

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA  
Ústav dějin křesťanského umění

Bc. Romana Chalupná

**Mistr Václav z Tridentu a vliv českého  
nástěnného malířství v oblasti Trentina  
kolem roku 1400**

Diplomová práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ing. doc. Jan Royt, Ph.D.

Praha 2013

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 9. 4. 2013

Romana Chalupná

## **Bibliografická citace**

Mistr Václav z Tridentu a vliv českého nástěnného malířství v oblasti Trentina kolem roku 1400 [rukopis]; diplomová práce / Romana Chalupná; vedoucí práce: Jan Royt. Praha 2012/2013, 160 s.

## **Anotace**

Diplomová práce se zabývá primárně cykly nástěnných maleb z doby kolem roku 1400, které jsou v literatuře spojovány s tzv. Mistrem Václavem z Tridentu. Tento malíř byl školen pravděpodobně v Čechách, avšak doložen je poprvé na dvoře Tridentského biskupa Jiřího z Lichtenštejna. Po shrnutí dosavadní literatury k tématu je zařazena kapitola věnovaná dějinám této oblasti, se zvláštním zřetelem na politický vztah k Čechám (2.3) a zejména osobě biskupa Jiřího z Lichtenštejna původem z Moravy (2.4). Následující kapitoly popisují již jednotlivé cykly maleb. Malby v Orli věži hradu Buonconsiglio, cyklus fresek ve hřbitovní kapli obce Rifiano, výzdoba kostela sv. Karla v Pergine, jeden výjev v podjezdu věže farního kostela v Meranu a malby spojované s malířem v obci Termeno. Z analýzy historických pramenů (8.1) i z komparace jednotlivých fresek vychází najevo, že malíř stál pravděpodobně v čele početnější dvorské dílny tridentského biskupa, která se roku 1407 rozpadla, a následně odešel malíř Václav do města Merana. V jeho projevu je patrné české školení v 70. letech 14. století, znalost díla Mistra Theodorika ale i mladších umělců okruhu Mistra Třeboňského oltáře. Během pobytu v Tridentském biskupství zapracoval do své tvorby také podněty ze severoitalské malby. Patrná je reflexe lombardské a padovské školy zprostředkované jak umělci působícími v Tridentském biskupství, tak některými díly ve vlastnictví Jiřího z Lichtenštejna.

## **Klíčová slova**

Mistr Václav, internacionální styl, Trident, nástěnné malířství

## **Abstract – Master Wenceslas of Trident and mural painting of Bohemian origin in area of Trentino around 1400**

This thesis primarily deals with cycles of mural painting associated with so called Master Wenceslas of Trento. This painter has been probably trained in Bohemia, but is attested for the first time at the court of Prince-Bishop of Trento, George of Liechtenstein. The first chapter analyses the current state of research. The history of the

Trentino area follows. This part mainly focuses on political relations with Bohemia (2.3) and especially George of Liechtenstein, originally from Moravia (2.4). The following chapters describe individual cycles of painting – the frescoes in Eagle Tower on the castle Buonconsiglio of Trento, the cycle of mural painting in the cemetery chapel in Rifiano, the decoration of the church of St. Charles in Pergine, one scene in the passage under the tower of Meranos Parish Church, and the painting in village Termeno. The analyses of historical sources (8.1) as well as the comparison of each cycle led to the conclusion that the painter was the leader of a court workshop of Bishop George of Liechtenstein, which broke up in 1407. Then Wenceslas left to Merano. Wenceslas' personal style has evident signs of his training in Bohemia during the 70's of the 14th century, his contact with works of Master Theodorik but also with younger artists from the circle of Master of Trebon altarpiece. Master Wenceslas also incorporated some suggestions from the North Italian painting schools in his speech during his stay in the Trentino area. There is an obvious reflection of Lombard and Padua school mediated by the artists working in the area, and also by some pieces of art possessed by George of Liechtenstein.

## **Keywords**

Master Wenceslas, International Gothic style, Trento, mural painting

## **Počet znaků (včetně mezer):**

201217

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda vyjádřila vděčnost několika osobám, bez jejichž pomoci by tato práce nemohla vzniknout. Na prvním místě děkuji panu profesoru Janu Roytovi za cenné rady a trpělivé vedení práce. Dále všem osobám a institucím, které mi umožnily studium fresek v Itálii. Z celého srdce také děkuji rodině a přátelům za psychickou podporu během studia.

# Obsah

Úvod.....	2
1 Dosavadní stav bádání .....	4
2 Dějiny Tridenta .....	11
2.1 Vznik biskupského knížectví .....	11
2.2 Hrabata z Tyrol.....	12
2.3 Politické boje o Tyrolské dědictví.....	14
2.4 Jiří z Lichtenštejna a jeho episkopát .....	17
2.5 Malířství v oblasti Tridenta před příchodem Mistra Václava.....	24
3 Cyklus Měsíců v Orli věži v Tridentu .....	30
3.1 Popis .....	30
3.2 Datace .....	35
3.3 Technologie a restaurátorské zásahy.....	35
3.4 Ikonografie .....	37
3.5 Stylová analýza .....	41
4 Hřbitovní kaple Panny Marie v Rifianu.....	51
4.1 Stylový rozbor .....	55
5 Nástěnné malby v kostele sv. Karla v Pergine .....	61
5.1 Popis a ikonografie .....	63
5.2 Stylový rozbor .....	67
6 Merano .....	71
7 Termeno .....	73
7.1 Hřbitovní kostel sv. Valentina.....	73
7.2 Farní kostel.....	76
8 Mistr Václav .....	79
8.1 Historické prameny .....	79
8.2 K autorství cyklu Měsíců v Orli věži .....	81
8.3 Chronologie vzniku jednotlivých maleb .....	84
8.4 Malířovi počátky .....	86
Závěr .....	90
Seznam zkratek .....	93
Seznam použité literatury a pramenů.....	94
Obrazová přaloha .....	100
Seznam vyobrazení .....	151

## Úvod

Výtvarné umění, jak malířství, tak sochařství, produkované v Čechách, dosáhlo kolem roku 1400 tak vysoké úrovně, že příklady jeho následování můžeme nalézt nejen za hranicemi dnešních Čech, ale i za hranicemi tehdejších Zemí Koruny české. Snad poprvé v dějinách umění se nejednalo pouze o latentní vliv, ale o zcela zásadní působení na téměř celou střední Evropu, což je možné přičíst několika historickým okolnostem. Jednak byla vyvážena již hotová výtvarná díla, která byla následně recipována a reflektována místními umělci. Zadruhé cestovali samotní umělci a zatřetí je to dobová obliba vzorníků, která měla za následek přenášení postav ale i celých kompozic. Tyto fenomény se však netýkají pouze Čech, jsou platné pro všechna centra internacionálního slohu, k nimž bezpochyby patřila i Praha. Právě zde vznikla jedna z variant internacionálního slohu, krásný styl. Jednou z příčin tak ohromného rozšíření krásného stylu byla také síť dynastických aliancí Lucemburků a působení vysokých církevních hodnostářů v cizině. Biskupové původem z Čech působili v Magdeburgu, Aquileji i v Tridentu.

Právě Tridentské biskupství je jedním z nejlepších příkladů oblasti, kde s příchodem biskupa Jiřího z Lichtenšteinu (1390-1490) vzniká na čas nové centrum internacionální gotiky, biskupův dvůr, jehož malířská produkce byla neobyčejně blízká pražskému krásnému stylu. Právě na jeho dvoře je poprvé doložen malíř jménem Václav, s nímž bývá spojováno rozšíření české verze internacionální gotiky v této oblasti.

Pojem „Maestro Venceslao“ je v kruhu historiků umění tridentska jedním z nejskloňovanějších výrazů 20. století. V české umělecko-historické literatuře se však „Mistr Václav z Tridentu“ vyskytuje jen jako zmínka v přehledových pracích. Jedná se při tom o téma dle mého názoru zcela zásadní, které může vnést mnoho světla i do kapitoly dějin umění v Čechách kolem roku 1400. Nejen že svědčí o ohromném územním rozsahu působení krásnoslohého malířství, ale je také nepřímým svědectvím o nástěnné malbě se světskou tematikou v Čechách, jejíž existence, i když neprokazatelná, je předpokládána na hradech Václava IV.

Tato práce si klade za cíl především seznámit blíže české uměnovědné prostředí s postavou a dílem malíře Václava a zhodnotit freskové cykly s ním spojované v literatuře. Po zhodnocení dosavadního stavu bádání následuje několik kapitol, v nichž se snažím čtenáře provést spleťmi dějinami oblasti, což je nezbytné k dobrému porozumění politicko-historické i kulturní situaci doby. V této kapitole je také zařazena

část věnovaná přehledu vývoje nástěnného malířství v Tridentském biskupství a knížectví, a to proto, aby bylo možné lépe pochopit Václavův přínos do této oblasti. Následuje popis a rozbor freskových cyklů spojovaných s tímto malířem, kde se zaměřuji zejména na sledování formálního projevu a vystižení prvků pro malíře typických.

Prvními sledovanými malbami je cyklus Měsíců v Orlí věži, a to z toho důvodu, že právě od něj se odvíjí zájem o Mistra Václava v naprosté většině literatury. Druhým popisovaným cyklem jsou fresky ve hřbitovní kapli obce Rifiano, jakožto jediné signované a datované dílo s jistotou připisatelné malíři jménem Václav, a které tedy slouží jako hlavní zdroj poznání o tvorbě Mistra Václava. Na základě stylového rozboru těchto dvou malířských celků pak sleduji analogie v ostatních malbách v literatuře připisovaných tomuto malíři. Po zhodnocení všech fresek se věnuji vztahu maleb v Rifianu a cyklu v Orlí věži, což je v rámci tohoto tématu patrně otázka nejzávažnější. Dále se snažím na základě komparace se současným českým uměním vysledovat Mistrovy možné počátky v Čechách, což je však komplikováno nedostatečným dochovaným materiálem nástěnné malby. Na bázi historických pramenů a předchozího stylového rozboru se na závěr pokouším o rekonstrukci malířovy dráhy v oblasti a upřesnění datace jednotlivých maleb.



# 1 Dosavadní stav bádání

Nejstarší literatura k tématu se zabývá zatím pouze výzdobou Orlí věže a řeší zejména otázku stylového zařazení maleb, datace a původu autora. Prvním dílem je práce Wözlova, z roku 1898.<sup>1</sup> Tento badatel malby datoval do doby kolem roku 1530, avšak jeho práce je důležitá zejména z toho důvodu, že upozornil na existenci maleb ve věži, která v této době byla badatelům nepřístupná. Malby byly velice poškozené a právě Wözlovův článek vedl k dalšímu zájmu o fresky, ale také k jejich restaurování.

Gino Fogolari ve své práci z roku 1905 zařadil malby již k počátku 15. století a stylová východiska autora hledal v okruhu veronské školy ze stejného období, zejména kostýmy postav podle něj ukazují na tuto provenienci.<sup>2</sup> Ikonografické motivy z dvorského prostředí chápal jako odvozené z rukopisů Tacuinum sanitatis, ale samotný námět měsíců podle něj sleduje spíše tradici severskou než italskou. Jako největší otázka se mu jeví to, zda byl malíř původem Ital či Němec.

Důležitou prací k tématu a první monografií o malbách v Orlí věži sepsala Betty Kurth roku 1911. Navazuje na Fogolariho, ovšem na základě mnohem podrobnější badatelské činnosti a hledání přesných analogií.<sup>3</sup> V celku rozšířila a lépe podložila jeho argumentaci, ale otázku po původu autora řeší kompromisem. Předpokládala, že malby jsou prací místního umělce, který spojil prvky obou oblastí, jak veronské, tak německé. Jejím velkým přínosem byla datace maleb na základě objevení erbu na malbě měsíce Ledna do období episkopátu Jiřího z Lichtenštejna (1390-1419) a stanovení roku 1407 jako datum *ante quem*, jelikož tohoto roku byla Orlí věž předána do rukou městské rady a vyjmuta z majetku spravovaného biskupem.

Na tuto práci navázal Giuseppe Gerola, který s autorem cyklu Měsíců spojil také návrhy liturgických výšivek, vyrobených na zakázku Jiřího z Lichtenštejna.<sup>4</sup> Pod jeho vedením proběhlo také ve 20. a 30. letech restaurování maleb.<sup>5</sup>

Po tomto restaurátorském zásahu se začínají badatelé stále více přiklánět k českému školení autora cyklu Měsíců. Zásadním průlomem se stala práce anglického badatele Raimonda van Marleho nedlouho po restaurování maleb.<sup>6</sup> V cyklu nalézá ohlasy avignonských fresek se světskou tematikou v sala del Ceruo papežského paláce.

---

<sup>1</sup> WÖZL 1898.

<sup>2</sup> FOGOLARI 1905.

<sup>3</sup> KURTH 1911.

<sup>4</sup> GEROLA 1923.

<sup>5</sup> CASTELNUOVO 1987, 248, pozn. 13.

<sup>6</sup> MARLE VAN 1926, 266sq.

Zobrazení ploché krajiny s detailní vegetací je podle jeho názoru inspirováno zejména snahou o imitaci tapiserií, a to jak v Tridentu, tak v podjezdu věže farního kostela v Meranu. Oproti předchozím badatelům, kteří vysvětlovali některé prvky francouzskými vlivy, upozorňuje, že ty je možno vysvětlit spíše působením české malby, která sama byla velmi silně propojena s francouzským malířstvím internacionálního stylu. České předstupně nalézá zejména v provedení krajiny, která je podle něj srovnatelná s některými výjevy Emauzského cyklu, s Biblí Václava IV. a s pracemi Mistra Třeboňského oltáře.

V následujících letech se badatelé věnují také analýze dalších cyklů, které přiřazují k tvorbě stejného autora jako cyklus Měsíců. Carlo Inama, který se ve svém článku věnuje zejména malbám v podjezdu věže farního kostela v Meranu, spojil také malby poprvé s neznámým Mistrem Václavem.<sup>7</sup> Učinil tak jednak na základě objevu maleb v Rifianu, které jsou signaturou označeny jako práce malíře Václava, jednak na základě zmínky v knize bratrstva Orlí věže, kde je uveden malíř Václav jako doprovod biskupa Jiřího z Lichtenštejna. Z těchto dvou dokumentů vyvodil závěr, že fresky v rifianské hřbitovní kapli jsou prací stejného autora jako cyklus Měsíců v Orlí věži.

Joseph Weingartner spojuje autora cyklu Měsíců s malířem, který vytvořil fresky IV. arkády bressanonské křížové chodby, kde je znázorněno Klanění třech králů datované k roku 1417. Dále malby opět srovnává s výzdobou rifianské hřbitovní kaple, datované 1415, a s malbami v podjezdu věže meranského farního kostela. Na základě stylové analýzy odmítá ztotožnění Václava podepsaného v Rifianu s autorem tridentských fresek, považuje ho za malíře ovlivněného zejména veronskou školou a odmítá jeho český původ i školení. Podle něj není dostatečným argumentem malířovo české jméno a stylová analýza dle jeho závěrů do této oblasti nesměřuje.<sup>8</sup>

S těmito dvěma pracemi se začaly odvíjet složité konstrukce o původu a dílech Mistra Václava z Tridentu a Mistra Václava z Rifiana. Někdy byli spojováni v jednu osobu, jindy chápáni pouze jako spolupracovníci, nebo jako dvě zcela odlišné osoby.

Antonio Morassi se přiklání k názoru, že se jedná o jednu osobu Václava pracujícího jak v Tridentu tak v Rifianu.<sup>9</sup> Na rozdíl od Weingartnera však spatřuje ve Václavových freskách hlavně ohlasy českého malířství, kde také hledá původ malíře.<sup>10</sup> Blízké analogie nalézá na vousaté postavě, kterou nalezneme několikrát se opakující ve

---

<sup>7</sup> INAMA 1927.

<sup>8</sup> WEINGARTNER 1928.

<sup>9</sup> MORASSI 1934, 273 sqq.

<sup>10</sup> MORASSI 1934, 415sqq.

scénách z Legendy sv. Kříže v Rifianu a na vousaté postavě votivní desky z Dubečka. Na základě těchto analogií pak předpokládá, že Mistr Václav byl pokračovatel Mistra Třeboňského oltáře, ovlivněn však již mnohem silněji dvorskou kulturou a také veronskou a lombardskou malbou.<sup>11</sup>

Již o rok dříve se malbami v Orlí věži zabýval Nicolo Rasmio ve své diplomové práci. Ke katalogu děl vytvořených stejným mistrem v této práci přiřadil malby na stěnách sálu ve třetím patře Orlí věže. Také potvrdil dataci *ante quem* na základě objevu nápisu vyrytého zde do omítky, který upomíná na vjezd vojska Fridricha Tyrolského roku 1407 a na předání věže do rukou městské rady.<sup>12</sup>

Elen Haniel sepsala monografickou práci o malbách v hřbitovní kapli v Rifianu.<sup>13</sup> Velmi podrobně zhodnotila malovanou architekturu na oltářní a východní stěně, kterou odvozuje od znalosti Altichierových maleb v oratoriu sv. Jiří v Padově, kterou však malíř Václav přetvořil v souladu se severským, plošně chápaným prostorem. Architektura v Rifianu je podle badatelky pouze skládána dohromady z jednotlivých článků a nevytváří hloubku prostoru celkové scény. Postavy v ní jsou zasazeny bez ohledu na perspektivní pohled a často jakoby vůbec neodpovídaly prostoru jim vymezenému. V oblasti Jižního Tyrolska nenalézá žádný jiný příklad takto konstruovaného malovaného prostoru. Nalézá však mnoho příkladů architektonického malířského prostoru, který je odvozen od znalosti starší tradice Giottových žáků a následovníků. Malíře Václava, zde podepsaného, nepovažuje za autora cyklu Měsíců, protože podle jejího názoru tridentské malby reflektují spíše znalost západoevropské a lombardské soudobé malby, nežli padovsko-veronskou školu, jak je tomu v Rifianu.

Následně se malbami opět zabýval Josef Weingartner.<sup>14</sup> Stejně tak jako ve své předchozí práci trvá na nemožnosti atribuce cyklu Měsíců a rifianských maleb jediné osobě.

Otto Pächt se věnoval ve své stati zejména sledování lombardských předloh pro cyklus Měsíců. Podrobně sleduje proměnu zobrazení krajiny od nejstarších rukopisů Tacuinum Sanitatis až k rozvinuté široké krajině bratří z Limburka. Cyklus Měsíců v Orlí věži v rámci tohoto vývoje přináší podle Pächta do krajinomalby poprvé snahu

---

<sup>11</sup> MORASSI 1934, 422

<sup>12</sup> RASMO 1933.

<sup>13</sup> HANIEL 1940.

<sup>14</sup> WEINGARTNER 1948.

o zachycení atmosférických jevů s velkou dávkou popisnosti, ale i nový typ zobrazení měsíců v monumentálním měřítku.<sup>15</sup>

Giuseppe Fiocco se na základě složitých konstrukcí snaží spojit Mistra Václava, autora rifianského i tridentského cyklu, s Vincenzem di Stefanem pracujícím ve Veroně a s malířem „Václavem Pehmem“, který je uvedený v knize pražského malířského cechu, který měl odjet v prvních letech 15. století podle jeho nepodložených předpokladů právě do Stefana v blízkosti Verony.<sup>16</sup> Tuto konstrukci následně vyvrátil Nicolo Rasmio,<sup>17</sup> jelikož Vincenzo di Stefano je považován za autora maleb Monumento Serego ve Veronském kostele Santa Anastasia z roku 1432, což je doba, kdy už byl Mistr Václav mrtev. Tento badatel spojil s malířem Václavem také deskové malby s cyklem ze života sv. Benedikta rozděleným dnes mezi muzeum Poldi-Pezzoli v Milaně a galerii Uffizi ve Florencii, původně umístěn v Cannon di Fiesole.

Nicolo Rasmio se zabýval tematikou Mistra Václava ještě několikrát, jeho práce jsou asi nejdůležitější odpovědí na otázku po stylovém původu maleb. Souhlasí s českým školením autora cyklu Měsíců, což se odráží zejména v miniaturní technice a spíše kreslířském provedení, ale dodává, že jisté motivy, jako rámování maleb, nebo úzké torované sloupy, jimiž jsou členěny jednotlivé měsíce, ale i celková koncepce pohledu, jakoby z lodžie, je původu veronsko-lombardského Trecenta.<sup>18</sup> Nicolo Rasmio se také zabýval otázkou dalšího díla malíře a kromě maleb v Rifianu, již v literatuře zmíněných upozorňuje na malby z vnější strany v chóru farního kostela v Termenu znázorňující Ukřižování Krista a sv. Kryštofa a na malby v kampanile v Meranu, které chápe, jako dosud chybějící mezičlánek mezi malbami Torre Aquila a v Rifianu. Poprvé také publikoval nově odkryté a zrestaurované malby v kostele sv. Karla v Pergine, které ihned zařadil do okruhu malíře Václava, autora cyklu Měsíců.<sup>19</sup> Jako hlavní body, spojující malíře s českým prostředím, spatřuje ilustrace Willehalma a Brunšvický skicář.

Enrico Castelnovo sepsal zatím nejpodrobnější a nejkomplexnější analýzu maleb v Orlí věži.<sup>20</sup> Malíře považuje s největší pravděpodobností za Čecha, avšak silně ovlivněného kulturním a uměleckým prostředím lombardským, jehož projevem je například rukopis Tacuinum Sanitatis, z nějž malíř čerpal ikonografii výjevů a smysl

---

<sup>15</sup> PÄCHT 1950.

<sup>16</sup> FIOCCO 1952, 16.

<sup>17</sup> RASMO 1957.

<sup>18</sup> RASMO 1957.

<sup>19</sup> RASMO 1983.

<sup>20</sup> CASTELNUOVO 1986.

pro detailní znázornění rostlin. Postavy mladých dvořanů na měsíci Květnu s tajemnými a zamýšlenými výrazy vysvětluje jako projev působení dvorského umění Viscontiů, které se do oblasti dostalo zprostředkovaně přes Viridis Visconti, ženu Leopolda Habsburského, usídlenou v Meranu na hradě Tyrol. Projevy českého školení jsou podle Castelnua zpozorovatelné zejména v jemné barevné modelaci, stínování inkarnátů v typice tváří a v architektonických detailech, které odpovídají miniaturám v rukopisech jako Martirologium Geronské, ale zejména v Bibli Václava IV. Z technicky detailního provedení potom autor soudí, že malíř byl školen nejspíše jako miniaturista. K souvislosti malíře Václava z Rifianské kaple a autora cyklu Měsíců navrhuje předpoklad existence jakési dvorské dílny Jiřího z Lichtenštejna, která by vytvořila malby v Orlí věži. Součástí této dílny by měl být i Mistr Václav. Odlišné tendence ve starších malbách v Orlí věži by byly tedy vyřešeny spoluprací s jiným, dosud neznámým malířem.

Evelin Wetter se zabývá v několika článcích zejména dvorem Jiřího z Lichtenštejna a uměleckými díly, která byla součástí jeho sbírek, či která byla vytvořena na biskupovu objednávku. V knize *Böhmische bildstickerei* se zabývá také liturgickými textiliemi, které byly dříve pro své stylové prvky spojovány s osobou Mistra Václava. Ty však z katalogu jeho děl vyjímá na základě nesedících historických dat, ale i odlišných slohových východisek.<sup>21</sup>

Silvia Spada Pintarelli, která se zabývá malbami v kostele sv. Karla v Pergine, vytvořila přesvědčivou rekonstrukci uměleckého vývoje malíře, Mistra Václava, jako autora pracujícího v různých etapách na freskách v Orlí věži, v Pergine, v Rifianu a v kampanile farního kostela v Meranu.<sup>22</sup> Stylové odlišnosti pak vysvětluje zejména jinými záměry objednavatelů a prvky v díle pozdějším, než je Orlí věž, které se mohou jevit jako jaksi „zpátečnické“, přehodnocuje na základě našeho odlišného chápání vývoje stylů, než bylo běžné ve středověku.

Pro teorii totožnosti malíře Václava a autora cyklu Měsíců má nesmírný význam dokument, objevený a publikovaný Emanuel Curzelem. Z něj vychází najevo, že malíři

---

<sup>21</sup> WETTER 2001; WETTER 2002.

<sup>22</sup> PINTARELLI 2002. Tento článek vyšel v rámci sborníku *Le vie del Gotico* (CHINI / DEL PRÁ 2002), stejného roku vyšel katalog výstavy *Gotico nelle Alpi* (CASTELNUOVO / DE GRAMATICA 2002) v nichž jsou některé články totožné. Několik statí je věnováno jak malbám v Orlí věži, tak dvoru Jiřího z Lichtenštejna, tak i ostatním malbám spojovaným s Mistrem Václavem.

Václavovi byl dán k pronájmu dům v těsné blízkosti Orlí věže, a to na výslovné přání biskupa.<sup>23</sup>

Jak bylo řečeno již v úvodu, v českém uměleckohistorickém prostředí není problematika Mistra Václava příliš reflektována. Obecně se o existenci malíře Václava ví, ale nalezneme o něm jen krátké zmínky v přehledových pracích. Snad nejstarší zmínku nalezneme ve stati Jaroslava Pešiny, která se zabývá vztahem Čech a Evropy ve druhé polovině 14. a počátku 15. století.<sup>24</sup> Zde je upozorněno na existenci cyklu maleb v Rifianu podepsané „nepochybně českým“ malířem Václavem, které ale podle autora neodrážejí mnoho z českého školení. Oproti tomu cyklus Měsíců má podle Jaroslava Pešiny tolik společných rysů s českým uměním, že alespoň jeho figurální složku je možno vysvětlit znalostí českého malířství 80. let, zprostředkovanou snad také vzorníky typu Brunšvického skicáře.

Následuje stat' Karla Stejskala v rámci DČVU.<sup>25</sup> Zde autor pracuje s teorií o dvou malířích českého původu, kteří se oba měli jmenovat Václav a oba také měli pracovat pro biskupa Jiřího z Lichenštejnu. Jeden měl vytvořit malby v Meranu a v Rifianu, druhý v Orlí věži.

