

Kostel Panny Marie před Týnem v Praze — architektonický vývoj ve středověku a současná oprava

Již pět století dominuje kostel Matky Boží před Týnem Starému Městu a patří k němu tak nedílně jako katedrála Svatovítská k Pražskému hradu. Pro své těsné spojení s městem a jeho životem měl to štěstí, že v jeho dějinách není, jako u tolika pražských i českých kostelů, prudkých přelomů; svého šťastného dokončení se dočkal naopak v průběhu 15. století, v době jinak chudé na velké umělecké podniky. Ani pozdější století nenarušila v zásadě jeho tvářnost, ale naopak obohatila jeho interiéru o řadu vynikajících uměleckých děl.

Není cílem této stati podat vyčerpávající a ucelený obraz dějin chrámu, ani podrobnou slohovou analýzu jeho umělecké výzdoby. Proto jsme se soustředili na relativně uzavřenou historickou periodu zahrnující dějiny stavby od skromných počátků přes její rozmach ve století 14. a 15. a končící osudnou porážkou bělohorskou. To, co přineslo umění vítězné protireformace, představuje již zcela samostatnou kapitolu, kapitolu sice slavnou, ale patřící již zcela odlišnému duchovnímu světu baroka.

Dějiny kostela Panny Marie před Týnem sahají hluboko do počátku dějin města, s jehož organismem je těsně spojen. Jedním z jeho krystalizačních jader byl Týnský dvůr – Ungelt, místo, kam přicházeli se svým zbožím cizí, především němečtí kupci. Zde také vzniklo první obchodní centrum města, před nímž se rozvinulo hlavní městské tržiště, dnešní Staroměstské náměstí. A při tomto centru vznikl i špitál, s nímž byl od počátku spojen i špitální kostelík, zasvěcený Panně Marii.¹ Kupecký dvůr, zvaný pro svůj hlučný život také Veselý dvůr – Laeta Curia – dal i jméno tomuto kostelu – ante Laetam Curiam – před Týnem.²

První písemné zprávy o kostele pocházejí z počátku 12. století, o špitálu z roku 1135.³ Byl to pravděpodobně nevelký románský kostelík nebo spíše kaple při tomto špitálu, založený patrně již dříve, ne-li již na počátku 10. století.⁴ Podací právo náleželo Vyšehradské kapitule, s níž vedli od roku 1274 staroměstští spor. Ten svědčí nepřímo o tom, že význam kostela pro jeho exponované postavení nezávisle na špitálu vzrůstal, takže již v průběhu 13. století se stal farním, jedním ze čtyř hlavních farních center spolu s osadou Mikulášskou, Linhartskou a Havelskou.⁵ Můžeme rovněž předpokládat, že někdy v této době došlo k přestavbě či rozšíření původního špitálního kostelíka, který farním potřebám nemohl vyhovovat.

Na přelomu 13. a 14. století byl tento kostel přestavěn a rozšířen. Výzkum provedený v letech 1890–1891 odhalil jeho celý rozsah, půdorys i řadu detailů, které umožňují učinit si

představu o jeho charakteru i výzdobě. Byla to krátká trojlodní stavba o třech klenebních polích s polygonálním závěrem, pod níž se nacházela krypta, sklenutá do dvou řad sloupů křížovými klenbami bez žeber. Při západním průčelí pak byla věž, k níž se roku 1310 zmiňuje zvon.⁶ Zachované prvky architektonické výzdoby, zvláště hlavice přípory s listovými ornamenty, ukazuje svým jemným, ale již ryze abstraktně plasticky citěným provedením listu na počátek 14. století, nejspíše na jeho první třetinu.⁷ Tento kostel však z větší části zanikl při stavbě dnešního chrámu a jeho poslední zbytky, kaple sv. Ludmily, byly zbořeny v samém závěru 19. století.

Období druhé poloviny 14. století a počátek 15. století znamenají pro Týnský chrám dobu neobyčejně významnou, a to jak po historické, tak i po umělecké stránce. Tento „kupecký kostel“, jak je ještě roku 1407 nazýván německými kupci,⁸ se stává jakýmsi centrem duchovního života, a to jak zásluhou jeho spojení s univerzitou, tak i dvou vynikajících kazatelů, kteří zde v 60. a 70. letech působili – Konráda Waldhausera a Milíče z Kroměříže. Ve století následujícím je pak místem dlouhodobého působení Jana Rokycany, „muže nenáviděného katolíky i stranou táborskou“,⁹ který tu byl s určitou přestávkou farářem až do své smrti roku 1471. Do takto historicky i časově vymezeného období spadá i velkolepá novostavba chrámu, zahájená kolem poloviny 14. století a uzavřená dokončením jižní věže roku 1511.

První zmínku týkající se stavby kostela nacházíme v odkazu pražského měšťana Konráda Litoměřického již roku 1339.¹⁰ Od poloviny 14. století až do roku 1405 se objevuje řada fundací o založení oltářů, celkem 21, z nichž velká většina byla umístěna již v novém kostele.¹¹ Začátek jeho stavby lze hledat v letech padesátých, před rokem 1360, kdy je oltář sv. Felixe a Adaukta postaven ještě v kryptě starého chrámu, neboť nový byl teprve v počátcích.¹² Ale již roku 1380 stojí nový chór a postranní lodi a roku 1402 stavba dospívá až k západnímu průčelí, kde se stavělo na jedné z věží.¹³ V tomto období můžeme předpokládat stavební dokončení chrámu s výjimkou pater věží, zhruba do výšky balustrády průčelí.¹⁴ V době, kdy kostel byl vybavován novými oltáři,¹⁵ byla rovněž dokončována klenba lodi, překrytá ještě roku 1384 provizorním stropem.¹⁶

Stavba kostela představuje specifickou syntézu tradičních prvků, které vycházejí z poklasicky expresivního typu první poloviny 14. století, některých dalších vlivů i řady pokročilých forem, jejichž původ je v pražské parléřovské huti i působení Parléřova předchůdce Matyáše z Arrasu. V celkovém pojetí vysokého bazilikálního trojlodí s převýšenými proporcemi i výrazně hrotitými klenbami bočních lodí – klenba hlavní lodi se nedochovala – se citelně uplatnil duch poklasické gotiky, jejíž smysl určuje i exteriér stavby především v chórové partii. Lineárně bohatě členěná ostění chórových oken patří zcela tomuto architektonickému pojetí, zatímco modelace mezilodních arkád v interiéru, které široce spojují prostor hlavní a bočních lodí, dokládá ve výrazné profilaci masivního hruškovce vliv díla Matyáše z Arrasu; na jiném místě, v obou podvěžích, najdeme zase variantu pojetí a členění Parléřova.¹⁷ Podle zjednodušení a citelně menší preciznosti provedení lze soudit, že nejde ani v jednom případě o přímou účast kameníků dvorské huti, nýbrž o práci kameníka, který zde snad na čas pobyl, nebo její tvary prostě přejal.

S tradičním bazilikálním schématem je v týnském kostele spojen výrazný trojapsidální



Chrám P. Marie před Týnem – pohled od východu



Římsa pod ochozem jižní věže – král David – škola Matěje Rejska, před rokem 1511. Stav z počátku 20. století před odpadnutím pravé části plastiky. Doplněna při současné obnově exteriéru

závěr na východní straně, kde každé lodi odpovídá samostatný polygonálně uzavřený chór. Je to schéma obvykle odvozované ze starší stavby kostela kláštera benediktinů slovanských v Emauzích, kde ovšem tomuto závěru odpovídá výrazná dispozice síňová.

