symbolizuje triumfální oblouk. Společně s čtvrtkruhovými segmenty po stranách inovativně „*navozuje dojem trojitého triumfálního oblouku*“ (znamená „*dekorativní náznak vítězného triumfálního oblouku*“).⁶⁹ Ve středověku ji předchází triumfální brána císaře Fridricha II. v Capui,⁷⁰ v Čechách mohla navázat sochařskou výzdobu průčelí Domu u zvonu, v Paříži na kresebně doloženou výzdobu brány Bastilly (1374–1378).⁷¹ Staroměstská mostecká věž, „*slavobrána sv. Víta*“, otevírala vítěznou cestu spásy k Zlaté bráně katedrály sv. Víta s mozaikou Posledního soudu a k hrobu tohoto českého patrona. Symbolizuje triumf Karla IV., následovníka Konstantina Velikého, vítěze bitvy u Milvijského mostu u něhož byl postaven císařův vítězný oblouk (v pohřebních řečech byl Karel nazván druhým Konstantinem).⁷² Souvisela s korunovačním průvodem českých panovníků z Pražského hradu na Vyšehrad.⁷³ Karel IV. a Václav IV. jsou na věži zobrazení jako stavitelé mostu „*pontifices*“, což zároveň znamená „*kněží*“; „*pontifex maximus byl druhým titulem římských caesarů ještě za Konstantina*“. Připojení jsou (pouze) vítězní čeští patroni: v Čechách heroizovaný sv. Vít (s žezlem, jablkem a hermelínovým límcem) vystřídal pohanského boha slunce a vítězství Svantovíta⁷⁴ („*Mocný Vítěz*“, odkaz na Josefa Dobrovského, bůh západních a jižních Slovanů, v širším výkladu nástupce pozdně antického Apollóna), sv. Zikmund („*Sigis-Mund – vítězná pověst*“), sv. Vojtěch („*voje útěcha*“). Skulptury na východním průčelí věže zaujímají tři navazující pásma vyjadřující novoplatonskou cestu od pozemského k nebeskému, „*z temnot vzhůru ke světlu*“, shodně jako v katedrále sv. Víta:⁷⁵ zóna pozemská – pomíjivého života a vášní (symbolika figurálních konzol), zóna spirituální, „*nadčasové blaženosti*“ (se sochami Karla IV. a Václava IV., světské panování prostředkuje mezi nebem a zemí), zóna „*věčné slávy*“ (se sochami sv. Víta, Zikmunda a Vojtěcha). Sv. Vít stojí na věži podle antické a byzantské symboliky vyvýšen uprostřed nad oba panovníky, působí jako zástupce

Krista na zemi.⁷⁶ Naproti tomu přítomnost sv. Václava, prvního českého světce, věž omezuje pouze na symboliku svatováclavské plamenné orlice ve znakovém štítu nad sv. Vítem. Věž je významným projevem „první české renesance“ na dvoře Karla IV. (odkazoval na závěry Karla Stejskala a Jindřicha Vávry),⁷⁷ iniciované zde působícími italskými humanisty (Cola di Rienzo, Francesco Petrarca, Niccolò Beccari). „Bystu dívky s antickou páskou kolem hlavy pod sochou Vítovou na věži, ukrytou v listové konzole“, Chadraba považoval za „náhodný rozmar“ nebo „Dafné, dceru říčního boha Peneia, měnící se ve vavříin dotekem Apolónovým“, (regoval tak na perzonifikaci Karla Stejskala).⁷⁸

Chadrabovo badatelské zaměření na ikonografii, námět a význam Staroměstské mostecké věže souviselo s přechodem Ústavu teorie a dějin umění AV ČR v Praze kolem roku 1960 k ikonologickým studiím. Chadraba se ve jménu Erwina Panofského stal jedním z jejích hlavních představitelů.⁷⁹ Josef Krása (1933–1985),⁸⁰ dlouholetý vědecký tajemník ústavu, vyzvedl přínos Chadrabovy knihy právě z hlediska ikonologických zájmů: „Chadraba zkouší svoji metodickou výzbroj poprvé na poli architektury a monumentálního sochařství, k níž se ikonologie ve větší míře a soustavněji (a to ještě více v sakrální než k profánní architektuře) dostala až ve čtyřicátých a padesátých letech. V Čechách navázal „zejména na průkopnickou studii Kotrbovu o Svatováclavské kapli z roku 1960“.

Chadrabova kniha vyvolala pozitivní ohlas u historiků umění v bývalé Německé demokratické republicky.⁸¹ V Polsku její význam vyzvedl Janusz Kęłowski (1975).⁸² Jiřina Hořejší a Jarmila Vacková na ni navázali při studiu českého umění za Jagellonců.⁸³ Naproti tomu velmi nepříznivě ji recenzoval historik Jiří Spěváček.⁸⁴ Zásadně odmítl propojovat sv. Víta se slovanským Svantovítem či antickým Apollónem. „Středověký člověk“ toto „pohanské spojení prostě nechápal, protože je často ani pochopit nedovedl. Chadraba zřetelně vkládá do mentality středověkých lidí racionální souvislosti a výklady, které si vytváří teprve moderní doba obdařená kritickou skepsí, možnostmi široké analýzy a komparací ...“ Spěváček sochařskou výzdobu věže považoval za projev posmrtné interpretace „úspěšné vlády“ Karla IV. S pronikáním renesančních myšlenek souhlasil pouze v případě levé konzoly v přízemí věže,⁸⁵ kterou nahlížel jako „zobrazení milostného vzplanutí jinocha k ženě“ a ahistoricky považoval za „originální pojetí smyslného počínání“, které „nemá žádný vztah k triumfální symbolice mostecké věže“, ukazuje „smyslnou hru, ilustrující změněné nazírání doby na dosud převážně zastíranou erotiku“. Odmítl tak historicky pravděpodobnější mravoličný výklad věžních konzol.⁸⁶

Závěry Rudolfa Chadrabý respektoval historik František Kavka.⁸⁷ Napsal, že Staroměstská mostecká věž, „toto v Evropě unikátní dílo použilo prostředky odvozené z kultu pozdně římských imperátorů, k nimž náležely triumfální oblouky i zobrazování císaře nad městskými branami“ a že „v sedmdesátých letech, kdy koncepce této brány vznikala, vyvěrala nejen z očekávané korunovace Václavovy, nýbrž byla posilována i italskými humanisty Karlova dvora. Z tohoto ovzduší vznikla nejen myšlenka pražské triumfální brány, nýbrž i její výzdoby“. Co se týká triumfu Karla IV., za pravdu Chadrabovi dal i německý historik Ferdinand Seibt.⁸⁸

Jaromír Homolka (*1926)

Podrobně knihu Rudolfa Chadraby analyzoval Jaromír Homolka, souběžně s napsáním vlastní velké studie o Staroměstské mostecké věži (1976).⁸⁹ Souhlasil, že se Staroměstská mostecká věž přiřazuje k císařské tradici Chadrabou jmenované mostní brány Friedricha II. v Capui. V Čechách ji předznamenala sochařská výzdoba Domu u zvonu. Jak to Rudolf Chadraba „přesvědčivě zdůraznil, stala se umělecky nejvýznamnější architekturou na korunovační cestě českých králů z Vyšehradu na královský hrad ..., divákovi stojícímu před věží se spojovala s královským hradem a katedrálou v jednom panoramatickém pohledu". Jinak ale Homolka negoval všechny Chadrabovy ikonologické závěry včetně „antitického triumfalismu", základní kategorie Chadrabových úvah. Slepou arkádu na věži odmítl považovat za reminiscenci triumfálních antických oblouků; interpretoval ji jako „průřez gotické katedrály s opěrnými pilíři a sloupky" a „ikonografickou aluzi na Svatovítskou katedrálu". Výhrady měl i vůči dělení věže na tři etáže. Poukázal na pronik středního oblouku „chrámového průřezu" do „horní části celkového programu se sv. Vojtěchem a sv. Zikmundem, symbolizující věčnost". Nemluvil o „vítěznych světcích", ale čtyřech českých patronech pochovaných v katedrále sv. Víta. Chadrabovy odkazy na Svantovíta a Apollóna přešel beze slov, stejně tak Stejskal – Chadrabovy astrologické exkurzy. Odmítl vidět ve Staroměstské mostecké věži raný příklon k italské renesanci.⁹⁰ Stylově kriticky věž analyzoval shodně s Vojtěchem Birnbaumem jako Parlěřovu „pozoruhodně vyžralou anticipaci pozdně gotického slohu", ideově jako „oficiální veřejný památník", ukazující oba panovníky „v plnosti jejich hodností, povýšení a posvěcení ... ve smyslu Karlova vlastního vysokého pojetí panovnické hodnosti jakožto Kristova zástupce na zemi a osobnosti posvátné". Zmínil Stejskalovu stať o spojitostech mezi divadelními a parlěřovskými maskami z roku 1971, ale blíže ji nekomentoval a uvedené personifikace nepřejal.

U masek Staroměstské mostecké věže se Jaromír Homolka věnoval výhradně neobyčejné kvalitě jejich provedení. Konstatoval, že jsou, jmenovitě maska pod Karlem IV., pokračováním předchozích svatovítských prací toho druhu. „Masku muže (černošského typu) s otevřenými, jakoby křičícími ústy a rozvilinami místo vlasů" (pod modelem mostu vpravo, Jakub Vítofský ji považuje za masku Tritóna, viz níž) vyhodnotil, především kvůli jejímu dramatickému pojetí, jako jednu z vůbec nejpozoruhodnějších prací pražské parlěřovské huti, individualitou přesahující dobový sloh.⁹¹ Bylo to nejvyšší uznání, které se některé z pražských parlěřovských „marginálií", do té doby dostalo. O vysoké kvalitě parlěřovských masek nepochybovali už předtím Alfred Stix, Karl M. Swoboda⁹² a Gerhard Schmidt.

Jaromír Homolka dále obdivoval „groteskní figuru hrbáče, tzv. věžníka" na vrcholu věžního schodiště. Zařadil ji „na konec 14. století nebo kolem roku 1400", komparoval s některými postavami na tympanonu severního portálu Týnského kostela a předpokládal „souvislost se sochařstvím frankoflámským, a zvláště snad s okruhem Sluterovým". Naznačil, že smysl „hrbáče", který se obrací zády k „reprezentativní východní fasádě", prý mohl korespondovat s „rezignací Václava IV. na velkou evropskou politiku".⁹³

Ivo Kořán (*1934)

V roce 1991 publikoval do jisté míry nový názor na program sochařské výzdoby Staroměstské věže Ivo Kořán, v porovnání s Karlem Stejskalem a Rudolfem Chadrabou zdráhavější účastník přechodu Ústavu dějin umění AV ČSR k ikonologickým studiím.⁹⁴ Stručně shrnul předchozí „*tři nejdůležitější výklady symboliky mostecké věže ... v duchu ikonologického bádání posledních let*“ (Chadrabův, Horského a Homolkův), bez vyjmenování autorů. Všechny tři odmítl s výrokem: „*Svým způsobem to zajisté nejsou výklady nenáležité, pro středověk (jsou) dokonce příznačné, uměleckému dílu však ubližují.*“ Kořán preferoval minimalistický výklad, ale ani tak se sám nevyhnul spekulacím.

Na věži jsou podle Ivo Kořána „*jasně pochopitelné*“ pouze trůnící postavy Karla IV. a Václava IV. a v dané době oblíbené série znaků, „*reprezentujících vládcovskou slávu rodu*“. Vše ostatní Kořán považoval za „*nejasné*“, sám chtěl zůstat jen u otázek a pouze naznačených odpovědí. Tázal se, zda model mostu není „*aluzí*“ na románský reliéf malostranské mostecké věže, proč na něm stojí právě sv. Vít a proč je jeho socha menší než postavy panovníků („*nevídaný úkaz*“). „*Nepochopitelné*“ působí umístění sv. Vojtěcha nad Václavem IV. (podle votivního obrazu Jana Očka z Vlašimi by se zde měl nacházet sv. Zikmund, Karlův ochránce). Ve slepých arkádách druhého poschodí věže postrádal, jako už předtím Alfred Stix, další české patrony, zejména sv. Ludmilu a sv. Prokopa (Václavu Vojtíškovi na věži chyběli sv. Václav a sv. Prokop).⁹⁵ Program věže Kořán považuje za nedokončený. Včetně postrádaných soch „*by bylo možno chápat vůdčí ideu výzdoby jako chválu panovníků a jejich díla, představeného modelem mostu, pod „českým nebem“ a ochranou sv. Víta. „Taková reprezentace se vzpomínkou na antiku, důrazem na portréty vládců a posléze samotnou ukázkou díla (tj. model mostu) už počíná vymykat středověku, jde o projev mezní, směřující k novým časům.*“ Nabízející označení „*karlovska protorenesance*“, zastávané Stejskalem a Chadrabou, ale Ivo Kořán nepoužil, jistě záměrně. Figurální reliéfy měly na věži mít pouze dekorativní smysl „*vtipných droberů*“ s moralizujícím pozadím, „*v žádném případě ne symbolický význam*“. Sem Kořán přiřadil i sochu „*věžníka*“, „*svým gestem ruky, zbytečně vysoko nadzvedávající sukni, vzbuzuje oprávněné obavy o seriózním úmyslu sochaře.*“⁹⁶

Od roku 1991 se tak nabízely tři rozdílné výklady programu parléřovské výzdoby Staroměstské věže Karlova mostu – Chadrabova, zaměřením radikálně nová, pátrající po antických, orientálních a staroslovanských historismech, občas i za cenu přitažených argumentů,⁹⁷ Homolkova, metodologicky pevně vystavěná na základech umělekohistorického pozitivismu, teologicky korektní a Kořanova, na rozdíl od předchozích záměrně jednodušší, ale také hypotetická. Další bádání mělo na výběr převzít jako správnou jednu z nich,⁹⁸ přijmout pouze některé z učiněných závěrů nebo přijít s novými poznatky a závěry. K bezvýhradnému převzetí jedné z koncepcí nedošlo.

