

JANA PEROUTKOVÁ

PRAHA

Proměnit Babylon v Jeruzalém

Chronologie a datace architektonické skulptury chrámu Matky Boží před Týnem v lucemburském období*

Architektonická skulptura chrámu Matky Boží před Týnem je po katedrále sv. Víta nejpodstatnějším sochařským souborem v lucemburských Čechách. Otázka chronologie tohoto souboru je ovšem komplikovaná nejen proto, že se odborný zájem soustředil zejména na tympanon severního bočního portálu, ale i z toho důvodu, že se pozornost obracela především k problematice tzv. dvorské hutě. Sochařská výzdoba rovněž nebyla nikdy řešena v souvislosti se složitým stavebním vývojem chrámu, který byl pojat jako novostavba na místě staršího předchůdce.¹

Zkoumaný soubor architektonické skulptury Týnského chrámu zahrnuje především náročnou výzdobu severního portálu. Jde zejména o tympanon skládající se z pěti opukových desek s pašijovým výjevem se středovým námětem Ukřižování a o čtyři nákladně zdobené konzoly vsazené do těl opěrných pilířů, které tvoří stěny předsíně. Do vnitřní špalety hrotitého ostění portálu jsou vsazené dvě menší sošky Panny Marie a archanděla Gabriela tvořící skupinu Zvěstování. Nad baldachýny Zvěstování s drobnopisnými figurálními výjevy v místě nasazení záklenku portálu jsou umístěny figurální a zoomorfní masky, z jejichž úst vycházejí florální motivy lemující vlastní ostění vchodu do kostela. Ve cviklech portálu jsou osazeny erby s českým lvem a říšskou orlicí a v architektuře předsíně je rozmístěna další drobná plastická dekorace. Sochařská výzdoba je vsazena také do náběhu klenby předsíně. Ta je na první pohled stylově odlišná od prací v nižších partiích portálové architektury.

*Studie vznikla v rámci projektu Pražská kamenná skulptura doby lucemburské v evropském kontextu, č. 272215, řešeného v roce 2015 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy UK v Praze z prostředků Grantové agentury UK.

¹ K tématu sochařské výzdoby chrámu viz zvl. Jaroslav Pečírka, O skulpturách severního portálu chrámu Panny Marie před Týnem, *Umění* V, 1932, s. 23–43. – Josef Opitz, *Sochařství v Čechách za doby Lucemburků I.*, Praha 1935, s. 91–98. – Albert Kutal, *České gotické sochařství 1350–1450*, Praha 1962, s. 50–66. – Idem, Gotické sochařství, in: *Dějiny českého výtvarného umění I*, Praha 1984, s. 250, 252. – Jaromír Homolka, Reliéfy severního portálu kostela Panny Marie před Týnem, in: Jaroslav Pešina (ed.), *České umění gotické*, Praha 1970, s. 141–143. – Idem, *Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách*, Praha 1974. – Vratislav Nejedlý, Poznámky k restaurování severního portálu kostela Panny Marie před Týnem v Praze, *Zprávy památkové péče* XLIX, 1985, s. 465–468. – Jiří Fajt, Peter Parler und die Bildhauerei des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts in Prag, in: Richard Strobel – Annette Siefert – Klaus Jürgen Herrmann (edd.), *Parlerbauten: Architektur, Skulptur, Restaurierung: Internationales Parler-Symposium, Schwäbisch Gmünd, 17.–19. Juli 2001*, Stuttgart 2004, s. 207–220. – Milena Bartlová, Chrám Matky Boží před Týnem v 15. století, in: *Marginalia historica, Sborník Katedry dějin a didaktiky dějepisu*, Praha 2001, s. 111–136. – Pavel Kalina, Architektura jako inscenace moci. Pražský týnský kostel v předhusitské době, *Umění* II, 2004, s. 123–135. – Benhard Grueber, *Die Kunst des Mittelalters in Böhmen*, Wien 1877, s. 84–87, s. 152–153. – Robert Didier – Roland Recht, *Paris, Prague, Cologne et la sculpture de la seconde moitié du XIVe siècle: à propos de l'exposition des Parler à Cologne*, Paris 1980. – 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. – Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I*, Potsdam 1924. – Hilde Bachman, Plastik bis zu den Hussitenkriegen, in: Karl M. Swoboda (ed.), *Gotik in Böhmen, München*, München 1969.

Součástí výzdoby klenby byla také svorníková deska s motivem Panny Marie s Ježíškem ve sluneční záři, která se do dnešní doby nedochovala. Soubor architektonické skulptury Týnského chrámu dále zahrnuje výzdobu západního portálu. Jsou zde umístěny dvě hlavičky, mužská a ženská (Adam a Eva), sloužící jako konzoly fiálám přisazeným k ostění portálu. Dvě drobné masky zeleného muže a ženy jsou vsazeny do ostění jižního portálu. V interiéru chrámu se nacházejí tzv. královská sedile, která jsou součástí kaplí uzavírajících na východě boční lodě. Obě sedile ve svém programu zahrnují královské hlavy v podobě bust sloužících jako konzoly vynášející kamennou kružbovou výplň. V patře nad sakristií, v tzv. pokladnici, se nacházejí ve výběžích klenby místnosti tři sochařsky zpracované konzoly. V interiéru chrámu je umístěna drobná ženská hlavička sloužící jako konzola zkrácené přípory v severní boční lodi a na některých sloupech mezilodních arkád jsou dosud čitelné stopy po odsekání další drobné skulpturní výzdoby.

Náčrt stavebního vývoje kostela

K analýze chronologie a datování jednotlivých sochařských děl je zapotřebí krátce nastínit poznatky ke stavebním dějinám chrámu.

Starší Týnský chrám, prvotně spjatý se specifickým fenoménem kupeckého dvora, postupně získával na významu a v průběhu 13. století byl již jedním ze čtyř hlavních farních kostelů Starého Města.² Díky nabyté důležitosti přestal vyhovovat svými skromnějšími rozměry náročnému liturgickému provozu. Pravděpodobně již v první třetině 14. století začal staroměstský patriciát uvažovat o jeho zásadní přestavbě, či spíše honosné reprezentativní novostavbě. Počátky stavby Týnského chrámu, jak jej známe dnes, spadají zřejmě do sklonku třicátých let 14. století. Z roku 1339 máme zprávu, která se již velmi pravděpodobně týká zamýšlené novostavby.³ Není přitom vyloučeno, že úmysl vybudovat nový reprezentativní farní kostel souvisí také s tím, že roku 1338 radní Starého Města zakoupili na rohu rynku dům Wolflinů od Kamene a započali s jeho přestavbou na novou radnici.⁴

Stavba nového chrámu pravděpodobně začala od západu v zadních traktech parcel frontálních domů staroměstského rynku, které tehdy už existovaly v podobném rozsahu jako dnes. V první fázi, zřejmě ještě před rokem 1360, bylo vybudováno nejzápadnější travé trojlodí se spodními úrovněmi obou průčelních věží. Dále byl jistě využíván původní kostel. Ještě k roku 1357 je uváděn jako „*ecclesia b. virginis in Laeta curia contra domum Henslini de Toust*“, tímto je míněn nárožní dům Celetné a Štupartské ulice č. p. 600, což odpovídá více lokalizaci starého kostela. V polovině šedesátých let 14. století stavba významně pokročila, k roku 1365 byl nárožní dům v Týnské ulici č. p.

² K historii a stavební historii Týnského kostela zvl. Václav Hájek z Libočan, *Kronika česká*, Praha 1539. – Johann Florian Hammerschmied, *Prodomus Gloriam Pragensem*, Praha 1726. – Josef Antonín Svoboda, *Farní chrám Panny Marie před Týnem. Jeho původ, osudové a pamětnosti*, Praha 1833. – Václav Wladiwoj Tomek, *Základy starého místopisu Pražského*, Praha 1865. – *Dějepis města Prahy I–XII*, Praha 1855. – Josef Teige – Jan Herain, *Staroměstský rynek v Praze*, Praha 1908. – Karel Vladislav Zap, *Hlavní farní chrám Nanebevzetí Panny Marie před Týnem ve starém městě Pražském*, Praha 1854. – František Ekert, *Posvátná místa královského hlavního města Prahy*, Praha 1883. – Dobroslav Líbal – Josef Hýzler, *Praha Staré město. Týnský chrám*, stavebně-historický průzkum (strojopis), Praha 1967. – *Blok Týnského kostela*, stavebně-historický průzkum (strojopis), Praha 1958. – Václav Mencl, *Česká architektura doby lucemburské*, Praha 1948, s. 123, 124. – Pavel Kalina – Jiří Koťátko, *Praha 1310–1419. Kapitoly o vrcholné gotice*, Praha 2004, s. 18–26.

³ Viz „*Kondrad von Leitmeritz vermacht eyn schok czu unser frawen vor dem fronhofe zu dem gebeude...*“, in: Tomek, ibidem, s. 24.

⁴ Teige–Herain (pozn. 2), s. 8, 9.

629/I lokalizován „*ex opposito beate virginis in Laeta curia*“.⁵ Tímto pravděpodobně nebyl míněn již starý kostel, polohou od tohoto domu už značně vzdálený. Nepřímo se zde tedy hovoří o severní boční lodi nového týnské kostela. Stavba trojlodi se v plné míře rozběhla nejpozději počátkem šedesátých let 14. století, kdy také pravděpodobně dochází k bourání původního raně gotického kostela, nebo alespoň jeho západní části, která překážela založení závěru jižní boční lodi nového chrámu.⁶ V průběhu první poloviny osmdesátých let 14. století byly již dokončeny a zaklenuty obě boční lodi, hlavní loď byla dobudována do výšky korunní římsy lodí bočních a v této úrovni s největší pravděpodobností provizorně ukončena a zakryta trémovým stropem.⁷ Tato stavební fáze je dodnes na stavbě dobře patrná.⁸

Roku 1380 byly do nového chóru umístěny oltáře sv. Felixe a Adaukta a sv. Marty.⁹ K roku 1384 již pravděpodobně stál hlavní oltář Panny Marie.¹⁰ V následujícím období uvádí Tomek¹¹ řadu donací pro založení četných oltářů, jmenovitě v letech 1388, 1393, 1394, 1396 a 1402.¹² Stavební aktivitu v tomto období potvrdila i dendrochronologická expertiza vzorků, odebraných z obvodových zdí prvního a druhého patra jižní věže. Dřevo použité na tyto trámy bylo káceno v letech 1391–1992 a 1393–1394.¹³ Před husitskými válkami měla tedy hlavní loď provizorní dřevěný strop, boční lodi byly zaklenuty a do stejné výše bylo dobudováno i západní průčelí. Nedokončen zůstal rovněž velký severní portál. Jeho vnitřní, půlkruhem završené ostění i s tympanonem bylo hotové, stěny předsíně byly dobudovány jen do úrovně horních baldachýnů. Záklenek předsíně nebyl v této fázi stavby realizován.

