ČESKÁ VERZE ČLÁNKU DER SPÄTGOTISCHE TURMWÄCHTER DES ALTSTÄDTER TURMS DER KARLSBRÜCKE. NEUE FRAGEN EINER EINZIGARTIGEN STATUE, *UMĚNÍ* LXI, 2013, Č. 3, S. 257–267

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

Pozdně gotický Věžník ze Staroměstské věže Karlova mostu

Nové otázky unikátní sochy*

Na vrcholu schodiště Staroměstské věže Karlova mostu očekává návštěvníky socha Věžníka (kámen, v. 114 cm); vyhlíží ošklivě, spěšně kolem něj přecházejí na vyhlídkový ochoz prohlížet krásy Prahy. Uměleckohistorickému poznání klade do cesty značné překážky. Je velmi poškozená, má znetvořený obličej bez nosu, levá paže chybí, záda hyzdí velká jizva. Levý profil sochy je obtížně přístupný (zobrazuje se povětšinou pouze pravá strana),[1] chybí archivní zprávy, stavebně-historický průzkum schodiště má mezery. Stylové zařazení, datování, a dokonce i námět sochy jsou sporné.

Sochu Věžníka poprvé stručně analyzoval – především z obsahového hlediska (viz níže) – Bernhard Grueber (1877);[2] starší zmínky o Věžníkovi se nepodařilo zjistit. Grueber ji spojil s pozdní gotikou. Potom se o ní delší dobu mlčelo. Až Alfred Stix (1908)[3] rozvedl závěr Josepha Neuwirtha,[4] že schodiště – tudíž i Věžník – patří až k následné rekonstrukci věže; stavitel pražské katedrály sv. Víta Kamil Hilbert potvrdil Stixovi neprovázanost kvádrového zdiva schodiště s věží. Datování *„Turmwächtera"* Stix upřesnil na střed nebo druhou polovinu 15. století. Josef Opitz pak Věžníka ve svém monumentálním přehledu parléřovského sochařství v Čechách nezmínil. Karl Maria Swoboda (1942)[5] s předchozím bádáním Alfreda Stixe zjevně nesouhlasil, když sochu označil jako poslední práci mostní parléřovské dílny.[6] Dvacet let potom Albert Kutal znovu podotkl,[7] že nejvyšší část schodiště byla postavena později než věž, a Věžníka zařadil do poloviny 15. století. Považoval jej za *„vědomou měšťanskou karikaturu vznešeného stylu světeckých a královských postav na průčelí"* věže. Později psal o *„groteskní figuře"*, *„drsném realismu"*, cizím parléřovskému sochařství. [8] Naopak *„je tu uchováno něco z vehemence sluterovské tradice, z její neomylné přesnosti a bezohlednosti i z její prostorovosti."* Upozornil, jako první, že socha *„stojí na vrcholu pilíře schodiště ve formě románské krychlové hlavice, příznačné pro dobu kolem a po polovině 15. století, v architektuře 14. století však neznámé"* (odkazoval na teorii *„románské renesance"* Vojtěcha Birnbauma).[9]

Ale ani Kutalovu šíře zdůvodněnou interpretaci Věžníka další bádání nepřijalo. Jaromír Homolka (1974) přišel s novou argumentací ve prospěch parléřovského původu sochy kolem roku 1390.[10] Vyzvedl neobyčejně vyspělou prostorovost jejího pojetí. Předpokládal, že schodiště bylo původně nahoře otevřené[11] na vrcholu s Věžníkem. Má zapadat *„do rámce tvorby Petra Parléře"*, trojrozměrné pojetí nevybočuje *„z dobových možností"* – viz volně pojaté sochy Ulricha z Ensingeru na

zábradlí vysoké věže strassburské katedrály (kolem roku 1410 nebo později) a na jižní tribuně kostela v Mühlhausenu (sedmdesátá léta 14. století). Jakub Vítovský (1994, 2004)[12] Homolkovo datování kolem 1390 potvrdil – na základě upřesněné stavebně-historické analýzy věže. Shromáždil a vyhodnotil zdejší kamenické značky. Vzhledem k jejich plynule opakovanému výskytu vyloučil, že by svrchní část schodiště mohla být postavena dodatečně. *„Hranolové schodištní vřeteno, na kterém věžník stojí, nese až do poslední vrstvy kvádrů kamenické značky z devadesátých let…* "Věžníka měl zhotovit dvorní kameník Václava IV. mistr Petr.

