

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Ústav pro dějiny umění**

## **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Jana Peroutková, DiS.

### **Ikonografická rekonstrukce severního bočního portálu kostela Matky Boží před Týnem**

Iconographic reconstruction of the northern lateral portal of the Church of Our Lady before Týn

**Praha 2012**

**vedoucí práce:** prof. PhDr. Ing. Jan Royt, PhD.

## Poděkování:

Za impuls ke zpracování tématu děkuji prof. PhDr. Ing. Janu Roytovi PhD., vedoucímu mé bakalářské práce, jemuž patří i poděkování za odborné rady, cenné připomínky a za velkou podporu v průběhu zpracování tématu, které si velmi vážím. Děkuji za odborné rady a konzultace Ing. Petru Mackovi PhD. a Mgr. Michalovi Patrnému v rámci stavebně historického vývoje chrámu a jeho konstrukčních řešení. Velmi si cením konzultací ak. mal. rest. Miloslava Blahouta k problematice technologického zpracování památky a ak. soch. Jana Bradny, který mne ochotně seznámil s průběhem restaurování památky v osmdesátých letech. Děkuji PhDr. Daně Stehlíkové, CSc. za její čas, motivaci, ochotu a rady a za umožnění pohybu v depozitářích Lapidária Národního musea. Za konzultace a inspiraci též děkuji PhDr. Haně Hlaváčkové, PhDr. Michaele Ottové, PhD. a doc. PhDr. Martinu Zlatohlávkovi PhD.

Zvláštní poděkování patří prof. PhDr. Jaromíru Homolkovi, CSc. za jeho ochotu k setkání a diskuzi nad danou problematikou.

*„K mé lítosti děkuji in memoriam skvělému člověku plnému entuziasmu Mgr. Františku Doubkovi za obětavou pomoc při grafickém zpracování práce, jehož krátkého přátelství si nesmírně vážím.“*

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne*

.....

*Podpis*

.....

## **Abstrakt**

Bakalářská práce se zabývá rozbořem ikonografie severního bočního portálu kostela Matky Boží před Týnem. Za tímto účelem shrnuje nejdůležitější historiografickou, uměnovědnou a pramenou literaturu týkající se této památky. Práce si dává za úkol, na základě prostudovaných ikonografických rozborů navrhnout možné řešení ikonografického programu, jenž mohl být pro tento portál zamýšlen. Na základě zhodnocení literatury, pramenů a na principu formální analýzy, bylo též cílem upřesnit značně problematický datační rozptyl (přibližně od poloviny 14. století, až po dobu Poděbradskou) na kratší úsek možného vzniku díla. Studie též zhodnocuje všechny dostupné restaurátorské zprávy a stavebně-historické průzkumy týkající se zkoumané památky.

## **Klíčová slova**

Kostel Matky Boží před Týnem, portál, architektura, skulptura, reliéf, krásný sloh, Petr Parléř, Kare IV., Václav IV., ikonografie, symbol, tympanon, pašije.

## **Abstract**

This thesis looks into the analysis of iconography of the northern lateral portal of the Church of Our Lady before Týn. For this purpose this thesis summarizes the most important historiographical, Artistic Science and source literature related to this relic.

Based on researched iconographic analysis this thesis aids to propose all possible solutions of iconographical programme which could have been intended for this thesis.

Based on the evaluation of literature, sources and on the formal analysis principal the objective of this thesis is to specify significantly problematic dating range ( approximately from mid. 13th century up to late 1450) to shorter period of possible origin of the artwork there are also evaluated all available restoration reports and construction historical surveys related to the inspected relic.

## **Keywords**

Church of Our Lady before Týn, portal, architecture, sculpture, relief, Peter Parler, Charles IV., Wenceslaus IV., iconography, symbol, tympanum, The Passion, international gothic style.

## Obsah

1. Úvod .....	6
2. Shrnutí dosavadní literatury a pramenů týkající se díla .....	7
3. Úvod do historie chrámu Matky Boží před Týnem .....	25
4. Architektonický rozbor portálu .....	31
5. Uvedení do ikonografického programu severního bočního portálu Matky Boží před Týnem.....	35
6. Význam ikonografie figurálních konzol .....	39
6.1. Úvod do problematiky středověké literatury o přírodě.....	39
6.2. Konzola s námětem fénixe, pelikána a orla .....	40
6.2.1. Fénix v křesťanské ikonografii a v námětech výtvarného umění.....	41
6.2.2. Pelikán v křesťanské ikonografii a v námětech výtvarného umění.....	42
6.2.3. Orel v křesťanské ikonografii a v námětech výtvarného umění.....	43
6.3. Konzola s Mojžíšem a evangelisty .....	43
6.4. Konzola s dvěma anděly, lvem, jelenem a medvědem.....	44
6.4.1. Anděl v křesťanské ikonografii a v námětech výtvarného umění.....	45
6.4.2. Jelen v křesťanské ikonografii a v námětech výtvarného umění.....	45
6.4.3. Lev v křesťanské ikonografii a v námětech výtvarného umění.....	46
6.4.4. Medvěd v křesťanské ikonografii a v námětech výtvarného umění.....	47
6.5. Konzola s proroky.....	48
6.5.1. Prorok v křesťanské ikonografii a v námětech výtvarného umění.....	48
7. Náboženský a politický kontext vzniku díla.....	50
8. Hypotetická ikonografická rekonstrukce chybějící výzdoby severního bočního portálu kostela Matky Boží před Týnem.....	55
9. Druhotné zásahy do organismu portálu v průběhu času, konzervace a restaurování památky.....	64
10. Závěrem.....	71
11. Seznam literatury a pramenů.....	74
12. Seznam vyobrazení.....	79
14. Fotodokumentace.....	81

## 1. Úvod

Obecně vnímaným problémem Týnské uličky je neustálá přítomnost velkého počtu žebráků obtěžujících davy turistů, klopýtajících po úzkém chodníku, často překlenutém dřevěnými rampami v důsledku četných terénních zásahů, či kličkujících mezi velkým počtem parkujících a projíždějících aut. Ruch a hemžení tohoto prostranství bohužel odvádí pozornost od problému zcela zásadního, kterým je takřka havarijní stav jedné z nejvýznamnějších gotických památek hlavního města. Na nevelkém prostranství při ústí úzké uličky se totiž nachází nádherný severní portál kostela Matky Boží před Týnem. Svoji práci proto věnuji této ojedinělé a neobyčejné památce.

Vzhledem k absentující sochařské výzdobě portálu bylo cílem této studie vytvořit možný model ikonografického programu, jenž mohl být v době vzniku pro portál zamýšlen. Za tímto účelem byla prostudována dostupná literatura a prameny, včetně restaurátorských zpráv a stavebně-historických průzkumů, týkajících se památky. Na základě zhodnocení informací vyplývajících z prostudovaných podkladů a na základě formální analýzy bylo zapotřebí pokusit se o upřesnění problematické datační roviny vzniku sochařské výzdoby portálu, jejíž rozsah se pohybuje od poloviny čtrnáctého století až za polovinu století patnáctého. Možná ikonografická rekonstrukce je založena na základě studia dosavadních ikonografických rozborů tématu, na rozboru jednotlivých scén a jejich vzájemných vztahů, na sledování vývoje a použití těchto motivů v křesťanské ikonografii a vychází též ze srovnávací analýzy s památkami podobného typu, vzniklých v příbuzném časovém období v našem prostředí i v zahraničí.

Mojí snahou bylo, nevytrhnout památku z historických souvislostí ani z kontextu celého řešení kostela a zkoumat ji pouze jako izolovaný prvek. Problém ikonografie severního bočního portálu je proto řešen i v souvislosti s dobovou sochařskou výzdobou interiéru chrámu a západní brány. K účelu studie byla pořízena nová podrobná fotodokumentace současného stavu výzdoby severního portálu.

Tato práce by měla sloužit jako podklad pro další, hlubší a odbornější vhled do složité problematiky severního bočního portálu kostela Matky Boží před Týnem.

## 2. Shrnutí dosavadního literatury a pramenů týkajících se díla

Problematikou Chrámu Panny Marie před Týnem se nejprve historiografická, později i uměnovědná literatura zabývá od nepaměti. V následující kapitole se budu snažit postupovat od nejstarších zmínek k nejnovějším studiím. Tento oddíl si však neklade nárok na úplnost, bude se věnovat pouze nejdůležitějším odborným publikacím a studiím týkajících se sledovaného problému.

V počátku stojí historická fikce kronikáře **Václava Hájka z Libočan**, která vznikla již před polovinou 16. století, podle níž byl Týnský kostel považován za nejstarší Mariánský kostel v Praze. Tuto nekriticky přebíranou informaci trvale vyvrátil až **Václav Vladivoj Tomek** na základě podrobného studia pramenné literatury, v polovině století devatenáctého.<sup>1</sup> O Tomkovy závěry se již mohlo opřít pozdější bádání, které se tak vyvarovalo prvotních zkresení a je citován v mnoha následujících pracích. Jeho dvanáctisvazkové dílo *Dějepis města Prahy* není možné opominout v bádání ani dnes. Dalším často citovaným pramenným zdrojem jsou *Základy starého místopisu a Staroměstský rynek v Praze* **Josefa Teigeho** vydané v roce 1910. Díla Tomka a Teigeho vycházející z archiválií, z nichž již bohužel není celá řada dochována, se stala základní pramennou platformou pro další studie. Do úplných počátků musíme ještě zařadit spis **Jana Floriána Hammerschidta**, *Prodomus Gloriam Pragensem*, který byl vydán roku 1723.<sup>2</sup> V roce 1833 byla publikována práce **Josefa Antonína Svobody**, jenž byl 15 let kaplanem Týnského kostela, s názvem *Farní chrám panny Marie před Týnem – Jeho původ, osudové a pamětnosti*. Tato práce vychází ještě ze staré legendy o vzniku kostela a nezakládá se ani dále na přesnějších historických údajích, zajímavý však je zde uváděný velký nárůst oltářů od roku 1344 do roku 1405.

**Karel Vladislav Zap** rozšiřuje bádání a věnuje Týnskému chrámu samostatnou, informačně bohatou studii vyňatou z I. dílu *Památek archeologických a místopisných*.<sup>3</sup> Zabývá se zde historií, vývojem stavby i inventářem kostela. Přímo severnímu bočnímu portálu se věnuje ve své studii v Oddělení druhém, kde ho hodnotí jako nejstarší uměleckou památku chrámu a nekvalitnější gotický portál v Praze. Zap je přesvědčen, že sochy v nikách portálu nebyly nikdy osazeny. Všimá si čtyř zdobných konzol v rozích pilířů, „z nichž dvě

<sup>1</sup> TOMEK Václav Vladivoj, *Dějepis města Prahy*, díl 1, Praha 1855.

<sup>2</sup> HAMMERSCHMIDT Jan Florián, *Prodomus Gloriam Pragensem*, Wickhart Praha 1723, cap.V.

<sup>3</sup> ZAP Karel, *Hlavní farní chrám Nanebevzetí Panny Marie před Týnem ve Starém městě Pražském*, Praha 1854.



*hlavami čtyřnožců, dvě podobami ptáků zdobený jsou.*<sup>4</sup> Marginálně zmiňuje erby ve cviklech portálu a určuje je jako českého lva a moravskou orlici. Zap se přiklání k dobovým pochybnostem o vniku portálu v gotickém období. K této domněnce ho vede valená klenbička předsíně, u které se domnívá, že může poukazovat až na byzantský původ portálu, který by tedy pocházel ještě ze starého kostela a do nynější stavby by byl druhotně osazen. Tuto domněnku mu podporuje i řezba tympanonu, kterou již s větší jistotou považuje za mnohem starší než nynější kostel a možná i za nejstarší práci tohoto typu v Praze, též přenesenou z původního kostela Panny Marie před Týnem. Podle šatů identifikuje jednu z figur reliéfu za Přemysla Otakara II. a dílo tak klade do 13. století. Domnívá se též, že umělec, který dostal za úkol osadit tympanon do novějšího portálu, se při architektonickém řešení řídil právě touto jeho dispozicí, což bylo důvodem i předsíní portálu půlkruhově zaklenout. Tuto etapu klade až do doby Jiřího z Poděbrad nebo též Vladislava II. Zap v této souvislosti konstatuje v Praze druhý příklad *„okrouhlého oblouku na gotické stavbě z věku Vladislavova, totiž na věži svatého Víta pod zvony proti královskému hradu.“*<sup>5</sup> Technologicky určuje tympanon jako opukový, ostatní výzdobu portálu shledává provedenou z tvrdého pískovce. Na závěr své práce Zap kriticky konstatuje ve své době již velmi špatný stavu portálu. *“Vzácná řezba se ke zkáze chýlí, stříška nad portálem z cihlových kurek již od mnoha let vlhkost dovnitř zdi propouští tak, že z měkké opukové řezby odpadla již téměř celá čtvrtina vypouklých podob. Portál zasluhuje bezpečnější krytby z mědi, řezba pak pozorného vyčištění (nikoli však obnovení). Před lety byl celý portál zakryt velikou dřevěnou boudou, která sloužila za kobku kostelní“*<sup>6</sup> Zap věnuje krátkou pozornost sedilím v Kapli Panny Marie a Kapli sv. Kříže. V Mariánské kapli hodnotí konzoly opatřené maskami jako královské hlavy a domnívá se, že jde o skutečné podobizny krále Jana Lucemburského a jeho ženy Elišky Přemyslovny. Pracuje i s myšlenkou, že celá řezba je opět starší než nynější kostel. Sedile v kapli sv. Kříže vnímá jako kvalitnější, doplněné postavami horníků a lesních mužičků. Dvě královské hlavy na konzolách popisuje jako *„úplně podobné těm v kapli Mariánské.“* Ke konzolám v patře pokladnice se Zap ve své studii nevyjadřuje.

**Karel Vladislav Zap a Ferdinand Břetislav Mikovec** se dále zabývají otázkou kostela Matky Boží před Týnem ve druhém díle *Starožitností a Památek země České* z roku 1864. V díle prvním z roku 1860, je zařazena pouze kapitola o Pietě v chrámě Matky Boží před

---

<sup>4</sup> Ibidem 64.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Ibidem 64- 65.

Týnem, doprovázena ilustrací Josefa Vojtěcha Helicha.<sup>7</sup> V první z uvedených publikací je přehledný historický vývoj událostí týkající se Týnského kostela, z velké části vycházející také z práce V. V. Tomka. Problematika severního bočního portálu je řešena stručněji, avšak obsahuje jistý datační posun, který se již přiklání datování do pozdní gotiky. Studie si navíc všímá dvou sošek, osazených ve špaletě portálu, které jsou interpretovány jako „*pozoruhodní andělé*“, jejichž roucha dosahují výtečné kvality. Fiála (křížová kytka) završující klenbu předsíně je v té době v textu již zmíněna jako „*roztlučená*.“ Tympanon je uveden jako „*vypouklá práce plná postav, představující výjevy z utrpení Kristova, plné života a ruchu, provedeny velmi čistě a kvalitně v opukové desce. Oděv postav sahá nápadně nazpět, ale celé dílo se badatelům jeví natolik čisté a živé, jak se mohlo vyvinouti jenom v době Vladislavově, kde se v umění již prosazoval vliv renesance.*“<sup>8</sup> Vnější zaklenutí předsíně, zdobené stylizovaným rostlinným dekorem je hodnoceno ve stylu *Tudorovském*. Jen marginální pozornost je v této práci věnována severnímu a jižnímu sedile. V severním sedile je ikonografie doplněna o postavy dvou poutníků, jeden držící kříž, druhý ověšené kopí a též o dvě menší postavy proroků. Ke zdobným konzolám v pokladnici se práce též nevyjadřuje.<sup>9</sup>

K tématu dále přispěl katolický kněz, historik a spisovatel **František Ekert**. Jako kapitola s názvem Farní osada Týnská se nalézá jeho studie z roku 1883 o Týnském chrámu v prvním svazku jeho dvoudílné publikace *Posvátná místa královského hlavního města Prahy*. V historickém přehledu se i zde nejčastěji vychází z Tomkova *Dějepisů města Prahy*. První slova věnovaná Týnskému portálu nesou též nádech nespokojenosti z jeho špatného stavu. „*...po hřích velice zpustlý a zanedbaný portál kostelní...*“ Řezbu konstatuje jako „*vzácnou památku staročeského řezbářství, jež se chýlí ke zkáze a nikdo se jí neujímá.*“<sup>10</sup> V příspěvku je dále posuzováno bohaté ostění předsíně, se zdobnými baldachýnky bez sošek. Erby Ekert interpretuje po vzoru Karla Zapa jako českého lva a moravskou orlici. I v případě tympanonu se drží názoru, že opukový reliéf je starší než nynější chrám a pochází ze starého Týnského kostela. Dále Ekert zmiňuje jižní sedile, jehož krakorce přisuzuje portrétním hlavám krále

<sup>7</sup> MIKOVEC F. Břetislav, *Starožitnosti a Památky země České*, Praha 1860, 65-67.

<sup>8</sup> MIKOVEC Ferdinand Břetislav. ZAP Karel, *Starožitnosti a Památky země České*, II. Díl, Praha 1865, kapitola Kostel Matky Boží před Týnem 102.

<sup>9</sup> *Ibidem*, 95-118.

<sup>10</sup> EKERT František, *Posvátná místa královského hlavního města Prahy*, Praha 1883, 314.

Jana Lucemburského a jeho ženy Elišky Přemyslovny. Severní sedile je zmíněno pouze okrajově, jako podobné tomu v kapli Panny Marie.<sup>11</sup> Celkový komentář tedy značně vychází z dřívější studie Zapovy.

Krátkou studii monografického charakteru vydal v roce 1924 **Kamil Novotný** pod názvem *Chrám Matky Boží před Týnem*.<sup>12</sup> Novotný zde nově sleduje jistou podobnost a návaznost architektonického řešení i skulpturální výzdoby na parléřovskou práci, vycházející z katedrály sv. Víta. Poukazuje tak sice na vliv svatovítské huti, odmítá však názor přímého autorského vlivu Petra Parláře. Nejstarší sochařskou výzdobu vnímá „jako doklady konce velkého monumentálního slohu vrcholné gotiky, kde život byl zjednodušován a převeden v ideální formu, druhdy tak dramatickou jako v tympanonu...pozdější práce ukazují ornamentálnější pojetí, nebo stoupající popisný realismus“<sup>13</sup> Novotný klade sochařskou výzdobu tympanonu až do počátku 15. století a hodnotí dobře odpozorovanou pohybovou rovinu reliéfu, vyzdvihující dramatický obsah námětu. Dále se zabývá srovnáním severního Týnského portálu s jižním portálem chrámu svatého Víta, který má taktéž půlkruhem sklenuté čelo. Obě sedile, severní a jižní lodi, shodně klade do doby kolem roku 1414. Novotný si všímá pečlivěji propracovaných královských hlav, které odkazují na již zdrobnělé měřítko starších monumentálních soch školy hutě svatovítské. První etapu přestavby chrámu klade do roku kolem 1365 a přisuzuje ji parléřovské huti. Srovnává ji s dispozicemi Emauzského chrámu a chrámu svatovítského, kružby oken pak spojuje s chrámem sv. Bartoloměje v Kolíně.<sup>14</sup>

Okrajová zmínka o severním bočním portálu kostela Matky Boží před Týnem je obsažena v prvním díle *Dějepis výtvarného umění v Čechách*, zde se portál považuje za dílo parléřovské huti z počátku 15. Století.<sup>15</sup>

Důležité poznámky přispívající k posunutí bádání přinesl **Jaroslav Pečírka**. Jeho studie vydaná v roce 1932 v časopise *Umění*<sup>16</sup> se nově zabývá rozlišením sochařských přístupů na tomto díle.

---

<sup>11</sup> Ibidem 314, 315.

<sup>12</sup> NOVOTNÝ Kamil, *Chrám Matky Boží před Týnem*, Druhé vydání, Praha 1924.

<sup>13</sup> Ibidem 5.

<sup>14</sup> Ibidem 2-19.

<sup>15</sup> *Dějepis výtvarného umění v Čechách*, I. díl Středověk, Praha 1931, kolektiv autorů.133-135.

<sup>16</sup> PEČÍRKA Jaroslav: O skulpturách severního portálu chrámu Panny Marie před Týnem, in: *Umění V*, 1932, 23-24.

Pečírka vychází z bádání Alfréda Stixe,<sup>17</sup> který jak zde uvádí, na základě stylového rozboru dospívá k názoru, že na práci Týnského tympanonu se podíleli dva mistři. První, starší, vytvořil skupinu pod křížem a jeho postavy jsou ušlechtilější. Sochař druhý byl pak patrně kameníkem dílny mistrový a vytvořil mimo jiné celý výjev Bičování. Pečírka souhlasí se Stixem, že tympanon není dílem jednoho umělce a uvažuje o generačním rozdílu mezi kameníky v dílně. Uvažuje o starším mistru Bičování a mladší mistru Ukřižování, přidává však další rovinu mistra třetího, kterému přisuzuje výjev Korunování a tři dolní postavy z Bičování. Stixovu uvedenou domněnku, že Mistr Ukřižování Týnského tympanonu vyšel z huti svatovítské a srovnání s podobností především s hlavou sv. Prokopa a konzolou s Jidášem a ďáblem, Pečírka podporuje a domnívá se, že severní Týnský portál je skutečně dílem sochařů svatovítské huti. Vůdčí osobnost vidí jako sochaře mladého, jehož práce na Týnském portále byla jeho první v Praze, kterou po té opustil za bouří husitských. Pečírka též přijímá tvrzení Wilhelma Pindera který, jak uvádí, v Týnském tympanonu vidí projev nové síly této epochy<sup>18</sup> a souhlasí i s dalším Stixovým tvrzením, že pohybová složka některých figur pod křížem souvisí s nástěnnou malbou v okenním výklenku kaple sv. Kateřiny na Karlštejně, s ukřižováním z Emauzského kláštera, s oltářem z Altmühlendorfu a doplňuje paralely o ukřižování Mistra Třeboňského oltáře, malbu na okně u sv. Sebalda v Norimberku a nástěnný obraz v kapli sv. Petra a Pavla v Münsteru ve Freiburgu im Breisgau. Nazpět odvozuje typ setníkův i od Mistra Vyšebrodského oltáře a Mistra Klosterneuburského Ukřižování. Také poukazuje v souvislosti s Týnským portálem a realistickým pojetím jeho výjevů na tympanon portálu ve Freiburgu im Breisgau, Švábském Gmündu, Ulmu a Thannu, tedy na skupinu kterou nazývá parlěrovskou. Pečírka se zbývá konzolami umístěnými na rozích líce obou pilířů. Zmiňuje konzolu s proroky, kteří hlásají Kristův příchod, dále konzolu s evangelisty, Kristovými životopisci, konzolu s pelikánem ve dvou obměnách a fénixem v plamenech, jako symbol Kristovy oběti na kříži. Poslední konzolu interpretuje jako anděly přivádějící obětní zvířata, též jako podobenství Kristovy oběti. U konzol se domnívá, že práce na nich nevyplývala z ruky žádného z umělců tympanonu a musely být řešeny s jinými parlěrovskými konzolami ze svatovítského chrámu a Staroměstské mostecké věže. I v této práci vidí

---

<sup>17</sup> STIX A. Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale, Hft. IV, Wien 1908, s. 69–132.

<sup>18</sup> PINDER W. Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. I. Wildpark Potsdam, 1924–9, PEČÍRKA pozn. 8, 30.

příbuznost s mimopražskou parléřovskou tvorbou a nalézají zde motivy, jejichž předlohy k nám plynuly ze západu. Za dílo, které by nám mohlo vše lépe objasnit, považuje nedochované chórové lavice z chrámu sv. Víta z ruky Petra Parlěře. O chybějících sochách ve stěnách portálu v počtu dvanácti, uvažuje Pečírka též jako o možných apoštolech. Celkově dílo řadí do konce 14. století, jako typické pro období krásného slohu, jehož stylová rovina byla ale velmi rozmanitá a spojovala mnoho různých prvků a končí slovy Pinderovými „*šlo o dobu, jež se vlní jako málokterá*“.<sup>19</sup>

**Josef Opitz** podporuje svým příspěvkem<sup>20</sup> dřívější myšlenku sochařského vlivu jižního Německa, (tzv. švábsko-gmündská huť) a opírá se o studie Alfréda Stixe a Jaromíra Pečírky. Kamenné plastiky Týnského chrámu také přisuzuje parléřovské huti. Vyzdvihuje jejich živost a především, takřka úpornou, zdůrazňující prostorovou kompozici. Prvně zmiňuje mezery mezi jednotlivými deskami tympanonu a jejich rozdílnou tloušťku, která by též přispěla k názoru, že pravděpodobně nešlo o práci jednoho sochařského mistra. Kompozici ale shledává jednotnou a vyvozuje ji z obrazových předloh, které byly volně obohaceny o některé postavy, např. žoldnéře. Příbuznost se svatovítským chrámem spatřuje Opitz především v typech hlav, jež odvozuje z principu hlav horního triforia a masek polygonálních oken, jmenovitě pak především z hlavy sv. Cyrila a sv. Zikmunda. Celkové postavy tympanonu však považuje za pokročilejší a uvolněnější. Opitz se také jako první zabývá nemožností přesného formálního rozboru a to v důsledku časem poškozených i druhotně nahrazených částí tympanonu. K práci nejbližší slohově přisuzuje sochařskou výzdobu severní sedile, jejíž hlavy jsou propracovány ještě s větší jemností než na tympanonu. Zde se domnívá, že odlišný přístup je třeba hledat v tom, že tympanon byl, na rozdíl od sedile, uvažován pro působení na dálku. Hlavy druhého, méně kvalitního, sedile, vidí mírně příbuzné s hlavou Johany Bavorské v dolním triforiu svatovítského chrámu. Pozornost dále Opitz věnuje zdobným konzolám. Zde rozlišuje různé sochařské přístupy jednotlivých prací. Konzolu s ptačími výjevy interpretuje na rozdíl od Pečírky,<sup>21</sup> jenž v ní spatřoval dvakrát rozdílně pojatého pelikána, jako konzolu s fénixem, pelikánem a orlem.<sup>22</sup> Vidí podobnost hlavy andělů a apoštolů z konzol s drobnými hlavičkami a královskými hlavami severní sedile.

---

<sup>19</sup> PEČÍRKA 1932 (pozn. 16).

<sup>20</sup> OPITZ Josef: Sochařství v Čechách za doby Lucemburků I., Praha 1935.

<sup>21</sup> PEČÍRKA 1932 (pozn. 16).

<sup>22</sup> OPITZ 1935, (pozn. 20) 95.

Opitz shrnuje, že mistr Ukřižování a Korunování je totožný s mistrem severní sedile a jižní sedile je časnější než tyto díla. Rozdíl mezi jednotlivými deskami tympanonu vidí v rozdílně kvalitních malířských předlohách, z nichž byl motiv sestaven. V sochařské práci vnímá silné vlivy svatovítské huti i miniatur václavských rukopisů. Souhlasí s jistotou s tím, že mistr tympanonu znal plastiky švábsko–gmündské parléřovské hutě. Prvně si Opitz všímá i dvou drobných protějškových hlaviček ve stěně portálu nad konzolami. Jednu interpretuje jako portrét sochaře konzoly pod ním a dává ji do souvislosti s bystou sv. Prokopa ze svatovítské katedrály. Potvrzuje příbuznost plastik se svatovítským chrámem, například v typologii hlav a porovnává některé detaily s hlavami sv. Cyrila a sv. Zikmunda. Řeší již rozdílnost sochařského rukopisu tympanonu Týnského portálu. Dotýká se myšlenky předloh malířských a to jak v knižní malbě, tak deskové. Zde zmiňuje rukopisy Václavovy, inspiraci brunšvickým skicářem. Vychází i ze srovnání se sochařskou výzdobu interiéru Týnského chrámu, zkoumá hlavy jižního a severního sedile, konzoly v pokladnici. Rozšiřuje také srovnání na sochařskou výzdobu Staroměstské mostecké věže. Všímá si na Týnském portálu kromě výzdoby tympanonu i ostatních sochařských prací jako figurálních konzol, baldachýnů, sošek Zvěstování i některých dalších drobných detailů. Zvířata z konzol pak srovnává s naturalistickou bestiářovou výzdobou horního triforia chrámu sv. Víta, poukazuje ale na jejich menší těžkopádnost a lehkost provedení. Již v době svého bádání hodnotí Opitz stav kamene jako velmi sešlý a proto je pro něj nebylo možno soudit o podrobnosti daných tvarů. U draperií malých sošek Zvěstování, po obou stranách severního vchodu do kostela, pak poukazuje na přímé pokračování pojetí Petrovy konsoly ve svatovítském chrámu. Drobné sochařské hlavičky v architektuře portálu přisuzuje portrétům sochařů, kteří se podíleli na jeho výzdobě. Sochařskou práci pak hodnotí ve vývoji prostorového problému za pokročilejší, než stadium kolem roku 1377 ve svatovítském chrámu, současně hodnotí jako pokročilejší i některé výjevy z Mostecké věže. Sochařskou výzdobu tympanonu portálu pak považuje za paralelní s miniaturami ve václavských rukopisech a krásnými madonami mezi lety 1390 – 1400. Zvěstování a figurální konzoly považuje za starší z let kolem roku 1380 a to spíš blíže k roku 1390.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Ibidem.

Krátkou zmínku o Týnském portálu můžeme najít v knize *Česká architektura doby lucemburské*, vydané **Václavem Menclem** v roce 1948.<sup>24</sup> Chrám Panny Marie před Týnem řadí mezi ty, na nichž lze tušit účast některého mistra z huti Parlěrovy. Severní portál považuje s velkou pravděpodobností za dílo samotného Parlěře.<sup>25</sup>

Zásadně se tématu sochařské výzdoby Týnského chrámu věnuje **Albert Kutal**.<sup>26</sup> Kutal, stejně jako Pečírka a Opitz, spojuje skulpturální výzdobu v kameni chrámu s kameníky svatovítské hutě která, jak soudí v důsledku ubývání zakázek státního charakteru, přešla na městské zakázky. Nejzřetelněji pak vnímá tento vliv na královských hlavách jižní sedile. Tuto výzdobu spojuje s bustami horního triforia svatovítského chrámu, zvláště s Alžbětou Pomořanskou a Václavem VI. Jisté paralely vidí i ve svatovítské náhrobní plastice a to ve tváři Spytihněva II. Kutal se domnívá, že konzolové hlavy jižní sedile nemohou znázorňovat Václava IV. a jeho ženu a to z toho důvodu, že v době vzniku výzdoby byl Václav příliš mlád na to, aby ho mohla představovat vousatá hlava dospělého muže. O bustách soudí, že nejsou mladší pozdních sedmdesátých let. Práci severní sedile Kutal považuje za formálně odlišnou, jemnější, provedenou s mnohem vyššími uměleckými aspiracemi. Zejména zpracování hlav této sedile dle Kutala vykazuje měkký malířský charakter. Tuto práci odvozuje od hlavy sv. Cyrila horního svatovítského triforia. Práci na tomto sedile také dává do souvislosti okruhem Třeboňského Mistra. Kutal si především všímá záměrné hry světla a stínu a tuto snahu nazývá „jednotným malířským charakterem.“ Kameníka, který jistě vyšel z díla mistra sv. Cyrila, vidí i jako autora severního portálu. Architekturu brány vnímá zcela jako parlěrovskou, ale její sochařskou výzdobu již s touto tvorbou nespojuje. V chybějících sochách portálu si Kutal umí představit panovnické osobnosti po vzoru knížecích portálů ve Vídni. V práci na tympanonu vidí účast několika sochařů. Rozdílnost proporcí a kvality jednotlivých scén přisuzuje různé kvalitě předloh a rozdělení práce mezi několik sochařů. Přesto vnímá celý tympanon koncipován jednotně. Nevýše Kutal hodnotí scénu Ukřižování. Postavu setníka odvozuje od Emauzského Ukřižování a cítí i poučení parlěrovskými rytířskými postavami. Kutal je přesvědčen, že sochař tohoto reliéfu dopředu počítal s účinkem světla a cíleně a promyšleně s tímto jevem pracoval. Kutal souhlasí s Opitzovým poukazem na vliv italizujícího knižního malířství a do této vrstvy klade práci již zmíněného Mistra Třeboňského oltáře

<sup>24</sup> MENCL Václav, *Česká architektura doby lucemburské*, Praha Sfinx 1948, 123, 124.