Severní portál

Nové poznatky z nedávného restaurování památky vylučují úsudek, že severní portál prošel rozsáhlou výměnou materiálu během puristických zásahů na přelomu 19. a 20. století či ještě v dřívějších dobách. Je nepochybné, že památka, tak ji dnes vnímáme, se bez menších úprav dochovala ve stavu, jak ji zanechali středověcí kameníci.¹⁴ Stěny předsíně severního portálu jsou konstrukčně provázány se zdivem opěrných pilířů, je téměř vyloučené druhotné vložení portálu i nákladně sochařsky zpracovaných konzol. Není pravděpodobné ani pozdější opracování vsazených, kamenicky připravených bloků konzol, čemuž nasvědčuje špatná dostupnost některých partií i vysoká kvalita zpracování reliéfu s velkým smyslem pro sochařský detail. V případě desek tympanonu jde o odlišné konstrukční řešení, jejich nahrazení restaurátorskou kopií v šedesátých letech 20. století dokládá, že

⁵ Tomek (pozn. 2), s. 23, 25.

⁶ Michal Patrný, výsledky probíhajícího stavebně-historického průzkumu (NPÚ Praha).

⁷ Ekert (pozn. 2), s. 294.

⁸ Patrný (pozn. 6).

⁹ Zap (pozn. 2), s. 25.

¹⁰ Ekert (pozn. 2), s. 292.

¹¹ Tomek (pozn. 2), s. 25.

¹² Ibidem.

¹³ Dendrochronologické datování dřevěných konstrukcí v jižní věži chrámu zpracoval pro NPÚ Praha Tomáš Kyncl v červnu 2013.

¹⁴ Při restaurátorských pracích na přelomu 19. a 20. století byla obnovena krytina klenby předsíně, nahrazeny byly zvětralé bloky kamene a kvádry s kraby. Nově byla sochařem Štěpánem Zálešákem vysekána křížová kytka s hlavou Krista. Desky tympanonu byly postupně sejmuty a nahrazeny kopií. K tématu viz Nejedlý (pozn. 1.), s. 465–468. – Jana Peroutková, Týnský chrám v průběhu obnov a restaurování, in: František Záruba – Miroslav Šmied (edd.), *Obrazy uctívané a interpretované. Sborník k 60. narozeninám profesora Jana Royta*, Praha 2015, s. 188–198.

desky mohly být mobilní, a tedy i osazené později.¹⁵ Toto je však možné odmítnout díky jejich blízké formální příbuznosti ke konzolám. Nadto historizující půlkruhové zaklenutí vnějšího ostění portálu, jež vymezuje prostor pro desky tympanonu, zjevně reagovalo na parléřovskou realizaci jižní brány chrámu sv. Víta.¹⁶ Ta byla dokončena roku 1367 a svěcena arcibiskupem Janem Očkem z Vlašimi 9. července 1368.¹⁷ Problematika jižní brány byla naposledy shrnuta v příspěvku *Jižní předsíň katedrály sv. Víta, hledání původní podoby* od Petra Chotěbora.¹⁸ Zde jasně prokázal, že propojení středního volného pilíře s ostěním vnitřního portálu je novotvarem Hilbertovy hutě z počátku 20. století. Tento detail tvořící dva menší našikmo orientované vstupy byl mylně hodnocen jako Parléřův inovativní přínos. Je tedy zřejmé, že linie „historizující“ archivoly jižního portálu byla jasně čitelná, poukaz na paralelu v případě severního týnského portálu je tak opodstatněný. Tímto se také týnský portál odlišuje od jihoněmeckých portálů, se kterými je svým charakterem často spojován. Tyto portály (Schwäbisch Gmünd, Ulm, Augsburg, Freiburg im Breisgau aj.) mají půlkruhově sklenuté pouze čelo, a to často, jako je tomu u Týnského chrámu, až v pozdější stavební etapě. Vnitřní ostění portálů, vymezující prostor tympanonu, je však zpravidla hrotité.¹⁹

Sochařská výzdoba portálu byla nejčastěji kladena do osmdesátých a devadesátých let 14. století. V určité spojitosti s dómskou hutí a s dílem Mistra Třeboňského oltáře je kladena na počátek krásného slohu v českých zemích. Přihlédneme-li ovšem k faktu, že stavba nového Týnského chrámu začala již před polovinou 14. století, a víme-li, že k roku 1365 byl dům v Týnské ulici č. p. 629/I nově lokalizován podle severní boční lodi kostela,²⁰ můžeme soudit, že forma zaklenutí portálu reagovala na jižní bránu katedrály velmi bezprostředně. Toto poukazuje nejen na velmi živé kulturní prostředí, ve kterém se rychle vstřebávaly a přebíraly nejrůznější výtvarné podněty, ale především na ranou dataci sochařské výzdoby portálu.

Jak již naznačil Jiří Fajt,²¹ míra expresivity a velký zájem o sochařský detail nemusí být znakem pozdějšího data vzniku reliéfů. Expresivnost i lyrčnost scény Ukřižování, vrstvení prostorových plánů a práce se světlem, smysl pro detail, nadání figur vysokou mírou pohybovosti a jistá míra patosu lze odvodit také z prostředí ovlivněného italskou uměleckou formou. Tuto myšlenku podporuje i charakter florálních motivů konzol ukotvených ve stěnách předsíně portálu. Po nedávném restaurátorském zásahu je možno tyto rozviliny studovat bez nánosů velkého množství minerálních krust a nečistot. Především na konzole s vyobrazením Mojžíše a evangelistů si lze povšimnout výrazně italizujících motivů²² i formální příbuznosti ke střední desce tympanonu s výjevem Ukřižování. V tympanonu je to

¹⁵ K tématu Jana Peroutková, Architektonická skulptura chrámu Matky Boží před Týnem v lucemburském období, in: František Záruba – Miroslav Šmied (edd.), *Ve službách českých knížat a králů. Kniha k poctě profesora Jiřího Kuthana*, Praha 2013, s. 174–201. – Eadem, Otázky severního bočního portálu a tzv. královských sedlů chrámu Matky Boží před Týnem, in: *Dějiny staveb*, Plzeň 2013, s. 273–280.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Kronika Beneše krabice z Weitmile (Fontes rerum Bohemiarum IV), s. 536; překlad in: Marie Bláhová (ed.), *Kroniky doby Karla IV.*, Praha 1987, s. 239.

¹⁸ Petr Chotěbor, *Jižní předsíň katedrály sv. Víta, hledání původní podoby*, in: Klára Mezihoráková – Dalibor Prix (edd.), *Artem ad vitam. Sborník k poctě historika umění Ivo Hlobila*, Praha 2012.

¹⁹ Peroutková, Architektonická skulptura (pozn. 15).

²⁰ Tomek (pozn. 2.), s. 23, 25.

²¹ Fajt (pozn. 1).

²² Při této příležitosti k tématu nově: Viktor Kubík, Poznámky ke vztahům kamenosochařské a iluminátorské ornamentiky lucemburské gotiky. Aneb na okraj k výzdobě severního portálu chrámu Panny Marie Týnské, in: Jan Chlábek (ed.), *Sborník*

výškový rozdíl mezi Ukřižováním a komparesem, živost a patetičnost scén, zájem o zobrazení tělesnosti ukřižovaných i figurální kompoziční zkratky, které je možno z italského uměleckého prostředí odvodit. Podstatnou otázkou je, zda jde v případě skulptury týnského portálu o zprostředkovanou recepci italských vzorů, nebo o přímý vliv tohoto prostředí. Povaha reliéfů se ovšem jeví více jako recepce italských vlivů, podmíněná jejich bezprostřední znalostí. I přes výjimečnost skulptury týnského portálu pro české prostředí zde můžeme stále sledovat pevné vazby na středoevropské sochařství druhé poloviny 14. století, především na širokou produkci tzv. parléřovské hutě. V tomto smyslu je zapotřebí opět zhodnotit vliv italského umění na tato „parléřovská“ centra.²³

Rozdíl v porovnání týnského portálu se sochařskými pracemi ve Švábském Gmündu, Ulmu, Augsburgu, které jsou s ním v literatuře často kladeny do souvislosti, není jen ve výše uvedeném architektonickém pojetí, ale rovněž v míře narativnosti sochařských scén. Tympanony těchto portálů vycházejí zcela z tradice narativního podání biblických událostí. Výtvarný účinek byl cílen na širší laickou měšťanskou společnost, kde hrálo figurální výtvarné umění podstatnou komunikační roli. Tomu byla uzpůsobena i forma zobrazování, kdy je tympanon tradičně dělen na horizontální pásy kladené nad sebe, což vyhovovalo snaze po šíři a úplnosti narativních celků.²⁴ Účinek zesilovala barevná polychromie kamene, před očima prostých lidí vystávaly starozákonní a novozákonní příběhy tak, jak je znali z kázání a liturgických her. Časté a oblíbené liturgické hry vedly nevzdělaný a prostý lid od konkrétního a každodenního k tomu, co je skryté a pravdivé,²⁵ stejně jako velkolepá skulptura středověkých portálů kostelů a jejich další výzdoba. Jak na divadle, tak na portálech bylo možné vidět scény, ze kterých promlouval tehdejší obyčejný život. Šlo o určité zjednodušující shrnutí, přizpůsobené prostému chápání, o určitou představu figurální struktury dějin světa.²⁶ Na portálech se odehrává drama začínající Stvořením a Prvotním hříchem, vrcholí inkarnací a Ukřižováním a končí nenaplněným očekáváním nového příchodu Krista a Posledním soudem. Úseky mezi těmito dějovými vrcholy jsou zhusta vyplněny živým figurálním dějstvím.

Tympanon týnského portálu se od této tradiční výtvarné zkušenosti poněkud liší. Není dělen na průběžné horizontální pásy, ale na tři výrazná pole, v nichž se emancipují jednotlivé scény, které nabyly charakteru samostatných devočních obrazů, podobně jako malby v kapli sv. Václava Svatovítského chrámu (výzdoba kolem roku 1372).²⁷ Výraz týnského portálu tedy naopak nejvíce útočí na přímou excitaci individuálních náboženských emocí.

Jaromír Homolka středovou scénu pod křížem interpretoval v souvislosti se silnou dobovou úctou k pašijovým relikviím, k níž náležel i svátek sv. Kopí a hřebů Páně. Svátostiny, získané císařem

k počtě Kláry Benešové, Praha 2015: „... Z italského prostředí jsou též odvozeny rozviliny s vidlicovitými srostlicemi z římsy na konzole na levé straně mezi přízemím a patrem. Ty rozhodně nepatří k zobecněnému tvarosloví. V této podobě jsou v knižní malbě přímo místně – dílensky typickým ornamentem pro písánské laické měšťské dílny první třetiny 14. století... Ornamenty tohoto druhu v repertoáru iluminátorů našich zemí získaly na významu od 70. let 14. století. Výskyt sledovaných vidlicovitých srostlic je značně omezen právě na zmíněná 70. léta.“

²³K tématu naposledy Assaf Pinkus, *Patrons and Narratives of the Parler School-Patrons and Narratives of the Parler School – The Marian Tympanum 1350–1400*, Berlin 2009, s. 172–182. – Romuald Kaczmarek, *ITALIANIZMY. Studia nad recepcją gotyckiej sztuki włoskiej w rzeźbie środkowo-wschodniej Europy (koniec XIII–koniec XIV wieku)*, Wrocław 2009.