Podle recentních závěrů Jaromíra Homolky a Jakuba Vítovského by se mohlo zdát, že otázky kolem stylového zařazení a datování Věžníka jsou definitivně vyřešeny. Ve skutečnosti tomu tak není. Celkově se závěry dosavadního bádání jeví nadále jako sporné. Vznikl Věžník za Václava IV. kolem roku 1390 (Swoboda, Homolka, Vítovský), nebo až v polovině 15. století (Grueber, Stix, Kutal)? Jak známo, obdobný názorový konflikt provází i datování Rajhradského oltáře – byl vytvořen před rokem 1419 (Pavel Kropáček. Jaroslav Pešina), nebo kolem poloviny 15. století (Ivo Hlobil, Milena Bartlová). Tyto rozepře, kromě úzce specializovaného bádání málo přehledné, jako by potvrzovaly postmodernistický nihilismus, že gnoseologie dějin umění začíná a končí s psaním subjektivních, v čase proměnlivých příběhů. Tomu ovšem protiřečí neustále narůstající kvantum pozitivních poznatků oboru. Míra objektivity dějin umění závisí především na adekvátním stanovení referenční základny každého díla. Co se týká Věžníka, bylo v tomto směru mnoho zanedbáno.

Dosavadní bádání nezkoumalo sochu Věžníka s odpovídající důsledností. Nedostatkem argumentace ve prospěch zařazení Věžníka do devadesátých let 14. století je, že nemůže uvést odpovídající komparace z parléřovského umění. Sochařská výzdoba katedrály sv. Víta, kostela sv. Bartoloměje v Kolíně, ani vývoj paléřovské skulptury v Norimberku neposkytují k soše Věžníka srovnatelné příklady. Odkaz Jaromíra Homolky na sochařskou výzdobu severního portálu kostela Panny Marie před Týnem působí vzhledem k odlišné míře naturalismu jako poněkud chtěný. Koncem 14. století by se na soše navíc měl projevit alespoň náznak krásného slohu (viz nejvyšší sochy na průčelí věže). Dominantní umístění „žánrové" sochy plebejského Věžníka volně nad schodištěm mostecké věže by bylo v dané době velmi nezvyklé, ač šlo o světskou stavbu. Na zábradlí oktogonu katedrály ve Štrasburku vzhlížejí vzhůru spolu s mistrem Ensigenem sv. Kateřina, sv. Barbora a proroci. V Mühlhausenu byl zpodoben císař s císařovnou. Pokud lze bez restaurátorského průzkumu soudit, působení povětrnosti Věžníka nepoškodilo.

Dedukce Jakuba Vítovského pak mají dvě vady. Jím vypracované tabulkové přehledy neodlišují kamenické značky na věži a na schodišti. Zejména však postrádají upozornění, že na samé soše Věžníka včetně jeho podnože – obojí je zhotoveno z jednoho kusu kamene – se žádné kamenické značky nenacházejí. Sochařsky náročné kusy, v huti nezaměnitelné, zůstávaly obecně bez signatur kameníků-sochařů, kteří je zhotovili (včetně parléřovské plastiky v katedrále sv. Víta). Nicméně absence kamenických značek sama o sobě nevylučuje, že by Věžník nemohl být zhotoven později než samo schodiště – z připravené bosy, vzhledem k romanizujícímu historismu v pozdní gotice.

Albert Kutal konstatoval, že naturalismus Věžníka souvisí se sluterovským a posluterovským sochařstvím. Tento závěr vyžaduje, aby byl rozveden. K pracím přímo navazujícím na umění Clause

Slutera (zemřel roku 1405) nelze Věžníka přiřadit.[13] V obvyklém pohledu na pravou stranu sochy sice dominuje mohutná burgundská draperie, zvýrazněná dlouhými lemy a trubicovým záhybem nadzvednutého pláště. Ovšem o datování gotických, povětšinou stylově a motivicky poskládaných obrazů a soch nerozhodují tradované, nýbrž vývojově nejmladší prvky. Z tohoto hlediska je třeba upozornit, že na draperii přední a zadní strany Věžníka se objevily ostře zalamované řasy, typické až pro rané nizozemské umění z doby kolem Gentského oltáře Huberta a Jana van Eyck (dokončen 1432) či z doby pozdější. Nařasení draperie průčelní strany Věžníka je například blízké burgundské kresbě Jupitera v drážďanském souboru *„Planetenzeichnung"* (předpokládaně z dvacátých až třicátých let 15. století),[14] na zadní straně připomíná plášť – samozřejmě ne tak honosný – pravého z proroků ve scéně Klanění Beránkovi na Gentském oltáři. Tvůrce Věžníka syntetizoval uměleckou tradici Clause Slutera a nový přínos burgundského Nizozemska na úrovni dvacátých až čtyřicátých let 15. století.[15] Věžník po vynikající olomoucké Olivetské hoře (třicátá léta 15. století), ještě značně závislé na českém krásném slohu, znamená zcela výjimečně další, stylově pokročilejší sochařské dílo dokládající na vysoké úrovni počátek pronikání západoevropského naturalismu do Čech a na Moravu v porevoluční husitské době (patří sem ještě téměř neznámá dřevořezba sv. Jana Evangelisty z muzea v Boskovicích).[16] Pro srovnání: rakouský dějepis umění předpokládá, že kolem roku 1453 zhotovil nizozemsky školený mistr pro císaře Friedricha III. ve Vídeňském Novém Městě známou kamennou madonu *(„Kirschen-Madonna").*[17] Přitom nelze nevidět, že námět rakouské madony je konzervativní, navazující na středoevropský krásný sloh *(„ostentatio Christi"),* a že kvalita provedení Věžníka je víc než srovnatelná. Lze předpokládat, že naši sochu zhotovil do Prahy přivandrovalý nizozemský kameník.

