

MARGINALIA HISTORICA IV

Sporník Katedry dějin a didaktiky dějepisu
Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy

• PASEKA •

PRAHA – LITOMYŠL 2001

- ¹¹⁾ *Jenský kodex*, rukopis Knihovny Národního muzea v Praze, sign. IV B 24. Starší literatura o něm shrnuje Zorošlava Drobná, *Jenský kodex*, Praha 1970.
- ¹²⁾ Cituji tzv. ekumenický překlad: *Čtyři evangelia*, Praha 1973, s. 236 (J 10, 1 a 9) a s. 162 (L 10, 20). V kodexu je chybný odkaz na Lukáše, kapitola 6.
- ¹³⁾ Zdeněk Nejedlý, *Dějiny husitského zpěvu*, Praha 1913, s. 6; Rudolf Urbánek, *Žižka v památkách a učel lidu českého*, Brno 1924, s. 64, pozn. 3.
- ¹⁴⁾ Miloslav Vlček, *Paleografický rozbor Jenského kodexu*, in: *Sborník historický* 14, 1966, s. 49–74.
- ¹⁵⁾ Knihovna Národního muzea v Praze, sign. XII F 14, fol. 61 b; k tomu Pavel Brodský, *Luminované rukopisy Národního muzea v Praze*, Kandidátská disertační práce v Knihovně Ústavu dějin umění Akademie věd ČR, sv. 2, s. 199, č. 126, obr. příl. 2, č. 150, podle sdělení autora byla kresba znižena.
- ¹⁶⁾ *Čtyři evangelia*, s. 47.
- ¹⁷⁾ F. Fišer, *Žižkas Schlüssell und weitere Bemerkungen zum Jenaer Kodex*, in: *Mediævalia Bohemica* 1, Praha 1969, s. 295–306.
- ¹⁸⁾ Josef Petráň, *Příspěvek k dějinám husitské revoluční tradice – Žižka strážným u vrat nebeských*, in: *Zápisky katedry československých dějin a archivního studia* 1, 1956, s. 33n.
- ¹⁹⁾ O textech *Historie o odpustcích a očistci* pojednal Jaroslav Kolář, *Ze vztažů mezi lidovou, polohodnou a národnou literaturou v 16. století*, *Rozprávká o odpustcích a očistci*, in: *Listy filologické* 86, 1963, č. 2, s. 114–126. Nověji vydáno Jaroslav Kolář, *Návraty bez konce. Studie k starší české literatuře*, Brno 1999, s. 208–222; dále, s. 96.
- ¹⁰⁰⁾ Cituji z rukopisu Knihovny Národního muzea v Praze, sign. 25 E 17.
- ¹¹¹⁾ Josef Petráň, *Píseň Vzhůru Čechové a její varianty*, in: *Sborník historický* 3, Praha 1955, s. 166–178.
- ¹¹²⁾ Tamtéž, s. 176n.
- ¹¹³⁾ O nápisu na stěně paláce tábořské radnice František Kroupa, *Tábor, 1928 (nestránkováno)*; týž, *Tábořsko*, Praha 1956, s. 26n; J. Švehla, *Tábořské sklepy a lochy*, in: *Jihočeský sborník historický* 1, 1927, s. 13–28; V. Wagner, *Plastiky a nápisy ze 16. století v tábořské radnici*, Venkov (obrazová příloha), 24. 10. 1933; Marta Zavřelová, *Epigrafické památky v interiéru tábořské radnice*, Diplomová práce v knihovně Katedry pomocných věd historických a archívního studia Filozofické fakulty UK, 1984 (v příloze fotografie nápisu); autorce děkuji, že mi dovolila do práce nahlédnout, PhDr. Miloší Dřodovi za poskytnutí fotografie nápisu.
- ¹¹⁴⁾ Marta Zavřelová, *Epigrafické památky*, s. 104.
- ¹¹⁵⁾ K tomu Rudolf Urbánek, *Žižka v památkách*, s. 70, pozn. 4, s odvoláním na Jaroslava Golla v ČČM 1878, s. 399.
- ¹¹⁶⁾ František Šmahel, *Idea národa v husitských Čechách*, 2. vyd., Praha 2000, s. 219 n.

Chrám Matky Boží před Týnem v 15. století

Jako jediný z pražských kostelů vedle Svatovířské katedrály je kostel Matky Boží před Týnem v běžném hovoru nazýván slovem chrám. Spíše než zvláštní důstojnost, již coby přední kostel české utrakvistické církve požíval v 15. a 16. století, se v tom odráží monumentální měřítko, díky němuž neztratil Týnský kostel své dominantní postavení ani při dnešní výši okolní zástavby. Do poloviny 19. století panovalo dokonce mínění, že jde o nejstarší kostel v Praze, založený knížetem Borivojem, neboť Týnský dvůr (Ungelt) býval považován za původní sídlo českých knížat.¹¹⁾ Na proti tomu moderní odborná uměleckohistorická literatura ponechává Týnský chrám obvykle na okraji svého zájmu. Chci se pokusit zaplnit část této mezery příspěvkem, který si klade za cíl shrnout a kriticky zhodnotit dostupné informace o kostele v 15. století a na jejich základě načrtnout podobu, v níž znali Týnský chrám lidé, jejichž osudy ožívuje náš jubiliant ve svých pracích a přednáškách.

Datum, kdy byla zahájena stavba dnešní budovy Týnského chrámu, neznáme přesně. Z řídice dochovaných zpráv o odkazech a o zakládání oltářů lze ne přímo dovodit, že stavba byla zahájena před polovinou 14. století; Dobroslav Libal považuje za možné přepsnit tento údaj na druhou polovinu třicátých let.²⁾ Nahradila starý, původně románský kostel s kryptou, který byl naposledy upraven ještě kolem přelomu 13. a 14. století. Starý Týnský kostel je zmiňován od poloviny 13. století jako kostel špitálu patřícího k zázemí Týna – kúpeckého dvora, který je v dokladech o kostele vždy zván veselý, *laeta curia*. Základy starého kostela byly objeveny při průzkumu po roce 1890, kdy byl zbořen jeho poslední zbytek, hřbitovní kaple sv. Ludmily (kostel ležel na prostranství severovýchodně od chóru dnešní stavby při Celetné ulici). Ještě v tomto starém kostele působili ve třetí čtvrtině 14. století týnský farář Konrád Waldhauser a kazatel Jan Milíč z Kroměříže.

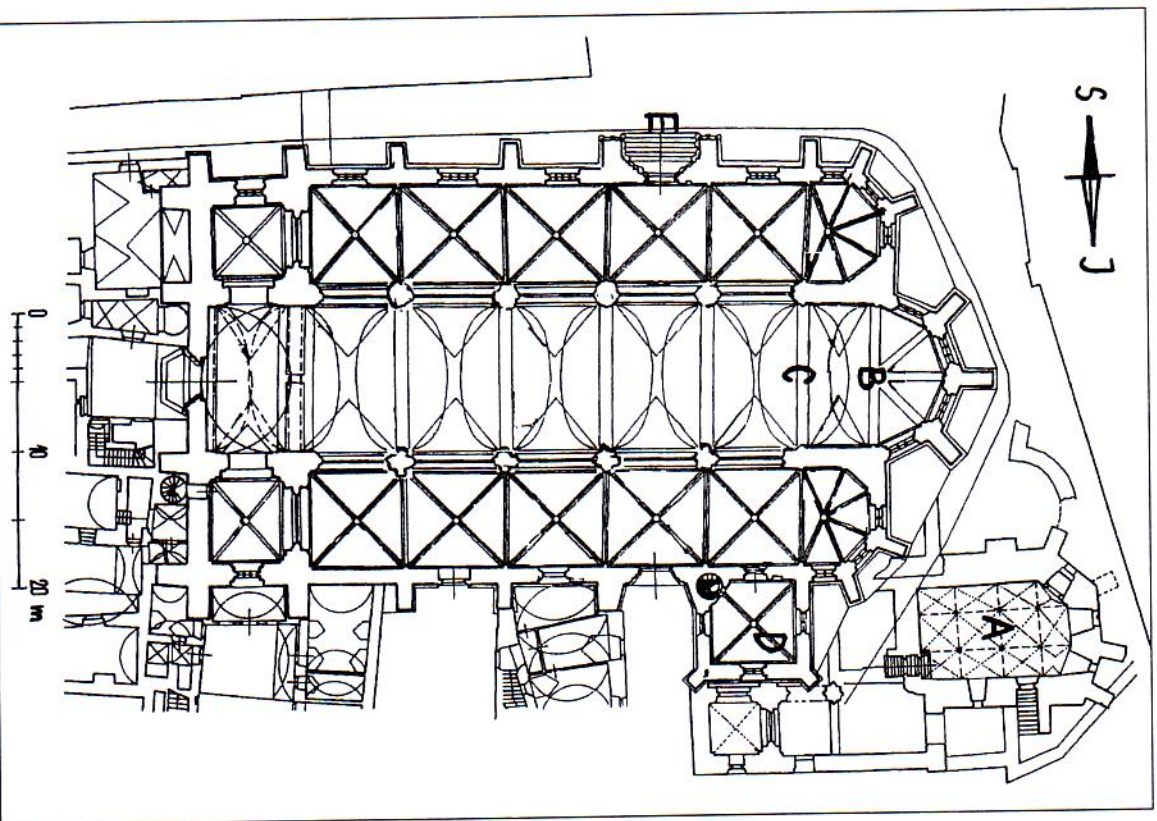


Rudolf Alt: Staroměstské náměstí (1843).
 Mariánský sloup (vpravo) byl vztyčen roku 1650 v souvislosti s rekatolizací Prahy a zbořen v roce 1918. Krocínova kašna (v popředí) byla postavena kolem 16. století patrně na místě starší kašny; zbořena roku 1862. Fragmenty obou objektů jsou dnes vystaveny v Lapidáriu Národního muzea.