První a zatím také poslední práce, která seznamuje podrobněji české badatele s problematikou Mistra Václava, je dílo Dušan Buran, a proto si myslím, že je třeba tento text zhodnotit detailněji. Buranův článek, který vyšel v časopise Umění, se zabývá primárně malbami v Rifianské hřbitovní kapli. Ikonografii těchto maleb, zejména scén Zkouška pravého kříže, Povýšení kříže a Pád model, je podle něj třeba vykládat jako zvláštní záměr objednavatele a celý program jako inspirovaný soudobou církevně-politickou situací, reagující na události kostnického koncilu, soudobého sporu císařské, papežské a koncilní moci. Má představovat císaře Zikmunda jako křesťanského panovníka, bojujícího proti pohanům a falešné víře.<sup>26</sup> Jelikož se tedy podle jeho názoru jedná v podstatě o poctu císaři, hledá objednavatele v okruhu jeho spřízněnců a jako „nepostrádající pravděpodobnost“ navrhuje Jiřího z Lichtenštejna.

Co se týká problematiky kolem Mistra/ů Václava/ů, již na začátku své práce konstatuje, že Václav podepsaný v Rifianu není totožný s autorem cyklu Měsíců. Následně přináší stylový rozbor maleb a zabývá se právě vztahem k Orlí věži a dalším malbám připisovaným našemu malíři. Jako hlavní konstrukční prvek kompozic chápe

---

<sup>23</sup> CURZEL 2002.

<sup>24</sup> PEŠINA/HOMOLKA 1970, 54.

<sup>25</sup> STEJSKAL 1984, 352.

<sup>26</sup> BURAN 2006a.

rozčlenění lidnatých scén podle hierarchií. Veliký důraz klade podle něj malíř na draperie postav, jejichž znalost vysvětluje používáním vzorníků. Z nich se měl malíř inspirovat nejen pro jednotlivé postavy, ale i pro některé kompozice, například Nesení Kříže. Dále se zabývá rozbořem malované architektury, kterou ve shodě s předchozí literaturou odvozuje od znalosti Veronských malířů okruhu Altichiera. Krajinu, přítomnou jen na některých výjevech, považuje za hlavní prvek, spojující rifianský cyklus s malbami v Orlí věži v Tridentu. Avšak jedná se podle jeho názoru pouze o detaily, jako stínování skal, detailní modelaci rostlin. Na rozdíl od Tridentského cyklu zde není krajina hlavním konstrukčním prvkem obrazu, ale jen doplňkem k figurálním kompozicím. Odlišnosti obou cyklů jsou podle jeho názoru tak výrazné, že je nelze vysvětlit odlišným ikonografickým zaměřením, jak se o to pokoušeli někteří jeho předchůdci. Dochází tedy k názoru, že Václav byl umělcem nezávislým na autoru cyklu Měsíců. Pro vysvětlení totožných prvků v dalších malbách (Merano) navrhuje možnost, že Václav z Rifiana a někteří členové Tridentské dílny po útěku biskupa Lichtenštejna z Tridentu začali spolupracovat. Přesto předpokládá, že Václav na malbách podepsaný, prošel školením v Českém prostředí. Nejblíží analogie k robustním postavám shledává však v knižní malbě 60. – 70. let (Misál Jana ze Středy, evangeliář Jana z Opavy).

Malbami se v poslední době zabývá také paní Zuzana Všetečková, avšak v době odevzdání této práce zatím nepublikovala žádný příspěvek.

## 2 Dějiny Tridentstva

Území dnešního Tridentstva bylo díky své poloze na hranicích italského a rakouského území v průběhu dějin vždy křižovatkou a místem výměny kulturních podnětů z Itálie a zaalpského světa, zejména Střední Evropy. Právě v období kolem roku 1400, jímž se v této práci zabývám primárně, bylo tridentské území neustále předmětem sporů a jeho hranice se posouvaly v závislosti na schopnosti konkrétních biskupů knížat, či v závislosti na aktuální převaze sousedních vládců. Politicko-historická situace a z ní vyplívající historická geografie je tedy v této době nesmírně spleťtá a nutí vrátit se hluboko do dějin, aby bylo možné jí skutečně porozumět.<sup>27</sup>

### 2.1 Vznik biskupského knížectví

Tridentské biskupství bylo založeno ve 4. století. Nejprve spadalo pod Lombardské vévodství, které se následně připojilo ke Karlovské říši. Roku 952 bylo přičleněno k Italskému království, a to se stalo součástí Svaté říše římské. Biskupské knížectví vzniklo na počátku 11. století z potřeby císařů zabránit dědičnému přebírání moci nad územím šlechtickými rody a také z nutnosti svěřit nebezpečné alpské cesty, hlavní přístup do Itálie, do spolehlivých rukou.

Podle většiny současných historiků byla světská moc svěřena biskupovi poprvé 9. dubna 1004 císařem Jindřichem II. Svatým, při jeho pobytu v Tridentu. Prvním dochovaným dokumentem je však až donace z roku 1027, kdy Konrád II. svěřil biskupovi Udalicovi II. světskou moc nad Tridentským biskupstvím a následujícího dne i nad hrabstvím Venosta a Bolzano.<sup>28</sup> Udělil mu titul říšského knížete, čímž byl tridentský biskup přímo podřízený pouze císaři a měl také všechna práva plynoucí z tohoto nového statutu - byl členem říšského kolegia a mohl se účastnit jeho sněmů, vybíral daně, svolával místní stavy, měl právo soudní a mohl udělovat léna.<sup>29</sup> Jakožto biskup Svaté říše římské byl volen místní kapitulou a až poté schválen papežem a

---

<sup>27</sup> Jelikož není možné se v této práci zabývat podrobně dějinami tridentska, na což by ani mé znalosti nestačily, pokusím se zaměřit zejména na ty události, které měly největší dopad na politickou situaci, v níž se Tridentské knížectví a biskupství ocitalo za episkopátu Jiřího z Lichtenštejna. Sledovat budu tedy hlavně vývoj vztahů s Tyrolským hrabstvím a také historické okolnosti, které mají vztah k českým zemím.

<sup>28</sup> *Monumenta Germaniae historica: Diplomata Regnum et Imperatorum Germaniae*, IV, 144-146. Stejněho roku bylo založeno také sousední biskupské knížectví Bressanone. CASTAGNETTI 2004, 98. Tridentské území vyjmul z království italského, hrabství Bolzano z království německého a Venosta z Bavorského vévodství. CASTAGNETTI 2004, 102.

<sup>29</sup> COSTA 1977, 54.



císařem.<sup>30</sup> Ze statutu biskupa a knížete zároveň plynula jistá specifika, která je nutno si uvědomit. Jednou ze skutečností, které komplikují již tak dost nepřehlednou historickou situaci je fakt, že územní rozsah Tridentského biskupství se často nekryl s rozsahem knížectví. Tedy jeho světská moc platila někdy i na místech, která spadala pod diecézi jiného biskupa. To se týká zejména okrajových částí, jako jsou Bassa Valsugana či okolí jezera Garda ve Vallagarina.<sup>31</sup> Biskup jakožto představitel církve potřeboval světského zástupce, který se měl starat i o vojenskou ochranu oblasti. Pro tuto potřebu byl udělován titul správce (it. „avvocato“), který měl plnit biskupovu vůli. Tito správci se objevují v pramenech již od 11. století.<sup>32</sup>

## 2.2 Hrabata z Tyrol

Následující období, zejména druhá polovina 12. století, je charakteristické formováním feudálního systému v oblasti.<sup>33</sup> Během 12. století začala rozsáhlá léna získávat hrabata z Tyrol, sídlící na stejnojmenném hradě u Merana, a to jak od biskupů tridentských, tak od bressanonských.<sup>34</sup> Ve stejné době máme poprvé doloženy také rody Arco, Campo, Castelbarco.<sup>35</sup> Oficiálně byli sice všichni leníci vazaly tridentského knížete a biskupa, ve skutečnosti to však byli oni, kdo měl kontrolu i nad místní církví.<sup>36</sup> Od XII. století býval statut správce „avvocato“ udělován právě hrabatům z hradu Tyrol, kteří se snaží stále více nabourávat územní a světskou moc biskupa.

Během 13. století byli na biskupský stolec jmenováni především příslušníci místních feudálních rodů, kteří samozřejmě přerodžďovali léna ve prospěch členů svého rodu a svých spřízněnců.<sup>37</sup> Ve 13. století se v oblasti prosazují čím dál více hrabata z hradu Tyrol.<sup>38</sup> Mainard II. (1258-1295), který expandoval stále hlouběji do území tridentského biskupa, se dostal do přímého válečného konfliktu s biskupem Jindřichem II. (1274-

---

<sup>30</sup> V dějinách se však nalézají i výjimky – téměř 150 let byl místní biskup jmenován papežem a to v letech 1247-1390 kromě Mikuláše z Brna, který byl regulárně zvolen kapitulou r. 1338.

<sup>31</sup> První jmenované území spadalo pod diecézi biskupství Feltre, druhé pod biskupství Veronské. COSTA 1977, 54.

<sup>32</sup> Poprvé roku 885, dále 1082. COSTA 1977, 359, pozn. 2. Z počátku byli do této funkce často jmenováni hrabata z Flavon.

<sup>33</sup> V oblasti Bolzana máme doložena nejprve hrabata z Bolzana, od roku 1116 rod z Appiano a následně rod Arnoldini, Morit-Greifenstein po nichž jejich léna a výsady zdědila alespoň částečně hrabata z Tyrol, jejichž původ je dosud ne zcela jasný. CASTAGNETTI 2004a, 142.

<sup>34</sup> jako první známý příslušník tohoto rodu bývá uváděn Adalbert, který je jmenován v listině z roku 1106. CASTAGNETTI 2004a, 143.

<sup>35</sup> CASTAGNETTI 2004a, 149.

<sup>36</sup> CASTAGNETTI 2004, 101.

<sup>37</sup> například Alberto da Campo, Aldrighetto da Campo (1232-36) a členové rodu da Beseno. CASTAGNETTI 2004a, 185.

<sup>38</sup> Dříve conte di Tirolo, od 1253 conte del Tirolo – započatí užívání členu značí chápání oblasti Tyrolska jako samostatného celku.

1289).<sup>39</sup> Tyto události vyústily tzv. výnosem z Bolzana roku 1284. Z něj v podstatě vyplývá oddělení světské a církevní správy v tridentském biskupství knížectví, předáním světských práv tyrolskému hraběti a další významná omezení biskupových práv.<sup>40</sup> Postupem času začala tyrolská hrabata udělovat také investitury místním feudálům a ti se tak, nehledě na své výlučné podřízení tridentskému biskupovi, zavazovali k poslušnosti a věrnosti tyrolskému hraběti.<sup>41</sup> Již za Menharda II. se vytvořily v jednotlivých oblastech biskupství různé míry provázání s Tyrolským knížectvím.

Severní části údolí Adige a Bolzano byly stále více chápány jako území přímo náležející k tyrolskému teritoriu.<sup>42</sup> Údolí Sole, Giudicarie, samotný Trident s okolím a Pergine byly pod vojenskou a administrativní mocí funkcionářů jmenovaných hrabětem Tyrolským. V těchto částech se stále udržoval starší typ uspořádání místních stavů, náležejících do jurisdikce biskupa. Feudálové byli tedy stále podřízeni přímo biskupovi.<sup>43</sup> Odlišná situace byla v nejjižnějších částech biskupství knížectví, ve Vallagarina, kde se místní rody Beseno a Castelbarco snažily získat sami kontrolu nad tímto územím.<sup>44</sup>

V podstatě stejná situace panovala i za vlády třech Mainardových synů Otty, Ludvíka a Jindřicha, kteří se chtěli držet ve stopách svého otce, což naznačuje již fakt, že po jeho smrti nevyměnili jediného z tyrolských funkcionářů.<sup>45</sup> Situace se změnila roku 1302, kdy byl po dvaceti letech sjednán mír s biskupem a ten konečně přijal investituru. Zároveň mu byla částečně navrácena dřívější práva včetně výkonné moci nad Tridentem, Bolzanem, ve velké části údolí Non, v Termenu, na hradě Levico.<sup>46</sup> Roku 1305 německý král a švagr menhartovců Albrecht Habsburský vynesl diplom, v němž

---

<sup>39</sup> Mainard II. pomáhal také císaři Rudolfovi v boji proti Přemyslu Otakarovi II., za což jej císař jmenoval roku 1286 vévodou Korutanským. RIEDMANN 2004, 287.

<sup>40</sup> Biskup směl udělovat výnosy jen ve věcech duchovních a každý svůj pohyb mimo diecézi musel hlásit tyrolskému hraběti minimálně měsíc dopředu. Tento výnos platil oficiálně pouze čtyři roky, ale i po vypršení určené lhůty uplatňoval Mainhart stejné nároky, čemuž nezabránila ani exkomunikace papežem Mikulášem IV. roku 1289, 1290 a 1291. Ani biskup Filip Bonacolsi (nominován 1289 - 1303) nedokázal získat zpět světskou nadvládu nad jeho právoplatnými državami, ačkoliv mu byla několikrát potvrzena výnosy papeže. Nejprve 31. července 1289, následně 30. března 1290. RIEDMANN 2004, 284sq

<sup>41</sup> První, kdo přijal investituru z rukou tyrolského hraběte Mainarda II., byl rod Arco. RIEDMANN 2004, 287.

<sup>42</sup> RIEDMANN 2004, 309. Zejména jurisdikce Monreale, Mezo Salorno, Cortaccia, hrady Enna, Caldif, Caldaro, Fiemme a další.

<sup>43</sup> RIEDMANN 2004, 309.

<sup>44</sup> Castelbarco byli sice oficiálně také vazaly Tyrolského hraběte, ale nepůsobili zde žádní tyrolští funkcionáři. RIEDMANN 2004, 310.

<sup>45</sup> RIEDMANN 2004, 310.

<sup>46</sup> RIEDMAN 2004, 317.

se o Tyrolsku mluví jako o samostatném politickém celku a stanovuje jako jeho jižní hranici řeku Avisio, čímž se posouvá jejich dominium jen několik kilometrů od Tridentu.<sup>47</sup> Nový biskup Bartolomeo Querini nakonec podepsal mír s Mainardovými dědici 17. února 1307, kde jim přiznává dohled nad všemi církvemi v Trentu, Bolzanu a Aquileji, které byly dříve legálně drženy jejich otcem, a jemu se navrácí moc „in temporalibus“, i když nad mnohem omezenější oblastí, než byly staré hranice.<sup>48</sup> Zároveň během tohoto roku zpracoval značnou část dokumentace vlastních feudálních statků a znovu udělil investitury svým vazalům.<sup>49</sup> Po mnoha desetiletích sporů však vládl zmatek v dokumentaci, a proto byly i při nejlepší vůli některé oblasti opět uděleny v léno stejné osobě jak od biskupa, tak od tyrolského hraběte.<sup>50</sup>

Po smrti biskupa Bartolomea roku 1307 byl stolec tři roky prázdný.<sup>51</sup> Politické moci se chopil zejména Otta, nejstarší ze synů Menhardtových, a s úspěchem upevňoval moc Tyrolských v oblasti. V květnu roku 1310 však Otta umírá. Jeho bratr Jindřich Korutanský se tou dobou věnoval spíše problémům s kralováním v Čechách než Tyrolským záležitostem.<sup>52</sup> Stejného roku papež Klement V. jmenoval na stolec sv. Vigilia cisterciáckého opata Jindřicha z Mét.<sup>53</sup> Se smrtí Otty tyrolského a nástupem nového biskupa se postupně rozpadá tyrolské dominium uvnitř tridentského biskupství. Jednou ze skutečností, která hrála do karet biskupovi, byla jeho přízeň budoucího císaře Jindřich VII. Lucemburského, v jehož službách působil jako kancléř.<sup>54</sup> Měl tedy na své straně dva nejmocnější představitele své doby. Za svého episkopátu zažehnal nebezpečí úplné sekularizace světské moci v biskupství a přechodu teritoria pod hrabství Tyrolské a roku 1313 obdržel výkonnou moc nad knížecím biskupstvím.<sup>55</sup>

### 2.3 Politické boje o Tyrolské dědictví

Jelikož byl Jindřich Korutanský bez mužského potomka, snažily se všechny tři nejmocnější středoevropské rody získat jeho dědická práva. V tomto souboji mezi Habsburky, Wittelsbachy a Lucemburky na čas získal převahu právě Jan Lucemburský. Ten se ze zmíněného důvodu usmířil s Jindřichem Korutanským, kterého o dvacet let

---

<sup>47</sup> V té době byl tridentským biskupem Bartolomeo Querini (1304-1307) RIEDMANN 2004, 321.

<sup>48</sup> RIEDMANN 2004, 323.

<sup>49</sup> Zejména rodům Da Cles, Caldes, Castelbarco, d'Arco, Lodron, Castelnuovo. RIEDMANN 2004, 324.

<sup>50</sup> Například Guglielmovi da Castelbarco. RIEDMANN 2004, 324.

<sup>51</sup> Oficiálně byl sice zvolen Ulrico da Tesino, ale nikdy nebyl vysvěcen. RIEDMANN 2004, 328.

<sup>52</sup> Jindřich Korutanský, manžel Anny Přemyslovny, byl zvolen Českým králem 1306, měsíc nato uprchl po vpádu vojsk Rudolfa a vrátil se 1307-1310.

<sup>53</sup> Biskupem 1310-1336.

<sup>54</sup> Císařem se stal 1313

<sup>55</sup> RIEDMANN 2004, 329.

dříve vyhnal z českého trůnu. Roku 1331 domluvil sňatek svého syna Jana Jindřicha s dědičkou Tyrol Markétou Korutanskou, dcerou Jindřicha Korutanského. Jindřich se na oplátku stejného roku také vzdává titulu českého krále. Tímto tahem na čas vyřadil Jan Lucemburský Habsburky i Wittelsbachy z boje o Tyrolské dědictví.

Po smrti Jindřicha Korutanského roku 1335 vládl v Tyrolsku Jan Jindřich Lucemburský a získal si výraznou podporu tyrolské šlechty, která byla proti císaři Ludvíku IV. Bavorovi i Habsburkům.<sup>56</sup> Důležitým tahem byla volba dvou biskupů knížat. Na stolec sv. Vigilia byl po smrti Jindřicha z Mét zvolen Mikuláš z Brna, kancléř Karla IV. a téměř současně byl biskupem v Bressanone zvolen Matyáš Konzmann, soukromý kaplan Jana Jindřicha Lucemburského.<sup>57</sup> Jednalo se tedy o dva královské kancléře, což mělo Lucemburkům zaručovat bezpečný dohled v oblasti.<sup>58</sup> Roku 1339 udělil Jan Lucemburský tridentskému biskupovi do znaku orlici sv. Václava, která měla symbolizovat a udržovat vztah mezi Čechy a Tridentskem.<sup>59</sup> Stejného roku však také Jan Lucemburský potvrdil dohodu mezi Habsburky a Ludvíkem Bavorem, v níž zbavují Jana Jindřicha a jeho ženu Markétu Korutanskou dědičných práv v Tyrolsku a Korutanech. Proti tomu se postavil jak Jan Jindřich, tak jeho bratr Karel IV. i české stavy.

Roku 1341 byl Jan Jindřich vyhnán z Tyrol a Ludvík Bavor prohlásil jeho sňatek s Markétou za neplatný, Markéta se provdává za syna Ludvíka Bavora, Ludvíka Braniborského.<sup>60</sup> Následkem toho se dostává Tyrolsko do rukou Wittelsbachů. Papež Klement VI. exkomunikoval celý jeho rod, tyrolskou šlechtu i tridentskou diecézi.<sup>61</sup> Karel IV. se do Tridentu vydal na zpáteční cestě z korunovace roku 1347 „*in habitu mercatoris, incognitus*“, ve snaze získat Tyrolsko zpět a teprve při mši v katedrále odhalil svou totožnost Tridentským obyvatelům.<sup>62</sup> Podařilo se mu vstoupit do Merana, avšak hrad Tyroly již nedobyl a bez úspěchu se vrací do Čech. Tyto události, v nichž hrál jistě zprostředkující úlohu Mikuláš z Brna, měly fatální důsledek na jeho vztahy

---

<sup>56</sup> Jindřich Korutanský umírá 1335, dědička Tyrol Markéta Maultasch byla provdána za Jana Jiřího Lucemburského, druhorozeného syna Jana Lucemburského roku 1330 a tím přešly Tyroly pod Lucemburskou dynastii. VARANINI 2004, 353.

<sup>57</sup> Po dlouhých devadesáti letech, kdy byli biskupové jmenováni papežem, byl zvolen Mikuláš z Brna kapitulou tridentského dómu.

<sup>58</sup> VARANINI 2004, 353.

<sup>59</sup> VARANINI 2004, 354.

<sup>60</sup> Markéta Korutanská a Jan Jindřich byli známi svými dlouholetými rozpory, které vyústily v definitivní konec manželství, když jej Markéta prohlásila za impotentního. Díky tomu mohlo být manželství prohlášeno za neplatné. To hrálo do karet císaři Ludvíku Bavorovi, který tak mohl získat Tyrolské državy do moci svého následovníka, syna Ludvíka Braniborského.

<sup>61</sup> VARANINI 2004, 360.

<sup>62</sup> VARANINI 2004, 361.

s tyrolskou šlechtou. Ludvík Braniborský postupně získal zpět kontrolu nad celým tridentským územím a biskup byl donucen opustit město, cestou zpět do Čech umírá. Tři roky poté Karel IV., již jako císař, uděluje Ludvíku Braniborskému „*avvocazia*“ správcovství v Tyrolsku, čímž legitimizoval jeho místní moc.<sup>63</sup> Po smrti Mikuláše z Brna byli na tridentskou katedru posláni dva papežští kuriálové, ale ani jeden z nich nikdy nevstoupil do Tridentu.<sup>64</sup> Roku 1349 byl jmenován papežem Klimentem VI. další biskup českého původu a kanovník pražský, Menhart z Hradce (Mainhard von Neuhaus). Kvůli opozici tyrolského hraběte se však nikdy do Tridentu nedostal a za jedenáct let od svého zvolení byl oficiálně odvolán.<sup>65</sup>

Počátek druhé poloviny 14. století je charakteristický snahou Albrechta II. Habsburského o získání Tyrolska. Snažil se o to více cestami, z nichž jedna byla domluvení sňatku Meinharda III., syna Markéty Maultasch, s Markétou Habsburskou, jeho dcerou. Druhým tahem byla nominace biskupa Alrechta z Ortenburgu, příslušníka Korutanské šlechty, který měl za svou nominaci zaručovat poslušnost.<sup>66</sup> Roku 1360 byl Albrecht opravdu zvolen a tři roky poté se mu podařilo převzít biskupský stolec ve své diecézi. Mezi léty 1361-63 zemřeli dva příslušníci Wittelsbašského rodu (Menhard III. a Ludvík Braniborský), čímž se Markéta Maultasch ocitla ve velmi oslabené pozici. Roku 1363 byla donucena vzdát se správcovství nad Tridentem ve prospěch Habsburků, což ztvdil biskup předáním tohoto úřadu Rudolfu IV.<sup>67</sup>

Rok 1363 byl rozhodujícím momentem v dějinách tridentského biskupství také z jiného důvodu, právě tohoto roku podepsal biskup první verzi tzv. „kompaktát“ (compattate, Verschreibungen), která zcela stvrzuje absolutní vojenské i politické podřízení tridentského biskupství Tyrolsku.<sup>68</sup> Kompaktáta se oficiálně týkala zejména vojenského spojení mezi tyrolskými hrabaty a tridentským biskupem, ale ve skutečnosti se jednalo o uzurpaci legitimní politické moci biskupa knížetem a předznamenala konec jeho světské moci v oblasti.<sup>69</sup> Kompaktáta mimo jiné zavazovala tridentského biskupa svěřit světskou moc tzv. kapitánovi, vybraného s formálním souhlasem tyrolského hraběte, který však byl podřízen právě hraběti, nikoli biskupovi. Dokonce všichni představitelé knížecího biskupství jsou od této chvíle povinni pomáhat

---

<sup>63</sup> VARANINI 2004, 362.

<sup>64</sup> VARANINI 2004, 364.

<sup>65</sup> VARANINI 2004, 364.

<sup>66</sup> VARANINI 2004, 365.

<sup>67</sup> VARANINI 2004, 366.

<sup>68</sup> První redakce podepsána 1363 Rudolfem IV. Habsburským, druhá verze 1365 bratry zemřelého Rudolfa Albrechtem III. a Leopoldem III. VARANINI 2004, 368.

<sup>69</sup> COSTA 1977, 109.

tyrolským hrabatům a být na jejich straně i v případě, že by se biskup chtěl zbavit svého dědičného ochránce. Ve výsledku byl tedy tyrolský hrabě nadřazen biskupovi tridentskému, ačkoli podle říšské konstituce tomu bylo naopak.<sup>70</sup> Tento rok je tedy jakousi tečkou, která dovršuje dlouholetý proces postupného oslabování světské moci biskupa.

V druhé polovině 14. století se také velmi upevňovala moc jednotlivých feudálních rodin v oblasti. Po smrti Ludvíka Braniborského získaly ke svému nynějšímu území další teritoria rody d'Arco, Ladrone, Castelbarco.<sup>71</sup> Mnohé rody, jako právě Castelbarco, navíc upevňovaly své postavení pomocí sňatkové politiky, v tomto případě s Gonzagy. Další hybnou silou projevující se v této době bylo rozpínání Padovy zejména v jižních územích jako je Valsugana.<sup>72</sup> Po smrti Leopolda III. roku 1386 v bitvě u Stempachu nastala nová politicko-dynastická krize, během níž se stále více stabilizují lokální mocnosti. Roku 1390 zemřel Albrecht z Ortenburku a na tridentskou katedru sv. Vigilia byl zvolen Jiří z Lichtenštejna.

