UNIVERZITA KARLOVA

Filosofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Kateřina Bartuňková

Mistr Týnské kalvárie

Master of the Týn Calvary

bakalářská práce

Dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění

vedoucí práce

doc. PhDr. Michaela Ottová, Ph.D

Praha 2017

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 Miroslavi 12.5.2017 ……

Bartuňková Kateřina

Poděkování

Tímto bych ráda a srdečně poděkovala za zvláštní laskavost při vedení a sledování mé práce, za cenné rady, podněty a hlavně čas jí věnovaný, mé vedoucí práce doc. PhDr. Michaele Ottové, Ph.D. Za konzultace a další podněty děkuji Prof. PhDr. Ing. Janu Roytovi, PhD.

Za zpřístupnění restaurátorských zpráv děkuji panu Štěpánu Filipcovi z Týnské fary, Ing. Jindřišce Drozenové z Muzea hlavního města Prahy a restaurátorovi ak. mal. Tomáši Bergerovi. Za velice ochotný přístup děkuji Lence Matiáškové z Národního památkového ústavu. Za konzultace děkuji ak.mal. Jiřímu Houskovi.

Velký dík patří za přátelský a milý doprovod na mé cestě dějinami umění PhDr. Janě Pavlíčkové.

Za odborné a přátelské rady děkuji svým kolegům, zejména Bc. Andree Šleichrtové a Bc. Milanu Matějkovi.

Nekonečné díky za podporu patří mé rodině Bartuňkové a Kurkové. Františku Kurkovi děkuji za to, že si při mém studiu dokázal vytvořit přirozený a otevřený vztah k umění a být mi svým enthusiasmem oporou při mých odborných výlevech, což nedokáže každý. Mému příteli Jakubu Piganovi též patří velký dík za trpělivost a partnerskou podporu. V neposlední řadě děkuji za intenzivní morální podporu mé přítelkyni Ivetě Bernatové a Kateřině Musílkové.

Svou práci věnuji Františku Kurkovi

Klíčová slova

Mistr Týnské kalvárie, krásný sloh, řezbářství, Praha, restaurátorské práce, Krucifix, Bolestný Kristus

Abstrakt

Bakalářská práce se věnuje tématu Ukřižovaného a Bolestného Krista v díle Mistra Týnské kalvárie, pražského řezbáře první poloviny 15. století. Práce podává přehled dosavadních badatelských názorů, které se snaží kriticky hodnotit a navrhnout některá možná další řešení vztahující se převážně k dataci, autorství a ke kontextu umístění konkrétních děl. Práce je členěna do šesti obsahových kapitol, přičemž první podává přehled dosavadní literatury. Následující kapitoly se věnují tvorbě Mistra Týnské kalvárie. První z nich pojednává o stylovému původu mistra. Následující kapitola se věnuje ikonografii Bolestného Krista, dále představuje výzdobu radničních síní, následuje představení a rozbor soch Bolestného Krista ze Staroměstské a Novoměstské radnice. Další kapitola se věnuje ikonografii Krucifixu a konkrétním dílům mistra, a to Ukřižovanému z chrámu sv. Víta, Ukřižovanému z kaple Dumlosů ve Vratislavi, Ukřižovanému z Jílového, Ukřižovaném ze sv. Jana pod Skalou a Ukřižovanému z chrámu Panny Marie před Týnem. Předposlední kapitola je doplňková a věnuje se dílům Mistra Týnské kalvárie ve Vratislavi. Na Závěr se snažím shrnout svůj pohled na to, jak vypadala dílna Mistra Týnské kalvárie.

Keywords

Master of the Týn Calvary, Beautiful style, wood carving, Prague, restoration works, Crucifiction, The man of sorrows

Abstract

The bachelor thesis is focused on the topic of Man of Sorrows in the work of Mistr Týnské kalvárie (Master of the Týn Calvary), Prague-based carver working in the first half of the 15th century. The thesis sums up current research and tries to evaluate various opinions by each scholar, concernig periodization, autorship and context of location of the artworks. The thesis is divided into six chapters. The first one summs up the research. Following chapters are focused on Master of the Týn Calvary. The first of them is concenrtated on stylistic origins. Following chapter concerns iconography of Man of Sorrows and presents the decoration of Town Halls and sculptures from Staroměstská and Novoměstská Town Halls. Next chapter is focusing on the iconography of Crucifix and relating artworks including: crucified Christ from St. Vitus Cathedral, Crucified Christ from Dumlos Chapel of Church St. Elizabeth in Wroclaw, Churches of Jilové, Sv. Jan pod Skalou and Panna Marie před Týnem. The penultimate chapter is complementary and deals with the works of Master the Týn Calvary in Wroclaw. In the last chapter I try to sum up my view how did the the Masters workshop looked like.

Obsah

1. Úvod 7

2. Souhrn dosavadní literatury 10

2.1. Objevení individuality mistra 11
2.2 Tradiční datování Mistra Týnské kalvárie 13
2.3. Dekonstrukce tradičního datování, její metodické úskalí a reflexe v současném bádání 20

3. Stylová východiska Mistra Týnské kalvárie 32

4. Ukřižovaný v Tvorbě Mistra Týnské kalvárie 39

4.1. Ikonografie Ukřižovaného Krista 39
4.2. Ukřižovaný z katedrály sv. Víta 44
4.3. Ukřižovaný z kaple Dumlosů v kostele sv. Alžběty ve Vratislavi 47
4.4. Ukřižovaný z Týnského chrámu 49
4.5. Ukřižovaný z Jílového 54
4.6. Ukřižovaný ze sv. Jana pod Skalou 55
4.7. Závěr. Hodnocení soch Ukřižovaných Kristů 58

5. Bolestný Kristus v díle Mistra Týnské kalvárie 61

5.2. Ikonografie bolestného Krista před husitskými válkami a po nich 61
5.2.Výzdoba velkých radničních sálů 72
5.3. Bolestný Kristus ze Staroměstské radnice 74
5.3.1. Konzola s andělem ze Staroměstské radnice 80

5.4. Bolestný Kristus z Novoměstské radnice 87
5.5. Závěr. Hodnocení soch Bolestných Kristů z pražských radnic 91

6. Mistr Týnské Kalvárie a Slezsko 95

6.1. Vztahy mezi Vratislaví a Prahou 95
6.2. Kalvárie z kaple Dumlosů v kostele sv. Alžběty ve Vratislavi 96
6.2.1. Rodina Dumlose 99
6.3. Madona z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi 101
6.4. Sv. Biskup z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi 104
6.5. Otázka importu nebo dílny a následovnický okruh Mistra Týnské kalvárie 107

7. Závěr. Dílna Mistra Týnské kalvárie 114

Seznam použité literatury a pramenů 117

Obrazová příloha 125

1. Úvod

Mistr Týnské kalvárie je významným řezbářem tvořícím v období pozdní fáze krásného slohu po roce 1400. Jeho vysoce kvalitní tvorbě byla v odborné literatuře věnována zasloužená pozornost, a proto je prvním úkolem této bakalářské práce prostudovat a zhodnotit dosavadní badatelské názory.

Do samotného oevru Mistra Týnské kalvárie je řazeno historiky umění devět sochařských děl a souborů, další čtyři díla jsou připisovaná dílně a na celý tento autorský a dílenský soubor navazuje široký následovnický okruh v českém, ale i vratislavském prostředí. Všechna tato díla se díky své složité individuální problematice nedají v bakalářské práci pojmout, a proto se práce primárně zaměřuje na sochy Bolestných Kristů ze Staroměstské a Novoměstské radnice, Ukřižovaného z chrámu sv. Víta, Ukřižovaného z dumlosovké kaple z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi, Ukřižovaného z chrámu Panny Marie před Týnem a z dílenského prostředí se věnuje Ukřižovanému ze Svatého Jana pod Skalou a z farního kostela v Jílovém. Sochařským dílům budou postupně věnovány samostatné kapitoly, ve kterých bude dílo představeno, pojednáno o badatelských názorech vázaných na konkrétní dílo a pakliže to bude možné, se pokusím pojednat o jejich restaurování, které může přinést zajímavé výsledky.

Odborná literatura se již od počátku objevení mistrovy individuality musela vypořádat s barokními zprávami z let 1661–1662 a jejich následnými přepisy, které udávají vložení ostatků do hlavy Ukřižovaného z Kalvárie z kostela Panny Marie před Týnem v roce 1439. Proto je nutné ověřit, zdali jsou prameny relevantní pro datování tvorby Týnského Mistra. Datace mistrovy tvorby, ovlivněná tímto letopočtem, byla českými badateli po druhé světové válce Albertem Kutalem, Jaromírem Homolkou a následně badatelem mladší generace Janem Chlíbcem na základě analýzy stylu, výtvarné formy s přihlédnutím k pramenům a kulturně historickému kontextu odmítnuta. Datace se obecně ustálila mezi léty 1400–1420, tedy před husitskými válkami. V rámci několikaletého bádání byla vytvořena vnitřní chronologie děl Týnského mistra, která se do současné doby více méně ustálena. Chronologie děl byla v první fázi vytvořena metodou formální analýzy a Albertem Kutalem podpořena spojením s několika prameny. Úkolem je vlastní formální analýzou prověřit chronologii díla a také zhodnotit Albertem Kutalem prameny spojené se vznikem děl.

Na počátku 21. století dataci podrobila dekonstrukci Milena Bartlová, která dílo Týnského mistra zařadila do nových kontextuálních souvislostí. I při vytvoření nové

konstrukce badatelka vychází se studií Jaromíra Homolky, které odhalily kořeny mistra v parléřovském hutním sochařství a jemu paralelně se vyvíjejícím řezbářství a dále i ze studie, která proběhla ku příležitosti monografické výstavy Mistra Týnské kalvárie v roce 1990 v čele s Jaromírem Homolkou, Janem Chlíbcem a badatelkou samotnou. Z důvodu obecnější platnosti hypotézy Jaromíra Homolky o původu Mistra Týnské kalvárie v tradici parléřovského sochařství je úkolem pojednat o stylovém původu Týnského mistra.

Vzhledem k tomu, že se osobnost Mistra Týnské kalvárie profilovala jednak v prostředí prodchnutém parléřovskou tradicí, tak paralelně v prostředí klasické fáze krásného slohu je v této souvislosti nutné odkázat na studie k tomuto fenoménu. Protože si tato bakalářská práce stanovuje řadu náročných otázek, se sama práce nemůže věnovat tomuto komplikovanému a náročnému tématu, které by vydalo na samostatnou rozsáhlou studii daleko přesahující možnosti bakalářské práce.[1]

Milena Bartlová ve své poměrně nové studii (2004) zásadně problematizovala zasazení mistrovy tvorby do období po husitských válkách probíhajících v letech 1420–1434 a po ustanovení basilejských kompaktát v roce 1436 do utrakvismem rozdělené Prahy. Přičemž Mistrovo dílo badatelka vykládá s ohledem na tuto teologickou situaci, zejména sochy Ukřižovaných a Bolestných Kristů. Úkolem tedy je ikonografickým rozborem Ukřižovaného a Bolestných Kristů s výkladem výzdoby radničních síní zvážit nosnost její hypotézy. Kulturně-historická metoda, kterou Milena Bartlová primárně uplatňuje, vytyčila řadu otázek týkajících se kontextu místa jednotlivých děl, kterým se budu v konkrétních případech věnovat.

Z popudu plánované exkurze ústavem pro dějiny umění FF UK do Slezska je do bakalářské práce začleněna kapitola věnující se vratislavským dílům: Kalvárii z kaple Dumlosů z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi, Madoně s Ježíškem a sv. Biskupovi z téhož kostela.

---

[1]Velice stručně, další odkazy v literatuře: Albert KUTAL: O mistru krumlovské Madony, Umění V, 1957; Albert KUTAL: české sochařství kolem roku 1400 a alpské země, Umění 1957; Albert KUTAL: české gotické sochařství 1350-1420, Praha 1962.; Die Parler und der Schöne Stil, 1350-1400, (kat. výst)I-III, Köln a. Rhein 1978-1980; Dieter GROSSMANN (ed.): Stabat Mater, Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400, Salzburg 197; Gerhard Schmidt: Vesperbilder um 1400 und der „Meister der Schönen Madonne“, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XXXI, 1977, č. 3/4, 95-114; Gotik: Prag um 1400. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien in Zusammenarbeit mit der Nationalgalerie Prag, Wien 1990; Jaromír HOMOLKA: Einige Bemerkungen zur Entstehung des Schöne Stils in Böhmen, in: Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity. F, 8. 1964, 43-59; Schöne Madonnen (kat. výst.), Salzburg 1965; Lothar Schultes: Geschicht der bildenden Kunst in Österreich II, III, Münchn – London – New York 2000-2003; Theodor MÜLLER: Europäische Kunst um 1400 (kat. výstavy, Wien 1962; Theodor MÜLLER: sculpture in Netherlands, Germany, France, Spain (1400 – 1500), London; Wilhelm PINDER: Zum Probleme der „Schönen Madonnen“ um 1400, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 44, 1923; Wilhelm PINDER: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelater bis zum Ende der Renaissance I, II, Postdam 1924-1929.

Na závěr své bakalářské práce se budu snažit zhodnotit vlastní pohled na dílnu Mistra Týnské kalvárie.

K rozlousknutí datačního rozptylu Týnského mistra jsou zásadní badatelské názory, které je třeba zpětně ověřovat a zvažovat jejich relevanci. Bakalářská práce byla zadávána pod silným ovlivněním publikacemi Mileny Bartlové, přičemž při rozkrývání všech badatelských názorů se začala jevit její metoda problematická. Mezi zadáním bakalářské práce a jejím vznikem spatřila světlo světa zásadní studie Michaely Ottové, která řadu problémů odkryla a naznačila tak cestu. V bakalářské práci se budu snažit kriticky hodnotit jak badatele starší i mladší generace sympatizující s datováním mezi léta 1400–1420, dekonstrukci tohoto datačního modelu provedenou Milenou Bartlovou, aktuální studii Michaely Ottové, tak i sebe.

2. Souhrn dosavadní literatury

Složitou situaci, která vznikla při datování tvorby Mistra Týnské kalvárie výstižně popsal Jan Chlíbec jako jablko sváru dějin umění. Vyděluje se totiž *tradiční* datování,[2] které řadí mistrovu tvorbu mezi léta 1390, 1400–1420. V opozici stojí datování do doby po husitských válkách do 40. let 15. století, které se odvíjí od barokních zpráv udávajících vložení ostatků do hlavy Ukřižovaného Krista z Týnského chrámu v roce 1439.[3] Rok vložení ostatků je v tomto konceptu považováno za určující pro vznik Týnské kalvárie.

Tento široký datační rozptyl je značně problematizován zásahem husitských válek do kulturněhistorického, společenského a náboženského kontextu v letech 1420–1434. O dva roky později v roce 1436 je doba dále zatížena konfesním rozdělením Prahy. Oba datační modely tak zasazují dílo Mistra Týnské kalvárie do zcela rozdílných souvislostí a umělecká díla tak nabývají rozličných významů.

Úkolem následujících podkapitol je analýza dosavadní literatury, která se věnovala tvorbě Mistra Týnské kalvárie a její aktuální kritické zhodnocení. Nápomocnou a takřka výchozí mi je aktuální studie Michaely Ottové z roku 2016[4] a další její starší studie.[5]

---

[2] Albert KUTAL: České gotické sochařství. Praha 1962; KUTAL 1970 – Albert KUTAL: České umění gotické 1350-1420 (Katalog výstavy), Praha 1970, Albert KUTAL: České gotické umění. Praha 1972. Albert KUTAL: Gotické sochařství. In: Dějiny českého výtvarného umění I/1. Rudolf CHADRABA (ed.). Praha 1984, 216−283; Jan CHLÍBEC: Pražský řezbář na prahu husitské revoluce. In: Dějiny a současnost 13, 1991, č. 2, 17−21; Jan CHLÍBEC: Husitské obrazoborectví a meze jeho tolerance k výtvarnému dílu. In: Dějiny a současnost 16, 1994, č. 5, 49−53; Jan CHLÍBEC: Ukřižovaný neznámé provenience a jeho vztah k tvorbě Mistra Týnské kalvárie. In: Umění XLV, 1997, 188–194; Jan CHLÍBEC: Milena Bartlová. Český sochař doby husitské. In: Umění LIII, 2005, 179–183; Jan CHLÍBEC: Mistr Týnské kalvárie – jablko sváru dějin umění, in: Helena DÁŇOVÁ, Klára MEZIHORÁKOVÁ, Dalibor PRIX (eds.): Artem ad vitam, kniha k poctě Ivo Hlobila, Praha 2012, 118-128; Jaromír HOMOLKA: Madona ze Svojšína, in: Umění X, 1962, 425-449; Jaromír HOMOLKA: K problematice české plastiky 1350–1450. Na okraj knihy A. Kutala „České gotické sochařství 1350–1450“, in: Umění 11, 1963. 414–445; HOMOLKA/ KESNER 1964 − Jaromír HOMOLKA /Ladislav KESNER: České umění gotické (katalog výstavy). Praha 1964; HOMOLKA 1970 – Jaromír HOMOLKA: Sochařství, in: České umění gotické 1350-1420 (Katalog výstavy). Praha 1970; Jaromír HOMOLKA: Sochařství, in: Emanuel POCHE (ed.): Praha středověká. Praha 1983, 359−473; Jaromír HOMOLKA: Ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie, in: Jan CHLÍBEC (ed.): Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby. Praha 1990, 7−24; Jaromír HOMOLKA: K hodnocení a datování skupiny Ukřižování v kostele Panny Marie před Týnem v Praze, in: Bulletin uměleckohistorické společnosti 18, č.2, 2006, 20-21; Jaromír PEČÍRKA: Plastika, in: Zdeněk WIRTH: Dějepis výtvarného umění v Čechách, I. díl, Středověk, Praha 1931, 181-239; Jaromír PEČÍRKA: Středověké sochařství v Čechách, Umění VI, 1933, 169-200.

[3] Dataci zastává: Milena BARTLOVÁ: Poctivé obrazy. Praha 2001; Milena BARTLOVÁ: Mistr Týnské kalvárie. Praha 2004; Milena BARTLOVÁ: Ukřižovaný ze Sv. Jana pod Skalou, in: Andrzej NEDZIELENKO, Vít VLNAS (eds.): Slezsko – perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých rozkvětů, Národní galerie v Praze, Praha 2006; Milena BARTLOVÁ: Umění mezi zbraněmi, in: František ŠMAHEL, Lenka BOBKOVÁ (eds): Lucemburkové. Česká koruna uprostřed Evropy, Praha 2012; Milena BARTLOVÁ: Na paměť svatých předků: Husité a vizuální umění, in: Pavlína CERMANOVÁ, Robert NOVOTNÝ, Pavel SOUKUP (eds.): Husitské století, Praha 2014; Milena BARTLOVÁ: Pravda zvítězila. Výtvarné umění doby husitské, 1380-1490, Praha 2015;

[4] Michaela OTTOVÁ: Nesouhlasnost prostředků a smyslů? K otázce datování souboru z Krupy a tvorby Mistra Týnské kalvárie, in: Bulletin of the National Gallery in Prague XXVI, Prague 2016, 133-154.

[5] Michaela OTTOVÁ: Sochařství 15. století v severních a západních Čechách, Praha 2001; Michaela OTTOVÁ, Jan KLÍPA: Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí (kat. výstavy.), Praha 2015; Michaela OTTOVÁ:

2.1. Objevení individuality mistra

Za objevení individuality Týnského mistra stojí německý badatel **Erich Wiese**, který společně s **Heinzem Braune** tehdejším ředitelem Schlesisches Museum der bildenden Künste, stál před výzvou pojmout a monograficky zpracovat slezské středověké umění. Jejich primární metodou byla analýza umělecké formy. Erich Wiese viděl ve skupině Kalvárie z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi [1,2] dílo vrcholové kvality mistra, jehož nazval Mistr Ukřižování za kaple Dumlosů (Dumlose-Meister).[6] Mistr podle badatele působil od počátku 15. století do doby kolem roku 1440 ve Vratislavi a pracoval i pro pražské kostely. Do dílny Dumlosovského mistra badatel připsal plastiku Madony z alžbětinského kostela[3], kterou datuje k roku kolem 1400 a sv. Biskupa [4] z téhož kostela, u kterého však datace kolísá mezi lety 1400 až 1420[7]. Sv. Biskupa badatel srovnává se sochou sv. Barbory ze stejného kostela, která podle Wieseho rozvádí formální principy sochy dále, a proto ji považuje taktéž za dílo stejného řezbáře. Badatel spojil Dumlovského mistra s Kalvárií z kostela Panny Marie před Týnem[5], pro jejíž dataci vychází z barokních zpráv udávající vložení ostatků v roce 1439. Dále mistru připsal Bolestné Kristy ze Staroměstské [6] a Novoměstské radnice[7], které řadí mezi léta1410–1439[8] považuje je za pozdní dílo Dumloského mistra a vidí v nich odliv tvůrčích sil. I když Erich Wiese hovoří o Vratislavském mistru, který pracoval pro Prahu, je si vědom silných formálních kvalit s kořeny v krásném slohu pražském. Zajímavé je, že si všímá silné formální blízkosti sochy sv. Biskupa se starší českou sochou sv. Mikuláše z Vyššího Brodu. Ani to, ho nepřesvědčí o možném českém původu.

Mistr Ukřižování z kaple Dumlosů přitáhl pozornost dalšího německy píšícího badatele **Wilhelma Pindera**,[9] který zásadně otevřel problematiku krásných madon a krásného slohu celkově. Ve své studii[10] považuje Dumlosovskou kalvárii za významné dílo tvořící vývojovou řadu národního německého gotického sochařství.[11] Badatel stejně jako Erich Wiese do díla Dumlosovského mistra včlenil Týnskou kalvárii, kterou taktéž datuje do roku 1439. Badatel dále pracuje se stejným uměleckým materiálem jako Erich Wiese, ale jako

---

Pieta z Bedřichova světce (k. č. 6), in: Alena BERÁNKOVÁ (ed.): Ad Gloriam Dei (kat. výstavy), Litoměřice 2015, 72-73.

[6]Erich WIESSE: Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. Bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts. Leipzig 1923, Heinz BRAUNE, Erich WIESE: Schlesische Malerei und Skulptur des Mitterlalters (katalog výstavy v Breslau), Leipzig 1929.

[7] WIESE, 1923 (pozn. 6) 42; BRAUNE/ WIESE 1929 (pozn. 6) 25.

[8] WIESE 1923(pozn. 6) 41-43; BRAUNE/WIESE 1929 (pozn. 6) 24-27.

[9]Wilhelm PINDER: Zum problem der „Schönen Madonnen“ um 1400, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 44, 1923.

[10]Wilhelm PINDER: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Wildpark/Potsdam, Bd. I−II., 1924, 1929.

[11]Práce Wilhelma Pindera jsou totiž nacionálně podbarvené.

první do souboru začlenil krucifix ze Svatovítské katedrály[8].[12] Připsání sochy v následujících letech opakuje i Erich Wiese.[13]

Současníkem Ericha Wiese a Wilhelma Pindera a výraznou osobností česko-německého meziválečného bádání je **Josef Opitz**.[14] Opitzova datace vychází z tehdy obecně přijímané pozdní doby vzniku Týnského kalvárie v roce 1439. Přičemž na počátek staví Dumlosovskou kalvárii (1410), kterou považuje za autorství vyloženě slezské dílny. Autorovy kořeny dle badatele tkví ve Vratislavské pietě (1384), kterou považuje taktéž za práci slezskou. Badatel došel k názoru, že ze Slezska přišel do Prahy umělec buď rodilý a nebo se ve Vratislavi vyučil pražský řezbář autor prvního pražského díla – Svatovítského krucifixu (1420). Dalším mistrovým dílem je Bolestný Kristus ze Staroměstské radnice. Týnskou kalvárii Josef Opitz staví na „*konec slohu*“, kdy se „*realistické smýšlení projevovalo jen jako zabarvení v základu přece jen ještě idealisticky*“.[15] V následující studii badatel jako spojující článek mezi dumlosovským Ukřižovaným a krucifixem ze sv. Víta jako první navrhl Krucifix z Jílového[9] (před 1420). [16] Ukřižovaného považuje narozdíl od ostatních pražských děl za dílo vyloženě pražské díky měkčímu podání a menší přísnosti forem, která je přítomna naopak u tří pražských děl. Na konec vývojové řady děl do 40. let 15. století zařadil Trůnící madonu z Týnského chrámu[10].

Vratislavský původ Dumlosovské kalvárie zásadně přehodnocuje **Antonín Liška**,[17] který se pozastavuje nad propojeností pražského a vratislavského prostředí kulturními styky. Badatel se domnívá, že kalvárie vzniká v době, kdy byl pražský vliv na Slezsko nejsilnější a proto zdůrazňuje, že vratislavská díla lze považovat za česká. Badatel si velice cení Dumlosovské kalvárie, kterou datuje do roku 1410, ale v Praze spatřuje ucelenější skupinu děl, z nichž si umělecky nejvýše cení skupiny Kalvárie z Týnského chrámu. Ukřižovaného z Týna na základě porovnání s dumlosovským (1410) datuje do let 1430, neboť dle autora styl spěje od celkové robustnosti v Dumlosovské kalvárii až po jeho zjemnění v Týnské kalvárii. Doprostřed této vývojové řady řadí Staroměstského a Novoměstského Bolestného Krista (1420). Tato díla podle Antonína Lišky ilustrují situaci doby: „*Takováto díla trčí osamoceně*

[12] PINDER 1924 (pozn. 10) 178.
[13] BRAUNE/WIESE 1929 (pozn. 6) 25.
[14] Josef OPITZ: Von slesischer Kunst des Mittelalters und ihren Beziehungen zu Böhmen und Mähren, Witiko II, 1929
[15] Josef OPITZ: Krucifix „Krásného slouhu“ v Jílovém, Volné směry XXXIII, 1937, 74-77.
[16] OPITZ 1937 (pozn. 15),76.
[17] Antonín LIŠKA: Česká dřevěná plastika vrcholné gotiky, in: Památky archeologické. R. II., Díl XXXVIII, 1932, 20-40.

jako pilíře (..). Mnoho bylo zničeno za bouří náboženských".[18] Liška zvážil tvrzení, zdali mohly husitské bouře přerušit uměleckou produkci jak se tvrdilo a došel k názoru, že války znamenaly odliv umělců převážně německých, jejichž úbytek lze vyčíst z knihy malířského bratrstva pražského. Díky tomuto odlivu se dle autora dostavil pokles umělecké tvorby, který se po husitských válkách projevil proměnou stylu, kterou prezentuje Týnská kalvárie (1439).[19] Další proměnu stylu od Týnské kalvárie podle Lišky představuje Madona z Týna, kterou řadí do 40. let 15. století.[20]

2.2 Tradiční datování Mistra Týnské kalvárie

Prvním českým badatelem, který se vyhranil vůči prvotní obecně přijímané dataci k roku 1439 je **Jaromír Pečírka**,[21] který nesouhlasí se zařazením Wilhelma Pindera do německého kontextu a vymezuje se i vůči teorii Ericha Wiese o vratislavském mistru. Při srovnání Dumlosovské a Týnské kalvárie, přes všechny jejich podobnosti i v detailu označuje Dumlosovského mistra za méně významného sochaře závislého na českém autoru týnských plastik. Jaromír Pečírka odmítá za směrodatné datum vložení ostatků do hlavy Ukřižovaného Krista v roce 1439 pro datování skupiny, kterou vkládá před rok 1420, kdy podle něj řezbář opouští neklidnou Prahu, aby hledal svou obživu jinde. Ve Švábsku nalézá tzv. Mistra z Eriskirchu, autora dřevěných figur z farního kostela v Eriskirch[11] (kolem 1420), v jehož díle, jak Pečírka poznamenal, se setkáváme s podobným kompozičním typem, formou a obličejovou typikou jako v Týnské kalvárii. Badatel opatrně navrhuje ztotožnit Mistra z Eriskirchu s Týnským mistrem, který do Eriskirche mohl odejít kvůli husitským válkám, které omezily uměleckou objednávku.[22] Do díla Mistra Týnské kalvárie řadí badatel svatovítský krucifix(1410) a Novoměstského Bolestného Krista.(1420). Staroměstského Bolestného Krista díky měkčí modelaci považuje za kopii z doby po husitských válkách. Na konec vývojové řady vedle Týnské kalvárie řadí Trůnící madonu z Týnského chrámu. V roce 1933 v časopisu Umění byla otištěna Pečírkova přednáška,[23] ve které badatel oceňuje realistickou složku Týnského mistra a je toho názoru, že nebýt husitských válek by se mystický realismus krásného slohu vyvinul skrze realismus Týnského mistra v renesanční umění srovnatelné s tím, které se rozvíjí ve stejné době v Itálii.

[18] LIŠKA 1932 (pozn. 17) 36.
[19] Idem.
[20] Ibidem 37.
[21] PEČÍRKA1931 (pozn. 2).
[22] PEČÍRKA 1931(pozn. 2) 229.
[23] PEČÍRKA 1933 (pozn. 2)195.

K problematice hodnocení krásného slohu po roce 1400 zásadně přispěli Albert Kutal a Jaromír Homolka, kteří dataci k roku 1439 stejně jako Jaromír Pečírka zvážili, a na základě formální analýzy a prostudování složitého vrstevnatého organismu výtvarného umění po roce 1400 zamítli.

Albert Kutal přispěl svým systematickým bádáním hlavně po druhé světové válce.[24] Zásadní je jeho publikace z roku 1962.[25] Přínosem jeho studie je odhalení výtvarné tradice českého středověkého sochařství na základě stylové analýzy, na jejíž základu badatel vytvořil model kontinuity výtvarné tradice.[26] Albert Kutal je toho názoru, že sochaři mladší generace včetně Mistra Týnské kalvárie, jsou dědici dvou vedoucích mistrů doby (Mistr Krumlovské a Mistr Toruňské madony) působících před rokem 1400, kdy se profiluje mladší generace a samotná tvorba umělců tak spadá do prvních dvou desetiletí 15. století. Tito umělci patří do generace, která vyrůstala a tvořila v neklidu revolučních Čech a byla dle Alberta Kutala rozprášena husitskými válkami. Mladší generace dle badatele pokračuje v kontinuitě výtvarné tradice ve dvou vrstvách. První vrstvu Albert Kutal označil za tzv. manýristickou,[27] která se vyznačuje poklesem smyslové plnosti výrazu, sochařská forma se proměňuje jakýmsi tuhnutím a vysycháním výtvarné soustavy přidržující se tradičních kompozičních zásad krásného slohu. Mezi další charakteristický rys vrstvy patří zmnožení skladebných prvků, jejichž plastická mohutnost ochabuje. Druhá vrstva,[28] která sice také využívá formálního aparátu krásného slohu, má již ale jiný vztah k světu než vlastní krásný sloh před rokem 1400. Vrstva se vyznačuje novou vážností a hloubku citového života do hloubi otřeseného náboženskou krizí. Smyslová hra krásného slohu mezi lety 1390–1400 již sochařům mladší generace nestačí.[29] Nicméně dle Alberta Kutala tyto dvě vrstvy od sebe nelze přesně oddělit a odlišit formálně technickými prostředky, poněvadž se v sobě navzájem zrcadlí.[30]

Co se týče Mistra Týnské kalvárie, dle Alberta Kutala se jeho tvorba silně přidržuje vrstvy Mistra Krumlovské madony do takové míry, že Týnského mistra označuje za přímého žáka Mistra Krumlovské madony. Dle badatele dílo Mistra Týnské kalvárie je tím případem, kdy tvorba umělce reaguje na společenskou a teologickou situaci svou formální proměnou ve vyhraněný realismus, pro mistra typický. Umění se dle Alberta Kutala „*stalo nositelem ideje a*

[24]Mezi Kutalovy nejstarší práce patří: Albert KUTAL: Gotické sochařství v Čechách a na Moravě. Praha 1942; Albert KUTAL/ Dobroslav LÍBAL/ Antonín MATĚJČEK: České umění gotické I. stavitelství a sochařství. Praha 1949.
[25] KUTAL 1962 (pozn. 2).
[26] Na přínos ohledně vytvoření modelu výtvarné tradice poukazuje OTTOVÁ 2016 (pozn. 4), 135.
[27] KUTAL 1962 (pozn. 2), 109-110.
[28] Idem.
[29] KUTAL 1962 (pozn. 2),109.
[30] Idem.

zápasilo za něco a proti něčemu. Poněvadž si však podrželo formální aparát první generace, vznikla slohová situace, jíž by snad bylo možno vyjádřit jakožto nesouhlasnost prostředků a smyslu."[31]

V téže studii badatel odmítá dataci skupiny Týnské kalvárie k roku 1439. Albertu Kutalovi se zdá být tato datace příliš pozdní, protože si nedokáže představit udržení tak vysoké umělecké kvality až do roku 1440 „*ve slohu tak opožděném*".[32] Datování k 20 létům se mu zdá logičtější i s ohledem na deskovou malbu.[33] Albert Kutal srovnává sv. Jana z Týnské kalvárie s Bolestným Kristem z vnitřní strany křídel Roudnického oltáře[12,13], kde si jsou postavy neobyčejně blízké v draperii stejně tak jako Novoměstský Bolestný Kristus s postavou téhož námětu na vnější straně téže desky.[34] Stejně tak lze srovnat Marii z Týnské kalvárie s madonou z vnějších křídel Roudnického oltáře. Dále badatel srovnává obličejovou typiku děl Mistra Týnské kalvárie s obličeji Kapucínského cyklu[14, 15, 16] a Rajhradským oltářem [17].

Časové vročení Týnské kalvárie do 20. let 15. století badatel dokládá účty, které se vztahují k přestavbě Novoměstské radnice v letech 1411-1418. Roku 1413 totiž bylo malíři Mikuláši vyplaceno půl kopy grošů za imago, které ale v účtech není blíže specifikováno. Z toho důvodu se Albert Kutal domnívá, že šlo o dílo obvyklého námětu pro radniční síň, za který považuje Bolestného Krista z ruky Mistra Týnské kalvárie.[35] Datační oporu badatel nachází i pro Staroměstského Bolestného Krista v souvislosti s opravou staroměstské radniční síně po tom, co roku 1399 radnice vyhořela. Roku 1407 se totiž hovoří o nové radní síni, kam mohla být vytvořena socha Staroměstského Krista od Týnského mistra.[36]

Albert Kutal v této publikaci vytvořil chronologickou řadu díla Týnského mistra, která byla s malými obměnami přijata dalším bádáním.[37]

---

[31] KUTAL 1962 (pozn. 2), 112; S téže citací pracuje i OTTOVÁ 2016 (pozn. 4), 135.
[32] KUTAL 1962 (pozn. 2), 112.
[33] Albert Kutal přikládá malbě velkou váhu. Jako důležitého exponenta krásného slohu považuje Třeboňského mistra, který stojí v základu krásného slohu.
[34] KUTAL 1962 (pozn. 2), 112
[35] Důležitost tohoto data upevňuje tím, že roku 1413 do Novoměstské radnice byly pořízeny okna, lavice, mříž, almara a truhla na uchovávání listin, sotva tedy mohl chybět tak důležitý kus inventáře jako je Bolestný Kristus. In: KUTAL 1962(pozn. 2),113.
[36] Idem.
[37]Krucifix z katedrály sv. Víta (kolem 1400), Dumlosovská kalvárie (1410 – mistr přímo nebo žák), Bolestný Kristus se Staroměstské radnice (1405-1410) a Novoměstské radnice (1413), Ukřižování ve farním kostele v Jílovém (1410),pieta ze Všeměřic (1410), kalvárie z kostela Panny Marie před Týnem (1420). Do okruhu Mistra řadí reliéf oplakávání v Krajském muzeu v Plzni (1420). Do souboru pozdních děl Mistra Týnské kalvárie odmítl Kutal zařadit trůnící madonu z Týna, tak jak navrhl například Liška (1932) a řadí ji do 20 let 15. století. KUTAL 1962(pozn. 2), 110-112; OTTOVÁ 2016 (pozn. 4), 136.

Studii Alberta Kutala z roku 1962 velice oceňuje ve své recenzi v časopisu Umění **Jaromír Homolka**.[38] Badatel si cení seskupení děl Týnského mistra, které Albert Kutal provedl včetně ztotožnění Týnského mistra s Dumlosoským mistrem a obohacením mistrova díla o plzeňský reliéf Oplakávání. Dataci díla dle Jaromíra Homolky Kutal upevnil tím, že rozpoznal společné momenty s Kapucínským cyklem a Roudnickou archou. Badatel souhlasí i s „*vcelku pevným"* letopočtem 1413 pro Krista z Novoměstské radnice a rokem 1407 pro Krista ze Staroměstské radnice. S čím ale Jaromír Homolka nesouhlasí, je odvození stylového východiska Mistra Týnské kalvárie z klasické fáze vlastního krásného slohu a jednoho ze dvou hlavních exponentů stylu, Mistra Krumlovské madony.

Jaromír Homolka již v o rok starší studii[39] považuje za základ Týnského mistra postparléřovský sloh z konce 14. století a především dřevěné plastiky, jmenovitě Pietu z kostela sv. Tomáše v Brně. Kořeny jsou však dle badatele hlubší a sahají až k sochařské výzdobě Staroměstské mostecké věže.[40] Parléřovskými kořeny badatel objasňuje plasticky cítěnou formu, monumentalitu a hlavně vysoký realismus děl Týnského mistra, který mistr pod tíživostí doby silně vystupňoval a ztělesnil tak myšlenky reformního hnutí.[41] Jaromír Homolka tak dokazuje, že kontinuita výtvarné tradice, se kterou přišel Albert Kutal platí, ale zároveň reakcí na jeho první náčrt dokazuje, že je problematika složitější a kořeny Týnského mistra jsou hlouběji.

V další publikaci, katalogu Národní galerie, Jaromír Homolka zastává své hypotézy,[42] s tím že lehce pozměnil chronologii děl Týnského mistra a připsal do jeho dílny krucifix ze sv. Jana pod Skalou[18].[43] Homolka v souhlasnosti s Albertem Kutalem odmítá zařazení Týnské Kalvárie do roku 1439, což by bylo podle něj *stylovým anachronismem*, který podtrhuje tím, jak hluboce dílo Týnského mistra zapůsobilo na další vývoj českého sochařství a jako příklad uvádí Kalvárii z kostela sv. Bartoloměje v Plzni z doby po roce 1450.

V roce 1970 vychází katalog neuspořádané výstavy: České umění gotické 1350-1420, na kterém spolupracují **Albert Kutal** a **Jaromír Homolka**.[44] Katalogová hesla k Týnskému mistru rozpracoval Jaromír Homolka, který zde precizuje svůj názor ohledně kořenů

[38] HOMOLKA 1963(pozn. 2),431.
[39] HOMOLKA 1963 (pozn. 2), 443.
[40] Idem.
[41] Ibidem 145.
[42] HOMOLKA / KESNER 1964 (pozn. 2), 36.
[43] Jaromír Homolka o 10 let dopředu posouvá Dumlosovskou kalvárii (před 1400), o reliéfu z kostela sv. Bartoloměje v Plzni, jehož ztotožnění s Týnským mistrem provedl KUTAL1962 (pozn.2)., které Homolka před rokem ocenil, váhá. Do dílny nově včleňuje Ukřižovaného ze sv. Jana pod Skalou. HOMOLKA/KESNER 1964 (pozn.1), 36.
[44] KUTAL 1970 (pozn.2). Katalogová hesla k Týnskému mistru: č. 235-243 zpracoval HOMOLKA 1970 (pozn.2), 165-173.

v parléřovském sochařství a domnívá se, že příznačný postoj Bolestného Krista ze Staroměstské radnice má svůj předstupeň v soše sv. Václava ze Svatováclavské kaple katedrály sv. Víta v Praze[19]. Badatel opět zdůrazňuje své předchozí hypotézy o původu mistra ve výzdobě Staroměstské mostecké věže v Praze v sochách Karla IV., Václava IV., českých zemských patronech a jako další článek v genezi slohu mistra zdůrazňuje parléřovské horizontální piety, zvláště svatotomášskou z Brna a pietu z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi. Na vědomí Jaromír Homolka bere i hypotézu Alberta Kutala o souvislosti Mistra Týnské kalvárie s Mistrem Krumlovské madony.[45] Badatel porovnává obličejový typ a některé možné formální podobnosti a dochází k názoru, že si mistr od Mistra Krumlovské madony udržuje vlastní osobně vyhraněný sloh.[46] Badatelem jsou vyzdviženy souvislosti s českou malbou, tak jak již poznamenal Albert Kutal. Jaromír Homolka zvláště zdůrazňuje spojitost Kristovy hlavy týnského Ukřižování s kresbami Ambrasského náčrtníku[20, 21] a spojitost s bustami sv. Petra a sv. Pavla z pražského arcibiskupského paláce[22, 23].[47]

V roce 1972 **Albert Kutal** vydal knihu České gotické umění,[48] kde reviduje své názory z roku 1962. Už neuvádí Mistra Týnské kalvárie jako přímého žáka Mistra Krumlovské madony, hovoří zde už jen o vlivu.[49] Jako ve své dřívější publikaci badatel opět rozlišuje dvě umělecké vrstvy: *radikální* krásný styl,[50] který převažoval a určoval slohový vývoj a *konzervativnější* proud, jehož podobu v návaznosti na hypotézu Jaromíra Homolky[51] vysvětluje kontinuitou stylu jdoucí od Petra Parléře.

V následujících letech jak Albert Kutal,[52] tak Jaromír Homolka[53] znovu ověřují své hypotézy o kontinuitě výtvarné tradice, ve které pokračuje tvorba Týnského mistra.

Velká pozornost byla Mistru Týnské kalvárie věnována v roce 1990, kdy byla uspořádána výstava, na jejíž koncepci, výběru exponátů a zpracování katalogu se podílel **Jan Chlíbec** a **Milena Štefanová-Bartlová**. [54] Stať ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie napsal **Jaromír Homolka**. Výstava shromáždila vlastní díla Mistra Týnské kalvárie a jeho dílny včetně děl z okruhu a díla prezentující ohlasy na jeho tvorbu.

---

[45] KUTAL 1962 (pozn. 2), 110.
[46] HOMOLKA 1970 (pozn.2), 171-172.
[47] Idem.
[48] KUTAL1972 (pozn. 2).
[49] KUTAL 1972(pozn. 2), 125.
[50] Radikální styl KUTAL 1972 (pozn. 2), 125. V roce 1962 označen za manýristickou vrstvu. KUTAL 1962 (pozn. 2).
[51] HOMOLKA 1962 (pozn.2), 445; HOMOLKA 1963 (pozn.2), 36.
[52] KUTAL 1984 (pozn.2), 216−283. Vydáno již posmrtně.
[53] HOMOLKA 1983 (pozn. 2), 359−473.
[54] CHLÍBEC 1990 (pozn.2). Jan Chlíbec zpracoval katalogová hesla č.:1-3, 5-10,17, 18, 21-23, 27, 29. Milena ŠTEFANOVÁ-BARTLOVÁ 1990 katalogová hesla č.: 4, 11-16, 19, 20, 24-26, 28 a resumé.

Vnitřní chronologií děl Týnského mistra a jeho dílny se zabývali Jan Chlíbec a Milena Štefanová-Bartlová,[55] kteří poupravili původní chronologii Alberta Kutala.[56] Na počátek tvorby Týnského mistra byl zařazen Ukřižovaný ze sv. Víta(1390) a vratislavské sochy Kalvárie z kaple Dumlosů, sv. Biskupa a Madony z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi (kolem 1400). Dále Josefem Opitzem do děl Týnského mistra zařazený Krucifix z Jílového(kolem 1400), který byl připsán dílně, sochy Bolestných Kristů z radnic jako vlastnoruční dílo Týnského mistra (1400-1413), do dílny Ukřižovaný ze sv. Jana pod Skalou poprvé zmíněný Jaromírem Homolkou (1410), Týnská kalvárie (1410) prezentující vrchol tvorby Týnského mistra. Milena Bartlová zařadila do tvorby mistra pietu ze Všeměřic (1415). Do dílny byl zařazen jakožto obecně přijaté stanovisko reliéf Oplakávání Krista z Plzně(1415). Badatelé se vyrovnali i s problematickou sochou Trůnící madony z Týnského chrámu (1420) a zařadili ji do přímého díla Týnského mistra. Madona tak reprezentuje závěr tvorby Týnského mistra v Praze. Do problematických let 1420–1430, kdy probíhaly husitské války Milena Bartlová zařadila Oplakávání Krista z Týnského chrámu, jakožto dílo řezbáře z dílny Týnského mistra. Do dílenského okruhu zařadila badatelka pietu z Litoměřic, kterou hypoteticky spojila s litoměřickým biskupem Vilémem Zajícem a datuje ji do doby po roce 1415. Do katalogu Milena Bartlová zasadila i Pietu ze Železného Brodu (1415–1420), o které se domnívá, že je dílem sochaře, který se setkal s Týnským mistrem. Do širšího okruhu vlivu Týnského mistra badatelka řadí reliéf Oplakávání Krista z Národního muzea (před 1420). Jan Chlíbec do katalogu zařadil Ukřižovaného z Chebu (1420–1430), o kterém už J. Ševčíková uvažovala jako o díle umělce prošlého pražskou dílnou. Jan Chlíbec se domnívá, že jde o dílo pracující s již zprostředkovaným vlivem Týnského mistra. Milena Štefanová-Bartlová poprvé ve vztahu k dílně Mistra Týnské kalvárie uvádí reliéf Oplakávání Krista ze Sobotky, který datuje po roce 1430. Jan Chlíbec do katalogu zařadil i díla z Krupky, o kterých doposud hovořil jen Josef Opitz, jenž je datoval mezi léta 1440–1450. Těmito díly jsou Panna Marii Bolestná (kolem 1435), která dle názoru badatele parafrázuje základní stavbu svého vzoru z Týnského chrámu a reliéf Seslání Ducha svatého z Krupky.

Úvodní kapitola o stylovém původu Mistra Týnské kalvárie z pera Jaromíra Homolky[57] navázala na jeho vlastní studii o pražském parléřovském řezbářství,[58] kterému se doposud nikdo z badatelů s větším zájmem nevěnoval. Díky hluboké analýze badatel dokázal,

[55] Chronologii katalogu monografické výstavy uvádím v těle textu celou, protože z ní vycházím a používám ji pro mé datační závěry.
[56] Kutalova chronologie uvedena v poznámce č.37.
[57] HOMOLKA 1990 (pozn.2), 7-22.
[58] Jaromír HOMOLKA: Příspěvek k poznání pražského parléřovského řezbářství, in: Acta Universitatis Carolinae philosophica et historica. Příspěvky k dějinám umění 1, Praha 1987, 15–45.

že se parléřovské sochařství prosadilo nejen v monumentální kamenosochařské tvorbě, ale i v dřevořezbářství a to již od počátku sochařské tvorby Petra Parléře. Genezi Týnského mistra prokázal na přímých sochařských příkladech. O stati Jaromíra Homolky více v kapitole o stylových východiscích Mistra Týnské kalvárie.