²⁴Srov. Homolka (pozn. 1), s. 83.

²⁵Erich Auerbach, *Mimesis. Zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách*, kap. VII: Adam a Eva, Praha 1998, s. 135.

²⁶Ibidem, s. 137.

²⁷Kronika Beneše krabice z Weitmile (pozn. 17), s. 264.

Karlem IV., byly vystavovány nedaleko Týnského chrámu v kapli na Dobytčím trhu.²⁸ V důsledku toho Homolka soudil, že v postavě pod křížem je zobrazen sv. Longin. Toto je jistě velmi zajímavá teze. Nesouhlasím však s Homolkovou datací reliéfu do poloviny osmdesátých let 14. století a spojení jeho ikonografického pojetí s osobností Václava IV.²⁹ Svátek sv. Kopí a hřebů Páně byl zaveden již v roce 1354,³⁰ a přestože ani po třiceti letech neztrácel na významu (v osmdesátých letech byla dřevěná věž, z níž se ostatky ukazovaly, nahrazena nákladnou kamennou centrální stavbou),³¹ reakce v podobě tympanonu vsazeného do stavby týnského kostela v té době v podstatě již hotového a zastřešeného by byla poněkud stavebně i ideově opožděná. Nadto se vznik střední desky s Ukřižováním jeví v chronologii prací na tympanonu jako nejranější. Kompozice i stylová rovina je zcela odlišná od ostatních desek. Postavy jsou mnohem drobnější, překrývají se v prostorových plánech, draperie jsou měkké a jejich linie kresebné. Tato středová opuková deska je takřka o polovinu slabší, než je tomu u ostatních, a její zadní strana je opracovaná jiným, mnohem hrubším nástrojem. Podobný postup práce není u jednotného díla, jako je tympanon sesazený z několika kusů kamenných bloků, typický. Naopak by se očekávala pečlivá kamenická příprava všech desek tak, aby byly práce i následné osazování co nejnázne proveditelné. Můžeme hledat i další odpovědi, ale je pravděpodobné, že středová deska vznikla jako první a ostatní desky, všechny stejné tloušťky, shodného opracování zadních stran i shodné přístupem k sochařské práci, vznikly posléze.

Netypickou ikonografií středového reliéfu je možné hledat i jinde než v pozdních osmdesátých letech a na dvoře Václava IV. Ve scéně pod křížem je plný důraz položen na postavy setníka a Marie Magdaleny, nikoliv na Pannu Marii a Jana. Tyto dvě světské figury přitahují největší divákovu pozornost nejen umístěním a expresivním výrazem, ale i měřítkovým rozdílem. Scéna hroutící se Panny Marie se již nese v mnohem klasičtějším duchu zavedených vzorníkových schémat. Důrazem na dvojici setníka a Marie Magdaleny, a především jejich zaujatým vzájemným kontaktem se ikonografie vymyká dosavadním ustáleným typům.³²

V týnském tympanonu se dále emancipovaly scény Bičování a Korunování trním, tedy scény, kde je kladen důraz na motiv prolévání Kristovy krve. Nedílnou součástí těchto výjevů jsou biřící zesilující Kristovo utrpení. V archivoltě tympanonu je ponechán významný prostor pro zobrazení andělů odnášejících duši dobrého lotra do nebe, ještě větší pozornost však poutá dramatická a emotivně vypjatá scéna d'áblů odnášejících duši špatného lotra k věčnému zatracení. Ve scéně Ukřižování má pak dobrý lotr podobu připomínající Kristovu tvář a špatný lotr je natolik karikován, že to vedlo Josefa Opitze k přesvědčení, že je tato hlavička vyměněna.³³ Celý vizuální účín tympanonu, který byl podpořen barevnou polychromií, je cílen na nejzákladnější a opětovně aktualizované otázky křesťanského života středověkého člověka; na spásu vlastní duše, čemuž je zde zajištěna maximální možná, silně emotivní, výrazová srozumitelnost.

²⁸ Homolka (pozn. 1), s. 64.

²⁹ Ibidem, s. 57.

³⁰ Antonín Podlaha – Eduard Šittler, *Chrámový poklad u sv. Víta v Praze: Jeho dějiny a popis*, Praha 1903, s. 29–30.

³¹ Vilém Lorenc, *Nové Město pražské*, Praha 1973, s. 134–155.

³² Marie Magdalena u paty kříže je známa především z italských ukřižování, nikoliv však v podobné kombinaci v přímém kontaktu se setníkem.

³³ Opitz (pozn. 1), s. 91–98.

Původ ikonografie týnských desek je možné vyvodit z latentních sociálních proměn společnosti. Rychlý hospodářský a kulturní vývoj společnosti 14. století tak, jak proběhl zejména v českých zemích, měl i druhou tvář. Akcelerace vývoje, s níž se nejjvypělejší poměry a kultura soudobé Evropy v Čechách prosadily, nedovolila, aby zde plně prorostly celou společností; vedle křehkosti nových vazeb tak ve společnosti vznikalo i zatím nepozorované napětí.³⁴ V druhé polovině 14. století se celá křesťanská Evropa, pevně zakotvená v patristických strukturách, řítila vstříc novému uchopení světa. Takzvaný protohumanismus přichází se změnami v myšlení, které jsou příznačné zvýšeným sebeuvědomováním jednotlivce ve struktuře sociální a náboženské skupiny. Raný humanismus byl humanismem se silným náboženským akcentem i nositelem nové zbožnosti.³⁵ Počátky nové zbožnosti mají spíše spontánní celoevropský charakter. V každé zemi se tento proud projevil trochu jiným způsobem.³⁶ Za původce spirituálně-reformního hnutí, nazývaného *devotio moderna*, je obecně považován nizozemec Geert Groote a jeho žák Florens Radewijns.³⁷ V odborném diskurzu proběhla debata o možném původu tohoto hnutí v prostředí nově založené pražské univerzity.³⁸ Groote sice není v Praze přímo doložen, ale archivně je potvrzena jeho korespondence s nizozemskými přáteli, kteří na univerzitě studovali.³⁹ S jistotou je známo, že Florenc Radewijns, žák Grootův, studoval počátkem sedmdesátých let na filosofické fakultě pražské univerzity.⁴⁰ Především z těchto důvodů jsou do souvislosti kladeny fenomény *devotio moderna* a počátky českého reformního hnutí, jež vykazují obdobný ideový základ.

Byla to právě nově založená pražská univerzita, která vedle panovnického dvora poskytovala hlubší teologické vzdělání, kde se studenti kromě vlastních zahraničních studijních pobytů setkávali s novými náboženskými a filosofickými směry. Absence tradice na univerzitě jistě dala novým myšlenkám volný prostor pro utváření a rychlé šíření. Národnostní nota přispěla k rozšíření českých překladů Písma⁴¹ a časté kázání v národním jazyce vedlo k rychlé laicizaci nových myšlenkových směrů. Čím dál častěji je za kázáními slyšet mravoučná horlivost. Ačkoliv se v cizině již ozývají opoziční protipapežské názory, mělo mravně náboženské hnutí v českém prostředí zpočátku ráz pravověrný a bylo podporováno císařem Karlem IV. i arcibiskupem Arnoštem z Pardubic.⁴² Cíli zejména proti

³⁴ Zdeňka Hledíková, *Církev v českých zemích na přelomu 14. a 15. století*, in: Miloš Drda – František J. Holeček – Zdeněk Vybíral (edd.), *Husitský tábor, Supplementum I. – Sborník Husitského muzea*, Tábor 2001, s. 35.

³⁵ K tématu: Olivier Marin, *L'archevêque, le maître et le dévot. Genèses du mouvement réformateur pragois. Années 1360–1419*, Paris 2005. – Johannes Klenkok, *A friar's life, c. 1310–1374*, Philadelphia 1993. – Malcom Lambert, *Medieval Heresy*, Oxford 1992, s. 317–470. – Eduard Winter, *Frühhumanismus: seine Entwicklung in Böhmen und deren europäische Bedeutung für die Kirchenreformbestrebungen im 14. Jahrhundert*, Berlin 1964.

³⁶ K tématu John H. Van Engen, *Devotio Moderna. Basic Writings*, New York 1988. – Idem, *Sisters and Brothers of the Common Life. The Devotio Moderna and the World of the Later Middle Ages*, Philadelphia 2010. – Jacques Le Goff, *L'imaginaire médiéval*, Paris 1985, česky: *Středověká imaginace*, Praha 2005 (1998). – Johan Huizinga, *Podzim středověku*, Praha 2010, s. 195–223.

³⁷ Hledíková (pozn. 35). – Marin (pozn. 36). – Lambert (pozn. 36). – Dále Jaroslav Polc, *Duchovní proudy v Čechách ve XI. století*, in: Drda–Holeček–Vybíral (pozn. 35), s. 67.

³⁸ K tématu: Wilken Engelbrecht, *War Geert Grote in Prag?: zur Frage der Beziehung Grotos zum Vorhussitismus - eine Problemskizze*, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, řada archeologicko-klasická*, Brno 1992, s. 171–185.

³⁹ Johannes G R Acquoy, Gert Groote, *Gerardi magni Epistolae XIV.*, ed. Friedrich Kaiser, Amstelodami 1857. – K tématu naposledy: Jakub Smrčka, *České reformní proudy 14. století a devotio moderna* (diplomová práce), Husitská teologická fakulta, Praha 2008.

⁴⁰ Polc (pozn. 38) s. 67.

⁴¹ Již během vlády císaře Karla IV. byl dokončen český překlad celé bible. K tématu: Vladimír Kyas, *Česká bible v dějinách národního písemnictví*, Praha 1997, s. 50–51. – Jana Nechutová, *Latinská literatura českého středověku*, Praha 2000.

⁴² K tématu: Peter C. A. Morée, *Preaching in Fourteenth – Century Bohemia*, Heršpice 1999. – Vilém Herold, *Pražská univerzita a Wyclif*, Praha 1985. – Arne Novák, *Stručné dějiny literatury české*, Olomouc 1946, s. 33.