## 2.4 Jiří z Lichtenštejna a jeho episkopát

Rakousko-moravský šlechtický rod Lichtenštejnů získal jméno podle hradu, který byl až do 13. století rodinným sídlem a který se nachází pár kilometrů jižně od Vídně.<sup>73</sup> Členové tohoto rodu zastávali již během 13. a 14. století významné vojenské i administrativní funkce ve službách rakouských vévodů, ale i ve službách zahraničních vládců.<sup>74</sup> Roku 1249 získali za věrnost v boji od Přemysla Otakara II. panství okolo Mikulova, čímž vznikla větev Lichtenštejnů s přídomek „Nikolsburg“, do níž se kolem roku 1360 narodil také Jiří I.<sup>75</sup>

První významná dochovaná zmínka, týkající se jeho života pochází z roku 1377, kdy se zapsal na universitu ve Vídni.<sup>76</sup> Jako jediný z celé rodiny se rozhodl pro církevní kariéru. Mezi léty 1381-90 byl proboštem kapituly při sv. Štěpánu ve Vídni.<sup>77</sup> Zastával tedy ve své době nejvyšší možný církevní post v Rakousku, s kterým byla spojena i

---

<sup>70</sup> VARESCHI 1977, 268.

<sup>71</sup> Zejména Sicone II. Caldonazzo, který se podle aktuální politické situace spojoval jednou s biskupem tridentským, poté s Habsburky, Viskonti a nakonec s Benátskou republikou. VARANINI 2004, 372.

<sup>72</sup> VARESCHI 1997, 324

<sup>73</sup> VARESCHI 2011, 141.

<sup>74</sup> VARESCHI 2011, 141.

<sup>75</sup> VARESCHI 1997, 292.

<sup>76</sup> VARESCHI 1997, 292.

<sup>77</sup> VARESCHI 1997, 292.

funkce kancléře university.<sup>78</sup> Ve stejném období byl kanovníkem katedrály v Pasově a apoštolským protonotářem.<sup>79</sup> Jiřího strýc Jan I. (1358-1398) byl po dobu přibližně třiceti let hofmistrem vévody Albrechta III. Rakouského (1349-1395).<sup>80</sup> Byl to nejspíše právě on a vévoda rakouský, kdo stáli za nominací Jiřího do funkce biskupa knížete Tridentského. Albrecht III. Rakouský, který se roku 1386, po smrti svého bratra Leopolda III., stal regentem nad dědictvím svých nezletilých synovců, a tedy tyrolským hrabětem, viděl patrně v Jiřím spolehlivého spojence, který mu bude zajišťovat bezpečné jižní hranice tyrolského hrabství, sousedící s italskými državami.<sup>81</sup> Volba nového biskupa tridentskou kapitulou proběhla 29. září roku 1390, papež volbu potvrdil 10. října a odeslal ji ke schválení Václavu IV. a vazalům biskupského knížectví.<sup>82</sup> Osm dní poté Jiří děkuje tridentské kapitule za svěřenou důvěru a 26. října mu papež uděluje pravomoc nechat se vysvětit od kteréhokoliv biskupa.<sup>83</sup>

Do úřadu v Tridentu nastoupil koncem března roku 1391. Již od počátku odmítal jít ve stopách Alberta z Ortenburgu a do roku 1399 se vytrvale vyhýbal podpisu a přísahy na tzv. Kompaktáta.<sup>84</sup> Zdá se, že hlavní náplní těchto let bylo obnovování územního rozsahu a práv biskupa ve vztahu ke svým vazalům, administrativní reformy, za doprovodu ohromného kulturního a uměleckého rozkvětu.<sup>85</sup> Již roku 1391 se mu podařilo nabýt zpět pevnost v Pergine, zaplacením výkupného 3000 fiorinů.<sup>86</sup> Do úřadů dosazoval osoby sobě blízké, často moravské rodáky, jejichž zneužívání pravomocí se později stalo jednou ze záminek k biskupovu zatčení a vyhnání. Také schválení nových městských statutů a dosazení Jindřicha z Rottenburku jako tyrolského kapitána budilo u obyvatelstva postupný odpor.<sup>87</sup> Stále se však těšil podpoře tyrolského hraběte a rakouského vévody Albrechta III. a ani po převzetí Tyrolska Leopoldem IV. roku 1395 nevyplývá z pramenů žádné zvláštní napětí.

Na počátku 15. století nastala změna se dvěma historickými událostmi, které měly zásadní vliv na rozhýbání zdejších politických poměrů. Zaprvé to byla smrt Gianna Galeazza Viscontiho, roku 1402, a za druhé, roku 1406, nástup Fridricha IV.

---

<sup>78</sup> VARESCHI 1997, 292.

<sup>79</sup> VARESCHI 1997, 293.

<sup>80</sup> Do smrti Albrechta, který umírá 1395. VARESCHI 2011, 141.

<sup>81</sup> VARESCHI 2011, 141.

<sup>82</sup> VARESCHI 2011, 141.

<sup>83</sup> VARESCHI 2011, 141.

<sup>84</sup> WETTER 2002, 324.

<sup>85</sup> VARESCHI 1997, 294.

<sup>86</sup> WETTER 2002, 323.

<sup>87</sup> VARESCHI 1997, 294.

Tyrolského, mladšího bratra Leopolda IV. Z první události biskup zpočátku profitoval, jelikož oslabením rodu Viscontiů získal zpět oblasti Riva, Tenno a Ledro Tignale, což byla území zastavená Viscontiům jeho přímým předchůdcem.<sup>88</sup> Avšak ze stejné skutečnosti se snažila těžit také Benátská republika, která vytvářela neustálý tlak na jižní hranice s Tridentskem. Postupně se zmocnila území Padovy, Verony a nakonec i dolní Valsugany.<sup>89</sup> Biskupovi vazalové sídlící při jižních hranicích tridentského území, tedy rody z Castelbarco, Ladron a Caldorazzo, začali ihned vyjednávat s novými mocnými sousedy. K tomu se připojil neočekávaný biskupův požadavek politické autonomie. Tato situace vedla mladého hraběte Tyrolského k mnohem pečlivějšímu sledování událostí uvnitř tridentského biskupského knížectví a snaze nepromarnit příležitost k upevnění svého postavení.<sup>90</sup> Biskup si rozhodně nechtěl nechat líbit přímý dohled Tyrolských na veškeré jeho jednání a jejich snahu vměšovat se do záležitostí týkajících se čistě Tridentska. Někteří ze šlechtických rodů byli ochotni uzavřít dohodu s Benáťany, jiní upevňovali svazky s Tyrolskými a s císařstvím a obcházeli tak svůj podřízený vztah k biskupovi.<sup>91</sup> Proti biskupovi se postupně obraceli i nespokojení měšťané, šlechta i venkovští obyvatelé v údolí Non a Sole. Horní vrstva měšťanů viděla, že jsou ohrožena její tradiční privilegia a zejména ignorovány a potlačovány jejich snahy o ekonomický, sociální i politický růst.<sup>92</sup> Tridentská aristokracie zase s nelibostí snášela, že na jejich úkor jsou do všech důležitých funkcí dosazováni biskupovi krajané a spřízněnci. Navíc biskupovy snahy předešlých let o znovunabytí starých tridentských držav pomocí výkupného měly za následek neustálé zvyšování daní.

V součtu všechny tyto události vyústily v povstání proti biskupovi 2. února 1407, kdy se obyvatelé shromáždili na náměstí Del Duomo, pod záminkou uklidnění lidu vjela do města armáda Fridricha IV. Habsburského, tehdejšího hraběte tyrolského, zvaného „Prázdná kapsa“, který se rozhodl zreformovat statut města Tridentu. V následujících dnech propuklo také povstání v údolí Non a Sole.<sup>93</sup> Biskup byl zajat a uvězněn v Torre Vanga a donucen potvrdit mnohá nová „*statuta, edicta, privilegia, decreta, ordinamenta, reformationes, provisiones et antiquas consuetudines et usantias ipsius*

---

<sup>88</sup> WETTER 2002, 324.

<sup>89</sup> VARESCHI 1997, 294.

<sup>90</sup> VARESCHI 1997, 295.

<sup>91</sup> VARESCHI 1997, 295.

<sup>92</sup> VARESCHI 1997, 295.

<sup>93</sup> BELLABARBA 2003, 388.



*civitatis Tridenti*“<sup>94</sup> 28. února.<sup>95</sup> Mimo jiné byla rozšířena práva městské rady „moudrých a starších“ kteří si volili kapitána – zástupce obyvatel – tzv. *magister civium*, který dostal vojenskou moc, což jej *de facto* stavělo do silnější pozice nežli biskupa. V tomto momentě se v podstatě podařilo Fridrichovi zbavit biskupa moci nad řízením knížectví. Potom už následovala exkomunikace Fridricha ze strany Jiřího z Lichtenštejna, biskupův exil ve Vídni, návrat do Tridentu roku 1409 a exil na Moravě. Roku 1414 byl Jiří z Lichtenštejna povolán na koncil v Kostnici, kde se projednával a i jeho kauza. Bylo dosaženo dohody s Fridrichem, ale město Trident jej odmítlo přijmout. Zbytek života strávil biskup na hradě Valer, kde také roku 1419 umírá, patrně na otravu.<sup>96</sup>

#### **2.4.1 Umění a kultura na dvoře Jiřího z Lichtenštejna**

Období episkopátu Jiří z Lichtenštejna se velmi významně zapsalo do uměleckého vývoje Tridentska na přelomu XIV. a XV. století. Z tohoto pohledu se jednalo o jedno z nešťastnějších období biskupství. Právě on proměnil ve své době kulturně nevýznamné město Trident v místo průniku soudobých nejaktuálnějších uměleckých tendencí, v ohnisko, z něhož se šířila tato stylová syntéza do okolí, a na krátký čas také v jedno z center internacionálního slohu. Kromě nejvýznamnějšího díla, cyklu Měsíců v Orli věži, můžeme s jeho jménem spojit i další nástěnné malby v oblasti, ale i množství uměleckých děl drobnějšího měřítka.

Jako příslušník vysoké šlechty, v mládí v kontaktu s dvorem Václava IV. a během studií v prostředí Vídně, která byla v té době vzkvétajícím uměleckým centrem a kde působili mnozí umělci ze zahraničí, byl jistě ovlivněn zdejší kulturou a donátorskou činností. Kontakt s Čechami nepřerušil patrně ani po svém odjezdu, což dosvědčují právě dochovaná umělecká díla.<sup>97</sup>

Pro jeho objednatelskou činnost není dochováno mnoho historických pramenů, ale jako dobrý zdroj informací o biskupových kulturních zájmech může posloužit inventář majetku, ukořistěného Fridrichem IV. roku 1410 v důsledku povstání tridentských

---

<sup>94</sup> BELLABARBA, 388, pozn. 10. Například již volba biskupova vikáře musel proběhnout v souladu s městskou radou - do té doby si je vybíral biskup sám a jeho vikář Franceschino da Saronico byl příčinou mnoha protestů. Ze statut také plynulo omezení možností inkvizice a tortury ve věcech kriminálních. Hlavním vůdcem povstání byl Rudolfo Belanzani.

<sup>95</sup> WETTER 2002, 324.

<sup>96</sup> WETTER 2002, 324.

<sup>97</sup> Kromě maleb v Orli věži také liturgické výšivky líčící umučení sv. Vigilia ale i jiné liturgické a zlatnické předměty, o nichž bude řeč níže.

obyvatel.<sup>98</sup> Z výčtu uměleckých předmětů jsou patrné mezinárodní umělecké zájmy biskupa.<sup>99</sup> Tento soupis nás zpravuje v první části o množství předmětů, které se pojí k biskupskému úřadu. Patrně se jedná o vybavení biskupské kaple uvnitř hradu Buonconsiglio.<sup>100</sup> Dále je zde zahrnut výčet kodexů z biskupovy knihovny. Ta čítala kromě knih teologických, zejména církevních otců a liturgických také svazky z církevního i světského práva a spisy antických autorů jako Aristotela, Valeria Maxima či Boetia.<sup>101</sup> Zaznamenáno je také několik iluminovaných rukopisů, jako Bible „*in pulcherrimo volumine*“ nebo Žaltář „*cum pulcherrimis figuris*“, které se však zatím nepovedlo ztotožnit s dochovanými díly. Pro kontext této práce je velmi důležitý „*Herbalium cum figuris depictis*“, který byl identifikován s tzv. Tacuinem Sanitatis z Vídně, vytvořeným původně pro veronskou rodinu Cerrutiů a následně v rukou Jiřího z Lichtenštejna, což dokazuje jeho znak na frontispisu.<sup>102</sup> Tento rukopis sehrál pravděpodobně významnou úlohu pro malby v Orlí věži, což bude rozvedeno níže. Dále se z inventáře dozvídáme o předmětech čistě světského charakteru, které byly pravděpodobně umístěny v soukromých místnostech biskupa.<sup>103</sup> Zde jsou vyjmenovány francouzské tapiserie, různé kusy nábytku, ale i orientální koření.

V první části inventáře je mimo jiné záznam o patrně nejstarších předmětech, vytvořených přímo na biskupovu objednávku, a to během 90. let 14. století. Jedná o výšivky s cyklem umučení sv. Vigilia, patrona tridentské diecéze a procesní kříž, umístěný dnes v Tridentském diecézním muzeu. [1, 2, 3, 4, 6] Liturgické výšivky vznikly s nejspíše právě k ceremonálu jeho biskupského svěcení, tedy k roku 1391.<sup>104</sup> Jak technologicky, tak stylově odpovídají perfektně předpokladu, že byly vytvořeny přímo v některé z pražských dílen a až poté převezeny do Tridentu.<sup>105</sup> Ve starší literatuře bývaly návrhové kresby k těmto výšivkám pokládány za nejstarší známé dílo

---

<sup>98</sup> WETTER 2002, 325, pozn. 20. Inventář s datací 1410 na zadní straně uložen v: Trento, AST, APV, s. 1., capsa 17, č. 25; další exemplář je uložen ve Vídeňském Staatsarchiv, HS suppl. 1151.

<sup>99</sup> WETTER 2002, 323.

<sup>100</sup> WETTER 2002, 325.

<sup>101</sup> WETTER 2002, 325.

<sup>102</sup> Dnes uložen v ÖNB ve Vídni, Cod. Ser. n. 2664. Identifikace KURTH 1911, 82.

<sup>103</sup> Podle Evelin Wetter byl soupis pořízen ve shodě s prostorovým umístěním předmětů, je tedy seřazen do oddílů, odpovídající jednotlivým místnostem, tedy kaple, knihovna, kancelář a místnosti privátního charakteru. WETTER 2002, 325.

<sup>104</sup> DIGILIO 2011, 47.

<sup>105</sup> Byla použita technologie umožňující detailní reprodukci malířského efektu, stylově je pak možné porovnat zejména typiku obličejů a záhybů draperie, odpovídající pražskému prostředí nebo baldachýnovou architekturu, ubíhající různými směry. WETTER 2002, 327. Totožnou typiku tváří i způsob zobrazení architektury nalezneme i v rukopisech Václava IV. z počátku 90. let – zejména prvním a druhém svazku Bible.

autora cyklu Měsíců.<sup>106</sup> Avšak Evelin Wetter jej z katalogu děl, umělci přičítaných vyjmula na základě neodpovídajícího stylu a historických okolností.<sup>107</sup>

Procesní kříž je tvořen architektonicky propracovaným podstavcem se čtyřmi edikulami, v nichž jsou umístěny postavy světců (sv. Vigilius, sv. Massenza/Maxenca) a po stranách andělů. [4, 6] Z tohoto podstavce vybíhají dvě ramena, na nichž jsou umístěny postavy Panny Marie a sv. Jana Evangelisty. Nad nimi samotný kříž, jehož ramena jsou překřížena dalšími menšími břevny a vytvářejí tak čtveřici malých křížů. Rohy jsou zdobeny drahými kameny a povrch je členěn geometrickými motivy. Postava Ukřižovaného je plně plastická. Na druhé straně je provedena postava Krista pouze v nízkém reliéfu a v křížení ramen jsou umístěny medailony s postavami Evangelistů. Ačkoliv aktuální stav bádání zatím nemůže spolehlivě prokázat, zda byl tento kříž opravdu objednan k příležitosti Lichtenštejnova nástupu na biskupský stolec, na základě stylového rozboru dospěli badatelé prozatím shodně k názoru, že se jedná o dílo z konce 14. století, vytvořené v českém, nejspíše pražském prostředí.<sup>108</sup> [5, 7] Ke stejnému závěru dospěli badatelé ohledně věžovitého relikviáře s ostatky sv. Bartoloměje.<sup>109</sup> Ten je tvořen čtyřlístým podstavcem a architektonicky ztvárněným věžovitým tělem s rourovitou schránkou uvnitř, zakončen vysokou špičatou střechou o šesti úhlech. Na noze jsou umístěny čtyři niky, v nichž se nacházejí postavy zatím neidentifikovaných biskupů.<sup>110</sup> Obě tato zlatnická díla byla darem biskupa tridentské katedrále sv. Vigilia.

V této katedrále můžeme s obdobím jeho episkopátu spojit také rozměrnou nástěnnou malbu s žehnajícím biskupem, pravděpodobně sv. Vigiliem v hlavní lodi.<sup>111</sup> Malba byla nedávno restaurována, avšak horní část zejména hlava světce je zničena. Postava je umístěna v malovaném architektonickém rámu, který svým tvarem odpovídá

---

<sup>106</sup> WETTER 2002, 327, pozn. 39.

<sup>107</sup> WETTER 1996-98, 71-87; WETTER 2001, 59-64. Odmítá zejména předpoklad, že by byl biskup v kontaktu s malířem již kolem roku 1391, když prvně doložen v Tridentu je až po roku 1393. Také provedení krajiny, na výšivkách pojaté jako rozpraskaný terén, se velmi liší od široké diagonálně utvářené krajiny v Orlí věži.

<sup>108</sup> CATTOI 2011, 151sq. Zejména úzké ikonografické a typologické propojení například s Ukřižováním na omátu Břevnovského kláštera z let 1380-90, které lze velmi dobře srovnat s Ukřižováním na zadní straně Procesního kříže. Velmi blízké provedení roušky, stejný sklon hlavy, stejná pozice nohou i dlaní. CATTOI, obr. 97, 98. Postava Ukřižovaného na přední straně, provedena v plné plasticitě ukazuje, zejména v obličejové části, znalost Relikviáře s Bolesným Kristem, vytvořeným snad k roku 1347, dnes umístěným v Baltimorském Walters Art Museum. CATTOI 2011, obr. 95, 96.

<sup>109</sup> Umístěn dnes v Diecézním Muzeu v Tridentu. První zmínka o něm je pravděpodobně záznam v inventáři z tridentské katedrály z poloviny XV. století, který cituje „tabernaculo“ s kostí „de Corpore S. Bartholomei Apostoli“ CATTOI 2011, 153.

<sup>110</sup> CATTOI 2011, 153.

<sup>111</sup> K této malbě RASMO 1987, 100; CASTELNUOVO 1993, 44-46; PRIMERANO 2000, 97; CHINI 2002, 280; CATTOI 2011, 153.

průřezu gotickým kostelem.<sup>112</sup> Žehnající biskup je obklopen čtveřicí andělů. Dva nahoře přidržují biskupský ornát, dva vespod drží liturgické náčiní používané při mšikadidelnici a nádobu s kadidlem, knihu Písma Svatého. Malby jsou spojovány s Lichtenštejnem nejen na základě stylového rozboru, ale také ikonografické koncepce. Umístění hieratické postavy Vigilia nad hlavním vstupem je metaforické, světec dominuje „svému kostelu, který chrání svým žehnáním a stává se jejím podpůrným sloupem“.<sup>113</sup> Jelikož je badatelům známa sebe oslavná tendence Jiřího z Lichtenštejnu, odpovídala by tato freska dobře jeho programu vlastní identifikace s programem sv. Vigilia a zdůrazňování jeho role Vigiliova nástupce.<sup>114</sup>

Také na poli světského umění byl biskup poměrně aktivní. Důležitá je zejména přestavba biskupského sídla, hradu Buonconsiglio, který rozšířil v severozápadní části. Nechal ji zvýšit a prolomit množstvím křížových oken.<sup>115</sup> Což je mimochodem další ze spojnic s českým prostředím, jelikož okna tohoto typu, francouzského původu, byla od poloviny 14. století nejobvyklejším typem oken světských staveb v Čechách.<sup>116</sup> Dále k sídlu připojil z jižní části zahrady, které obklopil vysokou zdí vedoucí k bráně, nad níž se zdvihá takzvaná Orlí věž.<sup>117</sup> [10, 11] Úkolem této věže bylo sřežít vstup do města od východu. Samotnou bránu, kterou používal Lichtenštejn neprávem pro své vlastní potřeby, nechal zvýšit o jedno patro a trojici prostor nad sebou propojil šnekovitým schodištěm. Také vybudoval úzkou chodbu v síle hradebního zdiva, spojující věž s prostorami staré rezidence.<sup>118</sup> Ačkoliv neznáme přesnou funkci těchto třech místností, je pravděpodobné, že se jednalo o soukromé prostory, užívané pro osobní potřeby biskupa a nikoliv jako prostory reprezentační.<sup>119</sup> Podle Evelin Wetter se právě zde nacházely biskupovy sbírky uměleckých předmětů, citované v dochovaném inventáři.<sup>120</sup> Většina stavebních zásahů biskupa byla vcelku drobnějšího charakteru a jednalo se zejména o proměnu pevnostního hradu v pohodlnější sídlo šlechtické.

<sup>112</sup> CATTOI 2011, 153.

<sup>113</sup> Originál: „*la sua chiesa, la protegge con la sua benedizione, ne diviene colonna portante*“.  
PRIMERANO 2000, 97.

<sup>114</sup> CATTOI 2011, 154.

<sup>115</sup> RASMO 1962, 6-7; RASMO 1976, 16; CASTELNUOVO 1986, 9-12, CASTELNUOVO 1996, 13; GRAMATICA 2002, 343; CATTOI 2011, 154.

<sup>116</sup> CASTELNUOVO 1986, 10.

<sup>117</sup> První zmínka o věži pochází z roku 1290, která mluví o platbě 19 fiorinů „*pro edificiis supra portam Aquile*“.  
Převzato z CASTELNUOVO 1986, 9, pozn. 1.

<sup>118</sup> Brána včetně věže měla být, jako součást opevnění původně majetkem města a biskupovo nakládání s ní, bylo tedy v očích jeho současníků ilegální. Po příjezdu vojsk Fridricha Tyrolského 28. února 1407 bylo, v rámci podpisu nových usnesení, přistoupeno také k předání věže do rukou městské rady.  
CASTELNUOVO 1986, 10.

<sup>119</sup> K tomu se přiklání poprvé RASMO 1962, 7; Poté CASTELNUOVO 1986, 9 I CATTOI 2011, 154.

<sup>120</sup> WETTER 2002, 324.

## 2.5 Malířství v oblasti Tridentska před příchodem Mistra Václava

V této kapitole bych ráda ve stručnosti nastínila uměleckou situaci v Tridentském biskupství v době před příchodem Mistra Václava do této oblasti tak, aby bylo možné jasně uchopit stylové prvky, které se po jeho příchodu objevují v místních malířských cyklech. Během celého třináctého století vzniká ohromné množství nástěnných maleb jak v sakrálních, tak v profánních prostorech Tridentska, pro něž však z větší části chybí jakákoliv dokumentace.<sup>121</sup> Mnoho výzdob bylo také během následujících staletí zničeno přestavbami, dochovaná díla jsou navíc často ve fragmentárním stavu, což velmi ztěžuje snahu o rekonstrukci obrazu zdejšího malířství.<sup>122</sup>

V Tridentu ani v okolních městech neexistovala během 14. století místní umělecká škola, proto byly na výzdobu kostelů i hradů povoláváni většinou umělci z okolních oblastí.<sup>123</sup> V druhé polovině 13. století se projevuje tendence opustit formální konvence románské malby ve prospěch lineárního gotického stylu.<sup>124</sup> Již ve 20. letech 14. století se v jižních částech oblasti a v Tridentu objevují novinky giotteskní malby, které sem pronikají působením umělců z Padovy a Rimini.<sup>125</sup> Malíř Nicolo da Padova je doložen 6. srpna 1320 v Tridentu, zmiňován ve vztahu k opatství s. Apollinare, kde pravděpodobně vytvořil fresku Panny Marie s dítětem.<sup>126</sup> Do jižní části Tridentska přivedl giotteskní malbu, podle Nicola Rasma malíř Puscegnino, syn Bustigelli da Rimini, který je zmiňován roku 1323 v Ledro.<sup>127</sup> Tito umělci připravili cestu přijetí čistě gotického giotteskního stylu v oblasti kolem poloviny století. Ve druhé polovině století dominuje veskrze vliv oblasti Benátska, zejména Verony, což dokazují jak stylové prvky, tak několik málo dochovaných dokumentů.<sup>128</sup> Zejména v jižních oblastech Tridentska v okolí jezera Garda. Příkladem je malba Ukřižování farního kostela v Brentonico.<sup>129</sup> Také benátská tradice se od počátku 14. století šířila směrem na sever. Důkazem jsou například fresky Poslední večeře a Madona na trůnu v chóru kostela S. Biagio v Levicu, datované 1346.<sup>130</sup>

---

<sup>121</sup> CHINI 2002, 103.

<sup>122</sup> CHINI 2002, 103.

<sup>123</sup> CHINI 2002, 103.

<sup>124</sup> RASMO 1982, 134. Například S. Martino ve Fiera di Primiero nebo sv. Kryštof domu v Tridentu pod malbou ze 14. století.

<sup>125</sup> CHINI 2002, 104.

<sup>126</sup> RASMO 1988, 136.

<sup>127</sup> RASMO 1988, 136.

<sup>128</sup> CHINI 2002, 253.

<sup>129</sup> OTTAVIANI 2004, 668sqq.

<sup>130</sup> RASMO 1988, 136.