Následujícího roku byla výstava Mistra Týnské kalvárie zhodnocena v časopisu Umění **Jiřím Fajtem** a **Janem Roytem**,[59] kteří se k výstavě vyjádřili pozitivně. Autoři se zde však obávají možného problému, který vznikl posunutím tvorby Týnského mistra již do 90. let 14. století, a zejména pak tedy přímé konfrontace s Mistrem Krumlovské madony, jejichž možné spojení Jaromír Homolka zamítl.

Autoři se v článku pozastavují nad rozdílností asistenčních figur Týnské kalvárie po stylové stránce, jak si povšimlo i starší bádání. Tato rozdílnost spočívá v traktování draperie, která je u figury sv. Jana tradičněji formulována s mísovitými záhyby a kaskádami po bocích, zatímco draperie Panny Marie je řešená ve vertikálně řazených dlouhých liniích. Kdežto asistenční figury Dumlosovské kalvárie jsou jednotně pojaty se svisle členěným draperiovým systémem s kaskádami řas po bocích. Jan Chlíbec tuto rozdílnost v rámci předpokládaného stejného autorství obou skupin vysvětlil „*slohovou variabilitou frekventovanou od poč. 15. století*“.[60]

Dále je pro autory zarážející, že obě asistenční postavy Týnské kalvárie jsou rozdílné i co se týče kvality. Neboť figury určeny pro daleký podhled mají správně prodloužený tělesný kánon, ale nemají správně velikostně dimenzovanou hlavu. Zatímco autor Ukřižovaného správně pojal velikost hlavy, délku paží a prodloužený trup. Tato rozdílnost jak po formální tak kvalitativní stránce autory recenze vede k názoru, že je Kalvárie dílem přinejmenším dvou sochařů v rámci jedné dílny.

Autoři recenze se dále pozastavují nad výkladem Mileny Štefanové-Bartlové o záměrném nepolychromování Trůnící Madony z Týna, které badatelka vysvětluje estetickými nebo ideologickými důvody.[61] Tvrzení o nepolychromování Milena Štefanová-Bartlová opírá o restaurátorskou zprávu Mojmíra Hamsíka, která potvrdila, že socha nebyla pravděpodobně vůbec polychromována. Autoři recenze argumentují tím, že v Porýní nacházíme mnoho nepolychromovaných řezeb z tvrdého dřeva, u nichž bylo s polychromií počítáno a z tohoto

[59] Jiří FAJT/Jan ROYT: Několik poznámek k výstavě Mistra Týnské kalvárie. In: Umění XXXIX, 1991, 355−361.
[60] CHLÍBEC 1990(pozn.2), 44.
[61] Hypotézu o ideologických důvodech díla je třeba sledovat, neb ji Milena Bartlová uplatňuje jak v katalogu výstavy z roku 1990, kde je dílo vloženo do předhusitských Čech (1420), tak v její studii z roku 2004, kde je Mistr Týnské kalvárie vykládán jako utrakvistický mistr a jeho dílo je řazeno do 40. let 15. století, do jiného náboženského kontextu ŠTEFANOVÁ-BARTLOVÁ 1990 (Pozn.54), 55; BARTLOVÁ 2004 (pozn.2), 37-43.

důvodu není třeba dílo takto vykládat.[62] Otázkou je zda badatelé zvážili vycizelovaný a prokreslený charakter Trůnící madony, což umožnil jen tvrdý materiál, jako je dub. Dle mého názoru mohlo skutečně jít o čistě estetický záměr autora,[63] který mohl vycházet z tradiční snahy usilování krásného slohu o vyestetizování formy a nadsmyslový charakter díla, na kterém se podílela samotná řezba líbezného obličeje a dokončila ji estetická polychromie. V případě Trůnící madony z Týnského chrámu byly tyto aspekty vytvořeny přímo ve hmotě dřeva.

Přínosem recenze je ikonografický rozbor tří reliéfů Oplakávání – Z Plzně (1415, dílna), Z Týna (1420-1430, okruh) a ze Sobotky (po 1430, širší okruh).[64] Dle autorů reliéfy zdůrazňují motiv *Ostentatia Christi* do té doby na českých dílech ne příliš častý, který je aktualizován a zdůrazněn zejména na plzeňském Oplakávání a Oplakávání z Týnského chrámu. Z toho důvodu se autoři domnívají, že jej lze zařadit přímo do dílny Týnského mistra. Nicméně díky ikonografii reliéfu Oplakávání ze Sobotky, kterou považují za poměrně běžnou do doby kolem roku 1400, navrhují autoři vyjmout reliéf ze širšího okruhu mistra.

V závěru recenze autoři zdůrazňují přínos Mistra Týnské kalvárie v aktualizaci eucharistické problematiky (Ostentatio Christi) nejdiskutovanějšího problému doby.[65]

2.3. Dekonstrukce tradičního datování, její metodické úskalí a reflexe v současném bádání

Do počátku 21. století byla problematika datace díla Mistra Týnské kalvárie poměrně jasně vyřešená, ale znovu ožila ve studii Mileny Bartlové[66], která obnovuje letopočet 1439 spjatý s vložením ostatků do hlavy týnského Ukřižovaného jako rok vzniku Týnské kalvárie. Tímto posunem badatelka zařadila Týnského mistra do zcela odlišných souvislostí, než se kterými pracují Albert Kutal, Jaromír Homolka, Jan Chlíbec a sama autorka před šesti lety.[67]

V roce 2001 **Milena Bartlová**[68] podrobila dekonstrukci malbu krásného slohu tak, že řadu děl datovaných před rok 1420 posunula do doby Zikmundovy restaurační vlády v Praze v letech 1436–1437 a do následujících let 40. a 50. let 15. století. Badatelka se domnívá se, že skutečnou podobu pražského malířství před husitskými válkami prezentují spíše díla

[62] FAJT/ ROYT (pozn.59) 1991, 358.
[63] V tomto souhlasím s Milenou Bartlovou. Estetické důvody o záměrném nepolychromování sochy zvažuje i CHLÍBEC 2005 (pozn.1), 180-181; CHLÍBEC 2012 (pozn.1), 118-128.
[64] FAJT/ ROTYT 1991(pozn.59), 360-361.
[65] FAJT/ ROTYT 1991 (pozn. 59), 361.
[66] BARLOVÁ 2001 (pozn.3); BARTLOVÁ 2004 (pozn.3).
[67] ŠTEFANOVÁ-BARTLOVÁ (pozn.54) 1990. Dále je důležité odkázat na medailon Mistra Týnské kalvárie, kde Milena Bartlová stále ještě vycházela z tradičního datování: Milena BARTLOVÁ: Mistr Týnské kalvárie. In: Nová encyklopedie českého výtvarného umění I., Praha 1995, 523.
[68] BARTLOVÁ 2001 (pozn.3).

zachovaná mimo české země. Pro nás důležité je zásadní posunutí děl, která poskytují klíčovou komparaci k dílům Mistra Týnské kalvárie. Kapucínský cyklus Milena Bartlová spojuje na základě formální podobnosti s portrétem Zikmunda Lucemburského[24], který datuje do doby Zikmundovy vlády v Čechách po roce 1436.[69] Na základě datace Zikmundova portrétu badatelka posouvá i Kapucínský cyklus. Osobně se domnívám, že je portrét Zikmunda Lucemburského pokročilejší a mnohem živější. Obličejové typy Kapucínského cyklu jsou dle mého názoru závislé na typovém vzorníku, kdežto portrét Zikmunda se této typiky tolik nedrží, proto jej není třeba spojovat a posouvat do 40. let 15. století. Svým „*tuhým formalismem*“[70] bývá spojován s Kapucínským cyklem i oltář Smrti Panny Marie z Roudnice, na kterém zobrazení Bolestného Krista dle Mileny Bartlové odpovídá reformní a husitské teologii. Roudnický oltář datuje autorka do druhé poloviny 30. let15. století.

Autorka v téže publikaci neopominula krátkou kapitolu o sochařství.[71] Nicméně v kapitole neuvádí v podstatě žádná díla vzniklá po roce 1400, uvádí až díla vzniklá po roce 1437 a to nedochované náhrobky z katedrály sv. Víta jen zprávami doložené.[72] Umělecký materiál z let 1400–1420 totiž badatelka vyprázdnila.[73] Milena Bartlová se zde zmiňuje o Mistru Týnské kalvárie, jehož monumentální Týnská kalvárie vznikla nesporně v roce 1439. Dosavadní odmítání této datace badateli podle badatelky „*bylo vedeno jediným argumentem, že totiž později (po roce 1420) byly okolnosti sotva příznivé pro řezbářskou tvorbu.*“ Dále hovoří o Trůnící madoně z Týnského chrámu, kterou s ohledem na dataci Kalvárie do roku 1439 klade do následujícího desetiletí.

Roku 2004 Milena Bartlová vydala monografii Mistra Týnské kalvárie s jednoznačným podtitulem Český sochař doby husitské.[74] Autorka odvíjí dataci od barokní zprávy z roku 1661 a textu cínové destičky z roku 1662 přibité k patě kříže, dnes ztracené, jejíž znění zaznamenal Karel Vladislav Zap.[75] Autorka zprávu kriticky nehodnotí a nezvažuje její možnou relevanci, obzvlášť když zpráva není původní středověká.

---

[69] BARTLOVÁ 2001, (pozn.3), 182.
[70] Pavel KROPÁČEK: Malířství doby husitské: česká desková malba prvé poloviny XV. Století, Praha 1946, 45. Rozbor literatury ohledně Roudnické archy in: Jan KLÍPA, Adam POKORNÝ, Jana SANYOVÁ: Triptych se smrtí Panny Marie, zvaný Roudnický oltář. Poznámky k technice malby a k uměleckohistorickému kontextu, in: Acta Artis Academica, Praha 2010. Výsledkem zhodnocení restaurátorské zprávy a uměleckohistorického kontextu je datace spíše do prvních dvou desetiletí 15. století.
[71] Jde o krátkou kapitolu, neboť jak sama autorka poznamenala, připravovala souběžně knihu věnovanou sochařství BARTLOVÁ (pozn. 3), 2004.
[72] BARTLOVÁ 2001 (pozn.3), 103.
[73] Na vyprázdnění uměleckého materiálu mezi lety 1400-1420 upozorňuje OTTOVÁ 2016 (pozn.4), 138.
[74] BARTLOVÁ 2004 (pozn.3).
[75] Karel V. ZAP: Týnský chrám, hlavní farní kostel Starého města Pražského. In: Památky archeologické a místopisné I, 1854, 65.

Autorka odmítá dodatečné vložení ostatků a argumentuje ne příliš přesvědčivou hypotézou o technicky náročném a tudíž nemožném vložení do vysoko na břevnu vítězného oblouku umístěné sochy Ukřižovaného.[76] Nicméně známe řadu případů sekundárního vložení ostatků. Nepřesvědčivé je také zpochybnění hypotézy Jana Chlíbce,[77] který se domnívá, že ostatky byly do Kristovy hlavy vloženy v roce 1439 tehdejším farářem Janem Papouškem po vypuzeném Janu Rokycanovi v roce 1437. Jan Chlíbec zdůraznil možný manifestační čin faráře Papouška, který badatelka odmítá. S osobností týnského faráře Jana Papouška pracuje i Milena Bartlová, která jej považuje za jednoho z možných objednavatelů Týnské kalvárie, jakožto „*osobnost pražského utrakvismu kompaktátového období.*“[78] Za přímého objednavatele Týnské kalvárie považuje badatelka císaře Zikmunda Lucemburského, který se v roce 1436 vrátil do Prahy s restauračními záměry země po husitských válkách. Tomuto faktu nelze oponovat, Zikmund Lucemburský Týnský chrám obdaroval finančním obnosem pro zřízení nového liturgického náčiní a také zřídil nadaci pro hudebníky.[79] V souvislosti s návratem krále Zikmunda Lucemburského do Prahy, vystavila Milena Bartlová hypotézu o tom, že po tom co se Mistr Týnské kalvárie vyučil v Praze odešel ve dvacátých letech či kolem roku 1430 do Budína na dvůr Zikmunda Lucemburského, který si tam vybudoval potom, co opadly šance na ovládnutí Prahy.[80]

Samotné školení Mistra Týnské kalvárie je v podání Mileny Bartlové složité a značně nedořešené.[81] Autorka se domnívá, že se řezbář vyučil v Praze kolem roku 1410, kdy přijmul formální repertoár krásného slohu. V této souvislosti autorka neopomíjí studii Jaromíra Homolky v katalogu výstavy Týnského mistra o kontinuitě výtvarné tradice a o stylovém původu mistra v parléřovském řezbářství, z kterézto studie vychází.[82] Nicméně Milena Bartlová nedokáže říct, zdali byl mistr činný v Praze ještě před svým odchodem do Budína, tudíž neznáme podobu jeho raných děl. Budínské intermezzo shledává Milena Bartlová jako inspirační místo, kde se mistr obohatil o tvůrčí schopnosti, které ale blíže nespecifikuje a tak se nedozvídáme, o co se přesně mistr obohatil. Autorka tyto nově nabyté schopnosti prakticky nemůže postihnout, neboť sama nepopsala podobu jeho raného díla. Badatelka se snaží najít

[76] BARTLOVÁ 2004(pozn.3), 23.
[77] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 43.
[78] BARTLOVÁ 2004(pozn.3), 33.
[79] Jana PEROUTKOVÁ: Architektonická skulptura chrámu Matky Boží před Týnem na Starém Městě pražském v lucemburském období (diplomová práce na filozofické fakultě Karlovy univerzity), Praha 2014. Ale na druhou stranu pro tuto dobu(vlády Zikmunda lucemburského a jeho nástupce Albrechta Habsburského) na základě stavebně historického průzkumu nelze doložit žádnou stavební činnost. Dobroslav LÍBAL, Josef HÝZLER: Praha Staré město – Týnský chrám, stavebně historický průzkum, SÚRPMO 1967.
[80] BARTLOVÁ 2004, (pozn.3), 87.
[81] Na problematické školení Mistra upozorňuje OTTOVÁ 2016 (pozn.4), 137.
[82] HOMOLKA 1990 (pozn.2), 7-24.

souvislosti s kamennými fragmenty nalezenými na budínském hradu císaře Zikmunda. „*I když nemůžeme přímo srovnávat modelaci draperií či jejich kompoziční vzorce, nalézáme zde řadu příkladů pro nově cítěné sochařské řešení oblého tělesného jádra, prosazujícího v bohatě řasené draperii*," což je dle mého názoru jen obecná charakteristika, a zároveň velice reduktivní popis toho co nabízela i Praha. Milena Bartlová zdůrazňuje tři fragmenty mužské hlavy," *jejichž typ i modelace velmi připomínají vousaté mužské hlavy Mistra Týnské kalvárie.*"[83] Dle badatelky je fragment hlavy č. 45[25] přímým dílem Týnského mistra. Je otázka, zdali můžeme pracovat s takto torzálními díly a s takto závažnou atribucí. Mileně Bartlové tyto umělecké předměty jakožto relevantní srovnání postačují. Je ale třeba podotknout, že je tento fragment řazen do autorského okruhu vídeňské dílny Mistra z Großlobmingu.[84] Paradoxem je, že fragment řazený do díla Mistra z Großlobmingu, kterého Milena Bartlová považuje jen za staršího současníka Týnského mistra a jehož tvorbu z 20. let 15. století vidí jen jako tradiční polohu středoevropského krásného slohu, považuje za nesporné dílo Mistra Týnské kalvárie.[85]

S tímto nejasným školením se tedy Mistr Týnské kalvárie vrací s císařem Zikmundem v roce 1436 do Prahy a společně se svou „*výkonnou a žádanou dílnou od niž si objednávají i vratislavští katolíci (..), ale především pracuje pro (pražské) utrakvisty,*"[86] a jeho prvním známým dílem, které vytváří necelých 30 let od doby svého vyučení v Praze je Týnská kalvárie z roku 1439.[87] Dílo, které se dle autorky vrací záměrně retrospektivně zpět před husitské války a poskytuje nám tak představu o tom, jak umění prvních dvou desítek let 15. století vypadalo. Otázkou je, jak můžeme s jistotou doložit, že se dílo retrospektivně vrací, když nevíme k jaké podobě se vrací.[88] Zdá se mi velice nepravděpodobné, že sochař vyučený v jisté tradici, odejde do zahraničí, kde se evidentně nadchne pro nové výtvarné impulzy se vrátí zpět a začne tvořit, s tím kde začal.

Autorka sama píše, že o umění po husitských válkách, o kterých předpokládá, že pozastavily skutečný umělecký vývoj, víme velmi málo a spolehlivou oporou je pro ni žaltář Hanuše z Kolovrat, malovaný pro císaře Zikmunda. Zřetelně krásnoslohé formy rukopisu

[83] BARTLOVÁ 2004(pozn.3), 88.
[84] Na tuto skutečnost poukazuje OTTOVÁ 2016 (pozn.4), 137. O fragmentech z budínského hradu Erno MAROSI: Zikmund Lucemburský 1368-1437, uherský král – dědic anjouovských tradic. In: Jiří FAJT (ed.):Karel IV. císař z Boží milosti (katalog výstavy), Praha 2006.
[85] BARTLOVÁ 2004(pozn.3), 91.
[86] BARTLOVÁ 2004 (pozn.3), 123.
[87] Týnská kalvárie, která je na základě vývojové chronologické řady, řazena o dvacet let později (1410)od svého prvního známého díla (svatovítský krucifix 1390). CHLÍBEC 1990 (pozn.2).
[88] OTTOVÁ 2016 (pozn. 4), 137.

Milena Bartlová[89] chápe jako jednoznačný retrospektivní návrat stylu: „*navazuje na předválečné umění, jako by nebylo posledních 15 let"* a vzápětí pokračuje*:" z hlediska uměleckých možností to nijak neudivuje,(..) iluminátorská tvorba v Praze nebyla nikdy v průběhu husitských válek přerušena.*" Těmito větami badatelka nevysvětluje retrospektivní tendenci slohu, ale objasňuje kontinuální tradici krásného slohu v iluminátorské tvorbě.[90] Další památkou, kterou se badatelka snaží ozřejmit pohled na tuto dobu je samozřejmě již zmíněný portrét císaře Zikmunda, Kapucínský cyklus a Roudnický oltář. Díly, které v předchozí studii posunula do doby po husitských válkách.

Dílo Týnského mistra Milena Bartlová vykládá s ohledem na utrakvistickou teologii. Výraz skupiny Týnské kalvárie lze dle autorky vyložit jako „*projev reformního zaměření a záměrné chudoby forem*."[91] Badatelka vykládá podobu Kristova těla s důrazem na eucharistii v díle Týnského mistra jako ztělesnění symbolu husitské teologie narozdíl od prostého symbolu kalicha. I kdybychom dle Mileny Bartlové souhlasili s datací před husitské války neznáme ideový mechanismus, který by zapříčinil proměnu formálního výrazu ve vysoký realismus. Nicméně eucharistie, o kterou se vedou spory celou čtvrtinu 14. století a první čtvrtinu 15. století, znamená, že jde o téma velice živé a tyto spory by tedy jazykem Mileny Bartlové mohly být ideových mechanizmem nebo spouštěčem. Co se týče realismu v díle Týnského mistra, je dle mého názoru dostatečně objasněn návazností mistra na parléřovskou tvorbu Jaromírem Homolkou, konečně k jeho studii badatelka přitakala.[92]

Milena Bartlová zpracovala ve své knize i kapitolu přehledu zahraničních děl,[93] které mají souviset s tvorbou Týnského mistra. Badatelka mapuje převážně území Polska, Slovenska, Rakouska, Německa a okrajově severní Itálii. Na počátku se staví proti hypotéze Jaromíra Pečírky o švábském Mistru z Eriskirchu, kterého badatel ztotožnil s Mistrem Týnské kalvárie.[94] S hypotézou pracoval i Jan Chlíbec,[95] který se domnívá, že jde o žáka Mistra Týnské kalvárie. Hypotézu badatele zpochybňuje Milena Bartlová, kterou dle ní bez nové a podrobnější analýzy badatel převzal a doplnil, že Mistr z Eriskirchu zprostředkoval pražský vliv Hansi Multscherovi.[96] Badatelka poukazuje na to, že pouze část díla Mistra z Eriskirchu je srovnatelná s tvorbou Mistra Týnské kalvárie. Druhá část podle Mileny Bartlové nemá nic

[89] BARTLOVÁ (pozn. 3) 2004, 31.
[90] OTTOVÁ 2016 (pozn.4). 137. Upozorňuje na to, že styl Žaltáře Hanuše z Kolovrat (1438) není orientován retrospektivně (revival), ale naopak pokračuje v kontinuální tradici (survival).
[91] BARTLOVÁ 2004 (pozn. 3), 29.
[92] BARTLOVÁ 2004(pozn. 3), 9-22.
[93] BARTLOVÁ 2004 (pozn. 3), 75-95.
[94] PEČÍRKA 1931 (pozn.2), 229.
[95] CHLÍBEC 1990 (pozn. 2), 46.
[96] BARTLOVÁ 2004 (pozn. 3), 75.

společného s pražským mistrem. Ovšem tyto aspekty neubírají nic na možném školení Mistra z Eriskirchu u Týnského mistra. Mistr totiž po přesídlení mohl zpočátku tvořit, tak jak byl zvyklý s pražskými výtvarnými prostředky a postupně se obohatil o tamní výtvarný názor.

Podobně lze argumentovat i dalším uměleckým dílům, která badatelka srovnává s dílem Mistra Týnské kalvárie. Z polských děl představuje Bolestného Krista z Poznaně[26] datového do 30. let 15. století, ze slovenských děl uvádí skupinu Kalvárie z kostela sv. Alžběty v Košicích řazené do doby kolem roku 1440, ze severního Německa Kalvárii na fasádě kostela St. Lorenz v Erfurtu[27]. Z Norimberku uvádí jako příklady epitaf Barbory Hutter[28] z roku 1422 dnes zničený, dále epitaf Friedricha Tondorffera z kostela sv. Vavřince v Norimberku z roku kolem 1435. Z bavorského sochařství představuje epitaf Hanse von Burghausen[29] z roku 1432. Tyto německé epitafy dle mého názoru mohou vycházet z Tvorby Mistra Týnské kalvárie, neboť se mi zdají schématičtější v provedení a tužší v pohybu figury. Kalvárie z Erfurthu se mi jeví pokročilejší v podání Kristovy roušky, jejíž závěsy jsou uvázány asymetricky, pravý vlaje z poza zad Krista a druhý je uvázán na boku. Zároveň je pro tvorbu Týnského mistra atypické řasení bederní roušky, jejíž vrchní vrstva obtáčí tělo diagonálně v elegantním záhybu, který nemá v pražské dílně analogii.

Nejpodstatnější srovnání v kvalitě provedení nabízí polopostava vídeňského Bolestného Krista z katedrály sv. Štěpána[30]. Nicméně ve Vídni se nalézá souvislejší soubor děl blízkých Týnskému mistru a to dva pašijové reliéfy z katedrály sv. Štěpána a Bolestný Kristus z předsíně kostela sv. Michala[31]. Mimo blízkých aspektů najdeme i rozdíly motivické, modelační a kompoziční. Může tak jít o vídeňskou dílnu, kterou spojuje s Týnským mistrem jen doba vzniku.[97]

S ohledem na pozdější dataci badatelky tato díla předcházejí tvorbu Týnského mistra, badatelka si pravděpodobně nedokáže připustit výjimečnost pražského řezbáře. Milena Bartlová těmito příklady evropských děl neobjasňuje pozdnější datování, naopak koncept tradičního datování s těmito díly funguje a badatelka tak představuje, jak daleký vliv měla tvorba Týnského mistra. Vysoká míra vlivu Mistra Týnské kalvárie na evropské umění je více než pravděpodobná, vždyť je mu připsáno osm pražských děl a souborů, tři díla ve Vratislavi a závisí na jeho tvorbě následovnický okruh v Čechách i ve Slezsku s dalšími početnými soubory sochařských i malířských děl.[98]

[97] CHLÍBEC 2005 (pozn.2), 182.
[98] O následovnickém okruhu ve Slezsku samostatná kapitola: Mistr Týnské kalvárie a Slezsko.

Dle mého názoru je kniha Mileny Bartlové metodicky problematická ve striktním podřízení se datu 1439, ke kterému uměle přiřazuje fragmenty. Sama autorka se nevěnuje vnitřní chronologii díla, čímž rezignuje na uměleckohistorickou disciplínu. Formální analýze se věnuje v omezené míře a pouze v případě naroubování určitých výtvarných fragmentů na badatelkou předem vytvořený koncept.[99] K problematice metody Mileny Bartlové se vyjádřili i další badatelé, o kterých bude pojednáno níže. Neboť jde v této kapitole jen o přirozený pohyb v kritické analýze a argumentaci, budu se snažit na dalších místech kriticky vymezit vůči konkrétnějším záležitostem.

V následujícím roce byla kniha Mileny Bartlové recentně zhodnocena **Janem Chlíbcem**.[100] Chlíbec zde zdůraznil problematiku studie Mileny Bartlové v tom, že poskytuje čtenáři jen zavádějící směrodatný pohled bez závažnějších odkazů na starší literaturu a neumožňuje tak čtenáři konfrontaci s dalšími názory.

Autor recenze si povšiml, že Milena Bartlová neuvádí kompletní znění barokních zpráv týkajících se vložení ostatku do hlavy Ukřižovaného v roce 1439. Informace jsou tak značně nejednotné a neúplně. Tato nejednotnost zpráv může vést ke zvážení jejich nosnosti.[101]

Jan Chlíbec se v recenzi staví proti ideologickému výkladu díla Týnského mistra,[102] jakožto ztělesnění utrakvistických idejí. Mimo jiné argumentuje tím, že znaky které jsou charakteristické pro dílo Mitra Týnské kalvárie, jako je akcentování Kristova těla, jeho bytostnost a exprese je přítomna i v zahraničí po roce 1400, a jako příklad uvádí skupinu krucifixů kolem Ukřižovaného z Benátek.

Jan Chlíbec kritizuje přehled zahraničních děl, které dle Mileny Bartlové souvisejí s tvorbou Týnského mistra. Uvedená díla Jan Chlíbec považuje za nepřesvědčivé a místy pouze obecné a blíže nespecifikované příklady, které většinou pojí s Týnským mistrem jen podobná doba vzniku. Badatel se zabývá i blízkým příkladem Bolestného Krista ze Štěpánského dómu ve Vídni, kterého Lothar Schultes datuje podle možného vztahu k pietě z Admontu do roku 1395, čímž je tak podpořeno mladší datování Mistra Týnské kalvárie.[103] Jan Chlíbec sám uvádí dílo, které badatelka nezmínila, a to Bolestného Krista z doby kolem roku 1400 z kostela St. Laurenz v Enns Lorch v Rakousku, který dle badatele vychází z vídeňské dílny je po typologické stránce podobný, ale zároveň odlišný a poukazuje tak na tradiční datování. Bolestný Kristus z Enns Lorch a Bolestný Kristus ze svatoštěpánského

[99] OTTOVÁ 2016 (pozn.4), 138.
[100] Řada argumentů Jana Chlíbce je již zapojena v textu výše. CHLÍBEC 2005 (pozn.2), 179-183.
[101] Plné znění zpráv tykající se vložení ostatku do hlavy týnského Ukřižovaného v kapitole o Týnském Ukřižování.
[102] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 180-181.
[103] CHLÍBEC 2005(pozn.3), 182.

vídeňského dómu datovaný do roku 1400 dle mého názoru svědčí o tom, že typ Krista byl v Rakousku potažmo ve Vídni živý, z jehož základu pak mohly vycházet mladší vídeňská díla. Jan Chlíbec[104] v recenzi odmítá návrh Mileny Bartlové o hypotetickém základu Týnského mistra ve vídeňské figuře Ukřižovaného z kamenného reliéfu ze hřbitovní lucerny v Klosterneuburgu, který nemá podle badatele s tvorbou Mistra Týnské kalvárie nic společného.

Podle badatele Milena Bartlová neuvádí pádné důvody, které by korigovaly tradiční datování, na kterém po důkladném zhodnocení studie badatelky Jan Chlíbec setrval.

Nicméně pozdní datace, kterou se snažila ohájit Milena Bartlová, měla i kladnou odezvu. K dataci Mistra Týnské kalvárie se připojil **Jiří Fajt** v katalogu stálé expozice středověkého umění Národní galerie.[105] V publikaci vznikla rozporuplná situace, neboť je svým datováním do 40. let 15. století tvorba Týnského mistra odtržena od děl poskytujících zásadní komparaci k jeho tvorbě. Těmito díly jsou Oltář se Smrtí Panny Marie z Roudnice, který je zde tradičně datován mezi léta 1410–1420 a Kapucínský cyklus datovaný do téže doby. Zmínka o jejich komparaci zde samozřejmě zmíněná není, neboť by se výklad rozpadl.

V katalogu výstavy Karla IV. v roce 2006[106] se tento problém opakuje. Jiří Fajt zde však nabízí zajímavé řešení problematického spojení Kapucínského cyklu s portrétem císaře Zikmunda (1436-1437), o kterém je Milena Bartlová přesvědčená, že je jedním z klíčů pro posunutí tvorby Týnského mistra. Jiří Fajt se domnívá, že je autorem Zikmundova portrétu syn malíře Kunce, pražského malíře doloženého v letech 1405–1429,[107] což ponechává Kapucínský cyklus ve 20. letech 14. století a portrét císaře Zikmunda v roce 1436.

Díky tomu, že badatelé nepřijali koncept vystavěný Milenou Bartlovou celistvě, svědčí o tom, že je značně neúplný, a o to více to ubírá na jeho neplatnosti.

V publikacích Slezsko – perla v České koruně z let 2006 a 2007[108] vznikla podobná rozporuplná situace. Polský badatel **Romuald Kaczmarek** [109] zvážil pozdní dataci Mistra Týnské kalvárie a ve své studii o krásném slohu se zabýval klíčovým dílem na poli vztahů Prahy a Slezska skupinou Kalvárie z kaple Dumlosů. Badatel apeluje s odkazem na publikaci

---

[104] Idem.
[105] Jiří FAJT: Zikmund Lucemburský a jeho návrat do Čech, in: Štěpánka CHLUMSKÁ (ed.): Čechy a střední Evropa (1250-1550). Dlouhodobá expozice sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České, Praha 2006.
[106] Jiří FAJT (ed.): Karel IV. císař z Boží milosti (katalog výstavy), Praha 2006.
[107] FAJT 2006 (pozn.106), 538-539.
[108] Andrzej NEDZIELENKO, Vít VLNAS (eds.): Slezsko – perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých rozkvětů, Národní galerie v Praze, Praha 2006; Mateuzs KAPUSTKA, Jan KLÍPA, Andrzej KOZIEL, Vít VLNAS (eds.): Slezsko – perla v České koruně. Historie – Kultura – Umění, Praha 2007.
[109] Romuald KACZMAREK: Umění ve Slezsku, umění českých zemí a Lucemburský mecenát: Mezi svízelným sousedstvím a bezvýhradným přijetím?, in: KAPUSTKA/ KLÍPA/KOZIEL/ VLNAS (eds.)2007 (pozn.108), 115-147.

Mileny Bartlové (2004) na nové zvážení chronologie a možnosti, že dílna působila ve Vratislavi (Bartlová zamítla) nebo zdali jde o možnost importu. Romuald Kaczmarek zde poukazuje na početný soubor kalvárií, který vznikl ve Vratislavi ve 20. a 30. letech 15. století s ohledem na nepříznivý stav kulturní změny v letech husitských válek (1420-1434). Současně se v katalogu této publikace polské badatelky **Bozena Guldan-Klamecka** a **Malgorzata Kochanowska-Reiche**[110] přidržují tradičního datačního konceptu Kalvárie z kaple Dumlosů, která je v publikaci datována mezi léta 1400–1410. Sv. Biskup z téže kostela je datován kolem roku 1400. Zatímco Milena Bartlová, jakožto autorka katalogového hesla Ukřižovaného ze sv. Jana pod Skalou se drží svého konceptu pozdního datování do 40. let 15. století.[111]

Badatelská práce odvedená na katalogu výstavy Týnského mistra z roku 1990 byla ze strany spoluautorky Mileny Bartlové v roce 2004[112] znevážena podotknutím, že bádání probíhalo v přísném uzavření státních hranic bez přístupu k odborné literatuře a především bez možnosti cestovat, což je bohužel smutná pravda. K problematice pozdní datace Mistra Týnské kalvárie Mileny Bartlové se vyjádřil v roce 2006 **Jaromír Homolka**,[113] který i na počátku nového tisíciletí bez uzavření hranic stále zastává názory, které publikoval před 16 lety a dříve. Badatel obhajuje formální analýzu samotného díla a apeluje na to, že vysoký realismus díla, který Milena Bartlová zavádí do ideologických poloh je podmíněn tvorbou svatovítské huti, která je jedním ze základních pramenů pozdně gotického realismu. Jaromír Homolka se zde pozastavuje nad úskalím metody Mileny Bartlové: „*povrchně chápaná formální analýza a upřílišněná snaha spojit data uměleckohistorická s daty historickými*“.[114] Jaromír Homolka dále podotknul, že Milena Bartlová stále nevysvětlila pojem záměrného historismu.

Na problematickou metodu Mileny Bartlové podřízenou kulturní historii poukázal v roce 2012 i **Jan Chlíbec.**[115] Chlíbec, jakožto jeden z badatelského tria monografické výstavy Týnského mistra, stejně jako Jaromír Homolka po otevření hranic zastává své dřívější

[110] Malgorzata KOCHANOVSKA-REICHE: Kalvárie z kaple Dumlosů, č. kat. I.2.32, in: NEDZIELENKO/ VLNAS (eds.) 2006 (pozn. 108) 62-62; Bozena GULDAN-KLAMECKA: SV. Biskup z Vratislavi, č. kat. I.2.33, in: NEDZIELENKO/ VLNAS (eds.): 2006 (pozn.101), 63.
[111] Milena BARTLOVÁ: Ukřižovaný ze Sv. Jana pod Skalou, kat.č. I. 2.34, in: NEDZIELENKO/ VLNAS (eds.) 2006 (pozn. 108), 63-64.
[112] BARTLOVÁ 2004 (pozn. 3), 7.
[113] HOMOLKA 2006 (pozn. 2), 13-14.
[114] HOMOLKA 2006 (pozn. 2), 14. Milena Bartlová je studentkou Jaromíra Homolky, na kterého ve svých studiích navazuje. Ze svého školení má vštípené zásady disciplíny historiků umění, ale ty silně podřizuje politické propagandě (Milena Bartlová není specializovanou historičkou), která je dle autorky hybnou silou proměn a výměny výtvarných stylů BARTLOVÁ 2001 (pozn.3), 15.
[115] CHLÍBEC 2012 (pozn.2).

názory. Přínosem badatelova článku je dle mého názoru zpochybnění výkladu záměrné nepolychromie trůnící Madony jakožto záměr utrakvistické teologie. Jan Chlíbec v článku eviduje řezbářská díla ze zahraničí původně nepolychromovaná, tedy mimo utrakvistickém prostředí a jako příklad uvádí Madonu z kostela St. Foillan v Cáchách (1411?).[116]

I přes veškeré kritické hodnocení, které se dostalo publikaci Mileny Bartlové, badatelka i ve svých dalších publikacích a článcích pozdní dataci tvorby Mistra Týnské kalvárie v roce 2004 rozvíjené v hypotetických rovinách, předsouvá čtenáři jakožto jistou a ověřenou hypotézu bez reakce na kritiku.[117] Názory Mileny Bartlové dále opakují i její žáci.[118]

Na problematické posunutí tvorby Mistra Týnské kalvárie do 40. let 15. století poukazuje **Michaela Ottová**, která zdůrazňuje to, že takto závažné posunutí katapultuje řadu děl následovnického okruhu Týnského mistra až do poloviny ne-li do třetí čtvrtiny 15. století.[119] Těmito díly jsou např. kalvárie z kostela v Krupce, pieta z Litoměřic a Bedřichova Světce.[120] Na tomto místě badatelka upozorňuje na letopočet 1436 na soše Panny Marie ze skupiny kalvárie v Krupce, který byl nalezen restaurátorkami v roce 2014 v průběhu restaurování sochy na AVU v Praze.[121]

Další záminku o přehodnocení datace Mistra Týnské Kalvárie zadala výstava Praha Husova a husitská,[122] neboť **Milada Studničková** v kapitole o husitském umění datuje Bolestného Krista ze Staroměstské radnice dokonce do dlouhého časového údobí celé první poloviny 15. století. [123] A vzápětí porovnává ušlechtilou tvář Bolestného Krista se stejným typem zmučeného Krista z Ambrasského náčrtníku, který bez pochyb datuje do roku 1410. Tato nerozhodnost se projevila i v seznamu exponátů výstavy, kde je Bolestný Kristus z Novoměstské radnice datován do roku 1413 nebo kolem roku 1440.[124] Tuto situaci popsala

[116] CHLÍBEC 2012 (pozn.2), 121. Na tomto místě je nutné odkázat na další studii ohledně polychromie děl: Klára BENEŠOVSKÁ, Jan CHLÍBEC (eds.): Monochromie a její významové roviny v českém středověkém umění, in: V zajetí středověkého obrazu, kniha studií k jubileu Karla Stejskala, Praha 2011.
[117] Milena BARTLOVÁ (pozn.3), 2012. Milena BARTLOVÁ (pozn.2),2014. Milena BARTLOVÁ 2015 (pozn.2).
[118] Jak poznamenala OTTOVÁ 2016 (pozn.): Hynek LÁTAL, Petra LEXOVÁ, Martin VANĚK: Meziprůzkumy. Sbírka AJG 1300-2016. Průvodce stálou expozicí Alšovy jihočeské galerie, Hluboká nad Vltavou 2016. A dále Jan Mikeš Jan MIKEŠ: Dřevěné piety 1. pol. 15. stol. v Čechách (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2007
[119] Je nutné také odkázat na disertační práci Michaely Ottové, která je autorkou první monografie shrnující umění severozápadních Čech, kde autorka představuje síť následovnického okruhu Týnského, který je ještě dále přetavován dalšími díly. OTTOVÁ (pozn, 5) 2001.
[120] OTTOVÁ 2015 (pozn.5), 72-73.
[121] OTTOVÁ 2015 (pozn. 5), 73. Podrobněji o Krupské kalvárii níže.
[122] Petr ČORNEJ, Václav LEDVINKA (eds.): Praha Husova a husitská 1415-2015. Praha 2015
[123] Milada STUDNIČKOVÁ: Výtvarné umění Husovy doby. In: Petr ČORNEJ, Václav LEDVINKA (eds.): Praha Husova a husitská 1415-2015. Praha 2015
[124] Petr ČORNEJ, Václav LEDVINKA (eds.): Praha Husova a husitská 1415-2015, katalog vystavených exponátů, Praha 2015, 6-7.

Michaela Ottová jako příklad, který je „*alarmujícím projevem rezignace na uměleckohistorická kritéria*.“[125]

Michaela Ottová reagovala na tuto rozporuplnou a alarmující situaci posledních let svým článkem v Bulletinu Národní galerie,[126] kde kriticky zhodnotila oba datační modely. Badatelka zastává na základě svého kontinuálního bádání tradiční model kontinuity výtvarné tradice a potvrdila tak platnost formální analýzy, kterou provedli Albert Kutal a Jaromír Homolka. Formální analýza je totiž badatelce vlastní a uplatňuje ji v celé šíři s ohledem na vrstevnatost stylu, další stylotvorné aspekty a kontext výtvarného díla. Michaela Ottová se i jako předchozí badatelé pozastavuje nad problematickou metodou Mileny Bartlové „*jejíž reduktivní formální analýza zde slouží předem stanovenému záměru*.“[127]

Jak již bylo řečeno na počátku, studie Michaely Ottové mi je oporou, byla již mnohokrát citována a stále níže v textu citována bude. Proto si dovolím přikročit k závěru její studie, kde podrobila zevrubné studii Kalvárii z kostela v Krupce.[128] Studií navazuje na své starší příspěvky.[129] Formální analýzou badatelka upevňuje návaznost Ukřižovaného Krista z Krupky[32], který s jistou tvarovou redukcí a stylizací vychází z týnského Ukřižování. Zachováním jeho monumentality, obličejového typu včetně natočení hlavy, úpravy vlasů a stylizace těla Kristova. Restaurování potvrdilo i přítomnost závěsu na Kristově bederní roušce, který je dnes odlomen.

Marie z krupské Kalvárie vztah k Týnské kalvárii potvrzuje více i s ohledem na to, že Ukřižovaný byl v průběhu dějin přeřezán. Krupská Marie vychází ze svého týnského vzoru kompozičním členěním šatu vertikálními záhyby, jejichž forma je zjednodušená, reduktivní a tělesný objem je celkově sumarizován. Svému vzoru odpovídá i gesto Marie. Krupské sochy jsou, i co se týče technické náročností obdobně provedené jako Kalvárie z Týna, a to odlehčením vyjmutí jádra.[130]

Časové vročení krupské Kalvárie do roku 1436 velice dobře stvrzuje obnova kostela po požáru v roce 1436, jak se domnívá Michaela Ottová.[131] S odkazem na restaurátorskou zprávu krupské Marie[132] se jeví tento letopočet jako určující, neboť jak už bylo poznamenáno výše se na soše Marie viditelně dochoval ve vrstvě novodobé polychromie letopočet 1739.

[125] OTTOVÁ 2016 (pozn.4), 139.
[126] OTTOVÁ 2016 (pozn.4).
[127] Ibidem 139-143.
[128] Ke kalvárii z Krupky se vyjádřili i OPITZ 1930, CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 81.
[129] OTTOVÁ 2001 (pozn.5), OTTOVÁ 2015(pozn.5).
[130] OTTOVÁ 2016 (pozn.4), 140.
[131] Ibidem 142.
[132] Restaurátorská zpráva zveřejněná v článku OTTOVÁ 2016(pozn.4), 143-147.

Letopočet je ve spodních starších vrstvách díky elektronickým zobrazovacím metodám čitelný jako 1_36, přičemž druhé číslo není čitelné a mohlo by být vykládáno jako číslo 4.[133]

Z tohoto přehledu je vidět, že je téma v současné době velice živé a rozporuplná situace, která vznikla jako reakce na dekonstrukci tradičního modelu kontinuity výtvarné tradice, volá po jejím dalším zhodnocení.

[133] OTTOVÁ 2016(pozn.4), 142.

3. Stylová východiska Mistra Týnské kalvárie

Tvorba Mistra Týnské kalvárie spadá s ohledem na dvojí dataci do první poloviny 15. století a je chápána jako pozdní fáze krásného slohu. Původ mistra byl Albertem Kutalem[134] hledán již v klasické fázi krásného slohu. Kutalovu hypotézu podrobil kritice ve svých studiích Jaromír Homolka,[135] který zásadním způsobem k tématu přispěl, když popsal původ krásného slohu v parléřovském sochařství,[136] kterému odhalil a popsal paralelně se vyvíjející dřevořezbářství.[137] Z těchto dvou studií vytěžila stať u původu kořenů Mistra Týnské kalvárie v katalogu mistrovy výstavy z roku 1990,[138] kterou se nyní budu zabývat. Tato studie je totiž z pohledu dosavadního bádání velice zásadní, neboť z ní vychází Jan Chlíbec[139] spoluautor katalogu Týnského mistra, Milena Bartlová i přes své rozličné datační přesvědčení[140] a za přesvědčivou ji v nedávné době shledala i Michaela Ottová.[141]

Jaromír Homolka několikrát[142] za dobu svého aktivního bádání zvážil Kutalovu teorii o stylovém východisku mistra v klasické fázi krásného slohu přímo v díle Mistra Krumlovské madony [34]. Tuto hypotézu Albert Kutal postavil na základě stylové analýzy Kalvárie z kaple Dumlosů v kostele sv. Alžběty ve Vratislavi. Na postavách sv. Jana a Panny Marie [35]našel řadu formulací z aparátu krásného slohu. „*Komparace jejich šatu (bez příčných záhybů) není tehdy v Čechách nikterak neobvyklá, a některé její motivy. Např. utváření šatu na volné noze jsou přímo převzaty z Krumlovské madony"*.[143] I když není u těchto draperiových figur tělesný organismus studován s takovou důsledností, jsou dle Jaromíra Homolky obě práce budovány zevnitř od těla a kontrapostu. Krumlovská madona se odlišuje tím, že výrazně nadsazuje pohyb, zatímco vratislavské postavy jsou umírněnější a dle badatele spíše blíže Kladské madoně[36]. Postavy zřetelně akcentují celkovou průčelnost tvaru, zatímco Krumlovská madona je živého dynamického modelu založeného na esovitém prohnutí postavy, který rozvádí krouživý pohyb specifické formy. Draperie i figura Krumlovské madony se tak vzdalují realistickému základu, o čemž svědčí i idealizace tváře. U Krumlovské madony tak jde o vizuální ztělesnění nadsmyslového nadreálného světa.

[134] KUTAL 1962 (pozn.2), 110-114.
[135] HOMOLKA 1963(pozn.2); HOMOLKA 1970 (pozn.2), 171.
[136] Jaromír HOMOLKA: Studie k počátkům krásného slohu v Čechách. Praha 1976.
[137] HOMOLKA 1987 (pozn. 58).
[138] HOMOLKA 1990(pozn.2), 7-22.
[139] CHLÍBEC 1990 (ponz.2).
[140] BARTLOVÁ 2004 (pozn. 3).
[141] OTTOVÁ 2016 (pozn. 4), 137.
[142] HOMOLKA 1963(pozn.2); HOMOLKA 1970 (pozn.2), 171.
[143] KUTAL 1962(pozn.2), 111.

Kdežto vratislavské figury jsou statické, jejich tělesné jádro se rozvíjí po vertikální ose, vertikálně je motivována i skladba draperie, která je formulována v trubicích. Důležitým poznatkem badatele je, že vratislavská skupina sice přebírá starší kompoziční schéma, ale nověji jej interpretuje směrem k věcnosti. I tváře Marie a sv. Jana se odlišují od smyslové idealizace Krumlovské madony. Postavy jsou realističtější, konkrétnější a zachyceny v soustředěném zaujetí. Svou realistickou motivací vratislavská Kalvárie odhlíží od smyslové idealizace a brilantním způsobem ji doplňuje Ukřižovaný Kristus, který je smyslově skutečný.