<sup>25</sup> Ibidem 123.

<sup>26</sup> KUTAL Albert, *České gotické sochařství 1350 – 1450*, Praha 1962, 50 – 66.

Ukřižování ze sv. Barbory, Brunšvický skicář, paramento z Narboune. I na konzolách vidí Kotal tuto snahu o prostorovost. Konzolu s Mojžíšem uvádí se čtyřmi anděly a symboly evangelistů. Další konzolu interpretuje jako výjev, na kterém vedou dva andělé medvěda a jelena k ústřední hlavě lva. Zbylé dvě konzole popisuje jako se symbolickým ptactvem a proroky. Domnívá se, že práce na konzolách vyšla z jedné sochařské ruky a to mistra severního sedile. Kotal si všímá zřetelně tvrdší draperie sošek Zvěstování, jež může souviset s jejich drobným měřítkem či s prací konzervativnějšího sochaře, jako v případě jižního sedile. Kotal si dále všímá tří malých hlaviček v architektuře portálu. Dvou mužských a jedné kočičí. U hlavičky nad Mojžíšovou konzolou rozvíjí myšlenku možnosti portrétu kameníka této práce. Tuto práci dává do souvislosti severního sedile a busty sv. Cyrila svatovítského horního triforia. Pokud by tomu bylo tak, dovádí Kotal myšlenku až k možnému zachování podoby hlavního spolupracovníka Parlérova. Analogie ještě doplňuje o některé konzoly Mostecké věže. Nakonec se Kotal věnuje datačnímu problému. Do doby před rokem 1380 připouští vnik pouze jižního sedile a snad i Zvěstování severního portálu. Vše ostatní vnímá jako pozdější. Severní sedile a tympanon portálu klade do druhé poloviny let osmdesátých. Stejně datuje i dvě malé hlavičky brány západní, z nichž již levá připomíná *krásný sloh*, nepatří ale ještě k jeho typickým reprezentantům. Nejzazší mez pro vnik nejmladší sochařské výzdoby klade do předělu dvou posledních desetiletí 14. století.

V roce 1963 tuto Kotalovu studii shrnuje a dále rozvíjí **Jaromír Homolka** v časopise *Umění*. Homolka, který měl možnost blíže si prohlédnout tympanon severního portálu, plně souhlasí s většinou Kotalových závěrů. Jako analogii ke scéně pod křížem připojuje Madonu z Benešova nad Ploučnicí, a podobnost řešení šatů některých postav přisuzuje sedící Madoně karlštejnské, samotný původ motivu pak vidí v miniaturách rukopisů. U tváře Marie Magdaleny je Homolka přesvědčen o vlivu hlav horního triforia, současně vidí její blízkost i k tvářím Marie z okruhu Svatotomášské piety v Brně. Toto by potvrzovalo souvislost s mladším stupněm parlérovske plastiky a také časovou blízkost prací. Homolka dále nově porovnává podobnost tváře setníka s obličejem sv. Mikuláše z Rožmberka. Uvádí tři dosud nepublikované konzoly klenby čtvercové místnosti (pokladnice) nad sakristií. Konzolu s anděly, konzolu s divým mužem, ženou a lvicí a konzolu se seskupením kočičích zvířat. Konzoly podle Homolky vycházejí z tradice dekorativní plastiky svatovítské a formálně je přiřazuje k sochařské výzdobě Mostecké věže a k řešení Týnského portálu. Konzolu s anděly



pak úzce spojuje s horní částí tympanonu; s anděly po levici boha Otce. Motiv konzoly s divým mužem pak vnímá jako typický motiv doby Václavovy, oblíbený u iluminátorů václavských rukopisů. Spojuje ji s divým mužem severní sedile. Tvář divého muže z pokladnice dává též do souvislosti s tváří boha Otce v tympanonu i s obličejem krále v jižním sedile. Další spojitost Homolka vidí mezi dráčky v rozích tympanonu a na konzolách jižní sedile. Homolka na závěr hodnotí Kutalův předpoklad vztahu reliéfu Týnského tympanonu k jezdecké soše sv. Jiří na nádvoří Pražského hradu. Zde se domnívá, že nelze vyloučit možnost mnohem hlubší souvislosti, která by vycházela ze stejného sochařského prostředí.

Také katalog *České umění gotické 1350-1420* obsahuje heslo *Hlavní farní chrám Panny Marie před Týnem na Starém městě*, na kterém se Jaromír Homolka podílel. Severní portál je zde datován kolem roku 1390 a je vyzdvihnuta jeho výrazná odlišnost vůči vlastní architektuře kostela. Dočítáme se že „*brána připomíná umístěním a řešením zcela známé stavebním portálům (Brauttor) městských kostelů v okruhu jihoněmecké parléřovské architektury.*“<sup>27</sup>

Velmi podrobně a přínosně se Homolka k tématu Týnského portálu vrací ve výjimečné *Studii k počátkům umění krásného slohu v Čechách* z roku 1974. Zde jako jedno z hlavních témat zevrubně zpracovává ikonografii Týnského tympanonu a její východiska. Homolka se domnívá, „*že severní boční portál Týnského kostela vděčí za svůj vznik s největší pravděpodobností králi Václavovi IV.*“<sup>28</sup> Ikonografický program shledává v českém prostředí jedinečným a výjimečným a to i tím, že se stal součástí městského kostela. Kořeny tohoto programu hledá v „*mladších cyklech francouzských katedrál, důležité místo zde pak má katedrála v Reměši, jako katedrála, která snad nejsilněji zapůsobila na střeoevropské umění a od níž vedou četné spoje i k tvorbě Petra Parléře.*“<sup>29</sup> Ikonografii Homolka odvozuje též od silného dobového eucharistického kultu. Ikonografický cyklus odvíjí od dvou drobných soch umístěných na konzolkách v ostění vlastního vstupu, představujících Zvěstování Panně Marii. Tedy scénou, jež byla chápána jako inkarnace Krista a jíž začíná Kristovo působení na zemi. Homolka si prvně všímá pozoruhodnosti baldachýnku nad Marií, na němž

<sup>27</sup> NEUMAN Jaromír, PEŠINA Jaroslav, HOMOLKA Jaromír, *Hlavní farní chrám Panny Marie před Týnem na Starém městě*. In: *české umění gotické 1350 -1420*, Praha Academia 1970,91-93.

<sup>28</sup> HOMOLKA Jaromír, *Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách*, Praha 1976, 57.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

jsou zřetelné drobné dábelské figurky. Tento fakt interpretuje jako zobrazení *kastellu*, symbolu neposkrvněného panenství Mariina. Jako nejvýznamnější rovinu celého portálu Homolka vnímá vybrané scény z pašijí, jež zaujímají dominantní místo na tympanonu značných rozměrů. Zmiňuje velké zdobné hlavice na opěrných pilířích, kde uvádí střídání symbolů evangelistů s výjevy starozákonních obětí (Abelova a Abrahamova). Homolka konstatuje absenci literatury, podle které by se dala určit ikonografie chybějící sochařské výzdoby. Takřka s jistotou však předpokládá, že zde našly místo sochy krále Václava IV. a jeho ženy, na to usuzuje i podle portálu katedrály svatovítské. Tuto domněnku již dříve vyslovil též Albert Kutal, který nevyklučoval vedle panovnického páru i sochy jiných členů dvora.<sup>30</sup> Homolka podporuje tuto myšlenku přítomností erbů ve cviklech, jež analyzuje již jako říšskou orlici a českého lva, a také sochařskou výzdobou sedile severního chóru kostela. Jako vůdčí sochařskou osobnost vidí severského kameníka ovlivněného italskými vzory. Toto vnímá zvláště na střední desce tympanonu s námětem Ukřižování. Paralelu k vícekomparzovému Ukřižování v českém prostředí předkládá v nástěnných malbách Ukřižování v Dolním Bukovsku<sup>31</sup> a ve Strašicích. Největší pozornost však badatel ve své studii věnuje scéně pod křížem, kterou hodnotí jako vynikající, moderně orientovanou a vývojově neobyčejnou. V české deskové malbě hledá analogie k tomuto námětu, stojícímu mezi klasickým starým schématem tří postav a mezi typem historickým, vícekomparzovým, se třemi kříži, v Kaufmanově Ukřižování, Ukřižování z Vyššího Brodu, v Emauzském, nebo v Ukřižování ze sv. Barbory. Schéma scény odehrávající se pod křížem, vlevo s Pannou Marií, ženami a sv. Janem Evangelistou, vpravo s vojáky a setníkem, jež upozorňuje ukazovákem své pravice diváky na Krista, odvozuje Homolka z Ukřižováních florentských a sienských. Pro Homolku je ovšem určení setníka problematické. Je přesvědčen, že postava v Týnském tympanonu, jejíž ukazovák je uražen, na Krista nesměrovala, nýbrž v sevřené pravici něco držela. Homolka nevyklučuje, že postava by mohla držet kopí a v tom případě by nešlo o setníka, ale o sv. Longina. Ikonografie scény by tedy nečerpala z Matoušova evangelia, ale evangelia sv. Jana, které se stalo východiskem legendy o sv. Longinovi. Důvod, pro tento ikonografický posun, Jaromír Homolka odvozuje od některých specifických rysů pražského královského dvora.

---

<sup>30</sup> HOMOLKA 1976, (pozn.28) 58.

<sup>31</sup> K tématu nástěnných maleb v kostele Panny Mare v Dolním Bukovsku: KROUPOVÁ Jaroslava/KROUPA Pavel: K ikonografii nástěnných maleb v kostele narození Panny Marie v Dolním Bukovsku, in: Umění XXX/VI 1988, 558,559.

Zejména pak od krále Václava IV. a jeho okolí. Celou skutečnost, poté v podrobné studii<sup>32</sup> spojuje se získáním vzácných relikvií, sv. Kopí a hřebů Páně, které pro český korunovační poklad získal roku 1350 Karel IV. Pro každoroční vystavování říšských svátostin, dal Karel IV na dnešním Karlově náměstí postavit provizorní dřevěnou věž, která byla za panování Václava IV. roku 1382 nahrazena centrální kaplí, již na svůj náklad stavělo Bratrstvo obruče a kladiva. Přibližně v té době opouští Václav hrad a stěhuje se do přestavěného paláce Těmy z Koldic v blízkosti dnešní Prašné Brány. Václav Vladivoj Tomek zmiňuje listinu z roku 1383, podepsanou Václavem IV. „*ve dvoře králově na Starém městě*“<sup>33</sup>. Nový královský dvůr nebyl tedy příliš vzdálen od Týnského kostela a do této doby Homolka také klade vznik sochařské výzdoby severního Týnského portálu a obou jeho sedilí. Na konzolách severní sedile jsou v bustách Homolkou identifikovány podobizny krále Václava a jeho ženy, postavy pod nimi, divý muž s kyjem a horník, jsou pak odvozeny ze symboliky Václavských rukopisů. Horní výzdobu severní sedile Homolka vztahuje myšlenkově do souvislosti s tympanonem. Mnich držící kopí, pronikající věncem, je interpretován jako symbol vítězství a triumfu, a proti němu vousatý muž pozvedající kříž, má pro Homolku smysl v karlovské myšlence panovníka vlastního svatého Kopí a v uctívání sv. Kříže.

Projekt a počátky práce na sochařské výzdobě Týnského kostela Homolka tedy s největší pravděpodobností vztahuje do období Václavovy aktivity v říšské politice. Náročnost programu váže k moderním uměleckým realizacím oblasti franko-flámské a předpokládá, že inspirací pro reliéf tympanonu byla malířská díla. Charakter provedení pojí s oltářními triptychy a Týnský tympanon vnímá jako aplikaci oltářního triptychu na plochu reliéfu. Celek provedení pak působí dojmem jednotné skladby, navržený jedním umělcem podle jednoho původního návrhu. Na realizaci se však již podílelo několik nesporně významných umělců. Vedoucího sochaře, který vytesal scénu pod křížem Homolka vnímá, jako uměleckou osobnost, pod jejíž rukama se spojila domácí tradice s hlubokým franko-flámským poučením a s novým dotykem s uměním italským. Mistra tohoto díla řadí vedle Petra Parlěře, Jindřicha Parlěře a Mistra Třeboňského oltáře, jako čtvrtou nejvýznamnější osobnost v Praze osmdesátých let 14. století.

---

<sup>32</sup>HOMOLKA 1976, (pozn. 28) 63-70.

<sup>33</sup>HOMOLKA 1976, (pozn. 26, V.V. Tomek, Dějepis města Prahy II, I. č. 328.)

Do souvislosti s portálem Homolka klade několik dalších českých řezbářských památek. Na prvním místě Madonu konopišťskou, řezby v rámu Madony svatovítské, Pietu českokrumlovskou pro její mohutně rozvinutou draperii, odpovídající více pracím franko-flámským, než českému krásnému slohu. Homolka do tohoto okruhu klade i fragmentární výzdobu klášterního kostela v Panenském Týnci u Prahy, též z průběhu osmdesátých let 14. století. U scény pod křížem hledá spojenci s nizozemským uměním počátku 15. století, reprezentovaným mistrem z Flémalle, bratry van Eycki a Rogierem van der Weydnem. Pokračování těchto tendencí poté Homolka předpokládá například v díle Mistra Žebráckého oplakávání.

**Dobroslav Líbal** je z řady badatelů, kteří velmi přispěli k posunutí bádání Týnského kostela a to především jeho architektonického vývoje. Studie, vyrůstající ze stavebně historických průzkumů ateliérů SÚRPMO, jsou zahrnuté v celé řadě jeho knih.<sup>34</sup> Jeho přínos pak naposledy zhodnotil ve své bakalářské práci Marek Filipec.<sup>35</sup> Líbal, který vedl ateliér tvorby stavebně historických průzkumů SÚRPMO, stojí v čele všech dosavadních stavebně historických průzkumů týkajících se chrámu. Roku 1958 byl veden průzkum bloku Týnského kostela.<sup>36</sup> Zde Líbal zmiňuje první gotickou přestavbu kostela na přelomu 13. a 14. století. Průzkum dále prokázal, že intenzivní výstavba bloku souvisí až se založením monumentálního Týnského chrámu, jehož počátky, dle studie, spadají do šedesátých let 14. století. Rozšíření domů, které byly součástí Týnské školy o podloubí Líbal klade do let okolo roku 1370. Dva domy v celené ulici i s nimi sousedící fara, byly též podle této studie, nově postaveny až v souvislosti s novým Týnským kostelem. Dále vyplývá, že před husitskou revolucí byl stavební vývoj bloku v nehrubších rysech ukončen. V roce 1967 se rozšířila práce stavebně historického průzkumu na celou stavbu kostela.<sup>37</sup> Tato práce podrobně zpracovává architektonický rozbor, stavební historii, technický popis stavby a další kapitoly. Velkým přínosem této studie je velmi podrobný přehled pramenů, plánů, ikonografie a literatury

<sup>34</sup> LÍBAL Dobroslav, Pražské gotické kostely, Praha 1946

LÍBAL Dobroslav, Gotická architektura v Čechách a na Moravě, Praha 1948.

LÍBAL Dobroslav / MUK Jan: Staré Město pražské, Praha 1996

LÍBAL Dobroslav: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek, Praha 2001

LÍBAL Dobroslav, Gotická architektura, in: POCHÉ Emanuel, Praha středověká, Čtvero knih o Praze., Praha 1983

LÍBAL Dobroslav, Gotická architektura in: Dějiny českého výtvarného umění I, Praha 1984.

<sup>35</sup> FILIPEC Marek, Stavební vývoj Týnského chrámu, bakalářská práce, Ústav dějin křesťanského umění, Praha 2008.

<sup>36</sup> LÍBAL Dobroslav, Blok Týnského kostela SÚRPMO 1958 (blok 1008)

<sup>37</sup> LÍBAL Dobroslav, HÝZLER Josef, Praha Staré město – Týnský chrám, stavebně historický průzkum, SÚRPMO 1967.

týkající se Týnského kostela. Portálům se tato studie věnuje na stranách 39 - 41 a severní boční je podroben největší pozornosti. Je zde podrobný architektonický popis, datační ani stylové rovině se však práce nevěnuje. Zajímavou informací ovšem je poukaz na „šikmé špalety na bocích opěráků odpovídajícího jižního pole, které dosvědčují záměr vytvořit obdobný portál (severnímu) i na jihu, který však nebyl nikdy realizován.“<sup>38</sup> V roce 1977 zakončila sérii průzkumů studie západního průčelí chrámu.<sup>39</sup> Líbal se domnívá, že práce na Týnském portálu odpovídá na první pohled pražské dvorské svatovítské huti. Severní portál vyjadřuje redukci klasických i poklasických portálových katedrálních řešení. Odlišnost je v půlkuhovém tvaru hlavního oblouku, v katedrálním stavitelství ojedinělý, který je Líbalem považován právě za projev účasti parléřovské huti. Řada nesrovnalostí i nepravidelností naznačuje, že Týnský severní portál nebyl do husitských válek dokončen a Líbal se domnívá, že konečná úprava pochází až z doby Jiřího z Poděbrad. Situování hlavního portálu severní boční lodi pak Líbal vidí nejen v zakrytí hlavního průčelí starší zástavbou, ale i v možné inspiraci jižním portálem svatovítským. Též uvádí, že v době tvorby severního Týnského portálu, již ztrácelo osově umístění výlučné postavení.<sup>40</sup>

Velmi stručná zmínka o severním bočním portálu kostela Panny Marie před Týnem je zařazena v knize **Praha středověká**.<sup>41</sup> Zde je portál citován spolu s jižní branou katedrály sv. Víta a branou kostela v Panenském Týnci, jako jedena z nejmonumentálnějších vstupních architektur v Čechách. Jako jedna z mála publikací, kniha podává informaci o zamýšleném a nerealizovaném, jižním portálu Týnského kostela, jenž byl doložen stavebně-historickým průzkumem. Konzole v patře pokladnice jsou zde uvedeny jako skvělé figurální dílo, ryze parléřovského charakteru.

**Albert Kotal** se k tématu vrací v příspěvku *Gotické sochařství*, zahrnutém do souboru *Dějiny Českého výtvarného sochařství* v roce 1984.<sup>42</sup> Zde je stále zastávána myšlenka Václavovi donace a jeho vlivu na koncept výzdoby. Mistra tympanonu Kotal spojuje s mistrem severní sedile. Původ architektury i sochařského vybavení odvozuje od svatovítské huti. Nejblíže pak určuje konzoly ve Svatováclavské kapli, ale vnímá posun v pracích na

---

<sup>38</sup> LÍBAL 1946, (pozn. 34) 159.

<sup>39</sup> LÍBAL Dobroslov, Praha Staré město – Týnský chrám, stavebně historický průzkum západního průčelí, SÚRPMO 1977.

<sup>40</sup> LÍBAL 1946, (pozn. 34) 159-160.

<sup>41</sup> Praha středověká, kolektiv autorů Panorama Praha 1983.

<sup>42</sup> KOTAL Albert, Dějiny českého výtvarného umění, I.I., Praha 1984, 250,252.

Týnském portále především v odlehčení hmoty. Kotal tento posun odvozuje od zvýšeného úsilí o psychologickou interpretaci, z něhož plyne dojem až nejistoty, lability, přechodnosti. Proti objektivnímu realismu karlovske skulptury se zde mnohem více uplatňuje subjektivní výklad věcí a dějů. Kotal si všímá cílené práce se světlem, stínem a prostorem a jako analogii připouští busty českých patronů na vnějším triforiu chrámu sv. Víta. Týnský tympanon vnímá jako typický příklad umění osmdesátých let 14. století a řadí ho do téže vrstvy jako dílo Mistr Třeboňského oltáře. Všímá si, že obě díla sdílí pojetí hmoty jakožto součást prostředí, obě díla usilují o sjednocení věcí pomocí světelných kvalit a stupňují realismus až k psychologické interpretaci. Obě tyto díla pak také klade do souvislosti s Brunšvickým skicářem a určitou spojitost připouští s Madonou Staroměstské radnice.

Ve studii *Kostel Panny Marie před Týnem v Praze - architektonický vývoj ve středověku a současná oprava* se **Jan Jakub Outrata**<sup>43</sup> též krátce dotýká stylové roviny sochařské výzdoby Týnského portálu, sedilí a konzol v bývalé pokladnici. Vychází však ze starších studií Kotalových a Homolkových. Sochařské práce přisuzuje kameníkům svatovítské huti. Sedile v jižním závěru vnímá jako starší a srovnání královských hlav ho vede k parléřovským svatovítským náhrobkům. Mladší severní sedili přisuzuje jinému sochaři. Portál Outrata zmiňuje marginálně, ovšem cituje nezvěstný dřevěný svorník klenby s polopostavou Madony s dítětem.<sup>44</sup>

Také **Umělecké památky Prahy**, díl Staré město Josefov, obsahují kapitolu věnovanou Týnskému kostelu. Jsou zde citovány zdobné hlavice portálu, hlavice s Mojžíšem je stále interpretována dle starší literatury jako Mojžíš mezi anděly. V textu je zdůrazněno rozdílné řešení archivoly a ostatního členění portálu, v důsledku pozdějšího zaklenutí. Kniha se přidržuje již obecného mínění a uvádí portál jako dílo parléřovské huti doby kolem roku 1390.<sup>45</sup>

**Jiří Kuthan** se problematiky Týnského chrámu dotýká v celé řadě svých knih. V díle *Počátky a rozmach gotické architektury v Čechách* je chrám uváděn v kapitole *Zlatá Koruna* do některých souvislostí s architektonickým řešením klášterního kostela sv. Markéty.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> OUTRATA Jan Jakub: *Kostel Panny Marie před Týnem v Praze - architektonický vývoj ve středověku a současná oprava*, in: *Staletá Praha XVI*, 1986, 147.

<sup>44</sup> *Ibidem* 156.

<sup>45</sup> *Umělecké památky Prahy, Staré město Josefov*, kolektiv autorů za vedení Pavla Vlčka, Praha 1996.

<sup>46</sup> KUTHAN Jiří, *Počátky a rozmach gotické architektury v Čechách*, Praha 1983.

V souvislosti se stavebním rozmachem a královskou reprezentací doby Karla IV. je Týnský chrám zařazen do kapitol sborníku *Splendor et Gloria Regni Bohemiae*.<sup>47</sup> Význam a vývoj chrámu v době krále Jiřího z Poděbrad je nastíněn v knize *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců*.<sup>48</sup>

Z nejnovějších studií, dotýkajících se problematiky Týnského portálu, je třeba zmínit příspěvek **Jiřího Fajta** z roku 2001.<sup>49</sup> Fajt se domnívá, že tympanon ani konzoly portálu nemohly být osazeny dodatečně a vnikaly tak současně se stavbou v šedesátých letech 14. století. V postavě Mojžiše, především ve zpracování jeho draperie vidí obdobné tendence jako na Madoně Staroměstské radnice. Tuto práci nespojuje přímo s mistrem Staroměstské Madony, východisko ale vidí ve výrazu požadavků stejné sociální vrstvy ve stejném měšťanském mecenátu. Sošky Navštívení spojuje s konzolami v kapli sv. Václava ve svatovítské katedrále, ke svatovítské huti vztahuje též postavu setníka ze scény Ukřižování. Fajt se ve své studii odkazuje na názor Alfreda Schädlera a sochu setníka přirovnává ke sv. Jiří ze sbírek Germanische Nationalmuseum. Erby na Týnském portále podle Fajta vyjadřují důležitost krále pro městský patriciát. Fajt uvádí, že patetická gesta Ukřižování připomínají dramatické scény z anjouského dvora v Neapoli na počátku 14. století a připomínají také umění boloňské, které mělo v oblibě stejné formy patosu, jako jsou na Týnském tympanonu. Podobné narativní kompozice, podle Fajta, použil Giovanni Pisano například v Klanění tří králů na kazatelně v Pise. Řadu detailů Týnského portálu pak spojuje s hodinkami Jeanna d'Évreux a to zejména s kompozicí Bičování, která odpovídá provedením i rámováním tomuto sochařskému dílu. Tvary zbroje z Týnského tympanonu odvozuje ze soch Dómu sv. Štěpána ve Vídni, který je datován do 60. let 14. století. Fajt se domnívá, že dosavadní literatura přehlíží další tvůrčí osobnosti a dílny a většina sochařské produkce tohoto období je přiřítána pouze Petru Parléři či svatovítské huti. K tématu Týnského kostela a portálu se Jiří Fajt vyjadřuje také ve studiích obsažených v rozsáhlém sborníku *Karel IV. císař z Boží milosti*.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> KUTHAN Jiří, *Splendor et Gloria Regni Bohemiae*; Umělecké dílo jako projev vladařské reprezentace a symbol státní identity, Praha 2008, kap. 8,9.

<sup>48</sup> KUTHAN Jiří, *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců*, Praha 2010, 42-44.

<sup>49</sup> FAJT Jiří, *Peter Parler und die Bildhauerei des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts in Prag*, 2001.

<sup>50</sup> FAJT Jiří *Karel IV. císař z Boží milosti*, Praha 2006.

Zajímavý a zcela odlišný pohled na problematiku Týnského portálu zaujala **Milena Bartlová** ve studii *Chrám Matky Boží před Týnem v 15. století*, vydané v roce 2001.<sup>51</sup> Bartlová odmítá Homolkův názor, že výzdoba portálu včetně dvou apsid souvisí s pobytem Václava IV. ve Staroměstském královském dvoře po roce 1383 a to především na základě charakteru městského farního kostela, který byl pod patronátem předních městských patricijů a též na základě absence jakýchkoliv dobových dokladů. Bartlová cituje datování Jana Muka vztahující se k problematické klenbě předsíně, kterou klade do poloviny 15. století. Na základě této skutečnosti uvažuje, že reliéf tympanonu i další sochařská výzdoba chrámu byly osazeny později, než byly vytvořeny a to především proto, aby nebyly ohroženy pokračující stavbou. U drobných sošek zvěstování, zejména u Panny Marie, nachází Bartlová nesporné formální znaky doby kolem poloviny 15. století, či krátce po ní, čímž dokládá, že při dokončování portálu probíhaly i figurální kamenosochařské práce. Milena Bartlová uvádí nedochovaný dřevěný medailon s polopostavou Madony ve sluneční záři, který byl vsazen do svorníku klenby předsíně a v případě reliéfu svorníku se domnívá, že mohlo jít o práci, kterou je možné datovat do druhé čtvrtiny 15. století. Bartlová dále usuzuje, že od sochařského projevu portálu nelze oddělit výzdobu vně chrámu, sedile bočních lodí i konzoly z pokladnice pak datuje do stejného období. Jako jedna z mála si všímá a zahrnuje do své studie nenápadnou konzolku s poškozenou dívčí bustou na severní stěně severní boční lodi kostela a spodní část kazatelny uprostřed lodi. Milena Bartlová ve své další studii zaměřila pozornost k tématu *Mistra týnské kalvárie*.<sup>52</sup>

V poslední době se Týnským chrámem zabýval **Marek Filipec** ve své bakalářské práci z roku 2008, v níž zpracoval na základě dosavadní literatury stavební vývoj Týnského kostela. Této práci si cením za kvalitní zpracování literatury a písemných pramenů týkajících se tématu.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> BARTLOVÁ Milena, *Chrám matky Boží před Týnem v 15. Století*, in: *Marginalia historica*, Praha 2011, 111-132.

<sup>52</sup> BARTLOVÁ Milena, *Mistr Týnské kalvárie: český sochař doby husitské*, Praha 2004.

<sup>53</sup> FILIPEC Marek, *Stavební vývoj Týnského chrámu*, bakalářská práce, Ústav dějin křesťanského umění, Univerzita Karlova v Praze, 2008.



Dosud není zcela nově probádaný a zhodnocený archiv Týnského kostela, uložený v Národním památkovém ústavu.

### 3. Úvod do historie chrámu Matky Boží před Týnem

Tato kapitola se snaží nastínit situaci vzniku Chrámu Matky Boží před Týnem, který je dodnes ústřední dominantou Starého Města pražského. Jde o stručný přehled dějinných událostí a nástin stavebního vývoje památky.

Kostel Matky Boží před Týnem si do dnešní podoby zachoval trojlodní basilikální půdorys s trojchórovým závěrem a dvojněžovým průčelím na západní straně. Nachází se na Starém Městě pražském, v bloku vymezeném na západě Staroměstským náměstím, na jihu Celetnou ulicí a na severu ulicí Týnskou. Pravděpodobně od samého počátku, či v průběhu gotických přestaveb, bylo místo pro jeho stavbu vymezeno již stávající okolní domovní zástavbou. V dnešní podobě zchovalá stavba je provedena z lomové opuky, toto zdivo bylo původně kryto omítkou.

Týnský chrám byl dlouho považován za nejstarší kostel v Praze,<sup>54</sup> vystavěný prvním českým křesťanským knížetem Bořivojem a věřilo se, že v sousedství stával opevněný knížecí hrad, ve kterém sídlila sv. Ludmila.<sup>55</sup> Toto mínění, založené na fikci Václava Hájka z Libočan, vyvrátil až V. V. Tomek ve své studii vydané v *Časopise Českého Musea* v roce 1850.<sup>56</sup> Tam uvádí, že nejstarší chrám Panny Marie stával na Pražském hradě a Týn nikdy nebyl sídlem knížecím.<sup>57</sup>

První kostel Panny Marie před Týnem vznikl v úzké souvislosti s existencí kupeckého dvora, který v pražském podhradí, na nynějším Starém městě, vyrostl již v 10. století. Do Týnského dvora, který se stal centrem mezinárodního obchodu, přijížděli cizí kupci se svým zbožím hned po příchodu do Prahy a zde měli povinnost ze svého zboží platit clo, německy tzv. *ungelt*. Důležitou obchodní cestou, po které se do Prahy zboží z cizích zemí přiváželo, byly od pradávna řeky Labe a Vltava. Obchod fungoval na obě strany. Cizí kupci nejčastěji do Prahy vozili sůl, slanečky, ryby, med, vosk, víno, hovězí dobytek, koně, kůže, plátna a také módní oblečení. Prodeje se děly zčásti za peníze a zčásti směnou za zboží jiné.<sup>58</sup> Bývalo to živelné místo, ve kterém nechyběl hostinec a samozřejmě ani špitál pro nemocné kupce.

---

<sup>54</sup> ZAP 1854, (pozn. 3), 1.

<sup>55</sup> EKRT František, Posvátná místa královského hlavního města Prahy, Praha 1883, 291.

<sup>56</sup> ZAP 1854, (pozn. 3), 2.

<sup>57</sup> EKERT, 1883, (pozn. 10), 291.

<sup>58</sup> TOMEK 1855, (pozn. 1), 65.