Novostavba nesrovnatelně většího farního kostela zřetelně souvisí s dalšími kroky staroměstských měšťanů: nejstarší odkaz na ni je z roku 1339, tedy bezprostředně po založení Staroměstské radnice.³⁾ Předcházela jí emancipace od původního patrona kostela, jímž byla od roku 1135 vyšehradská kapitula. Po delších sporech bylo patronátní právo roku 1316 rozděleno mezi kapitulou a rodinu Velfoviců jako reprezentanta měšťanů.⁴⁾ Charakter sporech o patronát, jejich výsledek a zejména ekonomické postavení obou stran v tomto případě spíše podporují možnost, že podíl kapituly na novostavbě byl nevýznamný a že skupinou, která stála za budováním nového kostela, byla farní obec nejbohatších měšťanů žijících na jihovýchodní straně velkého rynku, tedy převáž-

ně německý patriciát. Stísněné prostorové podmínky vedly k tomu, že Týnský chrám je oddělen od náměstí řadou domů a postarádla možnost uplatnit západní fasádu a portál jako významovou dominantu ústředního veřejného prostoru Starého Města. Stavba postupovala volným tempem, což by odpovídalo financování z darů jednotlivců či rodin, doklady o nich však nemáme. Jako *magistri fabricae*, zde ve smyslu ekonomických ředitelů stavby, jsou jmenováni dvojice staroměstských měšťanů: roku 1404 Petrus Smelcer a Otto Schauler, roku 1407 řezník Henslinus a Henricus Meyer. Ti nebyli v příslušných letech členy staroměstských městských rad, takže je jasné, že stavba kostela nebyla věcí města.⁵⁾ Jejich funkce byla definována arcidiecézními statuty jako shromazďování, kontrola a vydávání finančních prostředků; v našem případě můžeme, domnívám se, počítat i s tím, že v zastoupení farníků – do velké míry identických s patrony – určovali podobu kostelní stavby.⁶⁾ Charakter požadavků, jež na nové dílo měli, můžeme vyčíst z formální povahy kostela. Krátké kněžské je doprovázáno po stranách dvojicí apsid, střední loď nedlouhého bazilikálního trojlodí vysoce převyšuje poměrně široké boční lodě, prostor je prosvětlen vysokými okny a západnímu průčelí se dvěma věžemi dominuje jedno ohromné lomené okno s kružbou. Architektonický typ, uspořádání a velikost jednotlivých částí prostoru budovy odráží liturgické potřeby městského farního kostela a jsou v hlavních rysech podobné stavbě farního kostela sv. Alžběty ve Vratislavi, který byl budován zhruba současně.⁷⁾ Užité architektonické formy patří do repertoáru huti Matyáše z Arrasu, jejíž někteří členové po jeho smrti (1352) a převzetí stavby katedrály Petrem Parléřem asi z Pražského hradu odešli. Subtilní a zároveň relativně konzervativní charakter těchto forem vyhovoval jak potřebě vysokých reprezentativních nároků farní obce staroměstských patriciů, tak zároveň i typickému umírněnému tradционаlismu měšťanského prostředí.⁸⁾

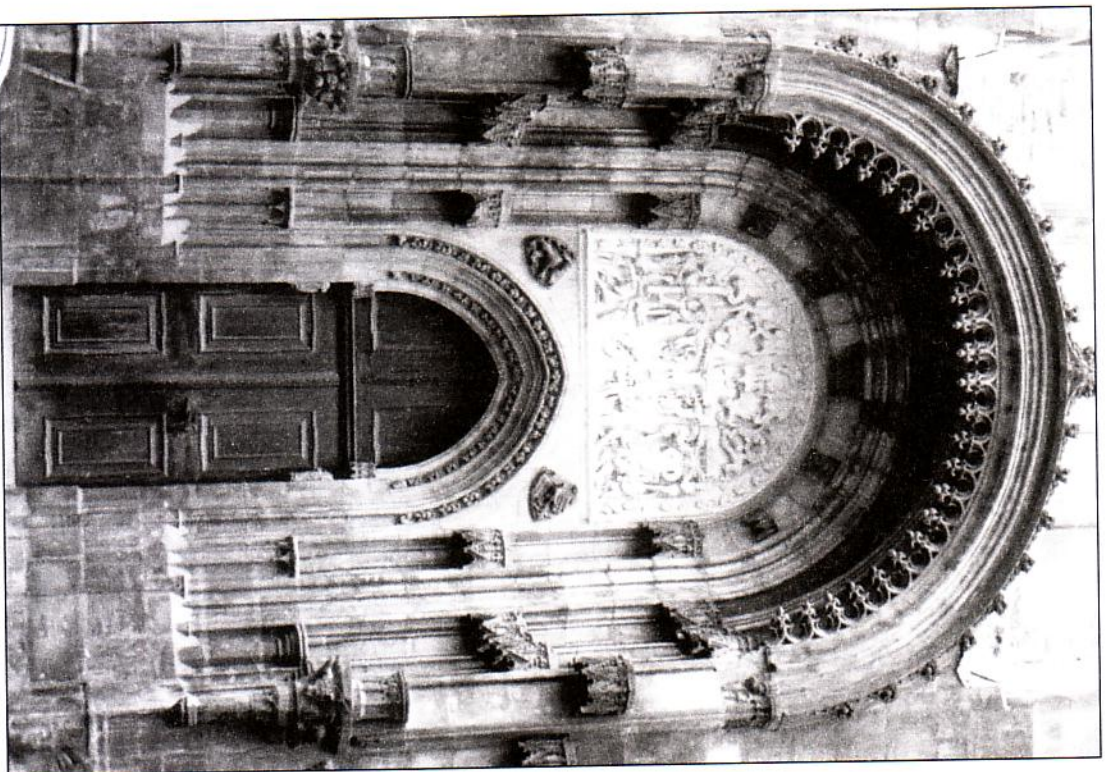
Oltáře byly nově zakládány od roku 1381 do 1417, nejvíce jich ale bylo v letech 1381–1388.⁹⁾ Znamená to, že v té době začala novostavba sloužit jako farní kostel, a musela být tedy provizorně zastižena: takové zastřešení se zpravidla provádělo po vyzdvižení mezilodních arkád a zaklenutí postranních lodí. Tuto první fázi stavby vymezují konzervativnější kružbové obrazy v oknech postranních lodí. Stará stavba byla stržena před rokem 1410, kdy byl



Půdorys Týnského chrámu s vyznačením zbytků staré stavby.
 A – starý kostel s kryptou, B – hlavní oltář, C – původní umístění Kalvárie,
 D – sakristie, E – severní portál.

založen oltář v kapli na hrbitově, jež byla jejím již zmíněným zbytkem.¹⁰⁹ V druhé stavební fázi pokračovala stavba rychleji, takže do přerušení někdy v letech 1419–1420 byla vyzdvížena do úrovně dolní balustrády západních věží. Druhou fází charakterizují kružby oken lodi a vysokého chóru, v jejichž ornamentu se objevují četné plaménky. Takové vzory patřily k parlérovským invencím, prezentovaným na Svatovítské katedrále. Velké západní okno Týnského chrámu dokonce těsně navazuje na kružbový vzorec Kaple sv. Zikmunda (Martinské) v katedrále, a tedy bezprostředně přináší do městského kostela umělecký výraz i úroveň královské stavby.¹¹¹ Nevíme, zda byla okna původně vybavena barevnými sklolalbami, nebo již od počátku zasklena čirým sklem. Pokud byla okna barevná, byl dojem z pobytu v interiéru kostela zřetelně odlišný od pocitů dnešního návštěvníka. Sklolalby propouštějí méně intenzivní světlo, proměňují své výtvarné působení podle polohy slunce v průběhu roku i dne a působí dojmem, jako by kostel nebyl vystavěn z kamene, ale vytvořen z ohromných, zářivě barevných stěn.

Další čtyři desetiletí stála stavba bez věží, vysoké střechy a štítu průčelí; zdivo hotových částí však bylo již v této etapě omítnuto světlou omítkou, stejně jako v dalších stoletích existence stavby až do 19. století.¹²⁰ Na nedokončené stavby větších kostelů byli obyvatelé měst 14. a 15. století zvyklí jako na normální stav. V případě Týnského chrámu se pokusíme blíže prozkoumat otázku, do jaké míry a jak dlouho byly v provizorním a nedokončeném stavu dvě významné reprezentativní součásti stavby – slavnostní portál a klenba hlavní lodi. Jediným místem, kde se Týnský chrám otvírá přímo na veřejné prostranství, je boční vchod do severní lodi, proto byl právě zde umístěn bohatě sochařsky zdobený portál. Pouze na tomto místě bylo možno vykonávat ty liturgické úkony farnosti, které vyžadovaly veřejné provedení, jmenovitě svatební obřady.¹³⁰ Kamenosochařská výzdoba portálu byla několikrát studována jako samostatné umělecké dílo a na základě stylového rozboru datována do doby po roce 1400 nebo 1380. Dataci do osmdesátých let 14. století podepřel Jaromír Homolka ikonologickým rozborem ústředního reliéfu tympanonu, podle něhož ztělesňuje výtvarně originální výjev pod křížem na Kalvárii projev nejosobnějších náboženských prožitků krále Václava IV.¹⁴⁰ Homolka vyšel z přesvědčení, že portál, stejně jako výzdoba sedlích obou apsid



Severní portál Týnského chrámu.
Po sněti poškozeného ústředního reliéfu kolem roku 1970 byly kameno-sochařské kopie osazeny teprve v roce 1998. Byly vytvořeny nejen podle originálu (je vystaven v Národní galerii v Praze), ale i za pomoci odlitku ze třicátých let, kdy byl reliéf ještě méně poškozen.

bočních lodí s hlavami králů a královen, souvisí s Václavovým po-
bytem v staroměstském královském dvoře po roce 1384. Pro pří-
mý vztah krále k Týnskému chrámu chybí ale jakékoli doklady
a vzhledem k charakteru hlavního městského farního kostela pod
patronátem předních patriciů jej nepovažují za příliš pravděpo-
dobný. Králův městský palác i „dům králové“ byly zřízeny při
hradbách té části Starého Města, kam již dříve čeští panovníci
směřovali svou pozornost. Již od konce devadesátých let měl však
Václav k dispozici svůj nový palác na Zderaze na Novém Městě
pražském. Zatím nemůžeme říci, který z blízkých kostelů se stal
(v obou případech?) kostelem dvorním a zda k tomu vůbec došlo.