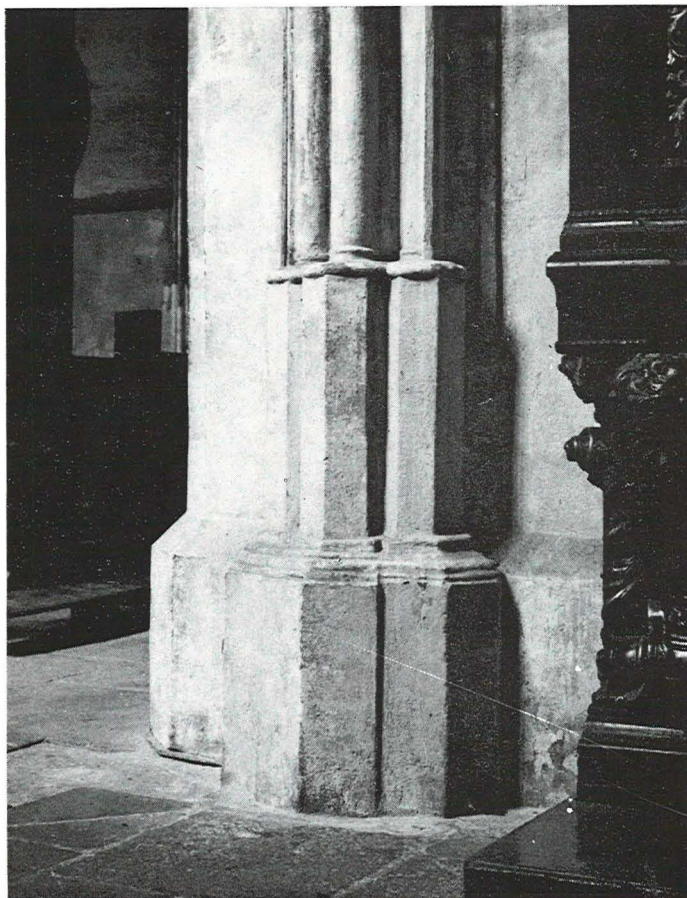
Tento typ závěru není ovšem objevem stavitele kostela emauzského ani týnského. Bylo ho již použito před polovinou 14. století ve slezské Vratislavi, která roku 1335 připadla dědictvím k české koruně. Je to jednak „tradiční“ varianta tohoto stavebního typu s elevací výrazně bazilikální u kostela sv. Alžběty i aplikace na výrazně síňový typ kostela Panny Marie Na písku. Oba kostely byly založeny před polovinou století, chrám P. Marie roku 1335, dokončeny byly však až hluboko ve druhé polovině století. Typ jejich závěru byl zopakován ještě na počátku 15. století pod slezským vlivem v Jaroměři. Jestliže v české architektuře celého 14. století nenajdeme bližší analogie s týnským a emauzským závěrem, vystupuje jejich souvislost se Slezskem, a to tím spíše, že připojením Vratislavi k české koruně se otevřely nové bohaté styky.¹⁸ Připočteme-li k tomu ještě vztahy ke Svídnicí a Svídnicku, kde se tento stavební typ rovněž vyskytuje, pak lze slezský původ týnského závěru považovat za zcela reálný.¹⁹

U středního, hlavního chóru v Týni však přistupuje další zvláštnost, kterou již nelze z tohoto pramene vyložit: v ose není umístěna rovná plocha zdi s oknem, nýbrž osový opěrák,

rušící tradiční uzavření chórového polygonu. Tento rys, který si zde v celkovém dojmu vlastně jen málo uvědomujeme, se vyskytl v Parlářově novostavbě chóru kostela v Kolíně z let 1360–1378 i v některých dalších parlářovských stavbách (sv. Barbora v Kutné Hoře) a vedl některé starší badatele k domněnce, že stavitelem kostela byl právě Parlář. Toto připsání lze ovšem jen velmi těžko přijmout vzhledem k základnímu charakteru celé stavby i z hlediska reativní chronologie vzniku týnského závěru.²⁰

Interiér týnského kostela upoutá především svou jednotnou prostorovou koncepcí i monumentální dispozicí s převýšenou hlavní lodí, nad jejímiž arkádami je výrazný pás nerušené plochy zdi, kontrastující se štíhlými, hluboko sbíhajícími okny chóru. Přitom ani výška bočních lodí není zanedbatelná a výrazně převyšuje měřítka jiných pražských kostelů této doby.

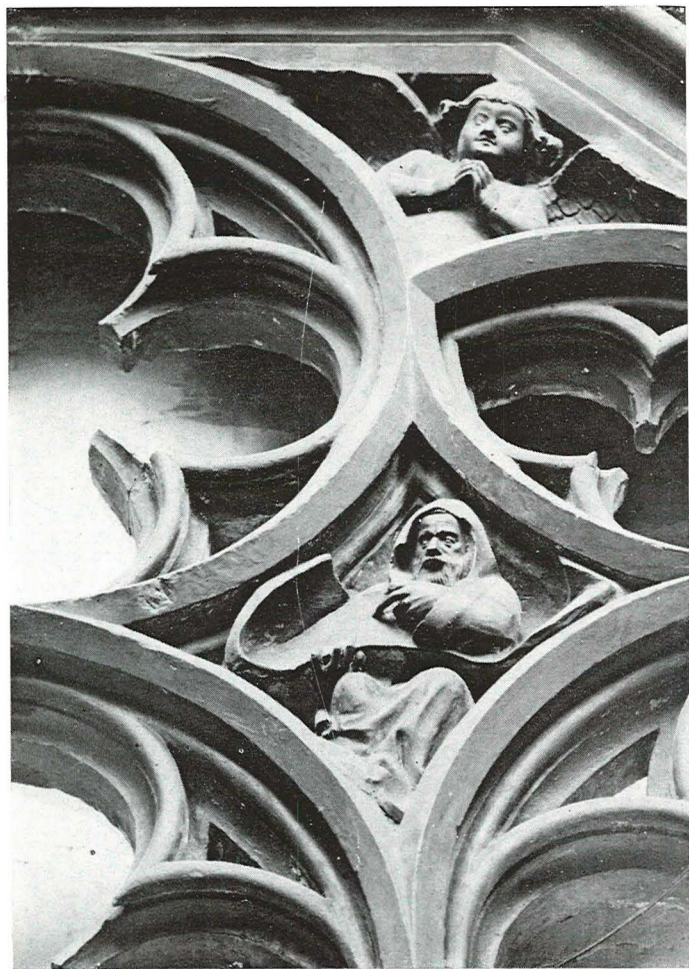
Sokl svazkové přípory parlářovského typu v pravé boční lodi

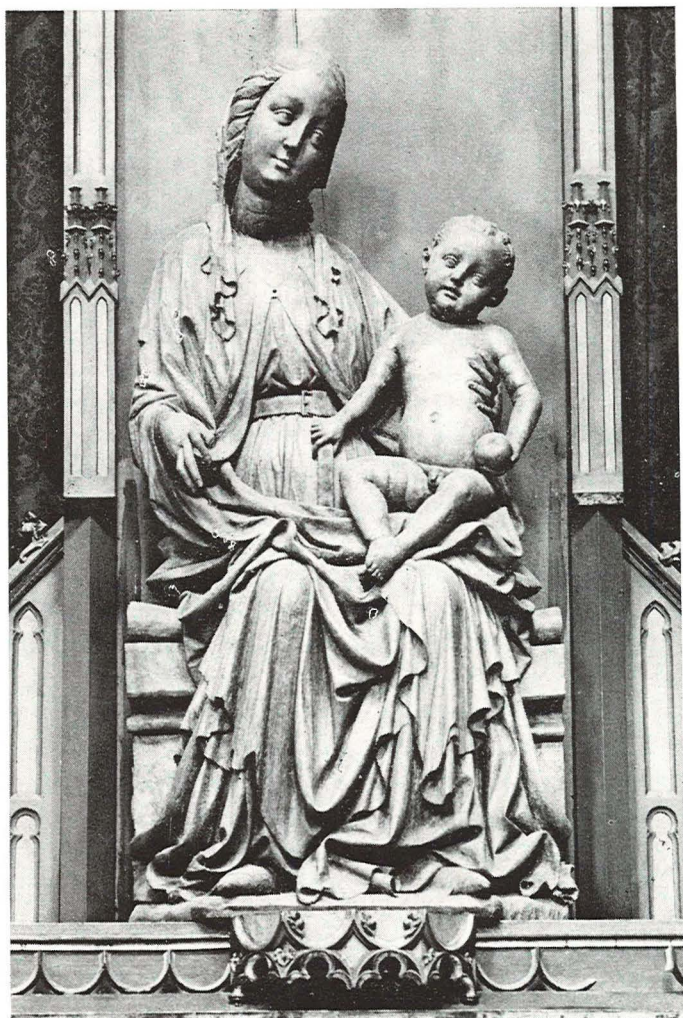


Celá proporce stavby a její architektonický řád svědčí o původní koncepci, v jejímž rámci středověký stavitel přesně nakládá a vyvažuje všechny prostředky svého umění. A právě tímto pojetím se citelně odlišuje od řady svých současníků, kteří působili zejména v okruhu staveb karolínských; snad jen výrazně tradiční, o něco mladší a nikdy nedokončený kostel Panny Marie Sněžné představuje určitou paralelu jeho pojetí. Zdá se, že prostor týnského kostela do sebe nepřijal hlouběji ony dílčí prvky pronikající sem z hutí svatovítské a že jeho cítění zůstalo ve své podstatě poklasicky spirituální.