Právě ve spojení se špitálním stavením vznikl kostelík zasvěcený ochraně Panny Marie. Příjmy z Týnského dvora byly přisouzeny knížetem Bořivojem kapitule pražské u Sv. Víta.<sup>59</sup> Pravděpodobně první písemná zmínka pochází až z roku 1135, ta se však týká špitálního stavení, nikoliv ještě kostela.<sup>60</sup> Uvádí se, že kníže Soběslav I. daroval špitál se všemi jeho příjmy a statky, s povinností krmit příchozí a každoročně se starat o 12 chudých, kapitule Vyšehradské. Tato listina je ovšem, jak uvádí ve své práci Marek Filipec, pozdějším falsem.<sup>61</sup> Nejzajímavější zprávy o dvoře a jeho zřízení se zachovaly v rukopise bibliotéky kapituly Pražské ze 14. století (Sign. Nro. 188.)<sup>62</sup>

Okolo roku 1274 začala dlouholetá rozepře kapituly Vyšehradské s měšťany pražskými o podací právo při kostele a špitále Týnském a tento spor se následně dostal až před papežskou stolicí. Nakonec došlo k takové dohodě mezi oběma stranami, že zástupce měšťanů vybíral vždy dvě osoby, z nichž děkan zvolil jednu, kterou předložil biskupovi ke stvrzení za stálého vikáře.<sup>63</sup> Z roku 1274 též pochází i první písemná zpráva přímo o zdejším kostele.<sup>64</sup>

Špitál stával na místě nynější fary, ke kostelu měl přiléhat jednou stěnou, částečně jím podepřen. Původní kostel, který stál na východní straně nynějšího chrámu, měl jistě jednu věž opatřenou zvonem. Věž je zmíněna roku 1310 v souvislosti s obsazením Prahy Janem Lucemburským. Mladému králi, tábořícímu na Františku za branami města, bylo dáno umluvené znamení k zahájení útoku na město zvonem z věže Týnského chrámu. Vojsku pak tuto bránu pražští řezníci po krátkém boji otevřeli.<sup>65</sup>

Z archeologických průzkumů vedených v letech 1890-1891 vyplývá, že se jednalo o trojlodní stavbu, bez opěráků, s kryptou pod presbyteriem<sup>66</sup>. Chrám, který nabýval na svém významu, se stal v průběhu 13. století jedním ze čtyř farních kostelů vedle Mikulášského, Havelského a Linhartského. Škola u Týnského chrámu se připomíná roku 1349.

---

<sup>59</sup> TOMEK 1885, (pozn. 1), 292.

<sup>60</sup> FILIPEC 2008, (pozn. 53), 5.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> TOMEK 1885, (pozn.1), 65.

<sup>63</sup> K tématu: TOMEK 1885, (pozn.1), díl 1, 284, 285.

<sup>64</sup> FILIPEC 2008, (pozn. 53), 5.

<sup>65</sup> ZAP 1854, (pozn. 3), 4.

<sup>66</sup> HERAIN Jan, Vykopávky starého špitálního kostela Panny Marie před Týnem, in: Památky archeologické, 1890.

Krátce po vyřešení největších problémů letitého sporu o podací právo, začali měšťané přemýšlet o přestavbě, nebo spíše reprezentativní honosné novostavbě kostela. Jednalo se o měšťany nejbohatších rodů, většinou německého původu, kteří si udržovali již od 13. století na Starém městě značný vliv.<sup>67</sup> Bylo to jen několik desetiletí od posledních úprav původního kostela, jenž byl již jednou přestavován v duchu gotickém. O průběhu stavby současného kostela se nedochovalo mnoho písemných zpráv. První zmínku, související pravděpodobně již s novostavbou, můžeme nalézt v závěti Konráda Litoměřického,<sup>68</sup> významného pražského měšťana šlechtického původu. Mimo jiné je v dokumentu zanesena částka, která odkazuje na stavbu kostela Panny Marie před Týnem. Díky problému, který vyplynul ze situace, kdy v průběhu stavby nesl starý Týnský kostel i nově stavěný chrám shodné jméno kostel Panny Marie před Týnem, nelze bezpečně určit, zda odkázané peníze náležely již novostavbě, či se týkaly kostela starého. Marek Filipec též uvádí domněnku, že mohlo jít o částku určenou k výkupu pozemků před zahájením velkorysé přestavby. Roku 1365 byla zakoupena stará fara a jeden dům v Týnské uličce. V tomto roce bylo také zakoupeno bývalé špitální stavení a uzpůsobeno na farní dům, kterým je až dodnes, ovšem již v pozměněné podobě. A stejného roku je v pramenech lokalizován dům č. p. 629, podle severní boční lodi Týnského chrámu,<sup>69</sup> lze se tedy domnívat, že v této době již loď kostela v nějaké podobě do určité výšky musela stát. Z řídké dochovaných zpráv lze nepřímo odvodit, že stavba byla zahájena již před polovinou 14. století. Milena Bartlová<sup>70</sup> ve své studii uvádí, skutečnost že Dobroslav Líbal považuje za možné zpřesnit tento údaj na druhou polovinu 30. let. Roku 1380 byl již vystavěn nový chór a celá stavba sahala do výšky bočních lodí.<sup>71</sup> V této době došlo k přenesení oltáře sv. Félixe a Adauta<sup>72</sup> z krypty starého kostela a k jeho umístění do nového chóru. Starý kostel byl následně zbořen a na jeho místě byl zřízen hřbitov. Základy starého kostela byly objeveny již zmíněným průzkumem v roce 1890. Po roce 1380 je již uveden poměrně rozsáhlý inventář chrámu ve vizitačním protokolu metropolitní kapituly.<sup>73</sup> Roku 1384 je zmiňován v novém chrámu hlavní oltář panny

---

<sup>67</sup> FILIPEC 2008, (pozn. 53), 6.

<sup>68</sup> Ibidem

<sup>69</sup> Ibidem 5.

<sup>70</sup> BARTLOVÁ 2011, (pozn. 51), 111.

<sup>71</sup> HAMMERSCHMIDT 1723, 292-296.

<sup>72</sup> Ibidem

<sup>73</sup> FILIPEC 2008, (pozn. 53), 7.

Marie.<sup>74</sup> Kostel byl tehdy pravděpodobně provizorně zastřešen rovným trémovým stropem.<sup>75</sup> Ze zpráv zachovaných po roce 1400 vyplývá, že na stavbu přispívali jednotlivci i rodiny žijící především v bezprostředním okolí kostela. V této první fázi se tedy jednalo o podnik především měšťanský, bez podpory aristokracie či panovníka.<sup>76</sup> Roku 1402 byly rozestavěny věže,<sup>77</sup> k datu 1407 jsou zmiňováni zástupci měšťanů, Petrus Schmelzer a Otto Schaufler, roku 1407 k nim ještě přibyli Henslinus a Henricius Meyer coby *Magistri fabrice Ecclesiae*. Tito měli za úkol dohlížet na financování a organizování probíhající stavby. Jejich spojitost se samotným prováděním stavby však nelze potvrdit ani zcela vyloučit.<sup>78</sup> Krypta starého kostela pak pravděpodobně sloužila k pohřbívání ještě na počátku 16. století. Zde se můžeme opřít o příspěvek Jana Heraina uveřejněný v roce 1890 v *Památkách archeologických a místopisných*.<sup>79</sup> Herain tuto dataci odvozuje od nálezů nejmladších mincí v odkryté kryptě. Zajímavá je též informace, že zeď kaple sv. Ludmily, která tou dobou ještě stála, nebyla začleněna do zdi nového kostela. Mezi zdmi byla čtyřicet centimetrů široká mezera, zasypaná sutí a střepy z různých středověkých nádob. Několik kusů bylo černých grafitových, majících pod obrubou ornament, skládajících se z vystouplých písmen tvaru malé fraktury, ledabyly skládaných.<sup>80</sup> Přibývající mobiliář je zachycen až do roku 1410,<sup>81</sup> vývoj však již záhy přerušily husitské nepokoje.

V Týnském chrámu se po dobu celého 14. a později i 15. století objevovaly velké osobnosti své doby. Ve 14. století se zde kázalo převážně německy. Slavnými kazateli byly Konrád Waldhauser, Jan Milíč z Kroměříže a kázal zde také Jan Nepomucký. Roku 1407 byl pak vedle německého kazatele ustanoven také kazatel český. V roce 1415 se chrámu zmocňuje strana Husova v čele s Jakoubkem ze Stříbra. Tyto události byly doprovázeny pomalým ústupem německého městského patriciátu ze staroměstského prostředí.<sup>82</sup> Chrám je opět navrácen katolíkům roku 1419 z příkazu krále Václava IV., po jehož smrti, v srpnu téhož roku, se již Týnský chrám stává nejpřednějším kostelem strany podobojí. Kromě

---

<sup>74</sup> EKRT1883, (pozn. 10), 294.

<sup>75</sup> Ibidem

<sup>76</sup> FILIPEC 2008, (pozn. 53), 7.

<sup>77</sup> EKERT 1883, (pozn. 10).

<sup>78</sup> FILIPEC 2008, (pozn. 53), 7.

<sup>79</sup> HERAIN 1890, (pozn. 66), 118-126.

<sup>80</sup> Ibidem 220.

<sup>81</sup> FILIPEC 2008, (pozn.53), 7.

<sup>82</sup> K problematice: LEDVINKA Václav, Praha pod vládou lucemburské dynastie, in: Lucemburská Praha, Praha 2006. MEZNÍK Václav, Praha před husitskou revolucí, Praha 1990.

Jakoubka ze Stříbra zde působil Jan z Rokycan i další významní mužové husitského hnutí. Z odchodem nejbohatších německých rodin byla stavba odkázána na darech příznivců nové církve a podpoře ze strany panovníka.<sup>83</sup> Císař Zikmund věnoval za své vlády chrámu nové liturgické náčiní k vyšší důstojnosti bohoslužeb a sám do něj z Králova dvora chodil na bohoslužby. Chrám v té době ještě stále neměl řádnou střechu. Městská rada za tímto účelem nechala svézt množství stavebního dříví na Staroměstské náměstí, aby z něho byl zhotoven krov Týnského kostela. V té době byl ale do Prahy přivezen zatčený Jan Roháč z Dubé. Císařským nařízením bylo dřevo vyvezeno za město, kde z něj byla vystavěna šibenice o třech patrech, na níž byl v září roku 1437 Jan Roháč se svými 52 druhy oběšen. Střecha měla být až později zhotovena z trámů připravených na náměstí ke stavbě veliké tančírny na sloupech, kde se měla oslavit svatba mladého krále Ladislava Pohrobka s dcerou francouzského krále Karla VII. Krátce před svatbou, 23. listopadu roku 1457, však mladý král náhle zemřel.

Roku 1458 byl shromážděním českých stavů zvolen Jiří z Poděbrad českým králem.<sup>84</sup> Na tuto počest se i za královy přítomnosti konala děkovná bohoslužba v kostele Panny Marie před Týnem. V prvních letech panování Jiřího z Poděbrad byla dokončována stavba kostela. V letech 1463 - 1466 byl dokončen západní štít a věže. Do štítu byla umístěna socha krále, který držel v pravici pozvednutý meč s nápisem *Pravda zvítězí* a nad ním byl umístěn měděný kalich. V kalichu si prý udělali hnízdo čápi a když svým mláďatům snášeli potravu, padali ropuchy a hadi dolů a lidé se proto kališníkům vysmívali. Jan Rokycana nechal kalich vyčistit a zastřešit, aby již dále k podobným událostem nedocházelo.<sup>85</sup> V roce 1466 byla dokončena severní věž, jižní věž byla dostavěna až mezi lety 1509 – 1511. Je pravděpodobné, že v letech 1463 – 1466 byl zřejmě vybudováním klenutého baldachýnu dokončen i severní boční portál.<sup>86</sup>

V roce 1622 došlo k sejmutí sochy Jiřího z Poděbrad a kalichu ze západního štítu a na tomto místě byla osazena roku 1629 socha Panny Marie ve sluneční záři. V letech 1669 - 1670 vystavěl Giovanni Domenico Orsi v západní části lodi novou kruchtou.

---

<sup>83</sup> FILIPEC 2008, (pozn. 53), 8.

<sup>84</sup> EKERT 1883, (pozn. 10), 290 - 325.

<sup>85</sup> Ibidem.

<sup>86</sup> Ibidem.

Do podoby stavby zasáhl třikrát vážněji požár, první roku 1679, podruhé 1819 a v létě 1890. V roce 1679 byl zasažen sanktusník na hřebeni střechy chrámové lodi bleskem, shořel krov nad hlavní lodí a padající trámy prorazily její gotickou klenbu. Roku 1680 nechal staroměstský purkmistr Václav Had z Proseče chrám opravit a hlavní loď zaklenout novou, níže položenou barokní klenbou.<sup>87</sup> Přibližně v této stavební podobě se chrám zachoval dodnes, roku 1819 po zasažení bleskem vyhořela jedna z věží a s její rekonstrukcí po roce 1835 byly provedeny i jiné nutné opravy většinou exteriérového charakteru. V důsledku posledního z požárů bylo v roce 1894 bohužel rozhodnuto o stržení poslední části staršího kostela, kaple sv. Ludmily.

Rozsáhlejší obnova fasád kostela se konala ve dvou etapách roku 1907 a následně v letech 1910 – 1912. Další zásadní obnova celého pláště kostela byla provedena restaurátory v 80. letech 20. století.

---

<sup>87</sup> ZAP 1854, (pozn. 3).

#### 4. Architektonický rozbor portálu

Severní portál kostela Matky Boží před Týnem je umístěn mezi dva opěrné pilíře boční lodi. Do tohoto prostoru byl s největší pravděpodobností koncipován již od započetí přestavby chrámu v šedesátých letech 14. století.<sup>88</sup> Lze také bezpečně předpokládat, že již od počátku byl ideově plánován jako portál hlavního vstupu do nově upravovaného a rozšiřovaného kostela. Tato koncepce se dá odvodit od vzniklé dobové situace, kdy se přestavba a rozšíření chrámu muselo plně přizpůsobit již stávající dispozici budov a ulic.<sup>89</sup> Kostel disponuje ještě dalšími třemi portály, z nichž již žádný nevykazuje takovou míru reprezentativnosti a okázalosti, jako portál severní.<sup>90</sup>

Severní portál je tvořen otevřenou předsíní, jejíž boční stěny, členěné trojbokými a čtyřbokými nikami s konzolami a baldachýny, jsou konstrukčně provázány se zdíkem opěrných pilířů, mezi které je portál vsazen. Opěrné pilíře mají v tomto případě odlišný rozestup i odstupnění než ostatní pilíře severní lodi. Konstrukční řešení tedy ukazuje na to, že toto pojetí bylo plánováno již od počátku výstavby kostela kolem poloviny 14. století. Předsíň portálu je završena valenou klenbou, členěnou gotickým šestidílným žebrovým obrazcem. Jemná profilace klenby je však odlišná od profilace přípor spodního úseku portálu a není tedy viditelně s touto částí organicky provázána. Zde se nabízejí otázky, zda zaklenutí vznikalo s kontinuální návazností na spodní část portálu, či bylo realizováno dodatečně. Profilace bočních stěn předsíně plynule přechází do ostění vlastního vstupního portálu s hrotitým záklenkem. Ostění tvoří sled jemných oblounů a výžlabků, šikmo vybíhajících z vysokého hladkého soklu. Hluboké výžlabky při vnitřním a vnějším obvodu záklenku vyplňuje jemně tesaný rostlinný ornament s maskami. Vnitřní hranu záklenku tvoří masivní hruškovec, stojky portálu jsou hladké, oboustranně šikmo okosené. V jejich vnitřní špaletě jsou, v místě pod výběhem záklenku, osazeny na malých konzolkách a pod baldachýny drobné protějškové skulptury Zvěstování; Archanděl Gabriel a Panna Maria, obě dnes bohužel poškozené. Nad záklenkem portálu je osazen tympanon s pašijovými výjevy ze života Krista.<sup>91</sup> Převýšený půlkruhový tympanon, který je dnes kompletně nahrazen restaurátorskou kopií, se původně

<sup>88</sup> K tématu - EKRT 1883, (pozn. 10), 290 - 325.

<sup>89</sup> K tématu Líbal, Dobroslav – HYZLER, Josef: Praha Staré město – Týnský chrám, stavebně historický průzkum, SÚRPMO 1967.

<sup>90</sup> Hlavní vstup je dnes umožněn portálem západním, provedeným z pískovce, jehož ostění je členěno osmi výžlabky rozdílné hloubky, po stranách jsou přidány stylizované fiály s kraby, podpírané figurálními konzolami portrétního charakteru. Dále je zde jednoduchý portál jižní a portál ze dvora fary.

<sup>91</sup> K tématu: HOMOLKA 1976 (pozn. 28).



skládal ze sedmi k sobě sesazených dílů.<sup>92</sup> Spodní hrana tympanonu tvoří římsu, pod kterou jsou ve vzniklých cviklech na koso umístěny erby českého království a pravděpodobně obnovené říše římské.

Spodní část bočních stěn předsíně portálu je tvořena vysokým jednoduchým soklem, nad nímž je rozvinuta složitá, rafinovaná kompozice profilace, skládající se z jemných oblounů, výžlabků a hruškovců. Do tohoto systému jsou po obou protějších stěnách předsíně ve dvou řadách nad sebou vloženy šestiboké kružbové baldachýny, jež vymezují prostor nik určených pro sochařskou výzdobu. Ta byla, nebo měla být, v prvním plánu usazena na polygonální konzoly podepřené zkosenou podnoží. V druhém plánu by tvořily baldachýny spodních soch konzoly sochám horním. Konzoly a baldachýny jsou též vloženy i do samotné hmoty čel opěrných pilířů a celá kompozice tak vystupuje vně portálu, tím pilíře ještě více provazuje do celkového výtvarného řešení.

Portál je architektonicky i sochařsky náročně proveden. Byl připraven pro rozsáhlý ikonografický program, který měl čítat, nebo čítal, na třicet sochařských skulptur. Mezi profilací je též umístěn i drobnější plastický figurální a zoomorfní dekor. Z celé ikonografické koncepce se však dochovala, nebo byla provedena, pouze malá procentuální část. Kromě opukového tympanonu s pašijovými výjevy ze života Krista je to Zvěstování v podobě drobných sošek Panny Marie a Archanděla Gabriela, které jsou vsazeny po obou stranách na konzolkách do špalet vnitřního hrotitého ostění. S největší okázalostí jsou však zpracovány čtyři figurální konzoly, z nichž dvě jsou kotvené na architekturu okoseného nároží ostění portálu a další dvě na čelní stěnu opěrných pilířů, mezi něž je portál vložen. Na tyto konzoly poté ještě dosedají polygonální podstavce pro sochy. Mezi tyto čtyři nejnákladněji zdobené hlavice konzol jsou vloženy další dvě konzoly, skromnější, drobnější, níže posazené a bez sochařského reliéfu. Vznikají tak prostory pro sochy, nad nimiž jsou umístěny kamenné baldachýny typově shodné s ostatními v ostění portálu.

Kromě již zmíněných dvanácti nik umístěných mezi profilací ve vnitřních stěnách ostění předsíně a šesti dalších vymezených ploch pro sochy na okoseném nároží portálu a čelní

---

<sup>92</sup> K tématu: Restaurátorské zprávy; Národní galerie v Praze, klášter sv. Anežky, 5065/83, 1983, 2212/76. 1976. , 4378/72, 1972.

stěně pilířů, je pro skulpturální výzdobu vyhrazen ještě prostor v probíhajícím pásu lemující půlkruhový záklenek vnitřního čela předsíně. Nad soklem jsou po obou stranách opět vloženy do architektury portálu polygonální konzoly usazené na zkosená podnoží. Niky jsou zde vlastně tvořeny hlubším a širším výžlabkem v profilaci, který rámuje čelo předsíně a v horní části vymezuje vlastní prostor tympanonu. Tento hlubší výžlabek je dále přerušován baldachýny a tvoří se tak prostor pro dvě sochy větší, nad sebou po obou stranách a pro šest drobnějších skulptur ve vrcholku záklenku. Jak již bylo řečeno, dvě drobnější sošky s námětem Zvěstování Panně Marii, které se jako jediné dochovaly, ukončují celý připravený ikonografický program.

Další drobná figurální výzdoba je umístěna v náběžích klenby. Spodní hranu profilovaného vnějšího čela klenby předsíně lemuje průběžný dekor, který je tvořen kružbovým motivem s liliovitými zakončeními. Horní hranu zdobí stylizované kraby, ve vrcholku je osazena velká křížová kytka, v jejímž výběhu je v trojúhelném poli osazena reliéfní hlavička Krista. Také vlastní hrotité ostění vstupu v horní části lemuje rostlinný dekor zakončený zvířecími a figurálními prvky. Další prostor na reliéfní dekor byl vytvořen v ploše svorníku klenby předsíně, který je dnes bez výzdoby, je jen hrubě kamenicky zpracovaný. Podle literatury v něm byl osazen dřevěný svorník s motivem Panny Marie s dítětem ve sluneční záři.<sup>93</sup>

Profilace vnitřní špalety ostění severního portálu kostela Panny Marie před Týnem je oboustranná, průběžná a není tedy zcela jasné, jakým způsobem byly původně do portálu osazeny dveře. Je zde možné uvažovat i o zamýšlené předsíni. Dnešní dveře barokní kamenickou výzdobu portálu zjevně ignorují.

V mnoha směrech se severní Týnský portál dotýká řešení jižního portálu katedrály sv. Víta, vstupu do jižního ramene transeptu katedrály sv. Víta, takzvané Zlaté brány, z druhé poloviny 60. let 14. století.<sup>94</sup> Oba jsou umístěny mezi dva opěrné pilíře, které zároveň zahrnují do své koncepce. Podobné je řešení polygonálních konzol s příporkami i niky s baldachýny, které jsou na Týnském portálu řazeny dokonce ve dvou řadách nad sebou. S určitým poučením z těchto dvou portálů se setkáváme také na jižním portále

---

<sup>93</sup> K tématu: HOMOLKA 1976, (pozn. 28), BARTLOVÁ 2001, (pozn. 51).

<sup>94</sup> K tématu: KUTAL 1962, (pozn. 26), HOMOLKA 1976, (pozn.28).

nedokončeného kostela klarisek v Panenském Týnci, jehož přestavba byla v důsledku požáru zahájena zřejmě roku 1382.<sup>95</sup>

Není jisté, zda byl Týnský portál kompletně dokončen ještě před husitskými válkami a je i otázkou, zda z předhusitské výzdoby pochází půlkruhové zaklenutí předsíně. Víme však, že portál byl kompletně polychromován a jeho barevnost se na některých místech zachovala dodnes.<sup>96</sup> Je tedy možné, že opětovný podrobný průzkum polychromií, kamene, tmelů a dalších součástí portálu může vést k doplnění otázek, týkajících se stáří i možnosti osazení portálu sochařskou výzdobou.

I nadále je nutné podrobné studium archivních zpráv a znovuoobnovení zájmu o stavebně historický průzkum, což by v mnohém napomohlo posunout bádání a pochopení stavebního vývoje a řešení Týnského kostela i jeho severního bočního portálu.

---

<sup>95</sup> K tématu: KUTAL 1962, (pozn. 26), HOMOLKA 1976, (pozn. 28).

<sup>96</sup> K tématu: Restaurátorské zprávy; Národní galerie v Praze, klášter sv. Anežky, 5065/83,1983, 2212/76. 1976, 4378/72,1972.

## 5. Uvedení do ikonografického programu severního bočního portálu Matky Boží před Týnem

V této části práce se chci zabývat především dosud málo zpracovanou, ale nedílnou a důležitou součástí Týnského portálu, již představují čtyři zdobné konzoly, vsazené do čela opěrných pilířů. Ikonografickým rozbohem severního portálu Matky Boží před Týnem se v minulosti zabývala již řada historiků umění. Nejvýznamněji se tématu věnoval v sedmdesátých letech 20. století Jaromír Homolka.<sup>97</sup> Nikdy však nebyl portál ikonograficky řešen jako celek. Jaromír Homolka se velmi podrobně a zásadně, věnuje výzdobě tympanonu portálu, popisu a ikonografii konzol se však dotýká jen okrajově.

Tématem figurálních hlavic se podrobněji zabýval Jaroslav Pečírka,<sup>98</sup> jenž ve své studii vychází ze starší práce Alfréda Stixe. Konzoly podrobuje důslednějším popisu a klade je z části do širší souvislosti navazující na ikonografii tympanonu. Vnější konzolu vpravo z pohledu diváka popisuje jako scénu s proroky, kteří hlásají Kristův příchod. O protějškové konzole uvažuje jako o konzole s pelikánem ve dvou obměnách a fénixem v plamenech, jež představují Kristovu oběť na kříži. Dále vnitřní pravou konzolu interpretuje jako anděly přivádějící obětní zvířata, též podobenství Kristovy oběti a na jí protějškové uvádí reliéf čtyř Evangelistů. Ve studii Josefa Opitze<sup>99</sup> se již levá vnější konzola vyskytuje jako konzola s fénixem, pelikánem a orlem a tento popis se většinou udržel v další navazující literatuře.

Jaromír Homolka odvíjí ikonografii od dvou drobných sošek s Pannou Marií vlevo a archandělem Gabrielem vpravo zasazeným ve vnitřní špaletě hrotitého ostění portálu kostela. Tuto scénu interpretuje jako Kristovu inkarnaci, jíž začíná Kristovo působení na zemi. Homolka konstatuje, že zvěstování, které jinak hraje významnou roli v katedrálních programech, zde zaniká svým drobným měřítkem i odsunutím na podřadnější místo. Nicméně soudí, že funkčnost takového umístění může významově souviset se středověkým vnímáním brány jako mariánského symbolu. Doklady pro toto Homolka nalézá ve staročeské literatuře 14. století i v textech Karla IV., kde můžeme číst: „*Skrze tebe do nebezpečného království, kteříškolivěk máme přijíti, přijdeme*“<sup>100</sup> Drobné postavičky d'áblů v architektuře baldachýnku nad Marií interpretuje Homolka v tomto spojení jako symbolické

<sup>97</sup> HOMOLKA 1976, (pozn. 28). 57.

<sup>98</sup> PEČÍRKA 1932, (pozn. 16) 23-24.

<sup>99</sup> OPITZ 1935, (pozn. 20).

<sup>100</sup> HOMOLKA 1976, (pozn. 28) 58.

zobrazení castellu, pevného hradu, symbolu Mariina panenství. Možná interpretace by také mohla spočívat v poukazu na Kristovu inkarnaci, jejímž prostřednictvím došlo k potření hříchu. „*To on je ten, který sestoupil z nebes na zemi kvůli trpícímu, toho si oblékl v lůně, a jako člověk přišel na svět, přijal utrpení toho, kdo trpěl, a skrze tělo, podrobené utrpení zničil utrpení těla; a Duchem, který nemůže zemřít, zabil smrt, zabíjející člověka*“<sup>101</sup>

Panna Maria by v tomto případě mohla být prostřednictvím inkarnace Krista symbolem vítězství nad hříchem a poukazovat na vstup do chrámu jako na vstup do božského Jeruzaléma. V baldachýnu nad sochou anděla můžeme spatřit drobná, blíže prozatím nespecifikovaná torza postav a fragmenty křídel. Mohlo by se jednat - v protipólu s baldachýnkem Mariiným symbolizujícím peklo a hřích - o poukaz na boží království.

Nad baldachýny Navštívení, v místě nasazení záklenku portálu, jsou osazeny figurální a zoomorfní masky, z jejichž úst vycházejí florální motivy v podobě stylizovaných vinných listů. Jedná se ve třech případech o drobné plastiky chimér a jednu velmi realistickou hlavičku s negroidními rysy.<sup>102</sup> Ve cviklech portálu jsou osazeny dva erby. Karel Zap<sup>103</sup> je interpretuje jako českého lva a moravskou orlici. Tuto atribuci přebírá František Ekert<sup>104</sup> i další badatelé. Jaromír Homolka již erby interpretuje jako říšskou orlici a českého lva. Český lev v levém cviklu z pohledu diváka je v tomto případě na heraldicky významnějším místě. Celému programu dominuje tympanon velkých rozměrů se středovým Ukřižováním a doplňujícími pašijovými výjevy.

Vnitřní hrotité ostění portálu a tympanon rámuje hlubší výžlabek v profilaci, členěný baldachýny; tvoří se tak niky na dvě větší protějškové sochy nad sebou, nad nimiž je v záklenku ještě šest menších nik na sochy drobnější. Ve volném svorníku v křížení klenby předsíně portálu, který je dnes bez výzdoby, byl původně osazen dřevěný reliéf s motivem Panny Marie s Ježíškem ve sluneční záři.<sup>105</sup> Jaromír Homolka jej měl ještě možnost blíže studovat, když se nacházel deponovaný na farním úřadě. Homolka se domnívá, že se jedná o

---

<sup>101</sup> MELITÓN ZE SARD: Peri Pascha, verš 66.

<sup>102</sup> K ikonografii podrobně: SUCKALE-REDLEFSEN Gude, The Image of the Black in Western Art, Vol. 2: From the Early Christian Era to the Age of Discovery, Part 2: Africans in the Christian Ordinance of the World, Harvard 1979.

<sup>103</sup> ZAP 1854, (pozn. 3).

<sup>104</sup> EKERT 1883, (pozn. 10).

<sup>105</sup> BARTLOVÁ 2011, (pozn. 51), 117, 118.

práci konce 80. let 14. století.<sup>106</sup> Milena Bartlová nově určuje práci dle dostupných fotografií do poloviny století patnáctého.

Program je dále rozvinut ve dvanácti nikách ve vnitřních rozevřených stěnách předsíně. Po každé straně je šest nik ve dvou řadách, po třech nad sebou. Zde se literatura od počátku shoduje, že měly být osazeny skulpturami dvanácti apoštolů.

Nejzdobnější a ikonograficky nejzajímavější konzoly jsou kotveny na architekturu okoseného nároží ostění portálu a na čelní stranu opěrných pilířů, mezi něž je portál vložen. Z pohledu diváka zprava se jedná o konzolu s figurálním reliéfem, pravděpodobně zobrazujícím starozákonní světce a proroky. Literatura též někdy zmiňuje proroky a sybily. Reliéf konzoly vpravo, blíže ke vchodu, zobrazuje tři biblická zvířata. Jedná se pravděpodobně o jelena (v tomto místě je konzola nejvíce poškozena), lva a medvěda, zvířata jsou rozmístěna mezi dvě postavy andělů. Z výjevu je možno soudit, že andělé zvířata zřejmě silou potlačují. Levá vnitřní konzola zobrazuje evangelisty se svitky, či nápisovými páskami. Tito jsou, až na Matouše, doplněni svými zvířecími atributy. Ve středu kompozice sedí Mojžíš s deskami Starého zákona. Reliéf poslední konzoly je jako jediný pouze zoomorfni. Jde o zobrazení biblického ptactva.

V architektuře portálu je rozmístěna ještě nepatrná, drobná plastická výzdoba. Malá mužská hlavička je umístěna nad pravou vnější ozdobnou konzolou a drobná maska ďábla, označovaná též za kočičí, se nachází z druhé strany této konzoly. Nad opozitní konzolou je umístěna další malá mužská hlavička, která nese realistické portrétní rysy. Albert Kotal a Jaromír Homolka se domnívají, že by mohlo jít o autora sochařské výzdoby konzoly pod ní. Po bližším ohledání je vidět, že i z druhé strany této konzoly byla drobná reliéfní výzdoba, a z otisku v kameni je možno odvodit, že šlo opět o drobnou masku. Je tedy též možné, že se zde nechali zpodobnit někteří z bohatých měšťanů, kteří se finančně podíleli na stavbě kostela.