Reliéf tympanonu severního portálu se skládá ze šesti kamen-
ných desek nesterpně tloušťky doplněných dekorativním rámcem.
Jeho námětem je učení o tom, že utrpení Kristovo vykouplilo kaž-
dého jednohlavého hříšníka, který však musí projít vnitřním obra-
tem k pokání a vyznání Ježíše jako spasitele, aby byl v okamžiku
své smrti mezi těmi, jejichž duši odnášejí andělé. Vzhledem k to-
mu, že v architektuře klenbičky předstírně portálu rozpoznal Jan
Muk práci z poloviny 15. století (či snad dokonce s „*rukopisem
Matěje Rejska*“ a tedy ještě o něco pozdější), uvazuje se nejnoveji
o tom, že reliéf tympanonu a další sochařská výzdoba byly osaze-
ny později, než byly vytvořeny, jisté také proto, aby nebyly ohro-
ženy pokračujícím stavebním provozem.¹⁶⁹ Drobná, poškozená soš-
ka Panny Marie ze skupiny Zvěstování, sekundárně osazené do
ostění vstupu, vykazuje nesporné formální znaky doby kolem po-
loviny 15. století či po ní, což dokládá, že při dokončování portálu
probíhaly i figurální kameno-sochařské práce. Dřevěný medailon
s polofigurou Madony ve sluneční záři (dnes nezvěstný), který byl
vsazen do svorníku klenbičky předstírně, se zdá být možné datovat
do druhé čtvrtiny 15. století. Nové ověření dnes obecně uznávané
datace reliéfu a ostatní sochařské výzdoby severního portálu do
80. let 14. století při nových znalostech o době dokončení předstírně
bude vyžadovat podrobnou formální analýzu.¹⁶⁹ Otázka je o to ob-
tížnější, že od ní nelze oddělit slohový charakter dekoru již zmíně-
ných sedlilí (po posledním očištění se ukázalo, že obsahuje novo-
dobé doplňky) i koutových konzol klenby pokladnice nad sakris-
tií.¹⁷⁰ Nemáme jistotu o tom, že jednopatrová přístavba s těmito
prostorami byla dokončena už před husitskými válkami; vzhle-
dem k tomu, že sakristie ve své novodobé funkci byly zřizovány až



Madona s dítětem Ježíš ve sluneční záři.

Dřevěný reliéf byl původně vsazen do svorníku klenbičky předštině severního portálu; dnes je nezvěštný.

později, mohla být alespoň dolní místnost původně kaplí. Nástěnná malba s donátorem erbu rúže v sakristii je bohužel tak poškozená, že se pro datační účely nemůžeme spolehnout na

její stylový charakter.¹⁸⁾ Dosud opomíjeným detailem sochařské výzdoby interiéru je poškozená figurální konzola s divící bustou na stěně severní lodi vlevo od dveří. Jediným pozůstatkem vybavení kostela z této fáze je kamenná spodní část kazatelny uprostřed hlavní lodi.¹⁹⁾

Klenbu hlavní lodi bylo možno provést až po dostavení krovu. Toho se týkají obě data, která známe pro stavbu kostela z prvních dvou třetin 15. století: roku 1437 měl dřeva připraveného na krov použít císař Zikmund na postavení šibenice pro Jana Roháče z Dubé a jeho druhý.²⁰⁾ Krov mohl být proto vztyčen až po roce 1457 ze dřeva, které bylo připraveno na ohromné taneční podium k nerealizované oslavě svatby Ladislava Pohrobka. Kostel tedy stál i nadále bez klenby, a to až do konce padesátých let 15. století, takže postrádal jeden z významných prestižních rysů chrámu, i když pro zakonzervování přerušené stavby bylo možná provizorní zastřešení vyvednuto někdy kolem roku 1420 až nad záklenky oken v hlavní lodi. Zmíněné údaje však nejsou bez problémů.²¹⁾ Není pravděpodobné, že by Zikmund konfiskoval stavebníkovy, tj. týnské farní obci, bez náhrady tak značně nákladnou věc, jakou je dříví na krov velkého kostela, které musí sestávat z mimořádně dlouhých a kvalitních trámů. Taktο změnit účel použití mohl jen u věci, jež by mu patřila – objevuje se tu tedy náznak možnosti, že se Zikmund mohl na plánované dostavbě Týnského chrámu finančně podílet.

Dříve, než budeme dále sledovat tuto myšlenku, podívejme se blíže, co víme o lidech kolem kostela v husitské době. Jisté od roku

1411 a možná už od 1406 potřeboval kostel vedle německého i českého kazatele.²²⁾ Od přelomu let 1415–1416 byla duchovní správa Týnského chrámu kališnická, v lednu 1417 tu mistr Jakoubek ze Stríbra kázal proti náboženským obrazům. Kritická byla doba kolem roku 1420, kdy se dosavadní farní obec Týnského kostela radikálně proměnila: velká část německých patricijů na přelomu dvacátých let odešla z Prahy a do lipanské bitvy byly jejich konfiskované majetky staroměstskou obcí rozprodány.²³⁾ Majetkové závazky vůči kostelu zanikly a stavba neměla zdroje na další pokračování. Vykonalateli patronátního práva ve válečných letech byli utrakvisté Jan Dubec z Dubče a jeho syn Matěj.²⁴⁾ Přes nesporné prestižní postavení není jisté, zda byl Týnský chrám centrem církve podobní už v období před kompaktáty: jediná zpráva o něm z této doby má datum 1426, kdy se tu konala kališnická synoda.²⁵⁾ Je možné, že přinejmenším stejně důležité byl jiný z far-mích staroměstských kostelů, totiž sv. Michal, proslavený počátky kalicha. Mezi lety 1406–1439 byl v něm farářem mistr Křišťán z Prachatic, rektor univerzity, vůdčí postava pražského kališnictví a po kompaktátech poslední dva roky svého života jeho administrátor.²⁶⁾ Kromě toho byl vnitřní prostor sv. Michala typickou moderní halovou stavbou zřetelně kazatelského typu, jež jistě přimě-řeneji nežli vytříbeně konzervativní Týnský chrám vyjadřovala ethos tehdejšího utrakvismu.²⁷⁾

Týnská fara byla typickým příkladem nejasného právního stavu vzniklého revolucí. Jan Rokycana, *director cleri* strany podboji, je pozdějšími prameny uváděn v letech 1427 a 1434 jen jako týnský kazatel a zároveň je ještě roku 1437 doložen jako farář u sv. Václava na Zderaze.²⁸⁾ Za pravoplatného týnského faráře se roku 1437 prohlašoval doktor Konrád, osobní lékař královny Barbory, na svém nároku však netrval a vzdal se jej výměnou za litoměřické probošství. *De iure canonico* Rokycana týnskou faru neobdržel a podle názoru Václava V. Tomka v roce 1436 „i jemu samotnému jako volenému arcibiskupovi bylo proti mysli ucházet se o týnskou faru.“²⁹⁾ Pozoruhodný je fakt, že císař Zikmund považoval podací právo k týnské fari za svou věc, neboť 1437 jmenoval farářem mistra Jana ze Soběslavi, zvaného Papoušek, který byl obratem ve funkci potvrzen.³⁰⁾ Jan Florian Hammerschmid uvádí, že Zikmund Týnskému chrámu daroval drahocenné bohoslužebné náčiní, ustanovil zde hudebníky, kostel velmi často navštěvoval



Ukřižovaný Kristus ze skupiny Kalvárie (1439), detaili.

Socha vysoká 243 cm byla umístěna na dřevěné ve vítězném oblouku, takže přímý pohled do Kristovy tváře se naskytoval jen tomu, kdo pod ním procházel. Hlava byla vyřezána samostatně a je uvnitř dutá.

a „*ferunter ibi preces suas persolvit*“.³¹⁾ Dovedit z uvedených údajů a hypotéz, že Zikmund chápal v duchu kompakťát v letech 1436 a 1437 Týnský chrám jako hlavní kostel české církve a byl jeho patronem, by bylo příliš odvážné. Dobře by to však vysvětlilo některé okolnosti týkající se stavby: především přerušení prací na dostavbě po Zikmundově smrti až do doby poděbradské. Přímý Zikmundův vztah ke kostelu by také mohl vysvětlit přítomnost českého a císařského znaku ve cviklech severního portálu; znaky jsou dnes obnovené a jejich místo v chronologii stavby portálu nelze určit. Rovněž konání bohoslužby za zemřelého Albrechta a následující vývoj za krále Jiřího napovídají, že právní postavení Týnského chrámu mohlo s panovníkem souviset.