Specifický typ závěru Týnského chrámu, který by se oproti doširoka otevřenému síňovému

Detail kružby a sochařské výzdoby sedile v severním bočním chóru, 80. léta 14. století





Trinitární Madona v pravé boční kapli, dílo Mistra týnského Ukřižování asi z 20. let 15. století

chóru kostela v Emauzích mohl zdát jen jako náhodně přijatý, je však ve skutečnosti pevnou součástí jeho koncepce, vycházející spíše než z kostela na Slovanech ze společného východiska obou dispozic ve Vratislavi. Je-li tamější augustiniánský kostel Panny Marie Na písku určitým předobrazem rovněž halového chrámu v Emauzích, pak je kostel sv. Alžběty příkladem právě opačným, kdy na téže půdoryse vyrůstá zcela současně vyhraněná stavba bazilikální se silným převýšením střední lodi, tak příznačným i pro jiné vratislavské kostely, a to i z druhé poloviny 14. století. A i zde je určitá analogie pojetí týnského kostela, kde nacházíme rovněž pro vratislavské kostely příznačný vysoký pás zdíva mezi arkádami a okny lodi (zde ovšem vertikálně členěný klenebními příporami). Přes určité rozdíly nutno konstatovat určitou

afinitu mezi pražským kostelem a stavbami slezského okruhu ve Vratislavi z druhé a třetí třetiny 14. století, mezi nimiž lze uvést například ještě kostel sv. Doroty či Maří Magdalény, kde přes některé vlivy importované z Čech, zejména v klenbách, zůstává celá stavba hluboce tradiční. Týnský kostel, který se svými slohovými rysy, ale i s celým pojetím a měřítkem poněkud vymyká dobovému průměru v Praze, nachází tak jeden ze svých významných zdrojů právě zde ve Slezsku a přenáší k nám vlastně to, co zde do určité míry chybělo; typ velkého městského chrámu, který svou tradiční architektonickou formou vyjadřuje potřeby okruhu svých budovatelů, jímž na rozdíl od krále a jeho dvora je bohatý živel patricijský.

Stavitel, který vedl v první fázi stavbu týnského kostela, byl tedy patrně domácího původu²¹ a mimo oblast slezskou byl ovlivněn i dílem svatovítské huti, a to jak její arrasovskou, tak i parlérovskou částí. V průběhu stavby se však objevily další, řádově silnější vlivy parlérovské huti v kružbách a dalších importovaných prvcích, jako jsou sedile, konzoly v komoře nad sakristií nebo severní portál kostela. Není ovšem vyloučeno, zdá se to i pravděpodobné, že v době zhruba od sedmdesátých let a zejména v letech osmdesátých působil zde již další mistr, který stál podstatně blíže dvorské huti a obohatil starší architektonické schéma o řadu výzdobných prvků, které nezaprou svůj původ a jsou patrně dílem kameníků svatovítských.

Jsou to obě sedile na vnitřních stranách bočních závěrů a plastiky severního portálu i některé další prvky. Starší z obou sedilí se nachází v jižním bočním závěru. Do jeho pravoúhle uzavřeného profilovaného ostění s příznačnými soklíky je v horní části vložena volná kružba, jejíž lomené obloučky podpírají dvě konzoly s poprsím krále a královny, pod nimiž umístěné drobnější konzolky jsou nesený motivy fantastických zvířat. Srovnání hlav s postavami králů na parlérovských náhrobcích u Sv. Víta ukazuje, že tu patrně pracoval některý z těchto kameníků starší umělecké generace parlérovské. Rovněž celková symetrie vyvážených a plasticky plných, výrazně podaných tvarů, v podstatě málo dynamických, odpovídá této slohové vrstvě.²² Sedile bývá datováno do konce sedmdesátých let 14. století.²³

Umělecky podstatně vyzrálejší a patrně i mladší je sedile v severním chóru. Je postaveno na schématu podobném jako sedile jižní, ale svým opracováním i zřejmým druhotným vložáním do poněkud odlišného rámu velmi podobného sedile jižnímu ukazuje, že tu pracoval již jiný sochař. I zde jsou konzoly s hlavami krále a královny, ale obloučky nesoucí kružbu jsou již půlkruhové a kružba sama je krásným dokladem použití parlérovského plaménkového motivu kolem centrálního kvadrilobu. Pole s vlastní kružbou je navíc na rozích okoseno a vzniklé rohy jsou vyplněny alegorickými postavami, stejně jako drobná pole mezi pruty kružby, oživená dvojicí andělů a proroků. Všechny tyto postavy jsou dokonale vkomponovány do omezené plochy dané architekturou. Symbolika obou drobných postav pod královskými bystami konzol – muž v kápi a divý muž – ukazují zcela zjevně na okruh Václava IV., v jehož rukopisech jsou zcela běžné.

Sochařsky měkký, až malířsky splývavý povrch drapérie i architektonické umístění figur v kružbě spojují toto dílo se jménem sochaře, který pracoval na bystách horního triforia u Sv. Víta, zvaného Mistr sv. Cyrila.²⁴ Na rozdíl od jižního sedile, kde se patrně nejedná o konkrétní osoby, i s ohledem na výraznou symboliku postav severního sedile je nanejvýš pravděpodobné, že obě bysty představují Václava IV. a jeho manželku.²⁵



Sedile v jižním bočním chóru, detail konzoly s poprsím krále



Detail konzoly s poprsím královny

Tentýž mistr by mohl být i autorem sochařských konzol v bývalé klenotnici situované nad gotickou sakristií na jižní straně kostela. Postavy divých mužů odpovídají témuž ikonografickému i formálnímu světu, kterým ožívá severní sedile a v němž se odráží okruh Václava IV. a jeho dvora.

Vrcholným dílem parléřovské huti v Týnském chrámu je ovšem architektura a výzdoba severního portálu na severní straně v ose Týnské uličky. Portál se skládá ze dvou částí, a to z vnitřního vlastního lomeného vstupu a z vysoké půlkruhově uzavřené edikuly vložené mezi dva opěrné pilíře stavby. V ostění lomeného vstupu jsou dvě drobné plastiky Zvěstování P. Marie, v horní části vysokého portálu pak rozsáhlý tympanon s reliéfními scénami pašijovými. Na bočních stěnách vysokého portálu se uplatňují konzoly vycházející z polygonálních přípor a nad nimi jemně provedené baldachýny s architektonickými motivy. Na vnější straně pak vystupují mohutné sochařsky reliéfně podané konzoly, na nárožích opěráků

postavené nakoso, s výjevy ze Starého zákona. Celý portál je zaklenut drobnou šestidílnou klenbičkou a vyznívá v půlkruhové vnější archivoltě s kraby a s ukončující křížovou kytkou. Sochařskou výzdobu doplňoval dnes nezvěstný dřevěný svorník s postavou Madony s děckem.²⁶

Působivá kompozice tympanonu, jejímž středem je skupina Ukřižování a postavy pod křížem, je provedena s výrazným emotivním smyslem a procítěním námětu znásobeným měkkým, malířsky splývavým podáním drapérií i skrytým dynamismem a vnitřním životem postav. Natočení a hloubkový pohyb postav zapojuje tyto figury do prostoru, jehož se stávají součástí. Hlavní mistr, který zde pracoval, velmi pravděpodobně totožný s Mistrem sv. Cyrila, tu měl však patrně další spolupracovníky, kteří pracovali na některých méně významných částech tympanonu. Ze stejné dílny jsou pak i konzoly se starozákonními scénami. Datování portálu i severního sedile se klade při nedostatku přesnějších zpráv od osmdesátých let 14. století až do doby kolem roku 1400,²⁷ přičemž pravděpodobnější je, především ze slohových důvodů, uvedená nižší hranice.²⁸

Výzdoba týnského tympanonu patří nepochybně k obsahově i umělecky nejvyzrálejšímu a rejdokonalejšímu dílu své doby, myšlenkově a ikonograficky navazujícím na duchovní dění pražského dvora Václava IV. Zároveň však reaguje na širší dění náboženské, myšlenkový svět Milíče z Kroměříže a jeho následovníků. Těsná souvislost sedile i řady ikonografických zvláštností tympanonu může být dána – a to i časově – bližší účastí krále na pořízení těchto děl právě v týnském kostele, do jehož sousedství, Králova dvora u dnešní Prašné brány, Václav IV. přesídlil počátkem osmdesátých let z Pražského hradu.²⁹ Výzdoba tympanonu, zvláště střední skupina pod křížem a postava sv. Longina, není jen epickým líčením posvátného děje; je to specifická duchovní i formální syntéza vyjadřující svrchovanými uměleckými prostředky hluboké duchovní hnutí, transponující dějovou stránku díla do polohy náboženského i lidského dramatu.

K parlérovské huti se svým schématem s plaménkovými motivy hlásí rovněž velké západní okno chrámu a k témuž okruhu jsou řazeny i drobné hlavičky v ostění západního portálu, datované rovněž do závěru 14. století.³⁰

Z roku 1414, z doby těsně před převzetím kostela kališníky roku 1415, pochází i přímo datovaná cínová křtitelnice umístěná v jižním závěru chrámu. Její povrch zdobí 12 reliéfů apoštolů, víko je však doplňkem až 19. století. Toto vynikající dílo uměleckého řemesla své doby patří k několika málo vzácným pozůstatkům původního předhusitského vybavení chrámu.