Další drobnější sochařská výzdoba je vsazena do vnějšího náběhu klenby předsíně. Je na první pohled stylově odlišná od práce v nižších partiích. Vykazuje větší grafičnost a výrazně horší kvalitu provedení. Na levé straně je situována hlavička zeleného muže, za ní je umístěn lev, jehož vynáší takřka přehlédnutelná, drobná, blíže nespecifikovaná hlavička. V protějším náběhu je sochařská výzdoba značně poškozena a na jednom místě v důsledku

---

<sup>106</sup> Osobní konzultace s prof. PhDr. Jaromírem Homolkou, CSc.

mechanického poškození zcela chybí. V zachovalé části se nachází, též prozatím blíže neurčitelné okřídlené ptačí torzo, podpírané lidskou dlaní a o kousek dál je drobná mužská hlavička. Stylově tato výzdoba zcela odpovídá protějškové.

## 6. Význam ikonografie figurálních konzol

Následující kapitola se bude snažit popsat a vyložit ikonografii jednotlivých námětů sochařských celků severního bočního portálu kostela Panny Marie před Týnem. Krátký úvod je věnován vývoji středověkého zájmu o symboliku přírodních motivů, které jsou ve značné míře též zastoupeny v reliéfní výzdobě portálu.

### 6. 1. Úvod do problematiky středověké literatury o přírodě

Příroda inspirovala od pradávna filosofy i umělce všech národů. Poskytovala jim inspiraci i vzory ke ztvárnění a zpracování námětů. Člověk, jako součást přírody, se snažil vždy jejímu složitému řádu porozumět, pozdějším výsledkem je celá řada přírodovědných a filosofických prací.<sup>107</sup> Výtvarné umění využívá při interpretaci přírody i jejích symbolických a exemplárních forem. Jednou z nejpopulárnějších knih středověku, interpretující přírodu, se stal *Physiologus*. Kniha je sbírkou zvířecích exemplů často moralizujícího charakteru. *Physiologus* se stal základem pozdějších středověkých bestiářů. Navzdory této oblibě je autor původního řeckého textu neznámý, nezná se ani místo a doba vzniku díla. Obecně je uváděna jako pravděpodobná lokace a vznik spisu Alexandrie na přelomu 3. a 4. století. Tato datace vychází z textů autorů odkazujících se již raném 5. století ve svých dílech na pasáže z *Physiologu*. Původní texty *Physiologu* se nedochovaly, nejčastější verze jsou známy až z pozdějších latinských překladů. V průběhu staletí pak byly tyto pasáže rozšířeny a tyto texty asimilovali do celé řady prací středověkých autorů. *Physiologus* nebyl zamýšlen jako pojednání o přírodní historii, ale přírodu vykládal metafyzicky, morálně s křesťanským dogmatismem a alegorickým smyslem.<sup>108</sup> Kniha navazuje na starší historickou tradici textů vycházejících ze studia přírody. Literatura tohoto typu je známa již ze starého Egypta, proslulé je pak dílo Plinia Staršího *Historia Naturalis* z prvního století po Kristu. Isidor ze Sevily ve svých spisech *Origines sive Etymologiae* z přelomu 5. a 6. století, především v knize dvanácté věnované zvířecí symbolice, čerpá již z textů *Physiologu*. Mezi další známá jména středověkých autorů bestiářů patří Hugues de Fouillois s textem *De Avibus* (kol. pol. 12. st.), Guillaume Le Clerc z Normandie s textem *Bestiaire Divin* z poloviny 13. století, Bartholomeus

<sup>107</sup> ROYT Jan, ŠEDINOVÁ Hana, Slovník symbolů, Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Praha 1998, 7.

<sup>108</sup> <http://bestiary.ca/index.html>, The Medieval Bestiary. vyhledáno 20. 06. 2012.



Anglicus, františkánský mnich, se spisem z konce 13. století *De Rerum proprietatibus*, Tomáš z Cantimpré a jeho práce *Liber de natura* pocházející z let 1230-45.<sup>109</sup>

Z českého prostředí a z přibližné doby vzniku sochařské výzdoby severního bočního portálu Matky Boží před Týnem se zachovalo poměrně rozsáhlé a významné dílo Mistra Bartoloměje z Chlumce zvaného též mistr Klaret či Claret. Mistr Klaret byl v první polovině 14. století kanovníkem u sv. Víta a učitelem tamní školy. Klaretovo rozsáhlé dílo je především lexikografického charakteru, jeho *Exemplarius auctorum* se dělí na čtyři tematické oddíly po padesáti exemplech. První se věnuje lidem, mytologickým a biblickým postavám, druhá část vypráví o ptácích a jiných létavcích, třetí se věnuje zvířatům, čtvrtá, poněkud neuspořádaná, vykládá o věcech. Jednotlivá exempla se skládají ze dvou dvojverší. V prvním je stručně naznačen děj, ve druhém se z něj vyvozuje morální poučení.<sup>110</sup>

Křesťanští Autoři intenzivně vnímali svět přírody a v její dokonalosti spatřovali a uctívaly tvůrčí potenci Boží.<sup>111</sup>

## 6. 2. Konzola s námětem fénixe, pelikána a orla

Popisy konzoly se v literatuře liší. Jaroslav Pečírka tento námět ve své studii interpretuje jako,<sup>112</sup> konzolu s pelikánem ve dvou obměnách a fénixem v plamenech. Josef Opitz<sup>113</sup> již výklad mění na konzolu s orlem, fénixem a pelikánem, tohoto výkladu se uměleckohistorická literatura i přes značný stupeň poškození reliéfu drží doposud.

Tato konzola je z celého zkoumaného souboru nejpoškozenější. Její přesný popis je proto takřka nemožný. Reliéf představuje tři ptáky se široce rozepjatými křídly mezi nimiž je umístěna figurální výzdoba v podobě blíže nespécifikovaných hlaviček. Na žádném ze zobrazených opeřenců se nedochovaly hlavy. Levý pták vyrůstá z plamenů, jimiž má ve spodní části pokryté tělo i křídla. Napravo od něj je druhý opeřenec, k němuž se ve spodní části upínají pravděpodobně tři mláďata. Křídla těchto dvou ptáků se dotýkají a mezi nimi je umístěna velmi poškozená hlava s velkýma špičatě zakončenýma ušima. Poslední pták, v řadě úplně vpravo má břicho pokryté nespécifikovaným dekorem, pravděpodobně se jedná

<sup>109</sup> <http://bestiary.ca/index.html>, The Medieval Bestiary, vyhledáno 20. 06. 2012.

<sup>110</sup> <http://www.iliteratura.cz/Clanek/16281/mistr-klaret-exemplarius-auctorum>, vyhledáno 20. 06. 2012

<sup>111</sup> ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, (pozn. 107).

<sup>112</sup> PEČÍRKA 1932, (pozn. 16).

<sup>113</sup> OPITZ 1935, (pozn. 20).

o vegetativní motiv, nelze však vyloučit ani další ptačí mládě. Mezi křídly těchto sousedících ptáků je též umístěna hlavička, pravděpodobně opatřena nimbem, motiv vycházející z jejich úst nelze z důvodu pokročilé degradace určit.

### 6.2.1 Fénix v křesťanské ikonografii a v námětech výtvarného umění.

Physiologus uvádí fénixe jako tvora který se spálí k smrti, ale třetí den vstane z popela, je tedy přirovnáván ke Kristovu Zmrtvýchvstání. Podle antického výkladu fénix pochází z Arábie nebo Indie. Je popisován jako krásný pták s barevnými křídly, která se třpytí zlatem, září hyacintem, smaragdem a jinými vzácnými kameny a na hlavě má korunku. Každých pět set let (sto let) se vypraví k libanonským cedrům, kde napájí svá křídla vůní bylin a myrhy a odtud odletí za novoluní do města Heliopolis, kde kněz navrší u oltáře vysokou hranici ze dřeva vinného keře. Fénix se posadí na oltář, oheň ho zachvátí, a sám sebe tak spálí. Druhý den kněz najde v popelu červa, tomu den následující narostou křídla a stane se ptačím mládětem. Třetí den pak nabude znovu svoji podobu, slavnostně kněze pozdraví a odletí zpět na svá místa. Fénix je vnímán jako symbol trvalosti, věčnosti a neustálé obnovy, jako poukaz zrození bez zplazení. Pro svoji zářivou krásu byl též vnímán jako symbol sluneční. Mnohdy byl zobrazován s paprskovitou svatozáří a často také ve spojení se stromem života. Lacantiovi je připisováno dílo *De ave Phoenice* z přelomu 3. a 4. století. Církevní otcové chápali fénixe jako obraz nesmrtelnosti lidské duše i jako symbol Krista. V křesťanském umění se s tímto symbolem můžeme setkat od raných počátků na mozaikách, sarkofázích i nástěnných malbách. Ve středověkém umění je pak často zobrazován po boku pelikána, jako dalšího christologického motivu. Fénix, který sedává na stromech Rajské zahrady, je v křesťanské ikonografii symbolem Vzkříšení, života věčného, naděje, čistoty a ctnosti. K tomuto tématu autor *Physiologu* dodává, *“Jestliže má tento pták moc sám sebe zabít a vzkřísit jak to, že lidé pak nedovedou porozumět tomu, když Kristus říká, mám moc svůj život dát a mám moc jej opět přijmout..“ (Jan 10,18).*<sup>114</sup>

<sup>114</sup> K tématu: TREU Ursula, *Physiologus: Friihchristlicher Tiersymbolik*. Berlin: Union Verlag, 1987, kap. 6, s 18. Mohr Gerd.H.: *Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění*, Munchen 1971, translation URBÁNKOVÁ Věra 1999.59. MOLSDORF Wilhem, KIRSCHBAUM Engelbert,, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom-Freinurg-Basel-Wien 1968-1976, 3 díl, 430, 431. BECKER Udo, *Slovník symbolů*, Praha Portál 2002, 213,214. ROYT Jan, ŠEDINOÁ Hana, *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998. HALL James, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991, 136. LURKE Manfred, *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Praha 1999, MOLSDORF Wilhem. *Christliche Symbolik der mittelalterlichen kunst*, Leipzig 1926, nové vydání Akademische Druck1968.

### 6.2.2. Pelikán v křesťanské ikonografii a v námětech výtvarného umění.

Motiv pelikána byl používán již ve starém Egyptě. V raném křesťanství se téměř nevyskytuje, ve středověku se ale velmi rozšířil jako poukaz na Kristovo Ukřižování. Pelikán je *Physiologem* chápán jako předobraz boží lásky k člověku a Kristovy oběti. Text uvádí, že dorůstající mláďata pelikána klovají své rodiče do obličeje a ti je rozzlobeni usmrtí. Brzy však svého činu litují, matka je třetí den přivine na svá prsa, živí je vlastní krví a ptáčata znovu ožijí. Stejně tak jako „*Otec všemohoucí vzkřísil Pána Ježíše Krista, svého Syna třetího dne z mrtvých*“. Kristus svou krví oživuje své děti, a smývá jejich viny, pelikán symbolizuje tedy také boží lásku k člověku. Je symbolem Kristovy oběti a Zmrtvýchvstání, symbolem rodičovské obětující lásky, lásky Boží. V biblických textech v *Žalmu 102, 7* je věřící přirovnáván k pelikánu na poušti. O tuto symboliku se opírali i četní církevní spisovatelé jako byl Efram Syrský, sv. Augustin, sv. Tomáš Akvinský a další.<sup>115</sup>

### 6.2.3. Orel v křesťanské ikonografii a v námětech výtvarného umění.

Orel jako symbol nebe, slunce a božské vlády proniká napříč kulturami i věky. Již v kulturách Asýrie, Babylonu, Persie i Egypta byl znamením božské i lidské moci a vlády. Jeho pera byla používána na kultických ozdobách jako symboly slunečních paprsků. Orel byl považován za krále ptactva. V antickém starověku byl atributem síly a vítězství a jako takový byl znázorněn na korouhvích římských legií. Orel v antické kultuře též ztělesňuje, nebo vynáší duši zemřelého k bohům. Podle Plínia vzlétá orel s mláďaty blízko ke slunci, jenž je nespálí, naopak posiluje. Které z mláďat žár nevydrží orel zavrhne. Ve starém zákoně je péče boha o svůj vyvolený lid přirovnávána k orlu nesoucímu svá mláďata na křídlech k nebi. Orel je symbolem boží lásky, mládí, síly a obrození. Podle *Izaijáše (40,31)* „*ti, kdo poskládají naději v Hospodina, nabývají nové síly, vznášejí se jako orlové*“. *Physiologus* přirovnává starého orla se špatným zrakem a slabými křídly, omlazujícího se trojitým ponořením do pramene, ke katechumenovy, jenž vstupuje do nového společenství. Podle jiného výkladu se orel, král ptactva, dožívá sta let, má příliš velký zobák a zakalený zrak, takže přestává vidět a ztrácí schopnost lovit. Omládne tím, že svůj zobák obrušuje o skálu a koupe se v prameni mládí, vzlétá ke slunci a jeho žářem se posiluje. Oba příklady jsou přirovnávány k člověku obnovujícím se v Kristu. Orel držící ve spárech rybu, je chápán jako symbol Krista, který vyzdvihuje věřícího z křtícího pramene do věčné blaženosti. Citát z knihy *Jób (39, 30)* „*A i mladí jeho vstřebávají krev,...*“ je vykládán podobenstvím mučedníků, kteří se podílejí na utrpení kristově a podobně jako mláďata orla, občerstvují se tělem a krví Páně. Vzorná péče

---

<sup>115</sup> Ibidem. (pozn 109)

orla o své potomstvo je v *Páté knize Mojžíšově* (32, 11-14) přirovnána k péči Hospodina o lid izraelský. Tuto interpretaci přebírá do svých textů též *Physiologus*. Orel je symbolem Krista, personifikací Božího slova a spojuje se s Kristovým Nanebevstoupením.

Je atributem také mnoha světců. Sv. Jan Evangelista byl vyobrazován s orlem pro vzletnost svého evangelia a také proto, že byl jeho společníkem na ostrově *Patmu* kde došlo k Janovu zjevení v Jeskyni Apokalypsy. Orel je atributem sv. Floriána, sv. Vojtěcha, sv. Stanislava Krakovského, sv. Jana od Kříže a také Panny Marie. V biblických textech je často nesnadné orla odlišit od supa, pro svoji dravou loupeživost a v návaznosti na *Matoušovo evangelium* (24,28) bývá také vykládán jako symbol ďábla loupícího duši. Kromě kladných ctností může zastupovat i smrtelný hřích pýchy a obžerství.<sup>116</sup>

Jako dvouhlavý se objevuje v symbolech navracejících se k tradici římského císařství, jako obnovený atribut světské vlády.

*„Ptáci skuteční i bájní hrají významnou roli v symbolice výtvarného umění Ptákům věnoval již Plínius celou desátou knihu svého spisu O Přírodě.“<sup>117</sup> „Ptactvo se pohybuje mezi nebem a zemí, což značí jeho nadřazenost nad ostatními zvířaty. Jeho blízkost k nebesům a spojitost s Bohem mu dává moc. Dravci bývají obrazem síly a vymezují se buď v kladném pólu, svou vznešeností, nebo v záporném pólu, svou dravostí. Menší ptáci, hlavně holubice, odkazují na lidskou duši, která putuje do ráje, k Boží milosti...“<sup>118</sup>*

### 6. 3. Konzola s Mojžíšem a evangelisty.

Také v tomto případě se literatura liší v popisu námětu reliéfu konzoly. Pečírka<sup>119</sup> ji interpretuje jako konzolu s evangelisty, Kristovými životopisci. Albert Kutal<sup>120</sup> scénu popisuje jako Mojžíše se čtyřmi anděly. Ještě kapitolách Umělecké památky Prahy<sup>121</sup> se výklad stále drží staršího Kutalova komentáře.

Ve středu této kompozice je umístěna polopostava Mojžíše s deskami starého zákona. Po jeho pravé straně sedí Evangelista Jan naklánějící se ke svému zvířecímu protějšku orlu a Evangelista Lukáš, jež má za zády býka. Po Mojžíšově levé straně sedí Matouš, který má

<sup>116</sup> Ibidem (pozn. 109)

<sup>117</sup> ROYT /ŠEDINOVÁ 1998, (pozn. 107), 121.

<sup>118</sup> HULÁKOVÁ Hana, Srovnání křesťanské symboliky ve středověku a v baroku, (Magisterská diplomová práce, Masarykova universita v Brně), 2009, 21.

<sup>119</sup> PEČÍRKA 1932, (pozn. 16).

<sup>120</sup> KUTAL 1962, (pozn. 26).

<sup>121</sup> VLČEK Pavel, Umělecké památky Prahy - Staré město Josefov, Praha 2000.

podobu anděla a Lukáš se lvem. Evangelisté mají před sebou rozevřené svitky a prsty ukazují na jejich obsah. Nad Janovou a Markovou hlavou jsou umístěny pěticípé hvězdy.

Námět reliéfu je založen na typologii Starého a Nového zákona . Vrcholný středověk chápal vztah Starého a Nového zákona v rámci tzv. *typologického paralelismu* jako přípravu a naplnění. Citace z Lukášova evangelia se stala pro tento vztah základem (24,44) „ *že se musí naplnit všechno, co je o mně psáno v zákoně Mojžíšově, v Prorocích a Žalmech.*“ Janovo evangelium ( 1,17) „*Zákon skrze Mojžíše dán jest, milost a pravda pak skrze Pána Ježíše Krista...*“. Svatý Pavel Římanům: (5,12) „*Skrze jednoho člověka totiž vešel do světa hřích a skrze hřích smrt; a tak smrt zasáhla všechny protože všichni zhřešili. Hřích byl ve světě už před zákonem, ač hřích se nezapočítává , pokud není zákon. Smrt však vládla od Adama až po Mojžíše i nad těmi, kdo hřešili jiným způsobem než Adam. On je protějškem toho, který měl přijít. S milostí tomu však není tak jako s proviněním . Proviněním toho jediného, totiž Adama mnozí propadli smrti; oč spíše zahrnula mnohé Boží milost, milost darovaná v jediném člověk, Ježíši Kristu.*“ Ikonografie propojuje Starý a Nový zákon a poukazuje na středověký teologický postoj, kdy zákon usmrcuje a milost oživuje. Staví proti sobě židovský zákon a křesťanskou milost v Kristu.<sup>122</sup> Z učení Starého zákona vychází učení zákona Nového, „*Concordancia veteri et novi testamenti*“. Touto otázkou se zabýval a podrobně ji rozpracoval na přelomu 4. a 5. století jeden z nejvýznamnějších otců Západu svatý Augustin.

#### **6. 4. Konzola se dvěma anděly, lvem, jelenem a medvědem.**

Námět této konzoly patří ve sledovaném souboru k nejproblematictějším. Literatura ani v tomto případě nepodává ucelenou interpretaci. Jaromír Pečírka přichází s konceptem andělů přivádějících obětní zvířata, jako poukaz na Kristovu oběť, sám ale kriticky uvádí „...*děj těchto výjevů blíže určití nedovedu...*“<sup>123</sup> Kutal určuje zvířata na reliéfu jako medvěda, lva a jelena<sup>124</sup> a Jaromír Homolka scénu též vykládá jako symbol starozákonních obětí.<sup>125</sup>

---

<sup>122</sup> ROYT Jan, HRUBÝ Vladimír: Nástěnná malba s námětem Zákon a Milost na zámku v Pardubicích, in: Umění 40, 1992, 124-137

<sup>123</sup> PEČÍRKA 1982, (pozn. 16).

<sup>124</sup> KUTAL 1962, (pozn. 26).

<sup>125</sup> HOMOLKA 1976, (pozn. 28).

Ve středu kompozice této konzoly je umístěna objemná hlava lva, jíž po každé straně za hřívu drží jeden anděl. Pravý anděl pak gestem druhé ruky potlačuje medvěda, levý drží za paroží jelena. Pozadí lva a jelena tvoří členitý skalní reliéf. Mezi křídly andělů, nad hlavou medvěda je umístěna šesticípá hvězda.

#### 6.4.1. Anděl v křesťanské ikonografii a v námětech výtvarného umění.

Zmínky o různých formách andělských bytostí se objevují snad ve všech dobách a kulturách. Název anděl vychází z řeckého slova *angelos*, znamenající posel, vyslanec, „což vyjadřuje jeho funkci, nikoliv podstatu.“<sup>126</sup> V hebrejštině byl anděl označován slovem *malachim*, které se vykládá jako stinná stránka Boha, či posel a také se používalo pojmu *elohím*, jež znamenalo něco ve smyslu Mocnosti ducha, či Synové Boží.<sup>127</sup> Dvojice cherubů zdobila podle II. knihy Mojžíšovy víko židovské archy tzv. *kaporet*. V novém zákoně se andělé stávají zvěstovateli vykupitelského díla Kristova. U evangelistů Marka (13, 24-27) a Matouše (24, 29-31) nalezneme vylíčení posledních dnů člověka, kdy Hospodin vyšle své anděly, kteří shromáždí vyvolené do čtyřech stran světa. Podstatnou úlohu hrají andělé ve Zjevení sv. Jana. (J 1, 51) „...uvidíte nebe otevřené a boží anděly vystupovat a sestupovat na Syna člověka.“ Zásadní roly pak hrál Pseudodionýsiův spis o *Nebeských hierarchiích*. Pseudo-Dionýsius dělí anděly do tří triád o devíti kůrech. V první a nejvyšší triádě jsou zařazeni serafové, cherubové a trůnové. Ve druhé panstva, síly a mocnosti a ve třetí knížectva, andělé a archandělé.<sup>128</sup>

#### 6.4.2. Jelen v křesťanské ikonografii a v námětech výtvarného umění.

Jelen je mytologické zvíře, které je již odedávna chápáno jako nositel světla. Patří k nezobrazovanějším zvířatům již v pravěkých jeskyních. Jelen byl vnímán jako ochránce a vůdce zemřelých. Jeho neustále se obnovující parohy byly symbolem koloběhu života. Podle Aristotela (*De animal*) má jelen tak jemný sluch, že zaslechne každý zvuk. Též miluje hudbu, která ho ukolébává k spánku a tak může být snadno polapen. Jako milovník hudby se stal atributem Erató, která byla múzou milostného básnictví. Ve Starém zákoně jelen patří k čistým zvířatům, laň je často pronásledována, ale díky daru hbitosti, kterou jí obdařil Hospodin se jí daří unikat. Podle *Žalmy 42,2* jelen dychtí po bystré vodě, tím je přirovnáván

<sup>126</sup> ROYT Jan, *Poslové nebes*, Kašperské Hory, 2001, 3.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> *Ibidem* 10.

k duši člověka dychtícímu po Bohu, proto byl častou součástí výzdoby baptisterií a mauzoleí. Hrabanus Maurus připodobňoval ve spise *De univ*, apoštoly a světce k jelenů občerstvujícím se vodou z pramenu věčného života a přivádějící k této očišťující vodě katechumeny. Jelen je symbolem moudrosti a opatrnosti. *Fysiologus* předkládá legendu o jelenu a hadu; jelen je považován za tvora, který čistí pramen od hada, stejně jako Kristus potírá ďábla „*nebeskou vodou*.“ Jelen je tedy symbolem Krista a úhlavním nepřítelem hada; ďábla a hříchu. Ikonografie jelena bývala díky své symbolice i úzce spojována i s lazebnickým řádem.<sup>129</sup>

### 6.4.3. Lev v křesťanské ikonografii a v námětech výtvarného umění.

Výklad symboliky lva je ambivalentní. V mnoha světových kulturách vystupuje lev jako symbol moci a síly. Jeho síla, řev a hřiva z něj činí „*krále zvířat*“. Společně se sloupem, symbolizujícím zemskou osu nebo stromem života, se objevuje dvojice lvů na Lví bráně v Mykénách, v Egyptě byl lev pokládán za jevovou formu slunečního boha. Symbolikou slunce je též určován řecký mýtus o Herkulovi; Herkules je oděn do kůže nebezpečného nemejského lva, kterého sám zardousil. Symbolem síly je lev i ve starém zákoně. V Jákobově zvěsti, byl Juda přirovnávám ke lvovi, jenž bude mocně vládnout. Příběh Samsonův byl interpretován typologicky jako poukaz na oběť Kristovu, či přemožení ďábla. Lvi na trůnu Šalamounově a posléze na trůnech středověkých panovníků, poukazovali na jejich moc a sílu. Panna Maria trůnící na lvím trůně, bývá spojována s titulem „*stolice moudrosti*“. Podle *Fysiologu* je lev králem zvířat, neboť Jákob žehnající Judovi řekl: „*Mládě lví je Juda. S úlovkem můj synu, vystoupil jsi vzhůru.*“ (*Gn. 49, 9*) Věřilo se, že lev ve spánku nezavírá oči a je tak neustále bdělí, tento jev byl přirovnáván ke smrti. Dále *Fysiologus* uvádí, že lvice rodí svá mláďata mrtvá a oživuje je svým dechem, toto bylo vztahováno ke Kristovu Zmrtvýchvstání.

Lva za krále zvířat považovaly i někteří církevní spisovatelé (Hrabanus Maurus, Isidor ze Sevilly..) V evangeliu Pseudo-Matoušově doprovází lev Svatou rodinu na útěku do Egypta. Zázrak se lvem, který neublížil k smrti odsouzeným křesťanů, pak pronikl jako *tops* do mnoha

---

<sup>129</sup> K tématu: TREU Ursula, *Physiologus: Friihchristlicher Tiersymbolik*. Berlin: Union Verlag, 1987. Mohr Gerd.H.: *Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění*, Munchen 1971, translation URBÁNKOVÁ Věra 1999. MOLSDORF Wilhem, KIRSCHBAUM Engelbert, „*Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom-Freinurg-Basel-Wien 1968-1976. BECKER Udo, *Slovník symbolů*, Praha Portál 2002. ROYT Jan, ŠEDINOÁ Hana, *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha 1998. HALL James, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991. LURKE Manfred, *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Praha 1999, MOLSDORF Wilhem. *Christliche Symbolik der mittelalterlichen kunst*, Leipzig 1926, nové vydání Akademische Druck 1968.

světeckých legend ranně křesťanských mučedníků. Se lvem jako s atributem se můžeme setkat i v případě světců; sv. Jeroným, sv. Marek.

Lví síla a řev byly interpretovány také záporně; „...neboť ďábel obcházející jako lev řvoucí, aby způsobil odpadnutí křesťanů“. (Ž 22,14; 1 P 5,8) Podobně negativní význam má lev v biblických příbězích o *Danielovi v jámě lvové* i o *Samsonovi zabíjejícího lva*. Na pohanských sarkofázích bývaly lví hlavy chápány jako symboly pohlcovačů života. Lev se objevuje na středověkých náhrobcích pod nohama zemřelých s odvoláním na *žalm 91, 13*: „...po lvu a po zmiji šlapat budeš“ Podobný význam má také lev pod nohama Panny Marie. Pro svoji symboliku se lev stal i velmi vyhledávaným heraldickým motivem.<sup>130</sup>

#### 6.4.4. Medvěd v křesťanské ikonografii a v námětech výtvarného umění.

I v případě symbolu medvěda není jeho význam pouze jednoznačně pozitivní, či negativní, zde se však zobrazování přiklání spíše k negativnímu smyslu. Medvěd se jako symbol též uplatnil v mnoha světových kulturách a od starověku byl pokládán za divoké nebezpečné zvíře. Jako šelma aktivní zejména v noci, se medvěd stal symbolem měsíce. V raném křesťanství je symbolika medvěda používána jen zřídka. Plinius ve spise *De natura* uvádí, že nikdy nebyla ulovena březí samice a dále píše, že medvědice rodí beztvářá mláďata, která olizováním oživuje a dává jim podobu. Pliniovo vyprávění pak dále v křesťanském duchu rozvíjí Isidor ze Sevilly či Hildegarda z Bingen. Franz von Retz v díle *Defensorim inviolatae virginitatis beate Mariae* v tomto spatřuje předobraz Mariina panenství.<sup>131</sup> Ve Starém zákoně je medvěd většinou zosobněním nečistých sil. Je považován za nepřátele Davidova stáda, tak jako se stává ďábel nepřítelem stáda Kristova. Davidův souboj s medvědem a lvem by vykládán christologicky též jako předobraz pokušení Krista, nebo jako jeho sestupu do předpekli. Jako démonické, zavrženíhodné zvíře se medvěd objevuje ve scéně Posledního soudu na jižním portálu opatského chrámu v Beaulieu.

Na druhé straně je medvěd oceňován pro svoji učenlivost a schopnost podřídit se v zajetí člověku. Zobrazení medvěda s medvěďákem se často objevuje v žánrových scénách iluminovaných rukopisů. Tyto scény mnohdy vycházely z tzv. exempel, poučných a většinou

---

<sup>130</sup> Ibidem

<sup>131</sup> ROYT/ŠEDINIVÁ 1998, (pozn. 107).



mravokárných příkladů, čerpajících z lidových pořekadel.<sup>132</sup> Medvěd je atributem sv. Kolumbana, sv. Florence, sv. Galla a dalších světců a je též zobrazován ve společnosti proroka Elizea.<sup>133</sup>

## 6. 5. Konzola s proroky

Ani symbolika tohoto výjevu není doposud objasněna. Pečírka<sup>134</sup> se zmiňuje o konzole s proroky, tohoto výkladu se drží též Albert Kutal.<sup>135</sup> V pozdější literatuře se můžeme setkat i s odkazem na starozákonní proroky a sybily.

Konzola vynáší šest postav, její kompozice je rozvinuta od hlavní nejmórazněji vyklenuté středové postavy. Všechny figury jsou oděny do dlouhých hávů s kapucemi na hlavách. Reliéf je v pokročilém stádiu degradace kamene, proto je jeho přesný popis obtížný. Postavy jsou od sebe pravděpodobně částečně věkově odlišeny. Středová figura a dvě levé drží v rukou nápisové pásky. Postava vpravo od středu, má výrazně odlišný obličej, nemá vousy a rukou si podpírá čelo. O této postavě se literatura někdy zmiňuje jako o sybile. Sousední pravá figura nemá svitek, rukou však ukazuje na blíže nespecifikovaný předmět. Střední vyklenutá postava je zpracována jako polofigura, ostatní jsou celé sedící figury.

### 6.5.1. Prorok v křesťanské ikonografii a v námětech výtvarného umění

Prorok není ani tak věštcem budoucnosti, jako spíše hlasem a tlumočnickem, vyslovujícím a interpretujícím Boží poselství, často zakódované ve složitých podobenstvích a symbolických obrazech. Proroci jsou muži i ženy a prorocké vize se objevují snad ve všech světových náboženstvích. Proroci jsou v křesťanské tradici hlavními zastupiteli Staré smlouvy v typologickém vztahu k apoštolům. Dotýkají se otázek budoucího osudu izraelského národa i každodenní politiky. Za proroky jsou považovány obecně osobnosti jejichž knihy jsou součástí Starého zákona. Nejděší prorocké knihy jsou Izaiášova, Danielova, Jeremiášova a Ezechielova, proto jsou tyto starozákonní osobnosti nazýváni *velcí proroci*. Druhou skupinu tvoří dvanáct *proroků malých* Izaiáš, Jeremiáš, Ezechiel, Daniel, Abakuk, Abdiáš, Ageus,

---

<sup>132</sup> K tématu: FLAJŠHANS Václav, Klaret a jeho družina I. Slovníky veršované. Praha 1926, FLAJŠHANS Václav. Klaret a jeho družina II. Texty glosované, Praha 1928.

<sup>133</sup> K tématu: viz. pozn. 108.

<sup>134</sup> PEČÍRKA 1932, (pozn. 16).

<sup>135</sup> KUTAL 1962, (pozn. 26).