úpadku mravnosti a kázně kleriků a pokleslé mravnosti v obci věřících. Značnému vlivu se těšili kazatelé nové zbožnosti. Rakouský augustinián Konrád Waldhauser byl do Prahy povolán na přímé pozvání Karla IV., který se s jeho kázáním pravděpodobně setkal v polovině padesátých let ve Vídni.⁴³ Těšil se zde podpoře nejen císaře a arcibiskupa, ale také konšelů Starého Města pražského.⁴⁴ Po roce 1360 se již objevuje v nově stavěném kostele týnském a obdržel týnskou faru. To svědčí o velké přízni tehdejších donátorů výstavby kostela, kteří byli rovněž zainteresováni ve výstavbě radničního domu.⁴⁵ Působil na pražské univerzitě, pro studenty formuloval Postilu. Ivo Hlobil upozorňuje také na fakt, „... že právě Konrád Waldhauser je považován za předního exponenta *devotio moderna* v počátečním stadiu...“, a spojuje některé ikonografické nuance Mistra Třeboňského oltáře právě s vlivem Waldhauserových kázání.⁴⁶ V této souvislosti je velmi zajímavé možné spojení Waldhausera s partikulární školou v Krumlově a i jeho pozdější vztahy s pány z Rožmberka. Waldhauserova kázání měla v městském laickém prostředí nesmírný účinek, ale podstatné je také jeho propojení s královským dvorem prostřednictvím korespondence s kancléřem Janem ze Středy.⁴⁷

Ve Waldhauserově díle ještě postrádáme hlubší mystiku, jež by odpovídala charakteru *devotio moderna*.⁴⁸ Jinak je tomu již u Jana Milíče z Kroměříže, notáře královské kanceláře, následně kazatele u Sv. Mikuláše a Sv. Jiljí v Praze, který následoval Konráda Waldhausera nejen ideově, ale také v kazatelství v Týnském chrámu.⁴⁹ Osobnost Jana Milíče je kromě dalších jeho reformně-sociálních snah velmi výrazná právě díky jeho působení v císařské kanceláři po boku Jana ze Středy a dalších „*protohumanistů*“ v Čechách.⁵⁰ Právě k okruhu Milíčových posluchačů a podporovatelů patřily i bekyně, příslušnice pražské větve *devotio moderna*,⁵¹ které v této rané době pocházely především z vyšších patricijských rodin.⁵² Následující osobnosti protoreformní doby, jako Vojtěch Raňků z Ježova a Matěj z Janova, již horlily proti uctívání obrazů a ostatků a hlásaly jako Jan Milíč brzký příchod Antikrista.

Moderní náboženské hnutí nabývalo před sklonkem století rázu silné reformní opozice. Papežské schizma otráslo evropskou společností, v českém prostředí probíhal dlouholetý vyostřený spor krále Václava a arcibiskupa Jana z Jenštejna, z počátku podporovaný na králově straně ještě českou šlechtou. Kritizovaný život kněžstva, sekta Valdenských, která se šířila z jižních Čech, mísila se s tzv. bekyněmi a bekhardy, vyznavači *devotio moderna*,⁵³ reformní myšlenky univerzitních intelektuálů, to vše se spojilo v jeden vroucí kotel. Tím přechází duchovní, kulturní i hospodářský život v českých zemích do nového období.

⁴³ František Loskot, *Konrád Waldhauser, předchůdce M. Jana Husa*, Praha 1909, s. 31. – Jana Nechutová, Konrád Waldhauser a myšlenkové proudy doby Karla IV., in: *Sborník prací filosofické fakulty Brněnské university: Řada B. R. 26–27*, Brno 1979–1980, s. 51–57. – Malcom Lambert, *Medieval Heresy*, Oxford 1999, s. 417–424.

⁴⁴ Tomek (pozn. 2), s. 290–291.

⁴⁵ Ibidem. – Loskot (pozn. 44), s. 38, 80.

⁴⁶ Ivo Hlobil, Třeboňský mistr a Konrád Waldhauser?, *Umění XXXIII*, Praha 1985, s. 270–272. – K tématu též František Šmahel, Staročeské zpracování Postily studentů svaté university pražské Konráda Waldhausera, in: *Sbírka Pramenů českého hnutí náboženského ve století XVI. a XV.*, sv. XX, Praha 1947, s. 1–10.

⁴⁷ Jana Nechutová, Jan ze Středy a Konrád Waldhauser, *Zprávy Jednoty klasických filologů XXI*, Praha 1979, s. 56–60.

⁴⁸ Nechutová (pozn. 44), s. 54.

⁴⁹ Loskot (pozn. 44), s. 31. – Nechutová (pozn. 44), s. 26–27.

⁵⁰ K tématu: Marin (pozn. 36). – Klenkok (pozn. 36). – Miloslav Kaňák, *Milíč z Kroměříže*, Praha 1957.

⁵¹ Nechutová (pozn. 44), s. 55.

⁵² Pavlína Rychterová, Konzepte der religiösen Erziehung der Laien im spätmittelalterlichen Böhmen. Einige Überlegungen zur Debatte über die sog. böhmische *Devotio moderna*, in: *Kirchliche Reformimpulse des 14./15. Jahrhunderts in Ostmitteleuropa*, Köln 2006, s. 219–237.

⁵³ K tématu: Amedeo Molnár, *Valdenští. Evropský rozměr jejich vzdoru*, Praha 1991, s. 132–138.

Kořeny těchto pozdějších, do jisté míry nešťastných událostí ovšem sahají již do poloviny 14. století. V prudce se rozvíjející multikulturní Praze, nabírající sebevědomí, nové myšlenky kulminovaly a nabraly příliš rychlého tempa, než aby stačily uzrát.⁵⁴ Praha předběhla svou dobu na úkor následné dlouhodobé stagnace. Centrem důležitých událostí bylo živé, mladé prostředí pražské univerzity, jejímiž profesory byli často i členové roudnických augustiniánů kanovníků,⁵⁵ a také chrám Panny Marie před Týnem, který díky své poloze sloužil i jako univerzitní kostel.

Přítomnost Konráda Waldhausera a Jana Milíče jako kazatelů v Týnském chrámu v druhé polovině šedesátých a počátku sedmdesátých let potvrzuje, že novostavba byla již v takové fázi, aby byla schopna zaštitit liturgický provoz. Že nešlo o dřívější kostel Panny Marie lze odvodit ze stavebního vývoje chrámu. Ten je podpořen expertizami dendrochronologických analýz. Dá se předpokládat, že obě kazatelské osobnosti měly bezprostřední vhléd a zájem na utváření tohoto nově se rodícího náboženského centra. Desky týnského tympanonu jasně nesou novou vizualizaci a ikonografii moralizujícího charakteru. Nadto, jak již poukázal Jaromír Homolka, kompozice tympanonu připomíná oltářní triptych.⁵⁶ Důraz na světské hříšné postavy Marie Magdaleny a setníka, které jsou zachyceny v okamžiku náboženské exaltace ve chvíli konverze, fungují jako morální příklad pro uvolněnou městskou mravnost, jejíž děsivý dopad je doslova představen očím veřejnosti ve scéně odnášení špatného lotra d'ábly. Následování a prožívání Kristových ran je zpřítomněno scénami Bičování a Korunování, pod kterými jsou žoldněři v soudobých módních oděvech, někteří z nich poukazující na marnivost a lichvu. Východisko je jen v Boží milosti dosažené pokáním a častým přijímáním eucharistie, celému výjevu dominuje postava Boha Otce, který obětuje svého jediného syna a sesílá Ducha svatého na znamení spásy. V těchto souvislostech se expresivní ikonografie zobrazení Marie Magdaleny v případě týnského portálu nejeví natolik cizím elementem, jak se domníval Jaromír Homolka.⁵⁷ Již Arnošt z Pardubic byl velkým ctitelem sv. Marie Magdaleny jako patronky kajčnicků. Na své menší pečetě nechal zobrazit námět Pozdvižení sv. Marie Magdaleny na nebesa.⁵⁸ Marie Magdalena byla také zobrazena pod křížem na stříbrném Ukřížování, které Arnošt věnoval po roce 1350 klášteru augustiniánů kanovníků v Roudnici. Také Arnošt z Pardubic se zapojil do sociální politiky a zřídil několik špitálů pro nemocné a chudé. Následně Jan Milíč založil s arcibiskupským svolením nedaleko Týnského chrámu ve svém „*novém Jeruzalémě*“, domě původně zřízeném pro pražské prostitutky, jež svým kázáním obrátil na pokání, kapli Marie Magdaleny.⁵⁹ Italizující motiv Marie Magdaleny pod křížem se transformuje v pražském prostředí z pasivního podílu na Kristově utrpení do přímé aktivní účasti na zázraku konverze po potřísnění Kristovou krví. Bezprostředně se zde tedy odráží aktuální teologický diskurz společnosti.

⁵⁴ Hana Hlaváčková, Kdy vznikla Bible Václava IV., in: Beket Bukovinská – Lubomír Konečný (edd.), *Ars longa. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Kráse*, Praha 2003, s. 65–80.

⁵⁵ K tématu: Jiří Spěvák, Devotio moderna. Čechy a roudnická reforma. (K úsilí o změnu mentalit v období rostoucí krize morálních hodnot), *Medievalia historica Bohemica IV*, 1995 [vyd. 1997], s. 171–197. – Jan Royt, Příspěvek k ikonografii alegorie sv. Kříže v Roudnici nad Labem, *Umění XXXIII*, 1985, s. 492–507.

⁵⁶ Homolka (pozn. 1), s. 85.

⁵⁷ Ibidem, s. 78.

⁵⁸ Jan Royt, Arnošt z Pardubic – Pražský arcibiskup v době madon na lvu, in: Ivo Hlobil – Jana Hrbáčová (edd.), *Gotické madony na lvu*, Olomouc 2014, s. 18.

⁵⁹ Polc (pozn. 38), s. 67. – Bohuslav Balbín, *Život ctihodného Jana Milíče z Kroměříže*, Praha 1939, s. 24.

Spojení myšlenkového světa v okruhu Konráda Waldhausera a především jeho následovníka intelektuála Jana Milíče z Kroměříže († 1374) s ikonografickou složkou týnského portálu se zdá dobově, sociálně i kulturně podloženo. Tento fakt ještě více podporuje skutečnost, že právě za Jana Milíče z Kroměříže se nejsilněji diskutovala otázka častého přijímání laiků. Milíč se nadto podrobně zabýval účinky eucharistického přijímání v duši křesťana⁶⁰ a právě tato složka, prudké duševní pohnutí při potřísnění Kristovou krví, je nejvíce akcentována na deskách týnského tympanonu.

Přelom šedesátých či počátek sedmdesátých let 14. století je možné vnímat pro toto dílo jako horní datační hranici. Štědré investice do stavby kostela z řad bohatého městského, převážně německého patriciátu se s touto skutečností nevyklučují. Jak bylo uvedeno, nové náboženské proudy na sebe z počátku strhávaly pozornost především této vyšší sociální vrstvy.