Již během čtrnáctého století se na území Tridentského biskupství, stejně jako v okolních oblastech rozvinula zejména světská nástěnná malba s náměty z dvorského prostředí, která zdobí nově přestavěná sídla místní šlechty. Důležitým centrem, z něž se dále na sever šířily umělecké podněty, bylo teritorium pánů z Castelbarca.<sup>131</sup> Tito páni usazení v hraniční oblasti se snažili vyrovnat se svou kulturou zejména sousednímu vyspělému uměleckému světu oblasti Benátska a Lombardie a na svém hradě v Avio nechali vyzdobit reprezentační místnosti alegorickými scénami z dvorského života.<sup>132</sup> Malby na hradě Avio byly provedeny pravděpodobně kolem roku 1333 a to umělcem z některé ze sousedních oblastí, který poznal Giottovi malby v kapli Scrovegni v Padově.<sup>133</sup>

Také v sakrální nástěnné malbě se odrážejí dobové rytířské ideály oblíbené na všech tehdejších Evropských dvorech. Přímo v Tridentu o tom svědčí nástěnné malby v katedrále sv. Vigilia, provedené snad na objednávku biskupa Mikuláše z Brna. Jedná se zejména o cyklus ze života sv. Guglielma, umístění na západní stěně transeptu. Zde se rozvíjí příběh o svatém rytíři a spojuje duchovní a dvorské hodnoty, sakrální a profánní tematiku. Autor je podepsán na malbách jako „Mons de Bononia“ a o jeho boloňském původu svědčí i stylové provedení.<sup>134</sup> Je celkem pravděpodobné, že malby byly objednány při příležitosti příjezdu Karla IV. do Tridentu, roku 1347.<sup>135</sup> Tento „Mons de Bononia“ je podle formálních prvků pokračovatelem Tomassa da Modeny, aktivního v Trevisu kolem poloviny století.

Také páni z Arca nechali v této době nově vyzdobit své stejnojmenné sídlo. Zde malíř zvaný „Mistr z Arca“ vytvořil malby z každodenního života šlechty, datované dnes nejčastěji kolem roku 1364.<sup>136</sup> Malby stylově odpovídají Mantovskému dvoru, vyznačujícím se střetem emiliánského realismu a rafinované lombardské malby. Naopak

---

<sup>131</sup> OTTAVIANI 2004, 680.

<sup>132</sup> OTTAVIANI 2004, 667. Na hradě Avio se jedná o tzv. „Camera del Amore“ a scény v tzv. „Palazzo Baronale“. Obě tyto výzdoby měly být podle Giovanniho degli Avanzini provedeny jako integrální součást výzdobného programu, provedeného při příležitosti návštěvy Karla IV. roku 1333. Objednavatelem mohl být Guglielmo III. di Castelbarco. OTTAVIANI 2004, 667.

<sup>133</sup> Camera di amore byla patrně provedena umělcem z Benátska, který ale znal i malbu oblasti Emilia. OTTAVIANI 2004, 668.

<sup>134</sup> OTTAVIANI 2004, 669.

<sup>135</sup> Jednak stylová analýza odpovídá tomuto datu, také fakt že Mikuláš z Brna jako bývalý kancléř Karla IV. chtěl jistě ukázat rafinovanost svého dvora císaři, o jehož plánované návštěvě biskup jistě věděl (císař odhalil svou totožnost lidem až v katedrále) a třetím opěrným bodem pro dataci je rok 1348, kdy v Tridentu vypukla morová epidemie a výzdoba katedrály se na čas zastavila. OTTAVIANI 2004, 669.

<sup>136</sup> Malby byly objeveny roku 1987, přičtené k objednavce Antonia d'Arco z roku 1382, který žádal v dopise Ludvíka Gonzagu o poslání malíře „pittore grazioso“ na výzdobu jistě malé místnosti. OTTAVIANI 2004, 669. Dnes se však badatelé (AVANZINI 2002, 311sq.) přiklánějí k hypotéze, že malby byly provedeny při příležitosti svatby Antonia d'Arco a Uršuly da Correggio, dcery Gonzagů z Mantovského dvora roku 1364.

zde chybí objemnost a staticnost postav, patrné v oblasti Benátska od dob Giottových. Hlavní výraz figur je tvořen plynulými pohyby, které dávají scénám naturalistický ráz.

Oblast kolem Riva di Garda byla díky své poloze celé 14. století silně propojena s Veronou a v druhé polovině století zde vzniká jediná místní škola, pokračující v předešlé veronské tradici.<sup>137</sup> Zakladatelem malířské dynastie, která působila podél pobřeží jezera Garda a později v Tridentu i ve Veroně, byl mistr „Federico del fu Bonanno Oddone da Riva“, který je doložen roku 1364 jako autor maleb v kapli sv. Jana v konventu sv. Marka v Tridentu.<sup>138</sup> Ve spolupráci se svým synem a následovníkem Giacomem vytvořil pro tento konvent také oltářní desku. Giacomo pracoval do roku 1416 ve Veroně, jeho jediným podepsaným dílem je deskový obraz Madony s dítětem dodnes umístěném v kostele S. Stefano.<sup>139</sup> Také Giacomův syn Giorgio pokračoval v rodinné tradici. Malby v literatuře přičítané této rodině nalezneme v kostele sv. Apolináře v Prabi u Arco, pocházející z konce 14. století.<sup>140</sup>

Důležitým malířským centrem přelomu 14. a 15. století bylo město Bolzano a jeho okolí. Také zde, zejména v druhé polovině 14. století, vzniká ohromné množství nových malířských cyklů, na rozdíl od Tridentu a jižních části Tridentska navíc nebyla většina cyklů zničena následnými přestavbami kostelů, takže je obraz vývoje zdejšího malířství mnohem ucelenější. Nalezneme jak příklady lineárního – kresebného stylu počátku století, první příklady giotteskních novinek spojené s místní aktivitou Guarienta, vliv záalpské severské malby na konci 14. a počátku 15. století, následné ustálení internacionálního slohu.

Rozkvět malířských podniků v oblasti je spojen s příznivou soudobou ekonomickou situací zapříčiněnou výhodným položením města na střetu obchodních cest. Nejdůležitějšími donátory byl dvůr tyrolských hrabat usazených v Meranu – do roku 1363 Margareta Maultasch a následně vévodové rakouští, také aristokratické rodiny, které se prezentovaly výzdobou svých kaplí v kostelech a dále mendikantské řády, jako dominikáni a františkáni v Bolzanu. Důležitým milníkem, který určil vývoj místní nástěnné malby od 60. let 14. století, byl příchod Guarienta, kterého kolem roku 1360 povolala Boccio „*quondam domini Bannini de Bambrois de Florentia*“<sup>141</sup> na výzdobu své kaple u dominikánů v Bolzanu. Pobyt Guarienta v oblasti nebyl podle dochovaných

---

<sup>137</sup> RASMO 1987, 99.

<sup>138</sup> RASMO 1982, 138.

<sup>139</sup> RASMO 1982, 140.

<sup>140</sup> RASMO 1982, 140.

<sup>141</sup> FRANCO 2000, 150.

děl nijak epizodický. Jeho přínosem je zejména přechod od lineárního gotického stylu, stále se držícího v oblasti, k novinám giotteskní malby. Tedy zájem o vztah figury a prostoru, o architektonické komplexy a zejména o vztah pozorovatele a malířského celku. Zasazení figurálních výjevů do architektonických konstrukcí, zpravidla členěných torčovanými sloupy, čímž se setkáme mimo jiné v kostele San Giovanni in Villa.<sup>142</sup> V tomto kostele také působili dva Guarientovi pomocníci, tzv. 1. a 2. mistr ze S. Giovanni in Villa, kteří následně rozšířili figurální typy a architektonické detaily padovského typu i do okolních vsí.<sup>143</sup>

Kolem přelomu 14. a 15. století se v této oblasti střetává působení dvou nejsilnějších malířských proudů. Prvním je silný vliv české nástěnné malby přinesené do oblasti patrně vandrovními umělci.<sup>144</sup> Druhým podnětným proudem posledních dvou desetiletí 14. století je vliv malířské školy veronské, zejména Altichierova okruhu.<sup>145</sup> Příkladem je cyklus maleb ze života sv. Cipriana a Giustini v kostele v Sarentino, nebo cyklus maleb ze života sv. Vigilia, jejichž autor byl školen patrně v okruhu 2. mistra ze san Giovanni in Villa. Architektonické konstrukce scénického typu, inspirované právě malbou Altichiera se stanou na počátku 15. století jedním z nejcharakterističtějších prvků místní malířské školy, s nimiž se setkáme také na cyklu fresek v Rifianu, tedy malířské výzdobě připisované Mistru Václavovi.<sup>146</sup> Dalším prvkem odvoditelným od znalosti Altichierových maleb jsou akantové vlysy s bustami v polylobových rámcích v monochromním provedení, jako je tomu na Altichierových malbách v Reggia Scaligera.<sup>147</sup> Ty jsou přítomny například na výzdobě dnes zničeného kostela Santo Spirito v Bolzanu, v kostele sv. Vigilia ve Virgolo, v kostele sv. Martina v Campiglio jehož výzdoba je datována 1403, nebo malby ve sv. Valentino v Siusi.<sup>148</sup>

V posledních dvou desetiletích 14. století se vedle stále ještě působících umělců zformovaných ve Veronském okruhu projevuje nová orientace směrem k severské

---

<sup>142</sup> FRANCO 2000, 156.

<sup>143</sup> 1. mistr - autorem výjevů ze života sv. Antonína v kostele San Giovanni in Villa. Měl vliv na rozšíření architektonických konstrukcí v oblasti a typiku postav, jinak ale školen ještě v tradici 40. Let, tedy lineární gotiky. 2. mistr – formován pravděpodobně v přímém kontaktu s Guarientem, což se projevuje i stejnou typikou tváří. Pracoval následně ve farním kostele v Terlanu při výzdobě chóru, kde vytvořil Madonu della Misericordia. Jistá citace Gurienta v Bolzanu – stejný rám jako jeho sv. Kryštof napravo od vstupu v kapli sv. Mikuláše. FRANCO 2000, 156sq.

<sup>144</sup> ANDERGASSEN 2002, 367sq.

<sup>145</sup> FRANCO 2000, 158.

<sup>146</sup> FRANCO 2000, 160.

<sup>147</sup> FRANCO 2000, 161.

<sup>148</sup> FRANCO 2000, 161. Malby jsou připisovány anonymnímu mistrovi ze Siusi, jehož aktivita je doložena v Bolzanu na konci 14. století. Například ukřížování na vnější stěně farního kostela, Madona s dítětem v kostele sv. Máří Magdaleny, dekorace fasády san Vigilio a obraz se 4 světci v dominikánském kostele v Bolzanu.



malbě a v Bolzanu vzniká vlastní malířská škola, která se podle dochovaného materiálu věnovala pouze malbě nástěnné.<sup>149</sup> Malířství bolzanské školy spojuje prvky italské a severské malby druhé poloviny 14. století. Italské prostředí se projevuje zejména v architektonických celcích i detailech, v konstrukci prostoru a provedení krajiny. Zatímco traktování draperie, obnovený důraz na linii a narativnost výjevů reflektují vliv malby českého či jihoněmeckého okruhu. Charakteristické je hojné užívání architektonických prvků, znovuobnovený důraz kladený na linii, zejména obrysovou linii postav.<sup>150</sup> Mezi první díla této školy patří výzdoba kostel San Martino u Campiglio v Bolzanu a hřbitovní kaple v Terlanu.<sup>151</sup> Zlatý věk zde nastal mezi léty 1400-1420. Do tohoto období spadá působení jediného jménem známého představitele této školy, Hanse Stotzingera. Ten je podepsán pod freskami ve farním kostele v Terlanu, datovanými 1407.<sup>152</sup> [9] Podle dosavadní literatury byl formován v Ulmu, znal ale i malířství veronské školy, zejména Altichiera a české prostředí.<sup>153</sup> Pravděpodobně jeho prvním dílem v oblasti jsou fresky v kapli hradu Roncolo, kde se ještě neprojevuje znalost italského prostředí.<sup>154</sup> Kvalitativně nejdůležitějším představitelem této školy je anonym označovaný jako Mistr výjevu Vraždění nevinátek, podle jedné z jemu připisovaných fresek na stěně druhého pole farního kostela v Terlanu.<sup>155</sup> [8]

V souvislosti s touto školou bývá uváděn také Konrád Erlin, zmiňovaný v pramenech mezi léty 1387 a 1406 jako Konrad von Ingolstadt, usazený v Bolzanu.<sup>156</sup> Žádné dílo mu zatím nebylo s jistotou připsáno, avšak velmi pravděpodobné je jeho autorství maleb na západní stěně farního kostela v Bolzanu s námětem *Legenda sedmi spících*.<sup>157</sup> Jeho projev je charakteristický svěžími živými barvami a detailním provedením fyziognomických rysů.<sup>158</sup>

---

<sup>149</sup> BESOLD 2000, 195. Tabulové obrazy byly pravděpodobně českými importy, jako například Tavola Austrunk z městského musea v Bolzanu z let 1380-90, nebo Ukřižování z Novacella kol 1410.

<sup>150</sup> Silvia Spada Pintarelli 1997, 18, 137.

<sup>151</sup> BESOLD, 200. Datace i autorství těchto maleb se v literatuře velmi různí. Podle Schmözera jsou dílem žáka Hanse Stotzingera (SCHMÖZER 1888, 45.) Weintgartner malby připisuje přímo Hansu Stotzingerovi WEINTGARTNER 1948, 26.

<sup>152</sup> na malbách je podpis umělce spolu se jmény objednavatelů: „*Hanc picturam fecit fieri Sigmund de Niderhort et uxor sua margaretha de vilanders et pro omnib'en'eredib'...factum est hoc opus hodie sancti...anno dmi MCCCCVII hanc picturam fecit...stockinger pictor de volano*“ Andreas Besold, 196. Malby jsou umístěny ve třech pásech jednoho pole, znázorňují Jáchymův sen v horní části, Setkání u Zlaté brány a Narození Panny Marie ve střední části, Zasnoubení Panny Marie a Zvěstování v dolní části.

<sup>153</sup> BESOLD 2000, 196.

<sup>154</sup> BESOLD 2000, 197. Minimální zájem o prostor a další prvky vedou většinu badatelů k dataci kolem roku 1400. RASMO 1971, 37., EGG 1972, 38.

<sup>155</sup> BESOLD 2000, 200. Maestro della Strage degli Innocenti a Terlan/Terlan.

<sup>156</sup> ačkoliv není zatím prokázáno, že se jedná o tutéž osobu BESOLD 2000, 199; PINTARELLI 1995, 6.

<sup>157</sup> *Leggenda dei Sette Dormienti* – BESOLD 2000, 199.

<sup>158</sup> BESOLD 2000, 199.

Zároveň se počátkem 15. století formuje malířská tradice v Bressanone v souvislosti s výzdobou křížové chodby zdejšího dómu. S touto výzdobou je silně propojena malířská rodina da Brunico, tedy Giovanni, Erasmo, Cristoforo. Ti jsou v pramenech citováni již od roku 1398 až do 30. let 15. století. Podíleli se také na výzdobě křížové chodby kláštera Novacella a výzdobě kostela sv. Mikuláše v Cominata.<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> ANDERGASSEN 2002, 368sqq.

### 3 Cyklus Měsíců v Orlí věži v Tridentu

Cyklus Měsíců je umístěn v druhém patře tzv. Orlí věže a pokrývá čtyři stěny neveliké místnosti přibližně od výšky dvou metrů. [12] Je koncipován jako výhled do krajiny, kdy se divák nachází uvnitř jakéhosi pomyslného altánu, který představují úzké malované torované sloupky, mezi nimiž se otevírají průhledy do jednotlivých měsíců roku. Krajina není pojata příliš kontinuálně, přesto na sebe měsíce místy navazují jednak terénem, ale také architekturou, která v několika případech přechází do dalšího pole. Výjevy postupují ve směru hodinových ručiček, začínají měsícem Lednem na východní stěně nalevo od vstupu. Východní a západní zdi jsou prolomeny oknem, které je rámováno akantovým dekorem. Kromě měsíce Března, který se nacházel na zdi točitého schodiště, a který je dnes zcela ztracen, je cyklus dochován celý. Ve spodní části stěn je zobrazena červeno-bílá draperie, která pochází až z 30. let 16. století a zakrývá původní malovaný architektonický vlys.<sup>160</sup>

#### 3.1 Popis

První scéna znázorňující *Leden* se odehrává v zimní zasněžené krajině, které dominuje monumentální hrad obehnaný zdí, na jehož věžích vlají vlajky se znakem Lichtenštejna.<sup>161</sup> [13] V popředí je skupina mladých dam a urozených pánů znázorněných při sněhové bitvě, což je první zobrazení tohoto druhu v dějinách umění.<sup>162</sup> V poměrně pečlivě provedeném stavebním komplexu, z kterého lze dobře vyčíst jednotlivé stavební etapy a citlivě utvářené architektonické detaily rozpoznal N. Rasmu hrad Stenico, který byl v té době ve vlastnictví tridentského biskupa a je zde znázorněn po přestavbě Lichtenštejnově, která proběhla kolem roku 1400.<sup>163</sup> Na základě této architektury byl také rok 1400 určen jako datum *post quem*.

Pro měsíc *Únor* bylo vybráno téma turnaje, které se konaly právě jako mnoho jiných slavností v období karnevalů. [14] Námět snad původem z francouzských dvorů 14.

<sup>160</sup> Během zásahu malíře Marcela Fogolina z roku 1535, který proběhl na pověření biskupem Bernardem Clesiem. CASTELNUOVO 1987, 14.

<sup>161</sup> Právě podle tohoto znaku datovala Betty Kurth malby do období episkopátu Jiřího z Lichtenštejna, tedy mezi léta 1390-1419. KURTH 1911.

<sup>162</sup> Jelikož neznáme starší vyobrazení tohoto druhu, je možné předpokládat, že malíř pro vytvoření této scény použil některé kompoziční motivy z vyobrazení odlišného námětu. Poměrně přesvědčivě působí například srovnání postav šlechticů s postavami z výjevu Kamenování Krista z Emauzského cyklu. Zejména mužská figura v červených šatech z měsíce Ledna naznačuje jisté propojení s postavou v bílém kabátci v popředí emauzského výjevu. Manýristický postoj obou postav je analogický, obě jsou znázorněny z profilu, prohýbají se v zádech a nataženou vztyčenou pravou rukou se připravují k hodů sněhu/kamene.

<sup>163</sup> RASMO 1933, 28.

století a velice častý námět na malířských cyklech této doby,<sup>164</sup> zde je však poprvé použit v rámci cyklu Měsíců. V horní části scény jsou znázorněny dvorské dámy na tribuně či jakési lodži, pozorující děj pod nimi, kde na nádvoří proti sobě útočí čtyři rytíři na koních po každé straně. Nalevo pod hlavní scénou je pohled do kovářské dílny, s velice realistickými detaily jako jednotlivé nástroje či hřebíky spadlé na zem.

Scéna pokračovala *Březnem*, který není dochován. *Duben* představuje velmi rozmanitou krajinu, členěnou terénními přechody, probouzející se k životu po zimě. [15, 16, 17] Střídají se zde lesy, skalnatá pásma, louky a orná půda. V jednotlivých částech jsou rozmístěny skupinky postav věnujících se příslušné činnosti. V nejnižší části se dvojice zemědělců věnuje orbě. Tento výjev je nahoře oddělen skalnatým přechodem, který vede diagonálně z pravého dolního rohu až do horní části pole. Napravo od zemědělců vidíme dvě bohatě oděné dvorní dámy, ubírající se směrem k dalšímu měsíci. Důležitý detail je postava ženy v zeleném šatu, která rukou objímá malovaný sloup a zasahuje tak částí těla do následujícího měsíce, což je jakási iluzivní hříčka, kterou chtěl malíř patrně podpořit dojem kontinuálního ubíhání krajiny v jednotlivých měsících.<sup>165</sup> [18] Dále vlevo se skála proměňuje v lesní porost s houbami a žánrovou scénou psa, nahánějícího zajíce. Nad lesem se rozprostírá jakási náhorní plošina se zahrádkou obehnanou plotem, obdělávanou dvěma ženami. Dále vpravo další dvě postavy zemědělců, kteří vycházejí směrem od mlýna. Podél diagonálního přeryvu směrem vzhůru je znázorněno několik venkovských stavení s kostelíkem a zmiňovaným mlýnem. Před touto osadou odpočívá poutník v bílém plášti s holí a kloboukem na hlavě. Napravo se rozprostírá další, již zorané pole se dvěma rolníky, věnujícími se setbě. Krajinu ukončuje jedlový les s medvědem a zcela nahoře opět úzký pruh nebe.

Měsíc *Květen* je ve spodní polovině pokryt rozkvetlou jarní zahradou, v níž se malíř zaměřil výhradně na družinu šlechticů. [19] Námět zvaný jako „zahrada lásky“ v dobovém malířství velmi oblíbený.<sup>166</sup> Freska působí jako velká tapiserie posetá květinami, velmi detailního, avšak stále se opakujícího zpracování. Mladé aristokratické páry v manýristických pózách se zde pohybují pomalu, po špičkách, jako by se vznášeli, a evokují svými gesty atmosféru rajského klidu. Vidíme zde pět mladých párů tančících, klečících či sedících na trávě, dvojici vznešených dam a jednoho staršího muže. Malíř zde velmi zaujatě vylíčil idealizované dvorské prostředí se všemi formulemi

---

<sup>164</sup> Stejný námět nalezneme například na hradě Roncolo /Runkelstein u Bolzana.

<sup>165</sup> CASTELNUOVO 1987, 85.

<sup>166</sup> Nalezneme jej například na hradě Ronkolo nedaleko Bolzana.

adekvátního jednání. V horní části pole pod skalisky a lesem se připravuje piknik okolo kulatého stolu. Nalevo je zobrazeno město obklopené hradbami s bílým gotickým kostelem. Na tomto výjevu je dobře patrné, jak malíř používal pro jednotlivé části výjevu různé pojetí perspektivy. Středověké město je zde viděno z výšky tak, aby co nejlépe vynikla architektura kostela, zatímco ve spodním plánu jsou postavy uspořádány na základě horizontálního pohledu, pozadí působí jako tapeta či gobelín, tedy bez ambice vytvořit hluboký prostor.

*Červen* je tvořen velice podobnou kompozicí jako měsíc předešlý. [20, 22] V dolní části skupina pěti muzikantů a pěti tanečních párů ve stejně zjemnělé atmosféře jako se odehrává měsíc květen. Zde je však oproti předchozímu poli mnohem více patrná jakási ztuhlost a strojenost gest, což může být ale zapříčiněno pozdějším zásahem Marcella Fogollina z 16. století, který se projevuje právě na této scéně velmi nešetrně.<sup>167</sup> Přes skalnatý pás směrem nahoru vede cesta k městu skrze bránu a most a další hradební bránu. Napravo se potom odehrávají různé práce spojené s pastevectvím a se zpracováním mléka, malované s extrémní důkladností. [21] Podle De Grammatica se zde projevuje jakýsi cit pro důstojnost lidské bytosti a lidské práce, bez náznaků jakéhokoliv zlehčování, což se opakuje i v jiných polích s obdobnými náměty a lze předpokládat, že se zde jedná o záměr zadavatele.<sup>168</sup>

*Červenec* znázorňuje kompozici bohatě členěné krajiny, s množstvím činností spojených s tímto ročním obdobím. [23, 24] Vedle měsíce Dubna se jedná o jedno z nejrozmantějších znázornění cyklu. Měsíci dominuje množství venkovských postav, z dvorského prostředí je zde umístěna pouze dvojice figur v prvním plánu a napravo od nich červené aristokratické sídlo obehnané hradební zdí. Zcela dole v jakémisi údolí, které je naznačeno zelení a skalisky kolem, nabízí mladý klečící aristokrat podle dobové dvorské zvyklosti dívce svázaného jestřába. Odtud je veden pohled dvěma diagonálami nahoru směrem k lesu, kde kráčejí dva sokolníci s jestřáby. Uprostřed pole se nachází jednoduše pojaté jezero se skupinkou rybářů vytahujících sítě. V horní části čtyři rolníci sečou seno a další dva jej svazují do kupek. Nalevo od nich brousí kosu další muž, posazen u skromného venkovského stavení. Krajina je uzavřena skalnatými útesy rozmanitých barev, od bílé přes zelenavou, oranžovou, okrovou, narůžovělou až zcela červenou.

---

<sup>167</sup> DE GRAMMATICA 2002, 357.

<sup>168</sup> DE GRAMMATICA 2002, 357.

Také *Srpen* je věnován především polním pracím, které zaplňují dvě horní třetiny výjevu. [25] Dvorský život se i zde zobrazuje pouze ve spodní části, kde dvojice dam a jeden muž s jestřáby postávají nedaleko hradební brány, ta jak barvou, tak formou navazuje na architekturu následujícího měsíce. Ovocný sad, palisáda a skalnaté pásmo horizontálně oddělují tuto část od zóny, kde se rozvíjejí různé venkovské činnosti. Nahoře sklízí rolníci obilí, za nimi skupina postav svazuje již posekané klasy, které jsou následně odváženy na povozech do vsi znázorněné zcela vpravo. Kromě několika venkovských stavení zde vyniká malý červený kostelík a fara, na jejímž dvorku stojí kněz zahlobaný do četby. [26]

Krajina měsíce *Září* je uspořádána na základě horizontálního členění, přičemž z větší poloviny je věnována opět dvorským aktivitám, pro toto období charakteristickým, tedy sokolnictví. [27] Vespuďu nalevo se rozprostírá hrad a otevírá vstupní hradební brána, která pokračuje z předchozího měsíce. Odtud vyjíždějí na koních dvě ženy a jeden muž. O něco výše dvojice kavalírů na koních se sokoly. Skupina dravých ptáků je posazena také na skále, jeden z nich napadá menšího ptáka, druhý požívá již lapenou kořist. Smečka psů nahání koroptve. V horní polovině pole pokračují zemědělské práce. Jeden z vesničanů sbírá řepu, výše probíhá orba pole za pomoci dvou volů a koně, jeden z vesničanů okopává pole motykou. Skupinka orajících zemědělců s voly je téměř totožná jako analogická scéna ve spodní části měsíce *Dubna*, obměněné jsou pouze barvy oděvů a zvířat. Je tedy možné, že se jedná o kompozici, která byla přenesena z nějakého vzorníku. Vlevo zcela nahoře pokračují venkovská stavení z měsíce *Srpena*, u jedné ze stodol je posazený pracující rolník.