Ámos, Jóel, Jonáš, Malachiáš, Sofonáš, Zachriáš. Dále do prorocké skupiny patří Mojžíš, Abrahám, Elijáš a Elíša. Pojem malí proroci použil poprvé sv. Augustin ve spisu *De civitate Dei*. Postavením proroků se zabýval ve svém spise *O nebeské hierarchii* Pseudo-Dionýsios Areopagita (např. iluminace v Pasionálu abatyše Kunhuty, kol 1320, Praha, NK ČR).<sup>136</sup> Proroci jsou obvykle zobrazováni jako vousatí muži a jako atribut mají v ruce svitek. Důležité místo mezi proroky má Jan Křtitel (Jan Předchůdce) jako poslední z proroků, „*který byl prostředníkem mezi Starým a Novým zákonem, mezi Mojžíšem a Kristem, prorok který...kázal Zákon a Evangelium, smrt a spásu, literu a duch, hřích a spravedlnost...a dále že V zákoně je smrt, v Kristu život.*“<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> ROYT Jan, *Slovník biblické ikonografie*, UK Praha, Karolinum 2007, 250.

<sup>137</sup> ROYT Jan, HRUBÝ Vladimír: *Nástěnná malba s námětem Zákon a Milost na zámku v Pardubicích*, in: *Umění* 40, 1992, 124-137.

## 7. Náboženský a politický kontext vzniku díla

Ještě než bude možné zamyslet se nad možnou rekonstrukcí ikonografického programu severního bočního portálu, je třeba alespoň nastínit hospodářskou a náboženskou situaci v Praze v době stavby Týnského kostela.

„*Praha byla kromě jiného za doby vlády Karla IV. a dílem i letech Václava IV. ohromným stavenišťem.*“<sup>138</sup> Pracovalo se na přestavbě královského paláce, katedrály sv. Víta, vznikal nový kamenný most přes Vltavu, Staroměstská radnice, Rotlevovský palác, chrám Panny Marie Sněžné, klášterní kostel v Emauzích i další významné realizace v neposlední řadě s mimořádnou stavbou kaple Božího těla.<sup>139</sup> Do doby velké stavební expanze spadá i výstavba Týnského chrámu. Její situace se od většiny zmiňovaných přece jen liší, a to tím že nešlo o státní donaci, ale alespoň zpočátku o měšťanský zájem. Situace vyplývající z velkého stavebního rozmachu nám může ukázat i na to, že v Praze se touto dobou mohlo uplatnit vedle svatovítské huti i množství dalších stavebníků, sochařů malířů a jiných tvůrčích osobností. Tyto poměry musely také lákat celou řadu řemeslníků a umělců ze zahraničí, kteří byli zvyklí za prací cestovat i na velké vzdálenosti. Dobová situace se tedy zdá být mnohem pestřejší, než uvádí většina literatury věnované problematice formálního zařazení sochařské výzdoby Týnského portálu.

Století 14. Je také stoletím předcházejícím velkým náboženským reformním hnutím, kdy zdánlivý rozkvět silné církve již provázely vnitřní rozkoly.<sup>140</sup> Pražské biskupství bylo v roce 1344 povýšeno na arcibiskupství. V čele nově vniklé arcidiecéze stála osobnost Arnošta z Pardubic. Ten na přání Karla IV. korunoval jeho teprve dvouletého syna Václava v roce 1363 českým králem. U prvního českého arcibiskupa Arnošta z Pardubic již můžeme sledovat počátek *nového* vnímání obrazu, jako podnětu ke zbožné meditaci, jako zprostředkujícího

---

<sup>138</sup> KUTHAN Jiří, *Splendor et Gloria Regni Bohemiae; Umělecké dílo jako projev vladařské reprezentace a symbol státní identity*, Praha 2008, 272.

<sup>139</sup> *Ibidem* 274, 275.

<sup>140</sup> K tématu: MEDEK Václav, *Cesta české moravské církve staletími*, Praha 1982. HOMOLKA Jaromír, *Arcibiskup Jenštejn a výtvarné umění (poznámky k výtvarné propagandě v předhusitských Čechách)*, referát k semináři historiků starších dějin z muzeí ČSR, 1977. MOLNÁR Amedeo, *Pohyb teologického myšlení, Přehledné dějiny dogmatu*, 1982, MOLNÁR Amedeo, *Na rozhraní věků- Cesty reformace*, 1985. MOLNÁR/ŘÍČAN *Dvanáct století církevních dějin 1973*, KRATOCHVÍL Václav, *Církev v dějinách*, Příbram, 2002. KADLEC Jaroslav, *Přehled českých církevních dějin* Praha, 1991. ŠOLTÉSZ Štěpán, *Dějiny křesťanské církve*, Praha 1971, ROYT/KUTHAN, *Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha*, Praha 2011.

článku mezi věřícím a Bohem. Toto je podloženo i vlastním Arnoštovým sepsáním o zázračném vidění z raného mládí v kostele v Kladsku. Při zpěvu antifony *Salve Regina* pohlédl mladý muž na obraz Neposkvrněné Panny Marie na hlavním oltáři, ta od něj však odvrátila tvář, teprve po dlouhé modlitbě k Panně se opět pomalu a mrzutě její tvář vrátila zpět, tak jak ji viděl před rozhněváním. Tento zázrak Arnošt sepisuje o mnoho let později již jako arcibiskup s velkou kajícíností a uděluje čtyřicet dní odpustků všem, kteří budou o tomto zázraku číst, slyšet, nebo jiným vypravovat. Tímto Arnošt navázal na novou vlnu mariánské zbožnosti, která se projevila velice výrazně i v českých zemích a již dovršil další arcibiskup Jan z Jenštejna.<sup>141</sup>

V roce 1363 byl pozván Karlem IV. po dohodě s Arnoštem do Prahy Konrád Waldhauser. Byl to mnich z augustiniánského kláštera v hornorakouském Waldhausenu. Waldhauser neuměl česky, v němčině kázal u sv. Havla a hlavně pak v Týnském kostele, kde se stal farářem především německému měšťanstvu. Waldhauser je vnímán jako jeden z tzv. *předchůdců české reformace*. S růstem blahobytu, jež přinášela Karlova stabilní vláda, šla dolů křivka náboženského života, ve kterém přibývalo povrchnosti. I příliv lidí na novou universitu měl za následek určité zesvětštění a uvolnění mravů. Účinek Konrádova kázání byl u měšťanstva značný, odkládali svá nákladná roucha, lichváři vraceli nedovolený úrok. Stopami Waldhauserovými kráčel i Jan Milíč z Kroměříže, který byl v letech 1357 až 1360 registrátorem v císařské kanceláři. Jan se ale záhy vzdal svého postavení a nadále se věnoval výhradně kazatelskému úřadu. Měl velmi vysoké nároky na morálku kněžského života a sám žil v úplné chudobě a mnišské askezi. Jeho kritika zaměřená proti hříšnému kléru proto nacházela živou odezvu v širokých vrstvách městského obyvatelstva. Bojoval proti obžerství, lakotě, ostří jeho kázání bylo namířeno proti pohlavní prostopášnosti. Milíč šel tak daleko, že s císařským svolením zřídil na místě bývalého vykřičeného domu a okolních budov, místo *nového života*, nazvané Jeruzalém. Byl to příbytek pro obrácené nevěstky i pro kněze, kteří se zde měli pod Janovým vedením učit hlásat principy onoho *praktického křesťanství*, jež sám propagoval. Ve svých kázáních se nechával často strhnout, když chtěl upozornit na zkaženost současného světa, a to ho uvádělo i do závažných konfliktů. U příležitosti, kdy jeho kázání navštívil sám Karel IV., na něj přímo ukázal se slovy „*Toť velký Antikrist, který zkazí církev Kristovu...*“ Díky porozumění učenců Vojtěcha Rankův a vyšehradského děkana Viléma

---

<sup>141</sup> K tématu: HOMOLKA Jaromír, Arcibiskup Jenštejn a výtvarné umění (poznámky k výtvarné propagandě v předhusitských Čechách), referát k semináři historiků starších dějin z muzeí ČSR, 1977.

z Leskova a i díky Karlovu pochopení, vyvázl z celé situace bez úhony. Milíč, trpící představou blížící se Apokalypsy a očekávání brzkého konce světa, vytvářel z Jeruzaléma vzorovou farnost a horlil pro nápravu církevního života. Umírá v Avignonu v roce 1374, kde musel obhajovat své postoje po udání žebravých řádů z překračování církevních nařízení. Podobného smýšlení jako Milíč, byl Vojtěch Rankův z Ježova, Tomáš ze Štítného a Mistr Matěj z Janova. I všechna tato slavná jména prošla zdi Týnského kostela. Učení Mistra Matěje z Janova provázela apokalyptická vize, stejně tak jako učení Milíčovo. Toto pak vrcholilo ještě zanícenější kritikou současného světa. Za stoupence Antikrista byl tentokrát vyhlášen avignonský vzdoropapež Kliment VII. Matěj dále rozvíjí myšlenku nového lidu, již už z části vyjadřoval Milíč: *“Já dnes věřím více v reformu lidu, že dříve povstane nový lid, utvářený podle nového člověka a z něho teprve noví klerikové a kněží budou vzati“*. Ještě větší důraz klade Matěj z Janova na požadavek častého svatého přijímání. Není pochyb, že tento *nový lid*, lid naplněný novým sebevědomím, bude již brzy nositelem církevní reformy. *Předchůdci české reformace* byly do jisté míry součástí tehdejšího moderního hnutí zvaného *„devotio moderna.“* Zejména augustiniánské kláštery přispěly k rozšíření této nové zbožnosti v českých zemích. Hnutí, jež navázalo i na starší mystickou zbožnost Mistra Eckharta, by bylo možno přirovnat k začátkům hnutí clunyského. Šlo o prosazení, dobově přiměřené zbožnosti, o vnitřní prostotu a snahu o následování Ježíše Krista jako pravého vzoru křesťanského života. Byl kladen velký důraz na znalost Písma, časté přijímání, mariánský kult a prožívání liturgie. Cílem bylo raději utrpení a lítost osobně prožívat, než znát její definice. Vůdčí osobou této zbožnosti byl Gerhard Groote, holandský kazatel a mystik, který část svých studií prožil i v Praze. V Čechách byly touto zbožností zasaženy především augustiniánské kláštery. Roudnický klášter, založený Janem IV. z Dražic v roce 1333, se stal záhy duchovním i uměleckým ohniskem šířícím tyto hodnoty v rychle se rozrůstajících klášterech sesterských. Po Roudnici založil Karel IV. augustiniánský klášter na Karlově, Arnošt z Pardubic na Kladsku, Jaroměř, Rokycanech a v Sadské. Rožmberkové založili klášter v Třeboni a další augustiniánské kláštery vyrostly v Brně, v Lanškrouně, Moravském Krumlově, Olomouci a v dalších městech. Vznikla tak hustá síť, ve které se rychle šířila vysoká augustiniánská vzdělanost i nově se utvářející náboženská a umělecká forma.

Václav IV. dosedá na český trůn po smrti svého otce ve svých 18. letech v roce 1378. Na počátku jeho vlády stále dobíhala karlovska reprezentativní tendence a byl obklopen řadou moudrých a zkušených lidí z královské kanceláře. Tito muži však brzy věkem odcházeli a mladý král je nahrazoval lidmi s již jiným smýšlením. Výraznou osobností se však stal Jan z Jenštejna. Pocházel z rodu pánů z Vlašimi a stal se po svém strýci Janu Očkovi v pouhých 28 letech pražským arcibiskupem. Ještě před smrtí se Karel IV. dožil papežského rozkolu. V roce 1378 byl zvolen francouzskými kardinály vzdoropapež Kliment VII. Tentokrát nevycházelo schizma ze střetnutí papežství a císařství, ale ze samého nitra církve. Oba papežové se obraceli na Karla o uznání volby. Nový arcibiskup Jan z Jenštejna se v tomto sporu plně přiklonil na stranu římského papeže Urbana VI. Václav IV. se však později od Jenštejna odvrátil a roku 1384 mu odňal kancléřský úřad. Jan poté věnoval veškerou svou pozornost péči o náboženský život v Čechách. K vyhocení sporů s královskou mocí došlo roku 1393 a kvůli majetkovým sporům týkajících se kladrubského kláštera byli dokonce zatčeni a mučeni Jenštejnovi stoupenci. Jan z Pomuku odmítl (nebo již kvůli svému fyzickému stavu nemohl) podepsat králem požadovanou listinu, že nikomu nebylo ublíženo, a již mrtev byl v noci hozen do nedaleké Vltavy). Arcibiskup skládá roku 1396 svůj úřad a o čtyři roky později umírá v Římě. I Jan z Jenštejna byl silně ovlivněn událostmi ze svého mládí. Byl zázračně uzdraven z onemocnění morem a byl intenzivně zasažen náboženskými viděními a sny. Nechával je výtvarně zpracovávat, především jako fresky ve svých soukromých prostorách. Tyto malby nemají u nás, jak se zdá, žádné přímé předstupy. Jsou malovány zcela bez výtvarných předloh, pouze podle určitého osobního vidění a popisu. Nástěnné malby, které nechal Jenštejn pořídit v arcibiskupském paláci bohužel zanikly spolu s celým palácem za husitských válek.<sup>142</sup>

Třetího arcibiskupa provázelo výtvarné umění celý život. Zdá se, že svoji donátorskou aktivitu vystupňoval zvláště po rozchodu Václavem IV. a svým nuceným ústupem z evropské politiky. Právě v ideové kampani, doprovázené obrazy našel způsob, jak se mohl, ve smyslu dobového nazírání, dále aktivně podílet na řešení základní problematiky doby, týkající se papežského schismatu. Mariánský kult svých předchůdců dovršil Jenštejn prosazením svátku Navštívení Panny Marie, jenž byl zaveden 8. dubna 1389.<sup>143</sup> Tento námět nesl zcela aktuální politický výklad. Alžběta jako alegorie církve zestárlé a Marie jako alegorie církve opět

<sup>142</sup> K tématu viz. pozn. 140.

<sup>143</sup> HOMOLKA 1977, ( pozn. 141), 124.

sjednocené, mladé a vítězné. Propagaci svátku a to samozřejmě i výtvarné, věnoval Jenštejn značnou pozornost. „Byl přesvědčen, že umělecké dílo dokáže vizuálně zpřítomnit božské, které je celou svou podstatou nadmyslové, a že tedy dokáže zobrazit nezobrazitelné“<sup>144</sup> Ústřední místo přitom zaujímal pojem krásy, idealizované a hieraticky odstíněné smyslové krásy, překračující svou idealizací reálná lidská měřítka a poukazující zároveň ke světu nadmyslovému.<sup>145</sup> Tato skutečnost, promítaná do výtvarného projevu, se stala velmi záhy terčem výtek a kritik ze strany reformních hnutí. „Někteří uctívají světice ne jako takové, nýbrž jako krásy se kterými se stýkají. Takto si tvoří ve své duši modlu, které venku odpovídá malba nebo socha, již se potom klanějí...nepovažovalo by se proto za hřích, kdyby někdo na takový obraz nebo sochu plivl, nebo ji zničil ať již sekerou, nebo plamenem.“<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> Ibidem 136.

<sup>145</sup> Ibidem.

<sup>146</sup> Matěj z Janova, Regulae , III, 198, citováno podle Jaromíra Homolky viz. pozn. 141.

## **8. Hypotetická ikonografická rekonstrukce chybějící výzdoby severního bočního portálu kostela Matky Boží před Týnem.**

Z předcházejících kapitol můžeme složit určitý informační rámeček, který by mohl být vodítkem úvaze nad ikonografickou rekonstrukcí severního bočního portálu kostela Matky Boží před Týnem. Z pramenů vyplývá, že o přestavbě, či novostavbě kostela Panny Marie bylo uvažováno již před polovinu 14. století.<sup>147</sup> Počátek přestaveb Týnského chrámu tedy plně spadá do období vlády císaře Karla IV. a arcibiskupa Arnošta z Pardubic. Do stejné doby, jako zahájení staveb na pražské katedrále sv. Víta, Václava a Vojtěcha. Je také možné se domnívat, že ještě před rokem 1350 byly zhotoveny plány nového Týnského kostela, ve kterých se počítalo i s umístěním vchodů. Hlavní vstup ze staroměstského rynku neumožňoval díky stávající zástavbě efektní, reprezentativní zpracování. Byly tedy zvažovány i dva vstupy z bočních lodí. Honosného provedení se dočkal pouze portál severní. Jižní byl stavebně připraven, ale nakonec se realizoval v mnohem jednodušší podobě. V první fázi a to až do konce 14. století, byly hlavními donátory výstavby kostela měšťané z nejbohatších rodů, většinou německého původu, kteří si udržovali již od 13. století na Starém městě podstatný vliv. Většina z nich pak byla i úzce provázána s královským dvorem a měla bezprostřední vzhled do císařského reprezentativního díla. Stavbu Týnského kostela můžeme tedy považovat i za reakci a snahu o vyrovnání se s těmito podněty.

Pracujeme-li s předpokladem, že stavba chrámu byla započata již krátce před polovinou 14. století, a zahrneme-li do této ideje výsledky stavebně historických průzkumů, tedy fakt, že stěny předsíně jsou konstrukčně provázány se zdivem opěrných pilířů (toto konstrukční řešení ukazuje k tomu, že zde portál byl zamýšlen již od počátku výstavby kostela kolem poloviny 14. století) a jestliže do tohoto konceptu zahrneme specifický charakter duchovních Týnského chrámu v možné době vzniku, můžeme se pokusit o bližší pochopení významu nákladného severního portálu.

---

<sup>147</sup> K tématu: TEIGE Josef, Základy starého místopisu Pražského, Praha 1910.



Předpokládejme tedy, že již v době před započítím stavby byl dán jasný architektonický rozvrh díla a počítalo se začleněním dvou reprezentativních bočních portálů. Pokud kolem roku 1380 byla již stavba dovedena do výšky bočních lodí a provizorně zastřešena a roku 1384 byl v novém chrámu vysvěcen hlavní oltář Panny Marie,<sup>148</sup> musíme práce na portále situovat mezi léta 1350 a 1380. Samotnému kamenickému provedení pak jistě předcházela architektonický výkres a to spíše v době odpovídající spodní datační hranici a také koncept ikonografický. Nelze vyloučit, že se v průběhu stavby tyto návrhy měnily a je to i pravděpodobné, pokud uvážíme změnu v řešení portálu jižního.<sup>149</sup> Zdá se takřka jisté, že z konstrukčního hlediska by zdobné konzoly portálu nebylo možné druhotně osadit do hmoty opěrných pilířů. Také jejich pozdější sochařské opracování na vsazených, kamenicky připravených blocích (tento příklad známe z nedalekého, nedokončeného kostela Panny Marie Sněžné) by bylo značně problematické, vzhledem k jejich výraznému sklonu. Tuto domněnku podporuje i vysoká výtvarná kvalita zpracování, jemnost i smysl pro sochařský detail. Stejný problém s druhotným osazením či opracováním je i v případě sošek Zvěstování, vsazených do vnitřní špalety ostění vstupu. U tympanonu je, dle mého soudu, situace o něco složitější. Z restaurátorských zpráv se nedá zjistit nic o technologii zasazení jednotlivých kusů reliéfu. Jiří Fajt zmiňuje, že při osazování kopie se ukázalo, že ani tympanon nemohl být vložen dodatečně.<sup>150</sup> Uvážíme-li tedy dobu vzniku stavby, její růst a zastřešení lodí, dostaneme se sochařskou výzdobou přibližně mezi roky 1360 až 1370. V této době a krátce před ní můžeme také hledat vznik ikonografického návrhu a konceptu díla. Z nastíněné dobové náboženské situace dále vyplývá, že toto období se neslo v již neklidném duchu, jako by předvíдалo následující velké změny. V protipólu s karlovskou reprezentací se objevovala častá kritika církve i císařství ze strany duchovních. Jan Milíč z Kroměříže došel tak daleko, že označil samotného Karla IV. Antikristem. Dobové tendence se nesly v eschatologickém duchu, v silném důrazu na časté přijímání a prožívání eucharistie. Nejvýznamnější osobnosti doby pak Týnským chrámem přímo prošly, kázal zde Konrád Waldhuser, Jan Milíč později i Matouš z Krakova, Václav Králík z Buřenic, Jan z Pomuku, ale i další faráři i univerzitní mistři.<sup>151</sup> Bez pramenných podkladů však není možné na jednu z těchto osobností přímo ukázat,

---

<sup>148</sup> EKRT František 1883, (pozn. 10), 294.

<sup>149</sup> LÍBAL, SÚRPMO 1977, (pozn. 34).

<sup>150</sup> FAJT 1996, (pozn. 53).

<sup>151</sup> K tématu: HAMMERSCHMIDT 1723, (pozn. 2), ZAP 1854, (pozn. 3), TOMEK 1885, (pozn. 1).

jako na konceptora týnského uměleckého programu. Možné ale je nechat se inspirovat dobovým míněním a potřebami.

Při řešení ikonografického programu můžeme vycházet z dochovaných částí, z tympanonu s Ukřižováním a Pašijovými výjevy, sošek Zvěstování a ze zdobných konzol. Přidržíme se Homolkova výkladu<sup>152</sup> a začněme odvíjet ikonografický program od drobných sošek Zvěstování. V evangeliu sv. Lukáše čteme popis této události, kdy anděl sestoupil k Panně Marii a pozdravil ji slovy „*Zdráva buď milostí obdařená, Pán s tebou, požehnaná ty mezi ženami. Ona pak uzřevši ho, zarmoutila se nad řečí jeho, a myslila, jaké by to bylo pozdravení. I řekl jí anděl: Neboj se, Maria, nebo jsi našla milost u Boha. A počneš v životě, a porodíš syna, a nazůveš jméno jeho Ježíš. Tenť bude veliký, a Syn Nejvyššího slouti bude, a dáť jemu Pán Bůh stolicí Davida otce jeho. A kralovati bude v domě Jákobově na věky, a království jeho nebude konce. I řekla Maria andělu: Kterak se to stane, poněvadž já muže nepoznávám? A odpověděv anděl, řekl jí: Duch svatý sestoupí v tě, a moc Nejvyššího zastíní tobě; a protože i to, což se z tebe svatého narodí, slouti bude Syn Boží. (Luk.1,28,35)* Scéna Zvěstování byla chápána jako inkarnace Krista, jíž začíná jeho působení na zemi.<sup>153</sup>

Usoudíme-li že fragment konzoly na které Marie stojí dříve představoval ďábla a v baldachýnu nad Mariinou hlavou jsou dosud čitelné postavičky démonů, můžeme vyvodit poukaz na potření hříchu, na poražení ďábla prostřednictvím Kristovi inkarnace. V knize *Genesis* čteme o ženě, která v jednotě se svým synem rozdrtí hlavu hadovi: „*Nad to, nepřátelství položím mezi tebou a mezi ženou, i mezi semenem tvým a semenem jejím; ono potře tobě hlavu, a ty potřeš jemu patu.*“ (Gn. 3,15) Tento starozákonní příběh byl ztotožňován s Pannou Marií, která se svým Synem poráží ďábla. Na konzolách je tedy zachycena přímo scéna, ve které Panna Maria, prostřednictvím Kristovy inkarnace, postavila své nohy na satanovu hlavu a potřela prostřednictvím Syna prvotní hřích. Fragmenty postav s křídly v baldachýnu nad hlavou Archanděla Gabriela mohou být vyloženy jako dvořanstvo nebeského kůru doprovázející anděla při Zvěstování.<sup>154</sup> Skrze tuto zvěst tedy člověk vstupuje do chrámu, jako do nebeského Jeruzaléma a svoji vírou a přijímáním eucharistie se podílí na poražení pekla, potření hříchu a na vítězství nad smrtí. Zvěstování bývalo častou součástí

---

<sup>152</sup> HOMOLKA 1974, (pozn. 28).

<sup>153</sup> Ibidem.

<sup>154</sup> K tématu: ROYT Jan, *Poslové nebes*, Kašperské Hory, 2001.

portálů gotických katedrál (Remeš, Amiens, Westminster Abbey, aj.). Ikonograficky zvláštní a ojedinělé je v tomto případě ztvárnění anděla, který přináší holubici Ducha svatého na rouchem zahalené dlani.

Nad Zvěstováním se v tympanonu odvíjí zkrácený pašijový cyklus s klíčovým motivem Ukřižování, jako středobodem spásy. Výjevy v tympanonu nás odkazují na již silné prožívání eucharistie. Ve všech scénách (Bičování, Korunování, Ukřižování) je kladen důraz na motiv prolévání Kristovy krve (srov. Pasionál Abatyše Kunhuty, kol. 1320). Vzrušené a expresivní zobrazení scény pod křížem, hroutící se Panna Marie, setník v tordovaném pohybu, celý účín jen umocňuje. Podobně jako v případě kaple sv. Václava ve svatovítského chrámu (výzdoba kol. 1372) nabývají scény Bičování a Korunování trním charakteru samostatných devočních obrazů. Souvislost můžeme zřejmě vidět v silné dobové úctě k pašijovým relikviím.<sup>155</sup> Pod ideou „*renovatio imperii Romanorum*“ (po vzoru Karla Velikého či Oty III.) se snažil Karel IV. z Prahy vybudovat nový Řím, nové centrum katolické církve a pro tento účel do Prahy také shromažďoval svaté relikvie. Nejvzácnější relikvie, trn z Trnové Koruny, hrot sv. Kopí a hřeb sv. Kříže patřily k říšskému korunovačnímu pokladu. (zobr. ostatkových scén v kapli Panny Marie na Karlštejně, kol. 1360). Získání říšských korunovačních klenotů a svátostin znamenalo hodně a jejich působnost na prostého člověka byly ohromná. „*Držení nejvzácnějších ostatků, spojených s Kristovou smrtí, císaře ve smyslu středověkého nazírání uvádělo do bezprostředního vztahu ke Kristovi a zvyšovalo mimořádně jeho autoritu, veřejné propagace tohoto vlastnictví pak plně odpovídala Karlovu pojetí panovníka jako osoby posvátné a zastupující Krista na zemi.*“<sup>156</sup> Tomuto kultu zasvětil císař dvě centra, kapli Umučení a Ostatků Páně (sv. Kříže) na Karlštejně a kapli Božího těla na Dobyčím trhu (dnešním Karlově náměstí). Papežem byl povolen slavit svátek sv. Kopí a Hřebů Páně, který byl slaven pátek hned po Velikonocích. Tehdy byly svátostiny vystavovány v kapli na Dobyčím trhu. V Praze se za tímto účelem scházelo obrovské množství poutníků z mnoha zemí a tím se zařadila mezi nejvýznamnější poutní místa v Evropě.<sup>157</sup> Silný dobový eucharistický kult se tak projevil i ve výtvarném umění.

---

<sup>155</sup> ROYT/KUTHAN, 2011, (pozn. 140), 307.

<sup>156</sup> HOMOLKA 1974, (pozn. 28), 64.

<sup>157</sup> Ibidem.

V Týnském tympanonu se nad scénami Bičování, Korunování a Ukřižování odehrává boj duše špatného lotra s démony a duši dobrého lotra Dismase odnášejí andělé do nebe. Tuto událost popisuje evangelium sv. Lukáše „ *A jeden z těch zločinců, kteří viseli s ním, mu spílal a říkal: "Jestliže jsi Kristus, zachraň sám sebe i nás! Ale ten druhý mu odpověděl a káral ho slovy: "Ty se ani Boha nebojíš? Vždyť jsi ve stejném odsouzení! A my jistě trpíme spravedlivě, protože dostáváme, co si za své skutky zasloužíme, ale tenhle nic zlého neudělal." Tehdy řekl Ježíši: "Pane, vzpomeň si na mě, až přijdeš ve své království." Ježíš mu odpověděl: "Amen, říkám ti, dnes budeš se mnou v ráji" (L 23,39,43).*

Celému výjevu dominuje postava Boha Otce, který obětuje svého jediného syna a sesílá Ducha svatého na znamení spásy. Jde tedy o spojení Ukřižování se sv. Trojicí.<sup>158</sup> Jsou zde jasně vymezeny dvě cesty, cesta v Kristu, která je i přes cenu utrpení, cestou naděje a života věčného a cesta zatracení. „*Neboť Bůh tak miloval svět, že dal svého jednorozeného Syna, aby žádný, kdo věří v něho, nezahynul, ale měl věčný život. Bůh totiž neposlal svého Syna na svět, aby svět odsoudil, ale aby svět byl skrze něho spasen. Kdo v něj věří, není souzen, ale kdo nevěří, je již odsouzen; neboť neuvěřil ve jméno jednorozeného Božího Syna (Jan 16,18)*“.

Rám tympanonu tvoří probíhající profilace ostění, ve které jsou vymezena místa pro šest menších soch v horní klenuté části a pro čtyři sochy větší po stranách. Zde můžeme uvažovat o umístění starozákonních proroků jako těch, kteří předzvěděli události Kristova života. Ve stěnách předsíně se program rozvíjí a pro toto místo bylo uvažováno o dalších dvanácti sochách. Myslím, že přemýšlet zde o dvanácti apoštolech, Kristových vyvolených učedníků, je cesta správným směrem. Apoštolové šířili křesťanskou víru a z ní formulovali to nejpodstatnější do tzv. *apoštolského Creda*. Z hlediska sounáležitosti obou částí Bible, jak ji vnímal křesťanský svět, byla v teologii i umění středověku vytvářena typologická spojení mezi apoštoly a starozákonními proroky. Buď jsou apoštolové konfrontováni s dvanácti proroky a dvanácti patriarchy, s odpovídajícími texty, nebo apoštolové přímo stojí či sedí na ramenou proroků (kat. v Chartres, kat. v Bamberku).

Zůstává rozřešit problematiku zdobných konzol. Předpokládejme, že jejich reliéfní výzdoba již vycházela z celkové ikonografické koncepce a byla tedy určující pro typ na konzolu umístěné sochy. Ikonografie motivů na konzolách byla vyložena v předcházející kapitole, je tedy zřejmé že konzola s ptačími motivy, fénixem, pelikánem a případným orlem,

---

<sup>158</sup> K tématu: AURELIUS Augustinus, De Trinitate.

má jako celek výhradně christologický význam. Jinou sochu, než sochu Krista by sem proto bylo obtížné dosadit. Pelikán symbolizuje Kristovu oběť, fénix Zmrtvýchvstání a orel Nanebevstoupení Krista. Pokud by šlo, podle Pečírkova výkladu<sup>159</sup> o pelikána a fénixe ve dvou obměnách, význam by zůstával stejný. Je možné dohledat příklady, kdy je fénix zobrazen ve dvou po sobě jdoucích epizodách na jednom obraze.<sup>160</sup> V tomto případě by první výjev představoval fénixe shromažďujícího si větvičky na podpal, a v druhém je již bájný pták v plamenech. V kombinaci s pelikánem je ale tento výjev neobvyklý. Celková podstata by tak byla zaměřena pouze na Kristovu oběť a tím by ještě více podpořila dobově prohloubený kult eucharistie.

Konzola s Mojžíšem a evangelisty má svůj jasný původ v typologickém paralelismu Starého a Nového zákona. „*Zákon skrze Mojžíše dán jest, milost a pravda pak skrze Pána Ježíše Krista...*“, (J 1,17). Spojení Starého a Nového zákona by mohla představovat Panna Maria, jako metafora Církve, ve které se oba Zákony spojily, (srov. Mistr Toruňské madony).