Ranou dataci sochařské výzdoby severního týnského portálu lze podpořit rovněž formální analýzou sochařské výzdoby. Jak bylo uvedeno, střední deska tympanonu s námětem Ukřižování je patrně z jiné etapy než jeho ostatní součásti. Předpokládáme její vznik jako první z celého souboru. Deska je rozdělena do dvou úrovní, scény Ukřižování a scény pod křížem. Sochařský zájem je zde zaměřen na jemnost, přesnost a detail provedení. To se neprojevuje pouze v případě zbroje setníka, ale především v anatomických nuancích. Příznačná je logicky modelovaná tělesnost Ukřižovaných. Vystouplá břicha, hrudník natáčející se v logice pohybu figur, přesně nasazené ramenní klouby a úpony paží, to vše nasvědčuje zájmu o realistický přístup k zobrazení lidského těla. Přesný a organicky vystavěný tělesný pohyb je zřetelný i ve scéně pod křížem. V případě setníka je přechod z jedné fáze pohybu do druhé určen silnou obsahovou ideou. Figura je zachycena ve chvíli náboženské extáze, jako by náhle zasažena mohutnou silou. Na tuto skutečnost reaguje postava Marie Magdaleny, která prudce mění směr pohledu od Krista k setníkovi, s nímž zázrak sdílí. Právě přirozeným, racionálně vystavěným pohybem a vnitřním objemem se figury týnského tympanonu nejvíce odlišují od sochařských prací na dómu sv. Štěpána ve Vídni, s nimiž jsou často dávány do souvislosti. Jedná především o reliéf Obrácení apoštola Pavla při setkání s Kristem na cestě do Damašku na jižní tzv. Zpěvácké bráně (1359–1365).⁶¹ I zde je forma zobrazení určena obsahem, kdy sv. Pavel v okamžiku konverze padá k zemi v rotujícím pohybu. Obě díla jsou zřetelně emocionálně zabarvena, u vídeňského reliéfu se však více jedná o promyšlený vnější efekt, přebírající moderní italské tendence fázování narace v obraze. U vídeňského kontextu není bez zajímavosti propojení Konráda Waldhausera se školou sv. Štěpána a jeho úzké vazby na členy rakouské vévodské rodiny.⁶²

U vídeňského reliéfu můžeme také sledovat stálou oblibu v expresivních pisanovských pohybových zkratkách. Takřka shodného koně, který se hrouť pod sv. Pavlem, nalezneme na

⁶⁰ Jaroslav V. Polc, *Vita coniugale e comunione quotidiana dei laici. Questione disputata a Praga alla fine del sec. XIV., Lateranum XLII, 1976, s. 203–238.* – David R. Holeton, *La Communion des tout-petits enfants: Etude du mouvement eucharistique en Bohême vers la fin du Moyen-Age*, Roma 1989, s. 24–27.

⁶¹ K tématu: Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik des vierzehnten Jahrhunderts. Mit 104 Tafeln in Lichtdruck*, München 1925. – Anjete Kosegarten, *Plastik am Wiener Stephansdom unter Rudolf dem Stifter* (dissertation), Freiburg 1960. – Michael Viktor Schwarz (ed.), *Grabmäler der Luxemburger. Image und Memoria eines Kaiserhauses*, Luxemburg 1997. – Gerhard Schmidt, Die Wiener „Herzogenwerkstatt“ und die Kunst Nordwesteuropas, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXX/XXXI, 1977–1978, s. 180–206.* – Idem, Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXIII, 1970, s. 108–153.* – Lothar Shultes, Plastische Ausstattung des Singertors, in: Günter Brucher (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich II, Gotik*, München 2000, s. 354–355.

⁶² Loskot (pozn. 44), s. 33.

náhrobku sv. Dominika v kostele zasvěceném tomuto světci v Bologni (Nicolo Pisano – dílna, kolem roku 1265).⁶³ Tělesné nuance jsou ale u vídeňských figur oproti týnským labilní a nepřirozené.

Se snahou o posunutí děje pomocí rotačního pohybu figur se můžeme setkat již u severního portálu chóru kostela sv. Kříže ve Švábském Gmündu, kde působila parléřovská huť pod vedením Jindřicha Parléře (1351 založen chór).⁶⁴ I v tomto případě se dá prvek spojit především s oblibou v italských figurálních zkratkách, přebíraných od konce 13. století rovněž francouzským sochařstvím. (Srov. například Rampillon – západní portál, Rouen – portail aux libraires aj.) V Gmündu nalézáme také příbuzné prvky k desce s d'ábly týnského tympanonu, a to v pohybových schématech v dramatickém ztvárnění narativní scény Posledního soudu jižního chórového portálu. Určitou paralelou k českému prostředí je i konzola s d'áblem a Jidášem západního portálu kostela, která je nejen příbuzná s ikonograficky shodnou konzolou jižní brány katedrály sv. Víta, ale míra její expresivity může být vnímána jako blízká některým týnským scénám. Uvedená gmündská srovnání platí spíše v úrovni figurálních zkratk a ikonografických typů, zprostředkovaných především skicáři a náčrtníky umělců. Formální přístup ke zpracování sochařské hmoty je zde zcela odlišný.

Bohatě rozvinuty jsou rovněž scény s mariánskou ikonografií na hlavním portále augsburského dómu Panny Marie (1356–1374).⁶⁵ I zde je děj plně přizpůsoben narativní formě zobrazení bez většího zájmu o znázorněnou figuru. Výrazná figurální stylizace je patrná také na portálové výzdobě dómu v Ulmu (založeného 1377).⁶⁶ Zde jsou d'áblové ve scéně Posledního soudu pojeti již jen velmi schematicky a scény v tympanonech jsou nadány ještě větší pohybovostí a dramatickostí, než je tomu ve Švábském Gmündu. V případě ulmského dómu se setkáme s kompozicí rotačního pohybu u figury ve scéně Jidášova polibku v Getsemanské zahradě u severního chórového portálu. Zájem o pravdivost zobrazení postav je již zcela potlačen na úkor celkového výrazu dramatických a vzrušených narativních scén.

Takřka shodné pohybové schéma jako u setníka týnského tympanonu nalézáme u sochy sv. Jiří (Norimberk, Germanisches Nationalmuseum). Jde o dřevěnou relikviářovou sochu výšky takřka 1,5 metru. Provenience sochy byla dřívějším bádáním zařazena do prostředí pražské dvorské hutě, socha je datována do druhé poloviny šedesátých let 14. století.⁶⁷ Tato figura zcela vychází ze stejné předlohy jako týnská postava. Sv. Jiří je pouze v pohybu topornější a méně přirozený. K postavě setníka týnského tympanonu byla zcela jistě použita náčrtníková figura sv. Jiří a přirozeněji rozvinuta v pohybu, než je tomu u norimberské sochy, posloužila odlišnému ikonografickému rámci. Souvislost se vzorníkovou figurou sv. Jiří, který vždy drží kopí, nás odkazuje na tezi Jaromíra Homolky o možnosti ikonografického určení postavy setníka jako sv. Longina.⁶⁸

⁶³ Max Seidel, *Nicola and Giovanni Pisano. Father and Son*, Florenz 2012.

⁶⁴ Johannes Schüle, *Das Heilig-Kreuz-Münster in Schwäbisch Gmünd*, Schwäbisch Gmünd 1995.

⁶⁵ Pinkus (pozn. 23), s. 155–179.

⁶⁶ Hartmut Scholz, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Ulm*, Berlin 1994, s. 6.

⁶⁷ Heinz Stafsky, *Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton, und Elfenbein bis um 1450, Kataloge des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg, 1965. – Helena Koenigsmarková, Metal Appliques on the Reverse Side of the St Simon Panel in the Context of Contemporary Customs, in: Jiří Fajt (ed.), *Dvorské kaple vrcholného a pozdního středověku a jejich umělecká výzdoba*, Praha 2003.

⁶⁸ Homolka (pozn. 1), s. 62.

Socha sv. Jiří byla norimberským muzeem získána ze švýcarského soukromého majetku.⁶⁹ Nicméně přímo v norimberském prostředí se můžeme setkat s obdobným ztvárněním figur i jednotlivých scén, jak je tomu u týnských desek Korunování a Bičování. Jedná o desky s pašijovými výjevy, které jsou vsazeny do vnějšího pláště chóru kostela sv. Sebald, a o některé figurální konzoly. V řadě pašijových výjevů je zde sochařsky ztvárněno Korunování a Bičování ve stejném zjednodušeném kompozičním schématu tří figur. Je zjevné, že sochaři měli často k dispozici obdobné vzorníky s jednotlivými pašijovými scénami a že se tyto scény jednotlivě zobrazované ve výzdobě kostelů uplatňovaly. Pohybové schéma postav konzol zdobících chór u Sv. Sebald v Norimberku je již týnské práci bližší i formálním ztvárněním figur (stavba chóru v letech 1361–1379).⁷⁰ Jde zejména o mužskou klečící postavu v módním oděvu dvořící se mladé ženě.⁷¹ Figurální zkratka postavy, objem reliéfu i zpracování oděvu jsou týnským deskám Bičování a Korunování velmi blízké. Podobně příbuzné znaky nalezneme i na konzolách empory norimberského kostela Panny Marie (kolem roku 1360).⁷²

Jak bylo uvedeno, desky Bičování a Korunování se na týnském tympanonu odlišují od střední desky nejen technickými parametry, ale i v přístupu k sochařské práci. Kompozice je zde plnější, postavy jsou větší, nadány vyšší objemovostí, schématictější. Přestože je práce na těchto deskách velmi kvalitní, odklání se od osobitějšího ztvárnění k dobře zvládnuté energické manýře. Zájem o detail již netkví v jemných tělesných nuancích, ale především ve zbroji biřiců a dalších doplňcích. Expresivita zde není budována zevnitř postav ani vyjádřením jejich psychického stavu, ale sochařskými formálními finesami. Prostor reliéfu je utvářen více do hloubky pomocí tří nik v pozadí za výjevy s Kristem. Niky zachycují stín a tvoří tmavé pozadí pro figurální scény, na nichž ulpívá světlo. Polychromie pak dodávala výjevům ještě větší prostorovou čitelnost. Postavy biřiců jsou odděleny výraznou římsou, tak je utvořen jak prostorový, tak i dějový plán.

Snahu o budování prostoru odsazením skulptury od pozadí pomocí nik známe například z parléřovských triforiových bust. V dolním triforiu prostor tvoří niky v některých případech vyhloubené do bloků kamene, v polygonu konkávní plocha stěny nad jednotlivými průchody. V horním triforiu jsou to konkávní svatozáře světců. I v tvorbě ateliéru Mistra Theodorika se můžeme setkat se snahou o vybudování dojmu jiného, až sochařského prostoru. Figury se zde emancipují z obrazových polí a předstupují před samotný rám. To nejen zvyšuje dojem objemu postav, ale také je více fyzicky zpřítomňuje v tomto světě. Vzhledem k vloženým relikviím se celá skutečnost ještě prohlubuje. V případě některých svatých rytířů je použita prostorová nika tvořená z jejich štítů, která obrazový prostor ještě více modeluje. Stejná hra je použita i v případě parléřovské sochy sv. Václava v kapli tohoto světce v katedrále sv. Víta, kde soše hloubku prostoru propůjčuje světcův plášť. S obdobným zájmem o prohloubení prostoru se můžeme setkat i na Staroměstské mostecké věži. S katedrálou sv. Víta reliéfy týnského tympanonu spojuje také snaha po uplatnění rotačního pohybu figury. Tohoto

⁶⁹ Jiří Fajt (ed.), *Karel IV. – císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, Praha 2006, s. 129–130.