Kvality týnského faráře mistra Jana ze Soběslavi a jeho nikoli okrajové postavení v rámci pražského utrakvistu dokládá skutečnost, že v roce 1445 byl rektorem univerzity.³²⁾ V průběhu dvaná-

cti let, kdy byl týnským farářem, byla podle všeho vytvořena vynikající řezbářská výzdoba interieru kostela, dodnes zachovaná na místě svého určení, což je u nás ojedinělé. Jmenovitě jde o velkou Kalvárii, umístěnou původně na přičném břevně ve vítězném oblouku, o neméně monumentální sochu Trůnící Panny Marie s dítětem Ježíš a o reliéf Oplakávání Krista. Celý tento soubor je připisován dříve největšího českého sochaře třicátých a čtyřicátých let 15. století, nazývaného pomocným jménem Mistr Týnské Kalvárie.³³⁾ I když podle zjištěných formálních vztahů ke starší pražské tvorbě byl tento umělec patrně nejvýznamnější osobností ze dvou či čtyř řezbářů, kteří podle pramenů přechali v Praze husitské války, schází nám přece jen konkrétnější podklady k tomu, abychom jej identifikovali jako řezbáře magistra Kunce.³⁴⁾ Dataci souboru je třeba nepochybně oprít o rok 1439, kdy byly do hlavy dokončené nadživotní figury Ukřižovaného vloženy ostatky.³⁵⁾ Ty upomínají pouze na Ježíšovu pozemskou činnost a utrpení, což mohlo být dobře přijatelné pro umírněné pražské kalšnickví doby mezi kompakťátý a polovinou století. S Kalvárii spojuje Trůnící Pannu Marii a zejména její dítě výraz hluboké vážnosti, kterým se obě dila dosti zřetelně odlišují od starších vrstev krásného slohu. Stylový charakter souboru lze charakterizovat jako aktuálními uměleckými trendy poučené dílo, které však částečně připomíná podobu předválečných prací, a tak sugeruje bezprostřední návazání zcela nových hospodářských, politických i náboženských pořádků na předválečný společenský systém. Mimořádné umělecké kvality nadživotních soch, vytvořených týmž umělcem jako řezby pro jednací síň Staroměstské i Novoměstské radnice, ukazují na vysokou prestiž a přední postavení Týnského chrámu v rámci politického postavení Starého Města pražského za interregna ve 40. letech 15. století.³⁶⁾ Z historického hlediska by bylo možné někdy do této doby zařadit i zmíněnou vážně poškozenou nástennou malbu v sakristii a spojit ji s Menhartem z Hradece, přední osobností kalšnické strany a držitelem důležitých zemských úřadů. O charakteru patronátu v této době však nemáme žádné informace.

Jan Rokycana prý po svém návratu roku 1448 nechal sochu Panny Marie „*postavit do kouta*“.³⁷⁾ Domnívám se, že socha byla řádově ve stejné době jako skupina Kalvárie porížena jako součást hlavního oltáře chrámu, na němž stála podle zprávy z roku 1519



Smrt Panny Marie, deskový obraz ze sbírky Strahovského kláštera přemostřán.
Panna Marie umírá klečíc při modlitbě, podprána sv. Petrem a Janem. V pozadí za jejím lůžkem jsou shromážděni ostatní apoštolové, nad nimi se zjevuje se dvěma anděly Kristus odnášející Mariinu duši do nebes. Nanebevzeší Panny Marie, dnešní obraz hlavního oltáře namalovaný k roku 1649 Karlem Škrétou, zobrazuje z významového hlediska tentýž námět.

„*tabule stará malovaná s Marií řezanou dobytým dílem*“.³⁸⁾ Reliéf Oplakávání Krista (dnes Muzeum hl. m. Prahy), jehož významovým centrem je symbolický obraz „těla Kristova“, mohl patřit na vnitřní stranu jednoho z křídel oltáře ke cti *Corporis Jesu Christi et Mariae semper virginis*. Ten byl postaven roku 1386 „in novo choro“³⁹⁾ – i když to nevíme jistě, ze souvislosti je zřejmé, že šlo o dotaci hlavnímu oltáři po jeho přenesení ze starého Týnského kostela. Ať už byl tento hlavní oltář původně vybaven nějakou mariánskou sochou přenesenou ze starého kostela nebo novým dílem z osmdesátých let 14. století, domnívám se, že tato výzdoba musela být odstraněna v období radikálního husitského ikonoklasmu někdy mezi Jakoubkovým kázáním a konáním kalíšnické synody, tj. mezi 1417–1426. Důvodem toho, že Rokycana dočasně odstranil – nikoli poničil – mariánskou sochu byl nepochybně požadavek, aby těžším účty v chrámu byl Kristus sám. Trvalým řešením bylo kolem poloviny 15. století postavení speciální architektonické schránky na eucharistii, nejspíše kamenné a nepochybně v interiéru chrámu dominantní – tedy tzv. sanktuáře. Dokládá to odkaz z roku 1452 „*super labore arche*“. Pojem *archa* totiž označoval právě sanktuář, samostatně architektonické dílo kostelního interiéru, typické pro střední Evropu konce 14. a 15. století.⁴⁰⁾ Z předválečného mobiliáře Týnského chrámu se dochovala pouze cínová křtitelnice z roku 1414 s vyobrazením apoštolů, Smrti Panny Ma-

rie a křížifixu.⁴¹⁾ Námět zesnutí matky Boží mohl být ústředním symbolem zasvěcení kostela už od doby jeho příslušnosti ke špitálu, neboť by vhodné zaměřoval naději zdejších pacientů.

Odlíšného stylového charakteru než zmíněná vyzníkající skupina Kalvárie a Trůnící Madony je dřevěná socha Piety (dnes Muzeum hl. m. Prahy). Je to uměleckohistoricky obtížně pochopitelné dílo, spojující ve svém výrazu neuměle až primitivně provedené partie s kvalitnějšími, avšak značně tradičními, takže koncepcí figury připomíná dobu někdy kolem 1380, zatímco některá poněkud nejasná místa prozrazují možnost datace do třicátých let 15. století.⁴²⁾ Pieta, reliéf Oplakávání i Trůnící Madona jsou dnes zbaveny polychromie, skupina Kalvárie má barokní povrchovou úpravu.⁴³⁾ Pozoruhodné je zjištění, že socha Trůnící Madony byla asi již původně vytvořena pro prezentaci bez polychromie: sochař zvolil u nás zcela ojediněle dubové dřevo, naznačil barevné oční panenky i ústa obou postav a v záhybech roucha byly objeveny pod podkladem mladší polychromie stopy zrašlé špíny, svědčící o tom, že socha stála delší dobu bez povrchové úpravy.⁴⁴⁾ Již dříve jsem navrhl, že takové řešení mohlo být originálním příspěvkem k novému reformáčnímu pojetí obrazu, jak je prokázáno památkami od konce 15. století: dílo je „odhaleno“ jako pouhý umělecký zpracovaný kus dřeva, nikoli obraz realistickým výrazem zastupující posvátnou osobu, jaký mohl svádět k uctívání. Další studie věnované tomuto tématu v posledním desetiletí potvrzují tuto možnost, i když jako důvod vynechání polychromie vidí spíše odmítnutí luxusu a „uměleckého zpracování“ či záměrný výraz jednoduchosti a prostoty.⁴⁵⁾

Týnský chrám byl od roku 1448, kdy se zde po dobytí Prahy Jirím z Poděbrad stal farářem Jan Rokycana jako zvolený utrakvistický arcibiskup a administrátor strany podobojí, faktickým centrem kalíšnické církve. Byla tu řada uměleckých děl: podle dopisu krále Jiřího kurii z roku 1452 je kostel vyzdoben „*tabulis sanctorum ac sanctarum*“⁴⁶⁾ což byl v této době již obvyklý vzhled pražských kostelů bez rozdílu konfese. Dostavba kostela rychle pokračovala za královské vlády Jiřího z Poděbrad, který přispíval hlavním dílem na financování prací. I když byl korunován v katedrále, konalo se v Týně již po volbě na radnici slavnosti *Te Deum* a Rokycanovo kázání, při němž zvolený král seděl u oltáře na nádherné stoličce.⁴⁷⁾ Na obou operácích západního průčelí jsou ve výši hro-