U konzoly s proroky je výklad i díky značně pokročilému poškození kamene mnohem obtížnější. Je však možno si prohlédnou její dřívější sádrový odlitek v depositářiích lapidária Národního musea. Stále není zcela jasné, co reliéf konzoly představoval. Pokud by šlo o postavy proroků, bylo by možné, že konzola vynášela posledního z proroků sv. Jana Předchůdce, který křtil Krista vodou z Jordánu. „*Druhého dne spatřil Jan Ježíše, jak přichází k němu, a řekl: "Hle, Beránek Boží, který snímá hřích světa! To je ten, o němž jsem řekl: Po mně přichází muž, který je přede mnou, neboť byl dříve než já."* (J 1,29,30)

Je ovšem možné prorocké postavy reliéfu zpochybnit. Postavy mají rozdílná roucha, nestejně pokrývky hlavy a jsou též odlišného věku. U jedné figury se lze domnívat, že může představovat ženu. Zásadní je také fakt, že ne všechny postavy drží v rukou svitek. Jedna figura je zobrazena s rukama prázdnýma podpírající si hlavu, což by mohlo představovat gesto zamýšlení či hluboké kontempace.<sup>161</sup> Je také třeba zvážit, zda by nemohlo jít o antitezi pohanských učenců a apoštolů. (Florence, sta. Maria Novella) Vyvodit, která socha byla plánována pro tuto konzolu, je velmi obtížné. Po Janu Křtiteli, jako největším z proroků a dovršiteli staré Smlouvy by se mohlo uvažovat i o králi Šalamounovi, který vynikal svojí

<sup>159</sup> PEČÍRKA 1932 (pozn. 16).

<sup>160</sup> British Library, [Royal MS 12 C. xix](#) (f. 49v), British Library, [Royal MS 2 B. vii](#) (f. 93v & 94r), <http://bestiary.ca/index.html>, (Last full update January 15, 2011), vyhledáno 20.7 2012.

<sup>161</sup> K tématu: SCHMITT Jean-Claude: Svět středověkých gest, Praha 1990.

moudrostí nad všemi mudrci. Ve středověké literatuře vystupuje moudrý Šalamoun jako prototyp Krista. Na Šalamounově trůně pak byla zobrazována i panna Maria, vzývaná v litaniích jako „*Stolice moudrosti*“ či „*Trůn Šalamounův*“<sup>162</sup>

Určení poslední konzoly s anděly, lvem, medvědem a jelenem je též velmi problematičké. Toto spojení je značně netypické a pravděpodobně odkazuje na některý z biblických příběhů. Zcela hypoteticky by na ni mohla být osazena socha sv. Alžběty, matky sv. Jana Křtitele, která by jako protipól k Panně Marii vytvářela scénu Navštívení. Navštívení bylo často používáno ve výzdobách gotických portálů (Remeš, Chartres, aj.)

V případě umístění do portálu sochy Šalamounovy, by se dalo uvažovat také o soše královny ze Sáby. (Remeš, Chartres, Amiens, Strasbourg, aj.). Starozákonní navštívení Sáby králem Šalomounem je typologicky vztaženo k symbolickému manželství církve (Panny Marie) s Kristem, kde Šalomoun představuje mesiáše a královna ze Sáby pohanský lid, který jej přijímá. V tomto případě bychom vytvořili Starozákonní královský pár Šalamouna a Sáby v protějšku královskému páru Novozákonnímu; nebeskému, Kristu s Pannou Marií.

Též umístěním sv. Jana Křtitele a sv. Alžběty by celek nabyl logiky v často zobrazovaném Navštívení, v podstatě prvním setkání sv. Jana s Kristem, které je popsáno v evangeliu sv. Lukáše: „*V těch dnech se Maria vydala na cestu a spěchala do jednoho judského města v horách. Vešla do Zachariášova domu a pozdravila Alžbětu. Jakmile Alžběta uslyšela Mariin pozdrav, dítě se radostně pohnulo v jejím lůně. Alžběta byla naplněna Duchem svatým a zvolala mocným hlasem: „Požehnaná jsi mezi ženami a požehnaný plod života tvého! Jak jsem si zasloužila, že matka mého Pána přišla ke mně? Vždyť jakmile zazněl tvůj pozdrav v mých uších, dítě se radostně pohnulo v mém lůně. Blahoslavená, která jsi uvěřila, že se splní to, co ti bylo řečeno od Pána!“* Navštívení, jehož svátek prosadil v roce 1389 arcibiskup Jan z Jenštejna, nabylo také politického významu v době papežského schismatu. Alžběta byla vnímána jako alegorie staré církve, Marie jako alegorie církve sjednocené a vítězné.<sup>163</sup>

Jana Předchůdce symbolizuje toho, který stál u dovršení staré Smlouvy s Bohem i v počátcích Smlouvy nové. Evangelium sv. Lukáše: *I chodil po vsí okolní krajině Jordánské, káže křest pokání na odpuštění hříchů, Jakož psáno jest v knize prorocství Izaiáše proroka, řkoucího: Hlas volajícího na poušti: Připravujte cestu Páně, přímé čiňte stezky jeho...A když pak lid očekával,*

<sup>162</sup> ROYT 2007, (pozn. 136), 277. K tématu též: ROYT, Zahrada mariánská. Kašperské Hory 2000.

<sup>163</sup> HOMOLKA 1977, (pozn.141).

*a myslili všickni v srdcích svých o Janovi, nebyl-li by snad on Kristus. Odpověděl Jan všechněm, řka: Jáť zajisté křtím vás vodou, ale jdet' silnější nežli já, kterémuž nejsem hoden rozvázati řeménka u obuvi jeho. Tenť vás křtíti bude Duchem svatým a ohněm.*"(L 3. 3,4,15,16).

Pro osazení sochami zbývají ještě dvě konzoly, menší, bez zdobení a níže posazené mezi konzolami nákladnými. Kostel byl dotován nejbohatšími měšťany Starého města, pocházejícími z významných rodů a často úzce provázanými s královským dvorem. Na portál jsou do cviklů umístěny erby s českým lvem a římskou (císařskou) orlicí. Po Karlu IV. českém králi a římském císaři se stal i jeho syn Václav králem říše římské. Erby s českým lvem a říšskou orlicí jsou vždy spojovány s královskou reprezentací. (Staroměstská radnice, Mostecká věž..)<sup>164</sup> Týnský chrám byl jeden z nevýznamnějších farních kostelů starého města a umístění královských a císařských symbolů je zde zcela racionální. Heraldicky netypické je umístění císařské orlice na méně významném místě. O odkazu na panovníka se však nedá pochybovat a tomuto konceptu odpovídají i sedile v závěrech bočních lodí. Obě mají ve svém programu zahrnutý královské portréty v podobě kamenných konzol, vynášejících kružbové výplně. Sedile severní je podle stavebně historického průzkumu<sup>165</sup> druhotně osazené. Liší se nejen preciznějším a jemnějším zpracováním architektury, ale též ve zcela jiném sochařském přístupu k ztvárnění královských hlav.<sup>166</sup> Víme také, že i na jižní straně byl plánován reprezentativní vstup. Je velmi pravděpodobné, že se v případě kaple Panny Marie a kaple Sv. Kříže jednalo o kaple královské. Zda je někdy Karel IV. nebo jeho syn Václav navštívili, podstatnou roli nehraje, důležité bylo již samotné gesto a reprezentativní poukaz na krále. Je proto opodstatněné se domnívat, že i na zbývajících dvou konzolách Týnského portálu bylo zamýšleno osadit královský pár. Vzhledem k tomu, že portál nebyl sochami nikdy osazen (to ale nemusí znamenat, že sochy nebyly nikdy rozpracovány), je těžké soudit, zda šlo o sochy Karla s chotí, či Václava. Pro Karla IV. by hrála uvažovaná doba vzniku portálu v šedesátých letech, pro Václava heraldický posun v erbech. Václav IV. byl však sesazen z římského trůnu až roku 1400 a to již Týnský chrám stál minimálně do výšky bočních lodí a byl zastřešen.

<sup>164</sup> K tématu: POKORNÝ Pavel, 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. NOVÝ Rostislav, Nejstarší heraldické památky Staroměstské radnice. Pražský sborník historický, 1989, roč. 22, s. 33–64. BUBEN Milan, Encyklopedie heraldiky, Světská a církevní titulatura a reálie, 1994, VOJTÍŠEK Václav, O erbech na staroměstské mostecké věži, in: Kniha o Praze 1935, s. 11–19, RŮŽEK Vladimír, Znakové soubory v Evropě. Heraldická ročenka, 1979, s. 68–93.

<sup>165</sup> LÍBAL, SÚRPMO, (pozn. 34), 1977.

<sup>166</sup> K tématu: OPITZ 1935 (pozn. 20), KUTAL 1962, (pozn. 26), HOMOLKA, 1976, (pozn. 28).

Byly tedy vytvořeny dvě hypotézy možného osazení soch na zdobné konzoly. V prvním případě by šlo o tři královské páry, starozákonní v podobě Šalamouna a Sáby, novozákonní v podobě Krista a Panny Marie a královský pár světský v zastoupení Karla IV. či Václava IV. s chotí. Tato konstrukce by plně odpovídala karlovskému pojetí císařské representace, která i v době jeho syna stále přetrvávala. Na tento koncept by se vázaly i chrámové sedile a to především ikonografický program sedile severní lodi. Zde jsou nad královskými hlavami postavy proroků se svitky, nad nimi již andělé a ve vrcholcích figury v dlouhých rouchách. Jedna z postav drží v rukou kříž a druhá probodává kopím věnec. Kříž, kopí i věnec jsou symboly vítězství. Král je zástupcem Krista na zemi, ale Království boží zůstává nadřazené všemu dění. *“Tvé království je království všech věků a tvá vláda trvá po všechna pokolení. Království, vladařská moc a velikost všech království pod celým nebem budou dány lidu svatých Nejvyššího. Jeho království bude království věčné a všechny vladařské moci ho budou uctívat a poslouchat.”* (Dn 7,27)<sup>167</sup>

V případě druhém byl vytvořen pár Krista a jeho Předchůdce sv. Jana, jako dovršení Zákona a počátek Milosti, pár Navštívení Panny Marie sv. Alžbětou, jako vítězství sjednocené církve a opět pár královský.

První hypotéza by odpovídala duchu dobové vladařské representace, varianta druhá by zapadala do aktuálních náboženských poměrů v zemi. Nelze ovšem vyloučit ani tu možnost, že reliéf konzol nijak nesouvisel se zamýšlenou sochařskou výzdobou, charakter dekoru konzol má ovšem ve všech případech natolik specifický program, že je nasnadě se domnívat že byl pro sochařský koncept určující.

---

<sup>167</sup> V této souvislosti je třeba upozornit i na české královské insignie, především na korunu sv. Václava do níž dal Karel IV. vložit trn Kristovi trnové koruny.



## 9. Druhotné zásahy do organismu portálu v průběhu času; konzervace a restaurování památky.

Následující kapitola je věnována opravám a druhotným zásahům do architektonického a sochařského tvarosloví portálu v průběhu času. Tento vhléd by mohl přispět při zaměření se na zkoumání některých prvků, které je na základě následujících zjištění možno lépe časově i formálně zařadit.

Z prostudované literatury vyplývá, že první, kdo se vážněji zabýval otázkou druhotných sochařských doplňků portálu, byl Josef Opitz,<sup>168</sup> který konstatoval nemožnost přesného formální rozboru některých skulpturálních prvků v důsledku časem poškozených a později nahrazených částí tympanonu. Z restaurátorského průzkumu vedeného mezi lety 1983 a 1984<sup>169</sup> vyplývá, že k prvním opravám došlo pravděpodobně již před, či při osazování zdobných prvků portálu. Tyto, v podstatě autorské opravy, je možno sledovat převážně v pásu zavěšených lilií vnitřní stany klenbičky. Některé odlomené drobné vrcholky lilií byly připevněny na dřevěné kolíčky pomocí vápeno-křemičitého tmelu a povrch zlomu byl srovnán. V restaurátorské zprávě z roku 1985<sup>170</sup> náležící restaurování tympanonu je uveden přehled druhotných doplňků z různých materiálů. Patrně nejstarší jsou z opuky, dále z pískovce a nejmladší zásahy byly provedeny v sádře. Sádrové doplňky byly restaurátory sejmuty, některé práce z kamene byly po zajištění ponechány na místě.

První pramenné zmínky o opravách portálu se objevují až v polovině 19. století. V důsledku havarijního stavu památky, jenž zmiňují badatelé takřka ve všech svých raných studiích (*Karel Zap „...portál zasluhuje bezpečnější krytby z mědi, řezba pak pozorlivého vyčištění (nikoli však obnovení!)“...!*<sup>171</sup>), se začalo kolem poloviny 19. století uvažovat o rozsáhlé rekonstrukci brány, či spíše o její neogotické obnově, při které měla být doplněna i chybějící sochařská výzdoba a další historizující architektonické články. Tomuto tématu se podrobněji věnoval Vratislav Nejedlý ve studii vydané roku 1985 v časopisu Umění.<sup>172</sup> Jak

---

<sup>168</sup> OPITZ 1935, (pozn. 20).

<sup>169</sup> BRADNA Jan, NOVOTNÝ Jiří, zapůjčeno ze soukromého vlastnictví ak. soch. Jana Bradny.

<sup>170</sup> Restaurátorské zprávy; Národní galerie v Praze, klášter sv. Anežky, 5065/83, 1983, 2212/76. 1976., 4378/72, 1972.

<sup>171</sup> ZAP 1854, (pozn. 3), 64, 65.

<sup>172</sup> NEJEDLÝ Vratislav: Poznámky k restaurování severního portálu kostela Panny Marie před Týnem v Praze, in: Umění 1985, 465-468, 480

zde uvádí, návrh opravy byl pravděpodobně zpracován architektem Bergmanem, další rekonstrukci plánoval P. L. Holeček. Ze zamýšlených rekonstrukcí tehdy sešlo a byly provedeny zřejmě jen některé dílčí opravy. Do této doby klade Nejedlý pravděpodobnost doplnění hlaviček dvou figur, a to biřici vpravo od Krista ve scéně Bičování a biřici v pravém dolním rohu Korunování trním. Také byly patrně doplněny některé drobnější detaily - jako nosy, meče, jílec, metla, apod. Na horní pravé desce tympanonu došlo k nahrazení pravé figury d'ábla pískovcovou rekonstrukcí. (Pokud by tomu tak bylo v případě d'ábla v horní části tympanonu, lze se domnívat, že do stejné etapy by patřilo i nahrazení rukou biřiců ve scéně Korunování trním ve stejném materiálu; a to pravé spodní, biřice vlevo od Krista a levé u protějškové figury) .

I když k významnějším opravám nedošlo, myšlenka na obnovu portálu nebyla opuštěna. V Archivu Pražského hradu je dnes uloženo několik plánů datovaných rokem 1890 z pozůstalosti Josefa Mockera,<sup>173</sup> týkajících se zamýšlených rekonstrukcí Týnského portálu. Další plány z ruky architekta Františka Mikše z roku 1906 jsou uloženy v Národním technickém museu.<sup>174</sup> A v tomto roce se začalo i znovu uvažovat o opravách portálu. Dne 6. června 1906 se sešla komise k posouzení stavu památky.<sup>175</sup> Z jejího popudu vznikla zmíněná Mikšova výkresová dokumentace i podrobná fotodokumentace.<sup>176</sup> Bylo konstatováno postupující zvětrávání kamene a to především v horních partiích díky nevyhovující krytině. *„...figurální části jeho se drolí, odpadávají a jest obava, že z bývalého skvostného díla uměleckého brzo jen nepatrné zbytky zůstanou..celý stav basreliéfu nejen v jeho figurální části, ale i v základní ploše je tak povážlivě zvětralý, že při pouhém dotyku prstem se drolí...“*<sup>177</sup> Navrženo bylo tympanon vyčistit, zbavit fermežových nátěrů, nevhodných doplňků a následně zhotovit odlitek. Za tímto účelem byl osloven sochař Štěpán Zálešák, který byl pověřen domodelováním chybějících částí odlitku a pořízením kopie tympanonu, jež se měla osadit na místo originálu. Z tohoto záměru se realizovala pouze část a to levý

---

<sup>173</sup> Archiv Pražského hradu, pozůstalost Josefa Mockera, složka 70- Chrám Panny Marie před Týnem, v lisech 1470-1487.

<sup>174</sup> Národní technické museum, Archiv architektury – složka Chrám panny Marie před Týnem.

<sup>175</sup> Členy této komise byli: V. Amort, A. Cechner, J. Herain, J. Hlávka, A. Liebscher, F. Mikš a J. Wiehl.

<sup>176</sup> Místo uložení fotodokumentace z tohoto období se nepodařilo prozatím dohledat.

<sup>177</sup> Národní archiv, fond Památkový úřad Vídeň, kart. 70a, inv.č. 1340. K.K. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale, z 2583,1906.

horní díl. Nejedlý dále uvádí, že Fikarova štukatérská firma sídlící na Vinohradech, zhotovila odlitek tympanonu. (Toto však nepovažuji za přesnou informaci, jelikož ze záznamů vedených mezi Magistrátem hlavního města, Zemským úřadem a Státním památkovým úřadem v letech 1930 – 1933 vyplývá, že sochařský závod Emila Fikara byl k řešení přizván až touto dobou.) V roce 1907, jak uvádí Nejedlý, dle uveřejnění záznamu v *Architektonickém rozboru*, došlo v komisi ke střetnutí názorů na další postup opravy. První stanovisko spočívalo v sejmutí tympanonu a jeho uchování v muzejních prostorách, druhý postoj doporučoval ponechat originál na místě a pouze doplnit chybějící zvětralé části. Poslední názorová skupina se přikláněla též k ponechání reliéfu na místě, zajištění uvolněných částí, k opatření památky vodotěsným krytem, ale více do ní nezasahovat. Tento poslední názor nejvíce korespondoval se stanovisky vídeňské Centrální komise. Většina z navrhovaných postupů ztroskotala z finančních důvodů. Portál byl pouze zabezpečen proti zatékání, vyměněny byly některé zvětralé bloky kamene na vnějším ostění, kvádry s kraby a křížová kytka s hlavou Krista ve vrcholu. Tympanon byl posléze opatřen drátěnou sítí, aby byl alespoň částečně ochráněn před mechanickým poškozením. Tato historická etapa oprav skončila roku 1907 a podle Nejedlého mínění nebyl pravděpodobně povrch reliéfu vůbec konzervován. Toto je patrné i z dalšího postupu degradace, který je možno sledovat na srovnání fotografií z roku 1906 a 1930, kdy byla otázka restaurování opět otevřena. V tomto roce byl stav portálu opět podrobně prozkoumán a bylo rozhodnuto o přenesení tympanonu do muzea. V roce 1931 došlo k vyjmutí dvou horních desek a jejich přesunutí do lapidária Národního muzea. Originální kusy byly nahrazeny odlitky, provedenými v sochařském závodu Emila Fikara. Sejmutí dalších desek bylo odloženo na pozdější dobu. Ze zápisů z komisí a z korespondence mezi institucemi<sup>178</sup> vyplývá, že celý průběh akcí byl velmi úředně náročný, ne nepodobný dnešním postupům. Ze žádosti o sdělení Zemského úřadu v Praze se můžeme dozvědět, že v roce 1933 dosud nebyly odlitky plně zhotoveny. Celá záležitost byla opět provázena nedostatkem financí a její průběh zaznamenal i denní tisk.<sup>179</sup> „...proto bylo rozhodnuto, aby reliéf byl přenesen do lapidária a aby na jeho místo byla pořízena přesná kopie podle starých odlitků, zhotovených ještě v době, kdy reliéf nebyl tolik porušen...ale pražská obec, jak je známo, nemá letos peněz a proto rozhodnutí

---

<sup>178</sup> Národní archiv, fond Státní památková správa, kart. 437 – 438. - Státní památkový ústav, Stavební Úřad města Prahy, Památkový sbor hlavního města Prahy, Rada hlavního města Prahy, Zemský úřad v Praze, Magistrát města Prahy.

<sup>179</sup> „Venkov“, 1. září 1930

*odložila...Dnešní poměry bohužel k tomu nepřispívají, aby se všechny nejlepší pražské umělecké památky zachránily...a aby Týnské tympanon nezmizelo v pověstném lapidáriu na výstavišti, které je nepřístupné, bez kontroly a prý v hrozném stavu..*<sup>180</sup> Ani ve třicátých letech nedošlo k restaurování sejmutých částí tympanonu, ani ke konzervování ponechaných dílů *in situ*. Památka tak dále podléhala degradaci a pozvolnému rozpadu. V letech 1943 – 44 bylo zvažováno, že bude čelní stěna portálu zakryta ochrannou zdí proti případnému poškození při náletech, zhotovena byla i výkresová dokumentace, záměr nebyl pravděpodobně realizován.<sup>181</sup>

Až v roce 1964 bylo rozhodnuto sejmut zbývající části reliéfu a umístit je v Národní galerii. Sem se postupně soustředily všechny desky, byly restaurovány a umístěny v expozici starého umění v bývalém klášteře sv. Jiří na Hradčanech. V záznamech galerie je uložen dokument z roku 1972, ve kterém tehdejší ředitel Jiří Kotalík zve na poradu o sejmutí a konservaci gotického reliéfu severního portálu Panny Marie před Týnem.<sup>182</sup> Je tedy zřejmé, že v roce 1972 nebylo ještě zajištění všech desek reliéfu kompletní. V archivu Národní galerie ve sbírkách starého umění v Klášteře sv. Anežky jsou uloženy restaurátorské zprávy týkající se následných zásahů a oprav. Z provedeného restaurátorského průzkumu vyplývá, které části reliéfu byly druhotně doplněny v průběhu dřívějších oprav. V nejhorším stavu se nacházel levý horní segment, uložený od roku 1931 v lapidáriu Národního muzea. Tento díl byl nejvíce degradován již v roce sejmutí, z důvodu špatné krytiny klenbičky portálu. K jeho dalšímu silnému poškození došlo v průběhu jeho deponování v lapidáriu. Na reliéf, který byl uložen ve vodorovné poloze, zatékalo po rozbití střešního okna v průběhu války. Na tomto kusu se nalézala v drti rozpadlého kamene vrstva rozbitého střešního skla. Této části tympanonu také velmi uškodilo dřívější odlévání do sádrové formy, při jejímž sundávání došlo k odtržení degradované vrstvy kamene. Průzkum polychromií reliéfu byl proveden ve dvou etapách. První etapa<sup>183</sup> byla zaměřena na zjištění nejvhodnějších konzervačních prostředků, méně již na chemický rozbor vzorků. Průzkum byl zpracováván v oddělení chemické technologie SÚPPOP a prokázal čtyři barevné vrstvy. Podařilo se prokázat téměř všechny barvy původní polychromie. Převážně okrově světlá byla použita na inkarnáty, na draperiích se prokázala zlatěokrová s červenookrovými ozdobami na okrajích spolu se zbytky

<sup>180</sup> Výstřižek z denního tisku – „Venkov“, 1. září 1930, uloženo ve složce s dokumentací, viz pozn. 171.

<sup>181</sup> Národní archiv, fond Státní památková správa, kart. 437 – 438, výkres dat. 5. 5. 1944.

<sup>182</sup> Národní galerie- Klášter sv. Anežky, Tympanon kostela Panny Marie před Týnem. 4378/72, 1972.

<sup>183</sup> ak. soch. Jožka Antek a Jiří Gruškovský, navázaly ak mal. Milada Sudová a Dagmar Kašparová.

polymentu, patrně původně zlacených. Pozadí listových rozvilin je jasně červeně cinobrové barvy. Na listech byla objevena tmavozelená, na obloucích rámování tympanonu hnědočervená, růžovofialová na kamenech ve spodní části. Pozadí reliéfu bylo pokryto blankytně modrou vápennou barvou. Z dodatku k restaurátorské zprávě vyplývá, že v roce 1976 bylo dokončeno sesazení všech restaurovaných desek tympanonu a byly umístěny ve sbírkách Národní galerie v klášteře sv. Jiří.<sup>184</sup> Restaurátorský průzkum zaměřený přímo na chemický rozbor polychromií převzal vzorky od laboratoří SÚPPOP. Velkým nedostatkem tohoto postupu byla skutečnost, že u druhotně převzatých vzorků nebylo již možno provést přesnou lokalizaci dle fotografií. Dalším problémem byla silná degradace těchto vzorků, která ztěžovala určení stratigrafického sledu jednotlivých vrstev. Odběr nových vzorků nebyl možný, neboť tympanon byl v rámci adaptačních prací v Jiřském klášteře dokonale adjustován a tudíž nepřístupný. Průzkum kamenného podkladu prokázal opuku nažloutlé barvy, spektrální rozbor určil tyto prvky: Si, Ca, Al, Fe, Mg, Mn, Ti, Na, Pb. Na opuce se též prokázala tenká vrstva nečistot; saze, prach. Pojidla pigmentů byla zjištěna vápenná, sádrová a v poslední vrstvě olejová. Zpráva obsahuje velmi podrobný rozbor barevnosti dostupných vzorků, některé tyto výsledky jsou v rozporu s poznatky oddělení technologie SÚPPOP, což lze vysvětlit jejich problematickým stavem při převzetí. Tato druhá analýza neprokázala již v žádném ze zkoumaných případů přítomnost zlata.<sup>185</sup> V archivu Národního muzea v Anežském klášteře je též uložena kopie restaurátorské a laboratorní zprávy pískovcového ostění portálu.<sup>186</sup> Problematickou etapou bylo také dokončení prací na kopii reliéfu Týnského tympanonu. Akademický sochař Jiří Seifert převzal práci ve stavu rozpracování, kdy byl reliéf kopie zhruba vytečkován, ale hlavní body pro osazení kříže s tečkovacím strojem byly uraženy a veškeré body na modelu byly odstraněny nátěrem latexové barvy. Z tohoto důvodu bylo velmi obtížné se v problematice měření a tečkování kopie zorientovat.

187

Poslední restaurování portálu proběhlo v roce 1984 ak. soch. Janem Bradnou a Jiřím Novotným. Z restaurátorské zprávy vyplývá snaha omezit druhotné doplňky na co

---

<sup>184</sup> Restaurátorská zpráva, Národní galerie- Klášter sv. Anežky, Tympanon kostela Panny Marie před Týnem. 2212/76. 1976.

<sup>185</sup> Ibidem

<sup>186</sup> Průzkum Prof. Karel Stretti, ak. mal. rest., restaurování, Bořivoj Rak ak.soch., laboratorní průzkum ing. Barbora Hřebíčková.

<sup>187</sup> Zpráva prohlídce restaurovaného díla, Národní galerie v Praze, klášter sv. Anežky, 5065/83, 1983.

nejmenší možnou míru a takřka nezasahovat do figurálních složek výzdoby portálu. Při této příležitosti byl také proveden soupis všech dochovaných kamenických značek, použitých k označení kamenných bloků portálu. Těchto značek je sedm druhů a vyskytují se v celkovém počtu 25 kusů.<sup>188</sup> Velkým přínosem jsou nové poznatky dochovaných polychromií, ke kterým se váže již výše zmiňovaný průzkum. Pod silnými vrstvami omítek se zachovaly fragmenty polychromií v překvapivě dobrém stavu. Díky nízkému procentu těchto nálezů poskytl průzkum pouze rámcový obraz o dobové barevnosti. Na profilech prutů umístěných mezi nikami pro sochy byly prokázány nátěry červené, okrové, černé či modré barvy. Na jednom z prutů opatřeném okrovou barvou se dokonce zachovaly zbytky malovaných rostlinných úponků. Na částech s nikami pro sochy převládala barva červená, ta se vyskytovala na celém povrchu konzol i baldachýnů. Tato barevnost pak převládala i v ostatních částech a objevuje se též v pásu lilií a na vrcholku architektury tympanonu. Na tomto základě je možno se domnívat, že již v nejranějších fázích své existence byl portál polychromovaný.<sup>189</sup> Problematická je otázka určení stáří omítek klenby portálu, svrchní hrubá omítka je pravděpodobně z oprav kolem roku 1906. Sondy však prokázaly existenci původních světlejších kletovaných vápenných omítek navazujících na architektonické články. Obnovení zájmu o průzkum omítkových vrstev a polychromie v prostoru klenby a jeho srovnání s výsledky z rozboru ze spodních partií portálu, by mohl napomoci k bližšímu určení časového odstupu těchto, pravděpodobně dvou, odlišných stavebních etap. Ze zhodnocení restaurátorského průzkumu vyplývá, že v nikách ani v konzolách se prokazatelně nedochovaly stopy po ukotvení možné sochařské výzdoby, žádné otvory po čepech ani jiné známky ukazující na upevnění soch. Zajímavým přínosem je také objev kresebných kamenických rozvrhů na vrcholech baldachýnů.<sup>190</sup>

Dnešní stav portálu je opět alarmující. Vnější zdobné konzoly, které jsou nejvíce vystaveny povětrnostním podmínkám, jsou v nejpokročilejším stavu destrukce pískovce. Silně je narušena povrchová křemičitá vrstva, která propouští vodu do spodních měkčích vrstev kamene. Tyto rychle degradují a uvolňují se především v zimních měsících, v důsledku zamrznutí vody v reliéfu. Tímto procesem dochází k neustálému a rychlému stírání plastičnosti výzdoby konzol. Z tohoto důvodu je nezbytné velmi rychle památku odborně

---

<sup>188</sup> NEJEDLÝ 1985, (pozn. 167), 467.

<sup>189</sup> Ibidem 468.

<sup>190</sup> Ibidem.

konzervovat a zamezit tak dalším destrukcím. Následně by bylo vhodné celý portál znovu restaurovat. Situace dnešního přístupu k takto hodnotné památce je stejně pomalá a problematická jako v roce 1933, již komentoval výše uvedený úryvek z dobového denního tisku.

## 10. Závěrem

Architektura a výzdoba kostela Panny Marie před Týnem symbolizuje význam, který měl ve 14. století staroměstský patriciát. Členové těchto vlivných rodin byli často úzce provázáni s královským dvorem a stavbou nového kostela přímo reagovali na dobové mocenské tendence.

Problematika severního bočního portálu chrámu Matky Boží před Týnem, možná datace památky, formální rozbor sochařské výzdoby, stylové zařazení i ikonografická rekonstrukce je mnohem obsáhlejší a náročnější, než by se mohlo na první pohled zdát. Tento přehled by měl sloužit jako nové zhodnocení dosavadní uměnovědné literatury, archivních pramenů, restaurátorských zpráv a průzkumů, které se tématem zabývají. Na základě nového vyhodnocení těchto podkladů se nejvíce přikláním k závěrům Jiřího Fajta<sup>191</sup>, který vznik díla klade do 60. let 14. století. Fajt ve svých závěrech vychází z konstrukčních řešení i formální analýzy. Z konzultací s odborníky na stavebně historické průzkumy vyplývá<sup>192</sup>, že druhotné vložení konzol by bylo v podstatě nemožné. Z konzultací s restaurátory a kamenosochaři plyne<sup>193</sup>, že provedení takto kvalitní a detailní sochařské práce na stávajícím místě by bylo značně problematické, a to především vzhledem k úhlu osazení konzol.<sup>194</sup> Domnívám se, že druhotné osazení tympanonu by natolik problematické nebylo, je ale též nepravděpodobné. Výzdoba Týnského portálu je hned po katedrále sv. Víta jedním z nejzajímavějších a nejvýznamnějších dochovaných sochařských celků českého gotického umění. Heterogení projev tohoto souboru se dá odvodit od silné dobové stavební expanze, z čehož můžeme soudit i o častém přesunu tvůrčích osobností mezi jednotlivými hutěmi. Na stavbě Týnského chrámu i na sochařské výzdobě severního portálu se tedy mohla podílet řada různorodých řemeslníků i kameníků z huti svatovítské.

---

<sup>191</sup> FAJT 1996, (pozn. 53).

<sup>192</sup> Ing. Petr Macek, PhD., Mgr. Michal Patrný.

<sup>193</sup> ak.mal.rest. Miloslav Blahout, MgA.David Blahout, ak. soch.rest, ak.soch.rest. Jan Bradna, ak.soch.rest Jaroslav Šindelář.