Na monografii Rudolfa Chadraby a Jaromíra Homolky pozitivně a zároveň inovativně reagoval v zahraničí Michael V. Schwarz (1986).⁹⁹ Rovněž shledal předstupně imperiální symboliky Staroměstské mostecké věže v bráně Fridricha II. v Capui a v pražském Domu u zvonu. Osobně zdůraznil příklad pařížské Bastilly z doby Karla V., kterou Karel IV. na rozdíl od brány v Capui znal jistě z autopsie.¹⁰⁰ Smysl sochařské výzdoby pražské věže interpretoval v opačném gardu, než čeští historici umění, jako projev politicky zaměřené teologie ve službách českého zemského patriotismu („*die*

politische Theologie des böhmischen Landespatritismus") a jako jediný případ karolinské skulptury vyjadřující imperiální nároky, a to více české než císařské, odpovídající spíše Karlově domácí než zahraniční politice.¹⁰¹

Jakub Vítovský (1994)¹⁰² nazíral význam Staroměstské mostecké věže v „*manifestaci posvátného významu císařské moci v ruce českého krále*“ a „*legitimity jejího přechodu z otce na syna, ale zároveň také význam Prahy a mostního a katedrálního města, které se stalo sídlem dědičného (sic!) císařského majestátu Lucemburků*.“ Figurální konzoly v přízemí věže chápal jako „*cyklus necnosti*“, masky na římsě pod sochami ve středním pásmu měly „*personifikovat přemožené přírodní a jiné síly*“, pod modelem mostu „*pověrečné bytosti, uprostřed možná o personifikaci vody nebo řeky, podle Stejskalova určení Dafné proměňující se ve vavříň*“. Později (viz níž) tyto své představy Vítovský dále rozvedl. Jan Bažant (2000)¹⁰³ rozšířil předchozí komparace věže Fridricha II. v Capui, na Staroměstské mostecké věži málo pochopitelně hledal „*apokalyptický rozměr*“ a odkazy na Poslední soud (k závěrům tohoto autora viz ještě níž). Podle australské badatelky, původem z české rodiny, Ivy Rosario (2000)¹⁰⁴ obsah skulpturální výzdoby východní strany Staroměstské spočívá ve třech základních ideách: proklamaci 1) vzestupu českého království v rámci říše, 2) toho, že Karel IV. zajistil a posílil spirituální blaho království a jeho obyvatel („*Charles IV had secured and augmented the spiritual well-being of the kingdom and its subject*“) a že se 3) na věži ukazuje jako „*nový sv. Václav*“ („*he is to be recognized as the new Wenceslas*“), naplňující snahy předchozí dynastie Přemyslovců. První dva závěry v obecné poloze uvažování samozřejmě platí, ale pro ztotožnění Karla IV. se sv. Václavem na věži chybí přesvědčivé indicie. Autorčino ztotožnění symboliky meče v pravici Karla IV. s mečem sv. Václava (v pokladnici katedrály sv. Víta) nelze obhájit.

S českým bádáním v Londýně výborně obeznámený Paul Crossley (2001)¹⁰⁵ přijal spojení Karlova mostu s korunovační cestou českých králů z Vyšehradu na Pražský hrad („*via triumphalis*“). Interpretovat Staroměstskou mosteckou věž jako „*triumfální oblouk*“, ale považoval za méně přesvědčivé. Klára Benešová (2009)¹⁰⁶ akcentovala věž jako „*slavnostní vstupní bránu, pod kterou procházel korunovační průvod podle nového korunovačního řádu, a proto i její průčelí, otočené ke Starému Městu, bylo koncipováno nejen jako oslava panovníka a jeho následníka, ale také jako symbolický úvod k závěrečné fázi cesty, končící ve svatovítské katedrále*“. S implicitní kritikou závěrů Rudolfa Chadraby přišel Pavel Kalina (2004):¹⁰⁷ „*Je obtížné rekonstruovat ideový vztah mezi zobrazováním římských císařů a jejich středověkých nástupců – rekonstruovat, jak přesně se antická ‚císařská mystika‘ transformovala do zobrazování/ideologie středověkých císařů. Výzdoba věže je ukázkou kreolizace odlišných obrazových jazyků, antických zdrojů s ‚moderními‘ západoevropskými podněty, jež byla pro Prahu 14. století typická*.“ Jiří Kuthan (2012)¹⁰⁸ vyložil sochu sv. Víta, „*v ústředním místě průčelí*“, pod „*zdobným baldachýnem a nad ním umístěným erbem s říšskou orlicí (sic!), s odznaky vladařské hodnosti – žezlo a panovnické jablko*“, jako „*ochránce říše a zemí české koruny. Věž má kromě fortifikační funkce ‚charakter triumfálního oblouku*“.

Aby tato stať nevyzněla pouze jako kritický komentář předchozího bádání a její autor šel také s kůží na trh,¹⁰⁹ uzavře ji několika vlastními, pochopitelně rovněž pouze hypotetickými a riskantními podněty k reinterpretaci programu sochařské výzdoby Staroměstské mostecké věže.

Parléřovské antikizující masky

V roce 2007 Jakub Vítovský (*1947)¹¹⁰ odvážně interpretoval antické historismy v programu sochařské výzdoby Staroměstské mostecké věže (Karla Stejskala jako svého předchůdce nezmínil). Učinil tak přesto, že zahraniční bádání nepřijalo stěžejní personifikaci kolínské „Dafné“ v podání Lottlisy Behlingové. Anton Legner (1978, 1983)¹¹¹ tuto ikonu výstavy Die Parler und der Schöne Stil (Schnüttgen-Museum, Köln 1978) interpretoval jako zobrazení módně oděné „první Evy“. Předpokládal, že tato původně nesla sochu Marie, „druhé Evy“.¹¹² K dispozici měl poznatek, že rostlina v horní polovině bysty znázorňuje černobýl (artemisia mater herbarum), ve středověku „eine der marianischen Pflanzen“. Konzolu připsal Jindřichu Parlěři (synovec a parlěř Petra Parlěře) a datoval do let 1378–1381, později autorství relativizoval a bystu zařadil do doby kolem roku 1390.

Podle Vítovského výzdobný program věže navrhl Jan ze Středy (+ 1380), humanista a rádce Karla IV.¹¹³ Staroměstskou mosteckou věž ovládá raný humanismus. „Z volných soch s antickou tématikou se dodnes dochoval na vrcholu schodiště tzv. věžník, ve skutečnosti Portunus, římský bůh bran“, připojený k věži „kvůli připodobnění Prahy ke starému Římu“. Oblou podnož, na níž stojí, Vítovský považuje za narážku na zemskou kouli Portunova dvojníka Januse, který má „silnou obnaženou nohou zároveň připomínat i satyra – čerta, do jisté míry se podobá staré modle.“¹¹⁴ Na západní straně věže v prvním poschodí zanikla socha „římské bohyně spravedlnosti Justicia“. Konzolu v přízemí na nároží vpravo pokládá za vyobrazení Aristotela a jeho ženy Phyllidy,¹¹⁵ protilehlou (podle Spěváčka s erotickým podtextem) za Antonia s Kleopatrou, „zničující ženou, kouzelnicí a nevěstkou“ (v roce 1994 psal o „zahalené ženě s vojínem“).¹¹⁶

Pod římsou prvního patra Vítovský konkretizoval „sedm silně individualizovaných masek antických božstev“.¹¹⁷ Na rozdíl od předchozích badatelů¹¹⁸ vytipoval jejich identitu a důvody spojení s jednotlivými sochami a detaily výzdoby. Znázornění zde mají být: Saturn – maska v blízkosti Karla IV., „symbol stáří a smrti“,¹¹⁹ Jupiter – pod Karlem IV.,¹²⁰ divý muž Dionýsos, Jupiterův syn, pod Václavem;¹²¹ vedle vpravo Mars,¹²² pod „maketou“ mostu tři antická vodní božstva: vlevo Neptun;¹²³ uprostřed, pod sv. Vítem, Neptunova choť Amfitrité;¹²⁴ vpravo Tritón – Neptunův trubač, s otevřenými ústy.¹²⁵ Dvě masky pod sv. Vojtěchem a sv. Zikmundem Vítovský označil pouze obecně jako „maskarony“.

Recentní umělecko-historická literatura odvážně závěry Jakuba Vítovského k figurálním reliéfům a maskám Staroměstské mostecké věže přehlíží, podobně jako interpretace Karla Stejskala a Rudolfa Chadraby.¹²⁶ Ke škodě věci! Snaha postoupit od popisu k antikizujícím personifikacím parléřovských masek, o čemž přemýšlel už Karl M. Swoboda a k čemuž předtím přistoupil Karel Stejskal, je sice velmi riskantní, ale ne neoprávněná. Předchozí bádání shromáždilo bezpočet antických odkazů v kultuře doby Karla IV.¹²⁷ U středověkých domů poblíž Staroměstské mostecké věže se vyskytují pojmenování „Ad faunos“ či „U Sireny“.¹²⁸ Parléřovské masky nejednou vysloveně připomínají jejich pradávne antické vzory (srov. masky na freskách a mozaikách v Pompejích, Villa dei Misteri, Casa del Fauno, a masku d'ábla na portále Svatováclavské kaple).¹²⁹ Výběr a rozmístění masek na stavbách Petra Parlěře nebylo náhodné. V horním triforiu katedrály sv. Víta se masky symbolicky výmluvně řadí za světecké bysty a ve středověku pozitivně chápaná zvířata.¹³⁰ Rovněž funkce jednotlivých typu masek na

Staroměstské mostecké věži nebyla pouze dekorativní, jako v případě pozdějších barokních „maskaronů“. Teprve hlubší typologická a kontextuální analýza umožní pochopit jejich námětové a významové souvislosti a zhodnotí míru jejich originality.

Při analýze parléřovských masek je třeba respektovat nebezpečnou hranici mezi historickým kontextem zdůvodněnou a pouze dojmovou personifikací. Jakub Vítovský masky na Staroměstské mostecké věži identifikoval čistě na základě logického kalkulu: maska pod císařem Karlem IV.: král bohu Zeus; maska pod Václavem IV.: bůh vína Dionysos; nejošklivější maska: Saturn; masky pod modelem mostu: říční božstva.¹³¹ Výsledky dosažené tímto postupem, lze snadno zpochybnit: typem shodné masky se nacházejí i na jiných středověkých stavbách v odlišných souborech a významových souvislostech. Kritický přístup znamená sledovat výskyt jednotlivých typů masek v místě a čase a zkoumat jejich návaznost na antiku se všemi složitostmi a zásludnostmi tohoto procesu¹³² v celoevropském, regionálním a lokálním kontextu – náročný úkol dějin umění trávající od renesance, systematizovaný Erwinem Panofským.

Co se týká Staroměstské mostecké věže, typologicky a stylově obdobné masky se v Praze nacházejí kromě katedrály sv. Víta také na arkýřích Staroměstské radnice a Karolina a na Pražském orloji. V roce 1964 na to příležitostně upozornili Viktor Kotrba a Karel Stejskal (1964).¹³³ Ke skupině pražských parléřovských masek patří ještě ty, které se vyskytují na sedadlech andělů a světců Petrského portálu v Kolíně nad Rýnem. Zde všude pracovali kameníci – sochaři činní předtím nějakou dobu pod vedením Petra Parlěře ve Svatovítské huti.¹³⁴ Pražské parléřovské masky jsou podobně významné jako zdejší monumentální skulptury. Monumentální i ty tzv. marginální skulptury zhotovovali pod Parlěřovým vedením titíž kameníci – sochaři. Vysvětluje se tak výskyt shodných typů parléřovských masek na více místech.¹³⁵ Kvalitativní rozdíly vyplynuly z individuálních sochařských dovedností jednotlivých kameníků, kteří je realizovali.

Pražské parléřovské masky se staly vzorem pro množství typologicky podobných, ovšem během další doby pozměňovaných masek v Německu (Řezno, Pasov, Ulm, Würzburg ad.), Čechách (Praha-Stodůlky, Chomutov, Plzeň, Vysoké Mýto ad.),¹³⁶ na Moravě, ve Slezsku, na Slovensku (v Horních Uhrách). Vítovského personifikace se mohou stát východiskem pro pracovní pojmenování jednotlivých typů parléřovských masek, pokud se nemá zůstat pouze u primárních fyziognomických popisů Josefa Opitze nebo Jaromíra Homolky. Samozřejmě Lottlisou Behlingovou sugestivně zdůvodněný „typ Dafné“ stěží nahradí „typ Ariadné“.

Lze předpokládat, že Petr Parlěř, magister operis katedrály sv. Víta, prováděl primární nákresy jednotlivých masek na jím vedených stavbách včetně Staroměstské mostecké věže.¹³⁷ Jejich typologičtí předchůdci se nenacházejí v Norimberku, kde snad Petr Parlěř před příchodem do Čech v roce 1356 působil. Některé lze ale shledat ve Švábském Gmündu (Heiligkreuzmünster), odkud Petr Parlěř pocházel a kde se pod vedením svého otce vyučil řemeslu. Gerhard Schmidt zjistil, že kameník odpovědný za zhotovení stylově jednotných masek ve Svatováclavské kapli, nejstarší soubor skulptur zhotovených po příchodu Petra Parlěře v katedrále sv. Víta, předtím pracoval kolem roku 1360 v Colmaru.¹³⁸ Překvapivě ikonografické shody lze nalézt mezi maskami papežského paláce v Avignonu.

Ušlechtilá parléřovská maska dívky srostlá s vegetativním věncem v Kolíně nad Rýnem má starší typologické předchůdce v českých zemích, a to nejen mezi maskami Staroměstské mostecké věže, kde na to upozornil Karel Stejskal, ale už v jedné ze dvou figurálních konzol jižního portálu Týnského kostela (po roce 1350)¹³⁹ a mezi figurálně zdobenými konzolami pod klenbou v ambitu kláštera cisterciáků Moravě ve Starém Brně (po roce 1323),¹⁴⁰ ale také ve slezské Vratislavi.¹⁴¹ Zde všude se figurální konzoly „typu Dafné“ vyskytují v páru s podobně vegetabilně ozdobenými maskami muže. Vzhledem k interpretaci kolínské konzoly jako „pramáti Evy“ by mohly zobrazovat „praotce Adama“. Nicméně na těchto moravských, českých a slezských klenebních konzolách „typu Dafné“, nikde nestojí socha Marie, stěžejní argument výkladu kolínské konzoly jako „pramáti Eva“. Botanický popis bohužel chybí.

Lev – symbol Zmrtvýchvstání

Karel Stejskal informoval Rudolfa Chadrabu,¹⁴² že v pravé poledne letního slunovratu 15. června, zároveň svátek Sv. Víta, se „na věži stín lva dotkne pravého cípu erbu orlice a celá skupina zazáří ve slunečním světle“ (skulptury na Staroměstské věži byly pozlacené). Chadraba následně odtud postoupil k ještě překvapivějšímu a komplikovanějšímu výkladu symboliky mosteckého lva, nad vimperkem chrámového profilu, nad štítem se znakem plamenné svatováclavské orlice¹⁴³ a sv. Vítem. Podle Rudolfa Chadraby lev „shlíží jakoby zamilovaně na ohnivou svatováclavskou orlici“, nadřazenou zemským znakům i říšské orlici pod římsou prvního poschodí. Výklad pro tuto konfiguraci má spočívat v dopise italského humanisty Niccola Beccariho z roku 1377 Karlu IV. s astrologickým proroctvím, „podle něhož se má spojit znamení lva na obloze se souhvězdím orla, což znamená obnovení římské orlice dvouocasým lvem, per leonem cauda bifurcatum“.¹⁴⁴

Podle Jaromíra Homolky (1976)¹⁴⁵ přítomnost lva na Staroměstské mostecké věži měla nejspíše symbolizovat královskou moc, obdobně jak lva interpretuje „Nová rada“ Smila Flašky z Pardubic (první verze snad z roku 1378). Nevylučoval ani, že této symbolice lze vztáhnout citaci z Janovy Apokalypsy, 5, 5: „Aj, zvítězit lev ten, kterýž jest z pokolení Judova, kořen Davidův.“ Pak by lev „obsahoval i poukaz christologický a snad i eschatologický“. Albert Kutal (1984) tyto výklady nepřejal,¹⁴⁶ stejně tak ne Ivo Kořán (1991),¹⁴⁷ podle kterého mostecký lev představuje – jen – „hravě travestovanou sochu“. Jakub Vítovecký (2007)¹⁴⁸ fabuloval: „Na římsě v úpatí druhého patra stojí socha lva, který shlíží dolů na zvlášť umístěný centrální znak s říšskou orlicí (sic!). Jeho postoj je obraznou výzvou, aby Václav dořešil svůj vztah k říši.“

V současnosti lze snad upozornit na historicky přijatelnější výklad symboliky mosteckého lva. Podnět k němu poskytla nedávná výstava středoevropských Madon na lvu.¹⁴⁹ Ježíšek salcburských Madon na lvu se ukazovákem pravé ruky dotýká boltce svého ucha. Předpokládá se, že tento motiv odkazoval na zmrtvýchvstání Krista. Podle Fysiologa Lvíce, ve středověku zobrazovaná stejně jako lev, probouzela teprve tři dny po narození svá mrtvě narozená mláďata svým řevem či dechem k životu.¹⁵⁰ Výjev znázorňují ve střední Evropě početně zachovaná dobová vyobrazení,¹⁵¹ někdy spojovaná s dalšími symboly zmrtvýchvstání (Fénix, Pelikán, Orel, viz např. po stranách Madony na západním portále St. Lorenzkirche, Norimberk). Lvíce se na nich hluboko sklání k mláďatům pod jejím tělem.