Celá scéna znázorňující měsíc *Říjen* je beze zbytku věnována sklizni hroznů a pracím spojeným s výrobou vína. [28] Jediné tři osoby náležející do dvorského prostředí jsou dvě ženy ve spodní části, které se podílejí na sběru a muž v červené čepici napravo uprostřed ochutnávající vinný mošt. Vinicemi posetá kopcovitá krajina se táhne od spodu až k vrcholku scény, kde hraničí s alpským hornatým terénem s jediným vesnickým stavením. Množství rolníků odnáší na zádech koše plné čerstvých plodů do kádí, kde jsou lisovány. Dvojice postav obsluhuje šroub lisu v levé části výjevu, který je znázorněn s velkou pečlivostí. Tato velmi drahá a tedy i vzácná pomůcka byla v období středověku pro svou cenu výlučně vlastnictvím feudálů a může se tedy jednat o odkaz na lis, který je doložen v *Termenu* a byl majetkem biskupa.<sup>169</sup> Keře jak bílých, tak

---

<sup>169</sup> DE GRAMATICA 2002, 358, pozn. 30.

červených plodů obrůstají kůly a prorůstají navzájem. Listy rozmanitých zelených až okrových odstínů, všechny stejného tvaru, byly malovány za pomoci šablon.<sup>170</sup> Odspoda až nahoru obloukovitě směrem doprava se táhne trhlinka a kolem ní poměrně široký pás s odloupanými malbami.

Poslední dva měsíce se od ostatních kompozic odlišují tím, že zde malíř rozvíjí jinde pouze naznačené hříčky kontinuálního prostoru. [29] Jak krajina, tak architektura a znázorněné činnosti bez přerušení prostupují oběma poli. Tordovaný sloup, který v předešlých měsících odděloval výjevy, zde vytváří pouze iluzi pohledu do krajiny skrze malovanou architekturu, která se proměňuje jen minimálně. Dominantním námětem *Listopadu* a *Prosince* je příprava na zimu ve městě. Středověké město obehnané hradební zdí se rozprostírá na větší části obou polí. S velikou pravděpodobností se jedná o zjednodušené znázornění města Trident, což dokazuje mimo jiné architektura hradu v horní části města a jeho charakteristická kulatá věž. Dále jsou to tři hradební brány, podle některých autorů ztotožnitelné s dodnes existujícími tridentskými bránami.<sup>171</sup> Zcela nahoře porta Aquila, vlevo porta S. Margherita a porta S. Croce uprostřed. Město je plné života, ruchu, brány jsou otevřené a proudí jimi do města obchodníci, zemědělci a obyvatelé shromažďující zásoby na zimu. Nejedná se o typicky středověké znázornění uzavřeného hradbou obehnaného a nepřístupného města, ale právě naopak, o město otevřené a přístupné obchodu s venkovem.<sup>172</sup> Město je viděné z výšky tak, jako většina zobrazení architektury na tomto cyklu. Ve spodní části se otevírá jedna z městských bran, do níž skupina postav nahání divoká prasata. Krajina ubíhá odspoda diagonálně vzhůru, přechází ze skalnatého terénu v lesní porost a končí hornatými útesy. V horní polovině sledují lovci, psi a jezdci na koních medvědic, která se snaží chránit svá mláďata. V pravé části zhruba v polovině výjevu kráčí směrem k lesu dvojice jezdců zobrazená z nadhledu velmi obratnou perspektivní zkratkou. Vedle vlevo se u ohně ohřívá další skupina honců s koňmi a zcela nahoře několik mužů s oštěpy se připravují napadnout obklíčenou medvědic. Jeden troubí na lesní roh, další dává povel psům.

Na posledním poli se rozkládá druhá polovina města s dvojitou hradbou a dvěma vstupními branami. Z té vespod vyjíždí skupina jezdců na koních, skrze druhou vchází venkované s vozy taženými dvojicí volů a naloženým dřevem na zimu. Kolem města

---

<sup>170</sup> CASTELNUOVO 1987, 257.

<sup>171</sup> DE GRAMATICA 2002, 358.

<sup>172</sup> DE GRAMATICA 2002, 358, pozn. 34.

teče potok, na němž je další znázornění mlýna. Na skalnatých svazích v horní části výjevu, jejichž vrcholky jsou poseté prvním sněhem, skupina dřevorubců kácí stromy, svazuje větve a nakládá dřevo do vozů.

### 3.2 Datace

Malby byly spolehlivě umístěny do období episkopátu Jiřího z Lichtenštejna poprvé Betty Kurth, a to na základě nálezu jeho znaku, který je patrný na vlajce vlající z hradu na měsíci Lednu.<sup>173</sup> Tento hrad byl navíc identifikován s hradem Stenico, znázorněným již po přestavbách Lichtenštejnových, které proběhly před rokem 1400 a toto datum můžeme tedy považovat za *post quem*.<sup>174</sup> Spolehlivým datem *ante quem* je rok 1407, kdy byla věž po povstání tridentských obyvatel a následnému příjezdu Fridricha Tyrolského věž navrácena do rukou městské rady. Pro dataci významný, je také nález nedokončených maleb ve třetím patře této věže, znázorňujících dvorské výjevy a vytvořených evidentně rukou stejného umělce jako cyklus Měsíců. [30, 31] Nicolo Rasmò vedle těchto fragmentů zjistil do zdi vyrytý nápis, upomínající na onen vjezd Fridricha Tyrolského: „1407 die Sabati 1.../Federigo da Ostarich in Trento.../ me... e ave la signoria e l vescovo..“. Nápis považuje za důkaz, že malby zůstaly nedokončené právě kvůli předání věže do rukou městské rady a cyklus Měsíců umístěný o patro níže, že vzniknul nedlouho před tím.<sup>175</sup> Malby můžeme tedy s jistotou datovat mezi léta 1400-1407, pravděpodobně ke konci tohoto období.

### 3.3 Technologie a restaurátorské zásahy

Malby jsou provedeny technikou fresco-secco, což je technika pro italské prostředí poměrně netypická a svědčí stejně tak jako mnoho dalších okolností pro školení autora na severu.<sup>176</sup> Postup práce malíře je možné sledovat po jednotlivých dnech, díky rýhám pod malbami, vyznačující úseky provedené do mokré omítky, které jsou většinou poměrně velké. Do vlhké omítky provedl malíř nejprve základní rozvrh v kresbě úzkým štětcem a nanesl podkladové vrstvy v jednotné barvě – červená pro oblohu, černá pro místa stromů a plochy s vodou a tyto pak zanechal dalšímu propracování již na suchou omítku. Již v první fázi, technikou fresco byl promodelován skalnatý terén s detailním stínováním jednotlivých útesů, oplocení, zdi hradeb a zvířata. Oproti tomu většina

---

<sup>173</sup> KURTH 1911, 9.

<sup>174</sup> RASMO 1933, 11.

<sup>175</sup> RASMO 1933, 60, pozn. 14.

<sup>176</sup> RASMO 1957, 26.



detailů postav byla provedena až na suchou omítku, což ukazuje, že hlavní zájem malíře spočíval v zobrazované krajině a předmětech, nikoliv v postavách.<sup>177</sup>

Během provádění malíř používal elementy, které mu usnadňovaly práci. Většina listů i květin je vytvořena nejprve obtiskem jediného razítka, pouze za obměny barvy a následného dostínování úzkým štětcem. Například vinice z měsíce Října je celá provedena tímto způsobem.<sup>178</sup> Okolo mnoha částí maleb, které zobrazují předměty z kovu, nalezneme rýhu, která vyznačovala pokrytí plátkovým zlatem, stříbrem či jiným kovem, které jsou dnes z v naprosté většině případů zničeny. Takovouto rýhu však nalezneme také kolem jezera uprostřed měsíce Července, což naznačuje, že také vodní hladina byla pokryta plátkem jakéhosi kovu.<sup>179</sup>

Techniky fresco-secco si bohužel nebyl vědom první restaurátor výzdoby, malíř Fogolino, který když stál roku 1530 před malbami, předpokládal, že se jedná o fresky a podrobil je energickému očišťování, čímž setřel svrchní na sucho provedené modelační vrstvy.<sup>180</sup> Po tomto nezdařilém zásahu se rozhodl opravit a přemalovat zničené partie, zejména jemnou modelaci obličejů a částí oděvů, takže na mnoha místech malby nenávratně poškodil.<sup>181</sup> V průběhu následujících staletí však proběhla další restaurování, naposledy v roce 1978, kdy bylo veliké množství neautentických přemaleb odstraněno.

Ze zprávy posledního restaurování vyplývá, že kromě přemaleb Fogolina proběhlo ještě před prvními intervencemi ve 20. století několik zásahů. Jistě z doby pozdější než původní výzdoba jsou malované červené a bílé draperie ve spodní části stěn, které překrývají malovaný architektonický vlys a pocházejí patrně z 16. století.<sup>182</sup> Zřejmě ve stejné době byly provedeny ve štuce, původně pouze malované symboly zodiaku na jednotlivých měsících, stejně tak jako slunce v horní části každého výjevu.<sup>183</sup>

Výrazné přemalby byly zjištěny na draperiích aristokratických postav i na jejich tvářích a vlasech. Mnohem menší pozornost při pozdějších úpravách byla věnována postavám venkovců, které jsou z velké části dochovány ještě v původním provedení.<sup>184</sup> Veškerým pozdějším zásahům zůstaly ušetřeny malby ve třetím patře věže a jsou tedy bodem, z něž je možné vycházet při podrobnější analýze postav.

---

<sup>177</sup> CASTELNUOVO 1987, 257.

<sup>178</sup> CASTELNUOVO 1987, 257.

<sup>179</sup> CASTELNUOVO 1987, 257.

<sup>180</sup> CASTELNUOVO 1987, 256.

<sup>181</sup> CASTELNUOVO 1987, 256.

<sup>182</sup> CASTELNUOVO 1987, 257.

<sup>183</sup> CASTELNUOVO 1987, 256.

<sup>184</sup> CASTELNUOVO 1987, 256.

### 3.4 Ikonografie

Zobrazení měsíců, pojatých jako znázornění lidské činnosti typické pro dané období, vychází ze staré středověké tradice, často zobrazované v reliéfech na portálech románských katedrál. Velký rozmach těchto zobrazení nastává v pozdním středověku s rozvojem knižní malby zejména s oblíbenými rukopisy Hodinek. Tento rukopis vznikl jako laický protějšek k breviáři a stejně tak jako breviář ve své první části zahrnoval právě kalendář.<sup>185</sup> Jako výrazný podnět pro rozšíření tohoto rukopisu bývá zmiňován IV. Lateránský koncil roku 1215, který se mimo jiné zabýval liturgií hodin.<sup>186</sup> Další rozvoj nastal ve 40. letech 14. století v souvislosti s morovými ranami, které měly za následek zesílení zbožnosti.<sup>187</sup> Největší obliby se však Hodinky dočkaly právě na konci 14. a počátku 15. století. Stačí připomenout množství Hodinek, zhotovených pro vévodu z Berry.<sup>188</sup> V době mezi 14. – 16. stoletím se Hodinky staly opravdovým „bestsellerem“ a jejich produkce byla dokonce větší než produkce samotné Bible.<sup>189</sup> Důvodem nesmírné produkce těchto rukopisů, byl jednak samotný kult knihy a jejího sběratelství, ale hlavní příčinou byl osobně-devoční charakter tohoto typu knihy, který odpovídal tehdejší religiozitě. Projevem a zároveň šířitelem této religiozity se stalo zejména hnutí *Devotio moderna*, které se koncem 14. století zrodilo v Nizozemí a pronikalo do Francie, Německa a ostatních částí Evropy zejména prostřednictvím augustiniánů.<sup>190</sup> Zdůrazňovalo zejména osobní zbožnost, praktikování modliteb a meditace bez prostředníka.

V Knihačích hodinek se poprvé setkáme s iluminacemi kalendáře, které se skládají zpravidla ze dvou částí. První obsahuje výjev s nějakou charakteristickou sezónní prací, druhá znázorňuje znamení zvěrokruhu, obvykle opatřené latinským nápisem, které se k tomuto měsíci pojí.<sup>191</sup> V pozadí takto chápaného roku se podle Giuseppe Šebesty ukazuje jako inspirační pramen středověká encyklopedická tradice, z níž se vyvinula

<sup>185</sup> GRYGAROVÁ 2008, 8.

<sup>186</sup> KARMASSI 2004, 46. Převzato z: GRYGAROVÁ 2008, 8

<sup>187</sup> GRYGAROVÁ 2008, 8sqq.

<sup>188</sup> *Petites Heures vévody z Berry* (B.N.lat. 18014), *Grandes Heures vévody z Berry* (B.N.fr. 919), *Tres Belles heures de Notre dame*, *Tres belles heures vévody z Berry* (neboli Bruselské hodinky) které všechny obsahují také kalendářová zobrazení a právě na těchto miniaturách lze dobře pozorovat proměnu krajinného zobrazení.

<sup>189</sup> WEICK 1988, 27. Převzato z GRYGAROVÁ 2008, 24, pozn. 141.

<sup>190</sup> Za duchovního zakladatele hnutí je považován Nizozemský učenec a mystik Geert Groot (1340-1384), po jehož smrti se rozšiřuje z kláštera Windeshaim u Zwolle. Literatura k *Devotio Moderna*, např: R. R. Post: *The Modern Devotion. Confrontation with reformation and Humanism*, Leiden 1968; *Lexikon des Mittelalters. Dritter Band/ Erste Lieferung*, Munchen/Zurich 1986, 928-930; L. M. J. DELAISSE: *A century of Dutch Manuscript illumination*, University of California Press, Berkley and Los Angeles 1968, s. 8-12.

<sup>191</sup> GRYGAROVÁ 2008, 26.

představa cyklického roku, jehož jednotlivá období jsou ovládána sluncem, nebeskými znameními a lidskou prací, což přesně odpovídá i malbám v Orli věži.<sup>192</sup>

V kalendářových zobrazeních, kde je znázorněna šlechta při dvorských činnostech, zemědělci a řemeslníci při svých pracích, se také velmi silně odráží hieraticky cítěné uspořádání společnosti do stavů, které bylo typické pro raný a vrcholný středověk.<sup>193</sup> „*Bůh stvořil prostý lid, aby pracoval, obdělával půdu a aby obchodem opatroval trvalé životní potřeby. Duchovenstvo stvořil pro záležitosti víry, avšak šlechtu stvořil, aby povznášela ctnost a nastolovala spravedlnost, aby tak činy a mravy této krásné existence byly vzorem ostatním.*“<sup>194</sup> Toto uspořádání společnosti bylo chápáno jako Bohem ustanovené a neměnné. Každý z těchto stavů měl svou funkci ve společnosti, která byla nenahraditelná a podstatná právě tak, jako každý orgán ve stavbě těla.<sup>195</sup> Již koncem 13. století se ale začala společnost měnit s rozmachem měšťanstva a kolem roku 1400 se staré uspořádání společnosti stalo spíše jen zbožným přáním šlechty, která stále lpěla na svém výlučném postavení.

Odras stejných principů je patrný v dobové literatuře, stejně tak jako ve výtvarném umění. Tak například Chastellain, dvorní historioграф Filipa Dobrého, který vyrůstal ve Vlámku a byl tak od mládí svědkem ohromného rozmachu moci měšťanstva, ve svém díle přesto chápe jako veškerý zdroj síly ve státě pouze rytířskou odvahu a ctnost.<sup>196</sup> Stejně tak trval na těchto principech pravděpodobně i Jiří z Lichtenštejna. Velmi dobře by to odpovídalo líčení dobových historických událostí (viz kapitola věnovaná Lichtenštejnovi), kdy se právě nerespektování rozvoje měšťanstva stalo jednou ze záminek povstání proti biskupovi.

Vývoj námětů znázorňujících kurtoasní tematiku a dvorskou zábavu, které se odehrávají v otevřené krajině, lze sledovat od počátku 14. století zejména na francouzských a franko-vlámských dvorech. Svého největšího rozkvětu dosahují právě kolem roku 1400.

Podle Josefa Krásy se v tomto odvětví mezinárodního stylu odráží určitá duchovní i společenská situace doby, na níž reaguje aristokracie odvratem od reálného světa

---

<sup>192</sup> ŠEBESTA 1996, 10.

<sup>193</sup> Nejedná se pouze o uspořádání do tří stavů – šlechta duchovenstvo a lid, ale obecně každé seskupení, každá funkce, každé povolání bylo považováno za stav. HUIZINGA 1999, 90sq.

<sup>194</sup> HUIZINGA 1999, 92.

<sup>195</sup> HUIZINGA 1999, 91.

<sup>196</sup> HUIZINGA 1999, 92.

k poetické fikci a k romantickému kultu starých rytířských ideálů.<sup>197</sup> Jedná se o výše popsanou skutečnost, kdy šlechta nechtěla přiznat ústup svého významu ve prospěch měšťanstva a „*zatarasila se hradbou třídních výsad, uchýlila se do uzavřeného výlučného světa rafinovaně zjemnělých životních forem a slohu, ve kterém naposledy před jeho zánikem rozkvetla středověká feudální kultura*“.<sup>198</sup> Příroda se stala rámcem alegoricky zobrazených zahrad a hradů lásky, s čímž souvisí i kult lovu, rozvinutý téměř na všech tehdejších dvorech.<sup>199</sup> Výjevy z života rolníků, věnujících se každodenním pracím jsou zde potom chápány také jako ideál prostoty.

Již před polovinou 14. století dosáhla malba tohoto typu takové oblíbenosti, že ji najdeme i v papežském paláci v Avignonu, v Camera del Cervo, kde při jejím provádění spolupracovali umělci italské se záalpskými. Zde se na pozadí bujné krajiny rozvíjí příběhy ze života šlechty, žánrové výjevy a výjevy z venkovského života.<sup>200</sup> Dalším důležitým ohniskem, v němž vzkvétala kultura rytířských ideálů a z níž se šířila dále, byl dvůr Karla V. a jeho bohatá knihovna.<sup>201</sup>

V žádném jiném uměleckém odvětví se potom tato tematika neuchytila tak intenzivně jako v tapiseriích, které byly vždy nejtěsněji spojeny s aristokratickým prostředím a které také mohly být prvotním impulzem myšlenky pro vytvoření fresek v Orlí věži. Jakožto dobře přenosné medium se tapiserie staly také hlavním šířitelem ikonografických i stylových novinek z Francouzských dvorů do zbytku Evropy. Podíváme-li se na některé z francouzských tapiserií z doby kolem roku 1400, nalezneme zde stejné ikonografické náměty. Příkladem je tapiserie věnovaná tematice sokolnictví z Musée des Arts décoratifs z let 1400-1410.<sup>202</sup> Skládá se ze tří scén umístěných v bujném porostu s trsy trávy a malými stromy, kde uprostřed protéká potok. Vlevo skupinka tří dam mává návnadou, aby přilákaly dravého ptáka, vpravo je znázorněno krmení sokola a uprostřed scéna setkání u potoka. Sokolnictví se zde věnují pouze dámy, tak jak to odpovídá i líčení dobové literatury.<sup>203</sup> Právě sokolnictví bylo jednou z činností, která odlišovala šlechtu od poddaných, a proto i velmi častým námětem

---

<sup>197</sup> Jedná se o tzv. Únikovou teorii, poprvé navrženou Huizingou (HUIZINGA 1996), dále rozvíjenou například Sterlingem, Panovským a v českém prostředí ji přebírá právě Josef Krása (KRÁSA 1964).

<sup>198</sup> PEŠINA/HOMOLKA 1963, 167.

<sup>199</sup> KRÁSA 1964, 283.

<sup>200</sup> CASTELNUOVO 1987, 44.

<sup>201</sup> CASTELNUOVO 1987, 44.

<sup>202</sup> Paris, musée des Arts décoratifs. Inv. PE 601

<sup>203</sup> Například Gace de La Buigne v *Roman de Déduit* nebo Henri Ferriere v *Livre du Roi Modus* zdůrazňují, že sokolnictví je vhodné zejména pro dámy. PARIS 1400, 225-6. č. kat. 135.

výtvarných děl. V Orlí věži asistují při této zábavě i vesničané, kteří jsou na výjevu z měsíce července znázorněni, jak přenášejí tyto dravé ptáky.

Na stejném měsíci je také zmiňovaná scéna, kde dáma svazuje nohy jestřábovi, kterého drží muž klečící u jejích nohou. Tato scéna je jedním z momentů v procesu přípravy sokola na lov, tak jak jej popisuje Henry de Ferrieres v *Le livre du roy Modus et de la royne Ratio*.<sup>204</sup> Na tapiseriích francouzského či Vlámského původu nalezneme také mnoho detailů, které byly použity i v cyklu Měsíců. Je to například vinutí věnců z květin na zmiňované tapiserii, které se objevuje i na měsíci Květnu v Orlí věži. Také tapiserie s námětem Darování srdce z let 1400-1410 je ikonografickým poselstvím srovnatelná s výjevy měsíce Května. [35] Avšak zejména dvourozměrná krajina lesního porostu s množstvím detailně malovaných květin ale i celková zjemnělá atmosféra, gesta a jaksí taneční postoje figur, jsou tím hlavním, čím se autor cyklu v Orlí věži inspiroval u tapiserií.

V oblasti Tridentského biskupství i Tyrolského hrabství byly náměty dvorského charakteru široce rozšířené již od počátku 14. století. V severních oblastech byly ilustrovány zejména poemy typu *Ivano* od Chrétiena de Troyes, později literatura didaktická.<sup>205</sup> Také některé náměty známé z Orlí věže nalezneme již dříve, v rámci výzdob okolních hradů. Na hradě Arco je to například Setkání v růžové zahradě s dámou pletoucí věnec z růží. Stejný výjev nalezneme i na měsíci Květnu v rámci cyklu Měsíců na hradě Lichtenberg, dnes umístěném v Museum Ferdinandeum v Innsbrucku. Také v Orlí věži je tato tematika zobrazena na měsíci Květnu. Námět vycházel nejspíše z dnes neznámého prototypu, nejspíše z rukopisů typu *Tacuinum Sanitatis*.<sup>206</sup>

Také výjevy rytířských turnajů byly velmi oblíbeným námětem v oblasti. Nalezneme je jak na hradě Arco, tak na hradě Roncolo (Runkelstein) v Sala del Torneo.<sup>207</sup> [32] Zde je zobrazeno větší množství rytířů na koni, útočících proti sobě v plné zbroji. Napravo je zobrazen hrad s množstvím balkónů a teras, z nichž shlížejí na turnaj dámy. Zobrazení žen při rytířských turnajích nemá představovat pouze publikum, které se jen neaktivně zúčastňuje. Avanzini upozornil, že rytířské turnaje nebyly jen šlechtickou

---

<sup>204</sup> Medieval tapestries 1993, 125, č. kat. 3.

<sup>205</sup> Nejstarším příkladem jsou románské nástěnné malby v Castelo di Rodengo. AVANZINI 2002, 289sq.

<sup>206</sup> V *Tacuinu Sanitatis* z Paříže nalezneme tento výjev na miniatuře *Roxe*. (Paris Bibliothèque Nationale ms. Lat. Nouv. Acq. 11673, fol. 83.) ve Vídeňském exempláři *Tacuina* na iluminaci s názvem *Ver*. (Viedeň, ÖNB, ms. Cos. Ser. n. 2844, f. 55v). Tatáž v *Theatrum Sanitatis* z Biblioteca Casanatense v Římě nalezneme stejný námět. (ms. 4182, fol. 54v.). Převzato z: AVANZINI 2002, 306.

<sup>207</sup> COZZI 2002, 243.

zábavou, ale sloužili také k upevnování vztahů mezi jednotlivými rody. Byly i nástrojem, pomocí něhož bylo možno stoupat v žebříčku společnosti – vítěz turnaje mohl doufat v nevěstu z vyšší společenské vrstvy.<sup>208</sup>

Pro scénu tance z měsíce Června bychom také našly starší příklady v nástěnné malbě této oblasti. Na hradě Roncolo, nedaleko Bolzana, v Sala del Torneo nalezneme pás s množstvím dvorských postav v módních oděvech, umístěných v přírodním rámci, který je však naznačen pouze plochou kresbou vysokých rostlin na úzkém pruhu země.<sup>209</sup> [33]

Jak je tedy evidentní, kurtoasní tematika byla v nástěnné malbě oblasti Tridentského biskupství rozšířena již na konci 14. století. Malby v Orlí věži však poprvé přinášejí tuto tematiku spolu s výjev ročních prací venkovanů a to začleněnou do široce rozvinuté krajiny. Samo rozdělení do dvanácti měsíců roku naznačuje, že tento koncept byl pravděpodobně převzat z kalendářových výjevů rukopisu Hodinek.

### 3.5 Stylová analýza

Celková koncepce maleb, která je pojata jako výhled do krajiny skrze malovaný altán, rámování maleb akantovým dekorem i samotné oddělení jednotlivých měsíců úzkými torďovanými sloupy je bezpochyby inspirované malbami původem italského trecenta.<sup>210</sup> První takovéto členění výjevů nalézá Nicolo RASMO na Giottových malbách cyklu ze života sv. Františka v horním kostele v Assisi z doby kolem roku 1290. Toto rámování se rychle rozšířilo Giottovými následovníky až do severní Itálie a v okolí Tridentu bychom je našli například v kapli sv. Jiří u Dominikánů v Bolzanu.<sup>211</sup> Florální rámování a malovaná iluzivní architektura jsou však jediné formální prvky, které lze odvodit od místní malířské tradice. Ostatní elementy, jako uspořádání krajiny, traktování postav, detailní malba rostlin, předmětů a způsob znázornění architektury jsou různého původu a dohromady vytvářejí syntézu, kterou nelze jednoduše odvodit ani z místní tradice, ani z jednoho konkrétního uměleckého centra.

Inspiraci malíř čerpal z děl, která měl k dispozici ve sbírkách biskupa Lichtenštejna, ale také z vlastních vzorníků. Pro jejich použití svědčí opakování některých kompozic, jako orající skupinka postav z měsíce Dubna, kterou nalezneme i v horní části měsíce Září. Také pro některé architektonické komplexy či žánrové scény bychom našly

---

<sup>208</sup> AVANZINI 2002, 310.