Dobu, kdy Věžník mohl v českých podmínkách konkrétně vzniknout, naznačuje obdobně nařasená lomená draperie prvního (zprava) ze čtyř apoštolů, obrácených zády, na obraze Poslední večeře Rajhradského oltáře, výtvoru méně nadaného pomocníka, zato stylovou orientací pokročilejšího (asi díky získané kresebné předloze).[18] Navíc podobný nesepnutý, pouze přepásaný plášť, rozhalenou košili a špičaté škorně jako Věžník má na sobě jeden ze židů v obraze Nalezení sv. Kříže téže archy. Rajhradský oltář byl vytvořen mezi lety 1444–1456,[19] Grüber, Stix a Kutal řadili Věžníka správně do poloviny 15. století. Přemýšlet lze konkrétně o roce 1451.[20]

Nejistý je i širší námět Věžníka. Bernhard Grueber (1877)[21] vypíchl komičnost této sochy *(„eine unvergleichlich drollige Figur"),* pokřivenou postavu jako od Tilla Eulenspiegela *(„eine zusammengekrümmte, an den Eulenspiegel erinnernde Gestalt", „eine echt deutsche Humoreske").* Konstatoval jeho posměšný obličej a pohled k nedalekému oknu. Jednou rukou měl držet – dnes neexitující – petlici *(„den Schliessbalken"),*[22] druhou si obscénně obnažuje hýždě *(„auf seine derben Hintertheile klopft"),* přičemž si mohl brumlat, jak Grueber s chutí fabuloval, že floutky a darebáky jen tak dovnitř nevpustí *(„Ihr Laffen und Schelme da draussen könnt lange warten, bis es mir gefält, euch einzulassen").* Pro racionálně uvažujícího Swobodu to ovšem byla pouze socha starého muže (*„die stark beschädigte Statue eines alten Mannes").*

Kupodivu jinak vždy skeptický Albert Kutal přišel s další romantickou interpretaci: *„Podivuhodná postava s velkou, ošklivou, vrásčitou, bohužel dosti poškozenou hlavou, sraženou, hrbatou, která pravou rukou pozdvihuje dlouhý potrhaný šat gestem, připouštějící i velmi neslušné*

vysvětlení. … Jaký smysl měla tato netvorná figura, která jako by vystoupila ze stránek Hugova románu, je nesnadno rozhodnout." Interpretace Rudolfa Chadraby (1971, 1978)[23] se ubírala východním směrem. Autor vyloučil *„žánrovitý*" výklad, že *„Věžník hledá pod suknicí klíč*". Má se *„chystat vykonat přirozenou potřebu na nepřítele pod věží; takové figury byly v reliéfu na cimbuří hradeb perských*". Uvažoval o ideové návaznosti na celkovou výzdobu věže: *„... karlovský triumfalismus není vždy bez jistého karikaturně satirického komentáře.*" Načež Jaromír Homolka nadále psal o *„groteskní figuře hrbáče*" a Jakub Vítovský, že: *„Podle klíče a nože za pasem je to – kustos turris, věžník*", má *„představovat římského boha Portumna, kustoda bran a přístavů (tzv. věžník).*"

Že socha skutečně ztělesňuje věžníka chránícího vstup do věže, nelze zpochybnit. Po levém boku má na opasku zavěšen velký klíč, z druhé strany hrozivý nůž. Portál klášterního kostela sv. Jakuba v Řezně připomíná dveřníka s klíčem už ve 12. století.[24] Zřejmá je i obscénnost sochy, byť ve srovnání s ikonograficky podobnými plastikami vlastně značně umírněná. Má daleko k naturalismu řezbářské výzdoby jednoho domu v Angers, která ukazuje kálejícího muže, přibližně z doby Věžníka, s obnaženým šourkem; Umberto Eco jej publikoval, pod názvem „*Tricuillard*"(v českém překladu *„Tříkulčak*").[25] Nestyda toho druhu se dochoval v Brně dokonce na sakrální stavbě. Nad oknem pozdně gotické západní věže kostela sv. Jakuba se ukazuje muž s obnaženým zadkem.[26] Podobné a jiné obscénnosti, často gotické, přinášejí středověké drolerie,[27] vyobrazení masopustu a svátků osla a šarivari (průvod při sňatku vdovce),[28] a také chórové lavice velkých kostelů.