<sup>194</sup> Příklady kamenicky připravených a osazených bloků, čekajících na další opracování známe např. z kostela Panny Marie Sněžné v Praze (III.čt. 14. stol.), či z tympanonu kostela sv. Brikcí v Dobevi (kon 14. stol.) aj.



Formální srovnání nás nevede pouze směrem k sochařské výzdobě chrámu sv. Víta a z ní vyplývající produkce v Čechách, ale odkazuje především do zahraničí, kde se s podobným řešením můžeme setkat ve Vídni na Dómu sv. Štěpána, dómu v Kolíně nad Rýnem, v případě Dómu sv. Petra, Regensburgu na katedrále sv. Petra, v Augsburské katedrále Navštívení P. Marie, ale i v případě Frankfurtu nad Mohanem, Švábského Gmündu, Ulmu, Thannu, Strassburgu, Freiburgu im Breisgau a v neposlední řadě v Norimberském farním kostele sv. Sebalda. Všechna tato místa jsou spojována až s mytickým fenoménem *parléřovské huti*, a tento realistický expresivně zbarvený stylový proud plně ovládl po monumentálním, reprezentativním projevu karlovské doby i české země, kde se ještě více subjektivizuje. Tato labilita se odráží stejně tak v projevu citového prožívání náboženských tajemství, jako v zálibě ve smyslové kráse světa.<sup>195</sup>

Ikonografická koncepce Týnského portálu, i přes její fragmentální dochování, je v našem prostředí zcela ojedinělá. Můžeme jen litovat, že za husitských nepokojů byla na obou stranách zničena celá řada stejně výjimečných památek. Z průzkumů vyplývá, že portál nebyl nikdy osazen sochami. O jeho ikonografickém programu můžeme soudit pouze z dochovaných částí. I v tomto stavu nám ale památka může poskytnout četná svědectví, vedoucí alespoň k hypotetické představě. Expresivní zbarvení výjevů v tympanonu, důraz na zobrazení odnášených duší, výběr pašijových scén a silné citové zbarvení výjevu pod křížem plně odpovídá náboženským tendencím druhé poloviny 14. století, jež bylo ovlivněné proudem „*nové zbožnosti*“, rychle se šířící zejména mezi augustiniánskými kláštery.

Hypotetickou rekonstrukci ikonografického cyklus portálu můžeme odvinout od sošek Zvěstování v ostění vchodu do kostela, Kristovou inkarnací byl potřen ďábel a s ním Prvotní hřích. Dovězení spásy, které bylo předzvěděno proroky, se odehrává v tympanonu portálu. Dvě cesty, pro které se člověk může svobodně rozhodnout, zde mají zdůrazněné místo se silným přízvukem na jejich důsledky. Řadou apoštolů, kteří dále šířili křesťanskou víru a formulovali *apoštolské Credo*, rozevírá portál svoji náruč pro věřící. Apoštolové byli ve středověku úzce typologicky spojováni s proroky, na jejichž ramenou, jako na pevných základech stojí (kat. v Chartres, kat. v Bamberku). Eucharistický Kristus na konzole s fénixem a Panna Marie, která v sobě jako personifikace Církve spojuje Starý a Nový zákon (srov. Mistr

---

<sup>195</sup> KUTAL 1984, (pozn. 26).

Torušské madony) tvoří hlavní pár Nového zákona. Sv. Jan Křtitel, jako Kristův předchůdce a dovršitel Staré smlouvy se svojí matkou Alžbětou, která hraje roli v Navštívení panny Marie a prvním setkání Krista se sv. Janem, tvoří poslední Starozákonní pár. Král, či císař, jako zástupce Krista na zemi a jeho choť tvoří současnost.

V druhém výkladu s králem Šalamounem a královnou ze Sáby, by se ještě více prohloubila královská reprezentativní nota. Spojil by se královský pár starozákonní, královský pár nebeský a královský pár pozemský. Tomuto schématu by odpovídaly i erby ve cvikrech portálu a královská sedile v kaplích v závěru bočních lodí. Ikonografický program sedile severní, má již některé prvky vycházející z tvarosloví, používaném v symbolice Václava IV. (postava zeleného muže vynášející konzolu s královskou hlavou). Nad králem a královnou jsou umístěni proroci, výše andělé a vše zakončují postavy s křížem a triumfálním kopím probodávající věnec. Kříž, kopí i věnec jsou symboly vítězství. Král je zástupcem Krista na zemi, ale Království boží zůstává nadřazené všemu dění.

*“Tvé království je království všech věků a tvá vláda trvá po všechna pokolení. Království, vladařská moc a velikost všech království pod celým nebem budou dány lidu svatých Nejvyššího. Jeho království bude království věčné a všechny vladařské moci ho budu uctívat a poslouchat.” (Dn. 7,27)*

## 11. Seznam literatura a pramenů

### Literatura

- Bartlová, Milena: Chrám matky Boží před Týnem v 15. Století, in: Marginalia historica, Praha 2011
- Becker, Udo: Slovník symbolů, Praha Portál 2002
- Buben, Milan: Encyklopedie heraldiky, Světská a církevní titulatura a reálie, 1994
- Cooperová, Jean. C.: Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů. Praha 1999
- Dějepis výtvarného umění v Čechách, I. díl, Středověk, Praha 1931, kolektiv autorů
- Die Parler und der schöne Stil, 1350 – 1400 : Europäische Kunst unter den Luxemburgern, Köln 1978 1,2,3,4
- Dvořák Karel: Soupis staročeských exempel, Praha 1978
- Eco, Umberto: Meze interpretace, Praha 2004
- Ekert, František: Posvátná místa královského hlavního města Prahy, Praha 1883
- FAJT Jiří: Karel IV. císař z Boží milosti, Praha 2006
- Fajt Jiří: Peter Parler und die Bildhauerei des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts in Prag, in: Parlerbauten – Architektur, Skulptur, Restaurierung, Internationales Parler-Symposium, Schwäbisch Gmünd 2001, Stuttgart 2004
- Filipec, Marek: Stavební vývoj Týnského chrámu, (bakalářská práce, Ústav dějin křesťanského umění) Praha 2008
- Hall, James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha 1991
- Hammerschmied, Johann Florian: Prodomus Gloriam Praegenae, Praha 1723
- Herain, Jan: Vykopávky starého špitálního kostela Panny Marie před Týnem, in: Památky archeologické a místopisné 1890
- Homolka, Jaromír: Arcibiskup Jenštejn a výtvarné umění (poznámky k výtvarné propagandě v předhusitských Čechách), referát k semináři historiků starších dějin z muzeí ČR, 1977
- Homolka, Jaromír: Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách, Praha 1976
- Kadlec, Jaroslav: Přehled českých církevních dějin, Praha, 1991
- Kirschbaum, Engelbert: Lexikon der christlichen Ikonographie, Rom-Freinurg-Basel-Wien 1968-1976

- Kratochvíl, Václav: Církev v dějinách, Příbram, 2002
- Künstle, Karl: Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg 1926-1928
- Kotal, Albert: České gotické sochařství 1350 – 1450, Praha 1962
- Kuthan, Jiří: Splendor et Gloria Regni Bohemiae; Umělecké dílo jako projev vladařské reprezentace a symbol státní identity, Praha 2008.
- Kuthan, Jiří: Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců. Díl I. Král a šlechta. Praha 2010
- Kuthan, Jiří: Česká architektura v době posledních Přemyslovců. Města - hrady - kláštery - kostely. Vimperk 1994
- Kybalová, Ludmila: Dějiny odívání, Středověk, Praha 2001
- Ledvinka Václav: Praha pod vládou lucemburské dynastie, in: Lucemburská Praha, Praha 2006
- Lehár Jan: Brideliana I. : Bridelův Mundus Symbolicus. Studia Comeniana et historica, 1972
- Líbal, Dobroslav – Muk, Jan: Staré Město pražské, Praha 1996
- Líbal, Dobroslav: Gotická architektura v Čechách a na Moravě, Praha 1948
- Líbal, Dobroslav: Pražské gotické kostely, Praha 1946
- Líbal, Dobroslav: Gotická architektura in: Dějiny českého výtvarného umění I, Praha 1984.
- Líbal, Dobroslav: Gotická architektura v Čechách a na Moravě, Praha 1948.  
Líbal, Dobroslav: Katalog gotické architektury v České republice do husitských válek, Praha 2001
- Líbal, Dobroslav: Gotická architektura, in: Poche, Emanuel:, Praha středověká, Čtvero knih o Praze., Praha 1983
- Lurker, M.: Slovník biblických obrazů a symbolů. Praha 1999
- Medek Václav: Cesta české moravské církve staletími, Praha 1982
- Mencl, Václav.: Česká architektura doby lucemburské, Praha Sfinx 1948
- Mezník Jaroslav: Praha před husitskou revolucí, Praha 1990
- Mikovec, Ferdinand Břetislav – Zap, Karel Vladislav: Starožitnosti a Památky země České, II. Díl, Praha 1865

- Mikovec, Ferdinand Břetislav: Starožitnosti a Památky země České, Praha 1860
- Mohr G.H.: Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění. Praha 1999
- Molnár Amedeo.: Pohyb teologického myšlení, Přehledné dějiny dogmatu. Praha 1982
- Molnár Amedeo.: Na rozhraní věků. Cesty reformace, 1985
- Molnár A./Říčan R.: Dvanáct století církevních dějin 1973
- Molsdorf Wilhelm : Christliche Symbolik in der mittelalterlichen Kunst, nové vydání Leipzig 1926, nové vydání Akademische Druck 1968.
- Nejedlý Vratislav: Poznámky k restaurování severního portálu kostela Panny Marie před Týnem v Praze, in: Umění 1985
- Neumann, Jaromír / Pešina, Josef/ Homolka, Jaromír: Hlavní farní chrám Panny Marie před Týnem na Starém městě. In: české umění gotické 1350 -1420, Praha Academia 1970
- Novotný Rostislav: Nejstarší heraldické památky Staroměstské radnice. Pražský sborník historický, 1989
- Novotný, Karel: Chrám Matky Boží před Týnem, Druhé vydání, Praha 1924
- Opitz, Josef: Sochařství v Čechách za doby Lucemburků I., Praha 1935
- Outrata J. J.: Kostel Panny Marie před Týnem v Praze - architektonický vývoj ve středověku a současná oprava, in: Staletá Praha XVI, 1986
- Pečírka, Josef: O skulpturách severního portálu chrámu Panny Marie před Týnem, in: Umění V, 1932
- Pinder Wilhelm: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance.I. Wildpark Potsdam, 1924–9
- Pokorný Pavel: Kapitoly z pražské heraldiky, Z erbovní galerie na Pražském hradě – O znakové galerii na jižní věži kostela P. Marie před Týnem, Heraldická ročenka, 2008
- Polc V. Jaroslav : Česká církev v dějinách,praha 1999
- Réau, Louis: Ikonographie de l' Art chrétien, 3 díly. Paris 1955-59
- Royt, Jan – Hrubý V.: Nástěnná malba s námětem Zákon a Milost na zámku v Pardubicích, in: Umění 40., 1992
- Royt, Jan – Kuthan, Jiří: Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha, Praha 2011

- Royt, Jan – Šedinová, Hana.: Slovník symbolů, Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii, Praha 1998.
- Royt Jan: Kristus v křesťanské ikonografii, Kašperské Hory 2010
- Royt Jan: Poslové nebes, Muzeum Šumavy v Kašperských Horách, 2001
- Royt Jan: Zahrada Mariánská, Mariánská úcta ve výtvarném umění od středověku do 20. století, Kašperské Hory 2000
- Royt/Fajt/Gottfried, Posvátné prostory hradu Karlštejn, Praha 1998
- Rulíšek Hynak: České nebe, Hluboká nad Vltavou 1993
- Růžek Vladimír: Znakové soubory v Evropě. Heraldická ročenka, 1979
- Schmitt J.C.: Svět středověkých gest, Praha 1990
- Stix Alfred: Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale, Hft. IV, Wien 1908
- Studený, Jaroslav: Křesťanské symboly. Olomouc 1992
- SUCKALE-REDLEFSEN Gude, The Image of the Black in Western Art, Vol. 2: From the Early Christian Era to the Age of Discovery, Part 2: Africans in the Christian Ordinance of the World, Harvard 1979.
- Svoboda, Josef Antonín: Farní chrám Panny Marie před Týnem – Jeho původ, osudové a pamětnosti, Praha 1833
- Šoltész Štěpán: Dějiny křesťanské církve, Praha 1971,
- Treu Ursula: Physiologus – Feuerschrisetliche Tiersymbolik, UnionVerlag Berlin 1987,
- Umělecké památky Prahy, Staré město Josefov, kolektiv autorů za vedení Pavla Vlčka, Praha Academia 1996
- Vojtíšek Václav: O erbech na staroměstské mostecké věži, in: Kniha o Praze 1935,
- Zap, Karel Vladislav.: Hlavní farní chrám Nanebevzetí Panny Marie před Týnem ve starém městě Pražském, Praha 1854

## Prameny

- Národní galerie v Praze, klášter sv. Anežky, restaurátorské zprávy; 5065/83,1983, 2212/76. 1976. , 4378/72,1972.
- Líbal, Dobroslav – Hyzler, Josef: Praha Staré město – Týnský chrám, stavebně historický průzkum, SÚRPMO 1967.
- Líbal, Dobroslav: Blok Týnského kostela SÚRPMO 1958 (blok 1008)
- Líbal, Dobroslav: Praha Staré město – Týnský chrám, stavebně historický průzkum západního průčelí, SÚRPMO 1977
- Archiv Pražského hradu, pozůstalost Josefa Mockera, složka 70 - Chrám Panny Marie před Týnem, v lisech 1470-1487.
- Národní technické museum, Archiv architektury – složka Chrám panny Marie před Týnem.
- Národní archiv, fond Státní památková správa, kart. 437 – 438, výkres dat. 5. 5. 1944.
- Národní archiv, fond Památkový úřad Vídeň, kart. 70a, inv.č. 1340. K.K. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale, z 2583,1906.

## 12. Seznam vyobrazení

1. Chrám Matky Boží před Týnem, pohled na severní boční portál. Foto: autor.
2. Chrám Matky Boží před Týnem, půdorys, severní boční portál. Foto: autor.
3. Chrám Matky Boží před Týnem, jednotlivé vstupní portály – severní portál, západní portál, jižní portál a portál do sakristie. Foto: autor.
4. Plány na rekonstrukci portálu, pohled, Josef Mocker, kol. 1890, archiv Pražského hradu.
5. Půdorys portálu, Josef Mocker, kol. 1890, archiv Pražského hradu.
6. Detail zoomorfních a florálních motivů v profilaci ostění. Foto: autor.
7. Detail sošek Zvěstování ve špaletě portálu. Foto: autor.
8. Detail baldachýnu nad soškou anděla ze Zvěstování. Foto: autor.
9. Detail baldachýnu nad soškou Panny Marie ze Zvěstování. Foto: autor
10. Kopie tympanonu severního portálu, 80. léta 20. stol. Foto: auto
11. Originál tympanonu severního portálu, foto autor.
12. Detail konzoly s proroky. Foto autor.
13. Situace rozmístění drobné sochařské výzdoby portálu. Foto autor.
14. Detail konzoly s anděly. Foto autor.
15. Detail konzoly s Mojžíšem a evangelisty. Foto autor.
16. Detail konzoly s pelikánem, fénixem a orlem. Foto autor.
17. Porovnání drobnějších sochařských detailů portálu. Foto autor.
18. Detail florální výzdoby konzol a baldachýnů. Foto autor.
19. Detail florální výzdoby konzol a baldachýnů. Foto autor.
20. Detail baldachýnů v záklenku portálu. Foto autor.
21. Západní portál kostela, s detaily konzolek vynášejících záklenek. Foto autor.
22. Průčelí Týnského chrámu, výřez z veduty Prahy, dřevoryt, J. Kozel a M. Peterle, 1562
23. Týnský chrám, výřez z veduty Prahy, Wenceslaus Hollar, 1636.
24. Požár severní věže Týnského chrámu, nesign., kolorovaný oceloryt, 1819, NG v Praze.
25. Průčelí Týnského chrámu s provizorní krytinou severní věže, kresba, Vincenc Morstadt, kol. 1825.
26. Týnský severní portál, litografie, Samuel Prout, 1820
27. Týnský chrám od severovýchodu, ocelorytina, kol. 1860
28. Průčelí Týnského chrámu, výřez z veduty Prahy, dřevoryt, J. Kozel a M. Peterle, 1562
29. Týnský chrám, výřez z veduty Prahy, Wenceslaus Hollar, 1636.
30. Požár severní věže Týnského chrámu, nesign., kolorovaný oceloryt, 1819, NG v Praze.
31. Průčelí Týnského chrámu s provizorní krytinou severní věže, kresba, Vincenc Morstadt, kol. 1825.
32. Týnský severní portál, litografie, Samuel Prout, 1820.
33. Týnský chrám od severovýchodu, ocelorytina, kol. 1860
34. Severní portál Týnského chrámu, fotografie, 60. léta 19. stol. Národní technické museum.

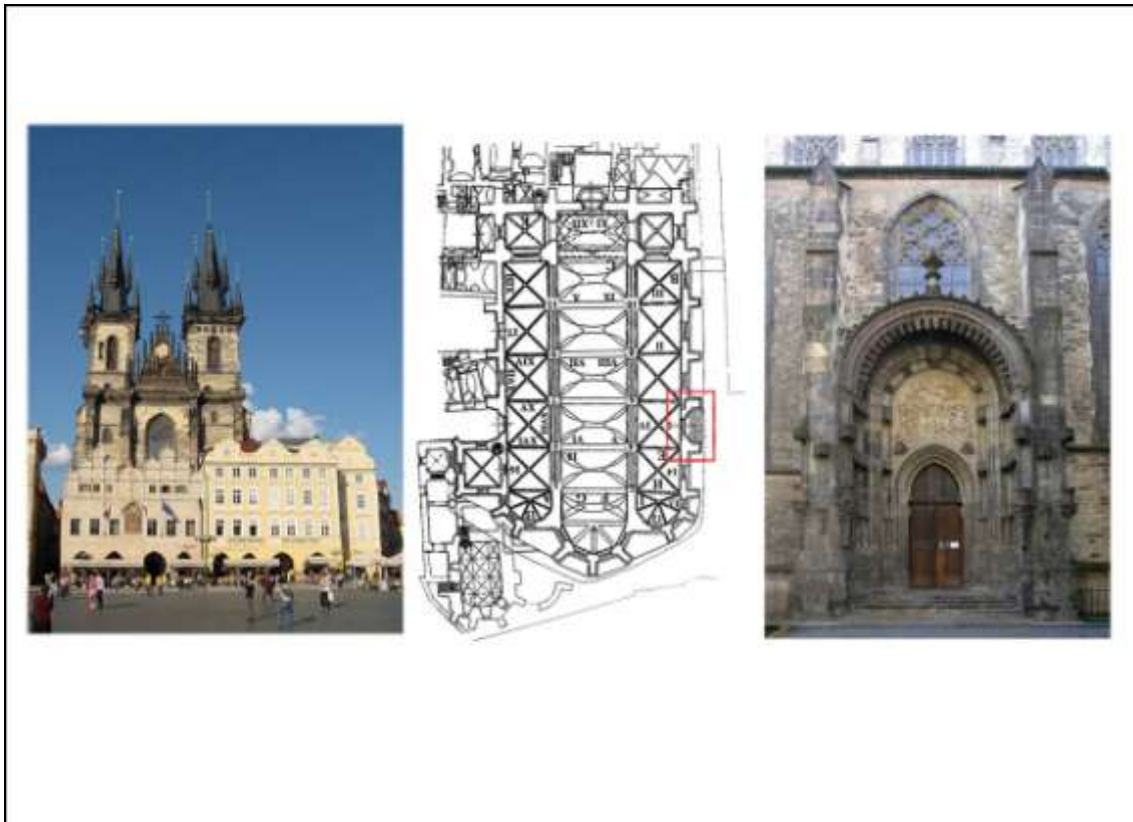


35. Severní portál Týnského chrámu, fotografie, Fr. Fridrich, 1867.
36. Severní portál Týnského chrámu, fotografie, kol. 1893.
37. Soubor výkresů k plánované rekonstrukci portálu, František Mikš, 1906, Národní technické museum (vlevo), Josef Mocker, 1890, Archiv Pražského hradu (vpravo).
38. Snímání originálu reliéfu tympanonu, 60. léta 20. stol. Foto. Národní galerie v Praze.
39. Detail obličeje Panny Marie před restaurováním. Foto. Národní galerie v Praze
40. Sonda čištění na korpusu Krista. Foto. Národní galerie v Praze
41. Zamýšlená rekonstrukce portálu v 50. letech 19. století. Foto: soukromý archiv ak. soch. Jan Bradna.
42. Jednotlivé části reliéfu tympanonu v průběhu restaurování. Foto. Národní galerie v Praze
43. Detail uchycení originálu reliéfu tympanonu.
44. V průběhu zhotovování sochařské kopie reliéfu. Foto. Národní galerie v Praze
45. Porovnání reliéfu Ukřižování Týnského tympanonu s deskovou malbou Emauzského ukřižování (kol. 1360)
46. Jižní („Zlatá“) brána transeptu katedrály sv. Víta (nahore) a západní předsíň s portálem kostela Panny Marie pod Řetězem (dole). Foto autor.
47. Panenský Týnec, jižní portál nedostavěného klášterního kostela klarisek, kol. 1400.
48. Porovnání reliéfů Týnského tympanonu s příklady ze zahraničí (Ulm, Thann).
49. Jižní portál dómu v Augsburgu, před 1377, parléřovská huť.
50. Ulm, kostel sv. Martina, jižní portál lodi (tzv. Brautpforte). Huť Jindřicha Parléře, po 1360. [www.bildindex.de](http://www.bildindex.de)

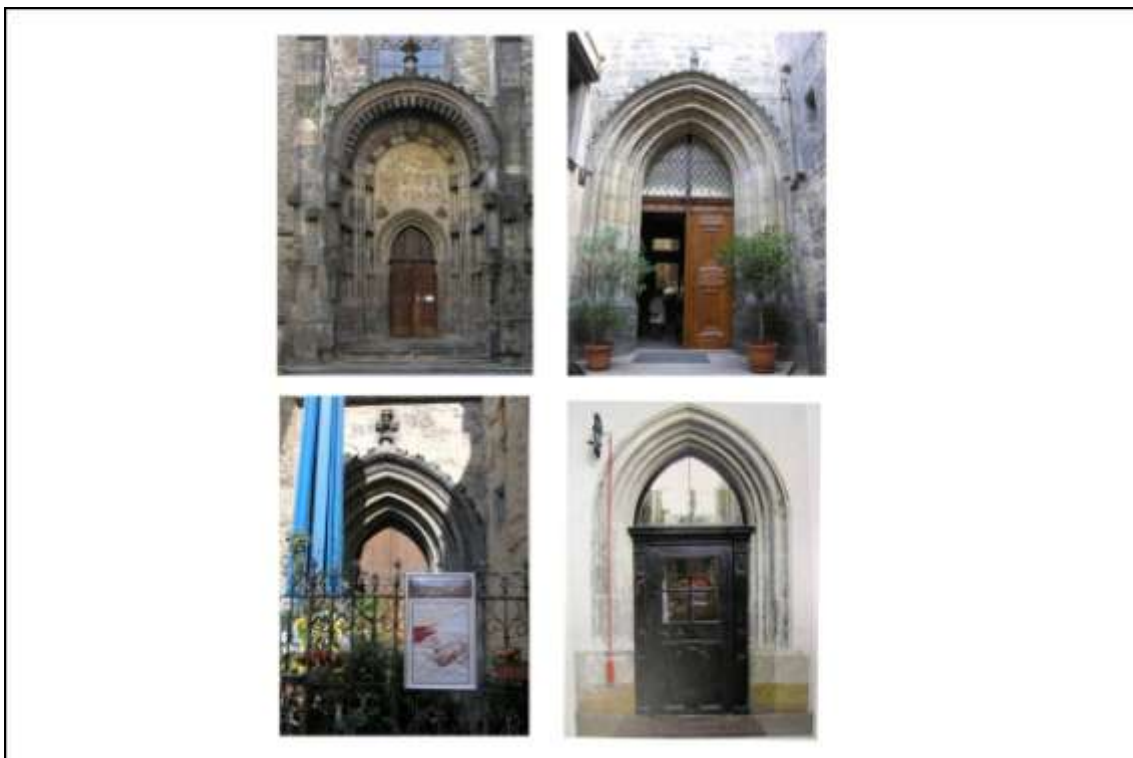
## 14. Fotodokumentace



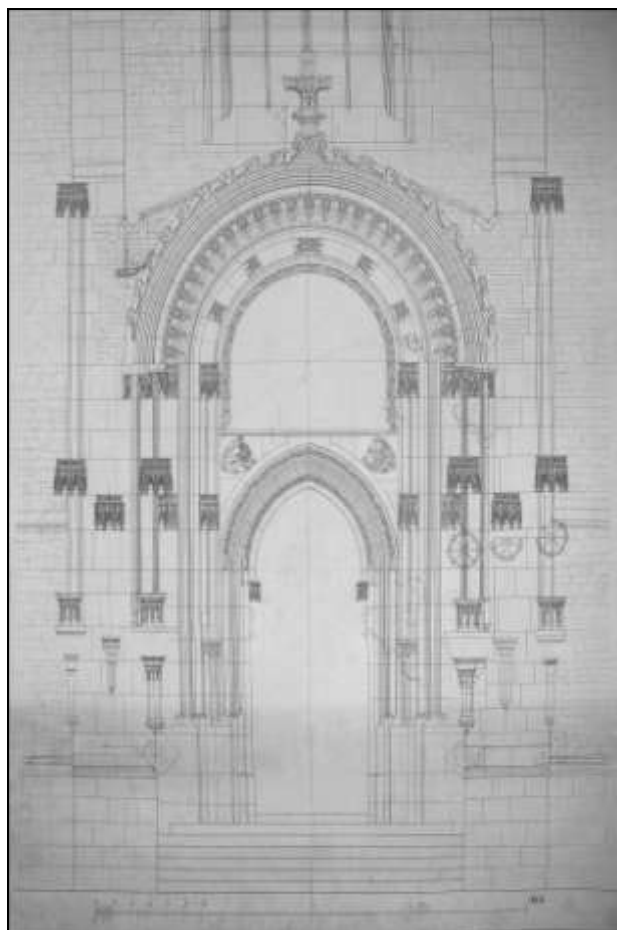
1. Chrám Matky Boží před Týnem, pohled na severní boční portál. Foto: autor



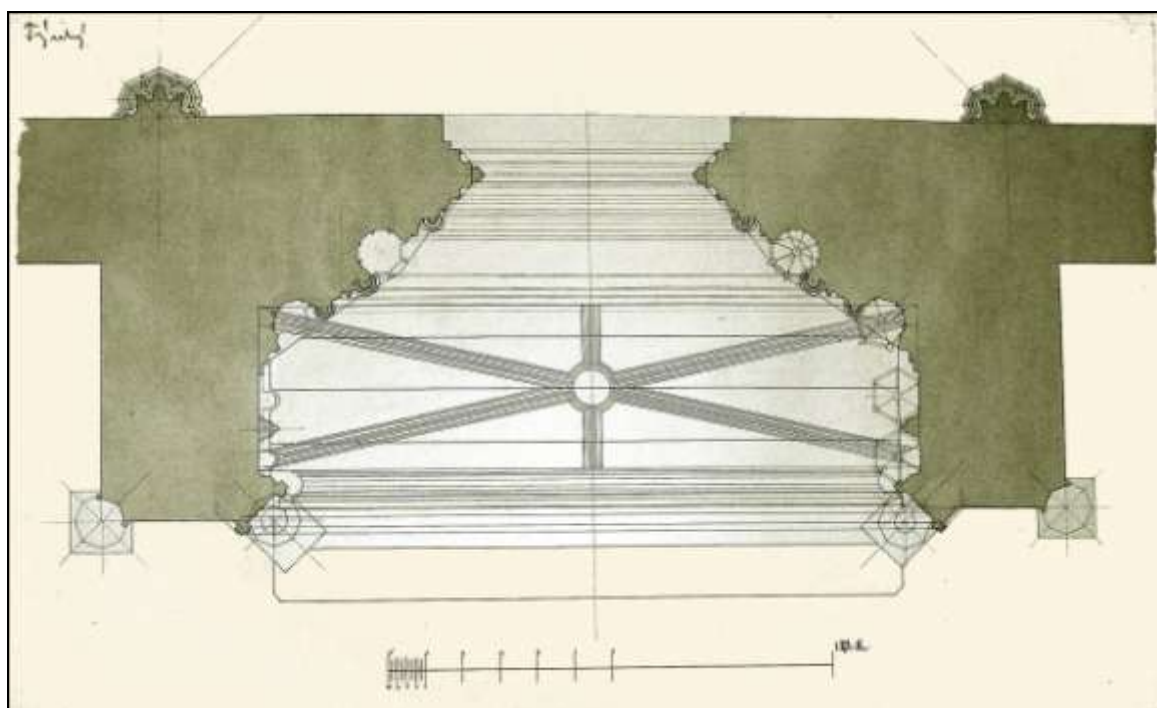
2. Chrám Matky Boží před Týnem, půdorys, severní boční portál. Foto: autor



3. Chrám Matky Boží před Týnem, jednotlivé vstupní portály – severní portál, západní portál, jižní portál a portál do sakristie. Foto: autor