<sup>209</sup> Malby jsou datovány do posledního desetiletí XIV. století. COZZI 2002, obr. 10.

<sup>210</sup> RASMO 1957, 27.

<sup>211</sup> RASMO 1957, 27.

vzory. Například dvojice psů sledující koroptev je zobrazena v Camera della Guardaroba v Avignonu nebo v Alegorii dobré vlády v Sieně.<sup>212</sup> Pro mnoho detailů však musel umělec vytvořit vlastní skici a studie podle reality. Již zmiňovaný hrad na prvním měsíci, ale i některé konkrétní nástroje, jako máselnice, které nenalezneme v žádném starším dochovaném díle.<sup>213</sup>

Kompozice jednotlivých měsíců jsou v základním rozvrhu členěny tak, že v prvním plánu je znázorněna skupina dvořanů při své zábavě-lovu, honu, turnaji či tanci, zatímco v druhém plánu je hlavní postavou člověk při své každodenní namáhavé práci-obdělávající půdu, věnující se setí, sklizni či řemeslu. Pohled diváka je většinou veden odspoda nahoru a horizont krajiny je velice vysoko položený, což vytváří poměrně ploché působení, zároveň je patrná snaha o vytvoření iluze prostoru, alespoň na některých výjevech, odstupňováním měřítka postav.<sup>214</sup> Malíř nepracuje se znalostí perspektivy geometrické, ale v závislosti na členění krajiny používá několik úběžných bodů. V horním úzkém pruhu znázorňujícím oblohu je štukově zdůrazněné slunce a vedle něj je napsáno znamení zvěrokruhu daného měsíce.

### 3.5.1 Krajina a naturalistické detaily

To čím jsou malby opravdu jedinečné je otevřená krajina s detailním provedením rostlin a velkou pozorností věnovanou jejím proměnám během roku. Ve své době se jednalo o naprostou novinku, a mimo jiné právě díky ní vzbudily malby takový zájem v uměleckohistorických kruzích. Krajina těchto maleb dokonce vedla Otto Pächta k vytvoření nové teorie o vývoji krajinomalby.<sup>215</sup> V mnoha ohledech jsou přímým předstupněm díla bratří z Limburka, a to ať pracujeme s kteroukoliv datací jejich Přebohatých hodiněk.<sup>216</sup> Podívejme se tedy ve stručnosti z jakých děl 14. století mohl autor cyklu Měsíců čerpat.

Jako nejdůležitější příklad otevřené krajiny připomíná Enrico Castelnovo malby Amborgia Lorenzettiho v Salla della Pace v Palazzo Pubblico v Sieně z let 1338 - 39.<sup>217</sup> [34] Na těchto malbách se setkáváme zároveň se zobrazením každodenního života venkovanů věnujících se lovu, orbě, setí, sběru klasů a to v závislosti na jednotlivých sezónách, avšak nenajdeme zde detailně popisná zobrazení pracovního náčiní, či dobových oděvů, jak je tomu v Orlí věži. To, čím se tridentské

---

<sup>212</sup> CASTELNUOVO 1987, 47.

<sup>213</sup> CASTELNUOVO 1987, 47.

<sup>214</sup> CASTELNUOVO 1987, 47.

<sup>215</sup> PÄCHT 1950.

<sup>216</sup> Přebohaté hodinky vévody z Berry

<sup>217</sup> CASTELNUOVO 1987, 34.

malby nejvýrazněji liší od maleb sienských, je zachycení atmosférických jevů a jejich dopadů na vzhled krajiny. Na měsíci lednu je to první znázornění zasněžené krajiny i s poletujícími vločkami na obloze, na listopadu a prosinci holé stromy a suchá namrzající půda pozdního podzimu či slunečním žářem vysušená pole na konci léta.<sup>218</sup> Doposud žádný malíř se nenamáhal popsat proměny přírody s takovou dávkou detailní popisnosti.

Na malbách Amborgia Lorenzettiho je pohled diváka veden z ptačí perspektivy, stejně tak, jako je tomu na Přebohatých hodinkách vévody z Berry. Oproti tomu, je prostor našeho cyklu mnohem méně hloubkově utvářen a již Castelnovo došel k závěru, že autor cyklu Měsíců sienské dílo neznal.<sup>219</sup>

Ve skutečnosti připomíná krajina s vysokým horizontem, malou hloubkou, posetá detailními rostlinami spíše krajinu na tapiseriích, než hluboký průhled typu sienského.[35] Inspirace některými tapiseriemi je více než pravděpodobná nejen proto, že se kolem roku 1400 těšila tato technika obrovskému rozmachu a oblibě v aristokratických kruzích, ale také proto, že v pramenech máme doloženy francouzské tapiserie ve vlastnictví tridentského biskupa.<sup>220</sup>

Právě francouzské dvory stály také u zrodu dvorské ikonografie, popisující rytířský život s náměty lovu, turnajů, vztahu k ženám, tance, her a zahrad lásky, jak bylo ukázáno již v předchozí kapitole.<sup>221</sup> Tato kultura vedla k rozkvětu krajinomalby a bukolických témat. Hlavním francouzským centrem, které mělo veliký význam pro vývoj malby se zájmem o přírodní prvky a samotnou krajinu, byl dvůr Karla V., také v jeho bohaté knihovně nalezneme dostatečné množství rukopisů, ilustrující vývoj zobrazení krajiny. V počátcích velmi ploché a střídme, směrem ke kontinuálnějšímu hlubokému prostoru, se stále větším zájmem o naturalistický detail. Proměnu krajiny v rámci francouzských rukopisů sledoval Otto Pächt a po něm Enrico Castelnovo.<sup>222</sup> Již v druhém díle Breviře Bellevilského, iluminovaného Jeanem Pucellem nalézá Castelnovo zájem o proměny přírody během ročních období.<sup>223</sup> Měsíce zde nejsou zobrazeny tradičně, jako aktivity člověka, ale spíše aspekty měnící se krajiny ve velmi jednoduchém podání, kde se téměř neobjevují lidské postavy. Leden je zobrazen jako

---

<sup>218</sup> CASTELNUOVO 1987, 34.

<sup>219</sup> CASTELNUOVO 1987, 35.

<sup>220</sup> WETTER 2002, 332.

<sup>221</sup> CASTELNUOVO 1986, 41.

<sup>222</sup> PÄCHT 1950; Castelnovo 1987.

<sup>223</sup> CASTELNUOVO 1987, 45.



holý strom, únor s deštěm, březen jako strom s pupeny na větvích.<sup>224</sup> Dalším krokem vpřed k popisu prostředí jsou podle Otto Pächta i Castelnova tzv. Bruselské hodinky, dílo velkého vlámského malíře ve službách vévody z Berry, Jacquemarta de Hesdin.<sup>225</sup> Scéna Zvěstování pastýřům odehrávající se v zimě se zasněženými vrcholy hor na pozadí je předchůdcem lednové bílé krajiny z Orlí věže. [36] Nejedná se ještě o opravdové znázornění zimní krajiny, ale používá již jednotlivé detaily, kterými se snaží krajinu specifikovat.<sup>226</sup> Nejblíže cyklu Měsíců, v pojetí krajiny, dospěl v rámci francouzského prostředí autor Hodinek z Chester Beatty Collection, který se stejně jako autor maleb v Orlí věži snaží vtěsnat do jednoho měsíce co největší množství scén, charakterizující toto období.<sup>227</sup> [38] Také v pojetí prostoru se velmi blíží cyklu z Orlí věže. Pozadí je zde znázorněno jako vzhůru nakloněná rovina tak, aby mohly oči pozorovatele přecházet od jedné scény ke druhé.<sup>228</sup>

Francouzskou orientací se však nevysvětlují zcela všechny charakteristické stránky maleb, ačkoliv nalezneme mnoho analogických prvků, mělo francouzské umění zejména tapiserie spíše úlohu inspirace pro donátora, než že by z něj malíř přímo čerpal konkrétní kompozice. Vysoká citlivost k přírodnímu detailu a k atmosférickým jevům se objevuje současně, ne-li ještě dříve také v malířství lombardské školy konce 14. století. Na francouzských dvorech se projevuje zájem o přírodu spíše z důvodů jejího nostalgického a idealizovaného chápání, ale v lombardském prostředí je příroda detailně zkoumána a vysvětlována.<sup>229</sup> Se stejnou tendencí se setkáme i v Orlí věži, jejíž popisné zobrazení listů, květin a všech rostlin, věrohodné podání zvířat, ale i pracovního náčiní a samotných zemědělských či řemeslných prací vedlo dokonce k vzniku několika etnografických studií, zabývajících se hmotnou kulturou pozdního středověku.<sup>230</sup>

Již v nejstarší literatuře zabývající se cyklem Měsíců jsou jako hlavní inspirační pramen pro tuto komponentu malířova projevu uváděny lombardské rukopisy tzv. Tacuinum Sanitatis.<sup>231</sup> Jedná se o středověké příručky o zdravém a správném způsobu života, vycházející z arabského spisu z jedenáctého století, které se ve třináctém století rozšířily na lombardských dvorech a způsobily zde radikální proměnu

---

<sup>224</sup> CASTELNUONO 1986, 45.

<sup>225</sup> Trés belles heures de Jean de France Duc de Berry, známé jako Bruselské hodinky podle svého umístění, CASTELNUOVO 1987, 45.

<sup>226</sup> CASTELNUOVO 1987, 45.

<sup>227</sup> PÄCHT 1950, 45.

<sup>228</sup> PÄCHT 1950, 45.

<sup>229</sup> CASTELNUOVO 1987, 41.

<sup>230</sup> například ŠEBESTA 1996.

<sup>231</sup> Poprvé tento rukopis zmiňuje již FOGOLARI 1905.

v zobrazování přírody. Lombardských Tacuin existovalo více exemplářů a všechny byly charakteristické velice podrobnými ilustracemi jednotlivých rostlin, ale i dvorských rituálů.<sup>232</sup> [37] Poměrně veliké množství dochovaných rukopisů dovoluje sledovat proměny ilustrací a postupné přesouvání hlavního zájmu od zobrazeného předmětu směrem k okolí, které jej obklopuje.<sup>233</sup> Také postavy, které představují některou z činností, jsou stále více zabrány do své aktivity a snaží se navodit atmosféru a prostředí, namísto toho, aby pouze předváděli předměty, které jsou k dané činnosti potřebné.<sup>234</sup>

Tyto rukopisy nabízely nepřeborné množství modelů pro malbu květin, ovoce, stromů, staveb, projevů počasí a proměn krajiny během ročních období, ale také pro zemědělské a řemeslné práce.<sup>235</sup> Právě v těchto rukopisech, jak upozornil Otto Pächt, bychom našli první projevy zájmu o zobrazení atmosférických jevů a o detailní specifikování prostředí zobrazovaného námětu.<sup>236</sup> Ve starších zobrazeních měsíců, či ročních období je krajina stále chápána jen jako doplněk k hlavnímu námětu, zde je však již hlavním námětem právě krajina a postavy v ní jsou naopak pouze doplňkem k jejímu vnitřnímu členění. V ročních obdobích Tacuina, zejména ve Vídeňském exempláři, je však hlavní důraz kladen na proměny krajiny, na projevy přírody v jednotlivém období a ne na lidskou činnost. Výjevy měsíců v Orli věži Tridentu jsou potom prvním příkladem takto nově chápaného kalendářového zobrazení jednotlivých měsíců v monumentálním provedení.<sup>237</sup>

Jelikož víme, že Jiří z Lichtenštejna v době vyhotovení maleb vlastnil jeden z exemplářů Tacuina zhotovený původně pro Veronskou rodinu Ceruttiů, je nanejvýš pravděpodobné, že jako hlavní inspirační pramen posloužil malíři právě tento rukopis.<sup>238</sup> Na malbách nalezneme i několik konkrétních detailů, převzatých z tohoto rukopisu – architektura hradu na měsíci Červnu, několik ovocných stromů, scéna rybolovu či růžová zahrada z měsíce Května.<sup>239</sup> [39, 40, 41, 42] Ve větší míře se však jedná o inspiraci ikonografickými náměty přetvořené a uzpůsobené monumentálnímu

---

<sup>232</sup> Tímto tématem se opět velmi podrobně zabývá PÄCHT 1950, 37sqq.

<sup>233</sup> CASTELNUOVO 1987, 36.

<sup>234</sup> PÄCHT 1950, 37.

<sup>235</sup> CASTELNUOVO 1987, 36.

<sup>236</sup> PÄCHT 1950, 37sqq.

<sup>237</sup> PÄCHT 1950, 38.

<sup>238</sup> Betty Kurth ve své práci upozornila poprvé na vídeňský exemplář, na jehož frontispisu se nachází erb Jiřího z Lichtenštejna, který sem však byl domalován dodatečně. KURTH 1911.

<sup>239</sup> CASTELNUOVO 1987, 38.

typu malby, či inspirace pro oděvy a pohyby figur, jako je tomu na postavě dámy v zeleném šatu z měsíce Dubna.<sup>240</sup> [43, 44]

Ani ve vídeňském exempláři Tacuina však nenalezneme vysvětlení pro všechny komponenty malířova projevu. Traktování prostoru je zcela odlišné, zejména se nesetkáme se skalnatými pásmy pro autora cyklu Měsíců typickými, ani nesrovnalostmi v měřítku postav a zobrazovanými předměty ani snahou spojit scény do jedné rozlehlé kompozice.<sup>241</sup> Van Marle poprvé propojil malby s českým prostředím, na což následně navazuje většina badatelů.<sup>242</sup> Mimo jiné tento badatel upozornil, že předpokládaným českým školením autora fresek je možno vysvětlit i některé prvky francouzské malby, jelikož česká malba konce 14. století byla sama pod silným vlivem Francie.<sup>243</sup>

Krajina kopcovitého terénu, členěna lesními partiemi, skalnatými pásy a architektonickými prvky strmě stoupá směrem k vysokému horizontu, zpravidla ukončenému horskými štíty. Jednotlivé plány jsou děleny pozvolna, většinou diagonálně za pomoci terénních přechodů. Výjevy tedy nemohou být objaty jediným krátkým pohledem, jelikož malíř ještě nepracuje s jediným úhlem pohledu, ale je zapotřebí pozorného pohybu oka pozorovatele.<sup>244</sup> Pro takovéto utváření krajinného prostoru nachází badatelé analogie v českém prostředí, van Marle jmenuje konkrétně svatováclavský schodištní cyklus na Karlštejně nebo ilustrace z bible Václava IV.<sup>245</sup>

Motiv vrstvených skalnatých svahů se v českém prostředí objevuje již na některých malbách Karlovy dvorské dílny. V Emauzském cyklu na výjevech *Sběr many*, *Sedmihlavý drak pronásleduje ženu* a v legendě sv. Václava ze schodištního cyklu na Karlštejně.<sup>246</sup> [45] Do důsledků rozvinul diagonálně členěný prostor Mistr Třeboňského oltáře. [46] Jeho deskové malby devočního typu však nesměřují k prohloubení obrazové plochy a širšímu rozvinutí krajiny, jak je tomu na výjevech z Bible Václava IV., které líčí narativní děje Starého zákona. [47] Genezi tohoto kompozičního motivu sledoval Josef Krása a vysvětluje jej jako působení italo-byzantského schématu krajiny, který se propojil s impulzy francouzské knižní malby. Podle Krásy mohla mít také zásadní vliv

---

<sup>240</sup> WETTER 2002, 328. Stejný oděv nalezneme ve zmiňovaném rukopise Tacuinum Sanitatis na výjevu Zpěvu a tance. Rukopis uložen v Österreichische Nationalbibliothek ms. COD. Ser. n. 2644, fol. 104.

<sup>241</sup> CASTELNUOVO 1987, 38.

<sup>242</sup> VAN MARLE 1926, 266sq.

<sup>243</sup> VAN MARLE 1926, 266sq.

<sup>244</sup> CASTELNUOVO 1987, 35.

<sup>245</sup> VAN MARLE 1926, 267.

<sup>246</sup> KRÁSA 1974, 150.

Vídeňská Genesis, kterou snad měl v této době Václav IV. ve své knihovně a v níž se také setkáme s diagonálními krajinami.<sup>247</sup>

Uspořádání krajiny na základě diagonálního členění, nalezneme v Tridentu nejdůsledněji provedeno na výjevu měsíce Dubna. [15] V Čechách nemáme dochovány žádné nástěnné malby z doby kolem roku 1400, které by bylo možné ve způsobu utváření krajiny srovnat s cyklem Měsíců. Proto se k tomuto účelu nejlépe hodí právě rukopisy Václava IV., kde nalezneme množství výjevů odehrávajících se v krajině stejného typu. Poprvé se s nimi setkáme již v prvním svazku královny Bible, na niž se začalo pracovat roku 1390 nebo krátce před tím.<sup>248</sup> Na tomto svazku se podílelo více umělců, jejichž podíl je velmi dobře rozpoznatelný. Podle Krásovy studie zde pracoval jednak Mistr Willehalma, který provedl iniciálu „I“ s medailony stvoření světa, dále tzv. Mistr Baalamovi historie a malíř Frána, kteří si rozdělili zbytek výjevů.<sup>249</sup> Právě třetí jmenovaný malíř, jehož podíl lze dobře rozpoznat díky expresivnímu pojetí malby, je z hlediska utváření krajiny malbám v Orlí věži nejbliže. Pešina ji výstižně charakterizoval takto: „*Krajinu jeho výjevů tvoří skalnatý terén, který prudce stoupá většinou až do tří čtvrtin výšky obrazu. Není to již italizující krystalický útvar, ale tmavý skalnatý svah, utvářený řadou paralelně šikmo vedených vrstev, které jsou podány skicovitě rychle, téměř nervózně črtanými tahy štětce*“<sup>250</sup> Jednoduché řešení někdy překonává rozčleněním obrazové plochy přímou nebo lomenou diagonálou, jak je tomu například na výjevu *Cesta Mojžíše a Zefory do Egypta* (fol.57). Těmito výjevy uvedl do dvorské dílny iluminátorů nový motiv, který jeho následovníci v druhém a třetím svazku Bible povýšili na vedoucí umělecký princip.<sup>251</sup>

Oproti Tridentským malbám jsou ve Václavových rukopisech přechody mezi jednotlivými plány mnohem hrubšího rázu, což je ale možné vysvětlit poměrně výrazným časovým odstupem, minimálně deseti let a zejména odlišnými rozměry a malířským oborem.

### 3.5.2 Architektura

Ačkoliv krajina samotná jak již bylo řečeno, je koncipována většinou odzdoła nahoru, architektura v ní je často viděna z výšky tak, aby bylo možné zobrazit její

---

<sup>247</sup> KRÁSA 1974, 150.

<sup>248</sup> KRÁSA 1974, 144.

<sup>249</sup> KRÁSA 1974, 147. Malíř Frána je třikrát podepsán v knize *Numeri* a s největší pravděpodobností je možné jej ztotožnit s iluminátorem Františkem, který je zmiňován mezi dvorskými iluminátory, poprvé roku 1397.

<sup>250</sup> Převzato z: KRÁSA 1974, 150.

<sup>251</sup> KRÁSA 1974, 150sqq.

charakteristické části. Je tedy používána dvojí perspektiva. Stavby jsou malovány pravděpodobně podle reálných předloh, avšak zjednodušeny podle středověkých zvyklostí. Zobrazuje tedy prvky pro určitou stavbu charakteristické a to v mnohem větším měřítku, jiné méně důležité elementy jsou potlačeny. Architektura je zobrazena pouze z exteriéru, což odpovídá snaze o zachycení jejího reálného začlenění v krajině.

Jediný příklad interiérového pohledu nalezneme na měsíci Únoru, kde je vedle okna zobrazen pohled do otevřeného domku s kovářskou dílnou. Jedná se však o velmi schematické zobrazení a hlavní pozornost malíře je věnována detailnímu podání kovářských nástrojů, nikoliv hloubce prostoru.

Příkladem vlastního pozorování malíře je výjev měsíce Ledna, kde je znázorněna veduta hradu Stenico, jedna z prvních vedut v monumentální malbě vůbec.<sup>252</sup> Malbě této architektury byla věnována abnormální pozornost a stává se zde hlavním protagonistou dominujícím celému výjevu.<sup>253</sup> Na vedutě je hrad zobrazen již po přestavbě dokončené Lichtenštejnem k roku 1400, takže lze poměrně bezpochyby předpokládat, že zobrazení tohoto hradu bylo záměrem zadavatele. Na měsíci Květnu v levé části je zobrazeno město obehnané hradbou, v jehož centru se nachází kostel světlé barvy. Jeho dvouvětvé průčelí stejně tak jako opěrný systém dosvědčují malířovu znalost severské architektury.<sup>254</sup>

Zobrazená města jsou ve většině případů obehnaná hradební zdí, která je však otevřena v místech hradebních bran a nemá tedy již demonstrovat pevnostní charakter komplexu, ale naopak otevřenost. Podle Castelnua je architektura, zejména její konstrukční principy, dalším ze spojovacích článků s českým prostředím.<sup>255</sup> Stavba zdí postavená z velkých kamenů vyčnívajících z omítnutého zdiva na měsíci Červenci či hradba na Listopadu a Prosinci jsou stejného typu jako mnohé stavby z bible Václava IV.<sup>256</sup> [48, 49] Také pro schematické zobrazení vesnic je možné nalézt předstupně v pozdních pracích Mistra Martyrologia z Gerony či v ilustracích Kosmovy Kroniky z doby kolem roku 1395.<sup>257</sup>

### 3.5.3 Postavy

Při malbě postav malíř zřetelně odlišil postavy dvorské od postav rolníků, jednak velikostí měřítka, což není zapříčiněno pouze snahou o odstupňování prostoru ale i

---

<sup>252</sup> ROETTGEN 1996, 30.

<sup>253</sup> CASTELNUOVO 1987, 34.

<sup>254</sup> Dvouvěžové průčelí se v Itálii tou dobou téměř nevyskytovalo.

<sup>255</sup> CASTELNUOVO 1987, 39.

<sup>256</sup> CASTELNUOVO 1987, 39. Bible Václava IV., II. díl, fol. 167r, Smrt Jonáše

<sup>257</sup> CASTELNUOVO 1987, 40.

použitím hieratické perspektivy. Figury venkovanů jsou podsadité, nepoměrně menšího měřítka, s hrubými fysiognomickými rysy, velkými nosy, naježenými vlasy, pronikavým pohledem a naturalistickými výrazy tváří. Takovéto rozlišení postav vznešených a prostých se vyskytuje v dobovém malířství velice často a je jedním z typických projevů internacionálního stylu. Opět bychom mohly nalézt analogie v českém prostředí. Příkladem je i obraz Adorace Krista z Hluboké od Mistra Třeboňského oltáře. Důležité však je, že ani postavy zemědělců zde nejsou znázorněny jako předmět satiry, oproti některým soudobým postavám zobrazovaných v droleriih rukopisů nemají rysy karikatury, ale znázorňují ideál prostoty, jak byl chápán na francouzských dvorech.

Dvorské figury jsou štíhlé, vysoké, vyznačují se vytříbenými, manýristickými gesty a pohybují se v jakémisi „rajském stavu“. Jsou oděny do soudobých moderních šatů. Muži do úzkých kalhot, krátkých kabátů a špičatých bot, ženy do dlouhých splývavých šatů s rozšiřujícími se rukávy. Pravděpodobně bylo mnoho postav vytvořeno za použití vzorníků a to jak českého tak italského původu. Příkladem je již zmiňovaná dáma v zelených šatech na měsíci Dubnu, jejíž předlohu našla E. Wetter v ilustraci vídeňského Tacuina Sanitatis.<sup>258</sup> Castelnovo navrhuje srovnání s postavami lazebnic z Václavovy Bible.<sup>259</sup> Oproti silně manýristickým figurám z tohoto rukopisu jsou však tridentské postavy mnohem zdrženlivějšího projevu a velmi málo se zde setkáme s výrazným esovitým prohnutím těla. Tridentské postavy jsou navíc mnohem plastičtější, hmotnější a oproti postavám z Václavovy Bible, které jsou úzké a podřízeny důsledné stylizaci, odpovídá jejich fysiognomie lépe skutečnosti. Castelnovo vysvětluje tuto uměřenost vlivem Lombardie, která zde mohla působit jako jakási brzda v exaltování gest.<sup>260</sup> Také jemná barevná modelace, inkarnáty a typika tváří odpovídá podle Castelnuova miniaturám Bible Václava IV.<sup>261</sup>

E. Wetter shledává nejbližší příbuzné rysy s obličejí dvorních dam spíše v Brunšvickém skicáři.<sup>262</sup> [50, 51] Skutečně dobře srovnatelné jsou široké nosy, výrazná linka horního víčka a klenuté pečlivě modelované čelo.

---

<sup>258</sup> E. Wetter, 2002, 328.

<sup>259</sup> CASTELNUOVO 1987, 39.

<sup>260</sup> CASTELNUOVO 1987, 39.

<sup>261</sup> CASTELNUOVO 1987, 42.

<sup>262</sup> Wetter 2002, 336.

Z podání architektury, stejně tak jako ze způsobu provedení krajiny je možné usuzovat, že autor cyklu Měsíců poznal tento typ konstruování prostoru za svého školení v Praze, možná dokonce ve styku s dílnou provádějící výzdobu Bible Václava IV. Nasvědčoval by tomu miniaturistický zájem malíře, projevující se kromě detailní kresby dobových reálií také modelací obličejů velmi drobného měřítka a typem postav robustních vesničanů. Ze stylového rozboru je patrné množství děl, která se podílela na utváření těchto maleb, jakožto neopakovatelné syntézy novinek z mnoha uměleckých oborů. Francouzské tapiserie byly pravděpodobně tím, co měl objednavatel na mysli již při zadání zakázky a některé z tapiserií, které měl malíř v Tridentu k dispozici, mohly také inspirovat ploché podání krajiny na měsících Květen a Červen. Samotný námět, cyklus Měsíců, byl podněcován dobovou oblibou rukopisu Hodinek. Krajina s vysokým horizontem, členěná do diagonálních pásem skalnatými přeryvy, je vysvětlitelná znalostí české malby této doby a naznačuje školení autora cyklu v českém prostředí. Naturalistické detaily a zájem o zobrazení efektů počasí v jednotlivých měsících odráží poučení rukopisem Tacuinem Sanitatis. Také kostýmy postav a aktivity šlechty i vesničanů jsou tvořeny podle předloh z tohoto rukopisu. Architektonické celky zobrazené z výšky, ale i architektonické detaily odpovídají rukopisům Václava IV.