Touto analýzou Jaromír Homolka prokázal rozdílnou tendenci díla Mistra Týnské kalvárie, který se vzdaluje idealizaci klasické fáze krásného slohu svým realismem draperie, pojetím tělesného jádra a celkového vzezření děl. Mistrův realismus dle Jaromíra Homolky, nezůstává pozadu za vrcholnými díly klasické fáze pražského hutního sochařství, bust z triforia pražské Svatovítské katedrály, zejména podobiznou Petra Parléře[37] a Václava Radče[38]. To že je dílo Mistra Týnské kalvárie zaklesnuto v parléřovském realismu a odvrací se od idealismu krásného slohu naposledy stvrzuje ukázkou miniatury krásnoslohého Házmburského misálu z roku 1409[39], na kterém jsou doposud registrované rozdíly potvrzeny. Badatel těmito příklady ukazuje, že kořeny Týnského mistra jsou zakotveny mnohem hlouběji.[144]

Jaromír Homolka spatřuje kořeny koncepce dumlosovského Ukřižování v pražské parléřovské huti a zejména v jejím paralelně se vyvíjejícím řezbářství. Badatel[145] identifikoval parléřovské řezbářství již od počátků, od příchodu Petra Parléře do Prahy v roce 1356 a vytvořil mu chronologii, kterou rozdělil na dvě etapy. První etapa spadá do údobí od 60 let do počátku 80. let 14. století. Druhá vývojová etapa spadá do doby od 80. let 14. století. Pro postihnutí kořenů Mistra Týnské kalvárie je důležitá druhá etapa parléřovského sochařství, kam Jaromír Homolka řadí sochu sv. Václava z Alšovy jihočeské galerie, sochu Krista ze Zálezlic, Madonu z Kladska[36], sv. Jiří zabíjejícího draka z Germánského národního muzea v Norimberku, torzo světce ze Strakonic, Konopišťskou madonu, sv. Mikuláše z Vyššího Brodu[40] a vyřezávaný rám Madony Svatovítské. Do těsnějšího nebo volnějšího okruhu řadí např. sv. Ludvíka z Toulouse v Brně a Kunhutu ze Stanětic. Jde tak o soubor specifických kvalit, které jsou dle badatele nemyslitelné bez souvislosti s hutní tradicí.[146] Každá z parléřovských prací „*má vlastní existenci a život, nevznikla odvozením z aprioritního celku,*

[144] HOMOLKA 1990 (pozn.2), 9.
[145] HOMOLKA 1987 (pozn. 58), 20.
[146] HOMOLKA 1990(pozn.2), 10.

nýbrž představuje jakýsi svět pro sebe podmíněný určitou situací, povahou a funkcí.[147] Dle Jaromíra Homolky díky osobnosti Petra Parléře mohly vznikat vedle sebe v huti monumentální plastiky a z rukou týchž sochařů komornější dřevěné práce, které odpovídaly požadavku zadavatelů a donátorů, kteří požadovali v rámci své osobní zbožnosti jednotlivé sochy, kamenné či dřevěné. Což podle badatele platí pro Dumlosovskou kalvárii.

Z hlediska stylu Mistra Týnské kalvárie již zmíněná Madona z farního kostela v Kladsku má dle Jaromíra Homolky mnoho z monumentality parléřovských náhrobků a stojí ve výrazném kontrapostu, kterému odpovídá věcně motivovaná draperie.[148] Jádrem sochy prochází šroubovitý pohyb, který tak vnáší do kontrapostu element uvolněnosti. Významná je analýza „*tvarové pregnance svislých draperií, která nachází dosti bezprostřední pokračování v tvorbě Mistra Týnské kalvárie.*“[149] Socha tak dle badatele „*patří ke zralým ukázkám parléřovského abstrahujícího realismu*.“[150] Obličej Madony a její ramena mají dle Jaromíra Homolky bezprostřední vztah k ženským poprsím v triforiu Svatovítské katedrály, zejména k podobizně královny Elišky Přemyslovny. Dřevořezba busty světice z Dolní Vltavice[41] je velice blízká ženským podobiznám v triforiu svým novým senzualismem a zároveň velmi blízká typice obličejů krásných madon. Tyto aspekty badatele vedou k domněnce, že by její vznik neměl být daleko od busty Václava Radče z triforia pražské katedrály, tedy k toku 1385.[151] Kdežto hlava Madony z Kladska ve srovnání se světicí zachovává ještě abstrahovaný parléřovský tvar. Madonu z Kladska badatel datuje do druhé poloviny 80. let 14. století s ohledem na její hmotnost a strohost ve srovnání s Toruňskou madonou, která je mladší.[152] Madona z Kladska je dle mého názoru výborným příkladem parléřovského hutního sochařství a při srovnání s Dumlosovskou kalvárií je původ Mistra Týnské kalvárie objasněn.

Ukázkou parléřovského řezbářství je plastika sv. Prokopa ze Strakonic[42], která má svůj protějšek v monumentální parléřovské hutní tvorbě ve světeckých postavách východního průčelí Staroměstské mostecké věže, zejména ve sv. Vojtěchu[43],[153] který je v linii Kladské madony. Postava světce je v totožném lukovitém prohnutí a má obdobně traktovaný šat jako sv. Vojtěch ze Staroměstské mostecké věže. Protějšek jak pro sv. Prokopa, tak i sv. Vojtěcha

[147] Idem.
[148] Jak uvádí HOMOLKA 1987 (pozn. 58), 22. Zařazení Madony z Kladska do okruhu děl Petra Parléře provedl již SCHADLER 1978, 18-19, který ji ale řadí do 60. let 14. století, což je dle Homolky příliš brzy.
[149] HOMOLKA 1987 (pozn. 57), 23, Homolka sochu vročil do 70. let 14. století před vyhranění krásného slohu, díky tomu, že madoně chybí začlenění dítěte do kompozice, tak jak známe z madon krásného slohu
[150] HOMOLKA 1990 (pozn.2), 11.
[151] Ibidem 12.
[152] Idem.
[153] HOMOLKA 1987 (pozn. 58), 24.

Jaromír Homolka našel i v drobné dřevořezbě svatovítského rámu, kde odpovídají jak celkové typy, tak kompozice postav a tváře.

Pro drobné řezby rámu Svatovítské madony našel Jaromír Homolka blízkost v kamenných plastikách severního portálu chóru Týnského chrámu, kde poukazuje na drobné postavy ďáblů, andělů v reliéfu a na další postavy na cimbuřích baldachýnů. Jaromír Homolka zdůrazňuje iluzionistickou tendenci pražského parléřovského sochařství, která se projevuje jak v geniální optické korekci postav výzdoby Staroměstské mostecké věže, tak i na řezbovaných figurách svatovítského rámu iluzivně vyplňujících prostor niky architektonicky členěného rámu. Zvláště ovládnutí zručnosti vytvoření iluze pro daleký podhled bude vlastní i Mistru Týnské kalvárie, který ji v týnském Ukřižování dovede do dokonalosti. Rám svatovítské madony Homolka datuje dle možné spojitosti s arcibiskupem Janem z Jenštejna a za nejzazší datum považuje letopočet 1396, tedy rok kdy Jan z Jenštejna odešel z Prahy do Říma po tom, co se vzdal arcibiskupského úřadu.

To vše znamená, že se „*pražské parléřovské řezbářství stylově neopožďovalo za kamenosochařstvím, ale naopak se aktivně a specifickým způsobem podílelo na tehdejší tvorbě.*“[154] Jaromír Homolka tak identifikoval jednu tendenci vrstvy parléřovského řezbářství, která navazuje na jednoduchou kompozici sv. Vojtěcha ze Staroměstské mostecké věže v jakémsi vnitřním odmítnutí radikálního schématu krásného slohu.[155] A právě v této linii parléřovského sochařství pokračuje dílo Mistra Týnské kalvárie v postavách Panny Marie a Jana Evangelisty z Vratislavi.

Dalším článkem pražského parléřovského sochařství je dle badatele socha sv. Mikuláše z Vyššího Brodu, který stylově zastává druhou tendenci parléřovského sochařství představovanou sochou sv. Zikmunda na Staroměstské mostecké věži v „*nejfrekventovanější kompozici krásného slohu.*“[156] Tato linie dle Jaromíra Homolky směřuje k radikálnímu krásnému slohu díky nadsazenému kontrapostu, který se projevil na výraznějším prohnutí trupu. Badatel srovnává sochu Mikuláše s opukovými díly klasického krásného slohu a správně ji dle mého považuje za méně pohybově rozvinutou, čemuž dle Jaromíra Homolky odpovídá i strohost draperie.[157] Tyto faktory jej vedou k dataci sochy před klasickou fázi krásného slohu. Socha se tak stává základem krásného slohu.

[154] HOMOLKA 1990 (pozn.2), 13.
[155] HOMOLKA 1987 (pozn. 58), 29.
[156] HOMOLKA 1990 (pozn. 2), 13-14.
[157] Idem.

V souvislosti se sochou sv. Mikuláše z Vyššího Brodu a její datací Jaromírem Homolkou mezi léta 1380–1390 chci vyjádřit jistou pochybnost.[158] Sochu jsem komparovala při uchování Homolkovy datace s téměř současným dílem, a to se sochou Madony ze Slatiny[44] podle současné literatury Alešem Mudrou datovanou mezi léta 1375–1385.[159] Aleš Mudra zdůrazňuje výraznou plasticitu hlavy blízkou parléřovským dílům, bustám v triforiu pražské katedrály, a proto jde dle mého názoru o korektní srovnání hypoteticky společného základu.

Madona ze Slatiny je plně plastickou sochou s plným tělesným objemem, který je společně s postojem postavy zdůrazněn obepnutou draperií. Pohybové rozložení figury je rozpohybované do prostoru tím, že volná noha výrazně vykračuje přes hranu soklu, a která se zároveň vytáčí diagonálním směrem. Pohybové kontinuum sochy lze dobře vyčíst z jejího bočního pohledu. Socha sv. Mikuláše má taktéž zdůrazněnou volnou nohu, která však směřuje rovně před vlastní objem sochy. Toto předkročení zapříčinilo sice výrazné vybočení boku postavy, které Jaromír Homolka identifikoval jako prvek směřující k radikálnímu krásnému slohu. Předkročení ale nevytvořilo prostorovou orientaci sochy, kterou jsem zdůraznila u Madony ze Slatiny. U sochy sv. Mikuláše je také zdůrazněn tělesný objem, na kterém draperie ustrnula a ztuhla, v porovnání s draperií Madony ze Slatiny zkaligrafičtěla. Na trupu sochy sv. Mikuláše draperie neorganicky ulpěla v mísovitých záhybech, které jsou ohraničeny záhybem spouštějícím se z levého ramene světce, který v silném zalomení při levém boku přechází k pravému boku. Od zlomu záhybu při levém boku vychází další neorganicky napojený zalomený záhyb. Tyto záhyby jsou ve srovnání s plynulými přechody plné hmoty draperie Madony ze Slatiny naprosto vyschlé.

Komparace děl poukázala na minimální prostorovou orientaci sv. Mikuláše, na kterou poukázal i Jaromír Homola.[160] Badatel se domnívá, že této prostorové orientaci odpovídá strohost draperie, která dle mého názoru není strohá, naopak je členěná systémem řady záhybů vycházejících z krásnoslohého kompozičního repertoáru, na což konečně poukazují i kaskády spadají z pod rukou. Kaskády spadají v minimálním objemu, než který známe z postav Madon klasické fáze krásného slohu, a proto je dle mého nutné zvážit to, že socha sv.

[158] Svou pochybnost a jistou nerozhodnost jsem vyjádřila na semináři středověkého umění na Ústavu pro dějiny umění Karlovy univerzity vedeným doc. PhDr. Michaelou Ottovou. PhD a Ing. Petrem Mackem. PhD. Zde jsem se obrátila na osazenstvo semináře s prosbou o pomoc při řešení datace sochy. Tímto děkuji Bc. Milanu Matějkovi za analýzu sochy, která upozornila na její pohybové ustrnutí a kaligrafickou tendenci draperie, která ulpěla na tělesném objemu. Výsledek analýzy provedené na semináři mě utvrdil v pozdním datování sochy, které jsem se sama snažila potvrdit komparací se sochou Madony ze Slatiny.
[159] Aleš MUDRA: Madona ze Slatiny pod Hazmburkem, in: Alena BERÁNKOVÁ (ed.): Ad Gloriam Dei (kat. výstavy), Litoměřice 2015.
[160] HOMOLKA 1990 (pozn. 2), 13-14.

Mikuláše přetavuje krásnoslohé schémata, které známe z let 1380–1400 a je tudíž mladší, než jak určil Jaromír Homolka.[161] Pozdnější dataci pak potvrzuje i obličejový typ, pro který nalezl Jaromír Homolka blízkost v řezbách rámu Svatovítské madony, ze kterého obličejový typ sv. Mikuláše může vycházet.

I když jsem vyjádřila pochybnost ohledně datace sochy sv. Mikuláše z Vyššího Brodu na stylovém původu Mistra Týnské kalvárie v parléřovském sochařství, tak jak jej identifikoval Jaromír Homolka se nic nemění. Kontrapost, pojetí sochařského tvaru, portrétní realismus, věcná motivace draperie, nová role průčelnosti střední vertikální osy jsou charakteristickými rysy parléřovského sochařství a kořeny Týnského Mistra.

Homolka ve studii nevylučuje, že k formulaci Bolestných Kristů z pražských radnic přispěla nadživotní socha Bolestného Krista z jižního bočním průčelí Svatoštěpánské katedrály ve Vídni, která je pravděpodobně autorstvím tzv. Mistra Michalských figur, představitele vídeňského sochařství druhé poloviny 14. století, o kterém již Albert Kutal[162] uvažoval jako o hypotetickém příslušníku parléřovského okruhu.[163] K této hypotéze se prakticky přiklonil i Jaromír Homolka, když rozpoznal jako východisko aktů vídeňského Krista a pražských radničních soch typiku těla Krista z parléřovských piet. Za piety, náležící okruhu Petra Parléře považuje pietu z kostela sv. Tomáše v Brně (1385)[45,46], pietu z kostela sv. Magdalény ve Vratislavi (80. léta 14. století) [47] a mladší pietu z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi[164][48]. Kterýchžto typika „*Kristova aktu (vyznačující se větší štíhlostí, ušlechtilostí formy, bohatstvím, plností i jemností plastické modelace a sytostí inkarnátu s výraznými mohutnými prameny krve, ale také vyhraněným typem tváře, cizelérskou kresbou vousů a vlasů atd.) je tu organickou součástí nové a nábožensky neobyčejně významné interpretace horizontální piety, která podle všeho otevřela na jedné straně cestu k dalším interpretacím, vedoucím až k diagonální pietě krásného stylu, a na druhé straně se stala jedním z rozhodujících impulsů a východisek tvorby Týnského mistra. Jeho Kristovy akty sdílejí totiž s vratislavským nejenom celkovou formu, ale i charakteristické detaily(..), ale především také jeho tělesnou plnost, sugestivní dojem fyzické přítomnosti a silný důraz, jehož nedílnou součástí je polychromie, na tělo a krev, tedy smyslově názorný moment eucharistický*. [165] O těsném vztahu vratislavských piet a tvorby Týnského mistra dále svědčí i

[161] Pakliže se ale díváme na autentickou nepřetesanou hmotu.
[162] KUTAL 1962 (pozn.2), 66.
[163] O srovnání vídeňského Krista s pražskými Kristy více v kapitolách týkajících se pražských Bolestných Kristů.
[164] V této pietě hledal východiska v tvorby Mistra Týnské kalvárie ve svých pracích již WIESE 1923 (pozn. 6), 39, BRAUNE/WIESE (pozn. 6) 1926, 24-25. Pieta z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi dnes nezvěstná.
[165] S dovolením cituji delší úryvek stati Jaromíra Homolky, neboť badatel svým jazykem nejlépe vystihl formální blízkost obou Kristů, se kterou bezvýhradně souhlasím. HOMOLKA 1990 (pozn. 2), 15.

podobnost mezi Marií Dumlosovské kalvárie a Marií vratislavské piety. Ztotožnění těchto tří piet s Týnským mistrem, které provedl Jaromír Homolka je velice zásadní a pravděpodobné.

Díky tomu, že Kristus Vratislavské piety a Kristus Svatotomášské piety udávají základní typiku tváře, která bude vlastní krásnému slohu se Jaromír Homolka domnívá, že lze nalézt předpoklady i pro typiku dumlosovské Marie a sv. Jana. Pro sv. Jana nalézá příklad v sochách Staroměstské mostecké věže, zejména v typice sv. Jana a sv. Víta. Jejich „*protáhlejší obdélníkové tváře, jejich fyziognomie, rovný silný nos, velké kulaté oči, plné rty a zaoblená brada*.“ [166] Další srovnání mu poskytuje hlava Panny Marie ze svatotomášské piety[46] a tvář Mojžíše[49] na konzole Toruňské madony.

Na závěr se Jaromír Homolka ještě jednou vrací k řezbám rámu Svatovítské madony, ke kterému, jak je uvedeno výše, nalezl protějšky v monumentálních kamenných a řezbářských dílech parléřovské hutě. I drobné řezby postav rámu dle badatele jeví značný stupeň blízkosti s dumlosovskými postavami Panny Marie a sv. Jana natočením figur, draperiového rozložení, přímých citací detailů draperie, kaskád a záhybů, včetně podobnosti obličejové typiky a řezby vlasů. Jaromír Homolka odkazuje na Karla Stejskala, který díky těmto blízkým a v určitých případech totožným aspektům dokonce zařadil rám do tvorby Mistra Týnské kalvárie.[167]

Na závěr kapitoly bych chtěla dodat, že si práce, kterou Jaromír Homolka odvedl nesmírně cením a z jeho studií ve své práci nadále vycházím. Studii jsem se snažila hodnotit se stejným kritickým pohledem jako ostatní studie.

[166] HOMOLKA 1990 (pozn.2), 15.
[167] HOMOLKA 1990(pozn.2), 21.

4. Ukřižovaný v Tvorbě Mistra Týnské kalvárie

Úkolem první kapitoly je podat ikonografii krucifixu, sledovat proměnu Kristova těla na kříži od počátku zobrazování s důrazem na podobu ve 14. století v Čechách do pokompaktátového období po roce 1436. Následující podkapitoly se věnují dílům připsaným Mistru Týnské kalvárie a jejich konkrétní problematice: Ukřižovanému z katedrály sv. Víta, Ukřižovanému ze skupiny Kalvárie z dumlosovské kaple kostela sv. Alžběty ve Vratislavi a Ukřižovanému ze souboru Kalvárie z kostela Panny Marie před Týnem. Další dvě kapitoly se věnují dílům řazeným do dílny Týnského mistra. Těmito díly jsou Ukřižovaný z farního kostela v Jílovém a Ukřižovaný z kostela ve sv. Janu pod Skalou. Díla jsou řazena dle chronologie monografického katalogu Mistra Týnské kalvárie z roku 1990.[168]

4.1. Ikonografie Ukřižovaného Krista

Krucifix zpodobuje ukřižovaného Krista na kříži a tedy akt jeho smrti, která je ústředním bodem křesťanství, aktem vykoupení. Samotné Ukřižování je popsáno všemi evangelisty. V momentu Kristovy smrti mu byli přítomni ti nebližší i nepřátelé, kteří bývají společně s Ukřižovaným Kristem zobrazováni. Krucifix tak doprovázejí Panna Marie a sv. Jan, kteří tvoří skupinu Kalvárie. Krucifix je dnes nedílnou součástí sakrálního prostoru a denního života křesťana. Nebylo tomu tak vždy. Zobrazení Kristova těla na kříži si prošlo složitým vývojem.

Nejstarší zobrazení Krista na kříži se objevuje až ve 2. a 3. století v Palestině a Řecku,[169] je vázáno na osobní úctu, neboť se vyobrazení dochovalo na řeckých gemách a ampulích s posvěceným olejem,[170] které sloužily pravděpodobně jako osobní amulety. Na řecké gemě je zobrazena stylizovaná mužská postava s roztaženýma rukama, dvanáct apoštolů a slunce s měsícem.[171]

Téma Ukřižovaného Krista se v raném středověku nezobrazovalo moc často, neboť ke smrti ukřižováním byli Římany odsouzeni zločinci, kteří se provinili těžkým zločinem. Šlo takřka o potupnou popravu, na kterou Římané posílali cizince a otroky.

Kříž se stával symbolem křesťanství a dějin spásy postupně. Nejprve se zobrazoval kříž samotný, který symbolizoval Kristovu smrt na kříži a Kristův triumf nad smrtí.[172]

---

[168] CHLÍBEC 1990 (pozn.2).
[169] Daniela RYWIKOVÁ: Úvod do křesťanské ikonografie. Ukřižování, Ostrava 2006, 76-82.
[170] RYWIKOVÁ 2006 (pozn.169.), 77.
[171] Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 137-140.
[172] ROYT 2006 (pozn.171), 137.

Takové vyobrazení je známo například z Mauzolea v Ravenně z 5. století a řady dalších výzdob římských bazilik z této doby. Později se začal zobrazovat Kristus s křížem v rukách nebo ho Kristus nesl na zádech, nikoliv jako ukřižovaný.[173]

Za nejstarší vyobrazení Ukřižovaného Krista na západě je považována slonovinová destička [50]ze severní Itálie z doby kolem roku 420, kde je Kristus zobrazen jako živý, přibit ke kříži pouze za ruce s nohama opřenýma o podložku tzv. suppendaneum.[174]

V raně křesťanské době byl Ukřižovaný autory, jako byl např. Minucius Felix, Tertullianus či Jeroným, ztotožňován s postavou oranta.[175] V postoji oranta se objevuje vousatý Kristus s otevřenýma očima, oblečený pouze do bederní roušky. Jde o tzv. Římský typ.[176] S tímto typem se setkáme např. na dveřích baziliky San Sabina v Římě. V téže době 5. a 6. století se objevuje i další typ Krista, tzv. Jeruzalémský typ, který zpodobuje oblečeného Krista s vousy, jehož hlava je umístěná nad vodorovné rameno kříže tvaru T. Dalším typem je tzv. Syrský, který zpodobuje vousatého Krista s otevřenýma očima oblečeného do tuniky bez rukávů (colobium) přibitého na kříž čtyřmi hřeby. S tímto typem zobrazení Krista na kříži se setkáme v Rabbulově kodexu z roku 586 [51]. V této podobě Krista na kříži se ze 6. a 7. století zachovala řada pektorálních křížů.

Pro tuto dobu je charakteristické, že je Kristus přibit na kříž čtyřmi hřeby a je zobrazen bez známek utrpení s otevřenýma očima, jenž překoval svou smrt. Kristus je někdy dokonce zobrazován jako krásný s úsměvem na tváři. „*Tak odzbrojil a veřejně odhalil každou mocnost i sílu a slavil nad nimi vítězství*“[177]

V karolínském a otonském umění bývá Ukřižovaný zobrazován obvykle nahý, oblečený do bederní roušky.[178] V této době se autoritou stává Bible a sám Ježíš Kristus se stává vzorem panovníků karolinského období. Hlavním bodem výtvarného umění jsou Kristovy Pašije „*z nichž především scéna Ukřižování a interpretace jeho mystického významu tvoří jádro karolínské ikonografie.*“ [179] V 9. století prochází toto frekventované téma zásadní proměnou a stále častěji bývá Kristus zobrazován jako umučený člověk se známkami fyzického utrpení krvácející z ran. Tuto expresi Daniela Rywiková chápe z pohledu tehdejších církevních teologů, jako zdroj spásy, svátostí, eucharistie a křtu.[180] Kristovo tělo je

[173] Wilhelm ZIEHR: Kříž, symbol, zobrazování, význam. Kostelní Vydří 1997, 44.
[174] RYWIKOVÁ 2006 (pozn.169.), 77.Suppendaneum je vykládáno jako Kristův trůn.
[175] ROYT 2006 (pozn. 171), 138.
[176] O typech zobrazování Krista ROYT 2006(pozn.171), 138-139.
[177] Kol 19,2
[178] ROYT 2006 (pozn.171), 139.
[179] RYWIKOVÁ 2006 (pozn.169.), 77.
[180] Idem.

na kříži prověšeno a přibito čtyřmi hřeby. Oči má Kristus otevřené, jeho hlava už není v přísně frontálním pojetí, má ji lehce nakloněnou, což je vykládáno jako vyjádření Kristovy smrti.[181]

V 10. století se na západě (na východě v 8.-9. století) objevuje Kristus se zavřenýma očima jako mrtvý člověk visící na kříži ve tvaru T s roztaženýma prověšenýma rukama. Jedním z nejstarších příkladů je krucifix arcibiskupa Gera z doby kolem roku 975[52].

Z písemných pramenů se dovídáme, že monumentální krucifixy či celé skupiny Kalvárií bývaly umísťovány nad oltářem, který se v té době nacházel před chórovou přepážkou nebo byly umísťovány přímo na ní. Dále byly skupiny umísťovány na příčném břevnu vítězného oblouku.[182] Tyto Monumentální sochy byly jednak ve vztahu k oltáři, ale zároveň byly součástí zastavení poutníků při poutích. Ke Gero krucifixu z Kolínského dómu se váže zpráva, která praví, že byl krucifix umístěn „*in media aecclesie,*" tedy uprostřed kostela kde byl tehdy situován oltář.[183]Z dochovaných pramenů se dovídáme, že v první polovině 13. století vlastnily monumentální krucifixy nejen biskupské a klášterní kostely, ale i farní.[184] Také víme, že velké kostely, jako byly dómy v Hildesheimu a Naumburku vlastnily více monumentálních krucifixů, které byly umístěny na východní i západní straně kostela. Příkladem monumentální kalvárie je Kalvárie z kostela ve Wechselburgu z doby kolem roku 1230[53]. Kristus je zobrazen typicky pro dobu 13. století přibit na kříž třemi hřeby. Přibitím na tři hřeby vzniká nová kompozice Kristova těla, které bylo doposud zobrazeno spíše natažené. Kompozice se pokrčením pravé nohy stává více prostorovější, tento pohyb zároveň vnáší do Kristova těla jistou dynamiku a expresi.

V 11. století byly menší krucifixy umísťovány na oltářní menzu. Šlo především o bronzové ale i dřevěné krucifixy, k těm byla úcta posílená vkládáním relikvií do těla Krista. Menší krucifixy byly také nošeny v rámci svátečních procesí. Oltářní celky s dřevěnými krucifixy máme v pramenech doloženy až od třetí čtvrtiny 13. století.

Ke krucifixům bylo opravdu vzhlíženo s úctou. V italském městě Lucca byl dokonce uctíván jako zázračný monumentální krucifix tzv. Volto Santo[54] Ukřižovaný sv. Nikodéma z 11. století. (dnes kopie ze 13. století). Kristus je zde oblečen do dlouhé tuniky s rukávy, přibit čtyřmi hřeby, zobrazen s otevřenýma očima, tedy jako živý. Na románských krucifixech

[181] Ibidem 78.
[182] Gerhard LUTZ: Das Bild des Gekreuzigten im Wandel : die sachsischen und westfalischen Kruzifixe der erste Hälfte des 13. Jahrhunderts, Petersberg 2004, 24.
[183] Idem.
[184] Ibidem 23.

byl Kristus zobrazen většinou nahý s bederní rouškou, přibit na čtyři hřeby, s hlavou lehce přichýlenou k pravé straně.

Zvláštním typem krucifixu jsou monumentální malované kříže tzv. Croce dipinta[55], které jsou italským specifikem objevujícím se nejpozději v první polovině 12. století.[185] Tyto kříže vznikaly pravděpodobně pod vlivem byzantského umění a nahradily tak zcela trojrozměrné krucifixy.

Jak bylo naznačeno v karolinském a otónském umění je Kristus zobrazován jako trpící člověk. Vizuální forma mrtvého Krista na kříži se známkami fyzického utrpení naplno zvítězí až ve 12. století, v této době se s vyobrazením živého Krista až na výjimky nesetkáme. Důraz na Kristovu lidskou povahu je dán úvahami církevních teologů. Nejvýznačnějším autorem duchovní literatury 12. století je Bernard z Clairvaux, který pojímá Kristovu lidskou podstatu z pohledu na jeho utrpení, které Bůh jako člověk zakusil. Tyto úvahy z hlediska prožívání Kristovy tělesné bolesti přináší novou duchovní zkušenost. Tu s odkazem na Kristovo lidství budou nadále šířit mendikantské řády, zejména františkáni, kteří kladou důraz na následování pozemského života Kristova.

Velký vliv na formulování nové podoby Krista na kříži měl nepochybně kult Kristových ran a eucharistický kut. Dle Jana Royta rozvoj krucifixů může souviset i s kultem Božího Těla, který se do Evropy šířil od 70 let 13. století z oblastí Nizozemí.[186] Ke Kristově tělu bylo vzhlíženo s takovou úctou, že do soch hlavy Ukřižovaného byly často vkládány relikvie spojeny s jeho aktem vykoupení, v některých případech byly do schrány v boku vkládány posvěcené hostie.[187]

Proměna křesťanského duchovního života, kdy je plně kladen důraz na Kristovu lidskou podstatu a bolest se propsala do podoby krucifixu. Zobrazení Ukřižovaného se stává stále více expresivnější s důrazem na stopy fyzického utrpení. S touto proměnou, tak přichází již zmíněná proměna kompozice Kristova těla na kříži, který je přibit na tři hřeby.

Zvláště expresivní jsou krucifixy z Porýní ze 13. století, jejichž vizuální podoba se opírá o učení mystiků. Nejvýznačnějším z nich byl německý mystik Heinrichem Suso, pro kterého bylo utrpení nezbytností duchovního života.[188] V typu tzv. mystického kříže je Kristus přibit třemi hřeby na tzv. větvový kříž ve tvaru Y s prohnutými rameny. Kristovo tělo je velice expresivně podáno svou konstitucí s plastickým zahroceným hrudníkem a expresivně

[185] RYWIKOVÁ 2006 (pozn. 169), 81.
[186] Jan ROYT: Devoční zobrazení ve středověku a zbožnost, in: Helena ZÁPALKOVÁ (ed.): Kristus z Litovle. Restaurování 2007-2010, Olomouc 2011, 11-12.
[187] Jan ROYT: Kristus v křesťanské ikonografii, Praha 2010, 98.
[188] ROYT 2006 (pozn.171), 139.; RYWIKOVÁ 2006 (pozn. 169), 81.

vyvrácenýma rukama přibitýma k prohnutým větvím a křečovitě pokrčenýma nohama. Expresivnost dotváří polychromie s ránami a vředy pokrývajícími Kristovo tělo. Za typický příklad je pokládán krucifix z St. Maria in Kapitol[56].

S typem mystického expresivního kříže se setkáme i v Čechách, nejtěsněji z našich památek na kapitolský krucifix navazuje tzv. Přemyslovský krucifix z Jihlavy z doby kolem roku 1320[57] svou celkovou zahrocenou konstitucí. Vedle těchto expresivních krucifixů se v této době v Čechách setkáme i s méně citově vyhraněnou podobou jako je Krucifix z Polné z počátku 14. století. Bolestné Krucifixy měly svou odezvu i po polovině 14. století, kdy je jejich forma rozmělňována, dostavuje se částečný útlum a vyváženější forma. Proměňuje se i schématičtější modelace podporující expresivní výraz ve prospěch realističtější plynulejší modelace. I Kristova tvář prochází proměnou, pozbývá kruté bolesti a utrpení. Kristovo tělo je zahaleno v partiích beder krátkou rouškou. Překonání porýnského vlivu dokládá kříž ze třetí čtvrtiny 14. století z Ústí nad Labem. Krucifix zároveň představuje zjemnění a produchovnění Kristovy citové exponovanosti v rámci dobového osobního prožívání a dokládá tak první ohlasy krásného slohu.

Příkladem Ukřižování krásného slohu v Čechách je Ukřižovaný ze sv. Barbory od Mistra Třeboňského oltáře z 80. let 14. století [58]. Kristus je zobrazen s vodorovně roztaženýma rukama v úrovni hlavy, jeho tělo je prověšené, hlava přichýlená k pravému rameni. Na pravou stranu je orientována i celková kompozice trupu a nohou přibitých na jeden hřeb. Stranově je kompozice Ukřižovaného vyrovnaná rouškou s uzlem při levém boku.

Na tradici krásnoslohých krucifixů navazují krucifixy Mistra Týnské kalvárie, které jsou taktéž harmonicky stranově vyrovnané. Hlava je hluboce povolená a přichýlená k pravé straně. I uzel bederní roušky je na významově důležitější pravé straně. Tuto kompozici stranově vyvažují nohy, které jsou vychýleny na opačnou stranu. Tento prvek je patrně Mistrovo novum, nesetkáme se s ním v dřívější české malbě ani plastice.

Ve 14. století je také běžný tzv. Stromový krucifix. Tento typ je inspirován středověkou literaturou jako je např. spis Bonaventury Lignum vitae, Pseudo-Bonaventury Vitic mystica nebo kniha Ubertina z casale Lignum vitae crucifixae, kde větve stromu reprezentují jednotlivé události z Kristova života.[189] Stromový kříž je někdy zaměněn za keř, nejčastěji vinný keř. Ve spisu Vitis mystica je Kristův život přirovnáván k aktivitám ročního cyklu ošetřování vinné révy. Tento typ našel zvláštní oblibu v italských minoritských klášterech ve 14. století.

[189] ROYT 2006 (pozn.171), 139.

Existence krucifixů v kostelích byla ohrožena při náboženských bouřích po roce 1400 a zejména za husitských válek mezi lety 1420–1434 v rámci ikonoklasmu reformních teologů.[190] Krucifixy se pořizovaly nebo byla jejich přítomnost v kostelích v určité míře tolerována v době po kompaktátech v roce 1436, neboť jak hovoří Milena Bartlová byly jakýmsi „*společným jmenovatelem utrakvistické české církve a římského katolictví.*“[191] Jan Chlíbec se k tématu vyjadřuje, že Ukřižování jakožto základ křesťanské ikonografie bylo společně s dalšími kristologickými náměty potvrzenými Novým zákonem tolerováno.[192] Samozřejmě je nutné brát v potaz míru tolerance v pojetí jednotlivých husitských teologů a křídel. Například Matěj z Janova, jeden z prvních teoretiků ikonoklasmu, doporučoval úctu ke krucifixu Volto santo v Luce.[193] Jakoubek ze Stříbra, který byl v otázce obrazů velice přísný svou averzi pravděpodobně směřoval ke světeckým postavám, ale základní obecná témata jako Ukřižování zřejmě toleroval.

Díky umírněnému pražskému utrakvismu pokompaktátového období a díky společnému soužití s katolíky se Milena Bartlová domnívá, že byly do pražských kostelů zasažených ikonoklasmem pořízeny krucifixy od Mistra Týnské kalvárie. Badatelka však neudává další konkrétní příklady.

4.2. Ukřižovaný z katedrály sv. Víta

Socha se nachází ve vlastnictví kapituly sv. Víta a Správy Pražského hradu, pokladnice katedrály sv. Víta.[194] Krucifix je vysoký 80 cm vyřezán z lipového dřeva, dochoval se s původní polychromií. Roku 1972 byla socha restaurována Mojmírem Hamsíkem.

Socha[8, 60] představuje ukřižovaného Krista na kříži ve tvaru T. Kristus má prověšené ruce, za které je přibit ke kříži lehce nad úrovní hlavy. Nohy Krista jsou přibity na jeden hřeb, s tím že pravá noha je lehce pokrčená a vytáčí se směrem k levé straně.

---

[190] Na tomto místě je důležité odkázat na monografické studie o jednotlivých reformních teolozích, neboť se každý k obrazům stavěl jinak. Základní monografie s dalšími odkazy na literatru: Jana NECHUTOVÁ: Mikuláš z Drážďan v raném reformačním myšlení: příspěvek k výkladu nauky, Praha 1967; Ota HAMALA, Pavel SOUKUP: Jakoubek ze Stříbra: texty a jejich působení, Praha 2006; , Pavel SOUKUP: Reformní kazatelé a Jakoubek ze Stříbra, Praha 2011; Pavel SOUKUP: Jan Jus. Život a smrt kazatele, Praha 2015; Peter MORÉE: Preaching in fourteenth-century Bohemia: the life and ideas od Milicius de Chremsir (1374) and his signifikance in the historiography od Bohemia, Heršpice 1999.

[191] Milena BARTLOVÁ: Ikonografie kalicha, symbolu husitství, in: Husitský Tábor. Supplementum 1. Sborník husitského muzea, Tábor 2001, 453-461.

[192] Jan CHLÍBEC: Ukřižovaný neznámé provenience a jeho vztah k tvorbě Mistra Týnské kalvárie. In: Umění XLV, 1997, 188–194.

[193] CHLÍBEC 1997 (pozn. 192), 155.

[194] Inv. Č. V 292.

Hlava mrtvého Krista[59, 61] hluboce poklesla svou tíhou a přiklonila se k pravému rameni. Obličej je výrazných mužských ostrých rysů. Do formování tváře se propsala celková vyhublá konstituce Kristova těla. Kristovy oči jsou pootevřené s výrazně modelovanými plastickými víčky lemovanými vráskami. Oči jsou nepřítomného mrtvolného výrazu, zapadlé pod výraznými zešikmenými nadočnicovými oblouky. Pod nimi se rýsují lícní kosti, které dodávají na celkové propadlosti očí. Nos je dlouhý hubený. Brada mrtvého Krista poklesla povolením svalů, díky čemuž se otevřela ústa, ve kterých jsou vidět bílé zuby a jazyk. Kristus má jemně řezané vousy pramen po prameni, které se na bradě rozdvojují do dvou pramenů. Od kníru přechází strniště v reliéfu až po uši. Kristus má polodlouhé vlasy, jejichž část vlivem poklesu hlavy k pravému rameni spadá po pravé straně ve zvlněném dekorativním spirálovitém pramenu. Po levé straně hlavy Kristu z poza ucha spadá další jemně stočený pramen, který se dotýká Kristova levého ramene. Zbytek vlasů je pojat v reliéfu, který přechází z týlu na krk a na ramena. Na hlavu je nasazena trnová koruna spletená ze dvou prutů s trny.

Roztažením rukou a hlubokým poklesem hlavy se zdůraznily svaly a šlachy, které spojují hlavu a ramena. Vlivem sklouzávání Kristova těla po kříži se natáhly prsní svaly, čímž se tak zploštila vrchní část hrudníku. Kristův trup je plasticky vyklenut s jemně vystupujícími žebry, které se dají spočítat, mezi nimi potahuje tenká vrstva kůže rýsující se svaly. Kristovo břicho je vlivem tělesné váhy protažené a ploché.

Kristova bedra jsou ze zadní strany vodorovně překryta bederní rouškou, jejíž cípy jsou podvlečeny a přepadávají po bocích Krista v drobných kaskádách sahajících svou délkou ke kolenům. Bederní rouška je členěna vodorovnými mísovitými záhyby.

Kristovo tělo je modelováno s důrazem na lidskou anatomii, která velice organicky následuje stav prověšeného naprosto uvolněného těla mrtvého Krista. Jeho tělo je v modelování svalů, šlach, žilního řečiště a Kristových ran modelováno s opravdu důsledným verismem.

Obdivovat můžeme i původní polychromii sochy, která je nedílnou součástí řezby a dotváří tak veristické pojetí díla. Z pod Kristovy trnové koruny, která mu způsobila na hlavě rány vytéká krev. Po Kristově kůži se rozlévají prameny krve z jeho pěti ran, zejména z rány v boku vytéká silný proud krve, který stéká po jeho pravé straně a podtéká pod rouškou, na jejíž povrch prosakuje v matných mapách. Zbytek krve teče dál po Kristově pravé noze.

Této kvalitní soše byla v literatuře věnována řádná pozornost. Nejstarší literatura sochu datuje nejméně 20 let po vzniku dumlosovského Ukřižování, které je v pojetí Ericha

Wiese[195] a Josefa Opitze[196] výchozím bodem a dílem vrcholné kvality vratislavského řezbáře pracujícího od počátku 15. století. Na dumlosovské Ukřižování badatelé na základě formálního porovnání děl napojují pražská díla. Zlom nastává v bádání Jaromíra Pečírky,[197] který považuje dílo za ranou práci českého mistra a sochu datuje na přelom 14. a 15. století. Antonín Liška[198] obdivuje stylově čisté a jemné provedení v propracování drobné sochy, ale vrcholem v propracování a dalších aspektech dle badatele nastává v týnském Ukřižování.

Albertu Kutalovi[199] se díky hmotnosti *corpusu* a jednoduché plasticity roušky zdá být vznik sochy do doby kolem roku 1400 příhodný, datace ale podle něj nepřesáhne pod rok 1390. Albert Kutal sochu popisuje: „*je to štíhlá, střízlivě modelovaná, mírně prohnutá figura, ve výrazu zdrženlivá, v níž není nic křečovité z expresivnosti Ukřižovaných z první poloviny 14. století*.[200] Díky psychickému produchovnění sochy není dle Alberta Kutala svatovítský Kristus příliš vzdálen Ukřižovanému ze sv. Barbory[58]. Před sochu Ukřižovaného ze sv. Víta badatel klade ještě Ukřižovaného z farního kostela v Jílovém[9] a to díky své hmotnosti, menší pohyblivosti a absenci důsledného zpracování anatomie. Ukřižovaný se tak stává předchůdcem svatovítského krucifixu.

Jaromír Homolka[201] také považuje sochu za mistrovo rané dílo. V následujících letech bádání se datování Svatovítského krucifixu ustálilo a je společně s dumlosovským považován za rané dílo Mistra Týnské kalvárie.[202]

V katalogu výstavy Mistra Týnské kalvárie zařadil i Jan Chlíbec[203] svatovítský krucifix na samý počátek mistrovy tvorby a považuje jej za závaznou archetypální strukturu pro všechny další krucifixy Týnského mistra a jeho dílny. Při popisu Kristovy hlavy, jejíž obličejový typ se stává symptomatický pro podobu mistrových Kristů, badatel poznamenal, že je stejně jako krásnoslohé dílo sv. Petr ze Slivice založen na harmonizujícím kontrastu pronikavého realismu Kristovy trpící tváře a dekorativního pojetí vlasů a vousů. Srovnáním se sochou sv. Petra ze Slivice tak badatel ukotvil český původ krucifixu. Jan Chlíbec zvažoval rodokmenem krucifixu a je toho názoru, že lze najít jisté momenty s tzv. Přemyslovským křížem z Jihlavy a Ukřižovaným z Ústí.[204] Český původ je nepochybný, za sebe doplňuji

[195] WIESE 1923 (pozn.6), 41.
[196] OPITZ 1937 (pozn.15), 76.
[197] PEČÍRKA 1931 (pozn.2), 228.
[198] LIŠKA 1932 (pozn.17), 36.
[199] KUTAL 1962 (pozn.2), 110.
[200] Idem.
[201] HOMOLKA/KESNER (pozn.2) 1964, 36.
[202] KUTAL 1972 (pozn.2), 125-126; HOMOLKA 1984 (pozn.2), 456; KUTAL 1984 (pozn.2), 277-278.
[203] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 25-27.
[204] Ibidem 26.

analogii ve způsobu podání řezby vlasů a vousů v obličeji sv. Václava [62]ze Svatováclavské kaple pražské katedrály.

Při hledání souvislostí s evropským prostředím Jan Chlíbec[205] zdůrazňuje zejména sochu Ukřižovaného z benátského kostela San Giorgio Maggiore[63] pocházejícího pravděpodobně z 20. let 15. století, který tvorbu Týnského mistra překonává svým expresivním pojetím. Znamená to, že dílo Týnského mistra svým expresivním pojetím může představovat aktualizaci sporů o eucharistii v předrevolučních Čechách, jak podotýká Jan Chlíbec ale to, že je tato míra exprese přítomná i v evropských dílech, ba dokonce je silnější, znamená, že je nutné s tímto aspektem pracovat opatrně.

Milena Bartlová[206] ve své monografii Mistra Týnské kalvárie odmítá na základě porovnání řezby a jednotlivých detailů Ukřižovaných soudit o jejich chronologii. Srovnáním děl badatelka vymezuje pouze autorský okruh tzv. primárního ateliéru, kam je svatovítský krucifix řazen. Datace Svatovítského krucifixu je v modelu badatelky limitována rokem 1439[207] údajným vznikem Týnského kalvárie.

Badatelka se domnívá,[208] že svatovítský krucifix vznikl hned po návratu kapituly a císaře Zikmunda Lucemburského v roce 1436 do Prahy, kdy byla katedrála vybavována novými uměleckými předměty.

4.3. Ukřižovaný z kaple Dumlosů v kostele sv. Alžběty ve Vratislavi

Socha Ukřižovaného pochází z kaple Dumlosů z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi a je součástí skupiny Kalvárie. V současné době ji společně s Pannou Marií a sv. Janem najdeme v Národním muzeu ve Varšavě. Jde o dřevěnou sochu v podživotní velikosti vysokou 98 cm (bez kříže). Socha je opatřená novodobou polychromií.

Ukřižovaný [1,64]z kaple Dumlosů typologicky odpovídá Ukřižovanému z katedrály sv. Víta svou kompozicí prověšeného těla s probitím nohou na jeden hřeb a charakteristicky vychýlenou pravou nohou do protější strany.

Hlava[65] se svým obličejovým typem stejně tak jako provedení účesu Krista jsou poplatné předchozímu dílu. Na hlavu je položená totožná trnová koruna.

I svým anatomickým pojetím je Kristus takřka totožný s předchozím svatovítským krucifixem. Rozdílně je jen pojatá modelace břišního svalstva Krista. dumlosovský

[205] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 45.
[206] BARTLOVÁ 2004 (pozn.3), 53.
[207] Badatelka vychází, pro datování děl Mistra Týnské kalvárie, z aktu vložení ostatků do hlavy Týnského Ukřižovaného v roce 1439. Akt vložená je znám z barokních zpráv z roku 1661 a 1662, jak bude pojednáno níže.
[208] BARTLOVÁ 2004 (pozn.3), 55.

Ukřižovaný má méně vyrýsované svalstvo na břichu, které je povolené ochablé a vpadlé pod žebry[66]. Veristické detaily, se kterými jsme se setkali v Ukřižovaném ze sv. Víta, jsou znázorněny obdobně. Rána je však v Kristově boku obohacená o modelaci krve vyvěrající z rány v plastických pramenech hroznovitého útvaru. V oblasti Kristových loktů jsou taktéž plastické krvácející rány.

Další rozdílností je pojetí Kristovy bederní roušky, která je svázaná po pravém boku Krista na uzel. Ten je ve srovnání s celkovou postavou poměrně masivní. Zdůraznění uzlu vytažením pomačkané draperie v jeho vrchní části a kaskáda spadající zpod uzlu vnáší do sochy Ukřižovaného dekorativní element. Kaskáda je v porovnání s předchozím krucifixem více členitější, tvar trubic je více plastičtější a ostřejší. Kaskáda spouštějící se do tvaru trojúhelníku působí poněkud tvrdší a tužší[67], než jak je provedeno u předchozího krucifixu a v dalších dílech Mistra Týnské kalvárie. Horizontální členění roušky mísovitými záhyby je ostřejší, opticky citlivější na světlo než v porovnání s předchozím krucifixem. Rouška v případě dumlosovského krucifixu více přiléhá k tělesnému jádru, její draperie splývá s oběma nohama, čímž je tak zdůrazněna silueta pravé vytáčející se nohy. Motivicky je rouška jednodušší než v porovnání s předchozím krucifixem. Levá strana Kristovy bederní roušky je ozdobena závěsem krátké poměrně drobné kaskády.

Jak již bylo výše řečeno dumlosovské Ukřižování bylo nejstarší literaturou považováno za nejkvalitnější dílo vratislavského sochaře,[209] které bylo výchozí pro česká díla. Ta Josef Opitz popisuje jako zatrpklejší a bohatší pokud jde o anatomii. Naopak Jaromír Pečírka[210] autora dumlosovského Ukřižování považuje za méně význačného a závislého na pražských plastikách. Nový náhled přináší Antonín Liška,[211] který považuje dumlosovský krucifix za nejstarší práci a tedy za základ pro další pražská díla. Podle něj má vratislavské Ukřižování sice skutečně dojmový účin, ten se však zakládá na kvalitním podání jednotlivostí.