⁷⁰ Gerhard Weiland, *Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance*, Petersberg 2007, s. 301–305.

⁷¹ Na plášti kostela jsou použity restaurátorské kopie konzol, jejichž originály jsou uloženy v lapidáriu Germanisches Nationalmuseum.

⁷² Karl Blohm, *Die Frauenkirche in Nürnberg (1352–1358). Architektur, Baugeschichte, Bedeutung*, Berlin 1999.

principu si lze povšimnout na nástěnné malbě ve Vlašimské kapli na výjevu Stětí sv. Kateřiny (1367).⁷³ Pro možnost rané datace týnských reliéfů svědčí i pozoruhodná socha sv. Jiří z Pražského hradu. Přes veškeré pochybnosti o jejím původu byla jasně značena datací (1373),⁷⁴ a tím určila možnosti střeoevropské výtvarné produkce v raných sedmdesátých letech 14. století. S týnskými deskami ji pojí bravura organicky vystavěného rotačního pohybu, realistický smysl pro detail i výrazné italizující rysy.⁷⁵

Dvě sochařské osobnosti

Při detailním zkoumání je možné sledovat jisté rozdíly ve zpracování týnských reliéfů, které svědčí o podílu jednotlivých sochařských osobností. Obličejové postav na desce Korunování a Bičování jsou energicky a schematicky tvořeny s vysokou mírou expresivity. Sochařská práce využívá světelných kontrastů ostrých úhlů sekaných ploch. Stejným způsobem je tvořen i obličej Boha Otce v desce s d'ábly. Podobné schéma ostře řezaných obličejů, nikoli tak energické, můžeme zachytit opět v Norimberku u některých hlav v tympanonu západního portálu kostela sv. Vavřince (po roce 1340).⁷⁶ Kristus je na bočních týnských deskách zobrazen s větší jemností naznačující, že se sochař snažil formálně přizpůsobit obličej Krista středové desky. I přes podobnost těchto obličejů je stále cítit vnitřní jemnost a silný patos obličejů desky s Ukřižováním a schematicnost a energičnost práce druhého sochaře. Velmi silný expresivní výraz je rozvinut v desce s d'ábly. Zde je dobře patrné ostré lomení ploch sochařského materiálu impresivně zachycující světlo. Vynikajícím způsobem je ztvárněno tělo špatného lotra, které připomíná spíše práce modernistických sochařů přelomu 19. a 20. století. Přestože značně nadsazena, je zde anatomie naprosto přesně zpracována. Na celkovém dojmu se podílí velká stylizovanost d'ábelských postav, znázorněných v prudkých figurálních zkratkách, ve kterých jistě rozpoznáváme ovlivnění pisánskými realizacemi v Sieně a Pistoii. Kvalita a vnitřní náboj scény patrně vedly Jaromíra Homolku k přisouzení obou desek jednomu autoru.⁷⁷ Můžeme si skutečně povšimnout, že se sochař reliéfu s d'ábly, pokud byl jediný, dokázal velmi ukáznit a ztvárnit jemnou, až antikizující hlavičku anděla s hořící pochodní. Obličej Boha Otce a hrubě schématická holubice Ducha svatého však naznačují, že autorem byl sochař desek Bičování a Korunování. Ve scéně s d'ábly se tak plně rozvinula jeho manýra a sochařský talent. Poslední reliéf s anděly a duší dobrého lotra je bohužel natolik degradován, že pro formální srovnání nemůže sloužit.

Je zjevné, že v případě týnského tympanonu jde o práce pouze dvou sochařů. Tato skutečnost se rovněž odráží ve zpracování figurálních konzol portálu. I zde se setkáváme s vysoce kvalitní kamenickou prací, tentokrát realizovanou v pískovci, nikoliv v opuce. Je tedy třeba brát ohled na charakter jiného materiálu, opuka umožňuje větší zpracování detailu, než je tomu u pískovce. Konzoly jsou nadto mnohem více narušeny povětrnostními vlivy. Nedávné čištění a konzervování však umožnilo

⁷³ Jan Rojt – Jiří Kuthan, *Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha – Svatyně českých patronů a králů*, Praha 2011, s. 311.

⁷⁴ Nejnověji: Ivo Hlobil, Die tschechische Kunstforschung und die Bronzegruppe des hl. Georg auf der Prager Burg, *Umění* 1, 2007, s. 3–24. – Klára Benešová, St. George the Dragon-slayer – the Eternal Pilgrim without a Home?, *Umění* 1, 2007, s. 28–39.

⁷⁵ K tématu: Kutal, *České gotické sochařství* (pozn. 1), s. 66–70. – Fajt (pozn. 70), s. 129–130.

⁷⁶ Robert Suckale, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993, s. 157

⁷⁷ Homolka (pozn. 1), s. 88.

nový pohled na kvalitu těchto sochařských prací. Tři z figurálních konzol vykazují vyšší jemnost zpracování (konzola s biblickým ptactvem, konzola s Mojžíšem, konzola s proroky).

Pozoruhodná je zejména konzola s Mojžíšem a evangelisty. Jde o velmi jemnou kamenickou práci s vysokým zájmem o detail. Přestože by bylo možné použít jednoduchou osnovu řazení figur, je reliéf tvořen v několika prostorových vzájemně se prolínajících pásech. Harmonie splývavých draperií je příbuzná střední desce tympanonu. Obličej Mojžíše, který má bohužel nevhodně doplněn nos, je tvořen obdobně jako obličej setníka a dalších postav ze scény Ukřižování. Forma andělské hlavičky v čele reliéfu zase poukazuje na obličej Panny Marie.

Detailně je na konzole s Mojžíšem provedena struktura ptačích i andělských per, orlí pařáty jsou zcela realisticky vyvedené ve zvrásnělé kůži. Jeden z evangelistů drží sotva postřehnutelné pero, jímž zapisuje do svitku, prostor pro hlavu mu tvoří nika ze lvích křídel. Také na protější straně má sv. Lukáš hlavu zabořenou do niky utvořené ze svitku obdobně jako v Orvietu na pracích Arnolfa di Cambia (tumba Guillaume De Braye). Rovněž oba profily evangelistů působí italizujícím dojmem. Tuto skutečnost podporují, jak bylo uvedeno, i květinové rozviliny, které konzolu zdobí.⁷⁸

Na základě formálního srovnání je zřejmé, že konzola s Mojžíšem a střední deska s Ukřižováním jsou prací jedné sochařské osobnosti. Patrná je výlučnost těchto prací provedených s velkým citem a jemností, stávajících se součástí výrazu i formy reliéfu a ukazujících na silnou italskou zkušenost z ostatní sochařské výzdoby portálu. Objemovost a logika vystaveného pohybu setníka pod křížem, shodné předlohy s norimberskými i obličejové typy postav nás ovšem nutí předpokládat, že tato mimořádná umělecká osobnost byla spíše ze středoevropského kulturního prostředí a italskými podněty ovlivněna bližším poznáním z tovaryšských cest a případným vlastnictvím skicářů a četných předloh tohoto uměleckého charakteru.

V případě konzoly s anděly a biblickými zvířaty byl zvolen jiný sochařský přístup. Draperie andělů jsou tvrdší, kresebnější, v některých případech lomené. Zcela postrádají jemnost a plynulost draperií Mojžíšovy konzoly. Podobného schématu si můžeme povšimnout u šatu Krista na desce Korunování trnám. Můžeme zde zachytit velmi podobnou lineárnost i lomení oděvu. Stejně prameny vlasů spadající Kristu přes ramena se objevují i u andělů a také tu přichází stejná pohybová zkratka horní poloviny těla se širokými rameny a rukama dále od těla. Rovněž přístup k zobrazení zvířat je odlišný od konzoly s Mojžíšem, stejně je tomu u květinového dekoru. Je tedy zřejmé, že práce na konzole s anděly je od jiného sochaře, a je důvod se domnívat, že tato práce je příbuzná desce s Korunováním trnám.

Srovnávací materiál prokázal, že je možné i po formální stránce vložit kamenosochařskou práci na týnském portálu na přelom šedesátých a sedmdesátých let či do první poloviny sedmdesátých let 14. století. Můžeme zde sledovat dva odlišné sochařské přístupy. Jeden formálně jemnější, italizujícího charakteru, druhý expresivnější, více zakotvený ve středoevropském i pražském prostředí. Druhý kameník, modelující zpočátku sochařskou hmotu v energických, avšak obsahově prázdnějších gestech, rozvíjí svůj talent i svobodu sochařského výrazu v desce s duší špatného lotra a d'ábly zcela bravurním

⁷⁸ Kubík (pozn. 22).

způsobem. Nedávné restaurování potvrdilo, že rovněž drobné sošky Zvěstování, vsazené do ostění vchodu do kostela, jsou jistě z první etapy prací na portále. Spáry na okolních kamenech jsou pouze stopy po druhotných plombách při pozdějších opravách. Zdánlivě tvrdou kresebnost draperie anděla tvoří pouze linie nápisové stuhy, kterou anděl přináší.⁷⁹

Klenba předsíně severního portálu

Odlíšná situace nastává v případě klenby předsíně. Stavební pauza je velmi zřetelná v úseku jejího nasazení. Při nedávných konzervačních pracích byla možnost určit přesný řez architekturou, který odděluje obě stavební fáze.⁸⁰ Kamenické i sochařské práce v horní části viditelně ztrácejí na kvalitě. V nasazení klenby bylo použito jako zdobného prvku zoomorfního reliéfu, jehož sochařský charakter stylově ani formálně neodpovídá vysoké kvalitě prací spodní části portálu, tympanonu ani ostatní výzdobě chrámu. Kamenné baldachýny v této úrovni reagují na starší práci, vykazují však značné zjednodušení daného schématu. Je nepochybné, že horní část portálu s klenbou vznikla v jiné, pozdější stavební fázi. Kdy byla zaklenuta předsíň, je předmětem diskuze.⁸¹ V polovině třicátých let 15. století chrám významně finančně podpořil císař Zikmund, za danou sumu bylo pořízeno nové liturgické náčiní a byla zřízena nadace pro hudebníky.⁸² Císař sám navštěvoval za svého krátkého pobytu v Praze bohoslužby v Týnském chrámu z nedalekého Králova dvora. Zůstává otázkou, zda se v této době či za vlády Albrechta Rakouského (+1439) nebo Ladislava Pohrobka (+1457) nějaké stavební práce odehrávaly. František Ekert uvádí, že v roce 1457 bylo použito dříví z rozměrné tribuny, vystavěné na rynku k oslavám svatby mladého krále Ladislava Pohrobka, na krov hlavní lodi Týnského chrámu.⁸³ Další možnou datací je doba vlády Jiřího z Poděbrad. Za jeho přítomnosti se v Týnském chrámu konala děkonná bohoslužba na počest zvolení králem a v prvních letech panování Jiřího z Poděbrad se dokončovaly stavební práce na kostele. V letech 1463–1466 byl dokončen západní štít a věže.⁸⁴ Je tedy možné, že až v těchto letech bylo přistoupeno k zaklenutí severního portálu. Problematicky se ovšem jeví charakter svorníkové desky s reliéfem Panny Marie ve sluneční záři: deska je dnes nezvěstná. K dispozici je fotografie ze zahájení restaurátorských prací na portále v roce 1906, na které je zachycen svorník s Pannou Marií ve sluneční záři s Kristem v náruči ještě in situ. Zda šlo o řezbu ve dřevě, nebo v kameni, není možné z fotografie s jistotou určit. Je patrné, že svorník byl polychromován. Výška reliéfu a kvalita řezby je znejasněna silnými vrstvami fermežových a dalších ochranných nátěrů. I přes tuto skutečnost je stále dobře čitelná stylová povaha reliéfu. Ikonografický typ Panny v slunci oděné, tzv. *Assumpty*, je oblíbený námět doby karlovských Čech. Námět byl aktuální na dílech vzniklých pod vlivem dvorského okruhu Karla IV. i jeho syna Václava.⁸⁵

⁷⁹ Srov. Bartlová (pozn. 1), s. 119.