4. Plány na rekonstrukci portálu, pohled, Josef Mocker, kol. 1890, archiv Pražského hradu.



5. Půdorys portálu, Josef Mocker, kol. 1890, archiv Pražského hradu



4. Detail zoomorfních a florálních motivů v profilaci ostění. Foto: autor



5. Detail sošek Zvěstování ve špaletě portálu. Foto: autor



6. Detail baldachýnu nad soškou anděla ze Zvěstování. Foto: autor



7. Detail baldachýnu nad soškou Panny Marie ze Zvěstování. Foto: autor



8. Kopie tympanonu severního portálu, 80. léta 20. stol. Foto: autor

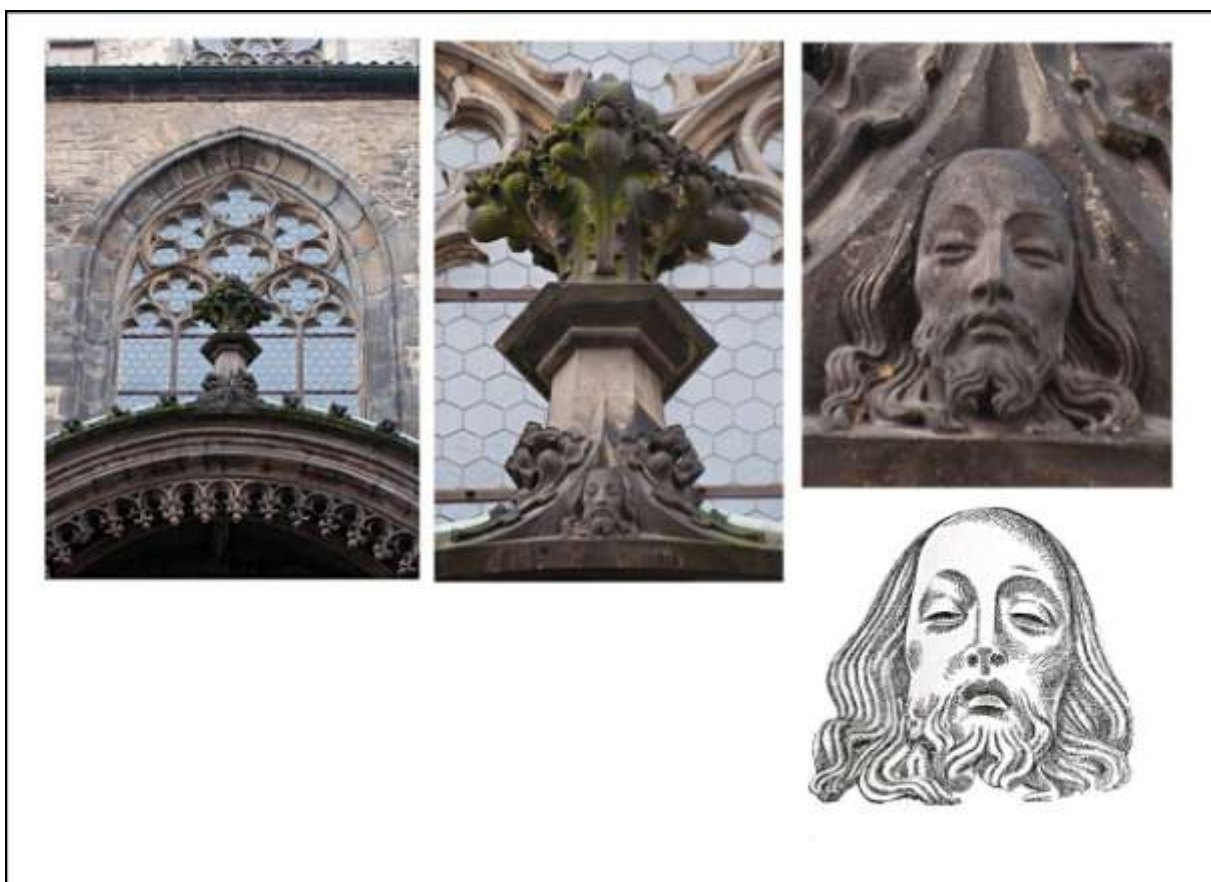


9. Originál tympanonu severního portálu, foto autor.

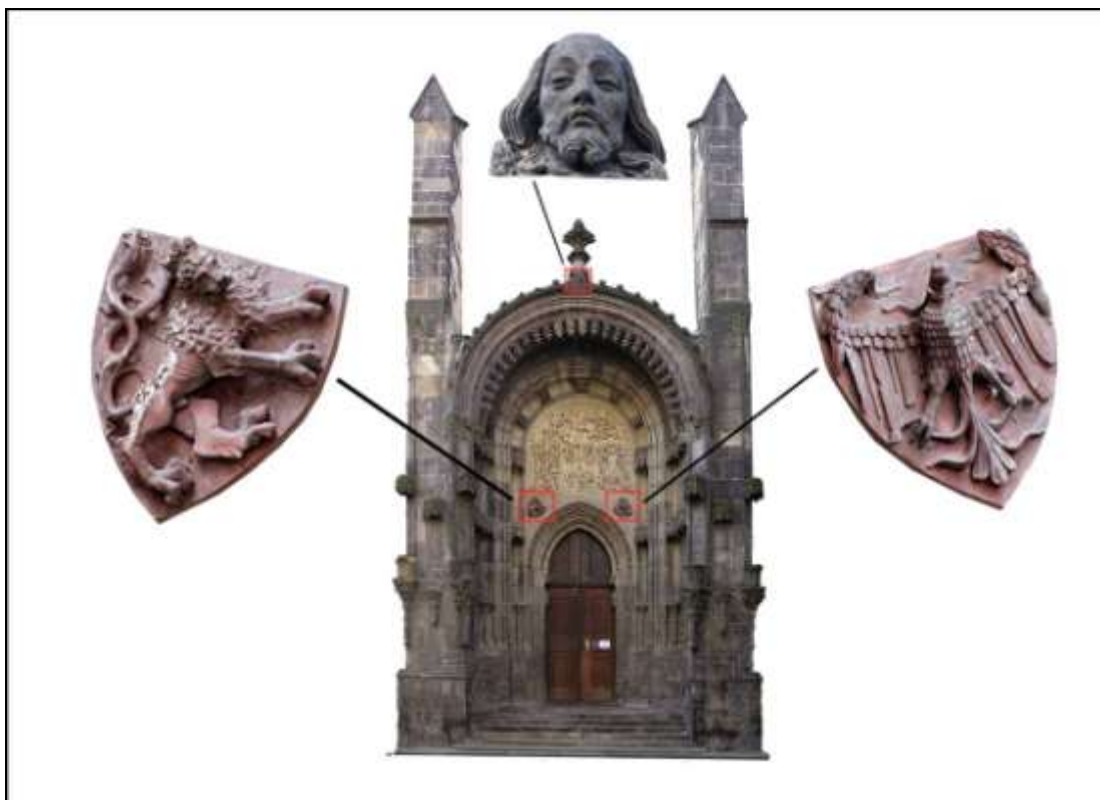




10. Detail klenby předsíně, ve svorníku je otvor po scházející desce s Pannou ve slunci. Foto autor.



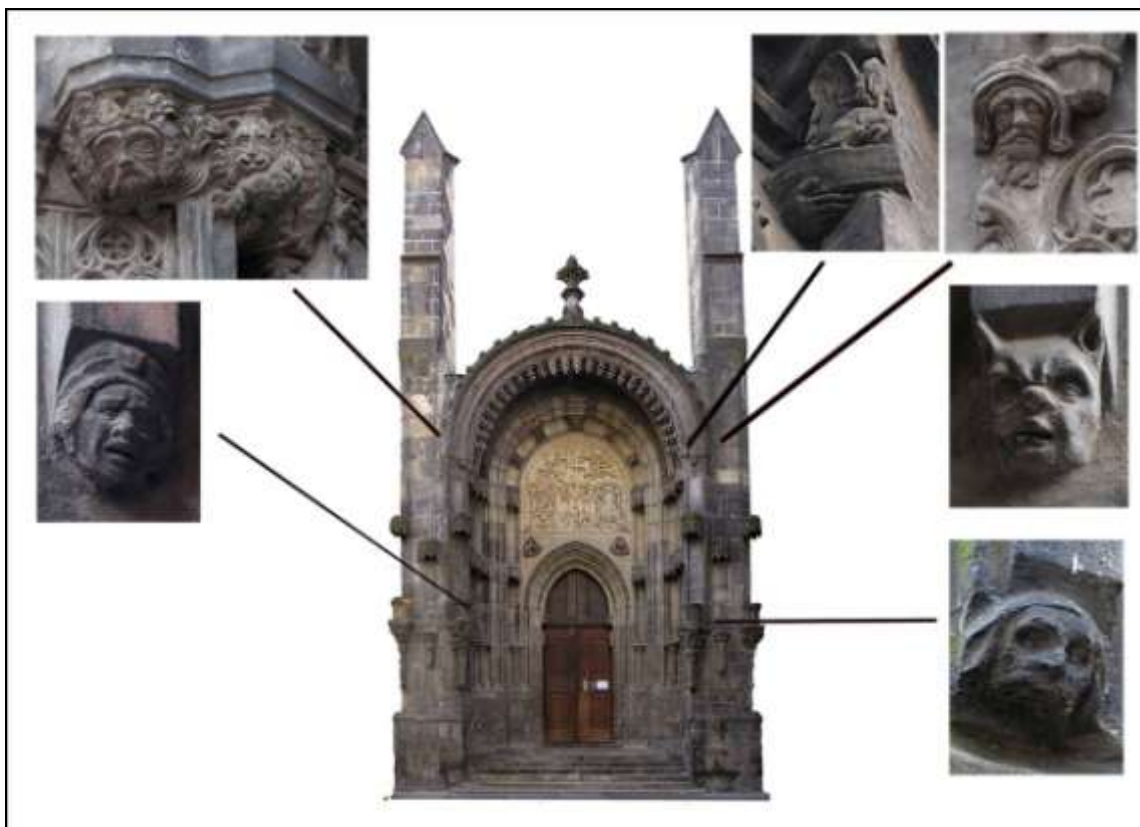
11. Detail křížové kytky s hlavou Krista. Zřejmě kol. r. 1907. Foto autor.



12. Detail umístění erbů ve cviklech portálu. Foto autor.



13. Situace rozmístění konzol se sochařskou výzdobou. Foto autor.



14. Situace rozmístění drobné sochařské výzdoby portálu. Foto autor.



15. Detail konzoly s proroky. Foto autor.



16. Detail konzoly s anděly. Foto autor.



17. Detail konzoly s Mojžíšem a evangelisty. Foto autor.



18. Detail konzoly s pelikánem, fénixem a orlem. Foto autor.



19. Porovnání drobnějších sochařských detailů portálu. Foto autor.



20. Detail florální výzdoby konzol a baldachýnů. Foto autor.



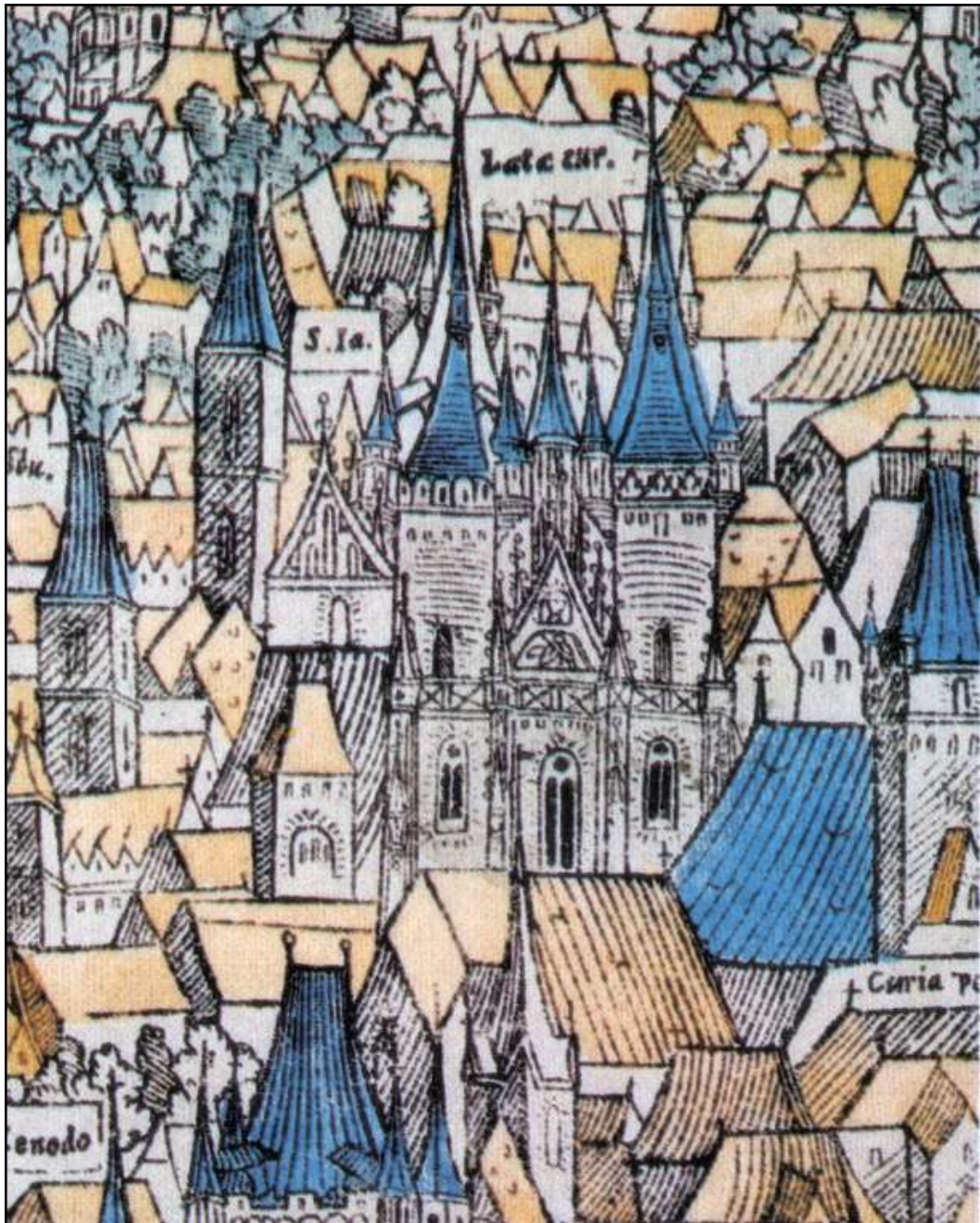
21. Detail florální výzdoby konzol a baldachýnů. Foto autor.



22. Detail baldachynů v záklenku portálu. Foto autor.



23. Západní portál kostela, s detaily konzolek vynášejících záklenek. Foto autor.



24. Průčelí Týnského chrámu, výřez z veduty Prahy, dřevoryt, J. Kozel a M. Peterle, 1562

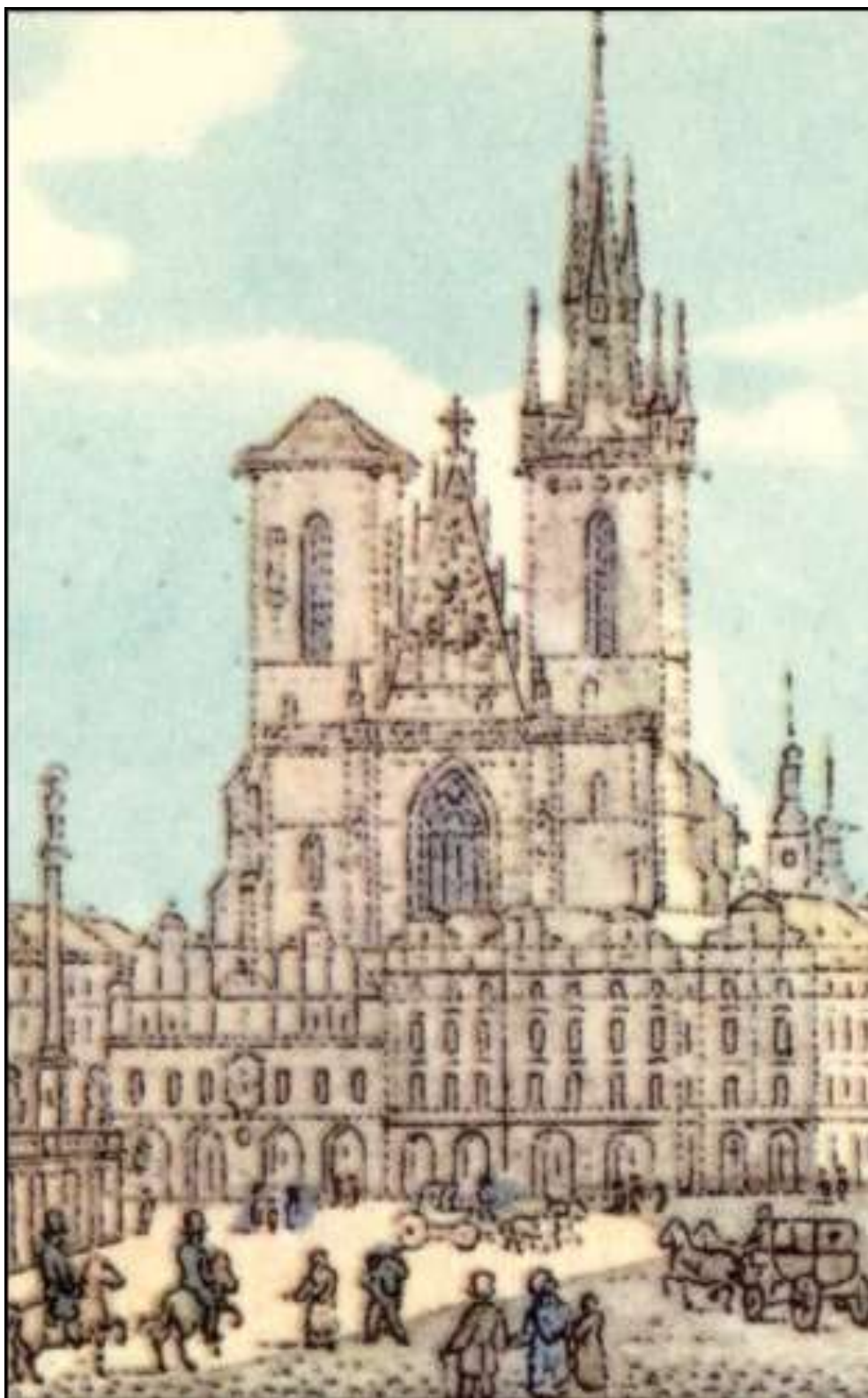




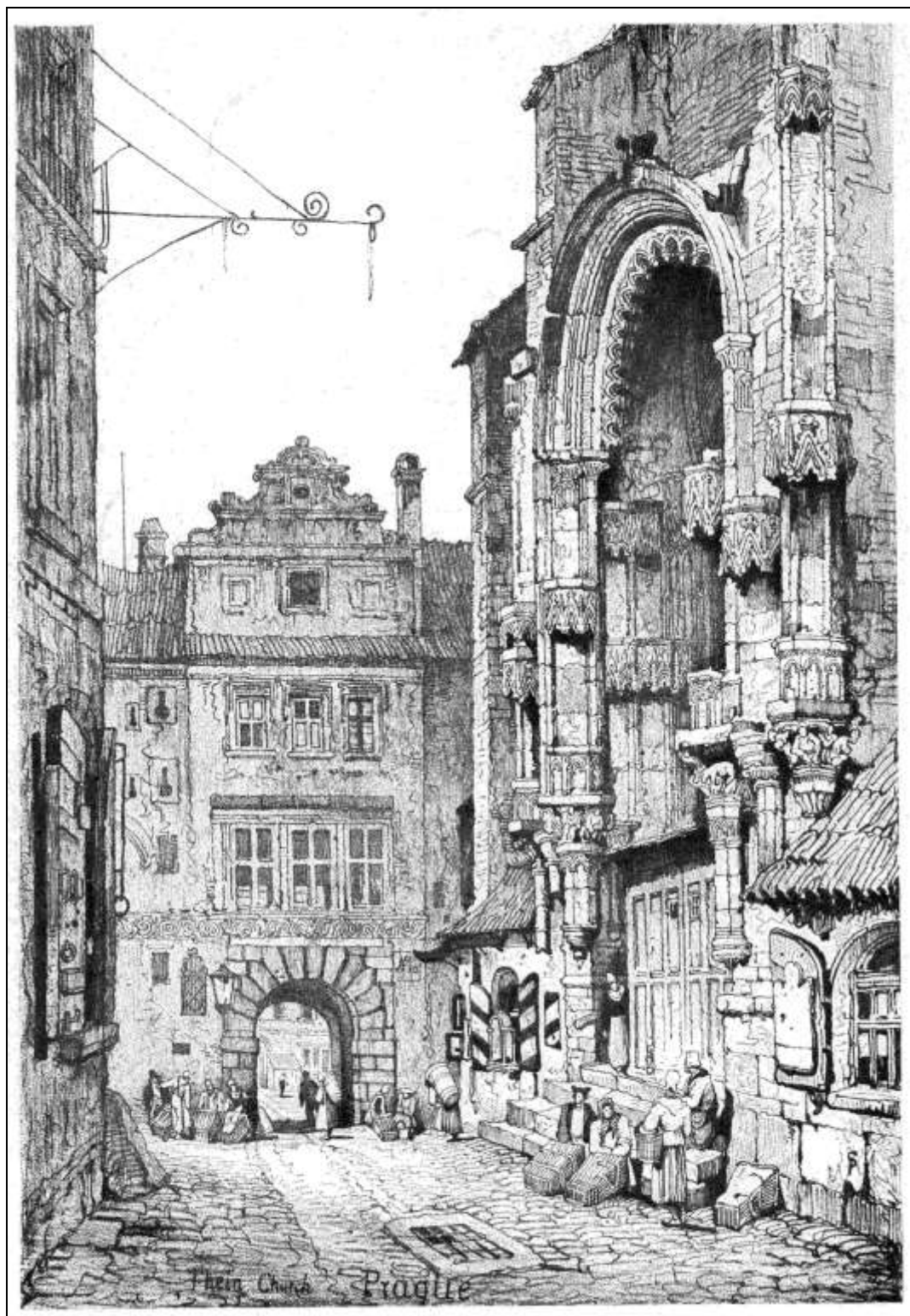
25. Týnský chrám, výřez z veduty Prahy, Wenceslaus Hollar, 1636.



26. Požár severní věže Týnského chrámu, nesign., kolorovaný oceloryt, 1819, NG v Praze.



27. Průčelí Týnského chrámu s provizorní krytinou severní věže, kresba, Vincenc Morstadt, kol. 1825



28. Týnský severní portál, litografie, Samuel Prout, 1820.



29. Týnský chrám od severovýchodu, ocelorytina, kol. 1860



30. Severní portál Týnského chrámu, fotografie, 60. léta 19. stol. Národní technické museum.

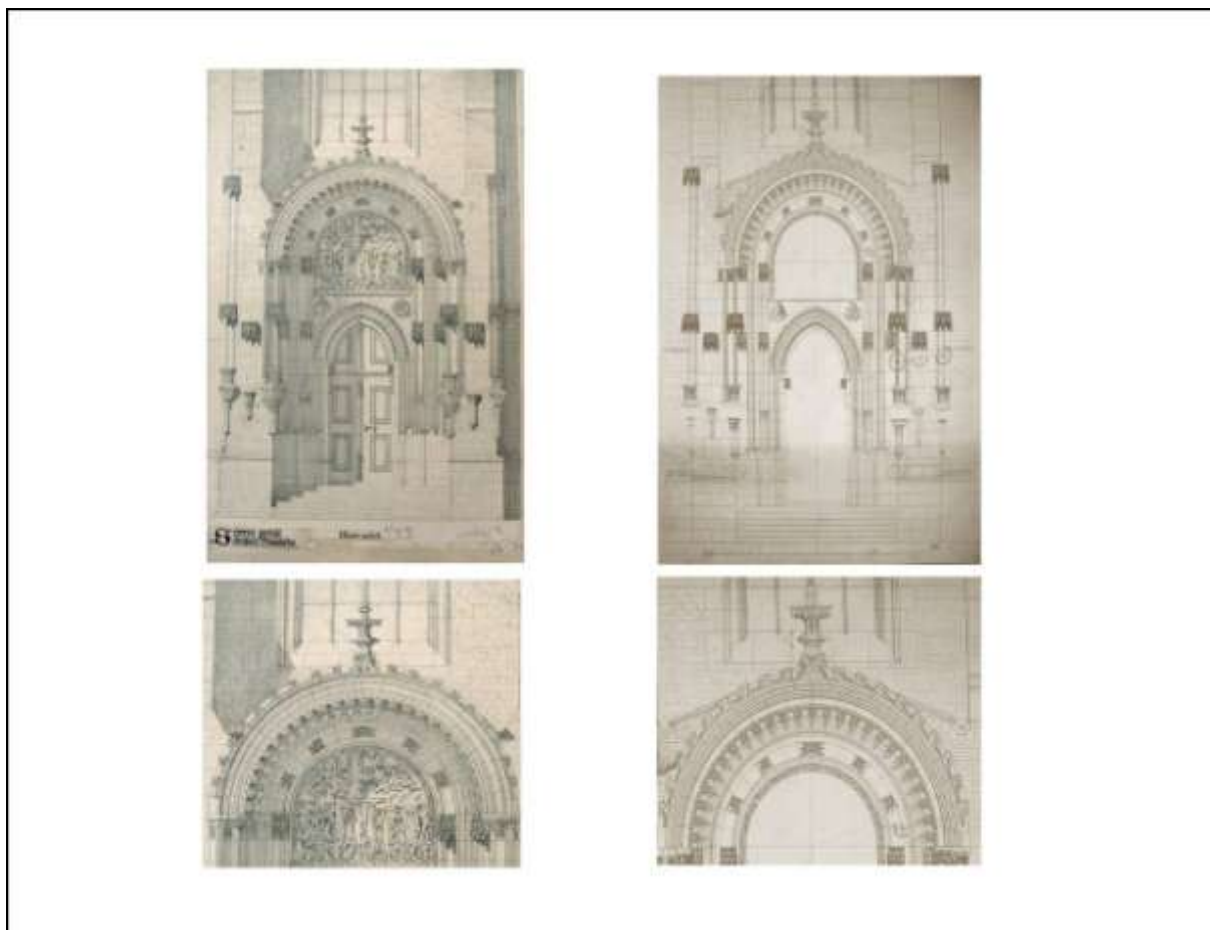


31. Severní portál Týnského chrámu, fotografie, Fr. Fridrich, 1867.



32. Severní portál Týnského chrámu, fotografie, kol. 1893.





33. Soubor výkresů k plánované rekonstrukci portálu, František Mikš, 1906, Národní technické museum (vlevo), Josef Mocker, 1890, Archiv Pražského hradu (vpravo).



34. Snímání originálu reliéfu tympanonu, 60. léta 20. stol. Foto. Národní galerie v Praze.



35. Detail obličeje Panny Marie před restaurováním. Foto. Národní galerie v Praze



36. Sonda čištění na korpusu Krista. Foto. Národní galerie v Praze



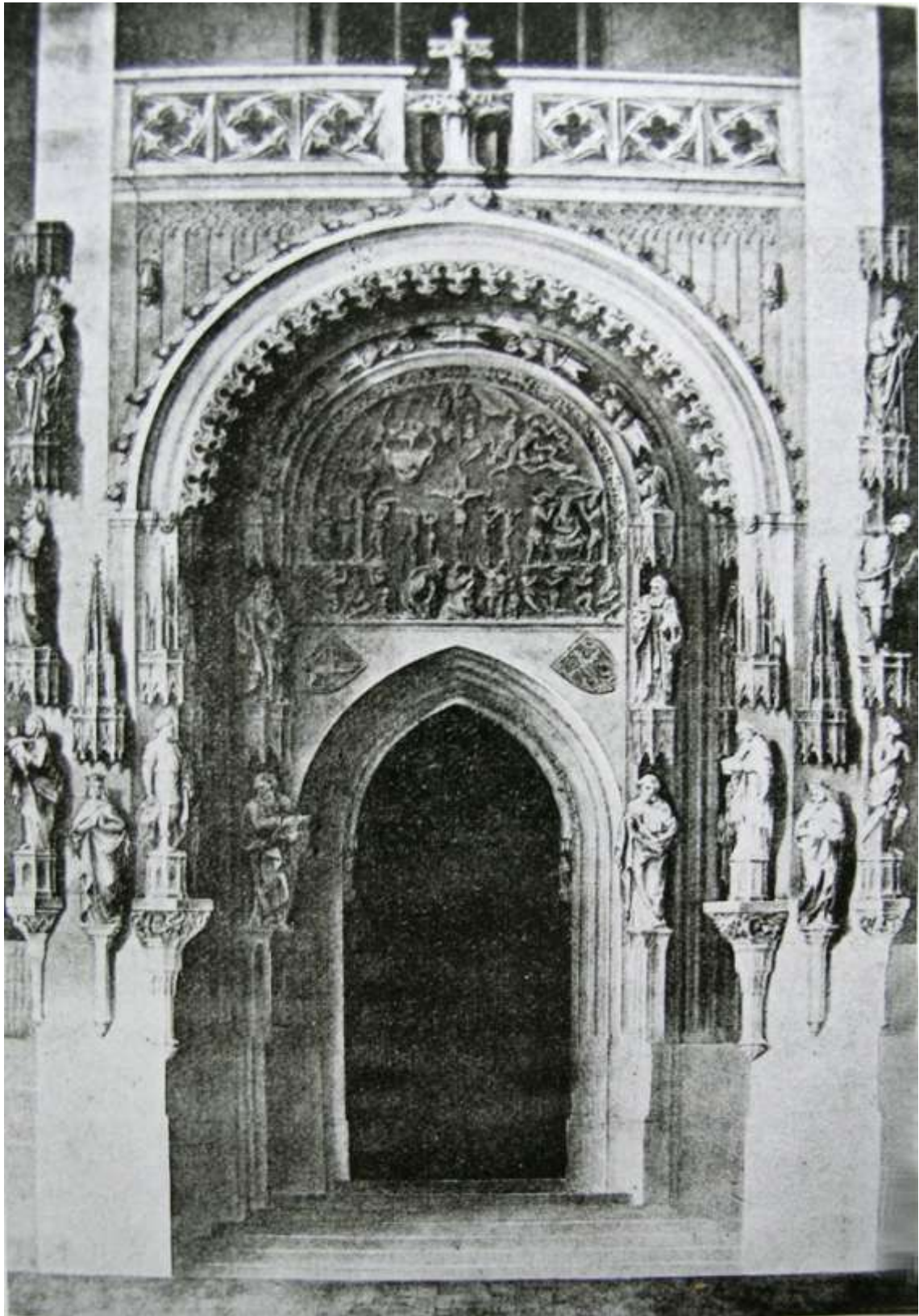
37. Jednotlivé části reliéfu tympanonu v průběhu restaurování. Foto. Národní galerie v Praze



38. Detail uchycení originálu reliéfu tympanonu.



39. V průběhu zhotovování sochařské kopie reliéfu. Foto. Národní galerie v Praze

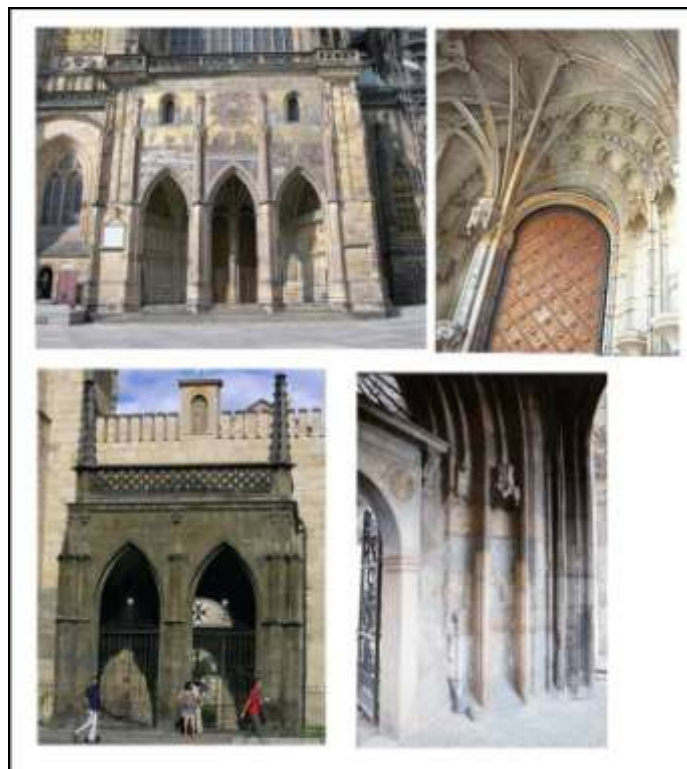


40. Zamýšlená rekonstrukce portálu v 50. letech 19. století.

Foto: soukromý archiv ak. soch. Jan Bradna.



41. Porovnání reliéfu Ukřižování Týnského tympanonu s deskovou malbou Emauzského ukřižování (kol. 1360)



42. Jižní („Zlatá“) brána transeptu katedrály sv. Víta (nahore) a západní předsíň s portálem kostela Panny Marie pod Řetězem (dole). Foto autor.





43. Panenský Týnec, jižní portál nedostavěného klášterního kostela klarisek, kol. 1400.



44. Porovnání reliéfů Týnského tympanonu s příklady ze zahraničí (Ulm, Thann).



45. Jižní portál dómu v Augsburgu, před 1377, parléřovská huť.



46. Ulm, kostel sv. Martina, jižní portál lodi (tzv. Brautpforte). Huť Jindřicha Parlěře, po 1360.  
[www.bildindex.de](http://www.bildindex.de)