Toto dílo tedy odráží dobovou výtvarnou kulturu Tridentského dvora, jakožto místo, v němž se střetával vliv z mnoha uměleckých center a zdejšího biskupa jako milovníka umění, který velmi dobře znal nejaktuálnější umělecké tendence. Cyklus vznikl jistě za neustálé konzultace malíře s objednavatelem, z malířova studia dostupných výtvarných děl, z vlastních skic umělce, který čerpal ze svého českého školení a následně propojil všechny prameny inspirace do neopakovatelné syntézy ohromující kvality.

## 4 Hřbitovní kaple Panny Marie v Rifianu

Malá kaple čtvercového půdorysu obklopená hřbitovem se nachází na vrcholku kopce v obci Rifiano nedaleko Merana. [52] Jedná se o stavbu původem pravděpodobně z 15. století, ne o mnoho starší, než nástěnné malby uvnitř, čemuž nasvědčuje úzké propojení mezi architektonickými formami a samotnou výzdobou.<sup>263</sup> [53] Malby jsou provedeny technikou fresco-secco, a pokrývají stěny i klenby beze zbytku.

Výzdoba byla odhalena roku 1909, 1977 byly malby poprvé odborně restaurovány, roku 1988 je poničilo zemětřesení, které způsobilo nebezpečné trhliny, a následně byly opětovně restaurovány.<sup>264</sup> Prvním, kdo se malbami zabýval monograficky, byla Ellen Haniel.<sup>265</sup> Již roku 1927 se však malby dostávají do diskuze ohledně autora maleb v Orlí Věži díky práci Inami. Následně se malbami zabýval Weintgartner a Morassi, kteří ztotožňují Mistra Václava z Rifiana s autorem cyklu Měsíců.<sup>266</sup> Poslední článek na toto téma, který uvedl malby do českého uměnovědného prostředí, sepsal Dušan Buran, který však Václava zde podepsaného odmítá ztotožnit s autorem cyklu Měsíců.<sup>267</sup>

Na křížové klenbě jsou znázorněni v západním a východním poli symboly evangelistů, v severním a jižním poli sedí u psacích pultů církevní otcové, což je zcela v souladu s tradičním řešením středověké výzdoby kostelů nejen jižního Tyrolska.<sup>268</sup> Více zajímavá z pohledu ikonografického je výzdoba stěn, která představuje náměty ještě ne zcela určeného významu, zahrnující scény ze Starého a Nového zákona umístěné v bohatých malovaných rámech geometrického a rostlinného ornamentu. Ve spodním pásu jsou patrné fragmenty maleb imitujících mramor.

Na oltářní jižní stěně je v horní části umístěna scéna *Maiestas Domini* obklopená mandorlou s andělskými chóry v monochromním červeném provedení, zatímco níže po stranách gotického okna jsou výjevy ze Starého zákona – *Sběr many* nalevo, *Mojžíš s deskami zákona* a *Klanění zlatému teleti* napravo. [54] Gotické okno je lemováno vegetabilním rámcem a celá stěna malovaným pozdně-gotickým žebrem. *Sběr many* znázorňuje Mojžíše na skalnatém vrcholku v pokleku, oděného v bohatě řaseném bílém rouchu, přijímající manu. Spodní polovinu výjevu vyplňuje beze zbytku zástup Izraelitů otočených k nebi, odkud shazují mannu tři andělé. Vedlejší výjev je tvořen téměř

---

<sup>263</sup> PINTARELLI 1997, 186.

<sup>264</sup> BURAN 2006, 299.

<sup>265</sup> HANIEL 1940.

<sup>266</sup> MORASSI 1934.

<sup>267</sup> BURAN 2006.

<sup>268</sup> PINTARELLI 1997, 186.



symetrickou kompozicí. Z vrcholku hory sestupuje Mojžíš, poté co obdržel od Hospodina desky zákona a holí ničí zlaté tele/d'ábla. Pod tím je stejný zástup Izraelitů jako na předchozím výjevu, hledící vzhůru. Celá stěna má charakter zjevení Boha otce, který žehná zázrakům odehrávajícím se pod ním. Dvěma výjevům se shromážděnými izraelity vévodí sochařsky pojatá draperiová postava Mojžíše, vyvýšeného na skalnatém pahorku.<sup>269</sup> Tyto scény na sebe navazují, jednak analogickým uspořádáním kompozic ve skalnaté krajině, jednak skupinkou postav ve spodní části.

Na straně západní je znázorněno několik výjevů z *legendy Pravého kříže* a *Pád idolů* za císaře Heráklea. [56] V horní části stěny je později prolomené kruhové okno, které zcela zničilo výjev, jímž příběh vrcholil. Podle nejčastějších výkladů se zde nalézala scéna *Exaltatio Crucis* jako logické vyústění legendy.<sup>270</sup>

Výjevy na této stěně jsou vkomponovány do bohaté tribunové architektury, která vede pohled diváka směrem vzhůru a člení kompozici do několika skupin, čímž se vyobrazení výrazně odlišuje od maleb na stěně oltářní. Celé dění je komentováno církevními představiteli a židovskými učenci shromážděnými na tribuně po obou stranách okna. [57, 58] Ti spolu diskutují, gesty upozorňují na pasáže písma v knihách, o něž opírají svou argumentaci a zamyšleně pozorují děj odehrávající se pod nimi. V levé části shlíží na pozorovatele z tribuny také císařovna Helena, jednou rukou odkazuje diváka k písmu, které drží v ruce učenci vedle ní, druhou rukou upozorňuje na důležitost výjevu odehrávajícího se níže, kde je znázorněna *Zkouška pravého kříže*. [55] Centrem této scény jsou tři položené dřevěné kříže, na nichž je ověřována zázračnost nástroje Kristova umučení. Okolo stojí skupinka přihlížejících – vlevo císařovy vojáci, napravo biskup, císař a další nespecifikované postavy oděné v dobových módních šatech. U paty kříže jsou málo čitelné zbytky malby ženské postavy, s největší pravděpodobností se jedná o druhé zobrazení sv. Heleny, jak naznačuje stejná barva šatu jako v horní části a svatozář.

Uprostřed stěny vede vzhůru k tribuně schodiště, zaplněné postavami v pokleku s modlitebním gestem, stoupajícími a hledícími nahoru do míst, kde se nacházela scéna *Exaltatio crucis*. Napravo je výjev dříve interpretován jako *Uctívání model*, Dušanem Buranem nově jako *Pád Idolů za císaře Heraklea*.<sup>271</sup> [59] Vidíme skupinu postav

---

<sup>269</sup> BURAN 2002, 306.

<sup>270</sup> BURAN 2002, 299.

<sup>271</sup> BURAN 2006, 307. Avšak ani tato interpretace není zcela bez problémů. Dušan Buran právě na základě své interpretace tohoto výjevu spatřuje celý program fresek jako oslavu císaře, jakožto bojovníka proti herezi. Avšak nalezneme zde několik nesrovnalostí: Zejména přítomnost papeže Silvestra I., tedy onoho

shromážděných kolem sloupu, na němž je vyvýšena modla – v našem případě tele (pravděpodobně narážka na Mojžíšovo tele), které upadá na kolena a z úst mu vychází malá postava ďábla. Mezi figurami je zřetelně odlišen císař s korunou, jeho žena, syn s mečem a další ženské postavy, náležející patrně k císařské rodině. Ostatní postavy nejsou nijak specifikované. Nad nimi shlíží z tribuny čtyři církevní učenci, včetně jednoho papeže, odkazující zúčastněné na autoritu písma.<sup>272</sup> [58] Kolem později prolomeného okna, tedy v místě kde se nacházel pravděpodobný výjev *Exaltatio Crucis*, jsou ze všech stran postavy hledící stejným směrem s modlitebním gestem.

Výjevy na této stěně se od předchozí odlišují také aktualizací kostýmů. Dobové oděvy s detaily jako jsou zbraně, kožešiny, nalezneme na postavách císařské rodiny. Šperky a koruna císařovny Heleny jsou provedeny technikou puncování a zlacení. Také svatozáře, opasků a zbraně, stejně tak, jako ostatní kovové předměty, byly pokryty plátkovým zlatem. Šat jedné postavy přihlížející *Zkoušce pravého kříže* je navíc zdoben šablonovým motivem.

Pod scénami z *Legendy sv. Kříže* se nachází výklenek s fragmenty maleb znázorňujících *Útěk do Egypta*. Scéna je silně poškozená, avšak kompoziční uspořádání je dobře patrné. Uprostřed vidíme Marii v bílém plášti s dítětem v náručí sedící na oslu, kterého vede Josef na levé straně. Důležitým detailem je opět použití punců na svatozářích Marie a Ježíška. Výjev je umístěn do skalnaté krajiny, která je však dochována pouze v podkladových vrstvách. Nebe s červenou podkladovou barvou bylo poseté hvězdami.

Malby na severní vstupní stěně, znázorňující *Klanění třech králů*, jsou opět výrazně porušeny barokním kruhovým oknem uprostřed výjevu. [60, 61] Na levé straně je kompletně dochována sedící postava Josefa ve fialovém rouchu, výborný příklad drapériové postavy. V jedné ruce svírá hůl, o druhou si opírá hlavu a hledí směrem doprostřed, kde se nacházela samotná scéna klanění. Nalevo od něj je dochovaná část chýše se slaměným lůžkem, na němž je podle bílé draperie patrná sedící postava Marie,

---

papeže, jemuž měla být podle *Donatio Constantini* svěřena vláda nad západní částí Římské říše Konstantinem Velikým. Zapojení tohoto papeže vždy naznačuje spíše pro papežskou orientaci námětu, nežli pro císařskou. Navíc porovnáme-li tuto scénu se scénou na oltářní zdi, kde je znázorněno uctívání a zničení zlatého telete, vychází najevo, že při použití obdobné kompozice nezobrazují postavy pod modlou ty, kteří by modlu sráželi, ale naopak právě ty, kteří tuto modlu uctívají. Je tedy pravděpodobné, že i císařská skupina pod modlou má představovat skupinu postav klanících se této modle. Profesor Royt, který mě upozornil na tento problém, v současné době připravuje článek na toto téma, a proto bych raději ponechala hlubší ikonografický rozbor stranou.

<sup>272</sup> Patrně se jedná o stejného papeže, zobrazeného i vedle sv. Heleny na scéně předchozí, tedy sv. Silvestra.

kteřá, jak se lze podle běžných kompozic tohoto námětu domnívat, měla na klíně malého Ježíška. Dále vpravo jsou postavy dochovány jen ve spodní části pod oknem. Patrná je klečící figura prvního krále v oranžovém šatu a za ním další dva králové, z nichž je dochována jen spodní část draperie. Zcela napravo sesedá z koně dobově oděný muž v těsných kalhotách a špičatých střevících.

Kompozice byla patrně naplněna postavami, jelikož na pravé straně, nad skupinkou koňů je natěsnáno množství figur v aktuálních oděvech se špičatými čepicemi. Výjev je opět umístěn do hornaté krajiny, tentokrát zcela bez vegetace. Hornatý pás vede až k horní části stěny, kde se nacházela scéna zvěstování pastýřům. Patrná je postava anděla a jednoho pastýře v pokleku. Pod okrovými skalisky ve spodní části jsou na obou stranách samostatné figury poustevníků, nalevo Onufrius s dlouhými šedými vlasy, zahalen pouze ratolestmi, napravo Antonín v mnišském rouchu s otevřenou knihou v rukách.

Na východní stěně je další kompozice poškozená kruhovým oknem, která ve starší literatuře bývá interpretována jako *Seslání ducha svatého*, avšak následně přesvědčivěji, jako zobrazení *Dvanáctiletého Krista v chrámě mezi učenci*.<sup>273</sup> [62] Stejně jako na východní stěně jsou postavy umístěny uvnitř jakési tribunové architektury, představující patrně chrám, o čemž svědčí opěrné gotické oblouky po obou stranách. Ve spodní části vidíme množství sedících učenců diskutujícími nad otevřenými knihami, hledícími vzhůru. Po levé straně již mimo architektonickou kulisu sedí tři ženy, napravo muž s holí. Patrně se jedná o Marie a Josefa. Na této stěně jsou jako podstavce pod architekturou zobrazeni dva lvi v monochromní červené, kterým od úst vychází nápisové pásky. [63, 64] Vlevo čteme signaturu umělce: „*Hoc opus pichtavit magister Venclaus*“, na druhé straně dataci: „*Anno Domini MCCCCXV qd illa pichtura facta est*“.

Pod touto scénou se nachází v lunetovém výklenku scéna *Nesení kříže*. [65] Uprostřed kompozice Kristus ve vínovém rouchu s křížem, jež mu pomáhá nést Šimon Kyrénský, vychází z městské brány doprovázen množstvím vojáků, vpředu dva lotři v bílých rouchách se zavázanýma očima. Dušan Buran si poprvé všimnul poněkud nižší kvality a odlišného provedení tohoto výjevu a považuje je za dílo některého z pomocníků. Zajímavé je porovnání kompozice tohoto výjevu s malbami stejného námětu v oblasti. Velmi blízké je zejména *Nesení kříže* na severní stěně chóru farního

---

<sup>273</sup> HANIEL 1940 interpretuje scénu jako *Letnice*. BURAN 2006, 299 interpretuje výjev jako *Kristus mezi učenci*

kostela v Termenu.<sup>274</sup> [66] Kristus vychází z brány obdobného typu, na ramenou nese kříž s příčným břevnem, obráceným dozadu, zcela vpravo vidíme dva lotry se zavázanýma očima. Tato kompozice byla používána i v letech následujících. Malíř Peter, považovaný Rasmem za Václavova spolupracovníka, použil toto schéma na malbách v konventu Dominikánů v Laguno.<sup>275</sup> Jak si všímá již Dušan Buran, obdobnou kompozici bychom však našli i v Ponikách na Slovensku. Je tedy pravděpodobné, že se jednalo o široce rozšířenou kompozici, která byla známa díky vzorníkům.

## 4.1 Stylový rozbor

Navzdory tomu že malby jsou zcela přesně datovány a dokonce podepsány, přinášejí do bádání o Mistru Václavovi spíše zmatek než projasnění. Zejména identifikace s autorem Měsíců je mnoha badateli odmítána na základě odlišných formálních prvků.<sup>276</sup> V této části se tedy budu věnovat také porovnání obou cyklů, z toho vyplývající skutečnosti však budou zhodnoceny až v závěrečné kapitole.

Stěny i klenby zcela pokryté freskami jsou členěny malovanými žebry, které kopírují tvar existující architektury. Jak si všímá již Weingartner, tato malovaná žebra napomáhají silně dekorativnímu vyznění výzdoby.<sup>277</sup> Okna a niky jsou ve špaletách lemovány bohatými rostlinnými bordurami s bustami v kvadrilobech, stejně tak jako v Orlí věži. Jednotlivé stěny jsou zdobeny většinou více výjevy, které však od sebe nejsou nijak výrazně odděleny. Odehrávají se buďto v jednoduché krajině stejného typu, jako je tomu na stěně s Klaněním třech králů a na scénách s Mojžíšem, nebo v architektonicky členěných kompozicích.

### 4.1.1 Krajina

Krajinu představuje hornatý terén okrovo-růžové až tmavě červené barvy s malým množstvím detailně provedených rostlin. Veliká pozornost je věnována modelaci horizontálně vrstvených skal, které v některých případech utvářejí prostor části výjevu, jako jsou jeskyně poustevníků Onufria a Antonína na Klanění třech králů. Bohužel nevíme, jak byla tvořena krajina samotné scény Klanění, z níž by bylo možné usoudit kompoziční motiv malíře.

Také obě scény s Mojžíšem se odehrávají v krajině, která je však utvářena zcela plošně. Nad hlavami Izraelitů stoupá strmě vzhůru hornatý terén, bez nejmenšího

---

<sup>274</sup> Malby byly vytvořeny mezi lety 1400-1410, patně Hansem Stotzingerem či jeho okruhem. RASMO 1957, 28.

<sup>275</sup> ANDERGASSEN 2002, 368.

<sup>276</sup> BURAN 2006; CASTELNUOVO 1987.

<sup>277</sup> WEINGARTNER 1948, 37.

náznaku snahy vytvořit hlubší prostor. Výjev je členěn horizontálně do dvou pásem, která na sebe kompozičně příliš nenavazují.<sup>278</sup> Vrstvená skaliska s malými pečlivě provedenými rostlinami je jedním z nejvýraznějších bodů spojující malby v Rifianu s výzdobou Orlí věže v Tridentu.<sup>279</sup> [69, 70] Celkové komponování krajiny cyklu Měsíců je však velmi odlišné. V Rifianu nebylo záměrem malíře vytvořit široký pohled do krajiny, ale pouze zasadit výjev do přírodního rámce, což lze vysvětlit odlišnou ikonografickou náplní.<sup>280</sup> Co však již odlišným námětem vysvětlit nelze, je absence diagonálního členění výjevů, který byl v Tridentu hlavním prostorotvorným motivem. Na výjevu Zničení zlatého telete je sice naznačena diagonála směrem vrstvení skal, avšak tento motiv nevytváří prostor a nerozčleňuje ani kompozici, ale postavy jsou řazeny do skupin horizontálně nad sebou.

#### 4.1.2 Architektura

Velmi výrazný rozdíl v provedení západní a protilehlé východní stěny, oproti stěně severní a jižní, spočívá v utváření kompozice za použití architektury, která se na ostatních výjevech neobjevuje.<sup>281</sup> Vyznačuje se několikapatrovým uspořádáním otevřených galerií členěných torčovanými sloupy, používáním dekorativních kružeb a zábradlí. [67] Tato architektura vychází z tradice italského trecenta, započaté Giottem v Padově a zde rozvinuta jeho žáky, následně převzata Altichierem. Již nejstarší literatura vysvětluje použití tohoto typu architektury znalostí Veronské (či právě Padovské) školy 70. a 80. let 14. století.<sup>282</sup> Příkladem můžeme uvést Altichierovy fresky v oratoriu sv. Jiří v Padově. [68]

V Rifianu však použití této architektury vnitřně nijak nesouvisí s dějem. Oproti Padovským/Veronským příkladům se také jedná o stavby zcela nereálné, které by ve skutečnosti nikdy nemohly stát.<sup>283</sup> Již Haniel si všímá, že provedení složitých architektonických konstrukcí je často nejasné, jako by si malíř nevěděl rady s propojením architektonických prvků dohromady.<sup>284</sup> Ačkoliv právě architekturou se snaží na těchto scénách vymezit a propojit prostor jednotlivých scén. Samostatné prostory jednotlivých galerií jsou viděny z podhledu a perspektivním zkrácením kleneb vytvářejí hloubku. Při snaze spojit tyto části dohromady a vytvořit celkovou scénu, však

---

<sup>278</sup> WEINGARTNER 1948, 26sq

<sup>279</sup> BURAN 2006, 304.

<sup>280</sup> BURAN 2996, 305.

<sup>281</sup> BURAN 2006, 304.

<sup>282</sup> HANIEL 1940; WEINGARTNER 1948, 39.

<sup>283</sup> BURAN 2006, 304.

<sup>284</sup> HANIEL 1940, 22sq.

pracuje malíř ještě s horizontálním či diagonálním uspořádáním, patrným například na poloze schodiště na stěně s legendou Svatého Kříže.<sup>285</sup> Také měřítko jednotlivých článků, například empora napravo od schodiště, jsou v nepoměru k celku. Zdá se tedy, že umělec nekonstruoval architektonické kompozice jako homogenní prostor, ale pouze dohromady skládal jednotlivé díly.<sup>286</sup> Samotné prvky, jako zábradlí, hlavice, sloupy jsou provedeny s nesmírně jemným členěním, což ještě umocňuje působení stavby jako jakési „jevištní dekorace“.<sup>287</sup> Jedná se tedy spíše o znalost zprostředkovanou, nepřímou, rozhodně neukazující na školení v tomto okruhu. Ačkoliv se jedná o prvek, kterým se malby silně odlišují od cyklu Měsíců v Tridentu, podle Weingartnera přesto nevylučují, že autorem obou cyklů je stejný umělec, neboť nikdo jiný ze současných Tyrolských malířů by se dle jeho názoru nepustil do tak složitých prostorových konstrukcí.<sup>288</sup>

Použití architektonických rámců patrně vychází z místní umělecké tradice, která velmi často pracovala s architektonickou kompozicí, již prohlubovala a členila prostor výjevů.<sup>289</sup> Tzv. Bolzanská škola pracovala s typem architektury zakládající se na jednom prostoru, který se otvíral směrem k divákovi, v němž byly postavy umístěny v souladu s jeho členěním a na základě jediného úběžného bodu. Oproti tomu je malovaná architektura v Rifianu mnohem složitěji utvářena, avšak postavy v ní již tomuto členění zcela neodpovídají.<sup>290</sup> Patrné je to na sedících postavách umístěných v otevřených lodžích. Jejich spodní polovina těla měla být schována za balustrádu, která je však příliš nízká a nikdy by nemohla skutečně zakrývat nohy těchto nepoměrně větších figur.

Na stěně východní je bohužel velká část kompozice zničena, avšak i zdejší výjev byl vkomponován do architektury. Ta představuje pravděpodobně interiér gotického kostela, jak naznačují opěrné oblouky po stranách. [73] Uprostřed tohoto schematicky malovaného kostela sedí postavy na jakési tribuně. Takovéto podání architektury připomíná spíše než interiér stavby architekturu trůnu, s níž se v okolí setkáme například v kostele v Bolzanu.<sup>291</sup> Avšak právě opěrný systém kolem rifianské kompozice naznačuje inspiraci nějakým severským vzorem. Obdobnou architekturu

---

<sup>285</sup> WEINGARTNER 1948, 23sq.

<sup>286</sup> HANIEL 1940, 22.

<sup>287</sup> HANIEL 1940, 22.

<sup>288</sup> WEINGARTNER 1948, 38.

<sup>289</sup> Zejména v okruhu tzv. Bolzanské školy a na malbách jednoho z jejich představitelů – Hanse Stotzingera. Příkladem jsou výjevy Zasnoubení Panny Marie či obřezání Krista ve fámím kostele v Terlanu, provedené 1407 právě Hansem Stotzingerem.

<sup>290</sup> HANIEL 1940, 22sqq.

<sup>291</sup> Příkladem je trůnící Madona z Castelbarco, datovaná 1379.

bychom našli například na výjevech proroků, sedících na trůnech, znázorněných v úvodních iluminacích Žaltáře vévody z Berry, provedených Andreem Beauneveuem kolem 1402.<sup>292</sup> [72]

Na scéně Nesení kříže se setkáme s architekturou městské brány, která je však začleněna do krajinného terénu bez ambice vytvářet vlastní prostor výjevu.

#### 4.1.3 Postavy

Postavy jsou začleněny do kompozice většinou po velmi lidnatých skupinách, často hierarchicky rozdělených, jen v několika málo případech jsou figury izolované. V těchto lidnatých kompozicích se opakují stále stejné pohyby, gesta, výrazy tváří i fyziognomické rysy. Příkladem jsou skupiny Izraelitů na obou scénách s Mojžíšem na oltářní zdi, kde vidíme stále se opakující výraz i úhel zobrazení obličeje. [74] Velmi často zde nalezneme jeden typ tváře, který jak bude ukázáno níže, se objevuje i na dalších malbách připisovaných Mistru Václavovi. Příkladem jsou ženské postavy pod idolem napravo od schodiště na scéně s Legendou pravého kříže. [105] Kulaté tváře se špičatou bradou, krátká plná ústa a přivřené oči s výraznými, jaksi oteklými víčky a pečlivá modelace. Jemnými dotyky štětce jsou nanášena světla na špičku nosu, čelo a bradu. Ženské i mužské obličeje jsou lemovány světlými, pečlivě vykreslenými vlasy světlé barvy, pohybující se mezi zcela plavou, zrzavou až šedou. Mužské obličeje jsou často zarostlé bradkou provedenou se stejnou pečlivostí, která je rozdělena do dvou pramenů.

Ženské obličeje vedly většinu badatelů k hledání malířova východiska v Čechách. Pouze Weingartner odmítal hledat malířův původ v Čechách z toho důvodu, že mu připadalo dětinské usuzovat na školení pouze podle jména umělce. Východiska jeho tvorby spatřoval ve škole veronské a to zejména kvůli zmiňovaným architektonickým celkům.<sup>293</sup> Ve svých pozdějších pracích však i tento badatel nalézá pro ženské obličeje nejbližší vzory v Čechách.<sup>294</sup> Pouze u několika málo příkladů se setkáme se snahou o individualizaci, a to na stěně s legendou svatého kříže, zejména na postavách císařské rodiny, která také podle Nicola Rasma odráží typiku obličejů charakteristickou pro pražský císařský dvůr.<sup>295</sup> [59] Antonio Morassi považuje za jeden z hlavních důkazů o malířově českém školení zejména mužské tváře s plnovousem a jemně stínovanými

---

<sup>292</sup> Datace k roku 1402 převzata z: CASTELNUOVO 1966, s.p.

<sup>293</sup> WEINGARTNER 1928.

<sup>294</sup> Konkrétně kulaté obličeje s krátkýmnosem jsou podle něj srovnatelné s českými madonami počátku 15. století ale i s ženskými tvářemi z dílny Mistra Třeboňského oltáře. WEINGARTNER 1948, 39.

<sup>295</sup> RASMO 1958, 32.

vlasý, které se opakují tñíkrát na scéně *Nalezení pravého Kříže*, kterou srovnává s postavou z desky z Dubečka.<sup>296</sup> Dušan Buran si všimnul, že jak tělesná skladba postav, tak jejich obličeje ale i světlá barevnost jsou mnohem blíže starší vrstvě českého malířství. Oproti předchozím badatelům nehledá nejbližší analogie v okolí Mistra Třeboňského oltáře, ale spíše v dílech iluminátorů 60. a 70. let 14. století.<sup>297</sup> Také tváře ženských postav s oněmi kulatými rysy jsou skutečně mnohem lépe srovnatelné s ženskými postavami z Emauzského cyklu.