tu velkého okna dva ploché baldachýny, pod nimiž jsou osazeny znaky Starého Města pražského a menší štítek s podkovou a hvězdou – tedy se znakem Jana Rokycany.⁴⁸ Není jasné, jak by znak na fasádě mohl uniknout *damatio memoriae* husitského arcibiskupa v pobělohorském období, spíše asi jde – stejně jako v případě protilehlého znaku Starého Města – o úpravu z doby rekonstrukce kostela koncem 19. století. Pod arkádami štítu jsou naproti tomu znaky původní: dva české, moravský a slezský. Stěží jejich umístění vysvětlíme jinak než jako součást dekorativního systému, který demonstroval královskou příslušnost kostela. Již z roku 1463 je zpráva o tom, že nad znaky ve výklenku střední slepé arkády štítu byla umístěna mramorová figura korunovaného muže s mečem v jedné a kalichem v druhé ruce, jež měla znázorňovat krále Jiřího Poděbradského jako ochránce kalicha; nad ní pak další kalich, nejspíše v plochem reliéfu, s nápisem *veritas dei vincet*. Soudě podle vedut Prahy ze 16. a z počátku 17. století šlo o sochu stojící, i když proporcím vyklenku by lépe vyhovovala postava sedící na trůně.⁴⁹ Podle J. F. Hammerschmieda byl Týnský chrám označen kalichem už od roku 1436; kalichem měla být téhož roku označena i kaple Božího Těla na Karlově náměstí, patřící pražské univerzitě – vůbec označení utrakvistických kostelů kalichem bylo dobře pochopitelné.⁵⁰ Mimořádně však bylo umístění obrazu ještě žijícího člověka na tak významném a dominantním místě chrámové stavby, pro něž neznáme žádnou oporu ani paralelu.⁵¹ Není přitom podstatné, zda socha měla skutečně portrétní rysy, či zda šlo primárně spíše o obecně symbolickou figuru královské moci (již vyjadřuje meč), postavenou zde naproti Staroměstské radnici na znamení obnovy centrální královské moci v zemi i v Praze. Formulace zmíněných dokladů jasně ukazují, že socha byla chápána jako „*statua Girsici (...) in publico foro per hereticarum Johannem Rokycanum ad Girsici gloriam erecta*“. Z hlediska významové hierarchie byl nad králem symbol kalicha s heslem o pravdě Boží a ještě výše kříž. Přesto vyjadřovala takto umístěná socha pyšnou výjimečnost, což zřetelně dokládají nejen politicky, ale i moralistně motivované výtky mistra Pavla Žídka na královu adresu.⁵² Mramorový materiál spolu s další Jiříkovou jezdeckou sochou na Karlově mostě se zdají poukazovat na vliv nového renesančního umění a snad i smýšlení: jezdecké monumenty se po polovině století stavěly v Itálii úspěšným kondotierům

(ovšem až po jejich smrti). V šedesátých letech byla postavena i severní věž Týnského chrámu, na níž je vedle okna zachován prázdný baldachýn určený pro sochařské dílo formátu stojící postavy. Nikoho nepřekvapí, že kalichy byly roku 1624 snatý a horní z nich nahrazen plochým reliéfem Panny Marie; datum snětí mramorové sochy není úplně jisté.⁵³

Pouze za vlády Jiřího Poděbradského byl Týnský chrám nesporně těsně spojen s králem, i když možná více ve smyslu osobním nežli ve smyslu úřadu. Dokládá to údaj, že roku 1472 je podací právo ke kostelu mezi dědičnými majetky knížat Minstberských.⁵⁴ O úzkém vztahu krále Jiřího k Týnskému chrámu svědčí i skutečnost, že zde nechal pohřbit své vnitřnosti; dochované hroby tohoto typu např. ve Francii bývají vybaveny jako normální náhrodek a mají podobu vyvýšené tumby s reliéfem ležící postavy zesnulého, který si na hrudi přidržuje zvláštní vak. Hrobka stála vedle slavnostního náhrobku Jana Rokycany, oba tedy byly v jižní chórové kapli a nikoli na obvyklejším, hierarchicky nejvyšším místě kostela před hlavním oltářem. Rokycanův náhrodek měl mít podle popisu zaznamenaného roku 1607 Kryštofem Rönholzem podobu tumby s reliéfem z červeného mramoru, na němž byl arcibiskup zobrazen ve slavnostním ornátu s berlou v ruce. Okolo ležící figury byl vytesán latinský verš: „*Hic ochránce slavného kalicha a uznešeny pražský biskup Jan Rokycana zemřel. Ten vždy doufal v nejvyššího Pána; jako zde byl milý mnohým, ať je milý i tobě, vláďče Olympu.*“ (Překlad Jana Zachová.)⁵⁵ Typ náhrobku z červeného či hnědávého mramoru (zde by byl patrně užít slivenecký mramor) byl v 70. letech aktuálním uměleckým trendem a můžeme říci přímo módní novinkou středoevropských zemí. Jan Chlibeck však pochyboval vůbec o věrohodnosti popisu či původnosti díla – jednak by takový náhrodek porušoval odmítavý postoj utrakvistů k ostentativně nákladným náhrobkům, jednak oslověná Hospodina „*rector Olympi*“ příliš připomíná humanistickou volbu slov.⁵⁶ Je otázkou, nakolik lze tyto oprávněné pochybnosti oslabit úvahou o zřízení náhrobku o něco později, řekněme před koncem století. Ferdinand II. kromě odstranění kalichu z průčelního štítu chrámu nechal zničit i tento náhrodek, když nařídil Rokycanovy kosti spolu s ostatky biskupa Augustina Luciana z Mirandoly exhumovat a na náměstí spálit.⁵⁷ Zmíněný italský biskup, který po devět let světil utrakvistické kněze, byl v Týně pohřben roku

1493 u oltáře sv. Lukáše naproti kazatelně a z jeho hrobu se zachoval kamenný baldachýn, podle zprávy Starých letopisů vytesaný Matějem Rejskem z Prostějova, nejvýznamnějším pražským kamenosochařem druhé poloviny 15. století. Z biskupova odkazu byl v roce 1494 pořízen zlatý kříž.⁵⁸⁹ Jakkoli pohřbení světcůho biskupa naznačuje vysoký status Týnského chrámu jako „utrakvistické katedrály“, bylo sídlo tzv. dolní konsistoře celou dobu nejspíše na univerzitě a po Rokycanově smrti nemělo s Týnem nic společného.⁵⁹⁰

Zmíněný oltář sv. Lukáše bývá ztotožňován s oltářem téhož zasvěcení, který mělo uživat cechovní bratrstvo pražských malířů, k nimž patřili i řezbáři, iluminátoři, sklenáři a některé další příbuzné profese. Bratrstvo přemístilo své sídlo do Týnského chrámu z poničeného kostela Panny Marie na Louži snad už za husitských válek. Podle závěti iluminátora Pavla z roku 1533 má na zahlazení dluhu malíř Michal obnovit vyobrazení Krista na hoře Olivetské (= v zahradě Getsemanské), nacházející se „v bratrské kapli“. Ta je stěží identická s místem pod náhrobním baldachýnem biskupa Augustina, kde je oltář sv. Lukáše malířského bratrstva do-ložen teprve k roku 1589.⁶⁰ Navíc typickou podobou, v níž se v desetletích kolem roku 1500 vyskytuje téma Olivetu, je monumentální sousoší figur v životní či nadživotní velikosti, převážně umístěvané v kaplích na hřbitově farních chrámů. Na Moravě se taková sousoší dochovala v Olomouci, Pustiměři, Uničově, Modřicích u Brna, Jihlavě a Boršově, podle zpráv byla i v Brně, Plzni, Chebu, Horním Slavkově, Bezdruzicích a jistě i jinde.⁶¹ Jako možné řešení nejistoty, jež podrobně rozebrala v citované práci Hana Páková, navrhuji hypotézu, že malíři se mohli ujmout svatolukášského oltáře v Týnském chrámu až koncem 16. století, což mohlo souviset s trváním práv rodiny Vavřínce kramáře, která oltář před sto lety založila. Do té doby mohli mít k dispozici právě kapli na hřbitově, kde byl mj. i zmíněný Olivet. Původní topografii oltářů v kostele před jejich přeměnou po rekatolizaci není možná ani v náznamu rekonstruovat, pokud nebudou důsledně prozkoumány původní vrstvy maleb na omítkách. Při restaurátorských pracích na počátku roku 2000 byl např. na stěně za barokní architekturou oltáře sv. Expedita v severní lodi nalezen nástěnný obraz oltáře sv. Jeronýma, založeného 1393 Zikmundem Hulerem: oltář tohoto světce dnes v kostele nenajdeme, a není ani připome-

nut formou umístění světcovy figury na některý nově postavený barokní oltář.⁶²

Z druhé poloviny 15. století pochází i několik deskových obrazů, které byly z Týnského chrámu odneseny v 19. století. Především je to dvojice deskových maleb s Madonou a Bolestným Kristem, které starší literatura považovala za dvě části „nespojitého diptychu“, který měl být pro kapli Panny Marie pořízen přímo Janem Rokycanou.⁶³ Ve skutečnosti byly obrazy vždy samostatné: jejich zadní strany jsou odlišně pojednány a mariánský obraz má v původním malovaném rámu stopy po pantech k zavěšení dvou zavírácích křídel. Je to replika typu mariánského obrazu, kterému říkáme „Beata“ a jehož nejznámějším příkladem je Madona svatovítská. Andělé na jejím rámu přidržují text antifony *Regina celi laetare*, jež mohla být prosbou na ochranu proti moru. Podle formálních a technických rysů malby vznikl obraz před roku 1460 či kolem něj.⁶⁴ Čtyři panny mučednice – sv. Kateřina, Barbora, Apolena a Dorota – na rámu neměly v Týnském kostele svůj oltář, obraz by však mohl patřit k oltáři sv. Kateřiny, zmiňovanému zde od roku 1381. Přesto není prokazatelné, že obraz patřil ke středověké výbavě kostela, což stejně platí i o obraze Bolestného Krista, který lze na základě formálních srovnání zařadit do sedmdesátých let 15. století. Ten se zdá být na první pohled jasně utrakovským obrazem, patří však do širšího ikonografického kontextu obrazů Krista jako pravého kňeze a dárce eucharistie či „Božního Těla“.⁶⁵ Nejednoznačnost významu potvrzuje už sám fakt, že obraz byl přijatelný pro protireformační katolicismus, takže se bez úprav či poškození dochoval. Původně byly v Týnském chrámu zasvěceny obhbenému titulu Božního těla tři oltáře (již zmiňovaný oltář P. Marie, dále sv. Václava a sv. Kryštofa), při rekatolizaci kostela v polovině 17. století nebyl z nich příznačně převzat žádný.