V dosavadní literatuře se vyskytujícím interpretacím Věžníka však neradno přitakat. Především nešlo o *„hrbáče*". Pražskou obdobu ošklivého Quasimoda z románu Victora Huga *Zvoník u Matky Boží* je třeba vyloučit. Snad pouze na dva rázy vzniklá jizva na zádech Věžníka odpovídá destrukci po snadněji odlomitelné části sochy, než by byl předpokládaný hrb. Správnost tohoto upozornění potvrzuje jedna zatím zcela přehlížená indicie. Z vlasů na temeni Věžníka trčí přehlížené torso pravé, podle malých rozměrů jakoby dětské ruky. Zjevně přináležela k destruované postavě na zádech. Bernhard Grueber postavu na zádech Věžníka, tento ikonograficky podstatný detail a nedílná část celkové kompozice sochy, v roce 1879 vůbec nezmínil, zřejmě zanikla už delší dobu předtím. Věžník byl rozsáhle poškozen přinejmenším dvakrát, nejprve – neznámo kdy – zanikla postava na zádech a byl poškozen jeho obličej, podruhé, krátce po roce 1879 (!), ho neznámý vandal připravil o levou paži s petlicí.[29] Tento detail už neznal Alfred Stix (1908) ani žádný z dalších interesantů.

Z formového hlediska ztracený detail Věžníka teprve dovoluje správně pochopit nezvyklý tvar sochy. Věžník neměl pokřivenou postavu, jak o tom psal Bernhard Grueber. Radikální uvolnění a nakročení levé nohy, vedoucí k naklonění postavy ke straně, bylo důsledkem potřeby vyvážit dnes neexistující zátěž na jeho bedrech. Socha tak opakovala dynamiku postav nesoucích symbolicky na zádech tíhu gotických sakrálních staveb. Je tím komparovatelná – pochopitelně až na rozměry a obscénnost – s atlanty Naumburského mistra v Noyonu a Mohuči.[30]

Odtud aktuální otázka, zda Věžník ze Staroměstské mostecké věže původně nepředstavoval sv. Kryštofa, klesajícího pod nesmírnou tíhou Syna Božího na zádech. Středověká zobrazení sv. Kryštofa s Ježíškem opřeným pravou rukou o světcovu hlavu se vyskytují poměrně často – viz

například kresby sv. Kryštofa v Brunšvickém skicáři.[31] Přesto je třeba identifikaci „Věžník – sv. Kryštof" zamítnout. Chybí totiž další příslušné atributy světce.[32] Sv. Kryštof se ve středověku připomínal jako bosý obr, dole s náznakem řeky, přes kterou Ježíška přenášel, v kratším oděvu, opírající se o strom vytržený ze země (ne o Grueberem zmíněnou petlici běžně ve tvaru opracované závory či zástrčky).[33] Této tradici ztvárnění Věžníka neodpovídá. Vzniká otázka, zůstane nakonec otevřená, koho tedy Věžník na zádech vlastně nesl? Středověká ikonografie nenabízí mnoho eventualit, snad jen dvě. Vzhledem k torzu ve tvaru lidské ruky lze zcela vyloučit všechna alegorická zvířata, jinak poměrně často vyhrožující peklem postavám na gotických chrličích (žába, vůl, beran, kozel).[34] Na zádech Věžníka mohl ovšem dřepět sám démon – s lidskýma rukama zobrazovaný už Giottem. Shodou okolností, a snad ani ne náhodou, má ďábla za krkem Jidáš na severním portále Svatováclavské kaple v katedrále sv. Víta[35] a na západním portále müsteru ve Švábském Gmündu; v obou případech vytrhává zrádci Krista Jidášovi, držícímu váček s penězi, jazyk.

Jako druhá možnost se nabízí představa, že by na zádech Věžníka dřepěla opice – imitovaná nápodoba člověka s lidskýma rukama. V raném křesťanství opice symbolizovala ďábla, později hříšníka, pošetilost, vanitas a další podobné významy.[36] Opici jako symbol ďábla zaznamenal vlivný „Physiologus".[37] Zobrazení toho druhu jsou přesto vzácná,[38] ale existují. Ulrike Bergmannová upozornila na opakovaný výskyt opice jako symbolu ďábla ve výzdobě chórových lavic dómu v Kolíně nad Rýnem (krátce po 1300)[39] a Regina E. G. Schymiczeková[40] na neobvykle časté zobrazení opic mezi chrliči téže katedrály. Gotické chrliče v podobě opic evidovala v Německu ojediněle i na dalších kostelech. Vzhledem k sledovanému tématu nejzajímavější se vyskytuje na chórové části dómu v Řezně (kolem roku 1280). Znázorňuje muže, na jehož zádech sedí velká opice (má lidské ruce). Autorce výjev připomínal německé přísloví *„Teufel, der einem im Nacken sitzt"*.