Albert Kutal[212] také považuje sochu Ukřižovaného za starší dílo mistra a popisuje sochu jako „*štíhlejší, vychrtlejší, jeho hrudní koš je zahrocen*“. Roušku Krista popisuje jako „*plošší kresebnější a línie jejího řasení tužší a přímější. Zřetelně se tu připravuje typ týnského Ukřižovaného.*“ Také Jaromír Homolka[213] postavil dumlosovský krucifix společně se svatovítským na počátek Mistrovy tvorby. Krucifix badatel datuje do doby před rokem 1400. V následujících letech bádání je dumlosovský krucifix považován společně se svatovítským

[209] WIESE 1923 (pozn. 6), 41; OPITZ 1937 (pozn. 15), 76.
[210] PEČÍRKA 1931 (pozn.2), 229.
[211] LIŠKA 1932 (pozn.17), 34.
[212] KUTAL 1962 (pozn.2), 111.
[213] HOMOLKA/KESNER 1964 (pozn.2), 36; HOMOLKA 1983 (pozn.2), 458.

za nejstarší dílo mistra. Albert Kutal[214] jejich vznik datuje do prvního desetiletí 15. století, v následující publikaci[215] chronologii děl precizuje a považuje dumlosovský krucifix svým vznikem za druhý v pořadí.

K této chronologii se přiklonil i Jan Chlíbec[216] v katalogu monografické výstavy Týnského mistra. Dumlosovský krucifix tak dle jeho názoru vychází ze svatovítského a datuje jej do doby před rokem 1400. Badatel modelaci ukřižovaného Krista popisuje jak zběžnější a měkčí.[217]

Milena Bartlová[218] považuje ve své publikaci dumlosovské Ukřižování za dílo primárního ateliéru a pouze za zmenšenou repliku týnského Ukřižování. Badatelka se mezi sochami nesnaží najít chronologii a díky datování Týnské kalvárie do roku 1439 posouvá datování dumlosovského krucifixu do 40. let 15. století.

4.4. Ukřižovaný z Týnského chrámu

Ukřižovaný z Týnského chrámu [5, 68] je socha nadživotní velikosti 243 cm vysoká, upevněná na nepůvodním kříži. Socha je vyřezána z lipového dřeva a má opracovaná záda. Socha se dochovala částečně s původní polychromií. Krucifix je součástí Kalvárie pod křížem Ukřižovaného stojí sochy Panny Marie a sv. Jana. V současné době je Kalvárie umístěna v kostele Panny Marie před Týnem, kam byla na břevno vítězného oblouku původně určena. Instalována je ale na novém barokním oltáři v severní boční apsidě kostela.

Socha byla restaurována v letech 1942–1944 Bohuslavem Slánským, v roce 1970 byla restaurována Jiřím Blažejem[219] a v letech 2000-2002 byla socha očištěna a konzervována Alenou Moravcovou.[220]

K týnskému Ukřižovanému se dochovaly barokní zprávy dnes již ztracené, znění zpráv známe z opisů. Z roku 1661 pochází zpráva nalezená v otvoru hlavy Ukřižovaného Krista. Listina nás informuje, [221] o tom, že celá skupina Kalvárie stála před 220 lety na břevnu vítězného oblouku, odkud byla 16. března roku 1661 přemístěna na oltář Večeře Páně společně s Pannou Marií a sv. Janem. Dále se dozvídáme, že Kalvárie byla ku příležitosti přemístění Janem Václavem Kelblothem z Lewenthurnu a Waserthalu, inspektorem důchodu

[214] KUTAL 1972 (pozn.2), 125-126.
[215] KUTAL 1984 (pozn.2), 278.
[216] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 29.
[217] Idem.
[218] BARTLOVÁ 2004(pozn.3), 66.
[219] Jiří BLAŽEJ: Ukřižovaný z kostela P. Marie před Týnem, Praha1, Staroměstské nám., rkp. Restaurátorské zprávy, Praha 1970.
[220] Alena MORAVCOVÁ: Týnská kalvárie – chrám P. Marie před Týnem, rkp. Restaurátorské zprávy, Praha 2000.
[221] Přepis listiny z roku 1661 provedl CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 47.

a chrámu Panny Marie před Týnem a jeho manželkou Kateřinou Lidmillou dána k poctě Pánu Bohu sochy okrášlit. Z roku 1662 pochází cínová destička, která byla přibitá k patě kříže jejíž text přepsal Karel Vlastislav Zap.[222] Cedulka nás informuje, že 11. března roku 1439 byly do hlavy Ukřižovaného vloženy pašijové ostatky Krista. Ale týnský farář a současně barokní historiograf Jan Florian Hammerschmied[223] podává zprávu, že ostatky vztahující se ke Kristově umučení byly do Kristovy hlavy vloženy až v prosinci roku 1439. Ostatky při vyjmutí listiny nebyly nalezeny.[224] Hammerschmiedův text se neliší od přepisu provedeného K.V. Zapem jen měsícem vložení ostatků, ale i dalšími slovy.

Socha Ukřižovaného Krista je typologickou podobou výše zmíněných krucifixů, jen její měřítko je v porovnání s nimi nadživotní. Socha byla totiž vytvořena pro daleký podhled z břevna umístěného ve vítězném oblouku chrámu. Podhledu jsou proto přizpůsobeny dimenze partií Kristova těla a jeho celková modelace.

Kristovo tělo je prověšeno a sklouzává po kříži, ruce má přibité lehce nad úrovní výrazně pokleslé hlavy. Hlava [69,70] je velikostně naddimenzovaná a její obličejový typ odpovídá vzhledu předchozích děl, a to jeho obočí sešikmené ve zmučeném výrazu, mrtvolné oči bez výrazu výrazně zapadlé pod nadočnicovými oblouky. Přivřené oči mají však více než předchozí díla výrazněji řezbovaná víčka. Řezbování a způsob provedení vousů je hrubší. Účes Krista typologicky odpovídá předchozím dílům. Z pravé strany hlavy Kristu spadá zvlněný pramen, který již není stočený do dekorativní spirály jako u předchozích děl. Z levé strany Kristu obdobně spadá pramen, který je však při jeho levém uchu odlomen, pravděpodobně spadal stejně tak jako u předchozích děl k levému rameni. Zbytek vlasů je pojat v reliéfu na zátylku a ramenech. Způsob řezbování vlasů je proveden stejně hrubě jako u vousů. V temenu hlavy Krista se nachází otvor, který je uzavřený dřevěným hrubě opracovaným deklem.

Kristův trup je taktéž předimenzovaný a protažený, zachovává ale modelaci typickou pro tvorbu Mistra a to plasticky klenutý hrudník s žebry vystupujícími pod tenkou kůží. Modelace břišních svalů vychází spíše ze svatovítského krucifixu, u kterého jsou vyrýsovány jednotlivé svaly než jako u vpadlého břicha dumlosovského Ukřižovaného. Modelace žeber je výraznější, při srovnání odpovídá svým provedení spíše dumlosovskému Ukřižování. Kdyby ale nebylo řezbování tvrdší a modelace výraznější, v dálce by splývala. Provedení tedy dokonale odpovídá dalekému podhledu.

[222] ZAP 1854 (pozn. 75), 65.
[223] Johann Florian HAMMERSCHMIED: Prodomus Gloriae Pragenae, Praha 1726, 33.
[224] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 43.

Kristova bedra jsou překrytá rouškou, která se vyznačuje dlouhými kaskádami po bocích. Kaskáda je při pravém boku tvořena uzlem s vytaženou zmačkanou draperií v jeho vrchní části, tak jak známe z dumlosovského krucifixu. Modelace celé kaskády je však měkčí a plynulejší. Kaskáda je tvořena splývavými trubicemi, které se směrem ke konci úbytkem hmoty draperie zdrobňují. Závěs kaskády působí ve srovnání s dumlosovským krucifixem předlouženě, ale je poměrně stejně dlouhý, sahá pod Kristova kolena. Modelace horizontálních řas je dle mého názoru stejně citlivá na světlo jako u dumlosovského krucifixu, je ale bohatší na členění. Horizontální mísovité záhyby jsou ze spodní části více probrány v hmotě, aby při vnímání ze spodu nesplývaly. Rouška stejně jako u předchozího krucifixu přiléhá těsně k pravé noze, čímž se tak oba krucifixy liší od svatovítského. Motivickými prvky se provedení roušky blíží spíše svatovítskému krucifixu. Rozložení nohou následuje typický kompoziční prvek pravé nohy vychylující se do protějšího směru.

Již zmíněný rok 1439, o kterém nás informují barokní zprávy, byl pro nejstarší bádání a pro datování Kalvárie směrodatný. Erich Wiese[225] spojil sochu Ukřižovaného na základě velice blízkého provedení Kristova těla, bederní roušky s uzlem a trnové koruny s dumlosovským Ukřižovaným, tehdy připisovaného Mistru Ukřižování z kaple Dumlosů. Pražské dílo je pro badatele podružné, dokladem úpadku tvůrčích sil a ustrnutí. Na Ericha Wieseho navázal Wilhelm Pinder,[226] který taktéž vychází pro dataci Ukřižovaného z barokní zprávy udávající letopočet 1439. V jeho pojetí je Ukřižovaný zařazen do německého národního kontextu.

Jako první nepovažuje akt vložení ostatků do hlavy Ukřižovaného za směrodatný, pro datování sochy je Jaromír Pečírka.[227] Sochu Týnského Ukřižovaného Krista považuje za základ, ze kterého vychází dumlosovský Ukřižovaný, dílo kvalitního a významného řezbáře závislého na pražském vzoru. Provedení sochy se badateli jeví jako totožné s Novoměstským Bolestným Kristem a oba proto datuje do roku 1420. Antonín Liška[228] pracuje se stejným směrem ovlivnění jako Jaromír Pečírka. Badatel Týnský krucifix hodnotí jako dílo vrcholné kvality české gotiky a považuje sochu s ohledem na další krucifixy za dílo nejmladší. Z toho důvodu že „ *styl je tak decentně ztlumen, že na této cestě nebylo již možno jíti dále“* Antonín Liška datuje Ukřižovaného k roku 1439. I v následujících letech není datace sjednocená. Josef

[225] WIESE 1923 (pozn.6), 41-43; BRAUNE/WIESE 1929 (pozn.6) 24-27.
[226] PIDER 1924 (pozn. 10), 178.
[227] PEČÍRKA 1931 (pozn.2), 228-229.
[228] LIŠKA 1932 (pozn.17), 36.

Opitz[229] také setrvává v dataci týnského Ukřižování na informaci o letopočtu 1439 z barokní zprávy.

I Albert Kutal[230] podobně jako předchozí badatelé považuje týnské Ukřižování za nejmladší v rámci chronologie mistra. Badatel se domnívá, že Týnský krucifix vznikl podle schématu daného vratislavským křížem *„nemá však jeho pružné elegance. Pohyb těla je matnější, skleslejší a provedení drsnější.“* Badatel krucifix datuje podobně jako Jaromír Pečírka před husitské války před rok 1420. Dataci Albert Kutal v následujících studií drží.[231] Na dataci a celkovou chronologii, kterou vytvořil Albert Kutal navazuje Jaromír Homolka,[232] který se k Ukřižovanému vyslovuje jako o soše, jejíž modelace má *„pozoruhodnou velkorysost a celistvost, vyplývající z harmonického vztahu mezi pozorováním, empirií a tradovanou formou, jistou drsnost, která neznamená ve srovnání s krucifixem vratislavským menší kvalitu, nýbrž novou výtvarnou orientaci*.“ Vznik Ukřižování ve své studii badatel posouvá již mezi léta 1410–1420.[233]

Z bádání Alberta Kutala a Jaromíra Homolky těží a navazuje Jan Chlíbec,[234] který datoval týnské Ukřižování do nejranější doby kolem roku 1410. Dle badatele má dílo Mistra Týnské kalvárie dvě polohy – komorní (dumosovský a svatovítský krucifix) a monumentální vrcholící v Týnské kalvárii.[235] Dle badatele se svou tvrdší modelací blíží k dumlosovskému krucifixu, od kterého se odlišuje expresivněji pojatou partií hrudníku. Jan Chlíbec se domnívá, že předloužené kaskády po stranách Kristovy bederní roušky mají podtrhnout výraznou vertikalitu, ale jak jsem vysvětlila v popisu, kaskády pouze působí vertikálním dojmem, jsou však stejně dlouhé jako u dumlosovského Ukřižování. Bederní roušku badatel popisuje jako motivicky bohatší a opticky citlivější na světlo, než je u dumlosovského Ukřižování. Dle mého názoru týnský Ukřižovaný musí mít zákonitě tyto vlastnosti z toho důvodu, že jde jednak o podstatně větší sochu a jednak jde o sochu určenou pro daleký podhled. Kdyby rouška tyto vlastnosti neměla, nevynikla by.

I Jan Chlíbec se vyrovnal s letopočtem 1439 a zprávou o údajném vložení ostatků. Badatel uznává, že ostatky do hlavy Ukřižovaného byly vloženy, ale ne v souvislosti se vznikem sochy. Jan Chlíbec je toho názoru, že ostatky nechal vložit do sochy po jejím vzniku tehdejší farář Jan Papoušek, představitel husitské pravice. Tento Papouškův čin měl být dle

[229] OPITZ 1937 (pozn.15), 76.
[230] KUTAL 1962 (pozn.2), 112.
[231] KUTAL 1972(pozn 2), 125; KUTAL 1984 (pozn2), 278.
[232] HOMOLKA 1984 (pozn.2), 461.
[233] HOMOLKA 1970 (pozn.2), 171-172; HOMOLKA 1983 (pozn.2), 461.
[234] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 43-47.
[235] ibidem 44.

badatele manifestačního rázu a měl představovat nesouhlas Jana Papouška s Janem Rokycanem a jeho averzí vůči okázalému vystavování ostatků.[236]

S letopočtem 1439 11. března ve své publikaci závažně pracuje Milena Bartlová.[237] Badatelka se narozdíl od Jana Chlíbce domnívá, že ostatky do hlavy Ukřižovaného byly vloženy v souvislosti se vznikem sochy. Otázkou je, zdali můžeme pracovat s druhotnými barokními prameny jako s výchozími, obzvlášť když se jejich znění různí. Milena Bartlová odmítá možnost dodatečného vložení kvůli technické náročnosti z toho důvodu, že Kalvárie byla umístěna vysoko na břevnu vítězného oblouku. Milena Bartlová se domnívá, že tehdejší „*osobnost pražského utrakvismu kompaktátového období,"* Jan Papoušek tehdejší týnský farář po vypuzeném Janu Rokycanovi mohl být jedním z objednavatelů Týnské Kalvárie.*"*[238] Jak ale naznačila Michaela Ottová,[239] o jeho teologickém přesvědčení a striktní identifikací s utrakvismem lze pochybovat vzhledem k tomu, že roku 1448 je Papoušek uváděn jako probošt litoměřické kapituly, kde také jako katolík umírá.[240]

Milena Bartlová také zamítá hypotézu Jana Chlíbce[241] o dodatečném vložení ostatků do hlavy Ukřižovaného a možný manifestační akt vložení ostatků do hlavy tehdejším farářem Janem Papouškem. Dle badatelky mohlo jít sotva o manifestační čin, když relikvie nešly vidět. Svou hypotézu si Jan Chlíbec uhájil v recenzi monografie Mileny Bartlové upozorněním na to, že badatelka opominula ceremoniální ráz věci.[242] S názorem Jana Chlíbce souhlasím a domnívám se, že může jít o druhotné vložení ostatků. Přímo o manifestační čin jít nemuselo. Pro věřící bylo nepochybně důležité vědomí toho, že je v soše ztělesňující Krista ostatek, připomínající jeho smrt a čin vykoupení přítomen a nebylo důležité, zdali šlo o pohledové vystavení ostatku nebo ne.

Při detailním pozorování provedení otvoru[71] v temeni hlavy upozorňuji na to, že způsob vyhloubení otvoru byl hrubě proveden. Od středu hlavy po pěšince vlasů vedlo řezbování pramenů vlasů, přes které je viditelně druhotně sekáno. Dle mého názoru autor-umělec, který opracoval pečlivě celou sochu ze všech pohledových i nepohledových stran do veristických detailů, neprovede takto hrubě otvor pro vložení posvátných ostatků.

[236] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 43.
[237] BARTLOVÁ 2004 (pozn.3), 25.
[238] Ibidem 33.
[239] OTTOVÁ 2016 (pozn.4), 149.
[240] Na pochybení ohledně náboženského přesvědčení upozornila OTTOVÁ 2016 (pozn.4), 136-137.
[241] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 43.
[242] CHLÍBEC 2005 (pozn.2), 179.

V otázce datace vyzdvižení Kalvárie na břevno vítězného oblouku a správné interpretaci letopočtu 1439 nám nepomůžou ani stavební dějiny Týnského chrámu,[243] a to jak v případě datování před husitské války tak i v případě datování po husitských válkách.

4.5. Ukřižovaný z Jílového

Vlastníkem krucifixu je Farní úřad u sv. Vojtěcha v Jílovém. Socha je vysoká 86 cm, vyřezána z lipového dřeva a má opracovaná záda. Socha doposud nebyla odborně restaurována a je dochována s novodobou polychromií.[244]

Krucifix[9] byl považován z počátku za barokní dílo pravděpodobně díky tabulce, jejíž chronogram uvádí rok 1787: „*HanC IConem IesV trabI VotI ergo offert Ioannes GVLDenhofft, S.C.R. Apost. May. Administrationis in Bancalibus assesor.*“[245]

Kompozice Krista na kříži odpovídá dílům Mistra Týnské kalvárie, ale celková tělesná konstituce působí hutnějším dojmem. Tělesné objemy jsou zaoblené a reduktivně pojednané.

Obličejový typ odpovídá dílům Mistra Týnské kalvárie, působí však díky reduktivnímu zpracování líbezněji, jako by Kristus jen spal. Účes Krista je srovnatelný s předchozími. Všechny prameny vlasů jsou zvlněné a působí tak silně dekorativně, touto dekorativností je silně poplatný dumlosovskému Ukřižovanému. Na hlavu je nasazená trnová koruna bez zdůraznění trnů. Vousy Krista nejsou drobnopisně pojaty jako u děl Týnského mistra.

Modelace Kristovy anatomie vychází jak ze svatovítského, tak dumlosovského vzoru. Ze svatovítského krucifixu je odvozena modelace vyrýsovaných břišních svalů v horní části. Mezi pánví je povolené břicho, které odpovídá svým zpracováním dumlosovskému krucifixu.

Bederní rouška Krista je provedena bez uzlu, jen s dvěma postranními závěsy drobných kaskád, které svou délkou sahají nad kolena, u krucifixů připisovaných přímo Mistru Týnské kalvárie sahají závěsy pod kolena. Motivické pojetí bederní roušky je redukováno na čtyři mísovité záhyby, které jsou jen čistě horizontálně orientovány bez tvarového ozvláštnění.

Srovnání krucifixu s tvorbou Mistra Týnské kalvárie provedl jako první Josef Opitz,[246] který jej včlenil mezi dumlosovský a svatovítský krucifix. Ukřižovaný je dle badatele formálně bližší dumlosovskému krucifixu než svatovítskému, se kterým má dle badatele

[243] Dobroslav LÍBAL, Josef HÝZLER: Praha Staré město – Týnský chrám, stavebně historický průzkum, SÚRPMO 1967.
[244] Že socha nebyla do současné doby restaurována děkuji za informaci Kryštofu Henriko, knězi z farního kostela v Jílovém.
[245] Opis nápisu proveden z CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 34.
[246] OPITZ 1937 (pozn. 15), 74-77.

společný typ tváře, formu vlasů, silnější stavbu těla, silné při srovnání s trupem dobře propracované nohy. Jako odlišnou shledává strukturu vlasů na hlavě a kučeravé vousy na tvářích. Forma svalů a kloubů je plastičtější a obrys hrudního koše není špičatý, nýbrž oválný tak jako u Novoměstského Bolestného Krista, jak se Josef Opitz domnívá. Badatel zdůrazňuje, že menší přísnost forem poukazuje na příbuznost s pražskými díly. Díky tomu, že Josef Opitz vycházel pro datování pražských děl z barokní zprávy udávající letopočet 1439, sochu Ukřižovaného z Jílového zařadil do doby kolem roku 1420.[247] Sochu považuje za dílo pražského mistra narozdíl od svatovítského a týnského Ukřižování, které jsou podle Josefa Opitze díly vratislavského řezbáře.

Svatojilskému krucifixu se věnuje i Albert Kutal,[248] který jej díky své hmotnosti a absenci jeho „*nervózní pohybovosti*" charakteristickou pro svatovítský krucifix považuje za předchůdce svatovítského Ukřižovaného. Sochu badatel datuje do doby kolem roku 1410. Jaromír Homolka[249] považuje krucifix za práci dílenskou, podobně později i Albert Kutal.[250] O původu krucifixu ve svatovítském vzoru uvažuje i Jan Chlíbec.[251] Badatel poukazuje na jejich obdobnou anatomickou stavbu Kristova těla s oválným obrysem, na obdobný typ bederní roušky a typ tváře se spirálovitými prameny vlasů. Ale díky nižší kvalitě jej stejně jako Albert Kutal a Jaromír Homolka řadí do dílny Mistra Týnské kalvárie, převážně díky: „*porušení stabilního protáhlého kánonu Ukřižovaných Mistra Týnské kalvárie, kompaktnější pojetí aktu (který postrádá jemnost v provedení klasických děl Mistra), retardační horizontální členění perizonia.*"[252] Do dílny mistra řadí krucifix i Milena Bartlová.[253]

4.6. Ukřižovaný ze sv. Jana pod Skalou

Majitelem krucifixu je Duchovní správa ve Svatém Janu pod Skalou, socha je však zapůjčena Státnímu ústavu památkové péče středních Čech – státnímu hradu Karlštejn. Socha Ukřižovaného je vysoká 103 cm, vyřezána z lipového dřeva, má opracovaná záda a dochovala se s původní polychromií. Socha byla restaurována v letech 1972–1977 Věrou Frömlovou.[254]

Typ Kristova těla [18,72] a obličejový typ odpovídá Ukřižovaným z díla Mistra Týnské kalvárie. Roztažené ruce jsou přibité na kříž nad úrovní Kristovy hlavy, která svou tíhou spadá a přiklání se k pravému rameni. Kristovo tělo je prověšené, jehož pravá noha se

[247] ibidem 77.
[248] KUTAL 1962 (pozn.2), 111.
[249] HOMOLKA 1964 (pozn. 2), 36; HOMOLKA 1984 (pozn.2), 461.
[250] KUTAL 1984 (pozn.2), 283.
[251] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 34.
[252] Idem.
[253] BARTLOVÁ 2004 (pozn.3), 54.
[254] Jaromír HOMOLKA (ed.): Věra Frömlová. Restaurátorské dílo (kat. výstavy), Praha 1980, nepag.

vytáčí směrem k levému koleni druhé nohy a vytváří tak křivku typickou pro Ukřižované z díla Týnského Mistra.

Obličejový typ[73] je obdobný, ale vlasy a vousy jsou řezány schematičtějším způsobem s ne tolik ostrým oddělením jednotlivých pramenů, tak jako u dumlosovského a svatovítského Ukřižování. Anatomické pojednání a nasazení údů je totožné, jen lehce reduktivní. Modelace Kristova těla může působit ve srovnání se třemi předchozími díly Mistra Týnské kalvárie lehce plnějším dojmem. Žebra nejsou tolik viditelná jako u předchozích krucifixů. Břišní svaly jsou jemně vyrýsovány na pomezí výraznějšího propracování břišních svalů svatovítského a uvolněného břicha dumlosovského Ukřižování. Bederní rouška Krista je charakteristická svým uzlem při jeho pravém boku. Rouška svou modelací a splývavou tendencí odhalující siluetu pravého stehna Krista vychází spíše z dumlosovského Ukřižování. Od toho je také odvozen uzel s vytaženou draperií a spadající kaskádou. Kaskáda je v porovnání s ním členitější a spadá v plynuleji se zkracujících trubicích. Horizontální členění roušky je jednodušší a splývavější, ale motivicky odpovídá spíše dumlosovskému krucifixu.

Sochu poprvé zařadil do dílny Mistra Týnské kalvárie Jaromír Homolka, který sochu datoval do doby kolem roku 1410.[255] Albert Kutal příbuznost s jistými výhradami také uznal.[256] Výrazněji se soše věnoval Jan Chlíbec,[257] který poukázal na skutečnost, že restaurování sochy v nedávné době ozřejmilo prvořadou kvalitu díla.

Jan Chlíbec[258] se domnívá, že krucifix nepochybně patřil k inventáři z některého z pražských kostelů a do kostela Narození sv. Jana Křtitele ve Sv. Janu pod Skalou byl umístěn až patrně někdy v 17. století. Badatel Ukřižovaného srovnává s dumlosovským a svatovítským krucifixem, které jsou jeho nepochybnými vzory sochy. Jan Chlíbec poukazuje na zdůraznění vertikál po pravé významově důležitější straně Krista. Těmito vertikálními prvky jsou: stočený pramen vlasů, motiv hroznu krve převislý z Kristovy rány, krvavý pramen stékající pod rouškou i kaskáda splývající spadající z uzlu perizonia. Badatel poukazuje na možnou záměrnost zdůraznění pravé strany. Jan Chlíbec přikládá pozornost k velice blízké podobnosti se svatovítským krucifixem a zejména v jeho systému polychromie a zpracování svalstva. Dle badatele krucifix ze sv. Jana pod Skalou představuje expresivní typ, u kterého jak řezbářsky odvedená práce (tvrdší modelace robustnějšího těla se zahroceným hrudníkem, kompaktnější pojetí vlasů a vousů), tak i polychromie (tvář výrazně zbrázděná

[255] HOMOLKA 1964 (pozn.2), 36; HOMOLKA 1984 (pozn.2), 461.
[256] KUTAL 1984 (pozn.2), 283, pozn. 204.
[257] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 40.
[258] Idem.

potůčky krve, trup pokrytý krvavými krůpějemi) směřují k emotivnímu vyhrocení znázornění ran po bičování na zádech.[259]

Milena Bartlová[260] řadí krucifix ze Sv. Jana společně se svatovítským krucifixem do primárního ateliéru Týnského Mistra. Badatelka se snaží v dějinách benediktinského konventu u sv. Jana nalézt souvislost, při které mohl být krucifix pořízen. Totiž po husitských válkách se do Sv. Jana pod Skalou uchýlili mniši z mateřského kláštera z Ostrova u Davle, kteří zde před polovinou století opravili kostel sv. Jana Křtitele na náklady Oldřicha Zajíce z Házmburka.[261] Nicméně jak poukázal Jan Chlíbec,[262] nemáme jistotu z jakého kostela vlastně krucifix pochází.

Ve svém katalogovém heslu k Ukřižovanému ze sv. Jana Milena Bartlová[263] zdůrazňuje posílení dramatičnosti zvýrazněním krvavých stop a přidáním plastického hroznu krve vytékající z jeho rány v boku, což dle badatelky podtrhuje „*význam Kristova sakrálního těla i krve pro utrakvistickou teologii i náboženskou praxi*“. Nicméně jak sama poukazuje,[264] vizuální ztvárnění Ukřižovaného lze považovat za povinnou liturgickou výbavu chrámu jak před válkami, tak i po nich.

Mezi lety 1972–1977 byla socha restaurována Věrou Fromlovou.[265] Restaurování odhalilo až šest novějších vrstev polychromie, které společně s podkladovými nátěry a horní křídovou vrstvou tvořily celkem jedenáct nánosů. Tyto vrstvy byly postupně sejmuty na původní polychromii, která obsahovala saze a dehty, což znamená že původní polychromie byla sežehnutá ohněm. Socha byla vytmelena a sjednocena napodobivou retuší. Původní polychromie má silný křídový podklad podložený tenkým nánosem křídy. Objasnit souvislost s dílnou Mistra Týnské kalvárie by měly materiálové analýzy a jejich srovnání se Staroměstským a Novoměstským Bolestným Kristem, u kterých byly provedeny.

Jestliže restaurování sochy Ukřižovaného ukázalo, že socha byla ještě se svou původní polychromií vystavená žáru a dýmu, dala by se tato skutečnost spojit s vydrancováním a požárem mateřského kláštera benediktinů v Ostrově u Davle, kteří ze svého kláštera kolem roku 1420 přesunuli do někdejšího probošství ve Svatém Janu pod Skalou.[266] Nevelký

[259] Idem.
[260] ŠTEFANOVÁ-BARTLOVÁ1990 (pozn.54), 52-56.
[261] Ibidem 55.
[262] CHLÍBEC 1990(pozn.2), 40.
[263] Milena BARTLOVÁ: Mistr Týnské kalvárie. Ukřižovaný, in: Karel IV. císař z Boží milosti (katalog výstavy), Praha 2006, 64-65.
[264] BARTLOVÁ 2006 (ponz. 263), 65.
[265] HOMOLKA 1980 (pozn. 254), nepag.
[266] Petr SOMMER: Davle – Ostrov (Praha –západ) Zaniklé benediktinské opatství sv. Jana Křtitele, in: Pavel VLČEK, Petr SOMMER, Dušan FOLTÝN: Encyklopedie českých klášter, Praha 2002, 210-212.

krucifix si tak benediktini mohli z vyhořelého kláštera přenést. Zároveň ale i samotné probošství ostrovského kláštera ve Svatém Janu pod Skalou bylo v roce 1422 napadeno husity a vypáleno, což by také mohlo objasnit ohořelou původní polychromii.[267] Další dějiny kláštera Svatého Jana pod Skalou byly, jak poukazuje i Milena Bartlová pozitivnější, badatelka spojila možný vznik krucifixu s postavou Oldřicha Zajíce z Hazmburka, na jehož náklady se kostel opravoval kolem poloviny 15. století. Ale v rámci dějin kostela nemáme již doložen žádný požár.

4.7. Závěr. Hodnocení soch Ukřižovaných Kristů.

Jak již bylo řečeno, o dílech je pojednáno v takovém chronologickém pořadí, jaké určilo bádání Jana Chlíbce při monografické výstavě Mistra Týnské kalvárie v roce 1990.[268] Po rozboru vybraných děl Týnského mistra se domnívám, že s chronologií lze souhlasit s pár poznámkami.

Krucifix z katedrály sv. Víta a krucifix z Dumlosovské kalvárie z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi považuji za prototypy, dvě výtvarné varianty, se kterými pracují jednak další přímá díla Mistra Týnské kalvárie, tak i práce dílenské kvality a následovnického okruhu, kterému bude v případě slezského prostředí věnován vlastní prostor níže. Obě varianty jsou ve svém základu jak v základní kompozici Kristova těla na kříži, anatomickém řešení, tak i obličejové typice blízké. Rozdílná je však modelace zejména v partiích břicha a v pojednání břišních svalů. Zatímco ve svatovítském krucifixu anatomie svalů vystupuje zřetelně pod kůži, u dumlosovského krucifixu jsou břišní svaly povolené a propadlé. Dalším rozdílem je pojetí bederní roušky. Svatovítský vzor udává typ roušky se závěsy kaskád po stranách, dumlosovský vzor představuje typ bederní roušky s kaskádou obohacenou o vytaženou pomačkanou draperií z uzlu při pravém Kristově boku.

Domnívám se, že vznikly obě sochy v těsné časové blízkosti a jen s obtížemi můžeme určit, která z nich je starší. Pakliže se soustředím na jednotlivosti, vznikl dle mého názoru Ukřižovaný z Dumlosovské kalvárie dříve, neboť je pojetí jeho roušky zejména v partii závěsu kaskády tužší, jejíž konec se rozšiřuje do strnulejšího trojúhelníkovitého tvaru. Dojem ustrnutí umocňují jednotlivé trubice kaskády, které se nespouštějí plynule, tak jako v případě svatovítského krucifixu. Zároveň je rouška dumlosovského krucifixu velice dekorativní a dle

[267] Petr SOMMER, Pavel VLČEK: Svatý Jan pod Skalou (Beroun) Bývalý konvent benediktinů u kostela sv. Jana Křtitele pod Skalou (původně proboštství ostrovského kláštera, in: Pavel VLČEK, Petr SOMMER, Dušan FOLTÝN: Encyklopedie českých klášter, Praha 2002, 652-655.
[268] CHLÍBEC 1990(pozn. 2).

mého názoru více zakleslá v krásném slohu, v jehož prostředí se mistr po výtvarné stránce paralelně profiloval. Sochy nepochybně vznikly v době kolem roku 1400, bližší dataci a chronologii může určit rozbor Bolestných Kristů a komparace s nimi.

Tyto dva prototypy se spojí a vyvrcholí v Ukřižovaném z Kalvárie v Týnském chrámu, který je po optické stránce bravurně vyveden pro podhled a to svou celkovou modelací, která byla literaturou vyhodnocována jako *tvrdší*,[269] a optickým dimenzováním jednotlivých partií Kristova těla. Mezi vznikem svatovítského, dumlosovského a týnského krucifixu je jistě delší časová mezera. Dílo již jako předchozí krucifixy tolik nebalancuje na hranici dekorativnosti a realismu. Pojetí Kristových vlasů je osvobozeno od dekorativních kudrlin, ve prospěch realističtěji působících smotaných vlasů. Jestliže jsme v předchozích dílech obdivovali vysoký realismus Kristova těla zpřítomněného okamžikem smrti, tak v týském krucifixu se díváme na naturalisticky podané tělo mrtvého muže. Datace do doby mezi léta 1410–1420 je dle mého názoru pravděpodobná,

Krucifix z Jílového svým provedením ve viditelně schematičtější formě, avšak stále v čistém nic nerušícím provedení nepochybně následuje svůj vzor ve svatovítském krucifixu. S atribucí dílně souhlasím. Tím, že je dílo určeno jako dílenská práce, korigovaná hlavním mistrem a provedená jeho pracovníkem či přímým žákem, nemusí být svým vznikem vázáno na svůj vzor a datace se dle mého názoru může pohybovat v širším časovém rozpětí po roce 1400.

Ukřižovaný ze sv. Jana pod Skalou je provedením více kvalitnější než krucifix z Jílového. Anatomické pojetí je však lehce schématičtější a provedení bederní roušky podstatně měkčí až lehce v rustikálnější formě. S atribucí dílně Týnského mistra souhlasím, ale nepochybně jde v tomto případě o kvalitnějšího řezbáře než v případě krucifixu z Jílového. Svým velice expresivním podáním se při srovnání s ostatními krucifixy blíží nejvíce týnskému Ukřižovanému. Datace po roce 1410, kterou určil Jan Chlíbec je přijatelná.[270]

Kapitola věnovaná ikonografii Ukřižovaného ukázala, že je krucifix nedílnou součástí sakrálního prostoru před husitskými válkami. Z toho důvodu, že krucifix zpřítomňuje Krista, základ křesťanské ikonografie legitimizované Novým zákonem, mohl být za husitských bouří a válek tolerován. V období po kompaktátech v roce 1436 mohl být součástí chrámového prostoru bez problému. Výklad krvavých potoků krve polychromie jako ztělesnění utrakvistické teologie a praxe Milenou Bartlovou také neobstojí. Z období před husitskými válkami jsou dochovány malby se stejným zdůrazněním eucharistie, jako je např. Ukřižování

[269] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 44.
[270] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 40-41.

ze sv. Barbory a současně, jak poukázal Jan Chlíbec se krucifixy s podobnou či dokonce silnější mírou exprese a tedy akcentem eucharistie v téže době, vyskytují i mimo Čechy.[271]

Barokní zprávy vztahující se k vložení ostatků do hlavy Ukřižovaného v roce 1439 jsou dle mého názoru natolik problematické, že nelze na jejich základu vystavět nosnou hypotézu tak, jak se domnívá Milena Bartlová. Další závažné argumenty, které by odsunuly krucifixy do pokompaktátového období 40. let 15. století Milena Bartlová nemá. Pakliže se kulturně-historická metoda badatelky neukázala jako nosná, je dle mého názoru logičtější setrvat na metodě stylové analýzy.

[271] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 26.

5. Bolestný Kristus v díle Mistra Týnské kalvárie

Úkolem následujících podkapitol je pojednat o ikonografické, významové a formální podobě Bolestného Krista ze Staroměstské a Novoměstské radnice, děl Mistra Týnské kalvárie. Dalším úkolem je se věnovat konkrétní problematice děl, která vyvstala v sochám věnované literatuře a přihlédnout k restaurátorským zprávám.

V první podkapitole shrnuji ikonografii Bolestného Krista před a po husitských válkách, úkolem je představit ikonografické typy, obměny a funkce tématu. Ikonografické motivy jsou podloženy poměrně širokým obrazovým materiálem, který si však neklade za cíl být kompletní. Důraz je kladen na výklad ikonografie typu radničního Bolestného Krista. Výklad tohoto ikonografického typu rozšíří kapitola věnovaná výzdobě radnic a velkých radních sálů. Následující kapitoly se věnují konkrétní problematice děl, prvně Bolestnému Kristu ze Staroměstské radnice a konzole s andělem, na které socha Krista stojí a vzápětí Bolestnému Kristu z Novoměstské radnice.

Pro chronologii děl jsem stejně v případě Ukřižovaných použila za výchozí katalog monografické výstavy Týnského mistra.[272] Poslední podkapitola je závěrečným zhodnocením celé problematiky Bolestných Kristů z pražských radnic.

5.2. Ikonografie bolestného Krista před husitskými válkami a po nich

Bolestný Kristus, či *Imago pietatis*, *Vir dolorum*, *Misericordia Domini* patří k nejčastějším středověkým devočním námětům,[273] které slouží důvěrnějšímu projevu osobní úcty. Námět byl oblíbený zejména v umění 14. a 15. století.[274] Bylo tomu tak hlavně díky tomu, že téma dokázalo vizuálně zobrazit a akcentovat eucharistii, která byla živou tématikou doby kolem roku 1400. Jde o zobrazení Krista jako trpícího člověka. Dle sv. Anselma musel

[272] CHLÍBEC 1990 (pozn.2).

[273] Samotné problematice ikonografie bolestného Krista se věnovala řada zahraničních i českých badatelů. Stručně: Daniela RYWIKOVÁ: Bolestný Kristus a vizuální manifestace praesentia realis v umění pozdního středověku, Historie/Historica č. 15/2008, Sborník prací FF OU č. 238/2008, FF OU v Ostravě 2008, 7-25; Dóra SALLAY: The Eucharistic *Man* of *Sorrows,* in: Late Medieval Art, Annual of Medieval Studies at CEU, 6, Budapest 2000, 45–80; Erwin Panofsky: „Imago Pietatis" Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmann" und der „Maria Mediatrix", in: Festschrift für Max J. Friedländer, Leipzig 1927; Hans BELTING: Das Bild und sein Publikum. Form und funktion fruher Bildtafel der Passion, Berlin 1981; Jan ROYT: Bolestný Kristus, in: Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 52-54; Jan ROYT: Kristus v křesťanské ikonografii, Praha 2010; Miri RUBIN: Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture, Cambridge 1991;Tadeusz DOBRZENIECKI: Imago Pietatis. It´s meaning and function, in: Bulletin du Musée national de Varsovie vol XII, 1971, 5-27; Vincenc KRAMÁŘ: Bolestný Kristus, Volné Směry XXXV, 1935, 76-81; VŠETEČKOVÁ 2002 – Zuzana VŠETEČKOVÁ: The man of Sorrows and Christ Blessing the Chalice: The Pre-Reformation and the Utraquist Viewpoints, in: DAVID Zdeněk V., HOLETON David Raplh (eds.): The Bohemian Reformation and Religious Practice, Praha 2002, 193-214.

[274] DOBRZENIECKI, 1971 (pozn. 273), 5; ROYT 2006 (pozn. 171), 52.

Bůh přijmout na sebe lidskou podobu a stát se Synem člověka, protože jen jako člověk mohl vykoupit lidstvo z hříchu.

Od konce 13. století se v západoevropském umění objevuje tento nový ikonografický typ Krista trpitele *Vir dolorum*,[275] který má svůj původ ve východní ikonografii, odkud námět skrze byzantsko-benátský okruh pronikl do Evropy.[276] V Římě v kostele S. Croce in Gerusalemme byla chována byzantská mozaiková ikona zpodobující Bolestného Krista v polopostavě se zavřenýma očima, s ranou v boku, probodnutýma zkříženýma rukama před trupem a v pozadí s příčným břevnem kříže. Podobu ikony známe z rytiny Izraela van Meckenen[74] z roku 1495, jejíž nápis udává, že představovala vizi papeže Řehoře Velikého (asi540-604).[277] O této vizi vypráví životopisec papeže Řehoře Paulus Diaconus.[278] Při mši, kdy papež Řehoř Veliký podával nevyšší svátosti po způsobu chleba, přistoupila smějící se žena, která řekla, že jde sotva o Kristovo tělo, protože ten chléb sama pekla. Když se Řehoř odvrátil od ženy zpět k modlitbě, spatřil, že se na chlebu objevila krvácející skvrna. Žena přítomná tomuto zázraku nakonec uvěřila, že přijímá pravé tělo Kristovo. Nicméně legenda vázaná přímo na tuto ikonu vypráví o tom,[279] že se Bolestný Kristus zjevil při mši sv. Řehoři přímo na oltáři a nechal na důkaz přítomnosti své krve v eucharistii prýštit krev do kalicha.[280] Obě verze měly zásadní vliv na podobu obrazového tématu Bolestného Krista.

K rozvoji námětu přispělo nové nahlížení na Krista jako na Boha vtěleného do lidského těla, které zásadně ovlivňovalo vnímání svátosti eucharistie.[281] Během 11. století se teologům podařilo sémanticky definovat, že je Kristus ve svátosti eucharistie přítomen, problémem však bylo uchopení způsobu jeho zpřítomnění ve svátosti.[282] V roce 1213 papež Inocenc III. na koncilu svolaném do Říma ustanovil učení o transsubstanciaci a usnesl, že „*chléb se přepodstatňuje v tělo, a víno a krev prostřednictvím moci Boží.*“[283] Pod způsobou chleba a vína je tak skryta podstata Kristova.[284] Od této doby se transsubstanciace označující proměnu, jež se odehrává při konsekraci chleba a vína ve skutečné tělo a krev Páně při mši, se

[275] RYWIKOVÁ 2008 (pozn. 273), 7.
[276] DOBRZENIECKI, 1971 (pozn.273); ROYT 2006 (pozn. 171), 54.
[277] Ivo KOŘÁN: Corpus Christi vitráže ze Slivence v kontextu české gotické malby, in: Umění XXXIV, Praha 1986, s. 58–63;59.
[278] O mši sv. Řehoře nejaktuálněji Jan ROYT: Eucharistické zázraky a výtvarné umění, in: Aleš MUDRA (ed.): V oplatce jsi všecek tajně. Eucharistie v náboženské a vizuální kultuře Českých zemí do roku 1620, Praha 2017, 234.
[279] KRAMÁŘ 1935(pozn. 273), 75.
[280] Uwe WESTFEHLING: Die Messe Gregors des Grossen, Köln 1982, s. 16.
[281] K fenoménu eucharistie nejnověji Aleš MUDRA (ed.): V oplatce jsi všecek tajně. Eucharistie v náboženské a vizuální kultuře Českých zemí do roku 1620, Praha 2017.
[282] RYWIKOVÁ 2008 (pozn. 273), 8.
[283] RYWIKOVÁ 2008 (pozn. 273), 8.
[284] Petr KUBÍN: Stručná historie eucharistického dogmatu, in: Aleš MUDRA (ed.): V oplatce jsi všecek tajně. Eucharistie v náboženské a vizuální kultuře Českých zemí do roku 1620, Praha 2017, 17-29; 22.

stává středem pozornosti teologických traktátů 13. století, kteří budou mít vliv na boom vizuálního ztělesnění Krista ve výtvarném umění. Slavnost přijímání eucharistie byla do této doby spojena především s Vánocemi, Velikonocemi a Letnicemi, což však většina věřících nedodržovala, a proto čtvrtý lateránský koncil ustanovil, že věřící musí přijímat alespoň jednou ročně o Velikonocích.[285] V téže době také ze strachu o zneuctění a nevhodné přijmutí laikem se přestala podávat způsoba vína.[286] Na počátku 13. století se prosadilo pozdvihování eucharistie, které prakticky nahradilo přijímání a věřícímu stačilo eucharistii uctít pouhým pohledem. Na tuto situaci reagovali reformní teologové, jako byl Jan Milíč z Kroměříže, který prosazoval častější přijímání. Snad ještě více prosazoval eucharistickou úctu arcibiskup Jan z Jenštejna. Oba podporovali dokonce denní přijímání, byť jen pod jednou, což byla praxe v církvi obecně nevídaná, a tak se stalo pravidelné nedělní přijímání na konci 14. století běžným.[287]

Vyvrcholením eucharistického kultu bylo ustanovení svátku Božího těla zavedeného papežem Urbanem IV. v roce 1264. V českých zemích se kult Božího Těla prosazuje krátce po roce 1300 v souvislosti s učením o transsubstanciaci. Mezníkem bylo zařazení svátku mezi svátky pražského biskupství, biskupem Janem IV. z Dražic.[288] Mezi další aspekty, které přiživovaly rozvoj tématu patří zbožnost ke Kristovým ranám a Svaté krvi.[289] V Čechách bylo důležitým milníkem zavedení svátku Kopí a hřebu Páně uzákoněného na žádost Karla IV. v roce 1354, který choval k těmto relikviím silnou úctu. Dóra Sallay vidí díky úctě Karla IV. specifikum Čech, ve kterých vznikl specifický typ eucharistického Bolestného Krista.[290] K rozšíření tématu a vizuální podoby Bolestného Krista přispělo také to, že papež Urban VI. (1378-1389) udělil ikoně ze S. Croce in Gerusalemme v Římě a všem jejím kopiím odpustky.

V pokročilém 13. století a ve 14. století je důležitý dobový proud mysticismu prosazující subjektivní mystické prožitky, kdy jde o ponoření se do vnitřních představ o setkání se s Bohem. Jsou rušeny bariéry mezi divákem a dílem, jde o přímý kontakt a o zintenzivnění prožitku. Věřícímu se tak dostává bezprostřední výzvy k následování trpícího Ježíše Krista (imitatio) a projevení spoluúčasti na jeho utrpení (compassio).[291] S tímto mystickým ovzduším souvisí ve 14. století i proměna původního byzantského typu ikony

[285] KUBÍN 2017 (pozn. 284), 25.
[286] Idem.
[287] Ibidem 37.
[288] ROYT 2017 (pozn.278), 39.
[289] ROYT 2006 (pozn. 171), 53.
[290] SALLAY 2000 (pozn. 273), 50.
[291] ROYT 2006 (pozn. 171), 53.

s Bolestným Kristem.[292] Kristus se začne probouzet ze smrti ke svému věčnému božství. Význam námětu spočívá v kontrastu pozemského svědectví pašijí, nebeskou mocí Krista a zároveň v paradoxu tělesné bolesti a věčného bohočlověčenství.[293] Zobrazením Krista jako trpícího člověka s důrazem na jeho fyzické Tělo a rány je tak věřícímu zpřístupněno mystérium eucharistie a Kristova substance neviditelně obsažená v hostii.[294]

Bolestný Kristus se objevuje v několika podobách, a to jako postava stojící v tumbě nebo stojící v celé své postavě. Dle Dóry Sallay vznikl námět izolací postavy Krista z Pašijí,[295] a proto je osamocen bez asistenčních postav a bývá zobrazován (ale nemusí) s trnovou korunou, bederní rouškou a někdy i s rouchem. Díky separaci z Pašijí jsou také akcentovány Kristovy rány v rukou, nohou a v boku. Z Pašijí se také uchovaly nástroje umučení *Arma Achristi,* kterými bývá často Bolestný Kristus obklopen. Nejstarší zobrazení tohoto typu je pravděpodobně v Pasionálu abatyše Kunhuty[75]. Z *Arma Christi* se ve druhé polovině 14. století jako samostatné vyobrazení doprovázející Bolestného Krista vyděluje kalich zobrazován s hostií či bez, který zastává své dobové eucharistické konotace. Kalich stojí buď samostatně u Krista nebo jej přímo drží, někdy jej nese anděl nebo světec. Do kalicha krev stéká z Kristova těla a nebo tryská v pramenech z jeho ran. Avšak i u tohoto typu se zdůrazněným kalichem bývá Kristus obklopen *Arma Christi*.