V době, kdy vyrůstala velkolepá stavba Týnského chrámu, vyšperkovaná vrcholnými díly dvorského umění své doby, připravuje se v obecném povědomí i duchovní sféře hluboký přerod, vrcholící na počátku 15. století vznikem husitského hnutí. Na jeho počátku stojí dva muži, kteří jistě ani netušili, jaké následky jejich působení vyvolá – kazatel a mravokárce Konrád Waldhauser a jeho o něco mladší současník, kazatel, ale především ohnivý a obětavý bojovník za obrodu církve, Milíč z Kroměříže. Jejich osudy a činnost jsou do značné míry spojeny s týnským kostelem a farou, kde byl Konrád kazatelem (v německé řeči). Po jeho smrti roku 1369 ho zde zastoupil v téže funkci Milíč.³¹



Hlavice pilířů

Obsah a zaměření Konrádových kázání v Týně ukazuje zřetelně stupeň mravního úpadku společnosti i církve. A právě tento stav, především v církvi, byl podnětem ke konverzi a kazatelské činnosti Moravana Milíče z Kroměříže. Na rozdíl od racionálního Waldhausera působil Milíč na city věřících, zahrnoval je přívalem obrazů, které před nimi rozvíjel svým až mystickým zápallem. Jeho myšlenky byly rozhodně víc než pouhá kritika současného stavu věcí – byly jeho osobním vyznáním.

Milíč přesahuje hloubkou své osobnosti i svým prorockým duchem nepochybně všechny své předchůdce, i ty, kteří se snažili jeho odkaz rozvíjet, ale byli po jeho smrti na čas zatlačeni někdejšími Mistrovými odpůrci do pozadí. Jeho učení však hluboce zapůsobilo na Matěje z Janova, univerzitního mistra, který strávil určitou, i když jen krátkou dobu v blízkosti Milíčově a byl jím hluboce ovlivněn. Ve svých spisech rozvádí, i když chladnějším akademick-

kým způsobem, některé hlavní myšlenky a snahy Milíčovy, v mnohém směru však jde dál; Matěj z Janova je první, kdo se odhodlává například ke kritice umění a uměleckých děl v chrámech, vytýkáje jim právě jejich ryze umělecké a smyslové kvality.³²

Dílem Matěje z Janova začíná bezprostředně doba, již kraloval svými spisy i kázáními Mistr Jan Hus nebo mladší Jakoubek ze Stříbra. Ten se již na rozdíl od Milíče, a nakonec i Hu a citelně odchýlil od učení církve. Byl také jedním z těch, kteří při začátku vypuknutí prvního konfliktu začali roku 1415 po Husově upálení podávat v Praze podobojí a vybízeli k otevřenému ničení uměleckých děl.

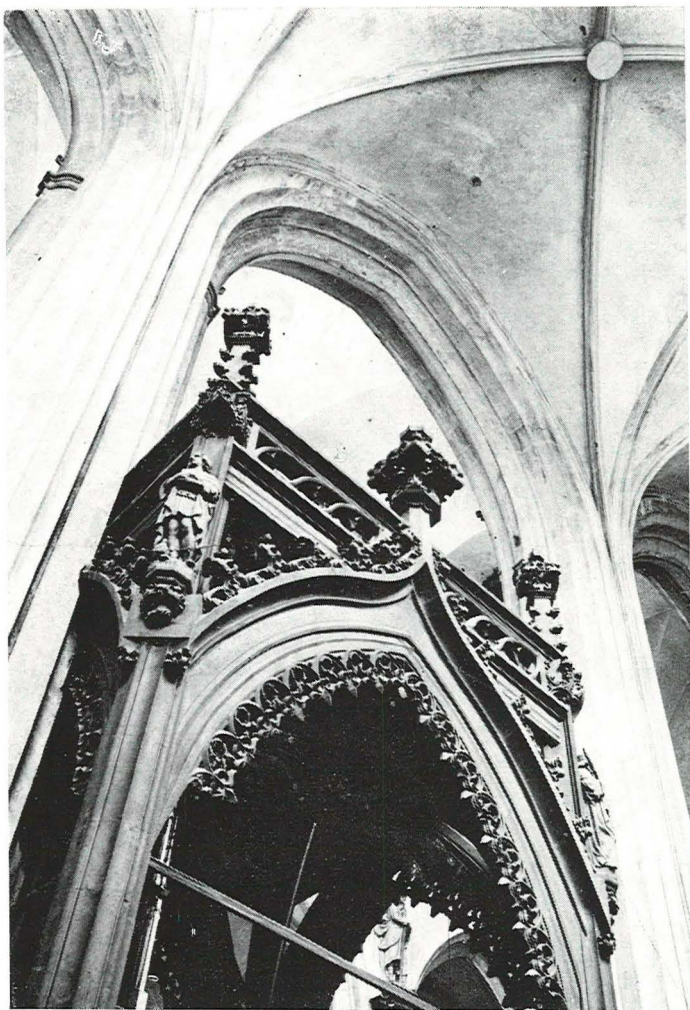
Tato skupina Husových stoupenců v čele právě s Jakoubkem ovládla roku 1415 týnský kostel a faru a držela jej do roku 1419, kdy se na krátký čas vrátil do katolických rukou. Téhož roku po smrti Václava IV. stává se však chrám tentokrát na dlouhé období (do roku 1620) hlavním utrakvistickým kostelem pražským.

Doba prvních dvou desetiletí 15. století přináší pod vlivem této měnící se duchovní atmosféry nové podněty i vnitřní podmínky do oblasti umělecké. Do té doby vládoucí krásný sloh, založený na smyslově krásném estetizujícím tvaru s důrazem na líbezný, jakkoli idealizovaný tvar se náhle vnitřně láme. Podléhá novým duchovním směrům hlubokého neklidu a vážné soustředěnosti, projevující se v zevním vysychání drapérií a v prohloubení výrazu. Předjímá tak expresivní rysy pozdní gotiky. V oblasti námětů je pak postava Madony, tak příznačná pro umění kolem roku 1400, zatlačována náměty pašijovými, ať už je to pieta, postava Krista Trpitele, nebo scény Ukřižování, motivy, které vyjadřují duchovní neklid doby a hledání opravdovějšího vyjádření Kristova utrpení.

Strohá, přísně monumentální forma vycházející z parléřovské tradice se spolu s obnoveným spiritualismem a důrazem na adekvátní vyjádření námětu dokonale spojuje v díle sochařově, který podle své vrcholné práce je nazván Mistrem týnského Ukřižování. Tato skupina tří soch, ukřižovaného Krista s Pannou Marií a sv. Janem Evangelistou, tvořila Kalvárii, umístěnou do roku 1662 na břevně v triumfálním oblouku Týnského chrámu, kdy byla přenesena do severního bočního závěru. Skupina Ukřižování upoutá především monumentálním postavením plastik a jejich tvarů až s drasticky realistickým, respektive naturalistickým pojetím Kristova těla, zdůrazňujícím Kristovy rány i bolest ve výrazu jeho tváře, jakož i hluboký žal P. Marie a sv. Jana. To vše tu stojí v protikladu s tichou melodikou krásného slohu kolem roku 1400, který našel klasický výraz v díle a okruhu Mistra Krumlovské madony.

Mladším dílem téhož sochaře je rovněž monumentálně koncipovaná socha sedící Panny Marie s Ježíškem, umístěná v jižní boční lodi chrámu. Svým základním schématem navazuje na starší slohovou tradici krásného slohu, ale v její drapérii, která ztrácí plnou plasticitu širokých záhybů šatu, se objevují již nové prvky v zalamování, lineárním zhutnění a vyostření formy. Vážný, soustředěný výraz Mariiny tváře nevyjadřuje již onen líbezný půvab Madon kolem roku 1400 s jejich až erotickým nádechem; zračí se v ní naopak vědomí vážnosti a budoucího poslání malého Ježíška. Ani ten již není hravým dítětem krásného slohu, jeho vážná tvář nese v sobě stopy budoucího utrpení na kříži. Kořeny tohoto umění vycházejí z jiné duchovní základny, z požadavků a potřeby změněné doby.