Rozhodnout se, byť jen hypoteticky, zda Věžníka trýznil démon nebo opice, není snadné. Obě eventuality jsou v různé míře pravděpodobné i nepravděpodobné. Z významového hlediska ovšem jde o příbuzné náměty, ale s jistou diferenciací. „Démon na zádech", archetyp u nás prolongovaný ještě Boženou Němcovou v pohádce Čert a Káča, působí bezprostředně jako alegorie věčného zatracení. „Opice" vybízí k širšímu groteskně-moralizujícímu rozvedení námětu. Její přítomnost by vysvětlovala, proč je Věžník zobrazen jako bezzubý, snad opilý (s „opicí"),[41] obscénní stařec, komicky oděný do příliš dlouhého, chůzi překážejícího pláště vyšších společenských vrstev,[42] s ledabyle ohrnutou košilí, bez nohavic a spodků, v podivných škrpálech.[43] Co je ale důležité, v obou případech, ať s démonem, nebo s opicí, se naše socha jeví jako celoevropský unikát. K tomuto hodnocení nakonec dospěl už Albert Kutal, když v roce 1962 napsal, že jde o *„pozoruhodné a výjimečné dílo, pro něž jinde sotva najdeme obdoby"*. Bohužel není známo, kdo sochu Věžníka objednal. Z psychologických důvodů asi ne karikovaní věžníci, pravděpodobně staroměstská radnice, nebo sám panovník – Jiří z Poděbrad?

Poznámky

* Článek vznikl za finanční podpory Grantové agentury České republiky v rámci řešení grantového projektu *Imago, imagines: Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí ve středověku v českých zemích*, GA ČR P409/13-39192S.

[1] Prohlédnout si Věžníka ze všech stran lze pouze z krovu schodiště. Učinil jsem tak 4. května 2006, dnes bych to už nedokázal.

[2] Bernhard Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen. Dritter Theil. Die Periode des luxemburgischen Hauses 1310–1437,* Wien 1877, s. 152.

[3] Alfred Stix, Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts, *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral- Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale* II*,* 1908, s. 69–132, zvl. s. 98, pozn. 23.

[4] Joseph Neuwirth, *Peter Parler von Gmünd, Dombaumeister in Prag, und seine Familie. Ein Beitrag zur deutsch-österreichischen Künstlergeschichte,* Prag 1891, s. 72.

[5] Karl M. Swoboda, *Peter Parler. Der Baukünstler und Bildhauer,* 3. vydání, Wien 1942, s. 39.

[6] Lákavé je proklamovat Věžníka jako dílo samého Petra Parléře. V padesátých letech minulého století vydalo nakladatelství ORBIS černobílou fotopohlednici od fotografa J. Jelínka s textem: *„Prag – Plastik eines Beschliessers mit unanständig aufgeschürztem Gewand. Die (heute leider beschädigte) Plastik des gebückten Beschliessers, der so verwegen sein Gewand hebt, stammt gleichfalls aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts. Sie bietet sich ihrem Blick als Kontrapunkt zu den schönen Panorama Prags dar, das sich dem Besucher nach Bezwingung der 138 Stufen zeigt, die sich um die steinerne Achse des Altstädter Brückenturms winde. Sollte vielleicht dieser stumme Zeuge als beredter Gruss Peters Parlers selbst an Mitglieder der damaligen Übernahmekommision gemeint gewesen sein?"*

[7] Albert Kutal, *České gotické sochařství 1350–1450,* Praha 1962, s. 119–120, obr. 224.

[8] Albert Kutal, *České gotické umění,* Praha 1972, s. 166, 198, pozn. 56. – Idem, Gotické sochařství, in: Rudolf Chadraba (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátku do konce středověku,* Praha 1984, zvl. díl I, sv. 1, s. 282, pozn. 120. Shodné datování pro širokou veřejnost uvedl Emanuel Poche, *Prahou krok za krokem,* Praha 1985, s. 56: Věžník *„50. léta 15. století"*.

[9] Vojtěch Birnbaum, *Románská renesance koncem středověku,* Praha 1924. Postament „Věžníka" nezmínil. Jako nejstarší příklad romanizujícího historismu uvedl (s. 12–13) dvojici sdružených sloupků na zámku v Jindřichově Hradci. Budiž doplněno, že v rané nizozemské malbě obdobu romanizující podnože pražského Věžníka ukazují už patky dvou sloupků vedle chrámového portálu na obraze Zvěstování Panně Marii (Metropolitan Museum, New York), který Erwin Panofsky a Otto Pächt označili s otazníkem jako dílo Huberta van Eyck. Dnes na internetových stránkách Metropolitního musea figuruje jako autor tohoto obrazu nizozemský malíř Petrus Christus (činný od roku 1444, zemřel 1475–1476).

[10] Jaromír Homolka, Staroměstská mostecká věž a její okruh, in: idem, Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách, *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica, Monographia* LV, 1974, s. 11–54, zvl. s. 35–36, pozn. 72, dvě nečíslovaná vyobrazení, foto Uher, v příloze netradiční en face snímek.

[11] Souhlasil tak s recentním závěrem Mojmíra Horyny a Jana Muka, *Staroměstská mostecká věž* (stavebně-historický průzkum) SURPMO, Praha 1973.

[12] Jakub Vítovský, K datování, ikonografii a autorství Staroměstské mostecké věže, *Průzkumy památek* II*,* 1994, s. 15–44, zvl. s. 19, 21, 34. – Idem, Petr (Petrus), in: Pavel Vlček (ed.), *Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách,* Praha 2004, s. 493.