Ve druhé polovině 14. století se proměňuje stávající poloha zkřížených rukou majících svůj vzor v byzantské ikoně. Variantou je poloha rukou v gestu *orans* se vztyčenýma rukama.[296] Význam gesta *orans* spočívá v přímluvě či modlitbě a souvisí i s odvoláním se na rány a jejich ostentaci natočením dlaní směrem k diváku v *Ostentatio Vulnerum*. V podobné pozici je také zobrazován Kristus při Posledním soudu, se kterým je představa Bolestného Krista nepochybně spjata, neboť rány přijal z milosrdenství ke člověku, pro kterého podstoupil oběť, a kterého dle slov Jakoba de Voragine volá k potrestání.[297] Dle Vincence Kramáře tak Bolestný Kristus v gestu orans vystupuje v roli prostředníka (intercessor), který se přimlouvá za člověka u Otce Boha. Typ gesta *orans* není jediný typ uložení rukou. Kristus si také ukazuje na ránu, vkládá do ní ruku a nebo rukama ránu v boku objímá. Ve všech těchto pozicích jsou různou mírou akcentovány Kristovy rány.

---

[292] Ikonografickou podobou Bolestného Krista se od počátků jeho prvních vyobrazení zabývá Barbara MIODOŇSKÁ: Opatovický brevíř. Neznámý rukopis 14. století, Umění XVI, 1968; KRAMÁŘ 1935 (pozn. 273); KOŘÁN 1986 (pozn. 277).
[293] ROYT 2006 (pozn. 171), 53.
[294] RYWIKOVÁ, 2008 (pozn.273), 11.
[295] SALLAY 2000 (pozn. 273), 48.
[296] Tato změna pozice dle Kramáře souvisí s mystickým traktátem Speculum Humanae Salvationis, který se stal důležitým pramenem pro 14. století. KRAMÁŘ 1935(pozn. 273), 78-79.
[297] KRAMÁŘ 1935(pozn. 273), 79.

Jako příklad Krista v gestu s důrazem na *ostentatio vulnerum* lze uvést nástěnnou malbu v Nebovidech u Brna v kostele sv. Kříže již z poloviny 14. století. Z dalších raných příkladů zobrazení Bolestného Krista s důrazem na rány: Pontifikál Alberta ze Šternberka z roku 1376. V olomouckém Horologiu sapientiae[76] z roku 1396 je vyobrazen stojící Bolestný Kristus se zdůrazněnými zakrvácenými ranami, přičemž pravou rukou si Kristus sahá do rány v boku. Zajímavá je zde akcentace Kristova Těla výrazně promodelovanou anatomií. Akcent je posílen zahalením Kristova Těla poloprůsvitnou bederní rouškou. Vyobrazení Bolestného Krista s gestem *orans* se dochovalo v Misálu z Olomouce z 20. let15. století, kde Kristus ukazuje své probodené zakrvácené dlaně. Vyobrazení Krista s důrazem na rány stojícího v tumbě je známo z pontifikálu z Olomouce z počátku 15. století, kde si Kristus boří prsty do rány, ze které vytékají proudy krve. Zajímavé je zobrazení Bolestného Krista v tumbě v misálu z Brna[77] z roku 1415, kde má Kristus výrazně prokreslenou anatomii s důrazem na jeho Tělo. Stejnou mírou je zde kladen akcent i na krev Kristovu, která mu vytéká z ran. Kristus má dokonce na hlavě prstenec krvavých ran způsobených trnovou korunou. Vyobrazení Bolestného Krista s obdobně akcentovaným eucharistickým tělem Krista s důrazem na jeho modelaci najdeme v Knize hodinek Václava IV. Mezi léta 1410–1420 je řazen Oltář se Smrtí Panny Marie zvaný Oltář Roudnický, kde najdeme dvě vyobrazení Bolestného Krista, jak na vnitřní tak i vnější straně křídel oltáře [12,13]. Z doby po roce 1400 pochází Misál pražský se zobrazením Bolestného Krista se silně krvácejícími ranami a s promodelovanou anatomií Kristova Těla [78].

Co se týče zahraničních památek Bolestného Krista s důrazem na *ostentatio vulerum*, jen v sochařském médiu se dochovala celá řada památek, např: polopostava Bolestného Krista z vídeňské katedrály sv. Štěpána[30], Lotharem Schultesem datovaného do roku 1395. Bolestný Kristus se zkříženýma rukama z rakouského kostela Enns-Lorch kolem roku 1400[79], Bolestný Kristus z Poznaně ze 30. let 15. století[26], dále Bolestný Kristus na epitafu Hanse von Burghausen v Landshutu z roku kolem 1432. Všechny tyto příklady mají zdůrazněné rány umučení a mají výborně zpracovanou anatomii, která by se mohla odvolávat na zdůraznění Těla Kristova.

Ve třetí čtvrtině 14. století je v Čechách velice frekventované vyobrazení tzv. Eucharistického Bolestného Krista s kalichem, jehož původ Dóra Sallay s ohledem na silnou lokální devoci zasazuje na území Čech a Slezska.[298] Problematice Krista s kalichem se

[298] SALLAY 2000 (pozn. 273) 50. S teorií Dóry Sallay o vzniku motivu eucharistického typu Krista pracuje i Tereza CERMANOVÁ: Motiv Eucharistického Bolestného Krista a jeho výskyt v Kaplickém misálu, in: Kateřina HORNÍČKOVÁ, Michal ŠRONĚK (eds.): Žena ve člunu. Sborník Hany J. Hlaváčkové, Praha 2007, 71-80.

věnovala Zuzana Všetečková, která vysvětluje toto obrazové téma na základě soudobé literární tvorby reformátorů Matěje z Janova a Jakoubka ze Stříbra.[299] Tadeusz Dobrzeniecki a Hans Belting vysvětlují téma jako obrazovou ilustraci Velkopáteční liturgie a současné úcty *Corpus Christi*.[300]

Typ eucharistického Bolestného Krista snad ještě více zviditelňuje substanci Kristova těla přítomnou v posvěcené hostii a tím lépe zpřístupňuje mystérium eucharistie věřícímu bez rozdílu jeho duchovní úrovně.[301] Kalich u Bolestného Krista hraje nepochybně důležitou roli při vykládání dogmatu transsubstanciace, jakožto symbol eucharistie, neboť je liturgickou nádobou sloužící k provedení nejdůležitějšího aktu mše, proměnění vína v krev Kristovu. Kristus sám tento akt ustanovil při Poslední večeři.[302]

Námět eucharistického Bolestného Krista má své místo v poslední čtvrtině 14. století v dobách náboženských sporů o častější přijímání laiků v Čechách, ale i v zahraničí jak uvidíme na příkladech. S tímto typem se setkáváme již v roce 1376 v Pontifikálu Albrechta ze Šternberka[80]. V Kaplickém misálu z přelomu 80. a 90. let 14. století [81] stojí Bolestný Kristus před křížem, u jehož paty stojí kalich. Kristus ukazuje své rány umučení natočením probodených zakrvácených dlaní k diváku. S tímto natočení rukou k diváku se setkáváme převážně u typu Eucharistického Bolestného Krista. Stejnou mírou je také akcentováno Tělo Kristovo promodelováním anatomie a zahalením poloprůsvitnou bederní rouškou.

Vyobrazení Krista s kalichem je otázka širšího okruhu než-li jen Čech.[303] Z poslední čtvrtiny 14. století se dochovalo vyobrazení Bolestného Krista s kalichem v Polsku, dále na počátku 15. století v Maďarku, v Erfurthu a Švábsku.[304] V průběhu 15. století téma nabyde na frekventovanosti a příklady jsou známy z Rakouska, Slovenska a Itálie, kde je námět od roku 1400 velice oblíbený a obohacený o motiv nesení kříže [82]. Výskyty vyobrazení v Evropě ve svém příspěvku eviduje Dóra Sallay [83].[305]

Jako příklad ilustrující ikonografický námět Bolestného Krista s kalichem zastoupí Bolestný Kristus držící kalich vyobrazený na nodu kalicha z kostela sv. Martina v Bratislavi z let 1420–1440[84], dále socha stojícího Bolestného Krista držící kalich z kostela sv.

[299] VŠETEČKOVÁ 2002 (pozn. 273), 198.
[300] DOBRZENIECKI 1971 (pozn. 273), BELTING, 1981(pozn. 273).
[301] RYWIKOVÁ 2008 (pozn. 273), 11.
[302] „*Pak vzal kalich, vzdal díky, podal jim ho a pili z něho všichni. A řekl jim:, Toto jest má krev, která zpečeťuje smlouvu a prolévá se za mnohé*.“ Mk 14,23-24.
[303] Konkrétní příklady vyobrazení Bolestného Krista s kalichem zmapovala SALLAY 2000(pozn. 273), 76.
[304] Dóra Salay vypracovala tabulku a s konkrétními příklady SALLAY 2000(pozn. 273), 68
[305] SALLAY 2000(pozn. 273), 7-24.

Michaela ve Vídni[31] z roku 1430. Vídeňský Kristus je zahalen pláštěm,[306] který odkazuje na chrámovou oponu, která se protrhla v momentu Kristovy smrti.[307] Ve vídeňském Kristu je tak tedy silně prezentováno Kristovo mrtvé Tělo. Mezi další příklady Bolestného Krista držící si kalich s důrazem na jeho Tělo je nástěnná malba nad tabernáklem v kostele sv. Františka v Salzburku [85] z roku 1446. Z druhé poloviny 15. století pak pochází socha Bolestného Krista držící kalich z horního Rakouska či jižních Čech [86]

V téže době se v k vyobrazení Bolestného Krista s kalichem přidružuje hostie. Magdaléna Rywiková zdůrazňuje,[308] že vyobrazení kalicha odkazuje na mystérium eucharistie jež obsahuje celistvé tělo živého Krista, tedy i jeho krev. Kalich s doprovodem hostie připomíná *Corpus Christi*, kterého věřící přijímají v posvěcené oplatce a jsou tak jeho prostřednictvím přičleňováni k mystickému tělu církve. Proto je třeba kalich chápat jako ekleziologický symbol jednoty církve a věřících.

Již ze 70. let 14. století se dochovalo vyobrazení Bolestného Krista s kalichem a hostií na vitraji kostela Všech svatých ve Slivenci. Z posledního desetiletí 14. století se dochovala nástěnná malba s Bolestným Kristem v kostele sv. Markéty v Loukově, kde je vyobrazen Kristus s klečícím anděl po jeho levici držící kalich s hostií, na kterou prýští krev z Kristovy rány. Toto téma je v nástěnné malbě poslední čtvrtiny 14. století opravdu oblíbené, další příklady se dochovaly v Morašicích, Loužici a Pouchobradech. V iluminaci Opatovického brevíře[87] obecně datovaného do 80. let 14. století je Bolestný Kristus vyobrazen v celé své postavě jako živý, bez trnové koruny a bez stop utrpení, kromě pěti krvácejících akcentovaných ran. Z rány v boku Kristu prýští proud krve na hostii a stéká při tom do kalicha postaveného u nohou Bolestného Krista. Krev kanoucí na hostii má dle Barbary Miodoňské ukazovat, že eucharistický chléb a tedy přijímání pod jednou, obsahuje celého Krista jako je přijímání pod obojí způsobou.[309]

Vyobrazení Bolestného Krista s kalichem a hostií se vyskytuje i mimo země Koruny české již v poslední čtvrtině 14. století například v Kwidzynu v podobě nástěnné malby. Na poč. 15. století je vyobrazení hojnější. V katedrále v Piacenze [88] je vyobrazen Bolestný Kristus s mnoha padávajícími hostiemi z ran v rukou. Další vyobrazení Bolestného Krista s kalichem a hostií se dochovalo v Halle v Německu, nástěnná malba z farního kostela

[306] „*Majíce tedy, bratří, plnou svobodu k vjití do svatyně skrze krev Ježíšovu, tou cestou novou a živou, kterouž nám způsobil skrze oponu, tj. tělo své*“ Žd 10, 19-20. Na text z epištoly Pavla Židům odkazuje RYWIKOVÁ 2008 (pozn), 13.
[307] Mt 27, 51
[308] RYWIKOVÁ 2008 (pozn. 273), 17.
[309] MIODOŇSKÁ 1968 (292), 233. Vyobrazení Bolestného Krista doprovází text antifony: „*Sacerdos in aeternum Christus*“, určené k vigilii svátku Božího těla, jehož posláním vyobrazení je znázornění transsubstanciace.

v Salzburku z roku kolem 1430 a z téže doby pochází desková malbu z Frauenkirche v Gorlitz. S tématem se v této době setkáme i v Anglii. Ze druhé poloviny 15. století je také řada památek tohoto námětu v Benátkách, Toskánsku, Slezsku, Horním Porýní ad. Konkrétní příklady uvádí Dóra Sallay.[310]

V 15. století se u nás poprvé objevily dva příklady nového ikonografického typu Bolestného Krista z radniční síně Staroměstské a Novoměstské radnice od Mistra Týnské kalvárie. Jde o typický příklad Bolestného Krista v gestu typu *Orans*. Kristovo gesto odkazuje jak na přímluvu, odvolání se na rány *ostentatio vulnerum*, tak na Kristovu úlohu jako soudce při Posledním soudu. Dle Kramáře je tento typ záměrně umístěn do radniční síně, neboť měl Kristus nabádat správce obcí k spravedlivému a milosrdnému souzení a jde podle něj o takřka slavnostní projev Kristova vítězství nad smrtí a jeho milosrdenství při Posledním soudu.[311] Úlohu Bolestného Krista v radnici potvrzují i nápisy doprovázející sochu Staroměstského Krista. Nápis na konzole praví: *Juste iudicate filii hominis*. Nápis na desce visící nad sochou Krista praví: *Deus iudex iustus, fortis et paciens, misericors es miserator longanimis et multum misericors, quia misericordia superexaltat iudicum*. Jan Chlíbec v této souvislosti poukázal na totožné nápisy v iluminaci Gelenhausenova kodexu z roku 1407[89] a v iluminaci Olomoucké právní knihy Václava z Jihlavy z roku 1430[90].[312] Obě iluminace zobrazují slavnostní přísahu městské rady, v prvním případě před výjevem Ukřižování a ve druhém případě před Kristem v gestu *orans* sedícího na duze v mandorle.

Milena Bartlová vykládá významové spojení Bolestného Krista a Apokalyptického soudce jako výraz Kristovy eucharistické proměny a znázornění Božího zákona „*coby svorníku husitského konceptu politické moci*“[313] Daniela Rywiková argumentuje, že „*vizuální asociace Bolestného a Apokalyptického Krista jako soudce prostřednictvím gesta ostensio vulneris pozdvižených rukou, nepředstavuje v kontextu evropského umění středověku novum a setkáváme se s ním již v období vrcholného středověku,*“ jak jsme si ukázali na výše uvedených příkladech.

Milena Bartlová se dále pozastavuje nad fyzičností Bolestných Kristů z pražských radnic a vykládá ji jako naléhavou inscenaci přesahující meze středověké asociace nahého lidského těla. Fyzičnost proto vysvětluje jako symbol husitské teologie narozdíl od prostého znaku kalicha, jehož má ztělesňovat. Na tuto hypotézu odpovídá Daniela Rywiková, která se naopak domnívá, že zdůrazněná fyzičnost Kristova těla měla nepochybně vyjádřit reálnou

[310] SALLAY 2000 (pozn. 273), 67- 75.
[311] KRAMÁŘ 1935 (pozn. 273), 79.
[312] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 35-36.
[313] BARTLOVÁ 2004 (pozn.3), 47.

přítomnost ve svátosti oltářní tzv. druhou inkarnaci, vtělení Kristova těla do podoby konsekrované hostie.[314] V souvislosti se zdůrazněnou fyzičností je zajímavá studie Jeffryho Hamburgera,[315] který mluví o *naked truth* a domnívá se, že nejpřesvědčivější náboženské obrazy vycházejí jednak z empirické zkušenosti, ale zároveň čím více jsou přesvědčivější tím více podporují autenticitu toho co zobrazují. Tím je v našem případě Tělo Kristovo tedy eucharistický chléb. Zobrazení božské pravdy díky empirické zkušenosti může být dle Hamburegera vnímáno jako naturalistické, materialistické, haptické, senzuální a tedy i tělesné: „*The nakes truth is noc longer invisible, it can be seen and has a body*.“[316] Naturalismus a iluzivnost jsou však výtvarnými prostředky, které vizualizují nejen neviditelného Boha, ale i další světské postavy. Tyto prostředky užívané v kontextu evropského umění, zejména v 15. století jsou zvláště devízou nizozemských primitivů. Dle Kateřiny Horníčkové stylová vyhraněnost tvorby Mistra Týnské kalvárie, tím myšlen důraz na realismus mistrových děl, vychází ze specifického zadání vytvořit díla konvenující utrakvistické eschatologii.[317] Nicméně na řadě děl z doby před husitskými válkami z čistě katolického prostředí vykazují stejné zaujetí pro modelaci a zdůraznění Kristova Těla.

Dle mého názoru, je nutné zvážit zda u typu radničního Bolestného Krista nepřevažuje nebo není jeho primární rovinou role milosrdenství a spravedlivého soudu, kterou by měla následovat městská ráda konfrontována s rolí Boha soudce. Výklad o ikonografickém typu Bolestného Krista z radničních síní rozšíří následující kapitola.

Co se týče husitské ikonografie, obecně srozumitelným znakem českého husitství se stal kalich.[318] Dle Františka Šmahela „*kalich celému hnutí přinášel obecně viditelný znak odlišnosti od římskokatolické strany*“.[319] Milena Bartlová však nabádá k opatrnosti výkladu kalicha jako výtvarného symbolu utrakvismu, neboť přijmutí symbolu společností je komplikovaný proces trvající jistou dobu.[320] Kalich byl poprvé podáván v letech 1414 a 1415, ale nejstarší vyobrazení kalicha v souvislosti s radikálním utrakvismem je až z doby

[314] RYWIKOVÁ 2008 (pozn. 273), 21.
[315] Jaffrey HAMBURER: Seeing and believing: The suspicion of sight and the authentication of vision in late medieval art and devotion, in: Klaus KRUGLER, Alessandro NOVA (eds.): Imagination und Wirklichkeit: zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, Mainz 2000, 47-69. Tyto myšlenky Hamburger vysvětluje na příkladu představitelů nizozemského realismu.
[316] HAMBURGER 2000(pozn. 315), 48.
[317] Kateřina HORNÍČKOVÁ: Mezi tradicí a inovací. Náboženský obraz v českém utrakvismu, in: Kateřina HORNÍČKOVÁ, Michal ŠRONĚK (eds.): Umění české reformace 1380-1620, Praha 2010. 2010, 87.
[318] Milena BARTLOVÁ: Ikonografie kalicha, symbolu husitství, in: Husitský Tábor. Supplementum 1. Sborník husitského muzea, Tábor 2001, 453-461, 453.
[319] František ŠMAHEL: Husitská revoluce, Praha 1993, 102.
[320] Milena BARTLOVÁ: Původ husitského kalicha z ikonografického hlediska, in: Umění XLIV, 1996, 167-183, 167.

husitských válek, a to ve funkci erbovního znamení a pečetního znaku.[321] Do počátku 30 let 15. století byl kalich dle Mileny Bartlové užíván v souvislosti s radikálními bojovnými utrakvisty a teprve v období po kompaktátech byl užíván šířeji.[322]

Nejstarším dokladem o užití obrazu v liturgickém kontextu je dle Mileny Bartlové oltář pořízený do malostranského kostela sv. Mikuláše z roku 1434, kde měl být namalován Kristus na kříži a kalich s hostií smočenou v Kristově krvi, jak známe ze zprávy o jeho pořízení. Co se týče přímých výtvarných vizuálních dokladů z této doby, je jejich studium ztíženo pravděpodobně torzálním počtem. Lze však z následujícího přehledu vyčíst, že téma Bolestného Krista v utrakvistické ikonografii po kompaktátech v roce 1436 mělo své důležité místo.

Téma Bolestného Krista bylo totiž hlavním motivem utrakvistického oltáře. Ve středu tohoto oltáře byla nika pro uložení monstrance s Tělem Božím a nebo byl do středu oltáře vložen obraz Bolestného Krista. Pravděpodobně z doby kolem roku 1440 pochází deska se sv. Felixem a Adauktem[91]na jedné straně a na druhé straně s Bolestným Kristem s pozdviženýma rukama v tradičním gestu *orans*, obklopeného *Arma Christi*, vedle kterého klečí anděl zachytávající krev z Kristova boku do kalicha.[323] Z roku 1441 pochází Bible husitská[92], kde je také vyobrazen Bolestný Kristus v tradičním gestu *orans*. Z Kristovy rány v boku se řinou proudy krve, které mu stékají po noze. Kalich s hostií je zde vyobrazen jako stojící na oltáři mimo iniciálu v horní části paginy. Další vyobrazení Bolestného Krista z utrakvistického prostředí nalezneme v Husitských modlitbách z roku 1440, kde je však Bolestný Kristus vyobrazen bez kalicha v naprosto tradičním pojetí. Ze studované doby se dochovala socha Bolestného Krista z Horního Dvořiště[93] bez kalicha s důrazem *ostentatio vulnerum* v tradičním gestu *orans*. Z 50. let 15. století se dochovala nástěnná malbě z utrakvistického prostředí v kostele sv. Jakuba v Kutné Hoře s Bolestným Kristem opět v gestu *orans*, u jehož pravé nohy stojí kalich s hostií. V Kutné Hoře se dále setkáme s vyobrazením Bolestného Krista stojícího v tumbě v misálu Jan Humpoleckého[94] z roku 1486, ve kterém je Kristovo tělo je akcentováno promodelováním modravým šerosvitem. Podobnou akcentaci nalezneme i v prostředí, které nebylo nakloněno utrakvismu. Například v olomouckém Misálu sakristána Jakuba a řeholnice Marty[95] z 90. let 15. století.

Za klíčovou památku utrakvistické tvorby je považována malba Bolestného Krista mezi anděly[96] z roku kolem 1470 pocházejícího z tehdy centrálního kostela utrakvismu

[321]Přehled vyobrazení kalicha ve funkci erbovního znaku podává BARTLOVÁ 2001 (pozn. 318), 453.
[322] BARTLOVÁ 1996 (pozn. 320), 180.
[323] Ibidem 179.

Panny Marie před Týnem. Kristus je zde podpírán dvěma anděly, kteří jeho tělo svátostně přidržují přes bílé plátno. Kristus levicí drží kalich, do kterého stékají kapky padající z Kristovy hlavy z ran způsobených trnovou korunou, zatímco pravicí si Kristus sahá do rány v boku, ze které vytahuje hostii. Dle Kateřiny Horníčkové jde o dogmaticky přesné vyobrazení motivu eucharistického Bolestného Krista jako oběti pod obojí.[324] Na obraze je Kristovo tělo vystaveno jako eucharistický chléb a nabídnuto anděly k přijímání. Totéž sděluje i nápis rámu obrazu,[325] a proto je třeba dle Kateřiny Horníčkové chápat vyobrazení jako prosazení výlučnosti oběti podobojí.[326]

Z roku 1511 pochází socha Bolestného Krista[97] pocházející pravděpodobně z radnice v Kutné Hoře.[327] Jde o ikonografický typ Bolestného Krista jak známe z pražských radnic. Socha je tak třetím známým příkladem tohoto typu v Čechách.

Vyobrazení Bolestného Krista s kalichem, hostií či bez je v době po kompaktátech roku 1436 otázkou i evropského prostředí nezasaženého utrakvismem. Dle mého názoru to znamená, že hranice mezi „utrakvistickým" a „katolickým" vyobrazením Bolestného Krista je velice křehká, propustná a neidentifikovatelná. Již Jan Royt poukázal na to, že se obraz Bolestného Krista objevuje i v prostředí, které nebylo husitům nakloněno a proto není nutné tento námět striktně spojovat s utrakvismem.[328] I Kateřina Horníčková se vyjadřuje k tomu, že náměty uměleckých děl se u obou konfesí dokonce do určité míry motivy, neboť obrazy byly vytvářeny pro reprezentační, didaktické, memoriální i estetické účely.[329] I v nejnovějším bádání poukázal Aleš Mudra na to, že se díla utrakvistů nijak nelišila od katolických.[330]

Závěrem k ikonografii Bolestného Krista z pražských radnic se vrátím k *naked truth*[331] a zdůraznění fyzičnosti Kristova Těla, která je Milenou Bartlovou vykládána coby ztělesnění ideálu utrakvistické teologie. Jestliže srovnáme vyobrazení Bolestného Krista (propracování anatomie, akcentace krve, gesta) zejména z oblasti rukopisů, které jsou mnohdy jistěji datovány, svým původem z Prahy a Moravy před husitskými válkami mezi sebou, zjistíme že mezi nimi není rozdíl. Pakliže srovnáme památky z husitského a utrakvistického prostředí

[324] HORNÍČKOVÁ 2010 (pozn. 317), 110.
[325] „*byl jsem umučen pro tebe, zatímco ty hřešíš, přestaň pro mne/ Já jsem ten chléb živý, jenž z nebe sestoupil/ Kdokoliv jedl z tohoto chlebu, bude žít (věčně)/ Pohleď, smrtelníku, jaká oběť (hostia) je pro tebe dána*" HORNÍČKOVÁ 2010 (pozn. 317), 110.
[326] HORNÍČKOVÁ 2010 (pozn. 317), 110.
[327] Socha byla údajně zachráněna z hořící staré radnice v roce 1770. Milena BARTLOVÁ: Kristus Bolestný z Kutné Hory, in: Kateřina HORNÍČKOVÁ, Michal ŠRONĚK (eds.): Umění české reformace 1380-1620, Praha 2010, 196.
[328] ROYT 2006 (pozn.171), 559.
[329] HORNÍČKOVÁ/ŠRONĚK 2010 (pozn. 317), 16.
[330] Aleš MUDRA (ed.): V oplatce jsi všecek tajně. Eucharistie v náboženské a vizuální kultuře Českých zemí do roku 1620, Praha 2017, 11.
[331] HAMBURGER 2000 (pozn. 315.)

Prahy a Kutné Hory s památkami z Moravy, která nebyla utrakvismu příliš nakloněna, zjistíme, že mezi nimi opět není zásadní rozdíl. Z toho důvodu se domnívám, že nemůžeme s jistotou určit, že ikonografie Bolestného Krista z radnic je pro-utrakvistická, i s ohledem na to, že se nám dochovaly pouze tři památky, z toho dvě od téhož autora.

5.2.Výzdoba velkých radničních sálů

Výzdobě radničních síní se věnoval ve svém příspěvku, ze kterého vycházím, Jan Royt.[332] Radniční budovy patřily vedle kostela k hlavním dominantám města, byly centrem politického i hospodářského života, a proto jim byla věnována patřičná pozornost i co se týče umělecké výzdoby. Pomyslným srdcem radnice byl velký radniční sál, který sloužil ke shromáždění obce a obvykle na ni navazovala zasedací síň městské rady a kaple.

Jan Royt uvádí příklady výzdob radničních síní. Například v Paříži byl velký sál radnice vyzdoben monumentálními sochami francouzských králů, obdobná výzdoba s vyobrazením vladařů byla typická i pro německé radnice (Lübeck, Norimberk, Kolín nad Rýnem).[333] Zajímavě byla vyzdobena radnice v Erfurtu s náměty měsíců a řemesel provozovaných ve městě. Pro Itálii byla typická výzdoba nástěnnou malbou s tématem Maesty, Madony obklopené světci.[334] Nejstarší dochovaná nástěnná malba v Čechách se dochovala v Chebu, kde byl radniční sál vyzdoben znakovou galerií s erby království, vévodství a znaky rodů. Dále chebskou radnici zdobily figurální malby s náměty sv. Kryštofa, turnajového klání dvou rytířů a bájnými bytostmi.

Jak vidíme výzdoba radničních síní byla pestrá a převážně se věnovala vladařské tématice. Dle Jana Royta byla obvyklou výzdobou radních síní v Čechách postava Bolestného Krista, jak známe ze Staroměstské a Novoměstské radnice, který měl radní nabádat ke spravedlivému soudu. Staroměstského Bolestného Krista dále doprovází socha sv. Václava vytvořená na konci 15. století. Výzdoba Staroměstské radnice pokračovala v roce 1555, kdy byly do velkého sálu umístěny erby měšťanů a řemeslnických cechů. Roku 1477 byl pořízen řezbářky vyvedený znak Starého Města. Nádherný městský znak zdobí i velkou radní síň v Táboře. Stěny radničních místností zdobily i nástěnné malby, o čemž vypovídá svědectví V.V. Tomka, který nám podává zprávu o výzdobě Novoměstské radnice, námět ale není znám.[335] Jedinečné svědectví o pozdně gotické výzdobě radního sálu radnice v Kutné Hoře zanechal jezuita Jan Kořínek, který popisuje výzdobu nástěnné malby s tématem „*cosi ze*

[332] Jan ROYT: Rituál a umělecká výzdoba radničních budov, in: Martin NODL, František ŠMAHEL (eds.): Rituály, ceremonie a festivity ve střední Evropě 14. s 15. století, Praha2009, 247-255
[333] ROYT 2009 (pozn. 332), 251.
[334] Idem.
[335] Václav Vladivoj TOMEK: Dějepis města Prahy, 2, Praha 1871,222.

starých historií.“ [336] Dále byla síň vyzdobena postavou Kumské Sibyly se svou družinou, postavou císaře Augusta s dvořany a postavou Panny Marie s dítětem stojící na měsíci. O tom že byl námět Bolestného Krista charakteristický pro výzdobu radniční síni vypovídá i pořízení sochy tohoto námětu do Kutnohorské radnice v roce 1511.

Na stole sálů stával krucifix, který sloužil k přísahám při soudech. I sami členové městské rady přísahali na postavu Krista, jak víme z vyobrazení iluminace Jihlavské právní knihy (1407–1419)[89].[337]

Nedílnou součástí radnic byla radniční kaple, kde se po přísaze městské rady odehrávala mše. Závěr takové kaple mohl tvořit arkýř, jak známe ze Staroměstské radnice v Praze, Olomouci nebo ve Vratislavi.[338] V zahraničí se setkáváme i se samostatně stojícími kaplemi, jako je například ve Florencii Or san Michele. Kaple bývaly vyzdobeny námětem Posledního soudu, jak známe z olomoucké radniční kaple.[339]

Olomoucká radniční kaple hrála význačnou roli v životě městské rady, totiž na den sv. Vavřince byla podkomořím doplňována městská rada, která přísahala, že bude poslušna vrchnosti a zodpovědná za obec, což bylo vyjádřeno devízou: „*Iuste iudicate filli hominis – Spravedlivě suďte, synové člověka.*“[340]

Obdobný nápis zdobí nápisovou pásku, kterou drží anděl na konzole, na které stojí Bolestný Kristus ve Staroměstské radnici. Týž nápis vidíme i v iluminaci zpodobňující přísahu městské rady v Olomouckém právním sborníku Václava z Jihlavy (1430)[90]. Městská rada je zde vyobrazena před Kristem v mandorle, kolem kterého obíhá nápisová páska s devízou spravedlivého soudu. Dle Pavola Černého[341] je nutno chápat vyobrazení Posledního soudu jako charakteristiku výzdoby interiéru radní síně. Analogické vyobrazení nacházíme ve starším jihlavském rukopisu, kde městští radní stojí před zobrazením Ukřižování.[342]

Výzdoba radnic byla silně vázána na téma Posledního soudu. Zobrazení tohoto tématu bylo totiž právně kodifikováno a podle doporučení 16. článku tzv. Saského městského práva

---

[336] Opis Jana Kořínka provedl ROYT 2009 (pozn. 332), 252-253.
[337] Pavol ČERNÝ: Jan z Gelnhausenu, právní sbírka města Jihlavy, in: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska, díl 2, Brno, 1999, 490-491.
[338] ROYT 2009 (pozn. 332), 254.
[339] O celkové výzdobě olomoucké radniční kaple Jan ROYT: Cyklus maleb, Olomouc, radniční kaple sv. Jeronýma, in: Ivo HLOBIL, Marek PERŮTKA (eds.): Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska, díl 3, Olomouc 1990, 408-410.
[340] ROYT 2009 (pozn. 332), 254.
[341] Pavol ČERNÝ: Olomoucký právní sborník, in: Ivo HLOBIL, Marek PERŮTKA (eds.): Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska, díl 3, Olomouc 1990, 476-478, 476. K tomuto dále Jan KRÁSA: Studie o rukopisech husitské doby, Umění XXII, 1974, 17-50.
[342] ČERNÝ 1999 (pozn. 341), 476.

z konce 14. století měl dát každý rychtář vymalovat na radnici obraz Posledního soudu.[343] Konfrontaci městské rady s Posledním soudem znázorňuje patrně novověká kopie desky z let 1430-1440, jejíž původní umístění není jisté[98].[344] Jde o klasické vyobrazení posledního soudu s Kristem trůnícím v mandorle.[345] Z Kristových úst vychází ostré meče symbolizující jeho rozsudek přísný, ale zároveň milostivý. Zajímavé je vyobrazení světského soudce sedícího na vyvýšeném místě v ose pod Kristem. Kolem postavy soudce je vyobrazeno dalších osm mužů různého věku oblečených v reprezentativních šatech. Před nimi je skupina dvou mladých mužů otočených k sobě v gestu přísahy, přičemž jeden z nich drží hůl jako symbol oprávnění k soudu.[346] Malba tak patří k rozšířenému typu vyskytující se v souvislosti s radnicemi. Dle Markuse Horsche,[347] ale nebyla výzdoba s námětem Posledního soudu ve světských místnostech příliš častá, badatel uvádí pouze výzdobu v radnici ve Štýrském Hradci a Weselu.

Z těchto řádek lze vyvodit, že výzdoba radničních síní byla velice pestrá a věnovala se především vladařské reprezentaci, jsou však známé i příklady (avšak výjimečné) výzdoby radničních síní s námětem Posledního soudu. Ikonografickým tématem, jehož přítomnost v radnicích byla Saským městským právem od konce 14. století právně daná. Téma bylo ale pravděpodobně vázáno na prostor radniční kaple. Zobrazení Posledního soudu totiž konvenuje s povoláním radních, jejichž povinností je spravedlivě soudit. Moc radních je tak konfrontována se spravedlností Boží. O vázanosti k tématu Posledního soudu také svědčí výzdoba radničních síní sochou Bolestného Krista. Jak bylo doloženo v kapitole o ikonografii Bolestného Krista, socha kombinuje spojení tradičního námětu eucharistického Bolestného Krista a současně rovinu Apokalyptického soudce. Tím, že je Kristus ztvárněn v sochařském médiu, je vlastně fyzicky přítomen při vykonávání soudů městské rady a je tak tedy zřetelně motivačního charakteru.

5.3. Bolestný Kristus ze Staroměstské radnice

Socha Staroměstského Bolestného Krista je v majetku Magistrátu hlavního města Prahy a nyní ji najdeme na místě jejího původního umístění na konzole s andělem v radní síni Staroměstské radnice[99–101].

[343] ROYT 2009 (pozn. 332), 254-255.
[344] Markus HORSCH: Poslední soud, kat. heslo č. 234, in: Jiří FAJT (ed.):Karel IV. císař z Boží milosti (katalog výstavy), Praha 2006.
[345] Celý popis posledního soudu desky HORSCH 2006 (pozn. 344), 622-623.
[346] Idem.
[347] HORSCH 2006 (pozn. 344),623. Badatel vychází z Georg TROESCHER: Weltgerichstbilder in Rathausern und Gerichsstatten, Wallraf- Richartz-Jahrbuch II, 139-214.

Jde o sochu vytvořenou z lipového dřeva, vysokou 125 cm s opracovanými zády. Socha se dochovala částečně s původní polychromií. Socha Krista je dále doplněna o původní nápisovou desku, která nad ní visí. Nápis desky praví: „*Deus iudex iustus, fortis et paciens, misericors es miserator longanimis et multum misericors, quia misericordia superexaltat iudicum*“[348] Nápisová páska, kterou drží anděl na konzole praví: „*Juste iudicate filii hominis.*“ Socha byla kolem roku 1950 restaurována Bohuslavem Slánským, v roce 1986 Václavem Stádníkem a naposledy v letech 2005–2010 Tomášem Bergerem,[349] jehož restaurátorský průzkum obsahoval materiálové analýzy Dorothey Pechové. V roce 2008 byly provedeny Jankou Hradilovou a Davidem Hradilem další materiálové analýzy.[350]

Plastika představuje Bolestného Krista, plně plasticky pojednanou, volně stojící postavu na nízkém polygonálním soklu. Kristus stojí v elegantně vyvedeném výrazném kontrapostu, přičemž jeho levá noha je nosná a pravá noha je jako volná předkročená. Srovnání postoje se sochou sv. Václava z katedrály sv. Víta je naprosto oprávněné,[351] neboť na něj nesporně navazuje, s ohledem na stylový původ Mistra Týnské kalvárie v parléřovském sochařství.[352] Kristova nosná noha spočívá celá na soklu jen prsty lehce přesahují přes diagonálně zkosenou hranu, ke které se organicky tisknou. Pravá noha spočívá na soklu pouze patou, nárt a prsty jsou mimo sokl ve vzduchu. Při vnímání z podhledu, pro který byla socha vytvořena, tak budí postoj Krista velice živoucí dojem, a dovádí tak do dokonalosti kontrapost svého předchůdce sv. Václava z pražské katedrály, který byl vytvořen taktéž pro podhled. To že je socha Bolestného Krista vyvedená pro podhled utvrzují nejen opticky pro podhled dimenzované proporce (proporčně lehce nadsazený a plasticky vyklenutý hrudní koš s útlejším přechodem břicha v pasu), ale i rozložení Kristových nohou na soklu, které z bočního pohledu v úrovni sochy působí labilním dojmem narozdíl od podhledu. Při pozorování ze spod cítíme, že postavou Krista probíhá diagonála, která se počíná v Kristově pravé diagonálně předkročené noze, která probíhá siluetou volné nohy a končí v Kristově

[348] Opis textu nápisové desky z Jaromír HOMOLKA: Sochařství. In: Jaromír HOMOLKA/Josef KRÁSA/Václav MENCL/Jaroslav PEŠINA/Josef PETRÁŇ: Pozdně gotické umění v Čechách (1471−1526). Praha 1985, 241. Homolka také uvádí překlad, který vychází z žalmu 102 a listu sv. Jakuba apoštola kap. 2 „*Bůh je soudce spravedlivý, silný, trpělivý, lítostivý, dlouho schovávající a mnohého milosrdenství, poněvadž milosrdenství převyšuje soud*“

[349] Tomáš BERGER: Bolestný Kristus na konzole s andělem ze Staroměstské radnice v Praze, rkp. Restaurátorské zprávy, inv. č. 688/07, RZ 22, Praha 2005; Tomáš BERGER: Bolestný Kristus na konzole s andělem ze Staroměstské radnice v Praze, rkp. Restaurátorské zprávy, inv. č. 689/07, RZ 22, Praha 2006.

[350] Janka HRADILOVÁ, David HRADIL: Kristus Bolestný, rkp, zprávy o materiálovém průzkumu, Praha 2008. Materiálové analýzy vyhodnoceny v Jitka VLČKOVÁ, Janka HRADILOVÁ, Jana SANYOVÁ, Silvie ŠVARCOVÁ: Příklad Bolestného Krista na konzole s bustou anděla ze Staroměstské radnice, in: David HRADIL, Janka HRADILOVÁ: Jak se skládá příběh středověkého výtvarného díla, Acta Artis Academica, 2010.

[351] Srovnání provedl HOMOLKA 1970 (pozn.2), 169, a přebírá jej i CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 37.

[352] Viz kapitola Stylová východiska Mistra Týnské kalvárie.

hlavě, která se lehce přiklonila k levému rameni. Stranově a hmotově je tak socha vyvážená. Pohyb hlavy je umocněn orientovaným pohledem Krista směrem dolů. Kristus se na soklu postavil v gestu, kterými ukazuje své probodené dlaně.

Již jen z tohoto základního popisu cítíme genialitu umělce, který dokázal vytvořit umělecké dílo pro specifické místo, určitou výšku a při tom uchovat a organicky dimenzovat tělesný kánon. Živoucí postoj sochy doprovázejí další vitální a veristické detaily.

Hlava Krista[102] je podélného tvaru a její obličejový typ je totožný s Ukřižovanými Kristy Mistra Týnské kalvárie. Kristu se do tváře vepsal zmučený, trýznivý výraz. Mimické svaly nadočnicových oblouků jsou zešikma natočené a stažené v bolestném výrazu. Ten podtrhují oči, které jsou vpadlé pod nadočnicovými oblouky. Oči jsou přivřené s plasticky modelovanými víčky, obepnuté drobnými vráskami v Kristově bolestném výrazu. Ten zdůrazňují i polootevřená ústa, která jsou motivována Kristovým bolestným povzdechem. V Kristových ústech dokonce vidíme malé bílé zuby a jazyk. Obličej Bolestného Krista je tak pojednán v naprosto přítomném okamžikovém expresivním prodchnutí bolestí. Kristus má detailně řezbované vlasy pramen po prameni. Jeho vlasy se spouštějí ve zvlněných dekorativních pramenech podobně jako u dumlosovského Ukřižování. Po jeho levé straně spadá jeden spletený pramen, který se při koncích šnekovitě stáčí. Zbytek vlasů je pojednán v plastickém reliéfu vlnitých pramenů vlasů, které obepínají hlavu, krk a ramena, jejichž konce se taktéž dekorativně stáčejí do šnekovitých útvarů. Na hlavě má Kristus posazenou trnovou korunu spletenou ze dvou trnitých prutů. Kristovy vousy jsou podobně jako vlasy detailně zpracovány v jednotlivých zvlněných pramenech a vytvářejí tak pro tvorbu Týnského mistra typickou rozdvojenou bradku. Kristovy tváře mají reliéfně pojaté strniště v drobných stočených útvarech.

Expresivnost výrazu Krista dotváří i celkový charakter Kristovy křehké tělesné konstituce vyschlých svalů, které potahují kostru. Kristův krk přechází po stranách s vypjatými svaly a šlachami v úzká ramena, v nichž vidíme nasazení klíčních kostí, které pod kůží značně vystupují. Kristovy ruce jsou svým nasazením svalů realisticky pojednané. Pojednání Kristových probodených ran s vytažením kůže je velice veristické. Kůže jako by ještě obepínala hřeb, kterým byla dlaň probodnuta.

Křehkost konstituce cítíme zejména v partii plasticky vyklenutého až Kristovým povzdechem vzdutého hrudního koše. Ten je pojednán v naprostém verismu. Na hrudní kosti cítíme jednotlivé šlachy potahující hrudní kost mezi drobnými prsními svaly, žebra hrudního koše můžeme spočítat. Mezi žebry se pne kůže po břišních svalech, pod kterými je realisticky provedený pupík zapadlý v nafouklém podbřišku mezi kostnatou pánví. Kristovu celkovou

tělesnou konstituci, ale i obličejový typ můžeme porovnávat s parléřovskými pietami z kostela sv. Tomáše v Brně a Vratislavskou pietou z kostela sv. Alžběty (dnes zničená).[353]

Kristova bedra jsou překryta řasenou rouškou, jejíž sklad je proveden bez uzlů, oba cípy jsou podvlečeny tak, že přepadávají z boků Krista v drobných kaskádách až pod kolena. Provedení bederní roušky typologicky odpovídá Ukřižovanému ze sv. Víta, který jsem společně s dumlosovským krucifixem určila za dva prototypy. Svým lámáním mísovitých záhybů vlivem rozložení nohou a motivickými detaily skutečně odpovídá svatovítskému Ukřižovanému více než dumlosovskému. Dle mého názoru se současně na srovnání Staroměstského Krista a dumlosovskéo Ukřižovaného, projevilo stáří krucifixu, který může být nejstarším dílem Mistra Týnské kalvárie. Rouška dodává postavě Bolestného Krista na jistém dekorativismu. Tento aspekt svými slovy výborně charakterizoval Jan Chlíbec: „*balancuje na hranici dekorativismu krásného slohu*“[354] a pronikavého realismu.

Anatomicky důsledně citlivě jsou vyvedené i Kristovy nohy, na kterých rozlišíme svaly uvolněné nohy a stažené svaly nosné nohy. Na nohou řezbář provedl rány se stejně veristickými detaily jako na rukou.

Na expresivnosti sochy přidává původní polychromie s krvavými prameny, jejichž provedení můžeme porovnat se svatovítským Ukřižovaným a dílenskou prací Ukřižovaným ze sv. Jana pod Skalou.[355] Stejně jako u svatovítské sochy způsobuje Kristu trnová koruna rány na čele, po kterém se řinou kapky krve stékající po čele a v drobných krůpějích po krku. U Staroměstského Bolestného Krista kapky krve padají z čela na Kristovo břicho, tímto způsobem je pojednaná i polychromie krucifixu ze Svatého Jana pod Skalou. U těchto tří děl vyvěrá silný proud krve z Kristovy rány po pravém boku a podtéká pod rouškou, na kterou krev prosakuje v červených mapách. Pod rouškou stékají po obou nohách obdobným způsobem další prameny krve.