Dílo Týnského mistra, jehož působení se klade do období 1400–1420,³³ směřuje tedy svým



Detail archivolt u baldachýnu biskupa Luciana

zaměřením dále, do 15. století. Vznik týnských plastik klade literatura do doby kolem roku 1420,³⁴ přičemž tu existují zřejmé vztahy k Vratislavi. Toto datum je ovšem uvažováno všeobecně jako horní hranice pro vznik monumentálních uměleckých děl té doby vůbec, s výjimkou určitých enkláv nedotčených husitskými válkami a utrakvismem, zejména rožmberských jižních Čech a Moravy. Plastiky v týnském kostele nemusely ovšem nutně vzniknout z historického hlediska před rokem 1420; toto datování podporuje zejména zpráva z roku 1439, hovořící o uložení ostatků Krista v souvislosti s krucifixem, velmi pravděpodobně totožným s dílem Týnského mistra.³⁵

V každém případě je nutno předpokládat, že kolem roku 1420 se značně zpomalilo tempo



Klenby severní boční lodi s průtahem do kleneb hlavní lodi

výstavby kostela, který stál bez krovu, hlavní průčelí bez věží a štítu. Stavba pokračovala až před polovinou 15. století a zejména v době vlády Jiřího z Poděbrad. Teprve roku 1457 byl proveden krov zhotovený podle zprávy kronikáře ze dřeva připraveného pro tančírnu na počest svatby Ladislava Pohrobka, který mezitím zemřel;³⁶ krov měl ovšem být postaven již o něco dříve, ve třicátých letech, ale ze dřeva připraveného na krov byla tehdy postavena šibenice pro Jana Roháče z Dubé.³⁷

Stavba pokračovala do roku 1463 vztyčením štítu a zdíva horních pater obou věží po ko-
runní římsu. Architektura štítu navazuje na tradici domácí tvorby předhusitské, zvláště
parléřovského okruhu. Má těsnou analogii v poněkud méně plasticky pojaté poděbradské
stavbě větší z obou malostranských mosteckých věží z roku 1464, která velmi podobným
způsobem těsně navazuje na svůj staroměstský vzor, který ovšem do určité míry zjednodu-
šuje. Stupňovitě umístěné fiály týnského štítu výtvarně účinným způsobem zvyšují dojem
dekorativnosti celé architektury, která pak byla roku 1511 ukončena jižní věží za účasti
Matěje Rejska a jeho huti. Sem patří pozoruhodné polopostavy proroků, z nichž na západní
straně vyniká zejména figura krále Davida.³⁸

Architektonicky bohatý je i tvar vlastních střech obou věží (severní je kopií původní,
zničené požárem roku 1819) se dvěma čtveřicemi štíhlých víček, z nichž horní je proti spodní
skupině postavena střídavě, takže celek působí členitým malebným dojmem.³⁹ Je tak vlastně
důmyslným způsobem použit a rozvinut motiv známý například z parléřovské Staroměstské
mostecké věže.

Asi v době dokončení stavby štítu byla ve větší spodní nice umístěna na popud Roky-
canův⁴⁰ socha Jiřího z Poděbrad, v menší horní nice pak pozlacený kalich. Obě díla byla ro-
ku 1623 snesena studenty jezuitské klementinské koleje (za cenu dosti nebezpečného výstu-
pu)⁴¹ a na místě kalichu byla umístěna roku 1626 dnešní socha Panny Marie. Z období 15. sto-
letí pochází i spodní část kazatelny, jejíž malby spolu s novou stříškou provedl roku 1846 Josef
Hellich. Datování kazatelny do 14. století můžeme vyloučit již ze slohových důvodů;⁴²
nebyla-li tedy místem působení Konráda Waldhausera a Milíče z Kroměříže, stál na ní docela
jistě Jan Rokycana.

Po historické stránce patří doba 15. století, přesněji jeho první tři čtvrtiny, nepochybně
k nejvýznamnějším a nejrušnějším v dějinách kostela a fary vůbec. S osudem kostela je těsně
spjato celoživotní působení vůdce umírněné strany kališníků, Mistra Jana z Rokycan, zvaného
prostě Rokycana. Týnský chrám zůstal hlavním kostelem strany podobojí, v němž vládla
umírněná část utrakvistů, spojená těsně s děním na univerzitě.

Již v této době vystupuje na scénu mladý Rokycana, který roku 1424 smířil svou výmluv-
ností rozlíceného Žižku s Pražany;⁴³ roku 1426 je jmenován jako správce kněžstva podobojí,
roku 1427 se stává farářem v Týně. Tento vzdělaný a výmluvný muž, který měl nesmírný vliv
na vývoj náboženských dějin v této době, byl hlavním mluvčím české strany na koncilu
v Basileji roku 1431 a zasloužil se o uznání kompaktát.⁴⁴

Rokycana byl svými názory i působením těsně spjat s osobností Jiřího z Poděbrad, který
byl po smrti Ladislava Pohrobka (1457) zvolen následujícího roku českým králem a jako tako-
vý slavně uvítán Rokycanou v týnském kostele. Osud obou mužů, kteří znamenali celou
epochu českých dějin 15. století, je spojen i datem jejich úmrtí roku 1471.⁴⁵

Roku 1483 přichází do Prahy biskup Sankturienský Lucian Augustin z Mirandoly, přistou-
pivší ke straně podobojí. Za svého působení v Praze světil české kněze této strany. Když ro-
ku 1493 zemřel, postavil na jeho hrobě Mistr Matěj Rejsek, bakalář a rektor týnské školy
i kameník samouk, pozdně gotický baldachýn, který patří k nejkrásnějším dílům tohoto
tvůrce české pozdní gotiky. V dramatickém střetu horizontálních a vertikálních linií zde

archivolty a křížové kytky arkád energicky prorůstají výraznou linií ukončující galérie, zdůrazněné na rozích nakoso postavenými fiálami, přičemž výrazný dekorativismus tvarů dodává celému dílu neobyčejně hutný a působivý charakter. Roku 1604 byl v něm zřízen nový oltář „ke cti a chvále Pána Krista a sv. Lukáši ev. od společného shromáždění umění a kunštu malířského, krumplířského, zlatotepeckého a řemesla sklenářského“.⁴⁶

Český utrakvismus, který se posléze konstituoval do podoby církve českých bratří, udržoval si vliv i v 16. století. Většími či menšími spory se silícím luteránstvím je naplněna většina dějin fary v 16. století, zatímco po stránce umělecké již tato doba nepřinesla žádnou výraznější uměleckou změnu s výjimkou zřízení oltáře Mistra IP z počátku 16. století.⁴⁷ Roku 1553 byl do větší jižní věže osazen zvon Marie ulitý Tomášem Jarošem. Na bocích nese dva okrouhlé reliéfy s výjevy Zvěstování Panny Marie a Nejsvětější Trojice, časově i slohově velmi blízké výzdobě Jarošova zvonu Zikmund ve věži katedrály Svatovítské. K Marii přibyl roku 1585 další zvon, Dominik, zavěšený v severní věži, dílo slavného českého zvonaře Brikciho z Cimperka; tento zvon podlehl požáru věže roku 1819.⁴⁸

A tím se zároveň uzavírá dlouhé období vývoje kostela, které jsme v jeho základních rysech sledovali od jeho počátku až do historického přelomu bělohorského. Tato perioda, obsahující několik relativně uzavřených fází, tvoří přesto v celkové chronologii stavby relativně ucelený obraz v podstatě středověkého vývoje chrámu od drobného románského kostelíka či kaple Panny Marie, jež se od 13. století stává jedním z hlavních farních center, přes první gotickou přestavbu až po vznik monumentální lucemburské novostavby, která se ve 14. a 15. století stala svědkem řady významných historických událostí. Zapsalo se do ní svrchované umění doby Karla a Václava IV., i kus historie českého utrakvismu 15. a 16. století s jeho slohově snad poněkud tradičními formami, ale i díly vyspělé pozdní gotiky. To, co sem v průběhu 17. a na počátku 18. století přidalo baroko na svém vítězném tažení našimi zeměmi, již jen doplnilo a obohatilo umělecké bohatství chrámu jedinečným souborem raně barokního mobiliáře, který dnes již neoddělitelně patří k tomuto po mnoha stránkách výjimečnému prostoru a spoluvytváří specifický kolorit. Sledování těchto děl, jakož i dějin kostela v průběhu 19. století, by si vyžádalo samostatnou studii.

Kostel, dokončený ve své středověké architektonické podobě počátkem 16. století, se v této formě zachoval v podstatě dodnes. Pouze klenba hlavní lodi, která se zřítíla po požáru roku 1679, byla nahrazena klenbou raně barokní, snižující do určité míry architektonický účín tohoto prostoru. Nešlo tu přitom o záměrný barokizační stavební program; bohatství uměleckých forem baroku 17. století se tu naopak uplatnilo pouze ve vybavení chrámu umělecky vysoce hodnotným mobiliářem s oltářními obrazy předních mistrů (Karel Škréta a další) i vynikajícími Mundtovými varhanami z let 1660–70.⁴⁹ Přitom tu ovšem zůstala některá vrcholná díla, součásti původní středověké výzdoby, ať už plastiky Týnské kalvárie, trůnící socha Madony, Rejskovo dílo kamenného baldachýnu nad hrobem biskupa Luciana, renesanční řezaný oltář Mistra IP, nebo cínová křtitelnice z roku 1414.

A jako jakýsi protějšek těchto děl, pocházejících z předbělohorského období, byl pak roku 1650 před kostelem vztyčen mariánský sloup, vyjadřující takřka symbolicky ukončení jedné historické etapy v duchu idejí vítězného baroka a jeho neomylného smyslu pro naplnění



Pohled na okno chóru

městského interiéru. Toto dílo J. J. Bendla bylo zničeno v roce 1918; byl to nesmyslný a rušivý zásah nejen do siluety Týnského chrámu, nýbrž i do celého prostoru Staroměstského náměstí, které bylo tak zbaveno jedné ze svých dominant.