Někdy lvíčata chybí,¹⁵² k obecně srozumitelnému odkazu na Kristovo zmrtvýchvstání postačil motiv dolů sehnutého lva.¹⁵³ Nevyznačovala symbolika věčné spásy, také lva, skloněného k oběma Lucemburkům, na Staroměstské mostecké věži? Nebyl to důvod, proč je na mostecké věži lev vůbec vyobrazen?¹⁵⁴

Sloup sv. Václava

Odkaz na sv. Václava, prvního českého světce, se na věži omezuje, jak už řečeno, pouze na symbol svatováclavské plamenné orlice ve štítu nad sv. Vítem. Rudolf Chadraba odtud na Staroměstské mostecké věži konstatoval dominanci kultu sv. Víta,¹⁵⁵ vhodněji reprezentujícího Karlovu císařskou politiku vůči zahraničí než sv. Václav. Dále poukázal na „českou královskou korunu“, nacházející se na věži dole na klenbě v průjezdu.¹⁵⁶ Odtud základní ideu výzdoby věže formuloval jako oslavu historického vzestupu Českého království: *„Na Staroměstské mostecké věži, založené Karlem roku 1357, se sv. Vít stal představitelem jeho majestátu nadnárodního, moci univerzální, zatímco tradici svatováclavské je tu jako nosný základ svěřeno dědictví české koruny. Na konci Karlovy a na začátku Václavovy vlády zde měl být symbolizován historický vzestup a světový význam českého státu.“*¹⁵⁷ Tento závěr Rudolfa Chadraby je založen na chybné indicii. Koruna v průjezdu věže nepřipomíná Svatováclavskou ani žádnou jinou českou korunu. Vyobrazená kompaktní koruna s osmi výběhy (liliemi) představuje v Čechách až do devadesátých let 14. století neznámý typ panovnické insignie, vyskytující se asi především v Anglii (portrétní obraz Richarda II. ve Westminster Abbey aj).¹⁵⁸

V daném kontextu nelze souhlasit ani s Chadrabovou interpretací symbolického významu sv. Václava v ikonografickém programu Staroměstské mostecké věže. Rudolf Chadraba citoval Franze L. Ehemanta (1771),¹⁵⁹ který stručně konstatoval, že před východním průčelím věže stál sloup sv. Václava z doby Karla IV., obnovený na stejném místě v roce 1676 Janem Jiřím Bendlem (dnes u kostela sv. Františka).¹⁶⁰ Chadraba informaci o dávno zaniklém karlovského sloupu sv. Václava asi úplně nevěřil, jako už předtím Jan Herain a následující zájemci o historii Staroměstské mostecké věže.¹⁶¹ Každopádně odtud nevyvodil odpovídající důsledky pro pochopení programu výzdobné systému věže. Stalo se tak kvůli tomu, že přehlédl stejně jako všichni ostatní interesanti jedno nezpochybnitelné, nepochopitelně opomíjené svědectví o existenci karlovského „sloupu“ sv. Václava před mosteckou věží, zaznamenané Václavem. F. Welebou v roce 1827.¹⁶²

Václav František Welleba (1785–1856), zapomenutý básník a grafik, vyobrazil Bendlovu sochu sv. Václava na sloupě, tehdy se ještě nacházela před Staroměstskou mosteckou věží. Připojil závažný údaj, že na strážnici, stála vpravo od sloupu, se nachází kartuš (naznačil ji na grafickém listě vedle sloupu)¹⁶³ s latinským nápisem. Přepsal jej a zároveň přeložil – obojí ne úplně přesně – do němčiny.

„Statuae Divo Wenceslao Martyri, Duci ac Patrono regni Bohemiae a Carolo IV. rege Boemorum rege (sic!) decem circiter passus abhinc positae in eodem illius aeris injurus, et temporis diuturnitale labefactae loco a Senatu, Populoque Urbis veteris IV. Cal. Octob. A. R. S. MDCLXXVI 1676 (sic!).“

„Diese Statue, welche dem heil. Wenzel, Martyrer, Herzoge und Patrone des Königreichs Böhmen, von Karl. IV, Könige von Böhmen, ungefähr 10 Schritte von hier zu Ehren errichtet worden

*war, wurde, nachdem sie durch Stürme und die Länge der Zeit in jenem Orte beschädigt worden, im Jahr 1676 von dem Magistrate und der Bürgerschaft, den Bürgern (sic!) der Altstadt hierher versetzt.*¹⁶⁴

Strážnice byla zbořena v roce 1848, tehdy pravděpodobně zanikla i Welebou citovaná nápisová deska. Jak vyhlížel gotický sloup sv. Václava před novým pražským mostem, se lze pouze domýšlet.¹⁶⁵ Odpověď se nabízí: podobně jako Bendlův Svatováclavský sloup.¹⁶⁶ Bendl zjevně dostal za úkol napodobit karlovský originál. Nasvědčuje tomu kromě pamětního nápisu i to, že „kopii“ vrátil na původní místo před věží, ač zde překážela dopravě.¹⁶⁷

Umístění světce na sloupě ve volném prostoru v Praze kolem poloviny 14. století představuje svého druhu evropský unikát, což pochopitelně ztěžuje komparace.¹⁶⁸ Rudolf Chadraba¹⁶⁹ připomněl sloup biskupa Bernwarda v Hildesheimu z roku 1015, na dřívku s vylíčením života a činů Kristových, křesťanskou analogii vítězného sloupu císaře Traiana. Na sloupech údajně stály krásnoslohové madony, čímž se ale spíše myslelo jejich umístění na mezilodních pilířích v sakrálních interiérech (sv. Kateřina v jihlavském kostele sv. Jakuba). Tradiční ale bylo situování světců na přízdných sloupcích katedrálních portálů, doložené ještě v 15. století vícekrát na západním portiku katedrály ve Vratislavi, včetně tímto způsobem zde druhotně umístěné starší sochy sv. Václava.¹⁷⁰ Vyzvednutí sv. Václava na sloup znamenalo oslavu světce prostředky triumfální antické tradice (terminologií Rudolfa Chadraby „*středověkého antického triumfalismu*“).

Jak asi vypadala samotná socha sv. Václava před Karlovým mostem? Odpověď na tuto otázku souvisí s problematikou doby vzniku sloupu před, nebo současně se stavbou Staroměstské mostecké věže. Po zvážení jako pravděpodobnější působí první eventualita. Dřív Bendlova sloupu ovíjí po celém obvodu vinná réva, dole jsou znázorněny obilné klasy. Vegetaci tohoto druhu lze přepokládat i na karlovském sloupu. Karel IV. v Praze roku 1358 zřídil viniční úřad (zrušen Josefem II. v roce 1783), sídlící spolu s mostním úřadem a úřadem přísežných mlynářů v prvním domě zleva před Staroměstskou mosteckou věží.¹⁷¹ Pokud došlo k vztyčení sloupu sv. Václava současně se vznikem viničního úřadu, pak socha na něm mohla vyhlížet podobně jako sv. Václav v byzantské šupinové zbroji na vratislavském portiku. Romuald Kacmarek¹⁷² upozornil, že shodný ikonografický typ v českém umění dokládá zobrazení sv. Václava na pečetním typáři Karlovy univerzity (naposledy datován kolem 1350 nebo po 1378)¹⁷³ a v Liber viaticus Jana ze Středy (mezi 1355–1360). Vratislavský sloup sv. Václava, s českým lvem na štítě, lze hypoteticky pokládat za eventuální repliku zaniklé sochy prvního a nejvýznamnějšího českého patrona před Karlovým mostem.

Sloup sv. Václava před Karlovým mostem musel být brán v potaz při koncipování ikonografický program Staroměstské mostecké věže.¹⁷⁴ Socha sv. Václava na jejím průčelí se odtud jevila jako nadbytečná. Sv. Václav na sloupě a sv. Vít na průčelí věže společně dominovali sakrálně – politické prezentaci mostu a obou Lucemburků na východním průčelí Staroměstské mostecké věže. Dedukce Rudolfa Chadraby, odlišnými argumenty potvrzovaná Jaromírem Homolkou,¹⁷⁵ že sv. Vít zaujal na Staroměstské mostecké věži na úkor kultu sv. Václava významnější místo, nedoceníla význam svatováclavského sloupu.

Staroměstské a císařské průčelí

Co na Staroměstské mostecké věži zatím nebylo označeno jako výjimečné, je samotná existence dvou výzdobou relativně samostatných průčelí – západního, natočeného k Malé Straně, Pražskému hradu, katedrále sv. Víta a hrobům čtyř českých patronů (Václava, Víta, Zikmunda a Vojtěcha), a východního, obráceného k Starému Městu, Staroměstské radnici, na nároží s monumentální sochou Panny Marie, k Staroměstskému náměstí a Týnskému kostelu Panny Marie. Věž poskytovala dva relativně samostatné pohledy: cestou ke Starému Městu na fasádu věže se sochou Madony či Assumpty,¹⁷⁶ případně Justitiae,¹⁷⁷ v opačném směru na trůnící Lucemburky a české světecké nebe. Vžitá pojmenování západní a východní průčelí mostecké věže jsou oprávněná topograficky, z historického hlediska nepostačují. Západní průčelí je přiměřenější označovat jako „staroměstské“, východní jako „císařské či královské“.

Na oprávněnost pojmenování těchto průčelí upozorňuje sama obraná funkce věže. Externí západní průčelí, z fortifikačního hlediska hlavní, vyznačovalo vltavský obvod opevnění Starého Města, výzdoba východního průčelí, podle fortifikačních zvyklostí netradiční, sloužila výhradně propagaci císařsko-královského kultu obou Lucemburků.¹⁷⁸

Historické zprávy ke stavbě mostu a Staroměstské mostecké věže za Karla IV. se nedochovaly. Lze o nich uvažovat pouze analogicky podle známých údajů o financování údržby předchozího Juditina mostu, zničeného při povodni v roce 1348, a vzhledem k doloženému způsobu financí a údržby Karlova mostu po husitských válkách.¹⁷⁹ Zakladatelem a donátorem nového mostu byl Karel IV. Stavbu zajistil platy z několika středočeských a jihočeských vesnic, později i z okolních vinic. Když prostředky nestačily, přidal „některá cla na Vltavě a platy z pozemků a břehů, zejména na Malé Straně a na jih od ní až ke Zlíchovu“. Stavbu nového mostu a správu financí Karel IV. svěřil špitálu křížovníků s červenou hvězdou, který od doby českého krále Václava II. sídlil na staroměstském předmostí. Kontrolou pověřil staroměstskou obec. Špitálníci měli jeden klíč k pokladně, staroměstští dva. V roce 1433, tehdy už byl nový most plně funkční, se poprvé zmiňuje „mostní úřad“, jehož hlavní činností bylo vybírání mýtného. Petra Parláře vedením stavby mostu pověřil jistě sám Karel IV. Bez souhlasu císaře, potažmo pražské kapituly, s níž Petr Parlář nejspíše uzavřel nedochovanou celoživotní smlouvu na stavbu katedrály sv. Víta, to nepřicházelo v úvahu. Placen ovšem mohl být z financí na stavbu mostu svěřených křížovníkům s červenou hvězdou, kontrolovaných Starým Městem.

O programu výzdoby Staroměstské mostecké věže mohli rozhodovat Karel IV., křížovníci s červenou hvězdou a staroměstští radní. Křížovníky lze vyloučit, na věži se nikde nepřipomínají. Zbývají Karel IV. a staroměstští radní. Pavel Kalina (2004) odmítl aktivitu Karla IV. Program výzdoby východního průčelí věže měl být pouze záležitostí staroměstské radnice, „symbolizovat odevzdání Starého Města do rukou panovníka“. Město zobrazením obou Lucemburků se všemi insigniemi se mělo dovolávat jejich „spravedlnosti“ a „vyjádřit svou naději, že i nový panovník bude pokračovat v tradici privilegií, udělených jeho předchůdcem“. Lze však skutečně vyloučit císaře, donátora a hlavního podporovatele stavby nového mostu, z rozhodování o programu výzdoby Staroměstské mostecké věže? Stěží.

Výsostné postavení Karla IV. bylo na Staroměstské mostecké věži maximálně zdůrazněno. Karel Stejskal (1978)¹⁸⁰ sice upozornil, že „*dvojice soch Karla IV. a Václava IV.*“ na průčelí Staroměstské mostecké věže „*vyjadřuje spoluvládu otce a syna – vládní princip specificky římský, jehož výtvarný výraz pronikl na pražský dvůr s konzulárními diptychy.*“¹⁸¹ Nicméně reprezentace Karla IV. dominuje. Kromě císařských insignií také tím, že císař na rozdíl od Václava IV. drží v pravici meč.¹⁸² Podle Jaromíra Homolky (1983) meč „*přibližoval Karlův majestát jeho obrazu na pečeti dvorního soudu.*“¹⁸³

Iva Rosario¹⁸⁴ a Jan Bažant¹⁸⁵ význam Karlova meče interpretovali v obecné poloze jako symbol „*spravedlivého vládce*“, ne jako aktuální symbol císařovy soudní svrchovanosti. Připomenout lze, že Karel IV. dal v roce 1367 zbořit staroměstské hradby a proti vůli radních sloučil načas starou a novou Prahu v jeden správní celek. V kontextu této události císařův meč na Staroměstské mostecké věži konkrétně připomínal pyšným pražským radním, že císaři vděčí za své jmenování a komu patří soudní svrchovanost nad Starým Městem.¹⁸⁶

Uvedené podněty k reinterpretaci Staroměstské mostecké věže nic nemění na skutečnosti, že základní význam okázalé a nákladné sochařské výzdoby jejího východního císařského průčelí spočíval v propagaci vlády Karla IV. a Václava IV. na říšském a českém trůně. Pouze specifikují religiozní rozměr programu, doplněný o čtyři české patrony pochované v katedrále sv. Víta a symboly nebeské spásy obou Lucemburků (lev, ale i točnice s ledňáčky).¹⁸⁷ Zatímco v dolním triforiu katedrály sv. Víta Karel IV. niterně spojoval svou rodinu formou privátní zbožnosti s Kristem, Pannou Marií a světci v horním triforiu,¹⁸⁸ na Staroměstské mostecké věži veřejně a proklamoval své a Václavovo nebeské zvěčnění.