[13] Kvalitní fotodokumentace: Pierre Quarré, *La Sculpture en Bourgogne à la fin du moyen âge,* Fribourg – Paris 1978. – John W. Steyaert, *Late Gothic Sculpture. The Burgundian Netherland,* Ghent 1994, zde viz zejména kat. č. 2, obr. s. 95, Trůnící madona, „Atelier of Jean Delorme", Tournai, c. 1425–1430. – Sabine Witt, *Die Skulpturen der Slütter- Nachfolge in Poligny. Stiftungen und Hofkunst in der Freigrafschaft Burgund unter den Herzögen aus dem Hause Valois,* Berlin 2009 (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und Frühen Neuzeit IV).

[14] Thomas Ketelsen – Uta Neithard et al., *Das Geheimnis des Jan van Eyck. Die frühen niederländischen Zeichnungen und Gemälde in Dresden,* München – Berlin 2005, s. 40, kat. č. 1, s. 41, kvalitní vyobrazení.

[15] Srov. příklady draperie soch začínajícího lámaného stylu: John W. Steyaert (pozn. 13, kat. č. 2, obr. s. 95, Trůnící madona, „Atelier of Jean Delorme", Tournai, c. 1425–1430). Obdobně naléhavé oživení, jaké před poškozením charakterizovalo obličej Věžníka, ukazuje na vysoké úrovni hlava sv. Jana Křtitele, dub, v. 13, 5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturengalerie, řazená do doby kolem roku 1430, lokalizovaná do jižního Nizozemska. – Hartmuth Krohm, Die Bildhauerkunst des späten Mittelaters in den burgundischen Niederlandes, in: Birgit Franke – Barbara Welzel (edd.), *Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung,* Berlin 1997, s. 191–210, obr. 86. – Idem, Haupt Johannes des Täufers in einer Schlüssel, in: *Skulpturensammlung im Bode-Museum,* 3. vydání, Berlin 2008, s. 94, kat. č. 110.

[16] Ivo Hlobil, Olivetská hora kostela sv. Mořice v Olomouci z třicátých let 15. století, in: Alena Martyčáková (ed.), *Podzim středověku. Vyhraňování geografických teritorií, městská kultura a procesy vzniku lokálních uměleckých škol ve střední Evropě/ The Waning of the Middle Ages etc.*, Brno 2001 s. 45–51 (sborník referátů ze stejnojmenné konference, Brno 2000). – Milena Bartlová, *Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské,* Praha 2004, s. 111–114, mlčky přešla mnou konkretizovaný vztah k umění bratří Eycků a na základě zcela parciálního a nepřesného srovnání hlavy Krista spojila olomouckou Olivu s *„multscherovsko-kaschauerovským"* sochařstvím v Podunají. Pak se vrátila se k staršímu datování Jaromíra Homolky do čtyřicátých let, nicméně u tak „kvalitního díla" připustila i vznik už kolem 1440. Na závěr další bádání vyzvala komparovat nesrovnatelné – olomoucký Olivet a stylově velmi odlišnou sochu císaře Friedricha III. z roku 1453 na průčelí hradu ve Vídeňském Novém městě. Proč to asi neučinila sama?

[17] Viz Artur Rosenauer (ed.), *Spätmittelalter und Renaissance. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich,* sv. 3, München 2003, s. 317, kat. č. 91 (Lothar Schultes).

[18] Hlobil (pozn. 16, zvl. s. 50). Zde už upozornění na draperii obrácených apoštolů z Poslední večeře jako nejpokročilejších detailů Rajhradského oltáře. Následně Milena Bartlová, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460,* Praha 2001, s. 325–326, bez odkazu zdůraznila pokročilost „ztvárnění" čtyř obrácených apoštolů na obraze Poslední večeře, *„namalovaných v klenutých objemech s bohatou, tvarově logicky uspořádanou draperií"*, ale odtud přešla k nepřijatelné generalizaci. Znázornění těchto čtyř apoštolů sumárně odvodila z jediné, navíc nejistě zvládnuté postavy a draperie sv. Josefa na obraze Narození Páně oltáře z Vyššího Brodu. Přešla nedostatek kvality citované postavy vyšebrodského oltáře v porovnání s apoštoly olomoucké Olivetské hory, třicátá léta 15. století, a s postavou sv. Jana Evangelisty na obraze Poslední večeře vratislavského oltáře sv. Barbory, z roku 1447. Čtveřici apoštolů v popředí Poslední večeře Rajhradského oltáře vyznačuje

tvarově pevná, až sochařky provedená draperie, u jednotlivých postav odlišná, přejatá z porůznu nasbíraného vzorníku. Pro ilustraci: způsob řasení mohutné draperie dvou apoštolů zleva, s hustou sítí záhybů a přehozeným cípem pláště přes rameno čerpá ze starší vrstvy burgundského sochařství – od Clause Slutera po působení Juana de la Huerta v Dijonu (1443–1456).