V roce 1819 postihl ničivý požár severní věž chrámu, při němž se roztavil i památný zvon Brikciho z Cymperka. Patrně v důsledku téhož požáru byla narušena a zřítla se i část balustrády gotické galerie v průčelí pod štítem i původní kamenný kříž na jeho vrcholu. Oprava,

kteřá následovala, byla dokončena až roku 1835. Nově byl proveden krov a střecha severní věže, došlo k výměně řady kamenných článků balustrády a k osazení nového kříže na štítu.

Krátce předtím byl zrušen i hřbitov kostela a vznikl tak volný prostor za budovou barokní fary po jižní straně chóru. Vnitřní výzdoba byla roku 1846 obohacena a mramorové sousoší sv. Cyrila a Metoděje, zhotovené Emanuelem Maxem; postavy slovanských věrozvěstů patří k nejkvalitnějším dílům tohoto sochaře.

V závěru 19. století byla provedena po delším období klidu první velká stavební oprava chrámu, a to v letech 1876–1895, sakristie pak roku 1901 a naposledy severního portálu v letech 1906–1908. V souvislosti s touto opravou byl zbořen poslední zchovalý zbytek původního kostela – kaple sv. Ludmily na bývalém hřbitově, která navazovala na východní stěnu sakristie.⁵⁰ Archeologické výkopy, které tomu předcházely v letech 1890–1891, odhalily přitom rozsah staršího raně gotického kostela, přestavěného na počátku 14. století.

Hlavním rysem této opravy bylo, že došlo v puristickém duchu ke stržení omítek, které zde od počátku byly, a stavba dostala svůj příznačný, i když nehistorický lomový charakter. Z původních omítek můžeme dnes ještě spatřit nepatrné zbytky na jižní straně kostela. Spíš však než o omítku v dnešním významu, jednalo se o široce přetahované spárování zakrývající podstatnou část zdiva, jehož větší nebo více vyčnívající kameny z této plochy vystupovaly; na základě drobných zbytků lze však dnes celkový ráz a působení omítky těžko přesně určit.

Oprava severního portálu spočívala především v doplnění vnější archivoly vysokého portálu kraby a křížovou kytkou. Dílčí restaurátorské zásahy byly provedeny patrně již roku 1850, celkové restaurování pak v letech 1906–1908, kdy tu pracovali F. Mikš se sochařem J. Zálešákem.⁵¹ Při této opravě byly rovněž odstraněny vestavby nízkých krámů, které se nacházely mezi opěrnými pilíři kostela na severní straně.

Z dnešního stavu budovy vycházela a vychází i současná velká údržba chrámu zahájená v roce 1973 a prováděná za účasti památkových orgánů. Dlouhodobé nepříznivé působení povětrnosti, k němuž v poslední době přistupuje ve stále větší míře i působení chemických exhalátů v ovzduší, zanechalo na letité stavbě své stopy. Kostel, zbavený navíc své ochranné vrstvy omítky, trpěl narušením a zvětráním povrchu kamenného lomového zdiva a neméně byly postiženy i zevně umístěné plastiky severního portálu, kde se nepříznivě projevil i důsledek nepřiliš šťastně zvoleného postupu restaurování z dřívější doby. Současná oprava exteriéru chrámu má za cíl odstranit tento nežádoucí stav a provést i určitou ochranu zdiva do budoucna.

Vnější zdivo chrámu bylo na svém povrchu a místy i do určité hloubky zvětralé, a tak bylo třeba – v zatím provedených částech na severní straně – určité jeho úseky a kameny buď vyměnit, nebo provést hloubkové přespárování zdiva původního. Tento postup byl sice z hlediska zajištění stavby nutný, do značné míry tím byla narušena autenticita původní hmoty chrámu, jež byla významnou složkou jeho výtvarného působení. Při výměnách poškozených kamenů za nové není navíc vždy jisté, zda při styku starého a nového materiálu nedojde k určité reakci a odlišnému srážení přirozené vlhkosti kamene i ovzduší, což může dlouhodobě negativně působit zejména na původní středověké části zdiva. Tomuto přirozenému procesu, který je znám i z dalších pražských staveb, nelze zcela zabránit ani hydrofo-

bizací vnějšího pláště stavby, která sice zdívo do určité míry chrání proti působení vody zvenku, ale poněkud omezuje průdušnost vlastního kamenného materiálu. Důsledky tohoto procesu se ovšem projeví až ve větším časovém odstupu, který lze při laboratorních zkouškách těchto moderních prostředků s určitou pravděpodobností stanovit, avšak nikoliv se stoprocentní zárukou.

V některých místech přistupuje i otázka celkového působení velkých ploch nového zdíva ve vztahu k přirozeně zestárlým a ztmavlým původním kamenům. Dodatečná patináž tento kontrast v určitých mimořádně exponovaných partiích sice zmírní, ale jako základní princip celých ploch ji nelze akceptovat už proto, že do značné míry mate celkový charakter stavby. Barevné scelení lze ostatně do značné míry dosáhnout i dalšími metodami – výběr nového kamene, tónování malty pro vnější spárování atd.

Při obnově horních pater jižní věže dokončené roku 1511 byly rovněž posouzeny polopostavy proroků, díla huti Matěje Rejska z počátku 16. století. Plastiky jsou kupodivu velmi dobře zachovány a kámen nenese stopy povrchového ani hloubkového zvětrání. U postavy Davida, kde chyběla vpravo část ruky s nápisovou páskou, bylo možno tuto část restaurátorsky doplnit na základě dokumentace, pořízené kolem roku 1900 a zachycující plastiku ještě v kompletním stavu.⁵²

Rovněž severní portál od poslední restaurace utrpěl. Jeho povrch zejména u sochařských částí byl zanesen povrchovou nečistotou a tuhou krustou spojenou místy pevně s vlastním povrchem plastiky. Tento stav byl příznačný i pro konzoly na vnější straně portálu se starozákonními scénami. Vážný stav reliéfu i stále vyšší agresivita ovzduší vedla k rozhodnutí vyjmout originál týnského tympanonu, který byl po restaurování umístěn v nové expozici Národní galerie v Jiřském klášteře a na původním místě bude nahrazen kopií. Tato kopie, byť sebedokonalejší, nebude však moci nikdy dosáhnout účinku a působení originálu, a tím oslabuje autenticitu celého tohoto vrcholného bodu architektonické výzdoby chrámu, zvláště když na místě samém zůstanou zachovány některé další sochařské prvky, které s tympanonem tvořily dokonalou jednotu.

Svůj původní vzhled získají po restaurování i další části výzdoby portálu, zvláště figurální scény na konzolách i Rejskovy (z větší části dílenské) plastiky pod korunní římsou jižní věže kostela z roku 1511.

V další etapě, po dokončení opravy exteriéru, bude následovat generální oprava a restaurování interiéru kostela s jeho vysoce hodnotným mobiliářem pocházejícím z velké části ze 17. století, i významných Mundtových varhan z téže doby.⁵³ Půjde tu především o restaurování barokních oltářních architektur, o oživení jejich původní barevnosti, zvláště u vzácných černozlatých oltářů ze 17. století. Plastická výzdoba chrámu, včetně soch na pilířích hlavní lodi, projde rovněž důkladným procesem restaurování stejně jako řada prvků výzdoby vlastní architektury, zvláště gotické plastiky obou sedilů v severním i jižním bočním chóru. Zde nelze vyloučit ani nález původní polychromie 14. století nebo jejich zbytků, jak tomu bylo i v případě tympanonu severního portálu. Restaurovat bude nutné i vysoce hodnotný zvon Marie, dílo mistra Jaroše z roku 1553.

V rámci celkové obnovy kostela se v předstihu připravuje přeměna napětí a nová elektro-

instalace, která je velmi náročná zejména na způsob vedení a uložení vodičů v prostoru chrámu; její provedení nesmí narušit hodnotné architektonické a umělecké prvky interiéru.

Po celkovém restaurování exteriéru a interiéru chrámu Matky Boží před Týnem se kostel zaskví v původní kráse a výtvarném účinku jedinečného uměleckého bohatství. Tato vynikající památka ožije opět v té podobě, kterou jí dala rozdílná slohová období minulosti a která je nám, lidem 20. století, tak drahá zvláště proto, že nám vždy znovu připomíná fascinující kontinuitu dějinné a kulturní tradice, duchovní odkaz, který by měl vždy zůstat pevným základem i živou součástí naší přítomnosti.