⁸⁰ Ve spolupráci s Michaellem Patrným (pozn. 6).

⁸¹ K tématu: Jan Muč, O klenbách Petra Parléře, *Staletá Praha IX*, 1979, s. 189–196. – Bartlová (pozn. 1), s. 117.

⁸² Hammerschmied (pozn. 2), s. 27.

⁸³ Ekert (pozn. 2), s. 477.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 290–325.

⁸⁵ K tématu: Josef Cibulka, Korunovaná Assumpta na půlměsíci, in: *Sborník k sedmdesátinám K. B. Mádlá*, Praha 1929, s. 80–127. – Milena Bartlová, Obraz církve v pražském Slovanském klášteře ve 14. a 15. století, in: Klára Benešová – Kateřina Kubínová (edd.), *Emauzy – benediktínská klášter na Slovanech v srdci Prahy*, Praha 2007, s. 93–110. – Milada Studničková, Úvodní iluminace Smiškovského graduálu jako klíč k interpretaci rukopisu, in: Dalibor Prix (ed.), *Pro Arte, Sborník k počtě Ivo Hlobila*, Praha 2002, s. 183–189.

Ikonografická obliba tohoto mariánského tématu ovšem neustoupila ani v pozdním 15. století. Z fotografie je zřejmé, že draperie Panny Marie nenesou znaky mačkaného stylu ani expresivní výraz pohusitského období či pozdně gotického stylu. Naopak plně měkké mísovité záhyby, klenuté čelo i tváře Marie a Ježíška ukazují na tradici předhusitského karlovskeho sochařství, které vyústilo v krásný sloh. Lze se ptát, zda styl řezby může být určující pro dataci zaklenutí předsíně severního portálu kostela Panny Marie před Týnem. Její charakter však spíše nasvědčuje starší dataci. Je tedy možné, že se klenulo již dříve než v poděbradské době, nebo že svorníková deska byla použita druhotně.

Erby s českým lvem a říšskou orlicí

Na portál jsou do cviklů umístěny často diskutované erby s českým lvem a říšskou orlicí. Po Karlu IV., českém králi a římském císaři, se stal i jeho syn Václav římským králem. Erby s českým lvem a říšskou orlicí jsou vždy projevem královské reprezentace.⁸⁶ Heraldicky netypické je umístění císařské orlice na méně významném místě. Tyto heraldické nuance však nejsou natolik neobvyklé, jak by se mohlo na první pohled zdát. Z obdobné doby jako práce na týnském kostele pochází erbovní galerie Staroměstské radnice. Na středu jižního nároží je umístěna svatováclavská orlice, heraldicky vpravo znak s českým lvem a na levé straně říšská orlice. I v případě tzv. tympanonu kostela Panny Marie Sněžné dochází k posunu, který ovšem souvisí s ikonografickým zájmem.⁸⁷ Podobně je tomu u erbovní galerie hradu Točnick, zde nemáme jistotu o kompoziční podobě původního sesazení, v dnešní podobě je lev rovněž heraldicky otočen.

Erby nejsou problematičné jen po heraldické stránce, ale také po stránce formální. Jejich vysoký reliéf a expresivnost jsou pro tuto dobu zcela netradiční. Můžeme se domnívat, že jsou i mladšího data a druhotně vložené. Přes svoji netypickou podobu, se ovšem mohou vnímat určité shodné znaky zejména ve ztvárnění českého lva a desky s d'ábly.

Tzv. královská sedile

Podobný expresivní názor, jaký je uplatněn na deskách tympanonu, vykazuje i sochařská výzdoba severního sedile. Sedile je vsazeno do jižní stěny kaple uzavírající na východě severní boční loď chrámu. Stylově se jeví jako nejpokročilejší součást souboru týnské architektonické skulptury sledovaného období. Je evidentně druhotně vloženo, stavebně neprovázáno se stěnou lodi, jako je tomu v případě protějškového sedile jižního. Liší se od něho nejen preciznějším a jemnějším zpracováním architektury, ale také v sochařském přístupu ke ztvárnění královských hlav, které slouží jako konzoly vynášející architektonickou kružbovou výplň. Královu bustu vynáší menší konzola s divým mužem, bustu královninu nese konzola s figurou muže v kápi. V kružbové výplni jsou zakomponovány

⁸⁶ K tématu: Pavel Pokorný, Kapitoly z pražské heraldiky, Z erbovní galerie na Pražském hradě – O znakové galerii na jižní věži kostela P. Marie před Týnem, *Heraldická ročenka*, 2008, s. 95–103. – Rostislav Nový, Nejstarší heraldické památky Staroměstské radnice, in: *Pražský sborník historický* XXII, 1989, s. 33–64. – Václav Vojtíšek, O erbech na Staroměstské mostecké věži, in: *Knihy o Praze 1935*, s. 11–19.

⁸⁷ K tématu: Jiří Fajt – Hana Hlaváčková – Jan Royt, Das Relief der Maria-Schnee-Kirche in der Prager Neustadt, in: *Bulletin Národní galerie v Praze* III–IV, 1993–1994, Praha 1993, s. 16–27. – Jan Royt, Arnošt z Pardubic – Pražský arcibiskup v době madon na lvu, in: Ivo Hlobil – Jana Hrbáčová (edd.), *Gotické madony na lvu*, Olomouc 2014, s. 21.

v prvním plánu proroci s nápisovými páskami, dále andělé a program ukončují proroci pozvedající nástroje Kristova umučení a vítězství.

Králova busta severního sedile byla již dříve v literatuře spojována s podobou Václava IV.,⁸⁸ dosud ovšem pouze na základě ikonografie divého muže vynášejícího konzolu, který byl odvozován z Václavových rukopisů. Atribuci Václavu IV. se však podařilo plně potvrdit díky doposud opomíjenému erbu s císařskou orlicí v květinové borduře králova šatu.⁸⁹ Busta s nepochybnou podobou Václava IV. vykazuje pokročilejší realistický umělecký názor a svou ikonografií je velmi úzce propojena s osobní ikonografií samého panovníka. Je důrazně odlišena typem koruny od ostatních královských hlav. Koruna Václava IV. je komponována výhradně z propleteného květinového dekoru, stejně jako bordura šatu či náhrdelník na králově krku. Stejný florální motiv se pak objevuje i v ruce divého muže, který konzolu vynáší.⁹⁰ Tuto ikonografií nelze oddělit od ikonografie prezentované ve Václavových rukopisech. Ta se později stala typem jeho královské reprezentace.

Ikonografie sochařské výzdoby chrámu s královskými sedilemi a erby zakomponovanými do cviklů portálu nese zcela jasný reprezentativní poukaz na krále.⁹¹ Ze zpráv historických pramenů vyplývá, že se Václav IV. záhy po nástupu na trůn mnohem častěji zdržoval v královských palácích na Starém Městě než v prostorách Pražského hradu.⁹² Kromě vzdálenějšího Králova dvora byla již v roce 1383 doložena jeho přítomnost v domě nazývaném U Černého orla, který se nacházel v dnešní Dlouhé ulici,⁹³ takřka kolmo na uličku Týnskou, ústící u severního portálu chrámu.⁹⁴ Českým králům, královnám, případně jiným členům královské rodiny patřilo v Praze ve 14. století více domů nebo dvorců, nebo bylo alespoň v jejich užívání. Obyčej českých králů bydlet dole ve městě je až překvapivý.⁹⁵ Kontinuita přítomnosti členů královské rodiny či samotných panovníků na Starém Městě pražském vedla k přirozené reakci a odrazu této skutečnosti v nově budovaném týnském kostele; nejprve ve zřízení královské sedile jižní kaple, spíše ještě obecného charakteru, následně v sedile severním, reagujícím již na bezprostřednější přítomnost krále Václava IV. ve snaze projevit panovníkovi nejvyšší úctu. Vznik severní sedile tak velmi pravděpodobně spadá do prvních let Václavovy vlády (raná osmdesátá léta 14. století), s touto realizací mohli být rovněž do cviklů severního portálu vsazeny reprezentativní erby.

U severní sedile se zračí podobný expresivní, místy až uvolněný přístup k sochařskému materiálu, jaký je uplatněn u desek tympanonu. Je možné se domnívat, že vedoucím sochařem byl kameník pracující o něco dříve na deskách Korunování a Bičování. Podobnost nalezneme zejména v případě konzoly s divým mužem a u bičice desky Korunování trním. Obdobná je pohybová dynamika postav, zalomení úhlu nohou a stáčený charakter řezby vousů. Blízká je i práce v oblasti obličejů

⁸⁸ Homolka (pozn. 1). – Josef Krása, *Rukopisy Václav IV.*, Praha 1974.

⁸⁹ K ikonografie sedile: Peroutková, *Architektonická skulptura* (pozn. 15), s. 174–201.

⁹⁰ Plně se přikláním k dataci Hany Hlaváčkové, která klade Václavovu Bibli do osmdesátých let. 14. století. – Hana Hlaváčková, *Kdy vznikla Bible Václava IV.*, in: Bukovinská–Konečný (pozn. 55), s. 65–80.

⁹¹ K ikonografii viz Jana Peroutková, *Architektonická skulptura* (pozn. 15), s. 174–201.

⁹² Jiří Spěváček, *Václav IV. 1361–1419. K předpokladům husitské revoluce*, Praha 1986, s. 361–365.

⁹³ Tomek (pozn. 2), s. 330. – Spěváček (pozn. 93), s. 361–365.

⁹⁴ Přestože se v případě archivních dokumentů jedná o pozdější opisy, název domu U Černého orla, který se udržel dodnes, jistě souvisí s přítomností krále a jeho nároky na udržení hodnosti krále římského. – K tématu: Josef Mayer, *Kde bydlil Karel, syn Jana Lucemburského na Starém Městě pražském*, in: Zdislav Bouřival (ed.), *Staletá Praha*, Praha 1979, s. 96.