Jde o vysoce kvalitní sochu, kterou můžeme obdivovat ve své původní podobě, díky poměrně citlivým restaurátorským zásahům. Již z prvních restaurátorských zásahů provedených Bohuslavem Slánským jsou známy fotografie a popis zásahu.[356] Bohuslav Slánský zjistil, že socha byla přemalována dvěma pozdějšími souvislými vrstvami olejových barev. Povrchový nátěr byl dle slov Slánského proveden s malým porozuměním pro plastický

[353] HOMOLKA 1990 (pozn.2), 15.
[354] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 37.
[355] U dalších děl nemůžeme původní původní polychromii takto detailně srovnávat, neboť dumlosovský Ukřižovaný je opatřen novodobou polychromií, u Ukřižovaného z Týnského chrámu se nedochovala polychromie v takovém rozsahu.
[356] Bohuslav SLÁNSKÝ: Technika malby II. díly. Průzkum a restaurování obrazů, Praha 1956, tab. 178, 179.

efekt.[357] Tyto vrstvy byly sejmuty na původní polychromii, následně byly doplněny odpadlé části sochy, vytmeleny porušené plochy a socha byla retušována.[358] V roce 2005 byl na soše proveden restaurátorský průzkum a zásah Tomášem Bergerem, který odhalil, že předchozí zásahy nekomplexně sejmuly barokní polychromii, která zůstala v určitých partiích až v desítkách cm^2.[359] Průzkum dále odhalil staré tmely a retuše z nejméně tří etap. Restaurátor provedl předběžný zásah, který spočíval v celkovém očištění sochy a odstranění zbytků barokní polychromie. Byly odejmuty materiálové vzorky, socha byla celkově zajištěna a petrifikována, místa nedávného poškození zatmelena. Nakonec byla socha zakonservována lakem, který sjednotil estetický vzhled polychromie.

Staroměstský Bolestný Kristus má svůj přímý protějšek v Novoměstském Bolestném Kristu od téhož autora. Sochy jsou takřka totožné, ale při bližším pozorování jsou patrné drobné rozdíly v řezbě, modelaci a kompozici těla[103]. Tyto rozdíly se literatura snažila vyhodnotit a najít mezi oběma díly chronologii.

Jaromír Pečírka[360] nehodnotil sochu Staroměstského Krista příliš kladně a konstatoval, že staroměstská socha opakuje typ Novoměstského Krista s patrnými odchylkami především v proporcích a v měkčí modelaci trupu, nohou i roušky. Tyto drobné odchylky badatele přivedly k názoru, že jde o kopii, jejíž obměny originálu vysvětluje dobou vzniku, kterou pro něj je období po husitských válkách. Albert Kutal[361] je rozdílného názoru a po srovnání s Novoměstským Kristem Staroměstského Krista klasifikuje jako zdrženlivějšího a elegantnějšího, v popisu méně drastického, a proto sochu považuje za starší dílo. Albert Kutal svou dataci Staroměstského Krista opírá o archivní prameny.[362] Badatel vychází ze zprávy z roku 1399,[363] kdy vyhořela Staroměstská radnice, která byla v následujících letech opravována. V roce 1407 se mluví o nové radniční síni „*in aestuario novo domus praetorii*“.[364] Albert Kutal se domnívá, že už v této době stála socha v radnici.

Jaromír Homolka[365] je také toho názoru, že je Staroměstský Kristus starší. Dle badatele socha nepřekonala rezidua reliéfního pojetí krásného slohu s dominujícím čelním

[357] SLÁNSKÝ 1956 (pozn 356.), 325.
[358] Idem.
[359] BERGER 2006 (pozn. 349); BERGER 2005 (pozn. 349).
[360] PEČÍRKA 1931 (pozn.2), 229. Plastiku však badatel studoval ještě s nánosy barokní polychromie.
[361] KUTAL 1962 (pozn.2), 112.
[362] ibidem 113.
[363] Václav Vladivoj TOMEK: Základy místopisu pražského, Praha 1866, 2.
[364] Z touto správou poprvé přichází KUTAL 1962(pozn.2), 113, který vychází z TOMEK, 1866 (pozn 363.), 10. Tuto dataci následně přijal i HOMOLKA 1963 (pozn.2), 431.
[365] HOMOLKA 1970 (pozn.2), 169.

pohledem obdobně jako socha Madony Krumlovské. Badatel souhlasí s datací Alberta Kutala, kterou podložil zprávami z dějiště Staroměstské radnice.[366]

I Jan Chlíbec[367] stejně jako před tím Jaromír Homolka zdůrazňuje průčelnost Staroměstského Krista, kterou také vykládá jako pozůstatek krásného slohu. Dle badatele je Kristus svým postojem spjatý s krásnými madonami a je v jeho prostorovém rozvinutí zdůrazněno frontální pojetí narozdíl od Novoměstského Krista,[368] ve kterém Jan Chlíbec vidí lehký náznak rotačního vychýlení. Badatel také souhlasí s datací, kterou provedl Albert Kutal a snaží se ji utvrdit[369] zápisem v Místopisu pražském, který praví „*judex et jurati praesentes in stuba consilii*" a váže se k roku 1404.[370] Díky tomu se badatel domnívá, že socha Staroměstského Bolestného Krista byla vytvořena hned po roce 1400, tedy vzápětí po obnově radnice po jejím požáru a za horní hranici pro vytvoření díla považuje zmíněný rok 1404.[371] S datací mezi léta 1400–1407, kterou provedl Albert Kutal souhlasím a jeví se mi ještě více pravděpodobnější, po tom co Jan Chlíbec vymezil vznik sochy dalším letopočtem 1404.

Milena Bartlová rozdíly v pojednání a řezbě Kristů nepovažuje při možné variabilitě dvou individuálních uměleckých děl za určující a považuje za adekvátnější počítat s řádově stejnou dobou vzniku obou soch.[372] Snahu předchozích historiků umění najít následnost mezi oběma díly Bolestných Kristů dokonce nazvala závažným handicapem. Dle badatelky běžně užívané fotografie zkreslují vnímání obou soch, zejména u Staroměstského Krista znejasňují jeho postoj, otevřená ústa, znázornění očních zorniček, a tak oslabují celkové působení díla. Nejmarkantnější se dle badatelky v rozporu se skutečností jeví modelace Staroměstského Krista, která působí měkčím a splývavějším dojmem, [373] což je dle Mileny Bartlové také dáno odlišně dochovaným povrchem soch. Staroměstský Bolestný Kristus byl totiž v době, kdy badatelka a badatelé před ní prováděli výzkum stále ještě pokryt nánosy několika vrstev nepůvodních polychromií v porovnání se stavem Novoměstského Krista, jak sama badatelka vyhodnocuje. V kapitole věnované Novoměstskému Kristu, se budu s ohledem na výtky, které Milena Bartlová poznamenala, sama snažit porovnat obě sochy, které jsou dnes celoplošně odkryty na původní polychromii.

[366] HOMOLKA 1963 (pozn.2), 431.
[367] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 35-39
[368] Ibidem 37.
[369] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 36.
[370] TOMEK 1866 (pozn 363.), 9.
[371] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 36.
[372] BARTLOVÁ 2004 (pozn.3), 45.
[373] Idem.

Milena Bartlová se dataci obou soch Bolestných Kristů z pražských radnic snaží posunout na základě ikonografického rozboru do 40. let 15. století. Datační posun by měl sochy časově přiblížit k Týnské kalvárii, kterou datuje do roku 1439.

Ikonografický rozbor, který jsem provedla v předcházející kapitole doložil, že hypotéza badatelky není nosná. Dalšími argumenty konkrétní posun sochy Staroměstského Bolestného Krista Milena Bartlová podložen nemá. Srovnání s evropskými analogiemi, které badatelka provedla, a které mají být možnými východisky mistra odmítla již recenze Jana Chlíbce,[374] jak bylo zhodnoceno v přehledu literatury.

5.3.1. Konzola s andělem ze Staroměstské radnice

Konzola s bustou anděla je upevněná na svém původním místě ve východní stěně sálu Staroměstské radnice a slouží jako podstavec pro sochu Bolestného Krista. Jde o bustu anděla s křídly, držící nápisovou pásku s textem: „*Juste Iudicate, Filii Hominis*“. Busta je s křídly vysoká 76 cm a široká 80 cm. Socha se dochovala s původní polychromií. V 50. letech 20. století byla busta konzervována Bohuslavem Slánským[375] a mezi lety 2005–2010 Tomášem Bergerem, který odebral materiálové vzorky, které vyhodnotila Dorothea Pechová.[376] V roce 2008 byly provedeny Jankou Hradilovou a Davidem Hradilem další materiálové analýzy.[377]

Jde o plně plastickou sochu [104]orientovanou průčelně kolem své vertikální osy. Hlava anděla je oválná, modelována v plných objemech až se smyslovým zaujetím. Pleť anděla zaujme svou živou měkkostí inkarnátu. Oči jsou vypouklé s plnými víčky pod dokulata klenutými nadočnicovými oblouky, které ve velice jemném přechodu přecházejí v čelo. Nos je podlouhlejšího tvaru, který se od velice úzkého kořene nosu směrem k jeho špičce rozšiřuje. Mezi zalitými měkkými tvářemi jsou smyslně pootevřená ústa nad výraznou kulatou dvojitou bradou, pod jejíž vráskou cítíme měkký lalok přecházející v modelaci krku. Hlava anděla nabývá po stranách na objemu díky rozevlátým pečlivě řezbovaným kadeřím pramen po prameni. Objem vlasů jde jen do boků, neboť na temenu a týlu jsou vlasy reliéfně řezbované při objemu hlavy opět pramen po prameni. Hlava je organicky nasazená na poprsí plastického objemu, před kterým anděl přidržuje nápisovou pásku. Poprsí anděla je ukončeno oblaky, ze kterých se anděl vyklání. Na andělova záda jsou nasazena křídla s dlouhými perutěmi, které celou bustu obklopují.

---

[374] CHLÍBEC 2005 (pozn.2), 159-182.
[375] Informace o průběhu konzervačních prací SLÁNSKÝ 1956 (pozn. 356), 325-326.
[376] BERGER 2006 (pozn. 349); BERGER 2005 (pozn. 349).
[377] HRADILOVÁ/ HRADIL 2008 (pozn. 350). Vyhodnocení materiálových analýz: VLČKOVÁ/ HRADILOVÁ/ SANYOVÁ/ ŠVARCOVÁ 2010 (pozn.350).

Konzole nebyla v uměleckohistorické literatuře věnovaná taková pozornost jako Bolestnému Kristu z toho důvodu, že se badatelům jevila jako výrazně mladší, a proto s ním nebyla společně hodnocena.

Jaromír Homolka[378] vznik busty anděla spojuje s úpravou a výzdobou radnice k volbě Jiřího z Poděbrad za českého krále v roce 1458. Po výtvarné stránce ji hodnotí velice vysoko a považuje ji za doklad vyzrálé pozdně gotické koncepce. Badatel autora konzoly hledá v okruhu ulmského sochaře a malíře Hanse Multschera [379] a považuje ji za import a důležitý impulz pro další vývoj pražského pozdě gotického sochařství. Bustu anděla Jaromír Homolka pokládá za formální obdobu evropského původu pro ženskou bustu Kamenné panny[105][380] sloužící původně jako domovní znamení na Pražském městě. Původ této kamenné busty je právem hledán v rodokmenu parléřovské huti díky svému velkému vyklenutému objemu, který je však redukován a linearizován až do „*totemicky působícího tvaru.*“ Tato statičnost a uzavřenost tvaru sochy se opírá o parléřovský princip. [381]

Nejvýrazněji se konzole věnoval Jiří Fajt v roce 1995.[382] Badatel narozdíl od Jaromíra Homolky srovnává bustu přímo s parléřovským sochařstvím. Píše, že tento „*svrchovaně sochařský děj se odehrává na pozadí mělké niky,(..) obdobný princip je již analyzovaný v u starších sochařských děl parléřovské huti – u triforiových bust v chrámu sv. Víta*“, od kterých jak si správně Jiří Fajt poznamenal se liší busta anděla „*novou dynamikou, kterou ovládá prostor a členitostí formální struktury, danou kontrastem kompaktní a staticky působící hmoty,(..) a neomezované přirozené živosti.“*[383] Jiří Fajt si cení Homolkova srovnání s poprsím tzv. kamenné Panny a sám ji srovnává s konkrétními příklady parléřovských děl s maskami z římsy Staroměstské mostecké věže z 80. let 14. století a s hlavami z vnější římsy arkýře pražské Staroměstské radnice.[384] Řezbářský protějšek nachází v rámu Svatovítské Madony[106], který datuje do doby kolem roku 1400.[385] Badatel podává i řadu analogií ze zahraničí: anděl ze scény Zvěstování na náhrobku arcibiskupa Fridricha ze Saarwerdenu v katedrále v Kolíně nad Rýnem z doby před rokem 1414[107], ženskou hlavu z nálezu

[378] HOMOLKA 1983 (pozn. 2),469; HOMOLKA 1985 (pozn 348), 179.
[379] Jako srovnání HOMOLKA 1985 (pozn 348.), 241, předkládá anděly ze skříně oltáře ze Sterzingu z let 1456-58 od Hanse Multschera a z jeho pozdnějších děl Nanebevzetí Máří Magdalény a štítonoše z průčelí radnice v Ulmu.
[380] Busta kamenné panny HOMOLKA 1985 (pozn. 348), 178, HOMOLKA 1983 (pozn.2), 463 datuje do doby mezi lety 1450-1460.
[381] HOMOLKA 1983 (pozn. 2), 466.
[382] Jiří FAJT: Pozdně gotické řezbářství v a jeho sociální pozadí (1430-1526), in: Průzkumy památek, roč.2, 1995, 1-112.
[383] FAJT 1995 (pozn. 382), 18.
[384] FAJT 1995 (pozn. 382), 18.
[385] Idem.

z přestavby hradu v Budě Zikmundem Lucemburským, hlavu anděla ze španělské Palmy[108] ze čtyřicátých let 15. století. V období po polovině 15. století se jak již zdůrazňuje Jaromír Homolka,[386] stává typ hlavy běžným, Jiří Fajt zmiňuje analogické řešení anděla ve Zvěstování v kostele sv. Kuniberta v Kolíně nad Rýnem z roku 1439, srovnává především plastický objem hlavy a tvar obličeje. Dále badatel zmiňuje reliéf s andělem na náhrobku Alžběty ze Straubingu z trevírského kostela datového do roku 1451[109], sochu Archanděla Michaela z kostela sv. Severina v Erfurtu z roku 1467, kde badatel zdůrazňuje s jemností modelovaný obličej a obdobné kadeře vlasů. Většina těchto analogií je spojována s okruhem Hanse Multschera,[387] u kterého vlastně hledal původ pro autora konzoly i Jaromír Homolka.

Jiří Fajt rozebírá Multscherův rodokmen, který má zavalitější typ oválného obličeje s vysokým ubíhajícím čelem a ostře klenutými nadočnicovými oblouky. Stejný původ má dle badatele i konzola (čelo, široké líce, dvojitá kulatá brada).[388] Jiří Fajt správně poznamenal, že se v Multscherově díle setkáváme se znatelně menším důrazem na citové prodchnutí výtvarnými prostředky. „*Jeho zamyšlené postavy Madon s náznakem jemného úsměvu jsou vzdáleny jakékoli sdílnosti či otevřenosti*.“[389]

Dle Jiřího Fajta se z výčtu analogií dá odvodit datace, která se podle něj pohybuje v rozmezí konce 30. let a 60. let 15. století. Badateli se jako velice pravděpodobný jeví názor Jaromíra Homolky o ovlivnění Kamenné Panny konzolou s andělem ze Staroměstské radnice.[390]

I Jiří Fajt se domnívá, že je busta anděla z ruky cizího řezbáře, ale již sochu nepovažuje za ryzí import jako Jaromír Homolka a to z toho důvodu, že sochař musel být obeznámen s velikostí sochy Bolestného Krista. Konzola tak dle Jiřího Fajta vznikla v Praze, kam přišel sochař původem z jihoněmecké oblasti na konci 30. let s dvorem krále Zikmunda nebo později. Badatel dodává, že mohl být jedním ze sochařů, který šířil osobitý styl Hanse Multschera. [391] Jiřímu Fajtovi se to zdá logické, neboť přítomnost německých umělců v Praze byla kolem poloviny 15. století běžná. Konzolu s andělem badatel datuje blíže k polovině 15. století než Jaromír Homolka a opatrně naznačuje dataci do druhé čtvrtiny 15. století.[392]

[386] HOMOLKA 1985 (pozn. 348), 179.
[387] FAJT 1995 (pozn. 382), 19.
[388] Idem.
[389] Idem.
[390] Idem.
[391] Ibidem 20.
[392] Idem.

Ke konzole se také vyjádřila Milena Bartlová, která jako první srovnává obličej anděla [110]s Trůnící Madonou z Týnského chrámu[10,111], dílem Mistra Týnské kalvárie. Badatelka srovnává celkové vzezření obličeje a jednotlivosti jako je utváření krku, brady, úst, nosu a očí.[393] Dodává, že vlasy jsou řezbovány stejným způsobem jako vlasy sv. Jana pod křížem, ale podotýká, že jsou v tomto případě méně bohaté. Milena Bartlová dodává, že i ruce anděla jsou obdobně nefyziologicky prohnuté jako ruky Panny Marie. Badatelka tak opatrně naráží na možné autorství Mistra Týnské kalvárie. Dataci konzoly s andělem ze Staroměstské radnice ponechává ve druhé čtvrtině 15. století. S ohledem na dataci konzoly se tak badatelce jeví posunutí celé tvorby Mistra Týnské kalvárie do 40. let 15. století jako pochopitelné a logické.[394]

Osobně si cením srovnání Jiřího Fajta s triforiovými bustami z pražské katedrály, které provedl v obecné rovině, a proto navrhuji přímé srovnání. Obličejová typika anděla má dle mého názoru přímý protějšek v triforiových bustách pražské katedrály Anny Svídnické [112] a Anny Falcké[113]. Oválný obličej Anny Svídnické s vysokým dokulata klenutým čelem jsou velice blízké s tvary obličeje anděla. Měkká tvář s výraznou bradou avšak v tomto případě ne tak masitou a zalitou, ale především pak její smyslná ústa a pohled celkově je velice blízké. Plnější tvary má obličej Anny Falcké, výrazné oči s plnými víčky, široké masité tváře, které vytvářejí zalitou měkkou vrásku mezi tvářemi vedoucí od nosu po bradu. Brada je kulatá a výrazná s měkkým lalokem pod ní. V řezbářství má podoba anděla přímý protějšek ve velice živoucím provedení s podobně rozevlátými vlasy v rámu Svatovítské madony. Žádný z andělů není sice typově podobný andělu na konzole, ale provedení je naprosto delikátní, což mne vede k názoru, že základ autora tkví vyloženě v českém prostředí.

Co se týče přehledu zahraničních analogií, navrhuji rozšíření o srovnání s andělem z Mojžíšovy studny v Dijonu od Clause Slutera z let 1395–1405. Celková typika obličeje andělů studny odpovídá typice tváře anděla z konzoly Staroměstské radnice. Nejbližší je však obličej anděla na obrázku [114] se svým smyslným pohledem a při tom jemným úsměvem. Plasticky klenutá tvář s jemně, ne příliš výrazně kulatými nadočnicovými oblouky s delším nosem, který je obdobně tenký v kořeni nosu, od kterého se směrem ke špičce rozšiřuje. Obdobná jsou i polootevřená smyslná ústa mezi měkkými masitými tvářemi s výraznou bradou, pod kterou je vráska, která přecházející v masitý zalitý krk. Dokonce i účes anděla s „*čupřinkou*“ tří zvlněných pramenů nad čelem a prameny vlasů stočených do spirály kolem

[393] BARTLOVÁ 2004 (pozn.3), 50.
[394] BARTLOVÁ 2004 (pozn. 3), 51.

tváře anděla odpovídá pražské řezbě. Avšak v případě dijonské práce jsou vlasy prořezané do takové míry, do jaké kámen svolil.

Na základě těchto blízkých analogií a s ohledem na přehled raných analogií Jiřího Fajta z doby do roku 1400 se domnívám, že není nutné datovat konzolu až do 50. let 15. století. Zařazení do Multscherova okruhu je sice na první pohled možné, ale dle mého názoru není tento umělecký okruh výchozí, neboť jak správně rozpoznal Jiří Fajt,[395] dílo Hanse Multchera není zpřítomněné citovým produchovněním, tak jak známe z konzoly ze Staroměstské radnice. Zároveň se domnívám, že Multscherově dílu schází delikátní a vitální provedení inkarnátu. Jeho dílu neodpovídají ani celkové obličejové typy.

Vzhledem k tomu, že Jiří Fajt a Milena Bartlová datují pražskou konzolu do druhé čtvrtiny 14. století, se ji pokusím porovnat s Multscherovými díly z této doby. Z jeho rané tvorby je například Madona z let 1425–1427[115]. Madona má příliš kulatou hlavu, její objemy jsou sice plasticky podané a cítěné, ale ve srovnání s pražským andělem jsou plošné a schématické. Dojem plošnosti utváří modelace tváře, které nejsou vypouklé zejména ve spodních částí tváří jako u pražského anděla. S andělem můžeme porovnat kulaté nadočnicové oblouky, které podobně bez výraznějšího přechodu přecházejí v čelo. Oči nejsou tolik výrazné a postrádají plnost víček. Provedení kořene nosu není pro pražského anděla typicky úzké. Obličej se celkově vyznačuje drobnýma očima a drobnými zavřenými až semknutými ústy. Snad jen provedení brady, která je kulatá, výrazná a dvojitá je obdobné. Nicméně pojetí přechodu hlavy na krk skrze hranatou křivku v plochý krk je odlišné.

Z let 1420 a 1430 je socha Máří Magdalény s anděly[116]. Obličej Máří Magdalény vychází typově z předchozí obličeje Madony, proto jej nebudu porovnávat. Co se týče andílků, jejich vlasy jsou příliš schematicky a reliéfně pojednány při objemu hlavy a nejsou tolik rozevláté jako u pražského anděla. Obličeje andílků jsou podobně jako u Multscherových madon široké, ale jsou znatelně plastičtější a měkčí. Avšak ani v jedné z pěti andílčích hlav nenajdeme typ podobný pražskému andělu. Jejich typ, výraz i provedení je kvalitou vzdáleno pražskému andělu. Další ideální srovnání anděla s andělem nabízí Svatá Trojice z doby kolem roku 1430[118]. Obličej Multscherova anděla je široký a spíše kulatý, typ nosu je odlišný, příliš objemný jak u kořene nosu, tak i v jeho špičce. Odlišné je i zpracování brady, pražský anděl ji má kulatější a výraznější. Rozdílné je i provedení vlasů, které je provedeno spíše v reliéfu. Účes kolem hlavy těsně přiléhá k obličeji. Jediné, co lze srovnávat, je měkké provedení inkarnátu, které je poměrně vitální. Ze druhé čtvrtiny 15.

[395] FAJT 1995 (pozn. 382), 19.

století pochází řada Multscherových madon, které typově navazují na přednosti Madony, kterou jsem popsala v počátku přehledu Multscherových děl.

Jediné Multscherovo dílo, které je poměrně blízké pochází z jeho rané tvorby, a to je anděl s niněrou [118] z cášského dómu z let 1420–1425. Hlava cášského anděla je podstatně kulatější, nadočnicové oblouky jsou výraznější než u pražského anděla, přecházejí ale v obdobně úzký kořen nosu, jehož špička je však u cášského anděla širší. Anděl má podobně provedenou dvojitou kulatou bradu s měkkým lalokem pod ní. Pražskému dílu podobný je způsob provedení vlasů, které jsou poměrně do hloubky řezbované pramen po prameni. Avšak pár těchto společných rysů jsou jen vytržené fragmenty, které neřeknou nic o celkové typice, kterou bychom mohli porovnat s pražským andělem.

Sochy Hanse Multschera jsou nepochybně vysoké a právem ceněné kvality. Domnívám se ale, že provedení busty anděla na konzole ze Staroměstské radnice je motivováno jiným výtvarným názorem, než je Multscherovo dílo. Naopak jestliže badatelé vidí spojitost s dílem Hanse Multschera, může být pro něj výchozí konzola s andělem. Nicméně i tento směr ovlivnění se mi nezdá pravděpodobný. Busta anděla je provedena s důsledným realismem až s naprostým verismem, vitálním objemem s živoucím veristickým inkarnátem. Pro anděla na konzole je specifické ztvárnění duševního stavu. Touto charakteristikou jsem současně popsala jak rysy poprsí anděla na konzole, tak i současně devízy tvorby Mistra Týnské kalvárie.

Již Milena Bartlová[396] se dopustila srovnání Týnské madony s hlavou anděla, které je dle mého názoru naprosto přesvědčivé a bez výhrad s ním souhlasím. Busta anděla je tak společně s Trůnící madony z Týnského chrámu vyvrcholením tvorby Týnského mistra.

Autora sochy Bolestného Krista s andělem se snažily ztotožnit na základě materiálového srovnání polychromie Jitka Vlčková, Janka Hradilová, Jana Sanyová a Silvie Švarcová v roce 2010 svým průzkumem,[397] který částečně vycházel z průzkumu vedeného Tomášem Bergerem při restaurování sochy Bolestného Krista a konzoly s andělem v roce 2006, jehož materiálové vzorky vyhodnotila Dorothea Pechová.[398] Průzkum Tomáše Bergera byl dále v roce 2008 rozšířen Jankou Hradilovou a Davidem Hradilem o další materiálové analýzy.[399] Vyhodnocení průzkumu provedla skupina restaurátorek, které dospěly k názoru, že inkarnát Krista má téměř totožné složení jako inkarnát anděla.[400] A to provedením na klih-

[396] BARTLOVÁ 2004 (pozn. 3), 51.
[397] VLČKOVÁ/ HRADILOVÁ/ SANYOVÁ/ ŠVARCOVÁ 2010 (pozn.350), 314.
[398] BERGER 2006 (pozn. 349).
[399] HRADILOVÁ/ HRADIL 2008 (pozn. 350).
[400] VLČKOVÁ/ HRADILOVÁ/ SANYOVÁ/ ŠVARCOVÁ 2010 (pozn. 349), 320.

křídový podklad s izolační vrstvou klihu. Samotná malba pozůstává z olovnaté běloby a červeného organického barviva sráženého na substrát obsahující hliník, dále obsahuje hlinkou a uhlíkatou černí. V případě anděla byla však na tuto vrstvu aplikována další vrstva stejného složení, ale světlejší. Na základě totožného složení se autorky vyhodnocení materiálových analýz domnívají, že jde o stejného autora.

Restaurátorky červené organické barvivo vyhodnotily na základě jeho fluorescence jako lak připravený z mšice lakové (*Kerria lacca*) a nebo mořeny barvířské (*Rubia tinctorum*). Konkrétní vyhodnocení červeného barviva nemohlo být provedeno kvůli malému množství barviva ve vrstvě.[401]

Kdežto průzkum inkarnátu Staroměstského Krista Tomáše Bergera ukázal, že je inkarnát proveden na klih-křídový podklad a je tvořen olovnatou bělobou s rumělkou– anorganickým pigmentem. Kristova krev byla provedená lazurou organického červeného laku, který ale není blíže specifikován. Průzkum restaurátora se bohužel nevztahoval na odebrání vzorku inkarnátu anděla. Byl odebrán jen vzorek z červeného šatu anděla, který svým složením odpovídá souvrství Kristova inkarnátu s krví.

Analýza krve Bolestného Krista byla provedena i Jankou Hradilovou a Davidem Hradilem,[402] kteří nalezli jak anogranický pigment-rumělku, tak i organický připravený z mšice lakové a mořeny barvířské.

Dle mého názoru se na základě vyhodnocení materiálových analýz nemůžeme domnívat, že jde o stejného autora polychromie díky tomu, že se výsledky restaurátorských zpráv rozcházejí. Zároveň jde ve středověku o obecně užívané pigmenty organického a anorganického původu.

Domnívám se však, že lze v hypotetické rovině setrvat na výsledku formální analýzy o blízké podobě anděla z konzoly a Trůnící Madony z Týnského chrámu, kterou považuji za pravděpodobnější než je zařazení konzoly do uměleckého okruhu Hanse Multschera. Domnívám se, že můžeme považovat Mistra Týnské kalvárie i za autora konzoly. Jestliže je inkarnát dílem mistrovy dílny, můžeme jeho vrstevnatost vysvětlit jako experiment, nebo technologický pokrok dílny Mistra Týnské kalvárie. Stejně jako experiment s nepolychromováním Trůnící madony z Týnského chrámu. Díky velice blízké podobě se domnívám, že sochy mohly vzniknout v téže době, tedy dle datace Trůnící madony v době

[401] Laka se vyskytuje na polychromiích v západní a v severní Evropě ve 13. a 14. století, od přelomu 14. a 15. století je obvyklejší mořena barvířská. V případě Krista se vyskytla mořena barvířská a laka vedle sebe, ovšem dle autorek publikované restaurátorské zprávy není jisté, zda vzorky pocházejí z původní vrstvy. Přítomnost laky každopádně prokazuje, to že nejde o materiál u nás běžně používány, což dle autorek značí spolupráci Mistra Týnské kalvárie se západoevropskými umělci a také jeho návaznost na starší tradici. In: Idem.
[402] HRADILOVÁ/ HRADIL 2008 (pozn. 350).

kolem roku 1420. Konzola nemusí být ze stejné doby jako socha Bolestného Krista a může být dodatečným doplňkem.

5.4. Bolestný Kristus z Novoměstské radnice

Socha Bolestného Krista je dnes součástí sbírek Muzea hlavního města Prahy.[403] Kristus byl získán z Novoměstské radnice, kde byl původně umístěn. Socha se narozdíl od svého staroměstského protějšku dochovala bez dalších doplňků. Bolestný Kristus z Novoměstské radnice je volnou samostatně stojící sochou, vysokou 136 cm, vyřezanou z lipového dřeva s opracovanými zády. Socha se dochovala s původní polychromií a byla několikrát restaurovaná, v roce 1947 Bohuslavem Slánským, 1995 Janem Živným a Jitkou Musilovou[404] a v roce 2006 Jitkou Bílou.[405] Tyto restaurátorské zásahy byly konzervačního charakteru, materiálové analýzy byly provedeny až v roce 2015 Ivanou Kopeckou[406] při příležitosti restaurování prováděného Milanem Kadavým.[407]

Socha Bolestného Krista [119]z Novoměstské radnice má svůj nejen ikonografický, ale i formálně totožný protějšek v postavě Bolestného Krista ze Staroměstské radnice od téhož autora. Jak již bylo výše řečeno přes všechny formální podobnosti, jsou patrné i rozdíly v řádu lehkých kompozičních změn a řezbářských nuancí.

Novoměstský Bolestný Kristus se zdá být ve srovnání se staroměstským více vzpřímený jako kdyby byl v žalostném nádechu, což se projevilo na širším, plastičtějším hrudním koši i na břišních svalech, které ve vrchní části vystoupily. Spodní části břicha je však více vypouklá a uvolněná, což je proti logice jeho vzpřímeného postoje. Tímto se tak potvrzují slova Alberta Kutala pravící, že sochaři chybí znalost a vědomí organických souvislostí, „*je jako kdyby složen z částí, velmi pravdivých, ale nedostatečně spojených*“.[408] Výborná anatomická znalost Mistra je však nepochybná. Že je Kristus více vzpřímeného postoje ve srovnání se Staroměstským Kristem vyčteme z bočního postoje. Vzpřímenost také dotváří nasazení hlavy Krista, který se nedívá směrem dolů jako novoměstský, ale spíše před sebe.

Všechny části těla jsou u obou soch modelovány se stejným zájmem o anatomii.

---

[403] Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 456.
[404] Jan ŽIVNÝ, Jitka MUSILOVÁ: Restaurování dřevěné polychromované plastiky „Bolestný Kristus“ z Novoměstské radnice, inv. Č. 456, rukopis restaurátorské zprávy, Praha 2005
[405] Jitka BÍLÁ: Mistr Týnského Ukřižování „Kristus Bolestný“, inv. Č. H 000456, Novoměstská radnice, dřevo, výška 138cm, Praha 2006
[406] Ivana KOPECKÁ: Restaurátorský průzkum Novoměstského Bolestného Krista, rkp. Restaurátorské zprávy, Praha 2015.
[407] Milan KADAVÝ: Restaurátorská zpráva – Bolestný Kristus, rkp. Restaurátorské zprávy, Praha 2015.
[408] KUTAL 1962 (pozn.2), 111.

Hlava Krista [120]je totožného obličejového typu. Oči včetně vrásek kolem, nos, ústa s bílými zuby a jazykem, provedení vousů a strniště jsou totožné. Vlasy jsou podobného účesu, ale svými stočenými volnými prameny rozprostřenými do prostoru tak můžou ve srovnání se Staroměstským Kristem působit více dekorativněji. Zbytek vlasů splývá z týlů přes krk a přechází na ramena tak jako u Staroměstského Krista. Řezba je ale provedena jednodušeji v plošnějším reliéfu. Na hlavu je nasazená totožná trnová koruna spletená ze dvou trnitých prutů.

Bederní rouška [121]je téměř shodná s obdobnými motivickými prvky. Její provedení se jeví při srovnání se Staroměstským Kristem o něco hrubší. Tímto provedením se tak dle mého názoru přibližuje k týnskému Ukřižovanému. Rouška Bolestného Krista je v porovnání s týnským Ukřižováním a Staroměstským Kristem motivicky méně bohatá na členění a méně plastická. Zadní část Kristovy bederní roušky je v kontrastu s přední částí provedena velice schematicky, podobně jako jeho vlasy. Na přední části roušky při Kristově pravém boku u kaskády je zcela nový detail přehybu látky, který nenacházíme u ostatních mistrových děl.

Jak již bylo řečeno v kapitole o Staroměstském Bolestném Kristu, je novoměstský považován za mladšího. Albert Kutal se domnívá, že je Novoměstský Kristus více expresivnější a sklíčenější, v modelaci tvrdší a přesnější.[409] Podobně popisuje sochu i Jaromír Homolka, Novoměstský Kristus je pro něj kontrastnější a expresivnější, vůči divákovi více aktivnější a útočnější.[410] Stejného názoru je i Jan Chlíbec, který uvažuje nad Staroměstským Kristem jako nad impulzem expresivity, který je v Novoměstském Kristu dále rozváděn.[411]

Domnívám se, že nemůžeme soudit na základě míry expresivity. Naopak si myslím, že je Bolestný Kristus ze Staroměstské radnice svým postojem více uzavřenější do sebe, a proto může působit velice expresivně. Uzavřeně působí díky shrbenějšímu postoji a svému pohledu směřovanému dolu z konzoly přímo na diváka. Postoj Novoměstského Krista je rozdílný, a je otázkou zdali také jako staroměstský stál na konzole a byl určen pro podhled. Díky tomu, že je jeho postoj vzpřímenější a jeho pohled směřuje přímo před sebe, by byl při vnímání z podhledu mimo kontakt s divákem v radniční síni[122]. O tom, že socha nebyla vytvořena pro podhled svědčí i to, že je kontrapost při srovnání se Staroměstským Kristem méně výrazný, naopak staroměstská socha jej nadsazuje, aby byl správně při vnímání z podhledu dimenzován.

[409] Idem 112.
[410] HOMOLKA 1983 (pozn.2), 461.
[411] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 37.

Porovnáním obou Bolestných Kristů zodpovíme otázku datace. Staroměstský Bolestný Kristus, který dle mého názoru zřetelně vychází ze svatovítského krucifixu, může svým vznikem být datačně v jeho těsné blízkosti, tedy kolem roku 1400. Kdežto Novoměstský Bolestný Kristus je charakterem provedení roušky blíže týnskému Ukřižovanému. Zároveň je na roušce proveden nový motivický detail, který není přítomný u mistrových raných děl, a proto mohl Bolestný Kristus z Novoměstské radnice dle mého názoru vzniknout někdy v době po roce 1410.

I dataci Bolestného Krista z Novoměstské radnice Albert Kutal opřel o archivní prameny, účty vztahující se k přestavbě radnice v letech 1411–1418.[412] Konkrétnější dataci určil vztáhnutím vzniku sochy k letopočtu 1413, kdy mělo být malíři Mikulášovi vyplaceno půl kopy grošů za práci na *imagu* pro radní síň. Originální znění zprávy z Tomkova pražského místopisu praví „*Feria tertia ante diem cathedrae S. Petri Nicolao Pictori ½ sxg. Gr. In laborare imaginis ad aestuarium preatorii*“.[413] Imago se ve středověku nerozlišovalo a mohlo jít jak o sochu, tak o obraz. Dle Alberta Kutala imago znamenalo obvykle sochu. S tímto tvrzením však nelze jednoznačně souhlasit, pokud není imago blíže specifikováno. A právě díky tomu, že imago není blíže určeno se badatel domnívá, že šlo o námět typický pro výzdobu radniční síně, tím je podle něj Bolestný Kristus. Dle Alberta Kutala bylo vyplacení sumy malíři Mikuláši provedeno za polychromii. Zajímavou otázkou je, zdali byl malíř Mikuláš i sochařem, tedy naším mistrem, Albert Kutal tuto možnost nevylučuje. Dle názoru Jana Chlíbce je částka příliš nízká, aby mohla být vyplacena jen za provedení polychromie.[414]

Tímto je autorství Mikuláše značně problematizováno, ale nevyvráceno. Vzhledem k tomu, že se minimálně po vizuální stránce shoduje provedení polychromie a zejména řečiště krve na sochách Svatovítského krucifixu, Bolestných Kristů z obou pražských radnic a dílenské práci Ukřižovaném ze Svatého Jana pod Skalou je dle mého názoru důvodné uvažovat o tom, že malíř působil v rámci dílny Mistra Týnské kalvárie a že s ním může, ale nemusí být totožný.

I kdybychom dle Alberta Kutala Mikulášovo autorství nepřijali, datace Bolestného Krista k roku 1413 je potvrzena honosným vybavováním radnice, kdy se dle V.V.Tomka[415] pořizovaly do radniční síně nová okna, lavice, mříž, almara, truhla na uchovávání listin a také

[412] KUTAL 1962 (pozn.2), 113.
[413] Václav Vladivoj TOMEK: Základy místopisu pražského, Praha 1867, 334.
[414] CHLÍBEC 2012 (pozn.2), 124.
[415] Václav Vladivoj TOMEK: Dějepis města Prahy, 2, Praha 1871,222.

byla síň „*ozdobena obrazem w ní malowaným*“.[416] Sotva by dle Kutala mohla chybět tak důležitá část inventáře jako je socha Bolestného Krista.

K interpretaci archivních zpráv se vyjádřila i Milena Bartlová, která vykládá *imago* spojené s malířem Mikulášem jako nástěnnou malbu z této doby, dnes dochovanou ve fragmentech na stěnách velkého sálu Novoměstské radnice.[417] Badatelka ale neodkazuje na relevantní zdroj, který by podpořil fakt, že dodnes dochované fragmenty nástěnné malby jsou ze studovaného období, a tím poskytuje čtenáři značně zavádějící informaci.[418] Fragmenty nástěnné malby nejsou totiž z doby rekonstrukce radnice, ale pozdější.[419]

Milena Bartlová zpochybňuje i tezi Alberta Kutala o tom, že typickým námětem pro radniční síň je téma Bolestného Krista a podotýká, že je typickým námětem téma Posledního soudu. V předchozí kapitole o výzdobě radnic, která vyšla z bádání Jana Royta a dalších badatelů[420] jsme zjistili, že je téma Posledního soudu téměř jistě vázáno k radnicím, ale spíše je pravděpodobnější zpodobnění tématu v kapli než síni. Jestliže bylo opravdu v radniční síni zpodobeno téma Posledního soudu, zdá se mi méně pravděpodobné, že by byla do téže prostoru pořízena i socha Bolestného Krista, který jak bylo podrobně pojednáno v kapitole o ikonografii Bolestného Krista, v sobě zastává v primární rovině funkci Apokalyptického Boha soudce. Octly by se tak v jednom prostoru prakticky dva stejné náměty.

Milena Bartlová[421] ve své monografii naznačila zajímavou myšlenku, kterou ale dále nerozvádí. Badatelka se domnívá, že mohlo jít ze strany obou radnic o záměr pořídit si stejný, ba totožný předmět. Tuto hypotézu se pokusím ověřit na základě rozboru vztahů obou měst.

Nové Město Pražské bylo založeno v roce 1348 a řídilo se stejným právem jako Staré Město, ke kterému se také Novoměstští museli obracet pro právní poučení, což bylo Novému Městu v průběhu dějin neustále připomínáno a bylo taky příčinou řady konfliktů mezi městy.[422] Nové Město se nepochybně cítilo tímto závazkem nesamostatně, zároveň Novoměstští Starému Městu záviděli městskou radu o 18 členech, sami jich měli jen 12.[423] Nevraživost obou měst měla být vyřešena spojením městské rady Starého a Nového Města, které však trvalo jen v letech 1367–1377, potom se spojení rozpadlo a každé město si zřídilo

[416] Idem.
[417] BARTLOVÁ 2004 (pozn.3), 22.
[418] Tímto zdrojem je publikace Michal FIALA (ed.): Nové Město pražské 1348-1784, Praha 1990, 46. V publikaci je pouze fotografie novoměstské radní síně a o její výzdobě drobné informace.
[419] Za informaci, o tom že fragmenty nástěnné malby jsou pozdější děkuji Janu Roytovi.
[420] ROYT 2009(pozn. 332), 247-255.
[421] BARTLOVÁ 2004 (pozn.3), 45.
[422] Jaroslava MENDELOVÁ: Vývoj správy města, in: Michal FIALA (ed.): Nové Město pražské 1348-1784, Praha 1990.
[423] Jaroslava MENDELOVÁ: Správa Nového Města pražského v letech 1348-1784, in: Václav LEDVINKA, Jiří PEŠEK: Nové Město Pražské ve 14. -20. Století, Praha 1998, 44.

své vlastní orgány.[424] Před husitskými válkami došlo na Novoměstské radnici po brojení proti přívržencům husitů ke střetu, který vyvrcholil v roce 1419 útokem na radnici. Nové Město bylo po dobu husitských válek v otázce husitismu radikálnější než Staré Město Pražské.[425] Rozdíly byly nejen v náboženství, ale i v názorech samosprávy. Roku 1420 a později mezi lety 1421–1424 byla mezi městy založená jednota, obnovené přátelství nepřetrvalo rok 1428.[426] V letech 1434 dokonce spory vyvrcholily do takové míry, že Staroměstští napadli a poničili Novoměstskou radnici, stará privilegia, zakládací listinu, vybrali pokladnici a podřídili si obec. Novoměstští byli podrobeni Starému Městu až do příchodu Zikmunda Lucemburského. Po bitvě u Lipan se obě města podrobila Zikmundovi Lucemburskému, který Nové Město vyňal z podkomorské moci, uznal městu držbu svobodných statků, potvrdil stará privilegia a zprostil je závislosti na Starém Městu, ale ne povinnosti odvolání se u soudu na Staré Město.[427] Vzrostla však kompetence novoměstské rady, neboť soudní agenda a postranní práva byli na radu přeneseny.

Předávám tak k diskusi otázku, proč by si v náboženské otázce radikálnější Nové Město objednávalo stejné dílo,[428] potom co Staroměstští v roce 1434 napadli, poničili a podrobili si Novoměstskou radnici. Logičtější je dle mého názoru objednávka z doby kolem roku 1400, kdy je Nové Město více méně svobodné a snaží se nepochybně vymezit vůči Starému Městu. Hypoteticky, radní měli jistě vysoké ambice mít honosnější lépe vyzdobenou radnici, a tím že si objednali sochu ze stejné v té době luxusní pražské dílny jako Staroměstští, deklarovali Novoměstští radní to, že na financích rozhodně nestrádají.

5.5. Závěr. Hodnocení soch Bolestných Kristů z pražských radnic

Na základě zhodnocení všech badatelských názorů je dle mého názoru nejlogičtější přijmout tradiční datování před husitské války. Spojením vzniku soch Albertem Kutalem s daty pro Staroměstského Krista po roce 1400 v souvislosti s požárem radnice a pořízení sochy po roce 1411 pro Novoměstského Bolestného Krista je dle mého názoru přijatelné.

Český původ soch je nepochybný díky srovnání s parléřovskými pietami, s jejich obličejovým typem Krista, celkovou konstitucí a modelací Kristova těla.[429] Dále srovnání se sochou sv. Václava ze svatováclavské kaple pražské katedrály a jeho kontrapostu,[430] který dovádí k dokonalosti sochy Kristů z pražských radnic, zejména pak Staroměstský Kristus. I

[424] MENDELOVÁ 1990 (pozn. 422), 31.
[425] Idem.
[426] Idem.
[427] Idem.
[428] Pakliže literatura konstatovala, že je Novoměstský Kristus je mladší a je kopií Staroměstského Krista.
[429] HOMOLKA 1990 (pozn.2), 15.
[430] HOMOLKA 1970 (pozn.2), 169.

způsob prořezávání a typ vousů a vlasů sv. Václava je zjevným předstupněm v rámci parléřovského rodokmene Mistra Týnské kalvárie.

Datování soch a jejich chronologie tak jak ji určilo bádání Alberta Kutala, odpovídá i stylová analýza a následné porovnání s Ukřižovanými Kristy. Staroměstský Bolestný Kristus je zjevně mladší a navazuje na dvě nejstarší díla Mistra Týnské kalvárie svatovítský a dumlosovský krucifix. Mladší Novoměstský Bolestný Kristus kvalitou svého provedení rozhodně nezaostává za Staroměstským Kristem. Novoměstský Kristus je, ale svým provedením roušky bližší pokročilejšími dílu Týnského mistra a to Ukřižovanému z Týnského chrámu.

Na základě nevraživosti a soupeření Novoměstských se Staroměstskými, kteří zažili v rámci svého nuceného právního soužití mezi lety 1377–1419 relativní klid, se mi jeví situování obou zakázek a zejména pak zakázka Nového Města mezi tato léta nejpravděpodobnější. Po roce 1434 kdy byla Novoměstská radnice nesmírně tvrdě napadena, městská privilegia a zakládací listina zničena, městská pokladna vybílena a městská správa podrobena Starému Městu, se mi jeví objednávka od Nového Města sochy totožného vzezření jako vlastnila Staroměstská radnice nemožná.

Letopočet 1413 a ztotožnění s malířem Mikulášem je velice problematické, zároveň když připomenu výsledek restaurátorských zpráv Staroměstského Bolestného Krista, které se neshodnou v tom zdali byl na inkarnát použit organický či anorganický pigment. Tuto nejasnou situaci dále problematizují výsledky restaurátorské zprávy Novoměstského Bolestného Krista, který byl proveden Milanem Kadavým, jehož materiálové analýzy vyhodnotila Ivana Kopecká.[431] Pigmenty inkarnátu Novoměstského Krista byly totiž určeny jako čistě organického původu. Ivana Kopecká identifikovala původ pigmentů z kamejníku barvířského a karmín z košenily. Organické pigmenty byly určeny přítomností hliníku, tak jako v případě analýzy Staroměstského Bolestného Krista provedené Jankou Hradilovou a Davidem Hradilem.[432] Zároveň jejich průzkum odhalil přítomnost anorganického pigmentu - rumělky a to v Kristově krvi. Rumělku identifikovala i Dorothea Pechová, ale v rámci celoplošného pojednání inkarnátu Krista.[433] Provedení polychromie trnové koruny se však u obou soch shoduje, liší se jen lokálními tóny a jejich užitými pigmenty. Provedení bederní roušky je v obou případech stejné, ze směsi olovnaté běloby, křídy a lněného oleje.

[431] KOPECKÁ 2015(pozn. 406).
[432] HRADILOVÁ/ HRADIL 2008 (pozn. 350).
[433] BERGER 2006 (pozn.349).