POZNÁMKY

- ¹ Umístění a rozsah Týnského dvora (Ungeltu) i špitálu je v současné době předmětem intenzivního bádání zvláště v souvislosti s archeologickým výzkumem středověkého Ungeltu, který prodělal řadu změn a byl v průběhu svého vývoje výrazně rozšířen. Detailní zpracování této problematiky bude možné až po dokončení výzkumu a zpracování jeho výsledků.
- ² Zap, K. V.: Hlavní farní chrám Nanebevzetí Panny Marie před Týnem ve Starém Městě pražském, otisk z I. dílu PAM, Praha 1854, s. 3
- ³ Zap, K. V.: tamže, s. 3
- ⁴ Máme-li věřit Hájkovi z Libočan, byl tento kostelík či kaple Panny Marie založen knížetem Bořivojem roku 898 a posvěcen roku 901. Viz Hájek z Libočan, Kronika česká (Výbor). Odeon Praha 1981, s. 190, 192
- ⁵ Zap, K. V.: Hlavní farní chrám..., s. 4
- ⁶ Tamže
- ⁷ Neuwirth, J.: Geschichte der bildende Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Hussitenkriegen, I. Band, Prag 1893, s. 501; Líbal, D.: Pražské gotické kostely, Praha 1946, s. 49 n
- ⁸ Zap, K. V.: Hlavní farní chrám..., s. 7
- ⁹ Tamže, s. 11
- ¹⁰ Neuwirth, J.: Geschichte..., s. 521
- ¹¹ Ekert, F.: Posvátná místa královského hlavního města Prahy, sv. I., Praha 1883, s. 294 uvádí celkový počet 24 oltářů, z toho 7 přenesených ze starého kostela
- ¹² Neuwirth, J.: Geschichte..., s. 521
- ¹³ Ekert, F.: Posvátná místa..., s. 292
- ¹⁴ Líbal, D.: Pražské gotické kostely, s. 49 n.
- ¹⁵ Od roku 1360, kdy se zmiňuje oltář sv. Felixe a Adauka, je to například oltář sv. Kateřiny, zřízený rovněž roku 1360, oltář Všech Svatých, zmíněný 1361, roku 1363 oltář Panny Marie, 1368 datovaný oltář sv. Prokopa a sv. Maří Magdalény, 1370 Těla Kristova a sv. Václava, 1380 pak sv. Gereona a Alexia, téhož roku ještě zřízení oltáře sv. Bartoloměje, Marty a Lazara a oltář sv. Mikuláše. O rok později vzniká oltář sv. Lukáše a sv. Vavřince, 1388 se zmiňuje oltář sv. Petra a Pavla, 1394 nacházíme zmínku o oltáři sv. Jeronýma, který následujícího roku nadali Zikmund Huler a jeho bratr Ondřej. 1402 se cituje ještě oltář sv. Stanislava a rovněž sv. Alžběty a Hedviky. Z počátku 15. století pak pochází roku 1410 založený oltář sv. Eustacha, který ale byl umístěn na hřbitově v „nové kapli“, tedy ne přímo v kostele samém. Viz: Teige, J.: Základy starého místopisu pražského, od. I. – Staré město pražské, d. II., Praha 1910, s. 460 n.
- ¹⁶ Ekert, F.: Posvátná místa..., s. 294
- ¹⁷ Pilíře mezilodních arkád jsou velmi blízké Arrasovým pilířům v chórové části chrámu sv. Víta, kde najdeme tytéž symbolické náznaky hlavic na předstupujících profilech hruškovců, a i když je celková profilace tvarově poněkud oproštěna ve srovnání s dílem svatovítským, je původ této formy v týnském kostele zřejmý. Stejně tak je tomu u profilace oblouků obou podvěží na západní straně, kde jsou v ostění umístěny sloupky vycházející

z polygonálních soklů s patkami a ukončené výraznou římsovou hlavicí, zcela analogické k utváření svazkových pilířů v parléřovské části Svatovítského chrámu.

- ¹⁸ Púdorys viz Mencl, V.: *Česká architektura doby lucemburské*, Praha 1948, s. 132 a 133; též Landsberger, F.: *Breslau, Leipzig 1926*. Na české půdě a v jejím nejbližším okolí se tento typ závěru vyskytuje v některých případech například na kostele sv. Štěpána v Kouřimi ze závěru 13. století a v o něco mladším, v první třetině 14. století založeném chóru kostela sv. Štěpána ve Vídni. Jakousi variantu tohoto paralelismu chórových apsid, aplikovanou na dvoulodní prostor, představuje závěr dvoulodní kaple sv. Jiří při augustiniánském kostele ve Vídni, rovněž z první třetiny 14. století.

Jestliže však starší stavby jsou spíše osamoceným příkladem použití tohoto motivu, pak oba vratislavské kostely tvoří uzavřený soubor, stavby spojené místně i časově (i když není vyloučeno, že jeden vznikl bezprostředně pod vlivem druhého). A právě tato hlubší souvislost i fakt, že se vyskytují dvě varianty téhož typu, bazilikální a halová, shodné ostatně se stavbami pražskými, kde vedle sebe stojí polarita kostela v Emauzích a v Týně, výrazně podporuje názor o bezprostředním vlivu Vratislavi. Nebyl by to jediný případ těsného uměleckého styku Prahy s Vratislaví v době Jana a Karla Lucemburského; tak plastiky, které zdobily fasádu domu U zvonu na Staroměstském náměstí v bezprostřední blízkosti týnského kostela (čp. 605/I), nezaprou těsnou souvislost se slezskou plastikou z konce první třetiny 14. století – viz Mayer, J.: *Sochy z gotického průčelí domu U zvonu na Staroměstském nám. v Praze*, *Umění XXV*, 1977, s. 97 n.

- ¹⁹ V těsném sousedství Vratislavi, na Svidnicku, najdeme tentýž typ závěru, ovšem o něco mladší – z konce století – ve Sztergomi u kostela sv. Petra a Pavla, kam se dostal patrně osobou svého budovatele Jakuba ze Svidnice právě odtud, neboť i zde má farní kostel tentýž závěr a tvoří pro Sztergom patrně starší vzor. Jestliže se vztahy k Vratislaví rozvinuly po jejím připojení k zemím koruny české ve 30. letech, pak vévodství svídnické k nim připadlo roku 1353 sňatkem Karla IV. s Annou Svidnickou, a tím se i zde otevřely hlubší vztahy, které s sebou mohly rovněž nést nebo posílit vliv těchto zřejmě obecněji slezských momentů. Viz *Die Parler und der schöne Still... Köln 1978* (Ein Handbuch zur Ausstellung b. II.), s. 493

- ²⁰ K připsání týnského kostela Parléřovi viz například Neuwirth, J.: *Geschichte...*, s. 523. Časově pak lze těžko předpokládat, že týnský kostel, budovaný někdy od poloviny 14. století, by mohl být vážně ovlivněn parléřovskými stavbami, které byly zahajovány v 60. letech a později, přičemž chórové části stavby jsou i jinak zcela neparléřovské ve svém architektonickém pojetí i členění a profilaci. Této problematice bude patrně nutno věnovat pozornost jako samostatnému tématu v širším kontextu české architektury od 13. století – dvojboce ukončené kaple v chóru klášterního kostela ve Vyšším Brodě.

- ²¹ Jestliže se týnský kostel svým pojetím poněkud vymyká architektonickému typu karlovské doby, nelze pominout tradici starší architektury české, tj. vrátit se k některým stavbám ze závěru 13. nebo počátku 14. století, jejichž dokončení se mnohdy protáhlo až do třetí čtvrti 14. století. Je to především řada velkých kostelů klášterních, například cisterciácký kostel v Sedlci, kostel sv. Tomáše na Malé Straně, jehož chór byl vysvěcen roku 1316, trojlodí klášterního kostela ve Zlaté Koruně, nebo novostavba kostela minoritů u sv. Jakuba v Praze; můžeme sem zařadit i halové trojlodí kostela sv. Jiljí v Praze nebo kostel augustiniánů v Roudnici, založený roku 1333 Janem IV. z Dražic – ten byl zainteresován i na stavbě kostela sv. Jiljí. Všechny tyto stavby bez rozdílu své konkrétní slohové polohy vynikají velkorysým rozvržením i neobyčejně vyvinutou vertikální elevací s převýšením hlavní lodi, která v Sedlci dosahuje výšky 23 metrů. Podobným směrem se ubírá i architektura slezská, která snad i pod vlivem velkých staveb přemyslovských (Sedlec, sv. Tomáš – viz Kuthan, J.: *Umění posledních Přemyslovců*, Praha 1982, s. 295), vytváří od první třetiny 14. století výrazně vertikálně vyvinutý prostor, hloubkově dynamizovaný typ chrámu, který v Čechách samých pod vlivem nových tendencí okruhu Karla IV. ustupuje do druhého plánu, přičemž ovšem tato tradice se udržuje i nadále pod optickou převahou vrstvy karolinské. Řadu rysů, jako značnou výšku prostorů nebo pás zdí nad mezilodními arkádami, najdeme jak v domácí tvorbě kolem roku 1300 a v první polovině 14. století (Sedlec, Zlatá Koruna), tak i ve Slezsku, kde ovšem není vyloučena bližší souvislost, či vlivy z Čech. Je to tedy ono tradiční pojetí, které mohlo v případě týnského kostela proniknout spolu s typem závěru ze Slezska, mělo však i v domácí půdě své pevné kořeny.