POZNÁMKY

* Studie vznikla v souvislosti s projektem Grantové architektury ČR 13-39192S/2013-217 (Imago, imagines).

¹ Originály monumentálních soch ze Staroměstské mostecké věže (Karel IV., Václav IV., sv. Vít, sv. Vojtěch, sv. Zikmund, dva znaky, lev) jsou deponovány v Lapidáriu Národního muzea. Viz Jiří Fajt – Lubomír Sršeň, *Lapidárium Národního muzea Praha. Průvodce stálou expozicí českého kamenosochařství 11.–19.století v pavilónu Lapidária na Výstavišti v Praze*, Praha 1993, s. 58-60, kat. č. 179-186.

² Julius Max Schottky, *Prag, wie es war und wie es ist I-II*, Prag 1831–1832, zvl. II, s. 1-3, pyšně citoval slova obdivu k pražskému mostu z řady zemí Evropy, první z roku 1649. Přes všechny pochybnosti zůstává otázka, zda Karlův most neinspiroval už Jana van Eycka k znázornění příslušného detailu v pozadí Madony kancléře Nicolase Rolina (před rokem 1437). Detail: Jarmila Vacková, *Van Eyck*, Praha 2005, frontispice, s. 144, obr. 91. Autorka se danou otázkou dlouhodobě zabývala, ale ve své monografii ji vynechala.

³ Tato stať se nezabývá kameníky-sochaři, kteří pod vedením Petra Parlěře vytesali skulptury Staroměstské mostecké věže.

⁴ Většinou se píše o „*východní straně*“ Staroměstské mostecké věže směrem ke Starému Městu a „*západní straně*“, obrácené k Vltavě a Malé Straně, méně o „*jižní*“ a „*severní straně*“ (Karel Stejskal, Klára Benešová). Tato stať se přidržuje tradičního označení „*východní*“ a „*západní strana*“ Staroměstské mostecké věže.

⁵ Komparace jednotlivých vyobrazení západní strany věže: Rudolf Chadraba, *Staroměstská mostecká věž a triumfální symbolika v umění Karla IV.*, Praha 1971, s. 59, obr. 11. – Jakub Vítovský, K datování, ikonografii a autorství Staroměstské mostecké věže, *Průzkumy památek* II, 1994, s. 15-44, zvl. s. 27, obr. 12. – Idem, Staroměstská mostecká věž, in: Ondřej Ševců (ed.), *Karlův most*, Praha 2007, s. 121-134, zvl. s. 122.

⁶ Bohuslav Balbín, *Miscellanea historica regni Bohemiae III*, Pragae 1681, s. 144–145: „*Turris ipsa statuis quibusdam perelegantibus, tum Clypeis omnium Provinciarum, quas Imperator Carolus optinebat, ornatur; sed. erit mihi magnus Apollo, et conjectator optimus, statues omnes nominarit.*“ Chadraba (pozn. 5), s. 19, Balbinovu poznámku přeložil s výkladem: „... že by to musel být velký Apollo (rozuměj věštec, básník, znalec věcí skrytých)“, aby dokázal tyto sochy pojmenovat.“ – Idem, *Karlův most*, Praha 1974, s. 13: „*Sochy východní fasády věžové brány jsou uspořádány ve smysluplnou sestavu, jak to již předpokládá Bohuslav Balbín.*“ – Idem, *Charles Bridge*, Praha 1974 (překlad Miroslava Gregorová), s. 13-14: „*The statues on the eastern façade of the tower gate are meaningfully arranged as Bohuslav Balbín, the Czech Baroque historian of the Charles' period, already assumed.*“

⁷ Franz Lothar Ehemant, Historisch-kritische Beschreibung der Prager Brücke, in: *Neuer Titulatur- und Wirtschaftskalender auf das Schaltjahr 1772*, Prag 1771, s. 40-49, zvl. 44: „*Mit der Beschreibung dieser drey Thürme wollen wir unsere Lesser nicht aufhalten; und sagen nur so viel von ihnen, daß sie nach der gothischen Art, und aus lauter Werkstücken aufgeführt, und in*

eben diesem Geschmacke verzieret sind. Wer Lust hat eine ausführliche Beschreibung davon zu lesen, kann der Balbin (Miscell. L. III. p. 144) oder seinen Kopisten Hammerschmid (Prod. pag. 599) aufschlagen, wo zugleich viel possiliches für den Dilethante vorkömmt." Jak už řečeno, Balbin výzdobu Staroměstské mostecké věže nepopsal a Joannes Florian Hammerschmid, *Prodromus Gloriarum Pragenae*, Pragae 1723, s. 599-600, pouze opakoval výrok Bohuslava Balbína o Apollónovi.

⁸ Joachim Johann Kamenický, *Eigentlicher Entwurf und Vorbildung der vortrefflichen, kostbahnen und Welt-berühmten Prager-Brücken, sambt deren darauff postirten Statuen, wie sie heutiges Tages das Ansehen hat, Prag 1716*. Dotyčnou pasáž z Kamenického knihy později *in extenso* převzal Julius Max Schottky, *Prag, wie es war und wie es ist*, Prag 1832, II, s. 11-14.

⁹ Václav Hlavsa, Pražská barokní veduta. Tvář a život města Prahy 1650-1750, *Pražský sborník historický IX*, 1975, s. 19-77, zvl. s. 33, č. 39, 137 x 267 m.

¹⁰ Hlavsa, *ibidem*, s. 34, č. 41. Vyobrazení: Pavla Státníková – Ondřej Šefců – Zdeněk Dragoun, *The Stone Bridge in Prague. The history of Judith and Charles Bridges in Picture*, Prague 2013, s. 44-45.

¹¹ Josef Svátek, *Pražské pověsti a legendy*, Praha 1883, s. 112.

¹² Joseph Neuwirth, *Peter Parler von Gmünd*, Prag 1891, s. 70.

¹³ W. F. Weleba, *Die berühmte Prager Brücke und ihre Statuen*, Prag 1827, s. 5-6. – W. A. Gerle, *Prag und seine Merkwürdigkeiten*, Prag 1830, s. 22, k sochařské výzdobě staroměstské fasády věže poznamenal pouze, že se zde vidí „*allerhand Bilder und Verzierungen in Stein gehauen, und die sämmtlichen Wappen aller Länder, welche einst mit Böhmen verbunden waren*“.

¹⁴ Prvorepublikový vlastenec Josef Veselý, *Karlův kamenný most pražský*, Praha 1928, s. 18-19, připsal původ pověry o „*pěti kachničkách*“ katolíkům, kteří chtěli „*zesměšnit nenáviděného reformátora*“. Sám postupoval obdobně z protikatolického hlediska: má zde být zobrazen mnich s jeptiškou.

¹⁵ Karel Vladislav Zap, *Popsání hlavního města království Českého*, Praha 1868, s. 159.

¹⁶ Bernhard Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen*, Wien 1877, III, s. 161.

¹⁷ Neuwirth (pozn. 12), s. 70. – *Idem*, *Prag*, 2. vyd. Leipzig 1912, s. 52-53.

¹⁸ Takto ještě Ernst Ullman, *Geschichte der deutschen Kunst 1350-1470*, Leipzig 1981, s. 105: v prvním poschodí mezi Karlem a Václavem sv. Zikmund, nahore sv. Václav a Vít.

¹⁹ Jan Herain, *Karlův most v Praze*, Praha 1908, s. 9.

²⁰ Alfred Stix, Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts, *Jahrbuch der k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale II*, 1908, s. 69-132, zvl. s. 98. – Jaromír Homolka, Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách, *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et historica. Monographia LV-1976*, s. 11-54, kapitola „*Staroměstská mostecká věž a její okruh*“, zvl. s. 19, se domníval, že jednotlivé světcové správně jako první určil Zdeněk Wirth, Sochaři pražské svatovítské školy. Plastiky na Staroměstské mostecké věži v Praze, in: Zdeněk Wirth (ed.), *Umělecké poklady Čech I*, Praha 1913, s. 3-4. Chybné zaměňování sochy sv. Zikmunda za sv. Václava (od Kamenického po Neuwirtha) dovoluje dedukovat, že poškozená socha sv. Zikmunda byla po roce 1854 doplněna podle historizujícího modelu, který zhotovil sochař Adalbert Linhart (Milada Vilímková, Ke stavebním opravám Staroměstské mostecké věže, *Zprávy památkové péče XXXIV*, 1974, s. 16-25, zvl. s. 21, nerozpoznala, že šlo právě o sochu sv. Zikmunda.).

²¹ Herain (pozn. 19), s. 8-9. – Jaromír Plastika, in: Zdeněk Wirth (ed.), *Dějepis výtvarného umění v Čechách I, Středověk*, Praha 1931, s. 181-239, s. 210. – Josef Opitz, *Plastik Böhmens zur Zeit der Luxemburger*, Prag 1936, s. 98-99. – Karl M. Swoboda, *Peter Parler*, Wien 1942, s. 23. – Albert Kutal, *České gotické sochařství 1350 – 1450*, Praha 1962, s. 57.

²² Jiří Louda, Znaky na Staroměstské mostecké věži, *Umění XXXIII*, 1985, s. 357-359

²³ Jiří Fajt – Jan Royt, Sv. Vojtěch ve vrcholném a pozdním středověku, in: *Svatý Vojtěch. Tisíc let svatovojtěžské tradice v Čechách*, Praha 1997, s. 37-39, zvl. s. 37.

²⁴ Dana Stehlíková, Die hl. Prokop und Sigismund sowie der Löwe von der Ostfassade des Altstädter Bruckenturms, in: Jiří Fajt (ed.), *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Representation des Hauses Luxemburg 1310-1437*, München – Berlin 2007, s. 232-235, zvl. s. 232-233, kat. č. 80a.

²⁵ Chadraba (pozn. 5), s. 11, obr. 1. – *Idem*, Staroměstská mostecká věž a její výzdoba ve vztahu ke korunovaci českých králů, *Staletá Praha. Královská cesta, Staletá Praha XXX*, 1991, s. 55-135, zvl. s. 88, totéž vyobrazení.

²⁶ V české hagiografické literatuře život, ohlas a význam sv. Víta pojednal (včetně shromáždění početné bibliografie) F. V. Mareš, *Svatý Vít*, in: *Bohemia Sancta. Životopisy českých světců a přátel Božích*, Praha 1989, s. 72-77, ale Chadrabovu knihu nezmínil. Konstatoval: „*Atribut kohouta, později interpretovaný jako symbol bdělosti, pochází snad z kraji polabsko-slovanských, kde mu bývala přinášena kuřata, jako předtím Svantovítovi, jehož kult měl pro podobnost jména podle plánů misionářů snáze vytlačit. Jako patron saských císařů mívá někdy hermelín a říšské jablko.*“ Informaci o fakultativních atributech sv. Víta autor evidentně převzal z publikace Wolfgang Braunfels (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie VIII*, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1976, sl. 580-583, zvl. sl. 580, heslo Vitus: „*Als Schutzpatron d. sächs. Kaiserhauses u. d. böhm. Kge bisw. i. Hermelinmantel, m. Krone od. fürstl. Kopfbedeckung (m. Kreuz) u. Reichsapfel*“. – *Idem*, v přehledu literatury uvedena kniha Rudolfa Chadrabý z roku 1971, nicméně sv. Vít na Staroměstské mostecké věži není zmíněn. Mezi ikonografickými příklady chybí odkaz na saské příklady sv. Víta s knížecími insigniemi, z českého umění je citován až Želinský oltář z roku 1526 (Jaroslav Pešina, *Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen*, Prag 1958, obr. 260). Obdobně: Hannelore Sachs – Ernst Badstübner – Helga Neumann, heslo Veit, in: *Christliche Ikonographie in Stichwortarten*, Leipzig 1980, s. 352.

²⁷ Chadraba (pozn. 5), s. 12, zvažoval, zda na místě sv. Víta původně nestála socha Krista jako protějšek Marie na západní fasádě, a socha sv. Víta sem nebyla přenesena ze západní fasády po jejím zničení Švédy v roce 1648, ale nakonec tuto možnost odmítl. Kdo ví, jestli by nebyl více na vážkách, kdyby si všiml, že sv. Vít stojí na konzole zdobené christoidním symbolem vinné révy (viz Karel Stejskal, *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 1978, obr. s. 207).

²⁸ Milada Studničková, Kult svatého Zikmunda v Čechách, in: Petr Kubín (ed.), *Světcí a jejich kult ve středověku. Sborník Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy. Dějiny umění-historie IV*, Praha 2006, s. 283-323, zvl. s. 293.

²⁹ Swoboda (pozn. 21), s. 39.

³⁰ Karl M. Swoboda, Klassische Züge in der Kunst des Prager Deutschen Dombaumeister Peter Parler, in: *idem* (ed.), *Beiträge zur Geschichte der Kunst im Sudeten- und Karpathenraum II*, Brünn – Leipzig 1939, s. 9-25, zvl. s. 25, pozn. dole.

³¹ Swoboda (pozn. 21), s. 41, konstatoval v případě konzolových masek ve Svatováclavské kapli ve sv. Vítě „*der Anschluß an die Antike Vorbilder*“.

³² *Idem*, s. 23.

³³ Karl M. Swoboda, *Prag*, Berlin 1941, s. 56.

³² Erich Bachmann, *Architektur bis zu den Hussitenkriegen*, in: Karl M. Swoboda, *Gotik in Böhmen*, München 1969, s. 34-109, zvl. s. 103.