[19] Pavel Kropáček, *Malířství doby husitské. Česká desková malba prvé poloviny XV.* století, Praha 1946, s. 67, datoval Rajhradský oltář kolem roku 1415, zejména s odkazem na rukopisy druhého desetiletí (toto datování následně hájil Jaroslav Pešina). – Ivo Hlobil, K olomoucké provenienci novosadského Ukřižování Mistra rajhradské archy, in: *Historická Olomouc* III, Olomouc 1980, s. 42–49, zvažoval na podkladě shromážděných archivních zpráv spojení s kostelem sv. Mořice v Olomouci, datování mezi lety 1444–1451, vyzval k diskusi. – Milena Bartlová, Oltář nalezení sv. Kříže (Rajhradský oltář), in: Ivo Hlobil – Marek Perůtka (edd.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400– 1550,* I– IV*,* Olomouc – Brno 1999–2000, zvl. díl II, s. 430–443, kat. č. 338–343, uvedla datování kolem roku 1450. – Eadem, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460,* Praha 2001, po zatím nejširší stylové analýze v obsažné monografii ponechala své předchozí datování „*kolem roku 1450*". – Kateřina Engstová, Několik poznámek k archivním zprávám k tzv. Rajhradskému oltáři, *Umění* XLVIII*,* 2008, s. 369–371, zpochybnila vypovídací schopnost archivních zjištění, vyzvala k prohloubení stylové analýzy jako rozhodujícího prostředku datování archy. – Jan Royt, *Středověké malířství v Čechách,* Praha 2002, s. 111, považoval za správné zařazení mezi lety 1420–1435. Milada Studničková (rec.), Milena Bartlová, Poctivé obrazy, *Umění* LI*,* 2003, s. 240–244, shledávala vztah Rajhradského oltáře k frankovlámsky orientované knižní malbě prvních tří desetiletí 15. století v Čechách a Rakousku, odtud předpokládala, že toto dílo patří „*do doby kolem roku 1440*". Wilfried Franzen, Mistr Rajhradského oltáře. Oltářní retábl z Rajhradu, in: Jiří Fajt (ed.), *Karel IV. Cisař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437,* Praha 2006 (německy Berlin 2007), s. 619–621, kat. č. 233. – Idem, Catholic, Media in Utraquist Bohemia, in: Milena Bartlová – Michal Šroněk (edd.), *Public Communication in European Reformation. Artistic and other Media in Central Europe 1380–1620,* Prague 2007, s. 39–53, vytipoval objednávku archy Heinrichem Senftlebenem, 1440–1442, významným farářem kostela sv. Mořice v Olomouci, odtud datování kolem roku 1440.

[20] Karel Vladislav Zap, *Praha. Popsání hlavního města království Českého,* Praha 1868, s. 158, uvedl, že Staroměstská mostecká věž „*byla roku 1451 od Staroměstských do výšky vyhnána a v nynější podobě dostavěna*". – Neuwirth (pozn. 4), s. 71, pozn. 5, ocitoval pramen této zprávy: „*Benessius minorita*, *Dobner, Mon. Hist. Boh, IV, S. 75*: ‚*Eciam turris nova in pede mantis eodem anno (tj. 1451) edificata est*'."

[21] Grueber (pozn. 2), s. 152.

[22] Předpokládám, že si existenci petlice v levé paži Věžníka Grueber nevymyslel.

[23] Rudolf Chadraba, *Staroměstská mostecká věž a triumfální symbolika v umění Karla IV.,* Praha 1971, s. 93, obr. 24. – Idem, K tradici antiky v českém výtvarném umění za Karla IV. a Václava IV., in: Ladislav Varcl (ed.), *Antika a česká kultura,* Praha 1978, s. 174–188, zvl. s. 186.

[24] Wolfgang Metternich, *Bildhauerkunst des Mittelalters,* Darmstadt 2008, s. 128, obr. 94.

[25] Umberto Eco (ed.), *Dějiny ošklivosti,* Praha 2007, s. 136.

[26] Čeněk Aufgeweckt et al., *Brno. Průvodce, informace, fakta*, Brno 1978, s. 169, vyobrazení. Hanbáč shodného typu („*Hinternenblößer*") viz Heike Mittmann, *Die Wasserspeier am Freiburger Münster,* Lindenberg 2002, s. 18, obr.15. – Nestydatě kálející ženu („*Schamweiserin*") ukazuje chrlič na farním kostele v Kalternu, viz Richard Strobel, *Wasserspeier. Bestand und Bedeutung am Beispiel des Heiligkreuzmünsters in Schwäbisch Gmünd,* Stuttgart 2009, s. 114, obr. 67.

[27] Viz Lilian M. C. Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts,* Berkeley – Los Angeles 1996, s. 528–543, obr. 226–543.

[28] Eco (pozn. 24), s. 137, obr. s. 141.

[29] Jak známo (Milada Vilímková, Ke stavebním opravám Staroměstské mostecké věže, *Památková péče* XXXIV, 1974, s. 16–25, zvl. s. 16, 18), Staroměstská mostecká věž značně utrpěla za švédského obležení Prahy v roce 1648 a poškozena byla i v revolučním roce 1848. Tyto neblahé události se Věžníka nedotkly, toho devastoval příležitostný vandalismus, ne střelba.