Třetí malbou pocházející z Týnského chrámu je obraz Smrti Panny Marie ve sbírce Strahovského kláštera.⁶⁶ Monumentální obraz, formálně zařaditelný do posledního desetiletí 15. století, považovali badatelé za dílo německého malíře, který se vyskytl v oblasti jižního Německa, či přímo za import z Ulmu nebo Salcburku. Domnívám se však, že je přes nesporné vztahy k jho-německému malířství poslední čtvrtiny 15. století možné prokázat příslušnost díla k malířské tradici pražských malířských dílen.⁶⁷ Původ v některé z nich by lépe než import odpovídal logice

sociálních vztahů, jde-li o oltářní obraz pro kostel, kde měli malíři jako jeden z městských cechů sídlo svého bratrstva. Obraz mohl, ale nemusel patřit k oltáři mariánského zasvěcení, a i když jeho rozměry a ikonografie by napovídaly, že by mohl být součástí možné úpravy hlavního oltáře, stěží by pak byl hned po dvou desetiletích označován jako „starý“.⁶⁸⁾ Dalším dílem značných rozměrů byl retábl, k němuž patřila křížla se sv. Katerinou a Barborem na vnitřní straně a s dvojicemi sv. Petra s Pavlem a Ondřeje s Jakubem na vnějších stranách, připisovaná donedávna dílně tzv. Mistra Litoměřického oltáře a řazená do doby kolem 1510.⁶⁹⁾ Mohla patřit snad oltáři sv. Petra a Pavla, založenému roku 1405; při jejich monumentálních rozměrech je málo pravděpodobné, že by byla přinesena odtud, ale vyloučit to nelze. Je pravděpodobné, i když to nemůžeme doložit, že umělecká díla pro kostel pořizovali majetní jednatelci. Katolický král ztráčí bližší vztah k Týnskému chrámu a o návratu k variaci na předhusitskou úpravu patronálního práva může svědčit listina krále Vladislava Jagellonského z roku 1479, která potvrzuje, že platy z některých vinic, chmelnic, polí a pustín, které přísluší Týnskému kostelu, mají vybírat „kostelníci té fary týnské, anebo ti, komuž se ta věc od osadních té osady poručí (...), a ke kostelu a k fari jmenované osady je obracovat“.⁷⁰⁾

Zhoršená finanční situace se odrazila ve skutečnosti, že dostavba posledních nehotových částí chrámu, totiž jižní věže, se protáhla o půlstoletí až do roku 1511, kdy se také postavily jejich střechy; krov jižní věže se dodnes zachoval původní gotický. Jejich typický tvar příznačně navázal na nejdůležitější městské stavby – věž Staroměstské radnice, obou mosteckých věží i Prašné brány. Na jižní věži se dochovaly reliéfní polopostavy proroků provedené neuvěřitelně sochařsky primitivně.⁷¹⁾ Dekorativní pás, který je prováží, svými tvary zřetelně napodobuje středověké práce, řekneme z první poloviny 13. století. Celek je nejspíše historizujícím projektem, který v této době už mohl souviset s přesvědčením o prastarém původu Týnského chrámu. Naproti tomu pro interier kostela byl někdy ve druhém desetiletí 16. století pořízen oltář ve své době nejmodernějšího stylového charakteru tzv. „dunajské školy“, který podobně jako již zmíněná oltářní křížla se sv. Katerinou a Barborem reprezentoval specifickou adaptaci vrcholné renesančního stylu ve středoevropském prostředí. Vyřezávaný renesanční re-

tábl oltáře sv. Jana Křtitele patří k mistrovským dílům anonymního autora, který se podepisoval monogramem IP, přišel nejspíše z Pasova a v Čechách pracoval pro klientelu z nejvyšších společenských vrstev, mj. pro Rožmitály.⁷²⁾ Snad až kolem roku 1500 byla vestavěna do interieru chrámu kruchta, nevíme však přesně kam; patrně ji užívalo literátské bratrstvo, doložené poprvé roku 1512.⁷³⁾

Záhy však následovala událost připomínající, že reprezentáční výtvarná díla, jimiž se kostel v průběhu 15. století naplnil, nejsou v reformančním prostředí na bezpečném místě. Roku 1519 kázal týnský farář a přivrženec Lutherův mistr Jan Poduška proti obrazům a příštího roku byl krátce farářem „pikartský kněz“ Václav, který hned „ničtil obrazy, které zůstaly po táborích“.⁷⁴⁾ Byla to však jen epizoda a v 16. století byl chrám dále zdoben např. nástennými malbami.⁷⁵⁾ Radikálním ničivým zásahem proti památkám z 15. století byla teprve rekatolizace kostela po bělohorském převratu, spojená s již zmíněnou snahou o zaházení vzpomíněk na slavnou dobu utrakvismu. Při rozsáhlých úpravách chrámového mobiliáře byly zachovány jen ty z nich, které mohly dále sloužit v nové situaci. Estetické hledisko modernizace nebylo dominantní, i když jistě hrálo svou roli. Výmluvná je ovšem skutečnost, že zatímco Týnský chrám byl barokizován sice poměrně záhy, ale zato jen povrchně, byla radikální proměna uměleckých forem považována za nezbytnou v těch případech, kdy se bývalé staroměstské utrakvistické kostely dostávaly v rámci rekatolizace do rukou řeholních řádů. Roku 1679 chrám vyhořel. I když byla nově postavena nižší a svými tvary negotická klenba hlavní lodi i její krov, nebyl to rozhodně požár příliš ničivý. Na stěnách kostela jsou po něm jen nevelké stopy a v interieru se zachovala řada oltářů vytvořených ve druhé třetině 17. století; i hlavní oltář z roku 1649 a nejstarší zachované pražské varhany z let 1670–1673 byly požárem poškozeny jen okrajově.⁷⁶⁾

Týnský chrám se nám počátkem 15. století, kdy začalo století jeho největší slávy, ukázal jako stavba, která po všech stránkách ztělesňovala sebevedomé postavení staroměstských patriciů. Ve třetí čtvrtině 15. století za Jirího z Poděbrad – a možná už dříve za pražské vlády Zikmundovy – byl spjat s královským majetkem a přitom byl sídlem nejvyšší hlavy české utrakvistické církve. Vzhled interieru procházel dramatickými změnami: velká

¹⁵⁹ *Umělecké památky*, Pavel Vlček (ed.), s. 100; Dobroslav Libal – Jan Muk, *Staré Město Pražské*, s. 159n, 228n.

¹⁶⁰ Za konzultace o komplikovaném problému formálního odvození a chronologického zařazení sochařské vyzdoby portálu děkují Jiřimu Fajtovi, který se tímto tématem zabývá.

¹⁷⁰ Dvě z obětí přístupných konzol jsou vyobrazeny v Dobroslav Libal – Jan Muk, *Staré Město Pražské*, s. 158n, kde jsou datovány do 60. let 14. století. Při tvorbách o práci sochařů z parléřovského okruhu v Týnském chrámu ne lze využít zdejší zprávy o Janu Parléřovi, neboť se týká jen jeho právního sporu s bratry Rotlevy o podací právo k oltáři (Josef Teige, *Základy starého mistopisu pražského* 1, s. 470, Nr 158, 159, 160).

¹⁸⁰ Původní funkce sakristie jako kaple je nepublikovaným názorem Zuzany Všetěkové. O nástěnné malbě *Umělecké památky*, Pavel Vlček (ed.), s. 104 (Z. Všetěková). Vzhledem ke společenskému zařazení osob, které financovaly Týnský chrám koncem 14. a počátkem 15. století nepovažují za pravděpodobné, že by zde byl zobrazen Petr či Jindřich z Rožmberka a Jan z Vartenberka. Pokud lze věřit restaurátorské rekonstrukci chatrně zachované malby, byla ve středu asi skutečně zobrazena Panna Marie jako neshořený keř, jak navrhl Karel Stejskal v *Praha středověká*, s. 527 a v *Dějiny českého výtvarného umění VI*, Praha 1984, s. 350).

¹⁹⁰ Adhin Timmemann, *Two Parlerian Sacrament Houses and their Microarchitectural Context*, Umění 47, 1999, s. 405; dříve byla kazatelna datována až do 15. století, viz Jan J. Outrata, *Kostel Panny Marie před Týnem v Praze*, s. 161.

²⁰⁰ O tom, že poprava Roháče a druhů se ve skutečnosti nekonala na Staroměstském náměstí, ale na Šibenicím vrchu viz Petr Čornej – Bohdan Zilynský, *Jan Roháč z Dubé a Praha*, in: *Pražský sborník historický* 20, 1987, s. 35–60.