³⁵ Co se týká názorů českých historiků umění, Zoroslava Drobná, in: Zoroslava Drobná – Václav Hlavsa, *Karlův most*, Praha 1958, s. 14, uvažovala o „spíše symbolickém náznaku nového Kamenného mostu se dvěma mostními oblouky“. – Viktor Kotrba, *Architektura*, in: Jaroslav Pešina (ed.), *České umění gotické 1350-1420*, Praha 1970, s. 56-111, zvl. s. 63, odmítl „nejnovější“ názor, že vzorem pro stavbu Karlova mostu byl tzv. Římský most v Trevíru, „jehož segmentové oblouky zdají se být předlohou pro zobrazení mostu na východním průčelí Staroměstské mostecké věže z osmdesátých let 14. století;“ a to z toho důvodu, že „oblouky Karlova mostu mají půlkruhový profil“. (Hlobil: oblouky na realizovaném mostě nejsou půloblouky, nýbrž segmenty půloblouků.) – Kotrba, s. 85, psal o „zjednodušeném zobrazení úseku mostu o dvou segmentových obloucích“. – Chadraba (pozn. 5), s. 23, o „motivů dvouobloukového fragmentu (modelu) mostu“ napsal, že „takovýto odznak nosili vyšší na svých kutnách bratří mostního díla (fratres pontifices, frères pontifes)“ stavitelé mostu v Avignonu a že atributem sv. Benezetta, patrona avignonského mostu, „byl právě takovýto mostní fragment“; odkazoval na: Luis Réau, *L'art chrétien III*, Paris 1958, s. 191-192, heslo Bénézet d'Avignon. Zde se ale praví k ikonografii sv. Benezetta pouze toto: „On le représente avec une lourde pierre de taille chargée sur ses frères épaules.“

³⁶ Viktor Kotrba, Kaple svatováclavská v pražské katedrále, *Umění VIII*, 1960, s. 329-356, zvl. s. 350.

³⁷ Nicméně plný oblouk rámoval také zaniklé kružbové okno v přízemí jižní věže Katedrály sv. Víta.

³⁸ Znázornění říšské, tzv. cášské koruny z roku 1349, přechovávané na relikviářové bystě Karla Velikého (Aachen, Domschatz), na Staroměstské mostecké věži identifikoval Viktor Kotrba (podle Chadraby /pozn. 25/, s. 70). Mohl tak soudit podle typické příčné kamáry. Další markanty cášské koruny, nízká obroučka s více liliemi a čelný křížek, chybí. Shodně vytvarované obroučky dvou heraldických korun nad štíty po stranách sv. Víta, pravá s římským a levá s českým znakem, ukazují mezi křídly klenoty rovněž po jedné, dekorativně do výšky protažené kamáre. Obroučka koruny Václava IV. na Staroměstské mostecké věži se čtyřmi velkými kompaktními liliemi připomíná Karlovou svatováclavskou korunu – na to upozornil již Neuwirth (pozn. 12), s. 104.

³⁹ Josef Švástal, Geometrická rekonstrukce historické architektury, *Architektura ČSR*, 1985, č. 1, s. 36-39, zvl. 38.

⁴⁰ Václav Vladivoj Tomek, *Dějepis města Prahy II*, Praha 1871, s. 41.

⁴¹ Jakub Vítovský, Stavitel Karlova mostu mistr Otto - k otázce vztahů mezi stavební činností Jana IV. z Dražic a Karla IV., *Zprávy památkové péče LIV*, 1994, s. 1-6. – Idem, heslo Otto, in: Pavel Vlček (ed.), *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách*, Praha 2004, s. 464. Předchozí bádání trvalo na tom, že most projektoval Petr Parlér, např. Homolka (pozn. 20), s. 15, pozn. 8. s. 127: „Podle nápisu v triforiu ... byl autorem výstavby mostu a tedy i mostecké věže ... Petr Parlér, což potvrzuje i slohový rozbor.“

⁴² Neuwirth (pozn. 12), s. 70.

⁴³ Vojtěch Birnbaum, *Architektura*, in: Zdeněk Wirth (ed.), *Dějepis výtvarného umění v Čechách I, Středověk*, s. 99-180, zvl. s. 133.

⁴⁴ Viz Homolka (pozn. 19), s. 12.

⁴⁵ Takto Swoboda (pozn. 21), s. 23, 38, a další historici umění.

⁴⁶ Herain (pozn. 19), s. 9.

⁴⁷ Kutal (pozn. 21), s. 58.

⁴⁸ Směřování ke krásnému slohu v případě soch obou Lucemburků naznačuje nejen skladebný systém draperie, ale také další detaily, např. útes Václava IV (Mimochodem pověstná hlava „Bradáče“, běžně spojovaná s Juditíným mostem, právě podle typického traktování vlasů a „mrožního“ kníru i výrazně směrem k bradě zúženého obličje není románská, stylověkriticky patří až do doby Václava IV.) Ke krásnoslohovým detailům patří velká agraфа spinající plášť Václava IV. – Viz Milena Bartlová, *The Magic of Image: Astrological, Alchemical and Magical Symbolism at the Court of Wenceslas IV*, in: Blanka Szeghyová, *The Role of Magic in the Past*, Bratislava 2005, s. 19-28, zvl. s. 24-25.

⁴⁹ Herain (pozn. 19), s. 9: znak Braniborska „byl zajisté zazděn v době, kdy země patřila ke království českému, tedy v letech 1373–1377“. – Václav Vojtíšek, O erbech na staroměstské mostecké věži, *Kniha o Praze 1958*, s. 73-78, zvl. s. 77, datoval sérii vzhledem k absenci znaku Braniborska do let 1373–1377. Recentně Karolina Adamová – Antonín Lojek, Erby na Staroměstské mostecké věži (Braniborský nebo svídnický znak), in: *Královský Vyšehrad IV. Sborník příspěvků ze semináře 940 let Královské kolegiální kapituly sv. Petra a Pavla na Vyšehradě*, Praha 2012, s. 339-348, zvažovali datování už do let 1363–1368. Kvůli zániku heraldické výzdoby západní fasády věže ponechali otázku otevřenou.

⁵⁰ Vítovský (pozn. 5), s. 122, 124.

⁵¹ Václav Mencl, České středověké klenby, Praha 1974, s. 79, datoval klenbu Staroměstské mostecké věže „kolem r. 1380“. Dobroslav Líbal, *Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek*, Praha 2001, s. 374, vůči datování Vítovského nic nenamítal.

⁵² Vítovský, *Staroměstská* (pozn. 5), s. 124, 132, obr. s. 131.

⁵³ Viz Ivo Hlobil, Der spätgotische Turmwächter des Altstädter Turms der Karlsbrücke, *Umění LXI*, 2013, s. 257-267. – Romuald Kacmarek, Bemerkungen zum Turmwächter des Altstädter Brückenturms, *Umění LXII*, 2014, s. 161-162. – Ivo Hlobil, Turmwächter oder letzter Baumeister der Karlsbrücke?, *Umění LXII*, 2014, s. 163-164, 209.

⁵⁴ Údaj o dokončení věže v roce 1451 uvádí Josef Emler, Kamenný most Pražský a někdejší úřad mostecký, *Památky archeologické a místopisné VIII*, 1870, sl. 203-222, zvl. sl. 208.

⁵⁵ K osobnosti Karla Stejskala: František Šmahel, PhDr. Karel Stejskal, CSc., *Mediaevalia historica Bohemica VIII*, 2001, s. 245-251. – Klára Benešová – Jan Chlábek (edd.), *V zajetí středověkého obrazu. Kniha studií k jubileu Karla Stejskala*, Praha 2011, s. 7-10.

⁵⁶ Středověkou astrologií se Karel Stejskal zabýval už dříve: Karel Stejskal – Josef Krása, *Astralvorstellungen in der mittelalterlichen Kunst Böhmens*, *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity*, 1964, F 8, s. 61-85.

⁵⁷ Zdeněk Horský, Založení Karlova mostu a kosmologická symbolika Staroměstské mostecké věže, *Staletá Praha IX*, Praha 1979, s. 197-212 – Zdislav Šíma, Il Ponte Carlo: un raggio attraverso i secoli, in: Sante Graciotti (ed.), *Italia e Boemia nella Cornice del Rinascimento Europeo*, Firenze 1999, s. 185-192. – Idem (ed.), Ve znamení hvězd, in: Šefců (pozn. 5), s. 105-118. Posouzení občas obtížně přijatelných závěrů těchto badatelů je třeba ponechat specializovanému bádání.

⁵⁸ Karel Stejskal, Petr Parlér jako Sokrates, *Dějiny a současnost X*, 1968, č. 4, s. 11-14. – Idem, Divadlo na dvoře Václava IV. K otázce antických tradic ve středověkém divadle, in: M. Kouřil, *Prologomena Scénografické encyklopedie*, Praha 1971, s. 57-76. – Idem, Der Historismus in der Kunst am Hofe Karls IV., in: *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXII^e congrès international d'histoire de l'art, Budapest 1960*, Budapest 1972, T. II, s. 585-589. – Idem, *Eléments*

antiquisants dans les sculptures provenant du chantier de Pierre Paléř, *UměníXX*, 1972, s. 234-247. – Idem, Pasionál Přemyslovny Kunhuty, in: Ema Urbánková – Karel Stejskal, *Pasionál Přemyslovny Kunhuty*, Praha 1974, s. 21–146, zvl. s. 37-53. – Idem, *Antické tradice v českém středověkém umění* (kat.výst.), Praha 1982, s. 71-75.

⁵⁹ Kutal (pozn. 21), s. 50, pouze poznamenal, že bysta Václava z Radče „se přiblížila analytickému realismu raně renesančních portrétů“.

⁶⁰ Stejskal, Petr Parlěř (pozn. 58), s. 12.

⁶¹ Originálním způsobem v skromně vypravené stati Stejskal, Divadlo (pozn. 58); v roce 1972 Karel Stejskal publikoval její stručnější německy překlad.

⁶² Homolka (pozn. 20), s. 44, připustil a zdůvodnil, že v huti Petra Parlěře skutečně působili řezbáři. K spoluúčasti Parlěřovy huti na přípravě dvorských slavností chybí historické zprávy.

⁶³ Lotlisa Behling, *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Köln – Graz 1964, s. 134. Tato kniha inspirovala Karla Stejskala a později i Rudolfa Chadrabu k výkladu antických historismů v dvorské kultuře Karla IV.

⁶⁴ Ibidem, s. 135-138, na s. 135 autorčino zdůvodnění námětu kolínské konzoly: „Die herrliche Blattkrone wird nun so anmutig getragen und gehört so sehr zu der Konsolenfigur, daß man den Metamorphosen beizuwohnen glaubt, wonach in den Sagen der Völker aus Menschen Pflanzen, und umgekehrt, werden.“ S. 135-136 citován italský originál Ovidiova vyprávění o metamorfóze Dafné a jeho německý překlad. Na s. 135-136 citován italský originál Ovidiova vyprávění o metamorfóze Dafné a jeho německý překlad. Český překlad: Publius Ovidius Naso, *Proměny*. Přeložil Ferdinand Ferdinand Stiebitz, Praha 1958, s. 32: „Pozbyla všech svých sil, i zbledla, a rychlého běhu / námahou zmožena, tam, kde proudí Péneios, hledí, / volajíc: ‚Otče, ach pomoz! Ač mají-li řeky moc boží, / zahladí a změní můj vzhled, jenž vinen, že příliš se líbím! / Sotva skončila prosbu, již ztrnulá jí má jí údy, / kolem měkkých útrob se oprárád heboučké lýko, / kšticce se rozrůstá v listí a ve větve paže a ruce, / noha, právě tak rychlá, jí v nehybných kořenech vázne, / tvář jí koruna halí: jen zářivá krása jí zbyla.“

⁶⁵ Badatelský profil Chadrabu nedávno obsáhle analyzovala Tereza Johanidesová, *Historik umění Rudolf Chadraba a jeho vědecké dílo* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2014.

⁶⁶ Chadraba (pozn. 5).

⁶⁷ Rudolf Chadraba, Pražský triumfální oblouk, *Dějiny a současnost IX*, 1967, č. 8, s. 9-14. – Idem, Der Triumph-Gedanke in der böhmischen Kunst unter Karl IV. und seine Quellen, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller- Universität Jena, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, Heft 1, Jahrgang XVI*, 1967, s. 63-78. – Idem, Tradice druhého Konstantina a řeckoperská antizeze v umění Karla IV., *UměníXVI*, 1968, s. 567-603. – Idem, Kaiser Karls IV. devotio antiqua, *Mediaevalia Bohemica I*, 1969, s. 51-68. – Idem (pozn. 5). – Idem, *Karlův most*, Praha 1974 (anglické vydání: Rudolf Chadraba, *Charles Bridge*, Praha 1974). – Idem, Der „zweite Konstantin“. Zum Verhältnis von Staat und Kirche in der karolinischen Kunst Böhmens, *UměníXXVI*, 1978, s. 505-520, zvl. s. 512-514. – Idem, K tradici antiky v českém výtvarném umění za Karla IV. a Václava IV., in: Ladislav Varcl et al., *Antika a česká kultura*, Praha 1978, s. 174-188. – Idem, Zur Ikonographie der thronenden Herrscherfiguren am Altstädter Brückenturm in Prag, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller- Universität Jena, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, Heft 1, Jahrgang 30-1981*, s. 411-418. – Idem, Profetický historismus Karla IV. a přemyslovská tradice, in: Václav Vaněček (ed.), *Karolus Quartus. Piae memoriae fundatoris sui Universitas Carolina d. d.*, Praha 1984, s. 421-453. – Idem, Staroměstská mostecká věž a její výzdoba ve vztahu ke korunovaci českých králů, Staletá Praha. Královská cesta, *Staletá Praha XXX*, 1991, s. 55-135.

⁶⁸ Abstrahovat rozvětvený výklad Staroměstské mostecké věže Rudolfa Chadrabu (autorova kniha z roku 1971 postrádá rejstříky) není snadné. Stranou jsou ponechány Chadrabovy odkazy (idem, pozn. 5, s. 93, 97. – Idem, Staroměstská mostecká, pozn. 25, s. 117) na spojitost sochařské výzdoby věže s orientálním uměním.

⁶⁹ Rudolf Chadraba mohl poukázat též na triumfální kompozici předbyzantského typu, jak ji zachytil stříbrný talíř z roku 388 (Academia de la Historia, Madrid, vyobr. např. René Huyghe (ed.), *Encyklopedie Umění středověku. Umění a lidstvo Larousse*, Praha 1969, s. 24, obr. 33). Zobrazuje ve středu trojetážové kompozice trůnícího císaře Theodosia I. se dvěma syny posazenými po jeho stranách při jmenování vysokého úředníka ve spojitosti s trojdílným profilem baziliky.

⁷⁰ V českém dějepise umění se bráně v Capui dlouhodobě věnuje, inspirován Rudolfem Chadrabou, Peter Kováč, Brána Fridricha II. v Capui. Poznámky k její moderní i středověké interpretaci, in: *Historia artium IV. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Philosophica-Aesthetica XXIII*, Olomouc 2002, s. 137-174. – Idem, *Úsvit renesance. Dvorské umění císaře Fridricha II. Bamberský a Magdeburský jezdec*, Praha 2010, zvl. s. 286. Kováčův názor Rudolfa Chadrabu neuvádí, návaznost na mostní bránu v Capui nepřipomíná, o sto let mladší Staroměstskou mosteckou věž zmiňuje pouze „jako poslední a obzvláště působivý příklad feudální mostní ikonografie“. Sdělení pražské brány vyjádřil větou: „most se nachází pod nebeskou ochranou svěťce (myšlen sv. Víta) stejně jako pod světskou mocí císaře a krále“.

⁷¹ Odkaz: Gerhard Schmidt (rec.), Claire Richter Sherman: The Portraits of Charles V of France (1338-1380), New York 1969, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1971, s. 72-88, zvl. s. 79, obr. 6: Sv. Antonín adorovaný dvěma menšími postavami francouzských princů (Karel VI. a Ludvík Orleánský) po stranách.