Dle mého názoru výsledky restaurátorských zpráv nevyvrací a ani nevylučují autorství jedné dílny, ve které mohly být všechny identifikované pigmenty přítomny. Že jde o jednu dílnu dle mého názoru potvrzuje totožné vizuální pojetí čtyř děl, dle jejich zachovalého současného stavu.

Datační koncept Mileny Bartlové, který odsunul vznik obou soch do 40. let 15. století jsem shledala za nepřesvědčivý. Hlavním argumentem předatování soch pro Milenu Bartlovou byla jejich ikonografická stránka a výzdoba Novoměstské radniční síně nástěnnou malbou. Rozbor ikonografické stránky soch Bolestných Kristů vyvrátil nosnost její hypotézy. Jednak díky tomu, že řada zmíněných děl spolehlivě datovaných před husitské války, zejména v oblasti rukopisů má stejnou mírou zdůrazněno Kristovo tělo i stejnou mírou akcentovanou Kristovu krev, jako díla po husitských válkách. Proto pojetí Kristovy tělesnosti nemůže být s jistotou vykládáno v rámci utrakvistické teologie, které připisuje Milena Bartlová obě sochy.

Rozbor ikonografického typu radničního Bolestného Krista ukázal, že jeho význam tkví zejména v rovině Krista jako spravedlivého soudce, který měl v radniční síni soudce a radní nabádat ke spravedlivému soudu. Rovina eucharistická, která je také nepochybně v soše Krista silně zastoupená nemusí být v rámci prostoru velkého sálu radnice primárního významu. Na podkladu těchto důvodů se domnívám, že výklad eucharistické roviny sochy jako vizuálního symbolu utrakvistické teologie Milenou Bartlovou není nosný.

Kapitola o výzdobě radničních sálů a k nim přilehlých kaplí ukázala, že výzdoba byla dána právně tzv. Saským právem, které požadovalo, aby byla radnice vyzdobena tématem Posledního soudu. Rovina Apokalyptického soudce při posledním soudu je v soše Bolestného Krista zastoupená, a proto je dle mého názoru důvodné se domnívat, že sochy byly pořízeny z toho důvodu, že téma Posledního soudu v radničním sále nebylo. Pro to že byla v radničním sálu nástěnná malba Posledního soudu vymalovaná, nemá badatelka žádné podklady.

Hypotézy Mileny Bartlové tak neudávají důvodný podnět k posunutí datace soch Bolestných Kristů po husitské války.

Co se týče konzoly s andělem, na které stojí socha Staroměstského Bolestného Krista se na základě formální analýzy a porovnání anděla s triforiovými bustami Anny Svídnické a Anny Falcké, následně s obličeji andělů z rámu Svatovítské madony domnívám, že stylové kořeny anděla mají svůj původ v Čechách. Zařazení původu anděla do následovnického rodokmene okruhu ulmského sochaře Hanse Multschera jsem na základě formálního porovnání s jeho díly z prvních dvou čtvrtin 15. století shledala za nepřesvědčivé. S výtkou Jiřího Fajta, který podotkl, že Multscherova díla nejsou prodchnuta a zpřítomněna živoucím

citem souhlasím a vycházím z ní.[434] Se zařazením konzoly do děl Mistra Týnské kalvárie, které provedla Milena Bartlová srovnáním fyziognomie obličeje a rukou anděla s Trůnící madonou z Týnského chrámu souhlasím. S čím ale nesouhlasím, je datování konzoly do 30. let. 15. století, které je však v rámci jejího konceptu logické, a které jsem již výše shledala za neopodstatněné. Datace do 20. let 15. století, svým vznikem vedle Trůnící madony z Týnského chrámu, se mi jeví pravděpodobnější.

[434] FAJT 1995 (pozn. 382), 19.

6. Mistr Týnské Kalvárie a Slezsko

Kapitola věnovaná dílům Mistra Týnské kalvárie z Vratislavi vznikla dodatečně z popudu plánované exkurze ústavem pro dějiny umění FF UK do Slezska a do Národního muzea ve Vratislavi. Klade si však obsahově nižší nároky než ústřední kapitoly věnované Ukřižovanému a Bolestnému Kristu v tvorbě Mistra Týnské kalvárie.

Na počátku nesmí chybět kapitola o politických a uměleckých vztazích mezi Prahou a Vratislaví. Hlavními těžišti jsou pak tedy kapitoly věnované konkrétním vratislavským dílům Mistra Týnské kalvárie. První se soustřeďuje na vratislavská díla, odbornou literaturou řazena do rané fáze mistrovy tvorby. Úkolem druhého těžiště je pojednat o následovnickém okruhu v sochařském a částečně v malířském médiu, který ve Vratislavi a blízkém okolí vznikl. V závěru se budu snažit shrnout v jakém vztahu k Praze a pražskému mistru jsou dochovaná díla.

6.1. Vztahy mezi Vratislaví a Prahou

„*Z okolí uměleckých center stála Vratislav na počátku 15. století Praze po všech stránkách nejblíže*.“[435] Takto vystihl Jan Klípa vztahy mezi Slezskem a Prahou, které byly již od raného středověku velice živé a od roku 1348[436] v souvislosti se snahami Lucemburků a Karla IV. byly legitimizovány připojením Slezska k Zemím koruny české. Karel IV. si nově nabytého území vážil, a proto mu věnoval náležitou pozornost. Území nadal řadou privilegií a prezentoval se zde množstvím fundací.[437] Následník na trůnu Václav IV. sice nezdědil otcovy politické ambice a nenavštěvoval tak často vedlejší země Koruny české, ale i přesto byly kontakty mezi Prahou a Vratislaví nadále vřelé. Vratislav stála za Václavem i v dobách jeho politických nezdarů v roce 1400. Vedle politických styků jsou pak v pramenech doloženy i umělecké kontakty a migrace umělců v rámci Slezska a Prahy.[438] Politická podpora trvala i během první fáze vlády Zikmunda Lucemburského, který před svou korunovací v roce 1420 několik měsíců pobýval ve Vratislavi, kde si zřídil i základnu. Z Vratislavi byla totiž roku 1420 organizována první křížová výprava proti kacířským Čechám.[439] Téhož roku přibyl do Vratislavi i pražský arcibiskup Albík z Uničova s doprovodem. „*Pravděpodobně dorazila i*

[435] Jan KLÍPA: Ymago de Praga, Praha 2012,11.
[436] O historii panovnických vztahů: Lenka BOBKOBÁ, Radek FUKALA: Slezsko jako součást české koruny, in: NEDZIELENKO, Vít VLNAS (eds.): Slezsko – perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých rozkvětů, Národní galerie v Praze, Praha 2006, 23-28.
[437] O panovnické reprezentaci českých králů ve Slezsku BOBKOVÁ/ FUKALA 2006 (pozn. 436), 30-44.
[438] KLÍPA 2012 (pozn. 435), 12.
[439] BOBKOVÁ/FUKALA 2006 (pozn. 436), 43.

vlna umělců, kteří opustili vzbouřenou Prahu a přesunuli se na místo, kde očekávali stabilní přísun zakázek, kteréžto očekávání Vratislav, hostící říšský sněm, jistě naplňovala po všech stránkách.“[440] Vratislav byla striktně protihusitská, což Zikmund oceňoval. Řada slezských odpůrců husitů, včetně vratislavského biskupa Konráda Olešnického, podporovala císaře a nebo se sama podílela na bojových akcích.[441] Husité nepřátelský postoj Vratislavi opětovali a od roku 1425 podnikli do Slezska řadu loupeživých výprav.[442] V boji proti husitům vznikl dokonce tzv. Střelínský spolek, který si kladl za úkol chránit zemi před husity.[443]

Politické vazby slábly po polovině 15. století, kdy se Vratislav emancipovala z rámce decentralizované země a její panovnické moci. „*Tímto ve Slezsku docházelo ke změně kulturní orientace, která se zaměřovala na jedné straně na říšská území v čele s Norimberkem a na straně druhé na Polské království pod vládou Jagellonců.*“[444]

Díky těmto vřelým vztahům mezi Prahou a Vratislaví se zde, v blízkém okolí a dokonce i na Horní Lužici, setkáváme s přímými díly Mistra Týnské kalvárie a jeho následovnickým okruhem.

V této souvislosti je také důležité poznamenat, že je v literatuře řešena otázka, zdali Týnský mistr působil ve Vratislavi přímo nebo jestli jde o importy. I této otázce se budu věnovat, ale nejprve je třeba si blíže představit čtyři vratislavská díla Mistra Týnské kalvárie či Mistra Ukřižování z kaple Dumlosů, jak jej doposud nazývají polští badatelé. Těmito díly jsou Kalvárie z kaple Dumlosů z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi, socha Madony a sv. Biskupa z téhož kostela. Díla jsou řazena českými a polskými badateli do období kolem roku 1400,[445] přičemž Milena Bartlová,[446] která podrobila dekonstrukci pozdní fázi krásného slohu, předatovala i vratislavská díla do 40. let 15. století.

6.2. Kalvárie z kaple Dumlosů v kostele sv. Alžběty ve Vratislavi

Kalvárie pochází pravděpodobně z rodové kaple Dumlosů při vratislavském kostele sv. Alžběty ve Vratislavi, o čemž svědčí i její poměrně komorní rozměry: Ukřižovaný v. 98 cm, Panna Marie v. 83 cm a sv. Jan v. 84 cm. Sochy jsou řezbovány z lipového dřeva. Dnes je kalvárie vystavena v Národním muzeu ve Varšavě.

---

[440] KLÍPA 2012 (pozn. 435), 12.
[441] BOBKOVÁ/FUKALA 2006 (pozn.436), 43.
[442] Idem.
[443] Idem.
[444] KLÍPA 2012 (pozn. 435), 11.
[445] Obecně uznávaná datace v katalog výstavy Mistra Týnské kalvárie CHLÍBEC 1990 (pozn.2). K této dataci se kloní i polští badatelé GULDAN-KLAMECKA 2006 (pozn.107), 63, KOCHANOWSKA-REICHE 2006 (pozn.110), 62.
[446] Vratislavským dílům se Milena Bartlová věnuje v jedné kapitole své monografie Týnského mistra BARTLOVÁ 2004(pozn.3), 65-74.

Jak už bylo zmíněno v kapitole o dumlosovském Ukřižovaném, nejstarší literatura považuje Kalvárii za dílo vratislavského mistra.[447] Zlom přináší názor Jaromíra Pečírky,[448] který otáčí směr ovlivnění z Prahy a považuje Dumlosovskou kalvárii za méně kvalitní. Antonín Liška[449] ve své studii oceňuje duševní prodchnutí postav, zejména sv. Jana, jehož neobyčejně živý výraz je prodchnut dramatem a citovostí zrcadlící se v pohnutí celého těla. Badatel podrobuje srovnání Kalvárii s Týnskou kalvárií, která dle něj opakuje vzory „*v motivaci i způsobu podání.*" Pražská díla badatel považuje za doklad jistého zjemněním oproti celkové robustnosti Dumlosovské kalvárie.[450]

Albert Kutal[451] ukotvil původ soch v českém prostředí a považuje je za příznačně česká díky spojení s blízkými obličejovými typy Kapucínského cyklu, zatímco předobraz pro motivické prvky a celkovou kompozici draperie nachází v soše Krumlovské madony. Badatel pokládá dumlosovské asistenční figury za výchozí základ pro postavy z Týnské kalvárie. Postoj dumlosovských postav hodnotí díky sklonu hlavy alogicky se sklánějící proti pravidlům ponderace ke straně volné nohy jako velice labilní. Kdežto pražské sochy se badateli jeví vyváženější a pokročilejší, proto také řadí Dumlosovskou kalvárii na počátek tvorby Mistra Týnské kalvárie. Podobně jako Antonín Liška[452] i Albert Kutal poukazuje na to, že styl mistra spěje od robustnosti k jednoduchosti a dodává, že proměnu doprovází odhození smyslové krásy formy ve prospěch pravdy lidského života.[453]

Jaromír Homolka o autorství Mistra Týnské kalvárie asistenčních figur v ranější fázi svého bádání lehce pochybuje, neboť jak prohlásil Wilhelm Pinder: „*ausgesprochene Gewandfiguren weichen Stiles"*[454] se odlišují od Týnské kalvárie, která je nositelem vážné statičnosti, hluboké niternosti a výrazovosti.[455]

V následujících letech se v české literatuře[456] o autorství českého řezbáře nepochybuje a dnes je poměrně bezpečně mimo pochybnosti díky Jaromíru Homolkovi,[457] který ukotvil návaznost Dumlosovské kalvárie v linii pražského parléřovského řezbářství.[458]

---

[447] WIESE 1923 (pozn. 6), 41; PINDER 1924 (pozn.10), 165; BRAUNE/ WIESE (pozn. 6)1929, 24.
[448] PEČÍRKA 1931(pozn 2), 229.
[449] LIŠKA 1932(pozn.16), 34.
[450] Idem.
[451] KUTAL 1962(pozn.2), 111.
[452] LIŠKA 1932(pozn.17), 34.
[453] KUTAL 1962(pozn.2), 111.
[454] PINDER 1924 (pozn.10), 165.
[455] HOMOLKA 1970 (pozn.2), 168.
[456] HOMOLKA 1963(pozn.2), 431; HOMOLKA/KESNER 1964(pozn.2), 36; HOMOLKA 1970(pozn.2), 168; KUTAL 1972(pozn.2), 125; HOMOLKA 1983 (pozn.2), 456; KUTAL 1984(pozn.2), 278.
[457] HOMOLKA 1990(pozn.2), 7-22.
[458] Viz kapitola Stylová východiska Mistra Týnské kalvárie.

Datace Kalvárie se pohybovala mezi lety 1410-1420, Jan Chlíbec[459] v monografickém katalogu Mistra z roku 1990 patrně díky obšírné studii o rodokmenu mistra v linii parléřovského sochařství, z pera Jaromíra Homolky, dospěl k nové dataci k roku 1400. K dataci se přiklonilo i polské bádání v roce 2006,[460] kdy je skupina datována mezi léta 1400-1410.

Dataci Dumlosovské kalvárie se snaží posunout Milena Bartlová[461] společně s Týnskou kalvárií, o které badatelka předpokládá, že vznikla v roce 1439 v souvislosti s vložením ostatků do Kristovy hlavy. Dle badatelky Dumlosovská kalvárie představuje na jednu třetinu zmenšený duplikát či repliku Týnské kalvárie, což jí tak značně ubírá na její skvělosti. Milena Bartlová popisuje rozdíly v pojetí soch, kterými jsou absence duševního pohnutí a vážnosti Dumlosovské kalvárie, dále diferencovanější obrys, hmota figur, bohatší více plasticky propracovaná draperie ve srovnání s celkovou chudostí asistenčních postav Týnské kalvárie. Tyto rozdíly Milena Bartlová vykládá tím, že se vratislavské sousoší nemuselo přizpůsobit utrakvistickému požadavku na omezení tvarového bohatství skulptur, tak jak tomu bylo dle badatelky v případě Týnské kalvárie.[462]

Soubor kalvárie představuje Ukřižovaného Krista na kříži[463] a dvě asistenční figury pod ním, Pannu Marii[124] a sv. Jana Evangelisty[126]. Obě asistenční figury jsou velice sjednoceného stylového rázu. Postavy mají jednotně pojatý draperiový vertikálně členěný systém. Svrchní plášť postav spadá Panně Marii z temene hlavy a sv. Janu z ramen, jehož vždy pravý cíp je přehozen přes pravou ruku a přetočen na její vnitřní stranu. Zatímco levý cíp pláště u Panny Marie je přetočen přes levou a přidržen loktem, u sv. Jana je levá část hmoty pláště přehozena přes celou ruku, včetně dlaně, ve které drží knihu. V obou případech spadá plášť i po levé straně figur v dekorativní kaskádě. Draperie obou soch je pojednaná tak, aby byly postavy stranově a hmotově vyvážené. Dekorativní kaskády se tak odvolávají na starší systém krásného slohu. Zároveň je třeba zdůraznit, že draperie má zřetelně látkovitější a věcněji motivovaný charakter než je draperie krásných madon.[464]

Obě postavy stojí ve velmi dobře čitelném kontrapostu. Siluetu volné nohy vidíme pod splývavou draperií již od vrchní části stehna volné nohy, pod jejíž kolenem draperie věcně reaguje na pokrčené koleno a volně se spouští na zem, kde se dekorativně lomí. Jak

[459] CHLÍBEC 1990(pozn.2), 28-29.
[460] Malgorzata KOCHANOVSKA 2006 (pozn. 110), 62-63.
[461] BARTLOVÁ 2004 (pozn.3), 65-67.
[462] BARTLOVÁ 2005 (pozn.3), 66.
[463] Ukřižovanému z kalvárie kaple Dumlosů je věnována samostatná podkapitola v souboru krucifixů Mistra Týnské kalvárie.
[464] HOMOLKA 1990 (pozn.2), 8.

poznamenal Jaromír Homolka,[465] postavy jsou ve srovnání s krásnoslohými díly průčelnější, neprobíhá jimi kontinuální prostorová esovitá křivka krásného slohu, ale i přes to sochy působí lehce dynamickým dojmem. Postavy se totiž novým způsobem v naklonění otáčejí ke své volné noze. Panna Marie ke své pravé a sv. Jan ke své levé. Pohyb je umocněn i nakloněním hlavy ve směru natočení. Tímto vychýlením se postavy pod křížem odvracejí od Ukřižovaného Krista, čímž je tak dle mého názoru posíleno individuální prožívání bolesti ze smrti, kterému odpovídají i bolestné výrazy.

Při srovnání s Týnskou kalvárií[125,127] působí Dumlosovská kalvárie lehce dynamičtějším dojmem. Díky této dynamice, kterou postrádá Týnská kalvárie může působit patetičtěji.

Dle mého názoru v dumlosovských postavách zůstává něco z dekorativnosti a dynamiky krásného slohu, a proto s datací kolem roku 1400 souhlasím. Do doby kolem roku 1400 jsou totiž datována typicky krásnoslohá díla jako je např.Vratislavská madona. Dumlosovskou kalvárii, která tak mohla časově vzniknout vedle krásnoslohých děl, považuji za zajímavý autorský a věcně motivovaný vstup Mistra.

Kalvárie z kaple Dumlosů je nepochybným vzorem pro mladší a monumentální Týnskou kalvárii. Obě jsou si v mnoha ohledech podobné, ale Týnská je již stylově a citově orientována jiným směrem.

6.2.1. Rodina Dumlose

O rodině Dumlose, která je možným hypotetickým objednavatelem kalvárie pro svou rodovou kapli při kostele sv. Alžběty ve Vratislavi, objednané u Týnského mistra česká literatura mlčí. Pouze Milena Bartlová se v poznámce zmiňuje o Franciscu Dumlose, který kolem roku 1379 studoval na pražské právnické universitě.[466] Dále Milena Bartlová píše o tom, že další informace o rodině Dumlose nejsou známy, kteroužto informaci jak sama uvádí má od Jakuba Kostowského.[467] Nové informace o členech rodu přinesl článek Agaty Rusnak-Kozlowske z roku 2014.[468] S těmito informacemi pracuje článek polské historické webové stránky z roku 2016, které rozšiřuje o další poznatky Agnieszky Malczewske.[469]

Poprvé se s rodinou Dumlose v archivních pramenech setkáváme roku 1335, kdy přichází do Vratislavi Paulus Dumelose z Lehnice nedaleko Vratislavi, který usedl do městské

[465] HOMOLKA 1990 (pozn.2), 11-12.
[466] BARTLOVÁ 2004 (pozn.3), 71.
[467] Idem.
[468] Agata RUSNAK-KOZLOWSKA: Przesstrzen gotyckiej kaplicy na Dolnym Slasku w Kontekscie roznorodnosci pelnionych przez nia funkcji, in: Zeszyty Naukove Towarzystwa Doktorantow UJ, nr 9, Krakow 2014, 41-63.
[469] http://historia.org.pl/2016/09/29/grupa-ukrzyzowania-z-kaplicy-rodziny-dumlose-zarys-historyczny-i-problematyka-symetrii-w-kontekscie-grupy-rzezbiarskiej/ vyhledano 28. 3. 2017.

rady.[470] Během dalších desetiletí si i další členové rodiny Dumlose drželi své vysoké postavení v městské radě. Jistě šlo o velice nobilitovanou a bohatou rodinu neboť Ditwin Dumlose byl od roku 1382 městským radním[471]a vlastnil dokonce několik objektů na náměstí ve Vratislavi.[472] Snaha prezentovat své společenské postavení jej pravděpodobně vedla k založení rodové kaple při kostele sv. Alžběty ve Vratislavi. Kaple byla založena v jižní lodi kostela, z jehož hmoty vystoupila velice ambiciózním způsobem dodatečným polygonálním uzavřením[128]. Dle mého názoru má tento polygonální tvar své opodstatnění, neboť se tímto způsobem v gotice ukončuje samotné *sacro sanctum* kostela, presbytář. Ambice Dytwina Dumlose tak byly nepochybně vysoké a touto vznosnou podobou se tak městský radní odlišil od ostatních bohatých měšťanů majících v kostele kaple.

V roce 1393 Ditwin Dumlose fundoval do kaple oltář zasvěcený osobnímu patronu sv. Vavřinci, dále sv. Máří Magdaléně a Alžbětě, patronce kostela a všem apoštolům.[473] V roce 1400 byl v rodové kapli pochován Ditwynův bratr se ženou, k čemuž se váže epitaf. Roku 1405 zde byl pohřben Ditwin Dumlose, o čemž svědčí nápis podlahové desky „*Anno Millesimo CCCCV obyt Ditwinus Dumelos fundator hujus capelle orate pro no*."[474]

Samotná kaple je velice bohatě vyzdobená na všech konzolách při výběžích žeber[475] a na obou svornících klenby je rodový znak Dumlosů se zkříženými pažemi [130]s dlaněmi bez palců[.].

Posledním známým členem rodu byl Hans Dumlose, který působil v městské radě mezi lety 1408 a 1415.[476]

Vznik Dumlosovské kalvárie je hypoteticky možný v době, kdy byl v čele úřadu městské rady nobilitovaná postava Ditwin Dumlose, který zemřel v roce 1405. Tímto datem je tak možný vznik kalvárie hypoteticky ohraničen. Nejzazší datum vzniku kalvárie je rok 1415, kdy dosloužil ve vratislavské městské radě Hans Dumlose.[477]

---

[470] RUSNAK-KOZLOWSKA 2014 (pozn.468), 57.
[471] Idem.
[472] http://historia.org.pl/2016/09/29/grupa-ukrzyzowania-z-kaplicy-rodziny-dumlose-zarys-historyczny-i-problematyka-symetrii-w-kontekscie-grupy-rzezbiarskiej/ (pozn. 469). Autorka článku Aleksandra Cyfrowicz uvádí jako zdroj této informace odkaz webovou stránku, jejíž autorkou je Agnieszka Malczewska, která je dle informací Ústavu akademie věd České republiky, odbornicí na dějiny šlechty ve Slezsku.
[473] RUSNAK-KOZLOWSKA 2014 (pozn. 468), 58.
[474] Idem.
[475] O celkové výzdobě kaple RUSNAK-KOZLOWSKA 2014 (pozn.468), 58.
[476] http://historia.org.pl/2016/09/29/grupa-ukrzyzowania-z-kaplicy-rodziny-dumlose-zarys-historyczny-i-problematyka-symetrii-w-kontekscie-grupy-rzezbiarskiej/(pozn.469).
[477] Vzhledem k tomu, že se mi informace vztahující se k badatelce Agnieszce Malczewske do této doby nepodařilo uvěřit, zůstává možný objednavatel kalvárie Ditwin Dumlose v čistě hypotetické rovině.

6.3. Madona z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi

Socha Madony s Ježíškem pravděpodobně pochází z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi[130-133]. Madona je vyšší než dumlosovské postavy, je vysoká 128 cm. Socha je řezbována z lipového dřeva a má opracovaná záda. Socha se dochovala v ne úplně dobrém stavu, část draperie v partii břicha Marie včetně její pravé ruky a Ježíškovy levé nohy je odlomená a ohořelá. Panna Marie má také seříznutou tvář, která je přilepená. Polychromie je původní. Madona byla v letech 1954–1955 ve Varšavě konzervována.

Mistru Ukřižování z kaple Dumlosů Madonu[478] připsal Erich Wiese[479] a následně Wilhelm Pinder.[480] Erich Wiese spojil sochu Madony s postavou Madony Dumlosovské kalvárie na základě formální podobnosti motivických prvků a srovnáním zadních stran soch. Badatel podotkl, že se k této skupině svým provedením zadní strany váže i tzv. Vratislavská madona[134-135].

Čeští badatele byli s připsáním sochy alžbětinské Madony Mistru Týnské kalvárie opatrní. Albert Kutal sochu hodnotí jako typologickou repliku madony Krumlovské a Toruňské, jejíž podoba silně rezonovala v německých oblastech.[481]

Do děl Týnského mistra zařadila sochu Milena Štefanová-Bartlová.[482] Badatelka je na základě rukopisné formulace fyziognomií a draperie, které se jí jeví jako srovnatelné s raným dílem mistra (Dumlosovskou kalvárií) toho názoru, že jde o dílo mistra z jeho rané tvorby. I v roce 2004 připsala Mistru Týnské kalvárie Milena Bartlová[483] sochu Madony. Madonu badatelka srovnává s Vratislavskou madonou z neznámého kostela, se kterou ji pojí uspořádání draperie a to, že nesou dítě nad volnou nohou. Badatelka dospěla k názoru, že se alžbětinská madona ve srovnání s Vratislavskou madonou rozvíjí více do prostoru a dává tak jasněji vystoupit tvarům těla skrytého pod šatem. Tyto aspekty Milena Bartlová pokládá za důvodné pro předatování sochy a považuje ji za doklad pozdějšího slohového stádia, a proto sochu datuje do 40. let 15. století. Cílem je prověřit dataci alžbětinské madony na

[478] Ke krásnoslohé soše Madony z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi je mnohem více literatury. Uvádím pouze tu, která má souvislost s Mistrem Týnské kalvárie. Kompletní literaturu uvádí Bozena GULDAN-KLAMECKA, Anna ZIOMECKA: Sztuka na Slasku. XII-XVI W, katalog zbiórow, Wroclaw 2003, 227-228.
[479] WIESE 1923(pozn.6), 80.
[480] PINDER 1923 (pozn. 9), 150.
[481] KUTAL 1962(pozn.2), 106.
[482] ŠTEFANOVÁ- BARTLOVÁ 1990 (pozn.54), 32-33.
[483] BARTLOVÁ 2004(pozn.3), 67.

základě porovnání s jejím protějškem Vratislavskou madonou datovanou do doby kolem roku 1400[484] a rozhodnout, zdali je Madona dílem Mistra Týnské kalvárie.

Obě sochy Madon drží dítě nad volnou nohou, čímž tak následují typ Toruňské madony.[485] Vratislavská madona stejně jako Toruňská nabízí dítěti jablko. Úkon podání jablka dítěti obě matky bedlivě sledují. Kdežto u alžbětinské Madony dítě jablko drží samo a z fragmentu pravé ruky Marie vyčteme, že její ruka byla spuštěná lehce směrem dolů k nožičkám dítěte. Díky stavu dochování přesně neurčíme o jaké gesto šlo, pravděpodobně ale nešlo o gesto podávání jablka. Co se týče kontaktu očí je Madona zahleděná mimo dítě a jablko. Ježíšek se také dívá mimo matku a jablko, podobně jako u Krumlovské madony, ale jiným směrem.

Pohybové rozložení nohou lze dobře vyčíst jak u alžbětinské madony, tak u vratislavské. U obou se koleno volné nohy výrazně propisuje do draperie, jak můžeme vidět ze tříčtvrtečního profilu[131].

Čím se liší alžbětinská Madona od Vratislavské je, že má kaskády draperie po obou bocích. Vratislavská Madona má kaskádu, která přepadává z pod těla Ježíška přes její levou ruku, ze které se spouští ve velké dekorativní hmotě. Kdežto pravá ruka madony je obalená hmotou draperie, která přepadává z pravého ramene přes její ruku a stáčí se v podobě plynulého mísovitého záhybu pod levou ruku. Toto přetažení draperie z pravé strany pod levou ruku vytvořilo další dva záhyby, které se pod tíhou draperie lehce zalamují. Hmota draperie je pak ukončena plastickým vratným záhybem u soklu. Vratislavská madona se od toruňského vzoru liší tím, že systém vratného záhybu obklopuje její nosnou nohu.

Draperie alžbětinské Madony je velice těžko identifikovatelná, díky tomu, že je socha v partii břicha poničená. Ve špatném stavu se zachovala i polychromie, lemy vrstev draperie se díky tomu špatně rozlišují. Svrchní plášť Marie spadá přes její ramena, ten je po levé straně přetažen přes levou ruku, přičemž část draperie spadá vnitřní stranou v podobě kaskády a druhá část spadá přes vnější stranu ruky, taktéž v podobě kaskády. Lemu draperie kaskády se chápe Ježíšek podobně jako u Vratislavské madony. Pravá strana Panny Marie je řešena rozdílně než u Vratislavské madony. Z pravého ramene Marii spadá svrchní plášť, který je přetažen přes její pravou ruku. Plášť je zároveň pod ruku nakumulován, díky čemuž je vytvořena méně objemná kaskáda padajícího lemu. Zbytek hmoty draperie je přetažen pod

[484] Malgorzata KOCHANOVSKA: Krásná madona z Vratislavi, kat. č.I.2.29, in: Andrzej NEDZIELENKO, Vít VLNAS (eds.): Slezsko – perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých rozkvětů, Národní galerie v Praze, Praha 2006, 62-63.
[485] Toruňská madona je taktéž často pokládána za české dílo a je řazená do okruhu Petra Parléře CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 33.

levou ruku, jak vyvozuji z náběhu dochovaných částí draperie, v podobě plynulého mísovitého záhybu, tak jak vidíme u Vratislavské Madony. Pod tímto záhybem z kumulačních ohnisek draperie pod oběma rukama podobně jako u Vratislavské madony spadají dva téměř totožně mísovité záhyby, které se lehce zalamují. Hmota draperie nashromážděná pod oběma rukama vytvořila u soklu plastický vratný záhyb.

Co se týče Ježíška Vratislavské madony, je podán v živém a hravém pohybu, jehož tělo je organicky budováno. Ježíšek alžbětinské madony je taktéž vyveden s důrazem na vitálnost, ale je v porovnání s Ježíškem Vratislavské madony zobrazen v poklidu, nikam se nesápe a jen se poklidně chápe šatu Marie. Důležité je podotknout, že autor zachovává důraz na Kristovo Tělo v měkkosti jeho tělíčka, do kterého se charakteristicky pro krásné madony boří prsty matky.

Anna Ziomecka[486] se domnívá, že socha vznikla spojením motivů několika krásných madon. Otázkou je, kterou si Ziomecka pokládá, zdali motiv pravé strany je invenčním přístupem autora a nebo měl pro tento motiv předlohu.

Dle Mileny Štefanové-Bartlové je oproti Vratislavské madoně díky těmto motivům hmota sochy nevyvážená a statická. [487] Domnívám se, že je Marie lehce vychýlená ke své pravé straně svým pohybem a posazením dítěte nad volnou nohou. Toto vychýlení je hmotově vyrovnáno větší soustavou trubic spadajících z levé ruky. Socha tak dle mého názoru kvalitně následuje několik typů krásných madon.

Ve svém dalším bádání datuje Milena Bartlová sochu Madony z kostela sv. Alžběty do 40. let 15. Století bez důkladnější formální analýzy jen díky poznatkům o větší expanzivnosti do prostoru a výraznějšímu vyznění tělesného jádra pod draperií, než jak tomu je u Vratislavské madony.[488] Alžbětinská madona se rozvíjí více do prostoru právě díky dvěma kaskádám, což ale není datační prvek charakteristický pro pozdnější dobu. Co se týče vztahu tělesného jádra a draperie sochy si naopak myslím, že celková silueta pravé strany postavy a tím i tělesné jádro je více akcentováno u Vratislavské madony.

Jestliže zadáním objednavatele bylo vytvořit krásnou madonu, musel Mistr Týnské kalvárie, pakliže je autorem sochy, vycházet ze zaběhlého, tradičního a závazného typu krásné madony. Rukopisný motiv musíme hledat jinde. Podle mého názoru jej najdeme ve formulování trubic kaskády Madony odstávajících diagonálním směrem a spouštějících se ve výrazném trojúhelníkovém tvaru jako u bederní roušky Krista Dumlosovské kalvárie[67].

[486] Anna ZIOMECKA: Slaska rzezba gotycka (katalog zbiorów), Wroclaw 1968, 54.
[487] ŠTEFANOVÁ-BARTLOVÁ 1990 (pozn.54), 33.
[488] BARTLOVÁ 2004 (pozn.3), 67.

Dalším rukopisným rysem je draperie zadní strany madony[135-138],[489] která se spouští ve třech vertikálních proudech zalamujících se na soklu. Totožné pojetí najdeme u postavy Marie z Dumlosovské kalvárie. V obou případech draperie po bocích figur spadá z ramen v hluboce probraných plynulých mísovitých záhybech. I tento prvek nalezneme u dumlosovské Marie. Jako další srovnání s tvorbou Mistra Týnské kalvárie se nabízí Trůnící madona z Týnského chrámu[139], neboť ta také splňuje závazný typ krásné madony. Obličejový typ je dle mého názoru obdobný jak v celkovém tvaru, tak i v pojetí fyziognomii očí, úst a brady. Nejbližší v provedení si jsou však postavy Ježíška[133]. Oba jsou znázorněni v klidné pozici. Podobné je provedení reliéfu vlasů s prameny stočenými do šnekovitého tvaru a jeho tvarové uspořádání s nepříliš výraznými kouty. Velice blízké je také celkové provedení fyziognomie tělíčka a to jak prsa Krista, tak i faldík pod nimi a velké kulaté bříško s výraznou vráskou pod ním. Stejně tak je blízké provedení faldíků, jejich vrásek na ručičkách Krista i fyziognomie prstíků na rukou a na nohou. Porovnáním těchto společných charakteristických rysů dítěte obou Madon s Ježíškem Madony Vratislavské, Krumlovské, Toruňské a dalších zjistíme, že je tělíčko provedeno rozdílně. Z těchto důvodů se domnívám, že v případě alžbětinské madony a Trůnící madony z Týnského chrámu můžeme pojetí Ježíškova těla považovat za rukopisný rys Týnského Mistra.

Dataci madony určí opět srovnání s Vratislavskou madonou, jejíž postavou probíhá kontinuální prostorová křivka typická pro krásné madony, kdežto postoj alžbětinské madony je vzpřímenější a průčelnější. Z těchto důvodů se domnívám, že je socha krásné madony z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi pozdější než její krásnoslohé protějšky z doby kolem roku 1400. Datace do doby po prvním desetiletí 15. století se mi zdá pravděpodobnější.

6.4. Sv. Biskup z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi

Socha sv. Biskupa pochází taktéž z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi[140-143]. Dnes je vystavena v expozici středověkého řezbářství Národního muzea ve Vratislavi. Socha je vysoká 143 cm a je vyřezána z lipového dřeva. Záda má opracovaná a dochovala se s původní polychromií. Roku 1957 byla ve Varšavě restaurována.

Do díla Dumlosovského mistra zařadil sochu Erich Wiese,[490] který poukázal na podobnost se sochou sv. Mikuláše z Vyššího Brodu[40]. Čeští badatelé byli s připsáním sochy Týnskému mistru velice opatrní. Albert Kutal[491] se k nadhozenému autorství mistra vyjádřil velice váhavě, neboť sochu, jak sám poznamenal, neviděl. Domnívá se však, že jde o české

[489] Jak již poukázal WIESE, 1923 (pozn. 6) 80; BRAUNE/ WIESE 1929 (pozn. 6) 39.
[490] WIESE 1923 (pozn. 6), 42; BRAUNE/ WIESE 1929 (pozn, 6), 25.
[491] KUTAL 1962 (pozn.2), 141.

dílo a také stejně jako Erich Wiese sochu spojuje se sv. Mikulášem z Vyššího Brodu. Na základě blízké podobnosti vratislavskou sochu sv. Biskupa spojuje s obličejem sv. Jana z Kapucínského cyklu. Na základě srovnání s českými díly se Albert Kutal pracovně domnívá, že socha vznikla pod vlivem sochy týnského Jana, se kterým ho motivicky spojuje draperie.

Anna Ziomecka[492] sochu zařadila do dílny Mistra Ukřižování z kaple Dumlosů a sochu datuje mezi léta 1410–1420.

Jaromír Homolka[493] taktéž zdůrazňuje jako východisko sochy sv. Mikuláše z Vyššího Brodu. V téže studii se podrobně soše sv. Biskupa věnoval Jan Chlíbec.[494] Badatel shodně jako předchozí badatelé pracuje s východiskem sochy v postavě sv. Mikuláše z Vyššího Brodu. Porovnává záhybový draperiový systém, který je dle jeho názoru u vratislavské sochy plastičtěji formulován. Sochu dále podrobuje srovnání s oběma asistenčními figurami z Týnského chrámu [126,127] a podtrhuje analogický způsob zalomení roucha na soklu plastiky Panny Marie. Analogická se mu také jeví i tvář Týnského Jana. Ve výsledku sochu Jan Chlíbec po porovnání s týnskými sochami shledává celkově dekorativnější a kresebnější, a proto ji datuje před Týnskou kalvárii do doby kolem roku 1400.

I Bozena Guldan-Klamecka[495] řadí sochu sv. Biskupa mezi díla Mistra Týnské kalvárie a také zdůrazňuje analogické provedení se sochou týnského Jana, se kterým má společný typ tváře, uspořádání draperie s mísovitými záhyby a dlouhými bočními kaskádami. Sochu datuje do doby kolem roku 1400, čímž tak socha předchází týnskému Janu.

Dataci sochy v rámci svého konceptu Milena Bartlová[496] posouvá do 40. let 15. století. Dataci badatelka provedla na základě srovnání se sochou sv. Mikuláše z Vyššího Brodu, o jehož kořenech v parléřovském okruhu nepochybují Jaromír Homolka, Jan Chlíbec a další badatelé, kteří sochu datují mezi léta 1380-1390. Badatelka sochu sv. Mikuláše podrobuje v krátkosti analýze a zdůrazňuje to, že se tělesné jádro sochy dosti zřetelně projevuje pod nerealisticky přiléhavým ornátem a také zdůrazňuje, že se spodní část biskupova roucha ostře zalamuje na soklu. Tyto dva hlavní aspekty jsou dle badatelky nejprogresivnějšími prvky sochy, podle kterých sochu datuje do pozdnější doby 30. let 15. století. Díky těmto pozdějším rysům bez podrobnější argumentace posouvá i sochu sv. Biskupa z Vratislavi. Protože

[492] ZIOMECKA 1968 (pozn. 486), 54-55.
[493] HOMOLKA 1990 (pozn.2), 14.
[494] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 30-31.
[495] GULDAN-KLAMECKA 2006 (pozn.107), 63.
[496] BARTLOVÁ 2004 (pozn.3) 68-69.

badatelka nezvážila následnost obou děl a směr ovlivnění, pokládám za nutné obě sochy podrobit podrobnější formální analýze.

Obě figury stojí v kontrapostu s dobře rozlišitelnou volnou a nosnou nohu. Ornát vratislavského biskupa spadá rovnoměrně z ramen na obě ruce. Jejich pokrčením v loktech a pozvednutím se draperie ornátu nahromadila na vnitřní straně loktů a vytvořila tak kaskády spadající přes obě ruce. Díky tomuto pohybu rukou se na hrudi postavy vytvořily mělké mísovité záhyby. Ve spodní části se draperie mezi kaskádami pozvedla do prostoru v podobě hlubšího mísovitého záhybu, který se pod vlivem pokrčení pravé volné nohy přichýlil k pravé straně. Pod touto hlubokou mísou blíže lemu draperie vzniká podobně hluboký mísovitý záhyb, který se zalomil a přiklonil k levé nosné noze, neboť jeho směr logicky určila pokrčená volná noha biskupa. Tímto záhybem pod koleny končí draperie ornátu, pod kterým spadá alba. Ta plyne ve vertikálních řasách, které se na podstavci zalamují.

Draperie sv. Mikuláše z Vyššího Brodu typologicky odpovídá vratislavské soše. Draperie vyšebrodské sochy, ale výrazně ulpěla na tělesném jádru a až neorganicky ustrnula v záhybech, které jsou seschlé do podstatně menšího objemu. Draperie alby sv. Mikuláše se dle mého názoru výrazněji v menším objemu a méně organicky zalamuje než u vratislavské sochy. Tyto aspekty s ohledem na tendenci stylu druhé čtvrtiny 15. století v Čechách tak jak ji identifikoval Albert Kutal,[497] mne vedou k názoru, že socha sv. Mikuláše z Vyššího Brodu je mladší a datace Mileny Bartlové do 30. let 15. století platí. Nicméně socha sv. Biskupa z kostela sv. Alžběty je dle mého názoru mladší a předchází tak soše sv. Mikuláše. Tuto možnost však badatelka nezvážila.

Bližší dataci sv. Biskupa z Vratislavi určí srovnání s asistenčními postavami Týnské kalvárie. Porovnáním draperie Týnského Jana zjistíme, že je podobně vrstvená jako u sochy sv. Biskupa a to tím způsobem že horní vrstva draperie také dosahuje ke kolenům, a pod touto vrstvou spadá spodní roucho. Svrchní draperie je však v případě sv. Jana přetažená přes ramena. Menší hmota draperie spadá z levého ramene světce a je přetažená přes vnitřní stranu paže pravé ruky, ze které přepadává v podobě kaskády. Větší díl draperie spadá z pravého ramene a je přetažen přes levou ruku světce, ve které světec skrze látku drží knihu. Takto motivovaná draperie vytvořila na hrudi mělké mísovité záhyby, jejichž hmota nabrala na objemu níže v partii břicha v podobě dvou objemných mísovitých záhybů. První záhyb je totožně jako u sv. Biskupa natočen k pravé straně. Druhý záhyb je taktéž natočen k levé noze, což v případě pohybu sv. Jana nedává logiku, neboť jeho volnou nohou je levá noha, která by

[497] KUTAL 1962(pozn.2).

záhyb měla vychýlit na druhou stranu. Zatímco sv. Biskup z Vratislavi pravou volnou nohou logicky určuje směřování tohoto záhybu.

Co se týče zalamování šatu sv. Biskupa na podstavci, analogii nalézáme u Týnského Jana bližší však v postavě Týnské Marie a v zalamování jejího vnitřního šatu.

Analýza draperie mne vede k názoru, že sv. Biskup je dílem Mistra Týnské kalvárie. Mistrovo autorství stvrzuje i blízký obličejový typ a jeho vážný zkroušený výraz, který určilo šikmé naklonění svalů nadočnicových oblouků, tak jak známe z obličejové typiky Krista z díla Týnského mistra a obličeje Týnského Jana. Obdobný je i způsob řezby a typika vousů. Provedení draperie je v případě sv. Biskupa pokročilejší a realističtěji komponované, což mě vede k názoru, že je socha sv. Biskupa z Vratislavi mladší než sv. Jan z Týnské kalvárie.

Domnívám se, že sv. Biskup vznikl v téže době jako Týnská kalvárie nebo záhy po ní. Pakliže je Týnská kalvárie datována do doby po roce 1410,[498] vznikla socha sv. Biskupa někdy po tomto roce. Podobně sochu sv. Biskupa z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi datuje i polská badatelka Anna Ziomecka, která ji vročila mezi leta 1410-1420.[499]

6.5. Otázka importu nebo dílny a následovnický okruh Mistra Týnské kalvárie

Výše zpracovaným rozborem vratislavských děl Dumlosovské kalvárie, sochy krásné madony z kostela sv. Alžběty a sv. Biskupa z téže kostela se dostáváme k otázce, zdali pracoval Mistr Týnské kalvárie ve Vratislavi. Český původ děl byl několikrát bezpečně doložen a tezi E. Wieseho o vratislavském mistru tvořícím pro Prahu lze zamítnout.[500] Jaromír Homolka[501] i Jan Chlíbec[502] se domnívají, že se v případě těchto tří děl jedná o importy z pražské dílny, které zásadně ovlivnily místní uměleckou produkci a převážně formulování monumentálních kalvárií. Milena Štefanová-Bartlová[503] v téže publikaci dospěla k názoru, že Mistr Týnské kalvárie nějakou dobu kolem roku 1400 ve Vratislavi působil a zanechal zde dílnu, která pracovala na velkých kalváriích až do doby po roce 1420. Tuto otázku mi pomůže zodpovědět pojednání o následovnickém okruhu Mistra Týnské kalvárie z 20. let. 15. století.

Pojďme si představit díla, která jsou badateli řazena do dílny Mistra Ukřižování z kaple Dumlosů. Erich Wiese[504] a Anna Ziomecka[505] zařadili do mistrovy dílny **Pietu ze**

[498] CHLÍBEC 1990 (pozn.2), 43.
[499] ZIOMECKA 1968(pozn.486), 54.
[500] WIESE 1923, 41 (pozn.6); BRAUNE/ WIESE 1929(pozn.6), 24.
[501] HOMOLKA 1990(pozn.2), 22.
[502] CHLÍBEC 1990(pozn.2), 28-31.
[503] ŠTEFANOVÁ-BARTLOVÁ 1990(pozn.54), 33.
[504] BRAUNE/ WIESE1929 (pozn.6), 26.
[505] ZIOMECKA 1968(pozn. 486), 55.

Smarchovic (1420) a **hermu světice z kostela sv. Máří Magdalény** (1420-1430).[506] Erich Wiese začlenil do dílny i sochu **sv. Biskupa z Posadovic** (1420).[507] Anna Ziomecka[508] v souvislosti s touto sochou zdůrazňuje blízkost se sochou sv. Mikuláše z Vyššího Brodu.

Tyto práce jsou badateli přímo spojovány s dílnou Mistra Ukřižování z kaple Dumlosů. Ve Vratislavi však nalezneme další díla, již zmíněné skupiny Kalvárií, které jsou v katalogu Anny Ziomecké z roku 1968[509] připsány vratislavské dílně. Atribuci opakuje i současný katalog expozice Národního muzea ve Vratislavi z roku 2003.[510] Jsou to kalvárie z kostela sv. Alžběty, z kostela s. Máří Magdalény a z kostela Božího Těla ve Vratislavi, které jeví společné prvky jak s kalvárií z kaple Dumlosů, tak i s kalvárií z Týnského chrámu v Praze.

První z nich, **Kalvárii z kostela sv. Máří Magdalény ve Vratislavi**[144] Erich Wiese[511] spojil přes sochu Ukřižovaného s krucifixem z kalvárie kaple Dumlosů, kterým je dle badatele socha inspirovaná. Anna Ziomecka[512] atribuci přebírá a dodává, že se autor kalvárie inspiroval i dramatickým napětím a oduševněním soch. Skupinu badatelka považuje za základ, který měl vliv na ostatní slezské kalvárie, a proto ji datuje mezi léta 1410-1420. Na základě blízké podobnosti spojuje Ukřižovaného i s krucifixem z kostela sv. Mikuláše v Brzegu. Bozena Guldan-Klamecka[513] atribuci přebírá a datuje sochu do téže doby.