²¹⁰ Oba údaje jsou uvedeny pouze v kronice Václava Hájka z Libocán, *Kronika česká. Výbor historického čtení*, J. Kolář (ed.), Praha 1981, s. 595, a to dokonce ve vzájemné interpretaci souvislosti: „A tak dříve Pán Bůh jednatí ráčil, z toho dříví, kteréž bylo připraveno na krov tajnského kostela, udělána Roháčovi šibenice, a z kterého měl býti tanehaus, udělán krov na kostel.“ Přesvědčivostí nepřidává ani zjevně nereálný popis plánovaného tanečního podla – tanež, s. 591: „(...) tanehaus na sloupich tak, aby udělána byla nade vším ryňkem podlaha, aby pod ní mohli s koňmi i vozy jezdit a z té podlahy aby mohli (...) do každého domu v ryňku vjíti.“ Hájkova interpretace navíc vrhá dehonesťující odlesk profánních souvislostí na stavbu reprezentativního kostela utrakvistické, tedy protivné strany. V. V. Tomek zná jen zprávu týkající se druhého z obou dat, již cituje z vratislavského rukopisu Starých letopisů (*Dějepis Pravy* 8, Praha 1891, s. 7) *Odkazy super labore ecclesiae* jsou z celého 15. století známy jen v desíleth po roce 1458. (Za konzultaci k těmto otázkám děkují Bohdanu Zilynskému.)

²²⁰ Josef Teige, *Základy starého mistopisu pražského* 1, s. 472, Nr 192 a s. 475, Nr 226.

²³⁰ Petr Čornej v *Dějinnách Pravy* 1, Praha – Litomyšl 1997, s. 256–263.

²⁴⁰ V. V. Tomek, *Dějepis Pravy* 6, Praha 1885, s. 29n.

²⁵⁰ Josef Teige, *Základy starého mistopisu pražského* 1, s. 477, Nr 262; Blanká Zilynská, *Husitské synody v Čechách 1418–1440*, Praha 1985, s. 58.

²⁶⁰ U sv. Michala, přímo naproti radnici, měli staroměstští konšelé své nepochybně luxusně zdobené lavice, které podle Vavřince z Březové v roce 1420 spálily před kostelem bekyne vedené Václavem Korandou; k jinému poškození kostela tehdy patrně nedošlo.

²⁷⁰ O podobě sv. Michala L. Wratislavová – V. Lorenc, *Kostel sv. Michala na Starém Městě Pražském*, Zprávy památkové péče 10, 1950, s. 225–237.

²⁸⁰ Josef Teige, *Základy starého mistopisu pražského* 1, s. 477, Nr 263 a 266. O Rokycanovi na Zdezaze viz Zdenka Hledíková, *Administrace pražské diecéze na sklonku 1. poloviny 15. století*, in: *Sborník k 80. narozeninám Jaroslava Kallce*, Acta universitatis Carolinae 31–1, 1991, s. 121.

²⁹⁰ V. V. Tomek, *Dějepis Pravy* 6, Praha 1885, s. 29n.

³⁰⁰ Zpráva je ovšem rovněž mladší, viz Josef Teige, *Základy starého mistopisu pražského* 1, s. 477, Nr 268.1.

³¹⁰ J. F. Hammerschmied, *Prodrömus glorie Pragenae*, s. 27. Hammerschmied byl týnským farářem. Pro dobu před polovinou 16. století nejčastěji cituje jako svůj pramen Hájkovu kroniku (k tomu viz Roman Ferstl, *Vitů Hájkovy kroniky na dílo Jana Florianá Hammerschmieda*, in: *Marginalia Historica* 2, Praha 1997, s. 99–104), je však dobře možné, že v tomto případě mohl mít k dispozici další nedochované místních informace.

³²⁰ *Dějiny univerzity Karlovy* 1, M. Svatoš (ed.), Praha 1995, s. 293.

³³⁰ Podrobná speciální studie zdůvodňující zde uváděné údaje, které se misty liší od údajů v katalogu Národní galerie *Mistr Týnské Kalvárie* (1990), bude otištěna v příštím roce. Vedle zmíněného katalogu viz k reliéfu Oplakávání ještě Jiří Fajt, *Pozdněgotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí* (1430–1526), Průzkumny památek 2, 1995 – Příloha, Praha 1995, s. 12–15.

³⁴⁰ O něm viz podle rejstříku *Cechovní kniha pražských malířů*, Hana Pátková (ed.), Praha 1996, zejm. s. 32, pozn. 113; k řezbářům v Praze srv. též Jiří Fajt, *Pozdněgotické řezbářství v Praze a jeho sociální pozadí* (1430–1526), a týž, *Die gesellschaftlichen Voraussetzungen der Bildschntzerei im nachhussischen und podibradischen Prag*, in: *Ars baculum vitae*. Sborník k 70. narozeninám P. Preisse, V. Vlnas (ed.), Praha 1996, s. 48.

³⁵⁰ Text listiny přeskupuje Josef Teige, *Základy starého mistopisu pražského* 1, s. 477, Nr 268.3; kousek dřeva kříže, kamene, na němž kříž stál, sloup, u něhož byl Ježíš bičován, z Ježíšovy roušky, z kamene, na němž kázal, a další relikvie připomínající činy milosrdenství.

³⁶⁰ Srv. Petr Čornej, *Dějiny Pravy* 1, s. 245.

³⁷⁰ *Articuli errorum* z roku 1461, viz Jana Zachová – Jaroslav Bouřín, *Žaloby katolíků na Mistra Jana Rokycanu*, Rokycany 1997, s. 52. *Aliare maior* považují za možné přeložit *hlavní oltář*.

³⁸⁰ V. V. Tomek, *Dějepis Pravy* 8, s. 73 (podle Starých letopisů). Slovo *tabule* označuje v daném kontextu konstrukci oltářního retáblu s obrázy a sochami, stejně jako „tabula“ a „Tafel“.

- ³⁸⁹ Josef Teige, *Základy starého misticpisu pražského 1*, s. 467, Nr 105.
- ⁴⁰⁰ Odkaz viz Josef Teige, *Základy starého misticpisu pražského 1*, s. 477, Nr 1452. Identifikace pojmu archa viz *Slavník středověké latiny v českých zemích 2*, Praha 1978, s. 245. O sanktuářiích srv. Achim Timmermann, *Two Parli-an Sacrament Houses and their Microarchitectural Context*, s. 400-412.
- ⁴¹⁰ *Umělecké památky*, Pavel Vlček (ed.), s. 107 (M. Šroněk).
- ⁴²⁰ K mladší dataci ukazuje zejména rozložení draperie na soklu. Přetě byla věnována odbornou literaturou pozornost jen okrajově, viz Albert Kutal, *České gotické sochařství 1350-1450*, Praha 1962, s. 86.
- ⁴³⁰ Strážnický atelier Narodní galerie a Mojmir Hamšík, Katalog Narodní galerie v Praze 1985, příloha, s. 19-21.
- ⁴⁴⁰ Restaurační atelier Narodní galerie a Mojmir Hamšík, Katalog Narodní galerie v Praze 1985, příloha, s. 19-21.
- ⁴⁵⁰ Viz můj příspěvek v katalogu *Mistr Týnské Kaluárie*, cit. v pozn. 33, s. 55. Literaturu shrnují diskuzi o nepolychromovaných sochách ve střední Evropě v 15. století viz naposledy v *Tilman Riemenschneider. Master Sculptor of the Late Middle Ages*, Katalog National Gallery of Art Washington + The Metropolitan Museum of Art New York, Julien Chagnis (ed.), 1999, s. 64, 94 a 108.
- ⁴⁶⁰ Dopis cituje Rudolf Urbánek, *Věk poděbradský* (České dějiny III) 3, Praha 1930, s. 721, pozn. 3, k významu slova tabula srv. pozn. 38. Vývoj a proměnu Rokycanova názoru na možnost tvorby a užívání uměleckých děl v kostelech zpracoval Jan Chlábec, *K vývoji názorů Jana Rokycany na umělecké dílo*, in: *Husitský Tábor 8*, 1985, s. 39-57.
- ⁴⁷⁰ R. Urbánek, *Věk poděbradský 3*, s. 279.
- ⁴⁸⁰ *Umělecké památky*, Pavel Vlček (ed.), s. 102. Na starších vobrazeních z doby, kdy byl kostel ještě omlut, jsou baldachyňny prázdne.
- ⁴⁹⁰ V. V. Tomek, *Dějepis Prahy 8*, s. 71n, s citací relevantních zpráv; s nimi částečně polemizuje a doplňuje je R. Urbánek, *K ikonografii Jiřího krále*, *Věstník české akademie věd a umění 61*, 1952, s. 56nn. Viz též Ivo Kořán, *Proměna pohledu na tuář českých králů*, *Časopis národního muzea 129*, 1960, s. 188n a Jaromír Homolka, in: *Pozdněgotické umění v Čechách*, Praha 1978, s. 181n.
- ⁵⁰⁰ O tom podrobněji viz M. Bartlová, *Původ husitského kalicha z ikonografického hlediska*, *Umění 44*, 1996.
- ⁵¹⁰ Starší doklady o umístění figur zjiřících osob jsou pouze na portále staveb zřetelné soukromého charakteru (kartouza v Dijonu); o umístění figur Rudolfa IV. Habsburského a jeho choťi na portálu Svatoštěpánského domu již v době jeho výstavby, tedy za života vévodova, vážné pochybyji vzhledem k zřetelné druhotnému umístění figur v ostěních.
- ⁵²⁰ Na ně upozornil J. Homolka, in: *Pozdněgotické umění v Čechách*, s. 179.
- ⁵³⁰ R. Urbánek, *K ikonografii Jiřího krále*, s. 57. Literatura není jednotná v tom, zda byl realizován plán na nahrazení sochou Ferdinanda II.
- ⁵⁴⁰ Josef Teige, *Základy starého misticpisu pražského 1*, s. 479, Nr 23.
- ⁵⁵⁰ Latinský text viz tamtéž, s. 478, Nr 21. Shodný popis náhrobku, ale bez veršů cituje z jiného pramene V. V. Tomek, *Dějepis Prahy 8*, s. 73.