⁷² Představu o konstantinové tradici a symbolice v souvislosti s Karlovým mostem Rudolf Chadraba rozvedl ve stati: Profetický historismus Karla IV. a přemyslovská tradice (pozn. 67), s. 436-437. – Kateřina Kubínová, Karl IV. und die Tradition Konstantins des Grossen, in: Jiří Fajt – Andrea Langer (edd.), *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im Europäischen Kontext*, Berlin – München 2009, s. 320-327, naproti tomu podotkla, že Karel IV. se v dochovaných pramenech nikdy nepřirovnal k císaři Konstantinovi.

⁷³ Jiří Kuthan – Miroslav Šmied (edd.), *Korunovační řád českých králů*, Praha 2009, s. 220-267, Latinský originál a český překlad.

⁷⁴ Rudolf Chadraba nepřipomněl starší mystifikaci, že se sv. Vít stal patronem pražského kostela, aby se zapomnělo na pohanské uctívání Svantovíta. Viz František Stejskal, *Svatý Václav. Jeho život a úcta*, Praha 1925, s. 61.

⁷⁵ Chadraba (pozn.5), s. 53, analyzoval triádu sochařské výzdoby katedrály sv. Víta podobně jako předtím Swoboda (pozn. 21), s. 37: „Unten die dunkle Vergangenheit, das Begräbnis der Vorfahren, in einer Zwischenzone die Welt der Lebenden und darüber erst die himmlische Stadt“. Swobodovu knihu nezmínil.

⁷⁶ Chadraba (pozn. 5), s. 12, zvažoval, zda na místě sv. Víta původně nestála socha Krista, jako protějšek Marie na západní fasádě, a socha sv. Víta sem nebyla přenesena ze západní fasády po jejím „rozšíření Švédy v roce 1648“, posléze tuto možnost odmítl. Kdo ví, jestli by nebyl více na vážkách, kdyby si všimnul, že sv. Vít stojí na konzole zdobené christoidním symbolem vinné révy, viz Karel Stejskal, *Umění na dvoře Karla IV.*, Praha 1978, obr. s. 207.

⁷⁷ Jindřich Vávra, *Staroměstská mostecká věž*, Praha 1960, s. 6. K tomu Chadraba, Staroměstská (pozn. 5) s. 28-29.

⁷⁸ Chadraba, Staroměstská mostecká (pozn. 25), s. 124, 126.

⁷⁹ Lubomír Konečný, Ikonografie a ikonologie, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I-II*, Praha 1995, zvl. I, s. 999-1000: „*Cilené navázali ve verzi E. Panofského v 50. a 60. letech Rudolf Chadraba, Karel Stejskal, Josef Krása, Jaromír Neumann, Hana Volavková aj.*“

⁸⁰ Josef Krása (rec.), Rudolf Chadraba, Staroměstská mostecká věž a triumfální symbolika v umění Karla IV., *Umění XXI*, 1973, s. 75-77.

⁸¹ Viz o tom Anděla Horová, Rudolf Chadraba šedesátiletý, *Umění XXX*, 1982, s. 463-468, zvl. s. 464. Obdiv k spisům Rudolfa Chadraby vyjádřil nedávno Horst Bredekamp (Art History Is the Best Discipline: Horst Bredekamp in Conversation with Ladislav Kesner, *Umění LXII*, 2014, s. 66-73, zvl. s. 68, s. 73). Jmenovitě zmínil „*his work on the antichrist*“, želel, že není přeložen do jiných jazyků. Ladislav Kesner, ibidem, s. 73, pozn. 1, tuto práci chybně ztotožnil s Chadrabovou knihou o Staroměstské mostecké věži z roku 1971 (Chadraba /pozn. 5/). Bredekamp byl také nepřesný. Ve skutečnosti zřejmě na mysli knihu Karla Chytila, *Antikrist v naukách a umění středověku a husitské obrazné antithese*, Praha 1918. Chadraba svou studii o Antikristovi publikoval v němčině (in: E. Kirschbaum, ed., *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1969, s. 119-122).

⁸² Janusz Kęłowski, Z problematyki rzeźby parlerowskiej: motyw antyczny, in: Piotr Skubiszewski (ed.), *Sztuka i ideologia XIV wieku*, Warszawa 1975, s. 117-133, zvl. s. 119-120.

⁸³ Jarmila Vacková, O symbolice triumfu v naší a zahraniční literatuře, *Umění XXIV*, 1976, s. 377-382, připoměla Chadrabův výklad Staroměstské mostecké věže s odkazem na římskou triumfální symboliku.

⁸⁴ Jiří Spěváček (rec.), Rudolf Chadraba, Staroměstská mostecká věž a triumfální symbolika v umění Karla IV., *Český časopis historický XX*, 1972, s. 377-382.

⁸⁵ Jiří Spěváček, *Václav IV. 1361–1419. K předpokladům husitské revoluce*, Praha 1986, s. 478.

⁸⁶ Chadraba, Staroměstská (pozn. 5), s. 53: „*Figurální konzoly v příměstí Staroměstské mostecké věže upozorňují mravoličně na světské vášně.*“

⁸⁷ František Kavka, *Vláda Karla IV. za jeho císařství (1355–1378)*, Praha 1993, zvl. II, s. 244.

⁸⁸ Ferdinand Seibt, *Karel IV. císař v Evropě*, Praha 1999, s. 388, 397, 447, pozn. 964.

⁸⁹ Jaromír Homolka, Uměleckohistorické hodnocení, in: Milada Vilímková – Mojmír Horyna – Jan Muk – Jaromír Homolka, *Staroměstská mostecká věž (Stavebněhistorický průzkum)*, 1973, s. 88-109. – Idem (pozn. 20), s. 11-54. – Idem, Zu den ikonographischen Programmen Karls IV., in: Anton Legner (ed.), *Die Parler und der Schöne Stil*, Köln 1978, zvl. I, s. 607-618, zvl. s. 616-618. – Idem, Sochařství, in: Emanuel Poche (ed.), *Praha středověká*, Praha 1983, s. 359-492, zvl. s. 419, 421-427.

⁹⁰ Zvláštní roli v sledovaných souvislostech sehrála malá brožura, svého druhu pěkně napsaná, od Jindřicha Vávry, *Staroměstská mostecká věž*, Praha 1960 (dvacet nečíslovaných stran a vyobrazení, vydavatel Pražská informační služba). Rudolf Chadraba ve své knize z roku 1971 (pozn. 5), s. 28-29, z ní doslova převzal dvě obsáhlé pasáže, v nichž Vávra pomocí formální analýzy dovozoval – nesouhlasil s Vojtěchem Birnbaumem – „*předrenesanční*“ charakter architektury a výzdoby sledované stavby Petra Parléře, což spojil „*se silnými humanistickými rysy, snad v některých směrech již renesančně humanistickými*“ Karla IV. Chadraba přejal Vávrou představu Parléřovy „*protorenesance*“, podpořil ji dalšími argumenty a připojil shodně vyznívající závěry vlastní analýzy symbolického významu Staroměstské mostecké věže. Homolka (pozn. 20), s. 35-36, pozn. č. 70, si dal tu práci a Vávrou analýzu, pokud ji Chadraba ocitoval, označil jako nepřijatelnou. Pro zachování korektnosti, Vávra psal především o renesanci v Čechách, ne v Itálii a jak v jiných souvislostech upozornil Karel Otavský, *Die Sankt Wenzelskrone im Prager Domschatz und die Frage der Kunstauffassung am Hofe Kaiser Karls IV.*, Bern 1992, s. 93, Karla IV. jako „*otce německé renesance německého humanismu*“ oslovil už mladý Konrad Burdach (1891).

⁹¹ Homolka (pozn. 20), s. 40. Lze dodat, že týž kameník – sochař zhotovil nejméně jednu (vyobrazení Klára Benešová – Ivo Hlobil – Petr Chotěbor – Marie Kostílková, *Petr Paláš. Svatovítská katedrála 1356–1399*, Praha 1999, s. 124 /anglický překlad: *Peter Parler & St Vitus's Cathedral*, Praha 1999, s. 124/), ne-li všech šestnáct formálně blízkých a stejně kvalitních, jen kvůli obtížnému přístupu nedostatečně publikovaných velkých masek na vnitřních stranách oblouků opěrného systému katedrály sv. Víta (Antonín Podlaha – Kamil Hilbert, *Metropolitní chrám sv. Víta v Praze. Soupis památek uměleckých a historických*, Praha 1906, s. 133, s. 130-132, obr. 166-167, 169). Zhotoveny byly před rokem 1385 nebo kolem roku 1385 (letopočet vysvěcení svatovítského chóru). Nejen kvalitou uměleckého provedení, ale též ikonograficky, jsou bez zjištěných typologických předstupňů. Představují první vrchol parléřovského fantaskního umění (druhý vyznačují chrlice, nestvůry a masky jižní věže katedrály sv. Víta, kolem roku 1400, viz Ivo Hlobil, Die Bauskulptur an der Frontseite des Parler-Turms am St. Veitsdom zu Prag, *Umění XLIX*, 2001, s. 290-294, obr. 2, 3, 6. – Idem, Gotické chrlice předhusitské doby (Gothic gargoyles of the pre-Hussite period, in: Petr Chotěbor /ed./, *Chrlice Svatovítské katedrály / The gargoyles of St Vitus's Cathedral*, Praha 2012, s. 17-23, 107-113). Vítofský (pozn. 5), s. 134, zaznamenal u masky Tritóna kamenickou značku.

⁹² Swoboda (pozn. 21), s. 40-41, vyzvedl kvalitu figurálních konzol v choru sv. Víta a na Staroměstské mostecké věži slovy: „*Auch das ist nicht 'bloß' Werkstattarbeit, sondern von Parler selbst, seinem Wesen entsprechend gelenkte künstlerische Erfindung.*“

⁹³ Nesouhlas s Homolkovou interpretací „*věžníka*“ viz pozn. 54. Tomáš Gaudek (rec.), František Šmahel, Diví lidé v imaginaci pozdního středověku, Praha 2012, s. 275-277, *Studia Mediaevalia Bohemica IV*, 2012, s. 275-277, zvl. s. 277, Homolkův impresivní výklad „*věžníka*“ ještě dále rozvinul: „*Tato „postava si totiž vykasává plášť a chybí málo k tomu, aby své vbrzku odhalené pozadí nasměrovala ke katedrále a k Pražskému hradu, k němuž je zatím otočena čelem.*“

⁹⁴ Karel Neubert – Ivo Kořán – Miloš Suchomel, *Karlův most*, Praha 1991, s. 25-38. – Viz také Ivo Kořán, Staroměstská mostecká věž, in: Pavel Viček (ed.), *Umělecké památky Prahy. Staré Město-Josefov*, Praha 1996, s. 127-129.

⁹⁵ Vojtišek (pozn. 49).

⁹⁶ Nesouhlas s Kořánovou interpretací „*věžníka*“ viz pozn. 53.

⁹⁷ Horová (pozn. 81) s. 464, k Chadrabově knize z roku 1971 výstižně podotkla, že se autor „*soustředil na neoddiskutovatelné, smyslově názorné doklady ..., leckdy navršené až nepřehledně na úkor konsistence své teorie ve snaze přesvědčivě doložit směr bádání dosud ne zcela domestikovaný*“. – Příklad Chadrabovy kumulativní argumentace. V roce 1971 (pozn. 5, s. 31) konstatoval, že na věži pražské Novoměstské radnice, „*dobovým protějšku Staroměstské mostecké věže*“, se nachází z roku 1640 latinský palindrom („*Signa te, signa, temere me tangis et angis / Roma, tibi subito motibus ibit amor*). Tento magický nápis měl být „*kdysi napsán na bráně Říma, obnoveném po arabském vpádu*“. – Chadraba, Staroměstská mostecká (pozn. 25), s. 130, pozn. 81: Nápis uveřejnil Jaroslav Kopš, „*poradce archeologického ústavu ČSAV*“, v deníku *Večerní Praha*, 7. 12. 1978, s. 5, noticka Záhada mostecké věže. Podle Kopše byl nápis objeven „*na severní straně věže, pod střechou, při drobných pracích na věži ve čtyřicátých letech*“, na jiném místě tamtéž sděluje, že se tak stalo „*před rokem 1947*“. Objev prý „*v tisku vyvolal malou sensaci*“. Chadraba tento „*gotický versus reciprocus*“ bez bližšího zdůvodnění (na věži jej nelze ověřit) zařadil do „*doby dokončení stavby*“

a použil jej jako jeden z argumentů pro závěr, že Praha se měla stát „novým Římem Karlovým“. V roce 1991, s. 84, 130, pozn. 81, napsal, že nápis tohoto znění, s údajem, že je „prvně doložený v okruhu francouzského krále Ludvíka IX. Svatého“, sděluje, že byl „objeven při restauraci roku 1945 Václavem Měnclem“ také „na severním průčelí“ Staroměstské mostecké věže. Vilímková (pozn. 20), objev nápisu nezmiňuje.

⁹⁸ Kateřina Kubínová, *Imitatio Romae. Karel IV. a Řím*, Praha 2006 (disertace), Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2004, se Chadrabovými závěry nezabývala, na s. 285, pozn. 384, pouze poznamenala, že s „k nim v mnohém staví kriticky“.

⁹⁹ Michael Viktor Schwarz, *Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des Weichen Stils*, Worms 1986, Teil I. s. 382-386. Autor odkazoval na Chadrabovy práce z let 1971, 1974, 1978, z Homolkových citoval příspěvek pro kolínský katalog výstavy Die Parler und der Schöne Stil z roku 1978.

¹⁰⁰ Chadraba, Staroměstská mostecká (pozn. 25), s. 83, k bráně Bastily pouze poznamenal, že „v naturalistické nenucenosti a soukromé zbožnosti tu stáli dva princové po boku sv. Antonína Paduánského“. Barbara Baumüller, *Der Chor des Veitsdomes in Prag. Die Königskirche Kaiser Karls IV.*, Berlin 1994, s. 117-119, zůstala u komparace Staroměstské mostecké věže s bránou v Capui.

¹⁰¹ Schwarz (pozn. 99), s. 386: Jediný případ, „wo die karolinische Skulptur die imperiale Ansprüche mit einer Deutlichkeit vertritt, die über das bloß Vorzeigen von Insignien hinausgeht-vordergründig mehr königlich böhmisch als kaiserlich römisch ausgerichtet und entspricht deutlicher Karls Innen- als seiner Außenpolitik. Der Turm ist das anspruchsvolle Denkmal eines Hausmachtkaiserturms und wurde darin zum Vorbild vielen späteren.“

¹⁰² Vítovský, K datování (pozn. 5) s. 21-22.

¹⁰³ Jan Bažant, *Umění českého středověku a antika*, Praha 2000, s. 163-170. Kriticky recenzovala Kateřina Kubínová, *Český časopis historický* 1C, 2001, s. 313-318. Odpověď autora ibidem, s. 838-841. Problematiky Staroměstské mostecké věže se diskuze jmenovitě nedotkla.

