

MISTR TÝNSKÉ KALVÁRIE

*Pražská
řezbářská dílna
předhusitské
doby*

NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE
JIŘSKÝ KLÁŠTER, 1990

Ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie¹⁾

Původ stylu Mistra Týnské kalvárie bývá obvykle spojován co nejtěsněji s klasickou fází krásného slohu. W. Pinder viděl v Marii a Janovi z Dumlosovského ukřižování „... ausgesprochene Gewandfiguren weichen Stiles. Der Meister war kein grossdenkender Eigenbrödlar, er war sicher auf kleines Form eingestellt, ein Kabinettkünstler ganz auf der Höhe der internationaler Kunst seiner Zeit ... einer der gepflegtesten Feinplastiker, die Deutschland damals hervorgebracht hat ...“, a o Ukřižovaném: „... so delikat, so einzig fein in der Formbehandlung, wie es der Westen selbst nicht besser hätte gestalten können ... Minutiöse Beobachtung ... Schönheit im Sinne eines nordischen Ghiberti.“ A Albert Kutal ho měl takřka za žáka Mistra Krumlovské madony.²⁾ Výchozím bodem mu bylo vedle Ukřižovaného v pražské katedrále sv. Víta tzv. Dumlosovské ukřižování z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi, asi jedno z nejstarších dnes známých mistrových děl. — Tyto práce patří přirozeně do rámce nového náboženského stylu, nazývaného krásným stylem (jehož podstatou je nová interpretace starších kompozičních a drapériových schémat), a nemůže proto překvapit, že zvláště na figurách Marie a Jana z Dumlosovského ukřižování najdeme řadu formulací, které patřily ke společnému majetku krásného stylu. Pozornější analýza však ukáže rozdíly jak v pojetí drapériové soustavy, tak ve struktuře sochařského tvaru.

Můžeme snad vyjít ze srovnání sošek Dumlosovského ukřižování s Krumlovskou madonou jako zástupcem vrcholné fáze vlastního krásného stylu. V obou případech je socha na rozdíl od starší, jmenovitě poklasické tradice, budována zevnitř, od těla a kontrapostu (či postoje blízcího se kontrapostu), i když tělesný organismus není u těchto drapériových plastik studován s takovou důsledností jako např. v tvorbě Sluterově a zůstává ještě do značné míry v rovině jisté obecnosti. Každý ze sochařů, o které nám jde, si přitom počíná jinak. Srovnáme-li naše sochy např. s Parlářovým Sv. Václavem z roku 1373 nebo zvláště s významnou Madonou ve farním kostele v Kladsku, o které budeme hovořit ještě podrobněji, vidíme dobře, jak Krumlovská madona nadsazuje postoj a pohyb, který z kontrapostu vyplývá, zatímco vratislavské figurky zachovávají uměřenost Kladské madony, akcentují však zřetelně průčelnost tvaru. Rytmus mohutně vyvinutých a plastických drapérií Krumlovské madony navazuje přitom plynule na výrazné esovité prohnutí těla, podmíněné zčásti ikonograficky a v souvislosti s tím také symbolickou povahou díla, a rozvádí základní krouživý pohyb ve specifické formované rovině do silně zgeometrizovaného, přece však živého dynamického vzorce, při všem bohatství přehledného a snad můžeme