[30] Christine Kitzlinger – Stefan Gabelt, Die ehemalige Westlettneranlage im Dom zu Mainz, in: Hartmut Krohm (ed.), *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur,* Berlin 1996, s. 205–244, zvl. s. 228–234, obr. 183–187. – Hartmuth Krohm, Werke des „Naumburger Meisters" westlich des Rheins?, in: Guido Siebert (ed.), *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen* (kat. výst.), Naumburg 2011, sv. 1, s. 471–501, zvl. s. 492, obr. 31. – Diana Ecker, Auf den Spuren des Naumburger Meisters in Mainz, in: ibidem, s. 582–595, s. 584, obr. 4, zde detail pravé ruky mohučského atlanta opřené – bez Věžníkovy obscénnosti – o bok.

[31] Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kupferstichkabinett, inv. no 63, kolem roku 1390, f. 7v. – Robert W. Scheller, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470),* Amsterdam 1995, s. 216, obr. 101.

[32] Wolfgang Braunfels (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie,* sv. 5, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1973, sl. 501.

[33] Metternich (pozn. 24), s. 128, obr. 94. V Řezně dveřník Rydan drží dřevěné prkno nebo železnou závoru pravidelně opracovaného profilu.

[34] Jeden z chrličů katedrály sv. Petra v anglickém Yorku zobrazuje ženu s hadem a velkou žábou na hlavě, viz Janetta Rebold Benton, *Saintes terreurs. Les gargouilles dans l´architecture médiévale,* New York 1997, s. 71, obr. 56. Chrlič v podobě muže na zádech s volem viz Mittmann (pozn. 26), s. 21, obr. 20 d. – Chrlič na katedrále ve Štrasburku ukazuje zoufajícího muže na zádech se zvířecím monstrem, viz Joseph Doré (ed.), *La grace d´un cathédrale. Strasbourg*, Strasbourg 2007, s. 96–197.

[35] Kvalitní vyobrazení Petr Chotěbor (ed.), *Petr Parléř. Svatovítská katedrála 1356–1399,* Praha 1999, s. 55.

[36] Více o tom H. W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance,* London 1952. – Ibidem, s. 221, obr.13 a tab. XLIIIb, vyobr. tisků z roku 1532 a 1562, ukazující mj. opici ve vlasech sedícího či spícího muže. Za upozornění na tuto knihu děkuji příteli Lubomíru Konečnému. – Zdeněk Kazlepka, Chlapec s opicí na rameni. Žánrová scéna nebo alegorický moralizující příklad?, *Bulletin Moravské galerie v Brně* LXVIII*,* 2012, s. 84–93, obr. s. 88, přetiskl (podle Jansonovy knihy, Plate XXXVIIa) list z údajného skicáře Lucase Cranacha, Hannover, Museum August Kestner, na němž je znázorněn chlapec s opicí na zádech. – Thorsten Henke, *Fromme Bilderwelten. Mittelaterliche Textilien und Handschriften im Kestner-Museum* 2005 (Museum Kestnerianum IX), skicář nezmiňuje a jeho spojení s Lucasem Cranachem se nepodařilo ověřit (srov. Johannes Erichsen, Vorlagen und Werkstattmodelle bei Cranach, in*:* Claus Grimm – Johannes Erichsen – Evamaria Brockhoff*, Lucas Cranach* /Veröffentlichungen zur Bayrischen Geschichte und Kultur 1994, č. 26/, Augsburg 1994, s. 180–185).

[37] *Physiologus. Naturkunde in frühchristlicher Deutung,* překlad a výklad Ursula Treu, Hanau 1998, s. 91–94, „*Vom Affen*".

[38] Stanisław Kobielus, Bestiarium chrześcijańskie, Zwierzęta w symbolice i intepretacji. Starożytność i średniowiecze, Warszawa 2002, s. 204–208 („*Małpa*"), zvl. s. 208.
[39] Ulrike Bergmann, *Das Chorgestühl des Kölner Domes,* Neuss 1987, s. 105.
[40] Regina E. G. Schymiczek, *Höllenbrut und Himmelswächter. Mittelalterliche Wasserspeier an Kirchen und Kathedralen,* Regensburg 2006, s. 51, obr. 44–50.
[41] Význam „opice" jako „opilost" je novodobý. – Václav Machek, *Etymologický slovník jazyka českého,* Praha 1971, s. 415.
[42] Dlouhým, pod nohami rozloženým pláštěm se privilegovaně (?) odlišují někteří konšelé na vyobrazení přísahy městské rady v Právní sbírce města Jihlavy Jana z Gelnhausenu, mezi lety 1407–1419.
[43] Pro zvláštní tvar Věžníkových škorní – na patě vykrojených – se nepodařilo nalézt obdobu. Snad měly dřevěnou podrážku a kožený svršek.