¹⁰⁴ Iva Rosario, *Art and Propaganda: Charles IV of Bohemia 1346-1378*, Woodbridge 2000, s. 79-80, 82-83.

¹⁰⁵ Paul Crossley, Bohemia Sacra and Polonia Sacra. Liturgy and History in Prague and Cracow Cathedrals, *Folia Historiae Artium. Seria Nowa*, díl 7, 2001, s. 4-69, zvl. s. 55. – Viz také idem, The Politics of Presentation: The Architecture of Charles IV of Bohemia, in: A. Z. Minnis, *Courts and Regions*, York 2000, s. 165-172, zvl. s. 166.

¹⁰⁶ Klára Benešová, Karlův most, in: *10 století architektury. Architektura gotická*, Praha 2001, s. 80-81, kat. č. 2.016 (souběžně anglické vydání). – Eadem, Karel IV. a jeho královský a císařský program (1348-1378), in: Petr Kratochvíl (ed.), *Velké dějiny zemí Koruny české. Architektura*, Praha – Litomyšl 2009, s. 138-166, zvl. s. 165.

¹⁰⁷ Pavel Kalina – Jiří Kořátko, *Praha 1310-1419. Kapitoly o vrcholné gotice*, Praha 2004, s. 58-62.

¹⁰⁸ Jiří Kuthan, Praha v době lucemburské-rezidenční město vládařů Svaté říše římské a Koruny české, in: František Šmahel – Lenka Bobková (edd.), *Lucemburkové. Česká koruna uprostřed Evropy*, Praha 2012, s. 467-484, zvl. s. 481, 484.

¹⁰⁹ Ivo Hlobil, Rudolf Chadraba osmdesátiletý, *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Philosophica-aesthetica 23. Historia artium IV*, Olomouc 2002, s. 9-21 (souběžně německý překlad).

¹¹⁰ Vítovský, Staroměstská (pozn. 5), s. 125-132.

¹¹¹ Anton Legner, Konsolbüste einer jungen Frau mit dem Parlerzeichen, in: Anton idem (ed.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter Luxemburgern*, Köln 1978, I, s. 186-187. Idem, Bysta mladé ženy na konzole s parléřovským znakem, in: Anton Legner – Jörg Holger Baumgarten (edd.), *Parléřovské umění z Porýní* (kat. výst.), Národní galerie v Praze – Schnütgenovo muzeum v Kolíně nad Rýnem 1983, s. 69-70, kat. č. 1.

¹¹² S interpretací „pramáti Eva“ se relativně nedávno ztotožnil Charles T. Little, Büste einer jungen Frau mit dem Parlerwappen, in: Jiří Fajt (ed.), *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Representation des Hauses Luxemburg 1310-1437*, München – Berlin 2007, s. 392-393, kat. č. 129.

¹¹³ Vítovský zde rozvinul poznámku Jaromíra Homolky (pozn. 20), s. 29, pozn. 54, že na antikizující ikonografií některých masek na Staroměstské mostecké věži „měly asi vliv některé vysoko postavené osobnosti Karlova dvora“.

¹¹⁴ Vítovský, Staroměstská (pozn. 5), s. 131. Nesouhlas s Vítovského interpretací „Věžníka“ viz pozn. 53.

¹¹⁵ Vítovský, Staroměstská (pozn. 5), s. 127-128: Touto konzolou se snad „chtěl k pošetile zamilovanému Aristotelovi připodobnit sám Jan ze Středy, který jako učenec a biskup, moudrému císaři moudré rady dával, ale v soukromé korespondenci se pokládal za láskou sužovaného činitele žen“. Ovšem, jak upozornil už Josef Krása, Humanistische a reformatorische Gedanken in der höfischen Kunst Wenzels IV, *Acta Historiae Artium XIII*, 1967, s. 197-203, Jan ze Středy se na závěr života od pohanské antiky radikálně odklonil směrem k evangelijní zbožnosti. K tomu nedávno František Šmahel, Gab es einen Frühhumanismus im luxemburgischen Böhmen?, in: Jiří Fajt – Andrea Langer (edd.), *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, Berlin – München 2007, s. 22-26, zvl. s. 25, zde citován příslušný dopis Jana ze Středy adresovaný Karlu IV. (Paul Piur /ed./, Briefe Johann von Neumarkt, Berlin 1937, s. 503-504, Nr. 406).

¹¹⁶ Vítovský, K datování (pozn. 5), s. 21.

¹¹⁷ Opitz (pozn. 21), s. 98: „sieben Masken“, obr. 87-88 (podle odlitků). – Vítovský, Staroměstská (pozn. 5), s. 127-128 (snímky originálů). Vítovský, K datování (pozn. 5), s. 21: tyto masky „zřejmě personifikovaly přemožené přírodní a jiné síly“.

¹¹⁸ Vlasta Dvořáková, Hledání významu. Diví mužové a všeliká monstra, *Umění a řemesla XXXIV*, 1992, č. 1. Pražský hrad, s. 62-64. Tato kolegyně Rudolfa Chadrabu a Karla Stejskala v Ústavu teorie a dějin umění ČSAV v Praze zůstala při interpretaci masek v horním triforiu katedrály sv. Víta na rozdíl od Jakuba Vítovského jistě záměrně pouze u obecného výkladu: „Parléřovské maskarony listové je třeba chápat jako symboly podvojnosti přírody, v níž se sváří kladné elementy lidské s negativní, hrubou, neohrazenou přírodní silou. Jasný duch zápasí s temnou hmotou.“

¹¹⁹ Opitz (pozn. 21), s. 101, obr. 87, vpravo dole, „Ein affenartiges, hageres Obergesicht mit einer Spitzauslaufenden, schnabelartigen Oberlippe und an den Mund angestellten, seitlichen Trichterohren“, s. 143, pozn. 105: „Vampirkopf“

¹²⁰ Ibidem, s. 100, T. 87, vlevo nahoře, „Ein männlicher Kopf mit mächtigem Haupthaar und Bart“, s. 143, pozn. 105: „Mann mit Lockenhaar.“

¹²¹ Ibidem, s. 143, pozn. 105, „Satyrkopf“. Pro srovnání Jan Bažant (pozn.103), s. 165, tuto masku impresivně popsal jako „tvář mučeného satyra, patrně narážku na potrestání satyra Marsya“.

¹²² Ibidem, s. 100, obr. 87, vpravo nahoře: „Die Maske des Mannes mit der dicken, verschobenen Nase und herausgestreckter Zunge“, s. 143, pozn. 105, „Man mit der mächtigen Knotenase“. Typologicky tato maska odpovídá v roce 1906 obnovené figurální konzole ve Svatováclavské kapli – viz Benešová, *Petr Parléř* (pozn. 91), s. 51, obr. 5.

¹²³ Ibidem, s. 143, pozn. 105, bez popisu.

- ¹²⁴ Ibidem, s. 100, obr. 88, „Die Büste einer Frau in einer stark gewölbten Distelumrahmung“, s. 143, pozn. 105, „Mädchenbüste“.
- ¹²⁵ Ibidem, s. 100, obr. 87, vlevo dole, „Die Maske mit den Scheibenaugen und offenen Maul“, s. 143, pozn. 105, „Kopf im Distelrahmen“.
- ¹²⁶ Michaela Ottová, Démonická a christologická role zelených lidí ve výtvarné kultuře pozdního středověku, in: Václav Cílek et al., *Cestami zelených mužů*, Praha 2010, s. 63-83. – František Šmahel, *Diví lidé (v imaginaci pozdního) středověku*, Praha 2012, práce Rudolfa Chadrabu neuvádí, ale cituje studie Karla Stejskala. Typologicky ztotožňuje „fauny“ a „divé muže“.
- ¹²⁷ Stejskal, *Der Historismus in der Kunst* (pozn. 58), II, s. 585-589.
- ¹²⁸ Stejskal, *Divadlo* (pozn. 58), s. 61. – Jakub Vítovský, Předmostí, in: Ševců (pozn. 5), s. 137-154, 331, zvl. s. 148.
- ¹²⁹ Dábel na konzole severního portálu Svatováclavské kaple (viz Benešová /pozn. 91/, s. 55, vyobrazení) vyhlíží a „křičí“ jako antická divadelní maska Satyra. Středověké masky s dokola rozevřenými ústy asi obecně odkazují (pokud nemají funkci chrličů) na antické osoby, ožívované hlasem herce.
- ¹³⁰ Symbolické významy zvířat a masek v horním triforiu glosovala Dvořáková (pozn. 118), hlubší smysl jejich specifického umístění nesledovala. Symbolice v horním triforiu znázorněných zvířat se nejvíce věnoval Pavel Kalina, Příspěvky k výkladu architektonické skulptury na Svatovítské katedrále, *Umění/XXXX*, 1992, s. 108-118, zvl. s. 115-117, k maskám nepřihlédl.
- ¹³¹ Bezpochybné je pojmenování reliéfní kamenné bysty „Sirény“ (Muzeum hlavního města Prahy), původně domovní znamení domu čp. 184/I, v roce 1439 uveden jako dům U Sirény viz Vítovský (pozn. 128) s. 148, včetně vyobrazení.
- ¹³² O těchto komplikacích psali už Richard H. L. Hamann – Mac Lean, *Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XV*, 1949-1950, s. 157-250, zvl. s. 211. Otázky kontinuity a diskontinuity antických motivů ve středověku, jejich vyprázdněného obsahu, se týkala diskuse mezi Kateřinou Kubínovou a Janem Bažantem (pozn. 103). V případě primárních parléřovských masek na pražské architektuře je třeba překonat apriorní nechuť zabývat se genezí jejich formy a případným vědomým vztahem k antice. Předem nelze vědět, kam bádání tímto směrem povede.
- ¹³³ Zaznamenal Zdeněk Horský – Emanuel Procházka, *Pražský orloj, Sborník pro dějiny přírodních věd a techniky X*, 1964, s. 83-146, zvl. s. 109.
- ¹³⁴ V Týnském kostele se typologicky shodné masky jako na Staroměstské mostecké věži nenacházejí, pravděpodobně z ideologických důvodů.
- ¹³⁵ Typ masky Vítovským pojmenované na Staroměstské mostecké věži jako „Jupiter“, impozantní muž s dlouhými vlasy a vousy se vyskytuje přinejmenším třikrát v katedrále sv. Víta, ve Svatováclavské kaple viz Benešová (pozn. 91), s. 51, obr. 1, v Korunní komoře (ibidem, s. 64, obr. nahoře) a v horním triforiu (ibidem, s. 109, obr. 26), dále na arkýři Staroměstské radnice v Praze (druhá figurální konzola zprava), na arkýři Karolina (čelní strana) a na orámování Pražského orloje (levý dolní kout astronomického ciferníku). „Typ Dionýsos“, vousatý muž s tlustým nosem a špičatými ušima v propojení s obočím viz Katedrála sv. Víta, Svatováclavská kaple (Benešová /pozn. 91/, s. 51, obr. č. 4) a Korunní komora (ibidem, s. 63, foto dole), též Švábský Gmünd, Heiligkreuzmünster, severní loď, východní ostění. „Typ Mars“, vousatý muž s vyplazeným jazykem viz Katedrála sv. Víta, Svatováclavská kaple (ibidem, s. 51, obr. 5, kopie z roku 1906). Stejskal (pozn. 58), s. 61, psal o typu masky „Bakha“. „Typ Neptun“, muž s vlasy i na čele a tvářích, typologicky shodná maska se nachází v muzeu ve Švábském Gmündu. „Typ Tritón“, muž s našpulenými otevřenými ústy a listovím kolem hlavy viz Katedrála sv. Víta, Svatováclavská kaple (ibidem, s. 51, obr. 3). Typ „Maskaron“ pod svatým Vojtěchem (pojmenování Vítovského), vlasatý muž s obočím protaženým do špičatých ušních boltců viz Katedrála sv. Víta, Svatováclavská kaple (ibidem, s. 51, obr. 4), Korunní komora (ibidem, s. 63, obr. dole).
- ¹³⁶ Masky „typ Dafně“ se objevila ještě mezi lety 1483–1493 v sochařské výzdobě chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře, recentní literaturou jmenovaná jako „zelená žena“ viz Ottová (pozn. 126), s. 153, obr. XII.
- ¹³⁷ Význam masek Petra Parléře ocenil Gerhard Schmidt, *Gotische Bildwerke und ihre Meister*, Wien – Köln – Weimar 1992 s. 347-348.
- ¹³⁸ Ibidem, s. 177, obr. 188-190.
- ¹³⁹ Za upozornění na snadno přehlédnutelné týnské miniaturní konzolky děkuji Mgr. Janě Peroutkové.
- ¹⁴⁰ Andrea Čeplá, Konzoly kleneb křížové chodby bývalého kláštera cisterciáček Aula Sanctae Mariae v Brně, in: David Majer (ed.), *Král, který létal*, Ostrava 2011, s. 313–315, kat. č. 94, obr. s. 313.
- ¹⁴¹ Romuald Kaczmarek, Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu, Wrocław 1999, obr. 142-143, Vratislava, Kostel Panny Marie na Písku, klenební konzoly, kolem 1350–1360.
- ¹⁴² Chadraba (pozn. 5), s. 31.
- ¹⁴³ Vojtíšek (pozn. 49), s. 74.
- ¹⁴⁴ Chadraba (pozn. 5), s. 30-31.
- ¹⁴⁵ Homolka (pozn. 20), s. 27-28, pozn. 53, 54
- ¹⁴⁶ Albert Kutal, Gotické sochařství, in: Rudolf Chadraba (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění*, Praha 1984, I/1, s. 216-283, zvl. s. 250, opatrně konstatoval: „Podivné je, že mezi českými patrony na východní straně chybí sv. Václav. Je zastoupen svatováclavskou orlicí nad sv. Vítem a pod Ivem. Ten ovšem nemá heraldický charakter a je ostatně jednoocasý; nemá asi význam pro politický program věžních skulptur.“
- ¹⁴⁷ Kořán (pozn. 94), s. 25.
- ¹⁴⁸ Vítovský, Staroměstská (pozn. 5), s. 129.
- ¹⁴⁹ Ivo Hlobil – Jana Hrbáčová (edd.), *Gotické Madony na lvu/ Gotische Löwenmadonnen. Splendor et Virtus Reginae Coeli*, Olomouc 2014.
- ¹⁵⁰ V české literatuře k symbolice lvíce/lva a zmrtvýchvstání viz zejména: Pavel Kalina, Příspěvky k výkladu architektonické skulptury na Svatovítské katedrále, *Umění/XXXX*, 1992, s. 108-118, zvl. s. 115-116. – Aleš Mudra, Madona ze Skarbimierze a otázka role českého sochařství a malířství při utváření slezsko-pomořského stylu madon na lvu, in: Mateusz Kapustka – Andrzej Koziel – Piotr Oszcwanowski (edd.), *Śląsk i Czechoy. Wspólne drogi sztuki. Materiały konferencji naukowej dedykowane Profesorowi Janowi Wrabecowi*, Wrocław 2007, s. 49-61, zvl. s. 53.
- ¹⁵¹ Příklady kamenných reliéfů s lvicí/lvem oživující svá mláďata: Praha – Katedrála sv. Víta, horní triforium (Benešová /pozn. 92/, s. 186, obr. 14). Kutná Hora, Chrám sv. Barbory, triforium (Michaela Ottová, Pod ochranou Krista Spasitele a svaté Barbory. Sochařská výzdoba kostela svaté Barbory v Kutné Hoře /1483–1489/, České Budějovice 2010, s. 124, obr. 51). Vratislav – viz Kaczmarek (pozn. 141), obr. 101, 189, 226, 257. Rakousko – Josef Zykan, Zur Bauplastik von St. Stephan, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXII*, 1968, s. 6-15, zvl. s. 14-15, obr. 24, 25, 28c.