- ⁶⁰⁰ J. Chlábec, *K vývoji názorů Jana Rokycany na umělecké dílo*. Týž autor naposledy (*Názory Girolama Saonarovy na výtvarné dílo a jejich vztah k české reformaci*, *Umění 47*, 1999, s. 286) však už uznává Rokycanův náhrobek spolu s dalšími za výjimku.
- ⁶⁰¹ J. F. Hammerschmied, *Prodomus gloriae Pragenae*, s. 28.
- ⁶⁰² Josef Teige, *Základy starého misticpisu pražského 1*, s. 479, Nr 37 a 39; *Umělecké památky*, Pavel Vlček (ed.), s. 105 (M. Šroněk). O sochaři Matěji Rejskovi srv. J. Homolka, in: *Pozdněgotické umění v Čechách*, s. 218-223.
- ⁶⁰³ V. V. Tomek, *Rozdíly v náboženství a církevním zřízení v Čechách v 15. století*, *Časopis českého museu 65*, 1891, s. 153. Mistr Vaclav Koranda, který se stal administrátorem podobojí po Rokycanově smrti roku 1471, nebyl vůbec knězem, srv. k tomu Noemi Rejchrtová, *Obrazoborecké tendence utrubistické mentalitý jagellonského období a jejich dosah*, in: *Husitský Tábor 8*, 1985, s. 60.
- ⁶⁰⁴ H. Pátková, *Čechovní kniha pražských malířů*; o bratrské kapli viz H. Pátková, *Pražské malířské sdružení ve 14. a 15. století*, in: *Pražský sborník historický 25*, 1992, s. 23. Jako kaple lze v Týnském kostele označovat jen oba postranní chóry a prostory v přizemní věži; případně ještě dnešní sakristii. Srv. též *Umění a Mistrovství*, Katalog Narodní galerie v Praze 1997, Tomáš Sekyrka (ed.).
- ⁶⁰⁵ Viz J. Homolka, in: *Pozdněgotické umění v Čechách*, s. 174. K moravským památkám *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura na Moravě 1400-1550*, Katalog Moravské galerie Brno (ed. K. Chamouňkova) a Muzea umění Olomouc (ed. I. Hlobil) 1999, sv. 2, s. 350-355; sv. 3, s. 284-291 a 298-301; k západočeským *Gotika v západních Čechách*, Katalog Narodní galerie v Praze 1996, J. Fajt (ed.), sv. 3, s. 679. O typickém umístění sousoší v hřbitovní kapli Wojciech Marcinkowski, *Představení devocijně jako kategorie sztuki gotickéj*, Krakow 1994, s. 81.
- ⁶⁰⁶ Josef Teige, *Základy starého misticpisu pražského 1*, s. 469, Nr 138. Podle laskavého sdělení Zuzany Všečekové je malba blížká stylu Mistra Třeboňského oltáře.
- ⁶⁰⁷ Oba obrazy nyní v Narodní galerii v Praze, i. č. DO 173 a 174, naposledy o nich souhrnně viz Jaroslav Pešina, *Paradipomena k dějinám českého malířství pozdní gotiky a renesance*, *Umění 15*, 1967, s. 226. Hypotéza o Rokycanově donátorství u J. Chlábce, *K vývoji názorů Jana Rokycany na umělecké dílo*, s. 55n.
- ⁶⁰⁸ Podrobněji viz M. Bartlová, *Poetivné obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400-1460* (v tisku), č. 60. O „morově“ antifoně M. Bartlová, *České gotické obrazy jako ochranný prostředek proti moru*, in: *Marginalia Historica 3*, 1999, s. 33-40.
- ⁶⁰⁹ Podrobněji o tom viz M. Bartlová, *Ikonografie kalicha, symbolu husitského Symposium o Janu Husovi*, Lateránská univerzita v Římě, prosinec 1999 (sborník v tisku).
- ⁶¹⁰ František Ekert, *Posudtná místa král. hl. m. Prahy 1*, Praha 1883, s. 313; Zikmund Winter, *Dějiny řemesel a obchodu v Čechách ve XIV. a XV. století*,

Praha 1906, s. 796. Nezávisle na nich podle klášterní tradice stejný původ obrazu uvedl i Antonín Matějček (*Dějepis uytvarných umění v Čechách* 1, Praha 1931, s. 349), který zpracovával katalog Strahovské obrazárny, a byl tedy s její tradicí obeznán. Deska ve Strahovské obrazárně i. č. O 660, 156x123 cm, naposledy s bibliografi viz I. Kyzourová – P. Kalina, *Strahovská obrazárna*, Praha 1993, s. 32.

⁶⁷⁾ Stručný úvod k novému názoru na kontinuitu malířské tradice v Praze v 2. polovině 15. století viz M. Bartlová, *Panel Painting in Bohemia in the last third of the 15th Century: the Problem of Continuity*, in: *Kolloquium Bedeutung der Jagiellonen für Kunst und Kultur Mitteleuropas 1450–1550*, Norimberk, únor 1999 (sborník v tisku). Vedle stylistických argumentů dokazuje vznik desky v pražské dílně technické provedení dekoru pozadí trasírováním bez použití šablony.

⁶⁸⁾ Viz pozn. 38.

⁶⁹⁾ Národní galerie v Praze DO 171–172, každá deska 267x88 cm. Viz J. Pešína, *Česká malba pozdní gotiky a renesance 1450–1550*, Praha 1950, s. 120, č. 255–258. Poslední průzkum Stěpánky Chlumské, jehož zatím neštěně výsledky byly zveřejněny na výstavě *Oltáře sv. Kateriny* v Národní galerii v zimě 1999–2000, ukazuje, že připsání dílně Mistra Litoměřického oltáře neobstojí.

⁷⁰⁾ Josef Teige, *Základy starého místopisu pražského* 1, s. 479, Nr 25.

⁷¹⁾ Jan J. Outrata, *Kostel Panny Marie před Týnem v Praze*, pozn. 39 na s. 168n. Tamtéž na s. 150 i historický snímek stavu před novodobým poškozením. Erby pod římsou jižní věže jsou podle *Umělecké památky*, Pavel Vlček (ed.), s. 103, znaky Vladislava II. (uprostřed). Starého Města Pražského. Pernštejnů, Švamberků a znak chorvatský. Výklad jejich umístění je mimo dosah této studie.

⁷²⁾ O oltáři a o Monogramistovi IP viz J. Homolka, *Pozdněgotické umění v Čechách*, s. 207–212.

⁷³⁾ Hana Pátková, *Bratrství ke cti božie. Poznámky ke kulturní činnosti bratrstva a cechů ve středověkých Čechách*, Praha 2000, s. 19 a 118.

⁷⁴⁾ Josef Teige, *Základy starého místopisu pražského* 1, s. 480n, Nr. 75 a 78.

⁷⁵⁾ K nim stručně viz M. Šronek – J. Roháček – P. Daněk, *Václav Trubka z Ročin: studie o měšťanském mecenátu v rudolfínské Praze*, *Umění* 47, 1999, s. 295–308.

⁷⁶⁾ *Umělecké památky*, Pavel Vlček (ed.), s. 104 a 107 (M. Šronek). Gotická Kalvarie požárem neutrpěla díky tomu, že již roku 1662 byla z trámu ve vítězném oblouku přemístěna na boční oltář vedle sakristie.

Martin Nodl

Utrakvismus

a Jednota bratrská na rozcestí

Dobový kontext náboženské konverze

Jana Augusty

V roce 1485 uzavřeli utrakvisté s katolíky v Kutné Hoře náboženský smír, jenž bývá velmi často považován za vyvrcholení či dokončení husitské revoluce.¹⁾ Tento pohled je samozřejmě poněkud zjednodušující, neboť přehlídí jednu základní skutečnost. Stoupenci Jana Husa a ideová vůdci husitské reformace si předsevzali zreformovat katolickou církev v hlavě i v údech. Celý svět, a církev především, se podle jejich názoru odvrátil od Božího zákona a pouze radikální reforma, vedená v duchu návratu k praktikám prvotní církve, mohla křesťanské společenství odvrátit od cesty hříchu. Čeští reformátoři, kteří postupem doby, díky střetům s kostnickým koncillem a s křížovými výpravami, stále více propadali představám o vyvolenosti a mesianismu českého národa,²⁾ nechťeli uzavřít nějaký snesitelný *modus vivendi*, na jehož základě by vedle sebe mohly téměř nezávisle existovat jak utrakvistická, tak katolická církev. Jejich ideálem, k jehož naplnění byli neziřídka hnáni přetlakem ve svých myslích, byla chudá církev, uspořádaná v duchu Husovy ekleziologie³⁾ nikoliv hierarchicky, nýbrž horizontálně; církve trestající všechny zjevné hříchy a vedoucí laiky i duchovní ke spáse. Trvalo mnoho let, než čeští reformátoři vystřízlivěli z představ, že světa stačí zjevit božské pravdy a že křesťanský svět je s nadsením a úlevou přijme. Nutno říci, že na tomto středověkém optimismu téměř nic nezměnily ani kostnické hranice. I během příštího dvacetiletí, kdy husitští teologové a politikci poznali, že obecná katolická církev, lhostejno zda reprezentovaná papežem, kardinály, biskupy či sverřepými konciliiaristy, není schopná reformovat sama sebe, se snažili alespoň o prosazení přijímání z kalicha jakožto rituálního úkonu nutného k spasení. Dokonce i v této otázce se však basiljským koncillem nakonec nechali vmanévrovat do pozice dočasně trpěné minority na