Rozložení Krista na kříži včetně celkové tělesné konstituce a modelací anatomie odpovídá Ukřižovaným z díla Mistra Týnské kalvárie. Řezba modelace je však provedena reduktivními výrazovými prostředky. Kristův obličejový typ je pojat taktéž schematicky, v základu ale odpovídá mistrovým vzorům. Rozdílné je pojetí trnové koruny, která je složená ze dvou plochých prutů. Bederní rouška se závěsem kaskády s uzlem s vytaženou draperií při pravém boku a kaskáda bez uzlu při levém boku má svůj původ u Týnského mistra. Základní sklad řas draperie a její motivické členění, měkčí provedení a spád píšťal kaskády, který je plynulejší než u dumlosovského Ukřižovaného, mne vede k názoru, že Ukřižovaný vychází z týnského vzoru. U asistenčních figur nacházíme podobnosti hůře a spíše v drobných jednotlivostech než v celkovém pojetí, jak je tomu u Ukřižovaného. Panna Maria je v podobném pokorném gestu jako Týnská. Vertikální členění jejího šatu s velkou opatrností

[506] WIESE 1923 (pozn.6), 50-51, ZIOMECKA 1968 (pozn.486), 56-57.
[507] BRAUNE/ WIESE 1929(pozn.6), 30.
[508] ZIOMECKA 1968 (pozn. 486), 60.
[509] Idem.
[510] Bozena GULDAN-KLAMECKA, Anna ZIOMECKA: Sztuka na Slasku. XII-XVI W, katalog zbiórow, Wroclaw 2003
[511] WIESE 1923(pozn.6), 52-53
[512] ZIOMECKA 1968(pozn.486), 64.
[513] GULDAN-KLAMECKA 2003(pozn.478), 106-109.

může vycházet z týnské Marie. Vratislavská socha je na víc doplněná kaskádou pod pravou rukou. Sv. Jan svou obličejovou typikou může mít svůj vzor jak v dumlosovském, tak i týnském Janu. Gesto vratislavského sv. Jana, kterému odpovídá i rozložení draperie je však naprosto rozdílné od pojetí týnského a dumlosovského. Pro další sochy ze skupiny kalvárie, Máří Magdalénu pod křížem a setníka, nemáme od Týnského mistra přímé komparace.

V **Kalvárii z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi** [145] Erich Wiese[514] zdůrazňuje podobné provedení bederní roušky Krista a gesto sv. Jana ze skupiny kalvárie z kaple Dumlosů. Považuje ji ale za méně kvalitní a schématickou nápodobu předchozí skupiny Kalvárie z kostela sv. Máří Magdalény. Anna Ziomecka[515] zdůrazňuje, že sochař převzal některé motivy ze skupiny Ukřižování kaple Dumlosů. Za těžiště srovnání obou skupin nepovažuje postavu Ukřižovaného, ale v postavu sv. Jana, který přebírá gesto a trýznivé produchovnění výrazu. Skupinu datuje do doby kolem roku 1420. Naopak Milena Bartlová[516] považuje skupinu z kostela sv. Alžběty z těchto Kalvárií za nejstarší. Badatelka se domnívá, že je Kalvárie odvozená z Týnské, konkrétně Ukřižovaný a zejména postava sv. Jana svým celkovým figurálním typem, uspořádáním pláště i provedením vlasů. Badatelku zaujala postava Máří Magdalény pod křížem a její řasení šatu na zemi, které dle badatelky odpovídá pozdnímu stupni krásného slohu ve 30. letech 15. století. Dle mého názoru je nutné sochu hodnotit jako celek a nedatovat ji na základě jednoho fragmentu, i s ohledem na to, že nemáme v díle Mistra Týnské kalvárie dochovanou typologickou obdobu, kterou bychom mohli přímo komparovat. Bozena Guldan-Klamecka se kloní k tradičnímu datování a skupinu datuje do doby kolem roku 1420.[517]

Ukřižovaný z Kalvárie z kostela sv. Alžběty tak jako předchozí Krucifix z kostela sv. Máří Magdalény odpovídá dílu Mistra Týnské kalvárie. Modelace nasazení údů a svalů je v tomto případě detailněji provedená. Provedení svalů na břichu Krista odpovídá více pražským verzím Ukřižovaného než dumlosovskému Ukřižovanému. Hlava Ukřižovaného se svým vzorem u Týnského Mistra je opět schématická. Trnová koruna je jako v předchozím případě plošná. Bederní rouška je motivicky spjata se svými vzory u Týnského mistra, je ale zrcadlově obrácená a kaskáda s uzlem je na méně významné straně po levém boku Krista. Zmačkané provedení uzlu levé kaskády je autentičtější než v případě Krista z předchozí skupiny Kalvárie. Modelace roušky je měkká, trubice spadají plynule a dle mého názoru taktéž odpovídají více pražskému než dumlosovskému vzoru. Postava sv. Jana je svým

[514] WIESE 1923 (pozn.6), 53, 58.
[515] ZIOMECKA 1968 (pozn.486), 65.
[516] BARTLOVÁ 2004(pozn. 3), 72.
[517] GULDAN-KLAMECKA 2003(pozn.478), 109-112.

gestem těsně spjata s dumlosovským i týnským vzorem. Systém provedení draperie s mísovitými záhyby a kaskádami po stranách je ale bližší týnskému Janu. Postava Marie je méně blízká týnské a nejméně pak dumlosovské. Gesto Marie je obohaceno o ikonografický motiv ukazování roušky, na kterou jí při Ukřižování Krista kanuly kapky Kristovy krve. Druhá ruka je svátostně ukryta pod šatem, což je motiv známý z postav dumlosovského a týnského Jana.

V **Kalvárii z kostela Božího Těla ve Vratislavi** [146] Erich Wiese[518] spatřoval vliv Dumlosovského mistra, ale zároveň poukázal na možnou spojitost s monumentálními dřevořezbami ze 13. století v Naumburku a Bamberku. Badatel se domnívá, že je autorem skupiny Georg z Geraw, mistr činný ve Vratislavi v letech 1415-1426. Vznik soch je literaturou ještě více problematizován[519] a spojen s okruhem krásných Madon a zejména s vídeňským okruhem v Grosslobming a Altenmarktu. Anna Ziomecka[520] i Guldan Klamecka[521] datují skupinu do doby kolem roku 1420.

Ukřižovaný ze skupiny kalvárie je celkově robustnější konstituce než Ukřižovaný od Mistra Týnské kalvárie. Typologicky odpovídá Ukřižovaný svým rozložením na kříži, stejně tak jako obličejový typ a bederní rouška. Ta pozůstává z horizontálního obtočení těla a dvou závěsů kaskád po bocích Krista. Rouška je bez uzlů, čímž se tak může odvolávat na pražská díla Svatovítského krucifixu a Bolestné Kristy z pražských radnic. Pojetí roušky je však motivicky chudší a svým provedením hrubší. Obličejový typ, který není tak hrubě proveden, odpovídá obličejové typice Kristů Týnského mistra. Anatomické pojetí Kristova těla můžeme srovnávat s opatrností.

Velice blízký Ukřižovaným z tvorby Mistra Týnské kalvárie je **Ukřižovaný ze Zlatoryii** [147]. Odpovídá svým celkovým rozložením a tělesnou konstitucí. Modelace povolených břišních svalů Krista odpovídá spíše dumlosovskému vzoru. Kristova bederní rouška se závěsy po stranách bez uzlů je poplatná pražskému vzoru ze Svatovítské katedrály a Bolestným Kristům z pražských radnic. Modelování roušky je měkčí a hrubší v provedení, svým splývavým charakterem odpovídá spíše pražským dílům než dumlosovskému Ukřižovanému. Obličejový typ odpovídá pojetí Týnského mistra. Kristovy vlasy jsou ale rozprostřenější a dekorativnější. Provedení Kristovy trnové koruny ze dvou spletených prutů s výraznými trny je taktéž hrubší.

[518] WIESE 1923(pozn.6), 54-55.
[519] Veškerá problematika týkající se kalvárie a odkazy na další literaturu: GULDAN-KLAMECKA 2003(pozn.478), 106-109.
[520] ZIOMECKA 1968(pozn.486),, 66-67.
[521] GULDAN-KLAMECKA 2003(pozn.478), 114-116.

Ukřižovaného spojil Erich Wiese s krucifixem ze skupiny kalvárie z kostela Božího Těla ve Vratislavi.[522] Anna Ziomecka[523] připisuje sochu slezské nebo vratislavské dílně a datuje ji kolem roku 1420. K dataci se přiklání i Bozena Guldan-Klamecka,[524] která popisuje poměrně dobře zpracovanou anatomii těla nataženého na kříži a spojuje Krista s Ukřižovaným z kostela sv. Máří Magdalény a kostela sv. Alžběty ve Vratislavi. Komparace, kterou provedla Guldan-Klamecka se mi zdá pravděpodobnější s ohledem na citlivější zpracování jak anatomie, tak i celkové modelace Kristova těla, než spojení s kalvárii z kostela Božího Těla, jak provedl Erich Wiese.

O tom, že byla tvorba Mistra Týnské kalvárie pro Vratislav inspirativní svědčí i malířská díla ze Slezska a to např. **Epitaf dvou kanovníků z kostela sv. Jiljí** [149].[525] Dílo, které s největší pravděpodobností vzniklo ve Vratislavi, a které nikdy nebylo považováno za import z Prahy. Jde o dílo vázané na tvorbu Mistra Třeboňského oltáře, ale samo má mnoho společného s domácím dílem Epitafem Barbary z Polani. Velmi blízkou paralelou Ukřižování jsou Ukřižovaný z kaple Dumlosů ve Vratislavi a Ukřižovaný ze sv. Jana pod Skalou.[526] Obličejové typy jsou zaklesnuty v Ambrasském náčrtníku. Typ sv. Jana má velice blízkou paralelu v Kapucínském cyklu, jak poukazuje Jan Klípa a tím i tak dle mého názoru ve sv. Janu z Týnské kalvárie. Domnívám se, že je Ukřižovaný velice blízký Ukřižovaným Týnského mistra svým celkovým rozložením těla na kříži, a také svým provedení Kristovy roušky s kaskádou po pravém boku s uzlem.

Datace díla kolísá. Jan Klípa navrhuje dataci epitafu s ohledem na kanovníky zobrazené ve spod obrazu mezi léta 1414-1417, nicméně sám tvrdí, že této době neodpovídá slohová poloha malby, a proto se mu jako pravděpodobnější jeví datování polského badatele Romualda Kaczmarka do doby kolem roku 1422.

Dalším blízkým dílem je **Epitaf Barbary z Polani z kostela sv. Barbory**[148],[527] který taktéž není s jistotou datován. Domnívám se, že epitaf lze spojit s Týnským Mistrem přes postavu Bolestného Krista s pražskými radničními sochami. Anatomie Bolestného Krista je velice blízká, jeho plastický hrudní koš a mezi ním kůže, která přesně kopíruje tvar břišních svalů s typickou vráskou nad pupíkem, pod kterým se mezi kostnatou pánví klene nafouklé břicho Krista. I bederní rouška se závěsy bez uzlů Krista odpovídá pražským

[522] BRAUNE/ WIESE (pozn.6), 1929, 32.
[523] ZIOMECKA 1968(pozn.486), 68.
[524] GULDAN-KLAMECKA 2003(pozn.478), 112-114.
[525] Veškeré informace k epitafu vychází z KLÍPA 2012(pozn.435), 34-37.
[526] Blízkost zejména s Dumlosovskou kalvárií zdůrazňuje i ZIOMECKA 2003(pozn.478), 222; BARTLOVÁ 2004(pozn.3), 73.
[527] KLÍPA 2013(pozn. 435), 37-41,

sochám. Nicméně u Vratislavského Bolestného Krista vidíme jen jeden závěs. Svému pražskému vzoru odpovídá i kontrapost Krista s jednou nohou elegantně předkročenou. Ostatní osazenstvo epitafu však již bližší komparaci s Týnským mistrem neumožňuje. Jan Klípa epitaf datuje na základě stylových východisek do 30 let 15. století nebo až na přelom dalšího desetiletí, bližší spojení epitafu není s jistotou určeno.

Nyní se vraťme zpět k sochařským dílům. Milena Bartlová se ve své publikaci,[528] jak bylo rozebráno výše, zabývá hlavně skupinou Kalvárie z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi, která je nesporně odvozená přímo z Týnské kalvárie, zvláště postava Ukřižovaného a sv. Jana. Tyto aspekty vedou badatelku k názoru, že nejde přímo o práci dílny Mistra Týnské kalvárie, ale o dílo vytvořené přímým žákem, což je dle mého názoru zajímavá hypotéza. Nicméně, vzhledem k tomu, že první známé dílo v konceptu Mileny Bartlové je Týnská kalvárie z roku 1439, to znamená, že žák Týnského mistra odešel do Vratislavi po vzniku pražské kalvárie, tedy někdy ve 40 letech 15. století ne-li později, a kalvárie z kostela sv. Alžběty by tak vznikla v této době, prakticky současně s Dumlosovskou kalvárií, kterou koncept Mileny Bartlové odsunul do téže doby. V této souvislosti se vyjádřila Michaela Ottová: „*Jaký smysl by mělo objednávat historizující podobu Kalvárie z utrakvismem rozdělené Prahy do prostředí slezského řezbářství (i malířství), které bylo kolem poloviny 15. století již velmi silně orientováno na progresivní stylové tendence z Frank, především Norimberka*.“[529] Konceptem Mileny Bartlové by se tak posunulo minimálně sedm uměleckých děl a souborů přímo z ohniska umělecké slezské tvorby Vratislavi a blízkého okolí do doby 40. a 50. let 15. století, což je jak poukázala Michaela Ottová nemožné. Koncept Mileny Bartlové se tedy jeví i v aplikaci na vratislavské umění nefunkční. Na tomto místě bych chtěla zdůraznit, že badatelka sama vratislavské práce ze 20 let15. století, tak jak jsem je záměrně podle logiky jejího konceptu posunula já, ve své publikaci neposouvá. Otázkou je proč? Zdali si tyto otázky Milena Bartlová neklade nebo si uvědomuje, že se tím její koncept problematizuje.

Co se týče vratislavských děl z 10. a 20. let 15. století, souhlasím s názorem Mileny Bartlové, že jde o práce následovníka Mistra Týnské kalvárie. Protože všechny představené soubory kalvárií pracují převážně se vzory z Týnské a v menším měřítku s dumlosovskými se domnívám, že následovník pražského Mistra přišel do Vratislavi po vzniku Týnské kalvárie a může být autorem soch kalvárií z kostela sv. Máří Magdalény a z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi. Autor kalvárie z kostela Božího Těla ve Vratislavi se jistě inspiroval tvorbou

[528] BARTLOVÁ 2004(pozn.3), 27.
[529] OTTOVÁ 2016(pozn.4), 138; Ke stylové orientaci vratislavského malířství KLÍPA 2012 (pozn.435), 11-16.

Mistra Týnské kalvárie, se kterou se mohl seznámit skrze jeho následovníka, ale jeho tvorba je již prodchnuta tvorbou jiné stylové orientace.

Vzhledem k tomu, že vliv Dumlosovské kalvárie našel ve Vratislavi své uplatnění jen v drobných detailech na Kalváriích z let 1410–1420 a s ohledem na její kvalitu se domnívám, že jde o import z Prahy z mistrovy rané fáze. Kdyby byl totiž Mistr Týnské kalvárie přítomen se svou dílnou ve Vratislavi, musel by se dumlosovský vzor přímo a ve větší míře odrazit na vratislavském umění a jeho kvalitě. Za import z pokročilejší fáze mistrovy tvorby považuji Madonu z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi a sochu sv. Biskupa. Na základě srovnání s tvorbou Mistra Týnské kalvárie se domnívám, že jde opravdu o jeho díla.

7. Závěr. Dílna Mistra Týnské kalvárie

Dílna Mistra Týnské kalvárie byla nepochybně velice žádaná. Její oblíbenosti odpovídá vysoká kvalita děl a velikost dochovaného sochařského souboru v Praze, který pozůstává z šesti solitérních děl a jednoho souboru Kalvárie, připsaných přímo Týnskému mistru,[530] vytvořených pro ty nejexponovanější objekty v Praze, pro katedrálu sv. Víta, Týnský chrám, Staroměstskou a Novoměstskou radnici. Mistrově dílně je dále připsán další početný soubor[531] a celý tento autorský soubor se stal inspiračním jak pro další díla z Čech (Pieta z Bedřichova Světce, pieta ze Železného Brodu, Krupská kalvárie…), tak i pro díla ze slezského prostředí Vratislavi, kde vznikl ve 20. letech 15. století následovnický okruh, který je závislý na formální podobně zejména Týnské kalvárie.

O žádanosti této pražské dílny také svědčí objednávky, které byly mistru směřovány přímo z Vratislavi. To, že objednávka byla směřována právě do Prahy, má své opodstatnění. Totiž Franciscus Dumlose, patřící do rodu hypotetického objednavatele Kalvárie pro svou rodovou kapli Ditwina Dumlose, studoval do roku 1379 v Praze na pražské právnické fakultě. Přímý objednavatel Kalvárie Ditwin Dumlose byl tehdy velmi nobilitovanou osobou vratislavské městské rady, který si ambiciózním způsobem vyzdobil svou kapli, včetně sousoší drobné Kalvárie komorních rozměrů od tehdy pražské luxusní řezbářské dílny Mistra Týnské kalvárie. Její český původ je nepochybný, určila ho kapitola o stylovém původu mistra, která vycházela z bádání Jaromíra Homolky.[532] Homolkova studie a srovnání s Týnskou kalvárií určilo její dataci do ranější doby fáze mistrovy tvorby kolem roku 1400.

Díky tomu, že se vliv Kalvárie z kaple Dumlosů tolik neodrazil na vizuální podobně následovnického okruhu monumentálních Kalvárií ve Vratislavi[533] a blízkém okolí, se domnívám, že Mistr Týnské kalvárie se svou dílnou ve Vratislavi kolem roku 1400 nebyl. A proto považuji Dumlosovskou kalvárii za import z Prahy.

Do kostela sv. Alžběty ve Vratislavi byly dále z pražské dílny objednány dvě solitérní sochy krásné Madony a sv. Biskupa. Česká literatura byla poměrně váhavá s připsáním těchto děl Mistru Týnské kalvárie, a tím tak zadala úkol prověřit jejich autorství. Výsledkem formální analýzy, porovnáním draperiových motivů a charakteristických fyziognomických

[530] Svatovítský krucifix, Staroměstský Bolestný Kristus, Novoměstský Bolestný Kristus, model sv. Jana, Trůnící madona z Týnského chrámu, Kalvárie z kostela Panny Marie před Týnem, pieta ze Všeměřic
[531] Ukřižovaný ze sv. Jana pod Skalou, Ukřižovaný z farního kostela v Jílovém, Oplakávání Krista z Plně, Pieta z Litoměřic
[532] HOMOLKA 1990 (pozn. 2), 7-22.
[533] Kalvárie z kostela Máří Magdalény, Kalvárie z kostela sv. Alžběty, Kalvárie z kostela Božího Těla ve Vratislavi.

rysů s díly Týnského mistra je, že obě díla jsou autorstvím pražského řezbáře. Formální analýza děl dále určila, že díla jsou z pokročilejší fáze mistrovy tvorby, čímž jsem tak dospěla k rozdílnému výsledku než monografická výstava Mistra v roce 1990.[534] Konkrétně socha sv. Biskupa je pokročilejší v realističtěji pojatém rouchu, jehož nepochybný vzor v soše sv. Jana z Týnské kalvárie dovádí k logičtější realističtější stavbě. Z tohoto důvodu se domnívám, že socha vznikla po vytvoření pražské Týnské kalvárie, tedy po roce 1410. Krásná madona, která je tradičně datována do doby kolem roku 1400, se mi jeví jako pozdnější díky svému zjednodušenému postoji, který se odlišuje od prostorové kontinuální křivky krásných madon klasické fáze krásného slohu. Datace po roce 1410 se jeví pravděpodobnější.

Co se týče následovnického okruhu monumentálních Kalvárií z vratislavských kostelů se domnívám v návaznosti na Milenu Bartlovou,[535] že může jít o žáka, který z pražské dílny odešel po vzniku Týnské kalvárie, tedy po roce 1410. Domnívám se tak díky tomu, že skupiny Kalvárií reflektují právě týnský vzor než dumlosovský.

Problematice konkrétních pražských děl, kterou otevřela bakalářská práce, se již na tomto místě nebudu věnovat, protože výsledky, které z mé studie vyplynuly jsou shrnuty v závěrečných kapitolách obou souborů. Vrátím se pouze k hypotéze Alberta Kutala[536] o ztotožnění Mistra Týnské kalvárie s malířem Mikulášem, kterému bylo v roce 1413 vyplaceno půl kopy grošů za imago pro Novoměstskou radniční síň. Přímé autorství je velice problematické a nejisté i s ohledem na výsledky restaurátorských zpráv, které jsou značně nejednotné a neshodují se v použití pigmentů, které však v dílně malíře být nepochybně mohly, neboť jsou pro středověké umění obecného charakteru. Dle mého názoru je ale důvodné setrvat na vizuálním srovnání původních polychromií děl, u kterých se dochovala: krucifix z katedrály sv. Víta, Bolestný Kristus ze Staroměstské a Novoměstské radnice a dílenská práce krucifix ze Sv. Jana pod Skalou. Provedení jejich polychromie je při srovnání krevního řečiště a prosakování krve na bederní roušku Krista velice blízké. Proto se domnívám, že si Mistr Týnské kalvárie udržoval ve své dílně malíře a nevylučuji, že je s mistrem totožný, jak naznačil Albert Kutal.

Přímá díla Mistra Týnské kalvárie, kterými jsem se zabývala, jsou po vizuální stránce a kvalitou svého provedení blízká samozřejmě s variabilitou stylu, a proto se domnívám, že vznikly v mistrově dílně s jeho hlavním podílem. Co se týče dílenských prací, kterými jsem se v práci zabývala, krucifixem z farního kostela v Jílovém a krucifixem z kostela sv. Jana pod

[534] Jan Chlíbec datuje sochu sv. Biskupa do roku 1400 CHLÍBEC 1990 (pozn. 2), 30. A Milena Bartlová-Štefanová Madonu z kostela sv. Alžběty do roku 1400 BARTLOVÁ-ŠTEFANOVÁ (pozn. 54), 32.
[535] BARTLOVÁ 2004 (pozn.3), 72.
[536] KUTAL 1962 (pozn. 2), 113.

Skalou, se domnívám, že díky jejich rozdílnému přístupu k pojetí plastického tvaru, jsou výsledkem dvou dalších pomocníků mistra Mistra Týnské kalvárie s jeho menším podílem.

Na otázku, co se stalo s dílnou Mistra Týnské kalvárie po roce 1420, kdy literatura hypoteticky předpokládá její zánik v souvislosti s husitskými válkami, nedovedu odpovědět. Zodpovězení této otázky nemůže být výsledkem bakalářské práce.

Seznam použité literatury a pramenů

BRAUNE/WIESE 1929: Heinz BRAUNE, Erich WIESE: Schlesische Malerei und Skulptur des Mitterlalters (katalog výstavy v Breslau), Leipzig 1929.

BARTLOVÁ 1995 – Milena BARTLOVÁ: Mistr Týnské kalvárie. In: Nová encyklopedie českého výtvarného umění I., Praha 1995, 523.

BARTLOVÁ 1996 – Milena BARTLOVÁ: Původ husitského kalicha z ikonografického hlediska, in: Umění XLIV, 1996, 167-183.

BARTLOVÁ 2001 – Milena BARTLOVÁ: Ikonografie kalicha, symbolu husitství, in: Husitský Tábor. Supplementum 1. Sborník husitského muzea, Tábor 2001, 453-461.

BARTLOVÁ 2001a − Milena BARTLOVÁ: Chrám Matky Boží před Týnem v 15. století. In: Marginalia historica IV. Sborník k padesátinám Petra Čorneje. Praha/Litomyšl 2001, 111−136.

BARTLOVÁ 2001b − Milena BARTLOVÁ: Poctivé obrazy. Praha 2001.

BARTLOVÁ 2004 − Milena BARTLOVÁ: Mistr Týnské kalvárie. Praha 2004.

BARTLOVÁ 2006 – Milena BARTLOVÁ: Ukřižovaný ze Sv. Jana pod Skalou, in: Andrzej NEDZIELENKO, Vít VLNAS (eds.): Slezsko – perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých rozkvětů, Národní galerie v Praze, Praha 2006

BARTLOVÁ 2012 – Milena BARTLOVÁ: Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou. Praha 2012.

BARTLOVÁ 2012 – Milena BARTLOVÁ: Umění mezi zbraněmi, in: František ŠMAHEL, Lenka BOBKOVÁ (eds): Lucemburkové. Česká koruna uprostřed Evropy, Praha 2012.

BARTLOVÁ 2014 – Milena BARTLOVÁ: Na paměť svatých předků: Husité a vizuální umění, in: Pavlína CERMANOVÁ, Robert NOVOTNÝ, Pavel SOUKUP (eds.): Husitské století, Praha 2014.

BARTLOVÁ 2015 – Milena BARTLOVÁ: Pravda zvítězila. Výtvarné umění doby husitské, 1380-1490, Praha 2015.

BELTING 1981 – Hans BELTING: Das Bild und sein Publikum. Form und funktion fruher Bildtafel der Passion, Berlin 1981.

BENEŠOVSKÁ/ CHLÍBEC 2011 – Klára BENEŠOVSKÁ, Jan CHLÍBEC (eds.): Monochromie a její významové roviny v českém středověkém umění, in: V zajetí středověkého obrazu, kniha studií k jubileu Karla Stejskala, Praha 2011.

BERGER 2005 – Tomáš BERGER: Bolestný Kristus na konzole s andělem ze Staroměstské radnice v Praze, rkp. Restaurátorské zprávy, inv. č. 688/07, RZ 22, Praha 2005.

BERGER 2006 – Tomáš BERGER: Bolestný Kristus na konzole s andělem ze Staroměstské radnice v Praze, rkp. Restaurátorské zprávy, inv. č. 689/07, RZ 22, Praha 2006.

BÍLÁ 2006 – Jitka BÍLÁ: Mistr Týnského Ukřižování „Kristus Bolestný“, inv. Č. H 000456, Novoměstská radnice, dřevo, výška 138cm, rkp. Restaurátorské zprávy, Praha 2006.

BOBKOVÁ/ FUKALA 2006 – Lenka BOBKOBÁ, Radek FUKALA: Slezsko jako součást české koruny, in: NEDZIELENKO, Vít VLNAS (eds.): Slezsko – perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých rozkvětů, Národní galerie v Praze, Praha 2006, 23-44.

BRODSKÝ 2000 – Pavel BRODSKÝ: Katalog iluminovaných rukopisů Knihovny Národního muzea v Praze, Praha 2000.

CERMANOVÁ 2007 – Tereza CERMANOVÁ: Motiv Eucharistického Bolestného Krista a jeho výskyt v Kaplickém misálu, in: Kateřina HORNÍČKOVÁ, Michal ŠRONĚK (eds.): Žena ve člunu. Sborník Hany J. Hlaváčkové, Praha 2007, 71-80.

ČERNÝ 1999 – Pavol ČERNÝ: Olomoucký právní sborník, in: Ivo HLOBIL, Marek PERŮTKA (eds.): Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska, díl 3, Olomouc 1990, 476-478.

ČERNÝ 1999 – Pavol ČERNÝ: Jan z Gelnhausenu, právní sbírka města Jihlavy, in: Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): Od gotiky k renesanci Výtvarná kultura Moravy a Slezska, díl 2, Brno, 1999, 490-491.

ČORNEJ 1997 – Petr ČORNEJ: Dějiny zemí koruny české I.(ed.), Praha 1993.

ČORNEJ/ LEDVINKA 2015 – Petr ČORNEJ, Václav LEDVINKA (eds.): Praha Husova a husitská 1415-2015(kat. výstavy). Praha 2015

ČORNEJ/ LEDVINKA 2015 – Petr ČORNEJ, Václav LEDVINKA (eds.): Praha Husova a husitská 1415-2015(kat. vystavených exponátů). Praha 2015, 6-7.

DOBRZENIECKI 197 – Tadeusz DOBRZENIECKI: Imago Pietatis. It´s meaning and function, in: Bulletin du Musée national de Varsovie vol XII, 1971, 5-27.

FAJT/ ROYT 1991 − Jiří FAJT, Jan ROYT: Několik poznámek k výstavě Mistra Týnské kalvárie. In: Umění XXXIX, 1991, 355−361.

FAJT 1995 - Jiří FAJT: Pozdně gotické řezbářství v a jeho sociální pozadí (1430-1526), in: Průzkumy památek, roč.2, 1995, 1-112.

FAJT 2006 – Jiří FAJT (ed.):Karel IV. císař z Boží milosti (katalog výstavy), Praha 2006.

GULDAN-KLAMECKA/ ZIOMECKA 2003 - Bozena GULDAN-KLAMECKA, Anna ZIOMECKA: Sztuka na Slasku. XII-XVI W, katalog zbiórow, Wroclaw 2003.

GULDAN-KLAMECKA 2006 – Bozena GULDAN-KLAMECKA: SV. Biskup z Vratislavi, in: Andrzej NEDZIELENKO, Vít VLNAS (eds.): Slezsko – perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých rozkvětů, Národní galerie v Praze, Praha 2006

HAMBURGER 2000 – Jaffrey HAMBURER: Seeing and believing: The suspicion of sight and the authentication of vision in late medieval art and devotion, in: Klaus KRUGLER, Alessandro NOVA (eds.): Imagination und Wirklichkeit: zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, Mainz 2000, 47-69.

HAMMERSCHMIED 1726 − Johann Florian HAMMERSCHMIED: Prodomus Gloriae Pragenae, Praha 1726.

HLOBIL/ PERŮTKA – Ivo HLOBIL, Marek PERŮTKA (eds.): Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska, díl 3, Olomouc 1999

HOMOLKA 1962 – Jaromír HOMOLKA: Madona ze Svojšína, in: Umění X, 1962, 425-449.

HOMOLKA 1963 – Jaromír HOMOLKA: K problematice české plastiky 1350–1450. Na okraj knihy A. Kutala „České gotické sochařství 1350–1450“, in: Umění 11, 1963. 414–445.

HOMOLKA/ KESNER 1964 − Jaromír HOMOLKA /Ladislav KESNER: České umění gotické (katalog výstavy). Praha 1964.

HOMOLKA 1970 – Jaromír HOMOLKA: Sochařství, in: České umění gotické 1350-1420 (Katalog výstavy). Praha 1970.

HOMOLKA 1976 − Jaromír HOMOLKA: Studie k počátkům krásného slohu v Čechách. Praha 1976.

HOMOLKA 1983 − Jaromír HOMOLKA: Sochařství, in: Emanuel POCHE (ed.): Praha středověká. Praha 1983, 359−473.

HOMOLKA 1985 − Jaromír HOMOLKA: Sochařství. In: Jaromír HOMOLKA/Josef KRÁSA/Václav MENCL/Jaroslav PEŠINA/Josef PETRÁŇ: Pozdně gotické umění v Čechách (1471−1526). Praha 19852, 167−254.

HOMOLKA 1987 – Jaromír HOMOLKA: Příspěvek z poznání pražské parléřovského řezbářství, in: Acta universitatis Carolinae IV., Praha 1987, 15-45.

HOMOLKA 1990 − Jaromír HOMOLKA: Ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie, in: Jan CHLÍBEC (ed.): Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby. Praha 1990, 7−24.

HOMOLKA 2006 – Jaromír HOMOLKA: K hodnocení a datování skupiny Ukřižování v kostele Panny Marie před Týnem v Praze, in: Bulletin uměleckohistorické společnosti 18, č.2, 2006, 20-21.

HOMOLKA 2008 − Jaromír HOMOLKA: K problému krásného stylu kolem 1400, in: Vojtěch NOVOTNÝ (ed.): Všechno je milost. Sborník k 80. narozeninám Jana Ambrustera. Praha 2008, 406–416.

HORNÍČKOVÁ/ ŠRONĚK 2010 – Kateřina HORNÍČKOVÁ, Michal ŠRONĚK (eds.): Umění české reformace 1380-1620, Praha 2010.

HORNÍČKOVÁ 2010 – Kateřina HORNÍČKOVÁ: Mezi tradicí a inovací. Náboženský obraz v českém utrakvismu, in: Kateřina HORNÍČKOVÁ, Michal ŠRONĚK (eds.): Umění české reformace 1380-1620, Praha 2010. 2010, 87.

HORSCH 2006 – Markus HORSCH: Poslední soud, kat. heslo č. 234, in: Jiří FAJT (ed.):Karel IV. císař z Boží milosti (katalog výstavy), Praha 2006, 622-623.

CHAMONIKOLA 1999 – Kaliopi CHAMONIKOLA (ed.): Od gotiky k renesanci Výtvarná kultura Moravy a Slezska, díl 2, Brno, 1999

CHLÍBEC 1990 − Jan CHLÍBEC: Pražský řezbář na prahu husitské revoluce. In: Dějiny a současnost 13, 1991, č. 2, 17−21.

CHLÍBEC 1994 − Jan CHLÍBEC: Husitské obrazoborectví a meze jeho tolerance k výtvarnému dílu. In: Dějiny a současnost 16, 1994, č. 5, 49−53.

CHLÍBEC 1997 − Jan CHLÍBEC: Ukřižovaný neznámé provenience a jeho vztah k tvorbě Mistra Týnské kalvárie. In: Umění XLV, 1997, 188–194.

CHLÍBEC 2005 − Jan CHLÍBEC: Milena Bartlová. Český sochař doby husitské. In: Umění LIII, 2005, 179–183.

CHLÍBEC 2012 – Jan CHLÍBEC: Mistr Týnské kalvárie – jablko sváru dějin umění, in: Helena DÁŇOVÁ, Klára MEZIHORÁKOVÁ, Dalibor PRIX (eds.): Artem ad vitam, kniha k poctě Ivo Hlobila, Praha 2012, 118-128.

KACZMAREK 2007 – Romuald KACZMAREK: Umění ve Slezsku, umění českých zemí a Lucemburský mecenát: Mezi svízelným sousedstvím a bezvýhradným přijetím?, in: Mateuzs KAPUSTKA, Jan KLÍPA, Andrzej KOZIEL, Vít VLNAS (eds.): Slezsko – perla v České koruně. Historie – Kultura – Umění, Praha 2007, 115-147.

KADAVÝ 2015 – Milan KADAVÝ: Restaurátorská zpráva – Bolestný Kristus, rkp. Restaurátorské zprávy, Praha 2015.

KAPUSTKA/ KLÍPA/ KOZIEL/ VLNAS 2007 – Mateuzs KAPUSTKA, Jan KLÍPA, Andrzej KOZIEL, Vít VLNAS (eds.): Slezsko – perla v České koruně. Historie – Kultura – Umění, Praha 2007, 115-147.

KLÍPA/ POKORNÝ/ SANYOVÁ 2010 – Jan KLÍPA, Adam POKORNÝ, Jana SANYOVÁ: Triptych se smrtí Panny Marie, zvaný Roudnický oltář. Poznámky k technice malby a k uměleckohistorickému kontextu, in: Acta Artis Academica, Praha 2010.

KLÍPA 2012 – Jan KLÍPA: Ymago de Praga, Praha 2012.

KOCHANOWSKA-REICHE 2006 – Malgorzata KOCHANOVSKA: Kalvárie z kaple Dumlosů, kat. č. I.2.32, in: Andrzej NEDZIELENKO, Vít VLNAS (eds.): Slezsko – perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých rozkvětů, Národní galerie v Praze, Praha 2006, 62-63.

KOCHANOWSKA-REICHE 2006 – Malgorzata KOCHANOVSKA: Krásná madona z Vratislavi, kat. č.I.2.29, in: Andrzej NEDZIELENKO, Vít VLNAS (eds.): Slezsko – perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých rozkvětů, Národní galerie v Praze, Praha 2006, 62-63.

KOPECKÁ 2015 – Ivana KOPECKÁ: Restaurátorský průzkum Novoměstského Bolestného Krista, rkp. Restaurátorské zprávy, Praha 2015.

KOŘÁN 1986 – Ivo KOŘÁN: Corpus Christi vitráže ze Slivence v kontextu české gotické malby, in: Umění XXXIV, Praha 1986, s. 58–63.

KRAMÁŘ 1937 – Vincenc KRAMÁŘ: Bolestný Kristus, Volné Směry XXXV, 1935, 76-81.

KROPÁČEK 1946 – Pavel KROPÁČEK: Malířství doby husitské: česká desková malba prvé poloviny XV. Století, Praha 1946.

KUBÍN 2017 – Petr KUBÍN: Stručná historie eucharistického dogmatu, in: Aleš MUDRA (ed.): V oplatce jsi všecek tajně. Eucharistie v náboženské a vizuální kultuře Českých zemí do roku 1620, Praha 2017, 17-29.

KUTAL 1942 – Albert KUTAL: Gotické sochařství v Čechách a na Moravě. Praha 1942

KUTAL 1949 – Albert KUTAL/ Dobroslav LÍBAL/ Antonín MATĚJČEK: České umění gotické I. stavitelství a sochařství. Praha 1949.

KUTAL 1962 – Albert KUTAL: České gotické sochařství. Praha 1962.

KUTAL 1970 – Albert KUTAL: České umění gotické 1350-1420 (Katalog výstavy), Praha 1970.

KUTAL 1972 – Albert KUTAL: České gotické umění. Praha 1972.

KUTAL 1984 − Albert KUTAL: Gotické sochařství. In: Dějiny českého výtvarného umění I/1. Rudolf CHADRABA (ed.). Praha 1984, 216−283.

LÍBAL/ HÝZLER 1967 – Dobroslav LÍBAL, Josef HÝZLER: Praha Staré město – Týnský chrám, stavebně historický průzkum, SÚRPMO 1967.

LIŠKA 1932 – Antonín LIŠKA: Česká dřevěná plastika vrcholné gotiky, in: Památky archeologické. R. II., Díl XXXVIII, 1932, 20-40.

LIŠKA 1958 – Antonín LIŠKA: Gotická paralela. In: Umění VI, 1958, 151–157.

MAROSI 2006 – Erno MAROSI: Zikmund Lucemburský 1368-1437, uherský král – dědic anjouovských tradic.. In: Jiří FAJT (ed.):Karel IV. císař z Boží milosti (katalog výstavy), Praha 2006.

MENDELOVÁ 1990 – Jaroslava MENDELOVÁ: Vývoj správy města, in: Michal FIALA (ed.): Nové Město pražské 1348-1784, Praha 1990.

MENDELOVÁ 1998 – Jaroslava MENDELOVÁ: Správa Nového Města pražského v letech 1348-1784, in: Václav LEDVINKA, Jiří PEŠEK: Nové Město Pražské ve 14. -20. Století, Praha 1998, 43-59.

MIKEŠ 2007 – Jan MIKEŠ: Dřevěné piety 1. pol. 15. stol. v Čechách (diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2007.

MIODOŇSKÁ 1968 – Barbara MIODOŇSKÁ : Opatovický brevíř. Neznámý rukopis 14. Století, Umění XVI, 1968.

MULLER 1966 – Theodor MULLER: Sculpture in the Netherlands, Germany, France, Spain: 1400-1500, London 1966.

MUDRA 2017 – Aleš MUDRA (ed.): V oplatce jsi všecek tajně. Eucharistie v náboženské a vizuální kultuře Českých zemí do roku 1620, Praha 2017.

OPITZ 1930 − Josef OPITZ: Gotické malířství a plastika severozápadních Čech

OPITZ 1929 – Josef OPITZ: Von slesischer Kunst des Mittelalters und ihren Beziehungen zu Böhmen und *Mähren, Witiko II, 1929*

OPITZ 1937 – Josef OPITZ: Krucifix „Krásného slouhu“ v Jílovém, Volné směry XXXIII, 1937, 74-77.

OTTOVÁ 2001 – Michaela OTTOVÁ: Sochařství 15. století v severních a západních Čechách, Praha 2001.

OTTOVÁ/ KLÍPA 2015 – Michaela OTTOVÁ, Jan KLÍPA: Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí (kat. výstavy.), Praha 2015.

OTTOVÁ 2015 – Michaela OTTOVÁ: Pieta z Bedřichova světce (k. č. 6), in: Alena BERÁNKOVÁ (ed.): Ad Gloriam Dei (kat. výstavy), Litoměřice 2015, 72-73.

OTTOVÁ 2016 – Michaela OTTOVÁ: Nesouhlasnost prostředků a smyslů? K otázce datování souboru z Krupy a tvorby Mistra Týnské kalvárie, in: Bulletin of the National Gallery in Prague XXVI, Prague 2016, 133-154.

PANOFSKY 1927 – Erwin Panofsky:„Imago Pietatis“ Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmann“ und der „Maria Mediatrix“, in: *Festschrift für Max J. Friedländer*, Leipzig 1927.

PEČÍRKA 1931 – Jaromír PEČÍRKA: Plastika, in: Zdeněk WIRTH: Dějepis výtvarného umění v Čechách, I. díl, Středověk, Praha 1931, 181-239.

PEČÍRKA 1933 – Jaromír PEČÍRKA: Středověké sochařství v Čechách, Umění VI, 1933, 169-200.

PINDER 1923 – Wilhelm PINDER: Zum problem der „Schönen Madonnen“ um 1400, Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 44, 1923, 147 – 171.

PINDER 1924 − Wilhelm PINDER: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Wildpark/Potsdam, Bd. I−II., 1924, 1929.

POLC 1999 – Jaroslav POLC: Česká církev v dějinách, Praha 1999.

REINHARDT/ ROTH 1997 – Brigitte REINHARDT, Michael ROTH (hrsg.): Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm. Eine Ausstellung des Ulmer Museums und des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart im Ulmer Museum, Ulm 1997

ROYT 1990 – Jan ROYT: Cyklus maleb, Olomouc, radniční kaple sv. Jeronýma, in: Ivo HLOBIL, Marek PERŮTKA (eds.): Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska, díl 3, Olomouc 1999, 408-410.

ROYT 2006 – Jan ROYT: Bolestný Kristus, in: Jan ROYT: Slovník biblické ikonografie, Praha 2006, 52-54.

ROYT 2006 – Jan ROYT: Církevní reformy a husité, in: Jiří FAJT (ed.):Karel IV. císař z Boží milosti (katalog výstavy), Praha 2006.

ROYT 2009 – Jan ROYT: Rituál a umělecká výzdoba radničních budov, in: Martin NODL, František ŠMAHEL (eds.): Rituály, ceremonie a festivity ve střední Evropě 14. s 15. století, Praha2009, 247-255.

ROYT 2010 – Jan ROYT: Kristus v křesťanské ikonografii, Praha 2010.

ROYT 2011 – Jan ROYT: Devoční zobrazení ve středověku a zbožnost, in: Helena ZÁPALKOVÁ (ed.): Kristus z Litovle. Restaurování 2007-2010, Olomouc 2011.

ROYT 2017 – Jan ROYT: Eucharistické zázraky a výtvarné umění, in: Aleš MUDRA (ed.): V oplatce jsi všecek tajně. Eucharistie v náboženské a vizuální kultuře Českých zemí do roku 1620, Praha 2017.

RUBIN 1991 – Miri RUBIN: Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture, Cambridge 1991.

RUSNAK-KOZLOWSKA 2014 – Agata RUSNAK-KOZLOWSKA: Przesstrzen gotyckiej kaplicy na Dolnym Slasku w Kontekscie roznorodnosci pelnionych przez nia funkcji, in: Zeszyty Naukove Towarzystwa Doktorantow UJ, nr 9, Krakow 2014, 41-63.

RYWIKOVÁ 2006 – Daniela RYWIKOVÁ: Úvod do křesťanské ikonografie. Ostrava 2006.

RYWIKOVÁ 2008 – Daniela RYWIKOVÁ: Bolestný Kristus a vizuální manifestace praesentia realis v umění pozdního středověku, Historie/Historica č. 15/2008, Sborník prací FF OU č. 238/2008, FF OU v Ostravě 2008, 7-25.

SALLAY 2000 – Dóra SALLAY: The Eucharistic Man of Sorrows, in: Late Medieval Art, Annual of Medieval Studies at CEU, 6, Budapest 2000, 45–80.

SLÁNSKÝ 1956 – Bohuslav SLÁNSKÝ: Technika malby II. díly. Průzkum a restaurování obrazů, Praha 1956.

SCHMIDT 2006 – Gerhard SHMIDT: Pohyb a protipohyb. Internacionální gotika versus krásný styl, in: Jiří FAJT (ed.):Karel IV. císař z Boží milosti (katalog výstavy), Praha 2006.

STUDNIČKOVÁ 2015 – Milada STUDNIČKOVÁ: Výtvarné umění Husovy doby, in: Petr ČORNEJ, Václav LEDVINKA (eds.): Praha Husova a husitská 1415-2015. Praha 2015.

ŠMAHEL 1993 – František ŠMAHEL: Husitská revoluce, Praha 1993.

TOMEK 1866 – Václav Vladivoj TOMEK: Základy místopisu pražského, Praha 1866.

TOMEK 1867 – Václav Vladivoj TOMEK: Základy místopisu pražského, Praha 1867.

TOMEK 1871 - Václav Vladivoj TOMEK: Dějepis města Prahy, 2, Praha 1871.

VLČKOVÁ/ HRADILOVÁ/ SANYOVÁ/ ŠVARCOVÁ 2010 – Jitka VLČKOVÁ, Janka HRADILOVÁ, Jana SANYOVÁ, Silvie ŠVARCOVÁ: Příklad Bolestného Krista na konzole s bustou anděla ze Staroměstské radnice, in: David HRADIL, Janka HRADILOVÁ: Jak se skládá příběh středověkého výtvarného díla, Acta Artis Academica, 2010.

VŠETEČKOVÁ 2002 – Zuzana VŠETEČKOVÁ: The man of Sorrows and Christ Blessing the Chalice: The Pre-Reformation and the Utraquist Viewpoints, in: DAVID Zdeněk V., HOLETON David Raplh (eds.): The Bohemian Reformation and Religious Practice. Papers from the IV, Praha 2002, 193-214.

WIESE1923 − Erich WIESE: Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. Bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts. Leipzig 1923.

ZAP 1854 − Karel V. ZAP: Týnský chrám, hlavní farní kostel Starého města Pražského, in: Památky archeologické a místopisné I, 1854, 9−21, 52−68, 101−111.

ZIEHR 1997 – Wilhelm ZIEHR: Kříž, symbol, zobrazování, význam. Kostelní Vydří 1997.

ZIOMECKA 1968 – Anna ZIOMECKA: Slaska rzezba gotycka (katalog zbiorów), Wroclaw 1968.

ŽIVNÝ/MUSILOVÁ 1995 – Jan ŽIVNÝ, Jitka MUSILOVÁ: Restaurování dřevěné polychromované plastiky „Bolestný Kristus“ z Novoměstské radnice, inv. Č. 456, rkp. restaurátorské zprávy, Praha 2005.

ŽEMLA 2011 – Martin ŽEMLA: Heinrich Suso. Knížka pravdy: Filosofie, mystika a imaginace po Eckhartovi, Praha 2011

Obrazová příloha