¹⁵² Příklad reliéfů s lvicí/lvem bez lvícat: Norimberk, Frauenkirche, předsíň, interiér, západní stěna. Tadeusz Jurkowlaniec, *Gotycka rzeźba architektoniczna w Prusach, Wrocław 1989*, obr. č. 209. Kaczmarek, *ibidem*, obr. 101.

¹⁵³ Jako první na konvenční symboliku zmrtvýchstání lvíce/lva bez lvícat upozornil Mudra (pozn. 150), s. 59, pozn. 70.

¹⁵⁴ Homolka (pozn. 20), s. 41, pozn. 85, poznamenal, „že podobná a rovněž parléřovská socha lva je chována v městském muzeu v Řezně“. Ve skutečnosti jde o podstatně starší skulpturu, viz Martin Angerer, Löwenkonsole, in: idem (ed.), *Regensburg im Mittelalter. Katalog der Abteilung Mittelalter im Museum der Stadt Regensburg*, Regensburg 1995, s. 81, kat. č. 10.31, „um 1280“, původ z 1804 zbořené řezenské zbrojnice. Zůstává typologická příbuznost obou skulptur: znázornění lva položeného na prackách s hluboko skloněnou hlavou a pootevřenou tlamou. Už tento řezenský lev mohl poukazovat na symboliku zmrtvýchstání.

¹⁵⁵ Chadraba, Staroměstská (pozn. 25), s. 89-91, 126-127.

¹⁵⁶ O české koruně v průjezdu Staroměstské mostecké věže psali už dříve: Herain (pozn. 19), s. 9: „... kamenný svorník v podobě sv. václavské koruny uprostřed.“ – Josef Veselý, *Karlův most pražský*, Praha 1928, s. 16: „... svorník má podobu české koruny.“ – Chadraba, Staroměstská (pozn. 25), s. 66, 127: „... česká královská koruna.“ – Kavka (pozn. 87), II, s. 244: „česká koruna.“ – Homolka (pozn. 20), s. 27-28, pozn. 53. – Idem, Sochařství (pozn. 89), s. 421: „velká česká královská koruna.“ – Rosario (pozn. 104), s. 81: „... The depiction of the Crown of the Bohemia kings.“ – Crossley (pozn. 105) s. 99-172, zvl. s. 166: „... a huge fleur-de-lys crown not dissimilar from the new Bohemian crown which Charles commissioned. for the cathedral in c. 1344.“ – Jinak: Viktor Kotrba, *Architektura*, in: Jaroslav Pešina (ed.), *České umění gotické 1350-1420*, Praha 1970, s. 56-76, zvl. s. 63: „stylizovaná koruna.“ – Kořán (pozn. 94), s. 25: „ústřední symbolická královská koruna.“ Jiří Kuthan, Praha v době lucemburské-rezidenční město vládařů Svaté říše římské a Koruny české, in: Šmahel – Bobková (pozn. 108), s. 467-484, zvl. s. 481: „královská koruna.“ – Vítovský (pozn. 5), s. 124: „královská koruna“.

¹⁵⁷ Chadrabův výklad Staroměstské mostecké věže v roce 1991 (pozn. 5) inspirovala významná přednáška Viktora Kotrby z roku 1972 (posmrtně vydaná tiskem: Viktor Kotrba, *Nové Město pražské - „Karlstadt“*, v univerzální koncepci císaře Karla IV., in: Jan Petr – Sáva Sabouk (edd.), *Z tradic slovanské kultury v Čechách. Sázava a Emauz v dějinách české kultury*, Praha 1975, s. 53-66 (ruské a německé resumé).

¹⁵⁸ Jonathan J. G. Alexander, *The Portrait of Richard II in Westminster Abbey*, in: Dillian Gordon – Lisa Monnas-Caroline Elam (edd.), *The Regal Image of Richard II and the Wilton Diptych*, London 1997, s. 196-206, Pl. 23.

¹⁵⁹ Chadraba, Staroměstská mostecká (pozn. 25), s. 70, odkaz na: Franz Lothar Ehemant, *Historisch-kritische Beschreibung der Prager Brücke*, in: *Neuer Titulatur und Wirtschaftskalender auf Schaltjahr 1772*, Prag 1771, s. 41, který napsal „Vor dem Haupteingange stehet auf einer Säule die Statue des heil. Wenceslaus. Schon zu Kaiser Carls des IV. Zeiten stund eine solche da.“ Karlovský sloup zmínil už Carl Adolph Redeln, *Sehens-würdige Prag*, Nürnberg – Prag (1730), 6. kapitola, s. 365-373: „Von der Säule des H. Wenceslai, vor der Prager-Brücken, ob der alten Stadt, und deren Bedeutung, wobei die Ermordung des H. Wenceslai kürzlich erzehlet wird“. Napsal: „Es stehet eine steinere Säule nechst an der Prager-Brücken, über den äussersten Schwiabbogen derselben, hinter den Thurme in der alten Stadt, und des Wenceslai Bildnis auf solcher in Stein gehauen, sein Wappen, welches er von Kayser Henrico Aucope, als ein Fürst des H. Römisch Reichs empfangen, nemlich den schwarzen Adler in der Hand haltend. Diese Säule ist von Carolo IV. als er die Brücke bauen lassen, gesetzt worden, zum Denkmale des Wunders, welches sich unter andern auch bey diesem Flusse, als sein Leichnam von alten Bunzlau in die Kirche St. Viti gebracht wurde ...“

¹⁶⁰ Na místě před Staroměstskou mosteckou věží Bendlův viniční sloup sv. Václava zachytil grafický list Martina Tyroffa podle kresby Josepha Dietzlera z roku 1743, vyobrazující korunovační průvod Marie Terezie na Křížovnickém náměstí před Karlovým mostem (vyobrazení Pavla Státníková ad. /pozn. 10/, s. 116-118).

¹⁶¹ Herain (pozn. 19), s. 14-15: „R. 1676 dal staroměstský magistrát postavit, vinařský sloup se sochou sv. Václava jako prvního vinaře, na cestu před bránu staroměstské věže, kde prý již dříve socha téhož světce, zřízená Karlem IV., stávala.“ – Homolka (pozn. 20), s. 24-25, pozn. 46, citoval Herainův názor pochybnosti o skutečné existenci sloupu.

¹⁶² W. F. Welleba, *Die berühmte Prager Brücke und ihre Statuen*, Prag 1827, s. 10-11.

¹⁶³ Kartuš se nacházela na průčelí nad zvýšeným přízemím strážnice viz Vincenc Morstadt, *Pražský most (1835)*, vyobr. Státníková (pozn. 10), s. 159. Osud kartuše po zboření strážnice není znám.

¹⁶⁴ Český překlad nápisu později s dalšími nepřesnostmi publikoval Veselý (pozn. 156), s. 19: „Tato socha, která sv. Václavovu, mučedníku, vévodovi a patronu království Českého Karlem IV., králem Českým, asi 10 kroků odtud ku cti zřízena, když bouřemi a věkem v onom místě byla poškozena, r. 1676 magistrátem a měšťanstvem, měšťany Starého města (sic!) sem byly přenesena.“

¹⁶⁵ Welebou citovaný nápis uvádí obecné označení „statua“. To, že šlo o „sloup“, vyplývá z historického kontextu. Bendl dostal zřejmě za úkol nahradit zchátralý gotický original. Kopii vrátil nazpět před průchod věží, ač zde překážel přes most projíždějícím vozům. Kořán (pozn. 94), s. 25: socha sv. Václava – „nejspíš na sloupu“.

¹⁶⁶ Švástal (pozn. 39), s. 39, fabuloval, že postava sv. Václava na „originálu“ byla v pohledu na věž „korunována korunou na klenbě průjezdu“.

¹⁶⁷ Na Kamenického rytině Bendlův sloup zasahuje do vozovky, podobně na dobovém znázornění korunovačního průvodu Marie Terezie (Státníková /pozn. 10/, s. 116-117), a na kresbě téhož z roku 1835 (*ibidem*, s. 158) byl odsunut z vozovky do zákrytu s objektem strážnice. Archeologický výzkum v letech 2009-2010 (autoři Zdeněk Dragoun – Jaroslav Podliska – Jan Zemánek) odkryl před věží negativ základu středověkého sloupu sv. Václava. Od 2. března 2011 je na tomto místě do dlažby zasazena pamětní deska s česko-latinským nápisem „SLOUP SV. VÁCLAVA - COLUMNA STI. WENCESLAI“. Uvedené informace laskavě poskytl pan arch. Ondřej Ševců.

¹⁶⁸ Pozdější příklad vyvednutí starší kamenné Madony na sloup dokládá známý dřevorez Michala Ostendorfera k roku 1519. Viz Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991, s. 505, s. 506, obr. 276. Konstatováno: „Es ist die erste triumphale Mariensäule auf freiem Platze, also außerhalb des Kirchenraums, von der wir wissen.“

¹⁶⁹ Chadraba (pozn. 5), s. 20.

¹⁷⁰ Romuald Kaczmarek, *Rzeźba architektoniczna XIV wieku we Wrocławiu*, Wrocław 1999, obr. 8, socha sv. Václava, s. 70-72, komentář: v. 155 cm, „okolo 1350-1360“ (?). – Idem, *Italianizmy. Studia nad recepcją gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie śródkokowo-wschodniej Europy (koniec XIII-koniec XIV wieku)*, Wrocław 2008, s. 176, obr. 170 (detail postavy sv. Václava), s. 177.

¹⁷¹ K funkci tohoto domu ve středověku, na jeho místě dnes stojí mnohem pozdější budova strážnice (čp. 193/I), viz Václav Ledvinka, *Most a jeho úřad*, in: Ševců (pozn. 5), s. 157-168, zvl. s. 159.

¹⁷² Viz pozn. 167.

¹⁷³ Jan Royt, Typar der Karluniversität, in: Jiří Fajt (ed.), *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Representation des Hauses Luxemburg 1310-1437*, München – Berlin 2007, s. 271-272, kat. č. 97

¹⁷⁴ Podle Lenky Panuškové, Heilige, Helden, Wüteriche. Verflochtene Herrschaftsstile im langen Jahrhundert der Luxemburgern. Německo-česká konference v Heidelbergu, *Bulletin UHS*, 2013, č. 2, s. 27-29, Jana Gajdošová (Londýn) v Heidelbergu referovala o „ikonografii sochařské výzdoby Staroměstské mostecké věže z hlediska absence sv. Václava na staroměstské straně“. Nepublikováno.

¹⁷⁵ Homolka, Sochařství (pozn. 89), s. 422-423.

¹⁷⁶ Chadraba (pozn. 5), s. 59, obr. 11. – Homolka (pozn. 20), s. 29. – Kutal (pozn. 145), s. 249-250. – Kořán, Staroměstská mostecká věž (pozn. 94), s. 129. – Vítovský, Staroměstská (pozn. 5), s. 122, 130.

¹⁷⁷ Vítovský, *ibidem*, s. 130.

¹⁷⁸ Na východním průčelí Staré Město připomíná pouze znak ve vrcholu oblouku nad průjezdem.

¹⁷⁹ Viz k tomu Ledvinka, in: Ševců (pozn. 171), s. 157-168. – Jakub Vítovský – Pavel Zahradník, Panovnická nadace, in: *ibidem*, s. 40-52.

¹⁸⁰ Stejskal, *Umění* (pozn. 76), s. 144, pozn. 51, 220.

¹⁸¹ Symboliku spoluvlády Karla IV. a Václava IV. na Staroměstské mostecké věži zmínil už Kavka (pozn. 87), s. 244.

¹⁸² Následující úvaha stojí a padá s otázkou, zda meč patří k autentickým detailům sochy Karla IV. Podle Kamenického (pozn. 8) v roce 1832 Karel držel v pravé ruce částečně poškozené žezlo. V roce 1854 soše Karla IV. chyběla jedna ruka, neříká se, zda pravá či levá (viz naposledy Pavel Zahradník, Opravy a poruchy, in: Ondřej Ševců /pozn. 5/, s. 283-304, zvl. s. 292). Otázku si položil Homolka, Sochařství (pozn. 89), s. 421, a zodpověděl de facto kladně. Později týž, Sochařství (pozn. 89), s. 421, „vztyčený a obnažený meč“ uvedl po žezle jako až druhou eventualitu. Otázku následně probírala Iva Rosario (pozn. 104), s. 78-79, pozn. 11. Po delší úvaze a diskusi s Jaromírem Homolkou považovala meč za původní vladařskou insignii. Stanovisko autora této stati: terčový tvar hrušky na rukojeti a způsob uchopení meče v nepozvednuté pravici císaře potvrzuje, pochopitelně až na obnovenou čepel, původnost meče.

¹⁸³ Vyobrazení Karlových soudních pečeti: Johanna v. Herzogenberg, Die Bildnisse Kaiser Karls IV., in: Ferdinand Seibt (ed.), *Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen*, München 1978, s. 324-334, obr. 124-126.

¹⁸⁴ Rosario (pozn. 104), s. 87, 102-107.

¹⁸⁵ Jan Bažant, *Umění českého středověku a antika*, Praha 2000, s. 165: „Na Staroměstské mostecké věži, na straně obrácené k pražským měšťanům, Karel IV. spolu se svým synem s největší pravděpodobností vystupuje především jako ztělesnění nejvyšší spravedlnosti ‚lex animata in terris‘“.

¹⁸⁶ Interpretace tehdejších Karlových rozhodnutí bez pevných závěrů: Jaroslav Mezník, *Praha před husitskou revolucí*, Praha 1990, s. 61-67.

¹⁸⁷ Josef Krása, *Rukopisy Václava IV.*, Praha 1971, s. 91, viz také Milada Studničková, Drehknoten und Drachen. Die Orden Wenzels IV. und Sigismunds von Luxemburg und die Polysemnatik ihrer Zeichen, in: Jiří Fajt – Andrea Langer (edd.), *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, Berlin – München 2009, s. 377-387, zvl. s. 382.

¹⁸⁸ Viz o tom ve stati Ivo Hlobil – Petr Chotěbor, Einige bislang ungelöste Fragen zu den Wappen und Kronen der Büsten im Triforium des Veitsdoms, in: Jan Chlíbač – Zoë Opačić (edd.), *Setkávání. Studie o středověkém umění věnované Kláře Benešové*, Praha 2015, s. 135-150, zvl. s. 137-138.