- ²² Některé starší názory, hledající v obou bystách jižního sedle portrétní podoby Jana Lucemburského a Elišky Přemyslovny (například Zap, K. V.: *Hlavní chrám...*, s. 72), tu uvádíme spíše jen pro úplnost. Tato hypotéza

není pravděpodobná už proto, že novostavba kostela se váže časově k době Karlově a Václavově a o podílu Janově při této akci v jejich počátcích nemáme žádné doklady. Kostel, jak se zdá, respektive jeho novostavba počíná nejdříve v 50. letech, tedy již po Janově smrti.

²³ Kutal, A.: *České gotické sochařství 1350–1450*, Praha 1962, s. 59

²⁴ Tamže, s. 60

²⁵ Tamže

²⁶ Homolka, J.: *České umění gotické 1350–1420*, Praha 1970, katalog k výstavě, s. 141

²⁷ Kutal, A.: *Sochařství...*, s. 62; Líbal, D.: *Kostely...*, s. 53

²⁸ Homolka, J.: *České umění gotické...*, s. 141

²⁹ Homolka, J.: *Studie k počátkům krásného slohu v Čechách*, Univerzita Karlova, Praha 1974, s. 66. V této stati se autor podrobně zabývá ikonografií tympanonu, jeho slohovou genezí i dalšími dílčími otázkami spojenými s jeho vznikem.

³⁰ Kutal, A.: *Sochařství...*, s. 62

³¹ Tím ovšem Milíč nepřestává kázat dále česky u sv. Jiljí.

³² Matěj z Janova: *Výbor Pravidel Starého a Nového zákona*, Praha 1954, s. 227. Otázkami husitského ikonoklasmu se zabýval podrobně Kropáček, P.: *Malířství doby husitské*, Praha 1946. Otázce vztahu doby těsně předhusitské k umění je věnována pozornost i v publikaci *Praha středověká*, Praha 1983 (K. Stejskal, J. Kropáček), s. 603 n.

³³ Homolka, J.: *České umění gotické...*, Praha 1970, s. 167

³⁴ Tamže, s. 171; též Kutal, A.: *Sochařství...*, s. 112.

Jestliže jsme u architektury týnského chrámu upozornili na výraznou slezskou komponentu, pak je třeba říci, že ani v této době umělecké styky obou center nezanikly. Mistr týnské kalvárie, jemuž je připisována řada dalších plastik (Ukřižovaný Kristus ze Sv. Víta, Pieta ze Všeměřic a oba Bolestní Kristové ze Staroměstské i Novoměstské radnice v Praze), pracoval rovněž ve Vratislavi, kde patrně vytvořil drobnější plastiky Kalvárie v kapli Dumlosů v kostele sv. Alžběty. Toto dílo, na němž lze sledovat zvýšený expresionismus postav i tváří, má těsné analogie právě s dílem Kalvárie v kostele týnském. I když tato skutečnost nemá hlubší souvislost přímo s architekturou obou kostelů, ukazuje, jak hluboké byly styky předhusitských Čech a Vratislavi, a to tím spíše, že specifické zabarvení díla týnské Kalvárie souvisí patrně právě s duchovní atmosférou předhusitských Čech; zdá se, že těmito stykům nebránila zásadně citelně změněná situace, která v Čechách samých vybuchla posléze v husitské události.

³⁵ Mohlo by ovšem jít o uložení relikvií do již hotového díla, i když právě uložení takto významných ostatků by mohlo hypoteticky být vhodnou příležitostí pro pořízení těchto plastik. Navíc umístění ostatků do plastik vysoko v triumfálním oblouku chrámu je i z technického hlediska problematické. Takto pozdní datování skupiny Kalvárie by však bylo třeba podložit i další analýzou plastik samých a doplnit slohovou komparací, jejíž dosažitelné výsledky – vycházející ovšem z ryze formální analýzy – a závěry kladou dílo Týnského mistra do doby kolem 1420.

³⁶ Ekert, F.: *Místa...*, s. 297

³⁷ Tuto kuriózní situaci komentoval kronikář Václav Hájek z Libočan: „A tak pán Buoh divně jednati ráčil, z toho dříví, kteréž na krov týnského kostela, udělána Roháčovi šibenice, a z kterého měl být tanc-haus, udělán krov na kostel“.

³⁸ Rejskovou výzdobou jižní věže se zabývá ve svém článku Chytil, K.: *Zvonice jižní věže týnské*, in: *Zprávy komise pro soupis památek král. hlav. města Prahy*, sv. 6., Praha 1915, s. 6 n.

³⁹ Violet-le Duc, který věnuje pozornost zvláště motivu nárožních věžiček (échaugnette), jimiž je obohacena střecha týnských věží, upozorňuje, že je to motiv příznačný spíše pro stavby městské, veřejné, radnice a jiné „městské věže“, než pro stavby chrámové. V Praze upozorňuje na starší analogii Staroměstské mostecké věže. Je skutečně možno říci, že tento typ věže s vízkami, v Týně ovšem výrazně obohacený, se vyskytuje v Praze častěji, a to buď převážně na stavbách městských (obě mostecké věže, Prašná brána, věže radnic), nebo jako v Týně, na kostelích vysloveně městského charakteru. Pozoruhodná je i analogie, kterou Violet-le Duc u tohoto motivu uvádí s městskými stavbami v severní Francii ve XIV. a XV. století. Viz Violet-le Duc: *Dictionnaire raison-*

né..., díl V., Paris, s. 114 n. Viz též Novotný, K. – Poche, E.: *Karlův most*, Praha 1947, s. 41

⁴⁰ Ekert, F.: *Místa...*, s. 297

⁴¹ Tamže, s. 303

⁴² Tamže, s. 316

⁴³ Zap, K. V.: *Hlavní chrám...*, s. 12

⁴⁴ Tamže. Jeho nástupce, mistr Jan ze Soběslavi zvaný Papůšek, tehdejší rektor univerzity, pobyl však na týnské fáře jen do roku 1448, kdy radikálnější strana hnutí podobojí, vedená Jiřím z Poděbrad, opanovala Prahu v oba-
vě o osud kompaktát a na místo faráře v Týně dosadila opět Rokycanu, který tu pak působil do své smrti
roku 1471.

⁴⁵ Král Jiří, který zemřel o měsíc později než Rokycana, byl sice pochován u Sv. Víta, ale jeho vnitřnosti byly
položeny do Rokycanova hrobu v Týnském kostele (Zap, K. V.: *Hlavní chrám...*, s. 18)

⁴⁶ Teige, J.: *Základy...*, s. 496

⁴⁷ Dalším vynikajícím dílem, jímž byl Týnský chrám v tomto utrakvistickém období obohacen, je oltář sv. Jana
Křtitele, dílo podunajského řezbáře známého jako Mistr IP. Oltář, jehož donátora neznáme, vyniká promyšle-
nou ikonografickou skladbou, spojující zdůraznění postavy Krista, který je zde ve třech výjevech nad sebou
a k němuž se váží i scény z oltářních křídel s hlavním ústředním reliéfem Kristova křtu sv. Janem Křtitelem
v Jordáně. I když najdeme v celku oltáře místa, která jsou poněkud méně výrazná než jiná díla Mistra IP,
zejména v určité statuárnosti postav ústředního reliéfu, patří oltář nepochybně k nejmonumentálnějším dílům
řezbářovým se všemi rysy jeho vytříbeného smyslu pro modelaci postav, jejich pohyb v obrazovém prostoru
i pro jemné, až filigránské podání krajiny a scenérií v pozadí, která je plastickým protějškem krajinných výjevů
malířů podunajské školy. Oltář, na němž pracoval Mistr patrně spolu s některými svými žáky, vznikl kolem ro-
ku 1520. Oltářem se naposledy zabýval Homolka, J.: *Pozdně gotické umění v Čechách*, Praha 1978, s. 211 n.
Osobností Mistra IP se rovněž zabýval v samostatné stati Kropáček, J.: *Mistr IP a Čechy*, in: *Sborník k sedmdě-
sátinám Jana Květa*, Praha 1965, s. 160 n.

⁴⁸ Kybalová, L.: *Pražské zvony*, Praha 1958, s. 121

⁴⁹ Němec, V.: *Pražské varhany*, Praha 1944, s. 269

⁵⁰ Líbal, D.: *Pražské gotické kostely*, s. 49

⁵¹ Homolka, J.: in: *České umění gotické*, Praha 1970, s. 141

⁵² Chytil, K.: *Zvonice jižní věže týnské*, Zprávy komise pro soupis... památek král. hl. města Prahy, sv. VI.,
s. 6 n.

⁵³ Řada středověkých děl, zvláště díla Týnského mistra i některé další památky – oltář Mistra IP a řada obrazů
Škrétových byly již dříve restaurovány u příležitosti výstav doma i v cizině.