⁹⁵ K tématu: *ibidem*, s. 94.

postav desek Bičování a Korunování a některých proroků severního sedile. Například obdobné je utváření ostře řezaného obočí a zvrásnění u kořene nosu. Dá se též srovnávat draperiové schéma postav, je tedy možné předpokládat, že zde huť při týnském kostele setrvala až do sociálních nepokojů, které přerušily kontinuitu stavebních prací.

Rovněž v severním sedile lze najít paralelu k některým norimberským sochám. Netypicky protáhlá dispozice králova obličej je příbuzná hlavě krále Artuše (Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, 1385)⁹⁶ či obličejí rytíře (Berlin, Bode-Museum, kolem roku 1390).⁹⁷ Tyto hlavy jsou ovšem značně idealizované, bez realistického ztvárnění vrásek, a oproti týnské silné expresivitě vykazují vnitřní klid. Také u královniny busty nalézáme rysy velmi obdobné tvářím madon z fasád norimberských domů, které jsou datovány kolem let 1380–1390 (dnes rovněž v Germanisches Nationalmuseum).

Do souboru prací na severním sedile lze zařadit také ojedinělou drobnou konzolu zkrácené přípory severní stěny lodi. Podobné architektonické řešení známe například z řezenské katedrály. Přestože konzolka je velmi mechanicky poškozena, je patrné, že lze svým charakterem vrocit do výrazové škály severního sedile. Tomu nasvědčuje i fakt, že stejně jako u sedile jde o jednu z prvních stavebních úprav v již dokončené části chrámu. Jistou afinitu vykazuje hlavička rovněž s dvorskou ikonografií Václava IV., zejména s výzdobou Václavovy bible.

Jižní sedile

Jižní sedile je organicky provázáno se stěnou boční lodi; je součástí stavby, nebylo dodatečně vloženo, jak je tomu u sedile severního. Busty sedile byly odbornou literaturou téměř vždy datovány shodně se severními do přelomu osmdesátých a devadesátých let 14. století. Pouze Albert Kutal soudil, že vznikly ve druhé polovině sedmdesátých let 14. století.⁹⁸ V této souvislosti přinesl překvapující výsledky dendrochronologický průzkum dveří vedoucích do sakristie, která přímo sousedí s jižní kaplí. Dubové dveře sesazené z rozměrných prken se ukázaly být původním prvkem chrámového prostoru. Průzkum prokázal velmi ranou dobu vzniku v letech 1341, 1345+.⁹⁹ Odborníci doporučují přičíst zhruba dvacet let kvůli absenci části vnějších letokruhů, tzv. běle. S přihlédnutím k tomuto faktu i době případného vysychání dřeva jsme stále hluboko pod ustálenou datací osmdesátých až devadesátých let 14. století. Výroba a osazení dveří byly provedeny do již stávajícího dveřního otvoru. Šlo tedy jednoznačně o dobu, kdy stavba dospěla do takové fáze, kdy se bylo možné těmto dokončujícím pracím věnovat; o dobu, kdy jižní sedile bylo již součástí chrámového interiéru. Tato skutečnost tedy potvrzuje fakt, že během šedesátých let 14. století byl starý kostel ubourán a nový mohl sloužit v určité podobě liturgickému provozu. Pokud Dobroslav Líbal vrocil busty jižního sedile jako jediný do sedmdesátých let 14. století,¹⁰⁰ je tato teze naprosto správná a je možné je datovat i do období o něco ranějšího.

⁹⁶ Martin Kurt, *Die Nürnberger Steinplastik im XIV. Jahrhundert*, Berlin 1927, s. 515.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 519.

⁹⁸ Kutal, *České gotické sochařství* (pozn. 1), s. 50–66.

⁹⁹ Dendrochronologické datování dřevěných konstrukcí v jižní věži chrámu zpracoval Tomáš Kyncl v červnu roku 2013.

¹⁰⁰ Albert Kutal, *České gotické sochařství*, s. 59. – *Idem*, *Gotické sochařství* (pozn. 1), s. 250, 252.

Pro konzoly s královskými bustami se zdají být východiskem především sochy Staroměstské mostecké věže. Jejich plastický objem i způsob zpracování očních partií a penízkovitě stočených vlasů se jeví do jisté míry příbuzný práci na jižním sedile.¹⁰¹ Datační rovina soch mostecké věže je stále otázkou odborného diskurzu.¹⁰² Královské hlavy jižního sedile souvisejí též typově, nikoliv kvalitativně s bustami dolního triforia svatovítské katedrály (1373–1378).¹⁰³

Konzoly pokladnice

V jižní lodi v patře nad sakristií se nachází tzv. pokladnice chrámu. Je to nepříliš velký prostor sklenutý křížovou klenbou. Tři figurální konzoly jsou umístěny v klenebních výběžích posazených nízko nad zemí. Poslední klenební žebro končí zkráceno nad vchodem do místnosti. Ikonografický i formální rozbor konzol znesnadňuje hrubé mechanické poškození jejich povrchu. Dendrochronologický průzkum dveří vedoucích do sakristie, umístěné přímo pod pokladnicí, není podstatný pouze pro dataci jižního sedile, ale i pro konzoly v pokladnici.

Jedná se o konzoly s námětem divého muže lovícího lva, s anděly a v poslední řadě s baziliškou. Sochařský soubor se jeví na první pohled poněkud nesourodě. Při porovnání některých detailů konzol s divým mužem a anděly lze přesto dospět k názoru, že autorem byl pouze jeden sochař. Zpracování očních partií, nosu, tváří i otvorů úst, stejně jako řezba v pramenech vlasů vykazují silnou příbuznost. Lze se domnívat, že určitá rustikálnost v případě postavy divého muže souvisí pouze se zobrazeným tématem.

Ivo Hlobil spojuje typ obličejů divého muže s královou bustou jižního sedile a klade tyto práce do pozdních šedesátých let 14. století, jejich ikonografii odvozuje z myšlenkového prostředí Konráda Waldhausera.¹⁰⁴ Tato vize plně zapadá do logiky stavebního vývoje i kulturního rámce vzniku tohoto díla.

Západní portál

Západní portál dnes, a pravděpodobně tomu tak bylo i v minulosti, slouží jako hlavní vstup do kostela při běžném liturgickém provozu.

Portálu je po stranách představena polosloupková architektura s římsovitou, jemně profilovanou archivoltou a kraby, která vrcholí křížovou kytkou. Velmi podobně je řešen portál kostela Panny Marie a svatého Karla Velikého (1351–1377).¹⁰⁵ K archivoltě jsou po obou stranách připojeny pilířové fiály s figurálními konzolami zobrazujícími v podobě mužské a ženské hlavy zřejmě starozákonního Adama a Evy. Albert Kutal kladl hlavy západního portálu společně s pracemi na severním sedile a severním portálu do osmdesátých let 14. století.¹⁰⁶ Pokud konzolky nebyly

¹⁰¹ Královská hlava sedile nese podobné rysy jako tvář sv. Zikmunda ze Staroměstské mostecké věže a i královna busta má blízko k stylizovaným obličejům Karla a Václava IV.

¹⁰² Homolka (pozn. 1), s. 12.

¹⁰³ Srov. Vojtěch Birnbaum, K datování portrétní galerie v triforiu chrámu svatovítského, in: *Od pravěku k dnešku. Sborník prací z dějin československých. K šedesátým narozeninám Josefa Pekaře I*, Praha 1930, s. 267–253.

¹⁰⁴ Přednáška Divý muž na počátku krásného stylu, Ústav dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty, 9. 10. 2014.

¹⁰⁵ Lorenc (pozn. 30), s. 115–118.

¹⁰⁶ Kutal, *České gotické sochařství* (pozn. 1), s. 62.

k portálové architektuře druhotně přisazeny, jednalo by se ovšem o velmi ranou dobu vzniku. Výsledky stavebně-historického průzkumu ukazují na to, že stavba nového chrámu nepochybně započala právě od západu.

Závěr

Chrám Matky Boží před Týnem je druhým nejvýznamnějším chrámem lucemburské Prahy. Anonymní umělci, kteří se uplatnili na výzdobě severního bočního portálu a severního sedile chrámu Matky Boží před Týnem, patří k nejvýznamnějším sochařským osobnostem druhé poloviny 14. století nejen v českých zemích.

V sochařském výrazu severního portálu se mísí silně italizující vlivy se středoevropským chápáním objemu a prostoru a realistickými snahami plynoucími z parlérovských uměleckých center. Jistá spojnice nás vede k norimberské sochařské produkci druhé poloviny 14. století. Lze zde zachytit nejen používání stejného předlohového materiálu, ale i některé přímé shodné formální vztahy. Za nejvýraznější sochařskou osobnost můžeme považovat mistra střední desky Ukřižování, který zřejmě vytvořil i konzoly s Mojžíšem, biblickým ptačtvem a konzolu s proroky. U tohoto sochaře lze s jistotou uvažovat o přímé konfrontaci s italským uměním, a to pravděpodobně formou tovaryšské cesty či delším pobytem v některém ze severoitalských uměleckých center; lze usuzovat na to, že dílna mohla vlastnit širší škálu předlohového materiálu. Druhý vynikající sochař vytvořil desky Bičování, Korunování trnín a konzolu s anděly. Tento sochař rozvíjí bravurně svoji uvolněnou manýru ve scéně s duší unášeného špatného lotra v tympanonu portálu a byl také pravděpodobně o něco později autorem královských hlav a další výzdoby severního sedile (počátek osmdesátých let 14. století). Stylem i ikonografií lze práce na portále vložit do přelomu šedesátých a sedmdesátých let 14. století, to potvrzuje i architektonický vývoj stavby nově podpořený dendrochronologickými expertizami. Ikonografií lze odvodit od fenoménu nové zbožnosti (devotio moderna) a s tím úzce spojeného proto-reformačního myšlenkového rámce pražského prostředí.

Severní portál byl zaklenut v některé z následujících stavebních etap. Kameníci ani sochaři pracující v tomto období neměli již s pracemi ve spodních partiích portálu nic společného. Lze uvažovat i o tom, že tyto práce proběhly až ve třicátých letech 15. století za Zikmunda Lucemburského a nelze vyloučit ani pozdější dobu vzniku až v padesátých letech za vlády Jiřího z Poděbrad.

Sochařskou práci jižního sedile je možné odvodit z dendrochronologických expertiz provedených v přílehlé sakristii chrámu. Výzdobu lze datovat nejpozději do raných sedmdesátých let 14. století a její stylovou rovinu odvodit od bust Staroměstské mostecké věže, popřípadě i některých bust dolního triforia svatovítské katedrály. Do stejné doby lze vložit i práce na konzolách pokladnice.

Sochařská skulptura Týnského chrámu byla kompletně polychromována a její barevnost je možné na základě restaurátorských průzkumů částečně rekonstruovat.