Postavy často hledí stejným směrem, jsou zobrazeny z poloprofilu či třičtvrtěního profilu jen výjimečně z en face a téměř nikdy z profilu. Na důležité postavy je upozorněno tím, že ačkoliv stojí v rámci početnější skupiny, nejsou překryty důležité partie jejich těla jinou figurou, nebo jsou oděny v bohatě řasené draperii, která je mírně izoluje od ostatních postav.<sup>298</sup> Tyto postavy také navazují oční kontakt s divákem a vedou jeho pohled pomocí gest a pohybů. Tak je tomu v případě biskupa ukazujícího na modlu, či postava císařovny Heleny na stěně s legendou Sv. Kříže.

Velikou pozornost věnoval malíř modelaci draperií a to i v případě lidnatých kompozic. Tyto draperiové postavy mají podle většiny badatelů své kořeny v častém používání vzorníků, jako je Brunšvický skicář.<sup>299</sup> [77, 78] Z těchto vzorníků podle Dušana Burana nečernal malíř pouze jednotlivé postavy, ale i celé kompozice. Jako příklad uvádí scénu Nesení kříže, jejíž obdobu nalezneme v Ponikách ve středním Slovensku.<sup>300</sup>

V malbě draperie však nalezneme dvojí typ jejího utváření. Jeden je velmi plastický téměř sochařsky cítěný, skládaný do velkých mísovitých záhybů a spadajících v kaskádách, vytváří robustní postavu a zcela zakrývá její tělo. Tento způsob skládání draperie působí velmi tvrdě a jeho nejlepší příklad nalezneme na postavě Mojžíše, srážející zlaté tele. [76]

Druhým typem je řasění draperie v měkkí, jemnější a paralelní záhyby, působící malířtější dojem a lépe kopírující tělo. Příkladem je možné uvést druhou postavu Mojžíše, přijímajícího manu, nebo Krista ze scény *Nesení kříže*. [75]

První typ draperie nenalezneme na žádném jiném cyklu s umělcem spojovaným. Je také pravděpodobné, že takovéto utváření draperie neznal přímo z Čech, ale seznámil se

---

<sup>296</sup> MORASSI 1934, 420sq.

<sup>297</sup> BURAN 2006, 305. Jmenuje konkrétně Misál Jana ze Středy, Evangeliář Jana z Opavy.

<sup>298</sup> BURAN 2006, 302.

<sup>299</sup> BURAN 2006, 303.

<sup>300</sup> BURAN 2006, 303.



s ním až během pobytu v Meranu prostřednictvím vzorníků či recepcí sochařských děl tou dobou v oblasti přítomných.<sup>301</sup> K tomuto závěru mě vede zejména skutečnost, že i v Čechách se tento způsob bohatě traktované draperie skládané do kumulujících se vzorců kaskád či mís plně rozvíjí až kolem roku 1400 s působením Mistra Krumlovské Madony, autora Madony Svatovítské a v knižní malbě s iluminacemi Hazenburského misálu, tedy v době, kdy byl malíř Václav již prokazatelně na dvoře Tridentského biskupa.<sup>302</sup>

Onen druhý typ draperie, stáčejší se měkce do kruhových forem, je blíže starší vrstvě českého malířství, zejména iluminacím misálu Jana ze Středy a Evangeliaři Jana z Opavy. Již Dušan Buran upozornil na spřízněnost rifianských maleb s touto vrstvou iluminovaných rukopisů.<sup>303</sup> Svědčí tak pro malířovo školení v Čechách během 70. let, nikoliv později.

Ke svému českému školení však v těchto malbách připojil určité prvky, které lze vysvětlit znalostí severoitalské a místní malby, jako je již zmiňovaná architektura Altichierova typu. Veliké množství postav natěsnaných do jednotlivých scén a narativní charakter výjevů je tendence zcela opačná vrcholnému období českého krásného slohu, avšak setkáme se s ní v dílech pozdějších.<sup>304</sup>

---

<sup>301</sup> V oblasti nalezneme několik příkladů Piet – z farního kostela v Bolzanu, z Rifianské hřbitovní kaple, Sedící Madona z tympanonu klášterního kostela v Marienberku a sedící Madona z diecézního muzea v Bressanone (k tématu nejnověji: ANDERGASSEN 2007, 90sqq.)

<sup>302</sup> Malíř přijel do Tridentu nejpozději r. 1397, o čemž nás zpravuje dokument z tohoto roku, v němž je na výslovnou žádost biskupa poskytnut malíři dům k pronájmu. CURZEL 2002, 339. Viz níže v kapitole historické prameny.

<sup>303</sup> Na analogie s českou knižní malbou 60. a 70. let upozornil již BURAN 2002, 305. Tento badatel dochází také k závěru, že od 70. let nebyl již Václav ve styku s Českým uměním.

<sup>304</sup> Například v Rajhradském oltáři.

## 5 Nástěnné malby v kostele sv. Karla v Pergine

Město Pergine ležící třináct kilometrů východně od Tridentu v údolí Valsugana, náleželo od založení Tridentského knížecího biskupství pod jeho správu. Jedná se však o východní hraniční oblast biskupství, která spadala pod jurisdikci jiné diecéze, biskupství Feltre, a to až do roku 1785.<sup>305</sup> Po sporech s tyrolskými vévody v letech 1347-9 a obsazení pergineského hradu Padovskými byl podepsán mír roku 1356 a území přešlo pod zprávu tyrolských hrabat. Za biskupa Jiřího z Lichtenštejna, roku 1391, byla pevnost v Pergine vykoupena zpět do vlastnictví biskupství.<sup>306</sup> Následně je jako perginský farář při kostele Panny Marie v Pramenech doložen Johannes Strammesdorf, osoba blízká Jiřímu z Lichtenštejnu.<sup>307</sup>

Kostel sv. Karla byl založen pravděpodobně ve 14. století, prošel mnoha přestavbami, z nichž zaznamenané jsou k roku 1519, 1615 a 1700.<sup>308</sup> Při poslední přestavbě došlo ke konečným úpravám budovy do podoby, v jaké se dochovala do dnes. Původní stavba byla rozšířena jak půdorysně, tak do výšky. Jedná se o jednodílnou stavbu s oddělenou částí dnešní sakristie na půdorysu obdélníka. Podle archeologických a stavebně historických průzkumů, stejně jako podle odhalených částí starší omítky je patrné, že původně byl kostel orientován na opačnou stranu, jelikož na vstupní zdi je dochován oblouk staršího zdiva svědčící o existenci apsidy.<sup>309</sup>

Malý kostelík, dnes zasvěcený sv. Karlu Boromejskému nesl původně jiné patrocínium, v literatuře většinou připisované sv. Mikuláši Tolentinskému.<sup>310</sup> Původní zasvěcení kostela tomuto členu augustiniánského řádu je však vyloučeno skutečností, že k jeho svatořečení došlo až roku 1446, tedy v době kdy již kostel dávno stál. Ve skutečnosti byl zasvěcen pravděpodobně biskupovi Mikuláši z Bari, jak dosvědčuje zápis z 18. století v knize bratrstva „*della Disciplina di Pergine*“.<sup>311</sup> Ke kostelu dříve přiléhala hřbitov, což jasně dosvědčuje jeho jinak nepříliš zřejmou původní funkci. V době založení stejně tak jako v době vzniku nástěnných maleb spojovaných

---

<sup>305</sup> CURZEL 1999, 273.

<sup>306</sup> WETTER 2002, 324.

<sup>307</sup> V Pramenech je uváděn od roku 1396 jako Johannes de Austria/Vienna nebo de Stammesdorf odvozeného od lokality nedaleko Vídně. Vztahy s Jiřím z Lichtenštejnu jsou doloženy také písemně. Býval jeho kaplanem, kanovníkem kapituly sv. Vigilia v Tridentu a farářem špitálu sv. Martina v Tridentu, následně farářem kostela Panny Marie v Pergine a Panny Marie v Cavalese. DAL PRÁ 1999, 14.

<sup>308</sup> PINTARELLI 2002, 390.

<sup>309</sup> DAL PRÁ 1999, 578.

<sup>310</sup> K novému zasvěcení došlo roku 1615. DAL PRÁ 1999, 577.

<sup>311</sup> PINTARELLI, 390.

s Mistrem Václavem, byl kostel pravděpodobně sídlem bratrstva Dobré smrti, což mělo také rozhodující význam pro ikonografii.

Fresková výzdoba spojovaná v literatuře s Mistrem Václavem se nachází v oddělené části kostela za hlavním oltářem, dnes používané jako sakristie, původně však součástí jediné lodě kostela. Malby byly odhaleny díky restaurování, prováděném roku 1980, plně odkryty a restaurovány 1982-3.<sup>312</sup> Další restaurování maleb proběhlo v letech 2007-9, kdy byly malby očištěny a zbaveny solných nánosů.<sup>313</sup>

Poprvé se malbami zabýval Nicolo Rasmio roku 1983, kdy je zařadil do okruhu česky ovlivněného malířství kolem roku 1400, blízkého Třeboňskému mistovi.<sup>314</sup> Považuje malby za dílo přechodu Mistra Václava mezi freskami v Tridentu a pozdní tvorbou malíře v Rifianské hřbitovní kapli. Také Enrico Castelnovo našel v perginském cyklu některé prvky totožně provedené jako v cyklu Měsíců. Jemná malba skály na výjevu Pohřeb sv. Kateřiny a záhyby draperie, mají podle jeho názoru blízké analogie v Orlí věži.<sup>315</sup> Laura dal Prá se ve svém článku věnovala zejména ikonografii cyklu. Dochází ale také k závěru, že malby byly objednány Johannešem Stammersdorfem, blízkým spolupracovníkem Jiřího z Lichtenštejna, čímž vysvětluje působení stejného umělce ve zdejších kostele.<sup>316</sup> Poslední, kdo se tímto dílem zabýval je Silvia Spada Pintarelli. Po pečlivém zhodnocení analogií s cyklem Rifianským i Tridentským dochází k závěru, že autorem všech zmiňovaných maleb by mohl být stejný umělec, přičemž odlišnosti mezi jednotlivými cykly vysvětluje jednak rozdílnými záměry objednavatelů, jednak změnou stylové orientace svého autora, Mistra Václava.<sup>317</sup>

Dodnes jsou dochovány čtyři velké výjevy umístěné na severní a jižní stěně, ohraničené malovaným rámem, nahoře vegetabilního a po ostatních stranách geometrického charakteru.<sup>318</sup> Na severní stěně se nachází vlevo *Madona s dítětem mezi světci*. Zleva jsou to sv. Barbora/Klára s monstrancí, sv. Dorota s košem květů, sv.

<sup>312</sup> DAL PRÁ 1999, 580. Restaurátorské práce prováděl Maurizio Tagliapietra di Verona.

<sup>313</sup> Restaurátorské práce prováděl Martin Pittertschatscher a Valeria Vagheggi, zpráva uložena na úřadu PP v Trentu.

<sup>314</sup> RASMO 1983, 29.

<sup>315</sup> CASTELNUOVO 1986, 49.

<sup>316</sup> DAL PRÁ 1999, 577-604.

<sup>317</sup> PINTARELLI 2002, 390-401.

<sup>318</sup> Při posledním restaurátorském zásahu byly odhaleny také malby v dnešní lodi, znázorňující výjevy ze života sv. Mikuláše z Bary. Tyto malby nebyly zatím zpracovány, jsou však jistě starší než ty, vytvořené ve stejném kostele Václavem a můžeme je zařadit do okruhu Giottových následovníků. Právě tyto malby jsou v horní části rámovány zcela totožným akantovým vlysem, jaký nalezneme i nad výjevy spojovanými s naším malířem. Jelikož i Václavovy malby se v době svého vytvoření nalézaly v lodi kostela. Je patrné, že právě tímto rámem se snažil malíř navázat na starší malby a sjednotit tak alespoň částečně výzdobu tohoto kostela. Také zde se tedy setkáme, tak jako v Rifianu a v Orlí věži, s malířovou reflexí dostupných uměleckých děl.

Magdaléna s mastí a napravo od Madony sv. Jan Křtitel s beránkem v medailonu, sv. Pavel s Mečem a dva biskupové, zatím nejisté identifikace.<sup>319</sup> Ve vedlejší poli je dnes dochována dřevěná loď se sv. Pavlem a postavami apoštolů. Pravděpodobně se jedná o porušenou biblickou scénu *Bouře na moři*. Na protější stěně jsou dva výjevy z legendy sv. Kateřiny Alexandrijské, umučené podle hagiografických legend na počátku 4. století za císaře Maxencia. Z celého příběhu jsou dochovány scény *Stětí* a *Pohřeb svěřence na hoře Sinaj*. Je však velmi pravděpodobné, že malby pokračovaly do prostoru dnešní lodi, jelikož vedle výjevu *Stětí* je dochován zlomek rámu z dalšího malovaného pole.<sup>320</sup>

## 5.1 Popis a ikonografie

Na jižní stěně zcela vlevo se nachází *Madona s dítětem mezi svěřenci* stojící na okrovém terénu s tmavě modrou noční oblohou nad hlavami, která byla původně poseta hvězdami. [79] Uprostřed obdélného pole stojí mírně doprava natočená Marie v modrošedých šatech a bílém plášti, který spadá až na zem, takže zakrývá zcela její postavu. Na pravém boku drží Ježíška v zelené košilce, který se přiklání k tváři své matky. Světlé vlasy Panny Marie jsou spletené do copů kolem hlavy, která je zdobená vysokou královskou korunou a svatozáří. V horní části je figura značně poškozena a to zejména trup, levá část obličeje Panny Marie a pravá část obličeje Krista. Po pravé ruce Madony se nachází postava sv. Marie Magdalény s nádobou na mast, kterou drží v obou rukách na levé straně. Postava je oděna ve žlutém plášti a světlé zvlněné vlasy jí spadají přes ramena na záda. Spodní polovina malby je zcela zničena. Dále vpravo opět pouze polovina dochované postavy sv. Doroty v okrovém šatu a červeném plášti, který si přidržuje levou rukou a v pravé ruce drží koš s květinami, plody a ovocem. Zcela vlevo stojí ženská postava ve žlutých šatech a modrém, červeně podšitým plášti s monstrancí, podle Laury dal Prá se jedná o sv. Barboru.<sup>321</sup> Po levé ruce Madony je zobrazen sv. Jan Křtitel. Stojí bos, oděn ve velbloudí kůži a žlutém plášti sepnutým uzlem na levém rameni, volně spadajícím ke kolenům. Jeho tváře jsou propadlé dlouhým hladověním na poušti. Levou rukou ukazuje na medailon s Beránkem božím, který drží v pravici překryté pláštěm. Velmi sugestivní tvář s dlouhými vousy a vlasy volně se vlnícími přes ramena hledí divákovi přímo do očí tak jako ostatní postavy na výjevu. Dále vpravo je postava sv. Pavla opět bosá, oděna v červeném plášti s tyrkysovým podšitím, který

---

<sup>319</sup> Je možné je ztotožnit s biskupem Vigiliem – patronem tridentského biskupství a biskupem Mikulášem, původním patronem kostela. DAL PRÁ 1999, 582.

<sup>320</sup> DAL PRÁ 1999, 580.

<sup>321</sup> DAL PRÁ 1999, 579.

spadá až na zem, v pravé ruce volně zdvihá meč, jímž byl sťat a v levé dlani třímá knihu. Napravo od sv. Pavla vidíme dvě téměř zničené postavy, které je však snadné určit jako světce-biskupy, díky pastoračním berlám a mitrám, které se z výjevu jediné dochovaly. Pravděpodobně se jedná o sv. Vigilia, zakladatele Tridentské diecéze a sv. Mikuláše z Myry (či z Bari), jemuž byl kostel původně zasvěcen.<sup>322</sup>

Celý tento výjev je charakteristický velikou monumentalitou postav a jednoduchou kompozicí. Postavy jsou poměrně hmotné, mírně podsadité, s jednoduchými gesty hledí divákovi přímo do očí. Stojí na úzkém pruhu okrové země a pozadí je tvořeno tmavě modrou oblohou posetou hvězdami. Dvě dochované mužské tváře mají velice pronikavý výraz tváře s naturalistickým zájmem o detaily, jako jsou vlasy, vousy, vrásky. Ženské obličejy jsou jemnější a klidnější. Mírně disproporční je provedení končetin, což je patrné zejména na postavě sv. Jana Křtitele, který má příliš velké ruce i chodidla.

Námět Madony mezi světci představuje téma *Sacra Conversatione*, tichou rozmluvu s klidnými gesty, které postavy přivádějí do vzájemného vztahu.<sup>323</sup> Jak Křtitel, který ukazuje na Beránka v medailonu, ukazuje zároveň na malého Krista v náručí Madony, který je opravdovým „*Agnus Dei, qui tollit peccata mundi*“ (Jn 1,29). Modré hvězdné nebe podle dal Prá naznačuje, že tato tichá konverzace se neodehrává v našem světě, nýbrž je jakýmsi nebeským znovusetkáním postav příkladné zbožnosti.<sup>324</sup> Výběr světců byl zapříčiněn původní funkcí kostela hřbitovního.<sup>325</sup> Hlavním motivem společným všem světcům, je jejich spojitost s náhlou smrtí. Sv. Barbora je známá jako patronka horníků, takže v oblasti Pergine, kde se vyskytovalo množství dolů, není její volba překvapující.<sup>326</sup> Mohla být však motivována ještě z jiného důvodu. Patronkou horníků se totiž stala až přeneseně, a to proto, že v dolech bylo stále nebezpečí náhlé smrti, tedy smrti bez posledního přijímání. Právě z toho důvodu je zde jako atribut světice použita monstrance s hostií a ne, jinak mnohem užívanější, věž s trojitým oknem.<sup>327</sup>

Stejně tak sv. Dorota, umučená za časů Diokleciána a Maximiána v Cesarei roku 304, byla ctěna jako patronkou dobré smrti, díky své možnosti přímlyvy v poslední

---

<sup>322</sup> DAL PRÁ 1999, 582.

<sup>323</sup> DAL PRÁ 1999, 585.

<sup>324</sup> DAL PRÁ 1999, 585.

<sup>325</sup> Ikonografii námětů se podrobně věnuje Laura DAL PRÁ 1999.

<sup>326</sup> DAL PRÁ 1999, 586.

<sup>327</sup> Nabízí se zde také ztotožnění postavy se sv. Klárou, jejímž zcela obvyklým atributem je právě monstrance. V kontextu ikonografické náplně kostela mi však připadá pravděpodobnější názor Laury dal Prá, že se jedná o sv. Barboru.

chvíli.<sup>328</sup> Zobrazení Marie Magdaleny v tomto kontextu vychází z evangelijního vyprávění Lukáše (Luk. 7,36-50), kde za očistění nohou Kristových svými vlastními vlasy získala úplné odpuštění hříchů a stala se tak příkladem možnosti vykoupení z hříchu každého stvoření.<sup>329</sup> Dalším důležitým inspiračním momentem z její legendy je vyprávění o konci života svaté, když po třiceti letech pokání na poušti tušila, že se blíží její konec, požádala biskupa Maximinuse aby se k ní vydal na Velikonoční pondělí: „...přijala od biskupa tělo a krev Páně, ponořená v slzách. Poté se poklonila celým tělem před oltářem a její duše odešla k Pánovi.“<sup>330</sup> Apoštol Pavel byl zahrnut do výběru světců podle názoru dal Prá jednak na základě vyprávění Legendy Aurei, jednak na základě jeho řeči v Prvním dopise Korintským (1Kor 15,1-58), kde vyvrací pochybnosti některých členů korintské komunity o posmrtném životě.<sup>331</sup> Případné umístění postavy sv. Vigilia nemuselo mít přímou spojitost s Ars Moriendi, ale mohlo být motivováno jednoduše skutečností, že se jedná o patrona Tridentské diecéze. Jelikož Pergine v době vytvoření tohoto cyklu spadala pod správu tridentského biskupství a knížectví, bylo by jeho zahrnutí do tohoto výjevu logické.<sup>332</sup> Také biskup sv. Mikuláš z Bari, původně tyrolský světec, nemá nejspíš žádnou přímou spojitost s tímto kultem, avšak je známo, že mu bylo zasvěceno několik hřbitovních kaplí v oblasti a byl tedy pravděpodobně zahrnut mezi světce, na něž se středověký člověk v posledních momentech obracel.<sup>333</sup>

V poškozeném poli vedle devočního obrazu Sacra Conversatione, se nachází výjev narativního charakteru, *Bouře na moři*. Téměř přes celou šířku pole se rozprostírá dřevěná velice naturalisticky malovaná loď složená z širokých prken, ponořená do vln Getsemanského jezera. Loď je zaplněná apoštolů, kteří hledí všichni stejným směrem doprava. [81] Přírodní rámeček je naznačen skalisky zcela vlevo dole, které představují pevninu, výraznými vlnami rozbouřeného moře a tmavě modrou noční oblohou se zbytky hvězd. [82] Napravo, kam vede diváka pohled apoštolů, scéna patrně pokračovala výjevem sv. Petra, který kvůli své malé víře nemůže napodobit Mistra

<sup>328</sup> Hagiografická legenda Aurea vypráví, že těsně před popravením sv. Doroty, šel okolo Theofil a posmíval se její radosti z blížící se vlastní smrti. Právil, ať mu přinese plody z ráje, až se tam dostane. Jakmile domluvil, objevil se chlapec s košíkem jablek pro Theofila, ten přijal novou víru, sám byl umučen avšak spasen. DAL PRÁ 1999, 587.

<sup>329</sup> DAL PRÁ 1999, 588.

<sup>330</sup> DAL PRÁ 1999, 589.

<sup>331</sup> DAL PRÁ 1999, 590. Vyprávění z legendy Aurea se týká momentu, kdy byl Pavel odsouzen na smrt císařem Nerem a pronesl tato slova: „...aby jsi věděl, že žiju ve věčnosti také po smrti těla, ukážu se ti živý a tak budeš moci vidět že Kristus je Bohem života, ne Bohem smrti...“. Po umučení se Pavel zjevil císaři a pravil: „Hle, já Pavel, voják věčného a neporazitelného krále. Alespoň nyní uvěř, že jsem živý a ne mrtvý...“.

<sup>332</sup> DAL PRÁ 1999, 595.

<sup>333</sup> DAL PRÁ 1999, 595.

přicházejícího po vodě.<sup>334</sup> Tváře apoštolů, zobrazené z tříčtvrtečního profilu se vyznačují fyziognomickým realismem. Na některých tvářích je dodnes velmi dobře zachovaná modelace objemů. Příkladem je druhá postava zprava v první řadě, jejíž vousatá tvář je dobře srovnatelná s obličejí známými již z Rifianských fresek, zejména s postavami kolem císařovny Heleny. Jejich hlavy obklopují kulaté nimby, po jejichž obvodu je vyznačen tečkami tlačný dekor. Rýhy patrné podél hlavy v prostoru svatozáře naznačují, že tyto partie byly pokryty plátkovým zlatem. Na této scéně je také velmi dobře patrná červená obrysová kresba figur i předmětů.

Význam tohoto zobrazení bývá interpretován přeneseně, jako loď představující církev, která i když pluje na rozbouřených vlnách nebezpečí tohoto světa, dosahuje za Kristovy pomoci touženého cíle. Podle dal Prá zde má mít uklidňující efekt pro věřící, kteří se mají svěřit do rukou církve, a ta je dovede do přístavu.<sup>335</sup> Kompozice tohoto námětu byla ve 14. století často inspirována Giottovými mozaikami ve staré bazilice San Pietro, která se stala předmětem zvláštní úcty a současně pramenem inspirace pro další zobrazení tohoto námětu.<sup>336</sup> Zde se však znalost těchto mozaik odráží jen velmi vzdáleně, a to v umístění postavy zcela vlevo, která drží veslo ponořené do vln jezera.

Pole na protější stěně vpravo, představující scénu *Stětí sv. Kateřiny*, je velice poškozené s rozsáhlými částmi odloupané omítky. [83] Výjev se odehrává se v hornaté krajině, v pravé části stojí skupina rytířů a koňů, z nichž dochovaná je pouze jedna celá postava rytíře, spodní část druhé postavy a muž se špičatou orientální čepicí, který se otáčí doprava a rukou ukazuje na výjev stětí. Místo, směrem k němuž se tato postava otáčí, je dnes ztracené, pravděpodobně zde však byl znázorněn císař Maxencius v sedle. V pravé části klečí světice v bílém dlouhém rouchu, skloněná k poslední modlitbě před samotným aktem stětí. Nad ní se zprudka napřahuje zahnutým mečem kat, oděný v červených kalhotách, jehož obličej je velice hrubých až karikaturních rysů. Rozsáhlá zničená partie malby napravo uprostřed bohužel zasahuje až do míst, kde byla znázorněna horní polovina těla světice, z níž nám zbyla jen část blondatých vlasů spletených do copu, svatozář a část dlaní sepjatých k modlitbě. Kolem hlavy svaté Kateřiny je vidět polovina svatozáře, původně opět zlatené, která je provedená stejným

---

<sup>334</sup> PINTARELLI 2002, 391.

<sup>335</sup> Dal Prá 1999, 598.

<sup>336</sup> Například pro predelu Lorenza Veneziana dnes rozmístěnou v GemäldeGalerii staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz (1370), či pro fresky v kostele v Pistoji (kolem 1372). Je dosvědčeno, že mezi malíři kolovali kresby kompozice tohoto námětu nejen Giottových mozaik, ale také maleb provedených v Cappellone degli Spagnoli v Santa Maria Novella ve Florencii malířem Andreou da Bonaiuto v letech 1366-67. DAL PRÁ, 588.

způsobem jako kolem hlav apoštolů z předchozího výjevu. V této souvislosti je na místě podotknout, že kromě svatozáří se zde s pokládáním plátkových kovů nesetkáme. Ani meč kata, ani brnění rytíře nebylo provedeno touto technikou, ale pouze imitovalo kovový povrch v malbě.<sup>337</sup>

*Pohřeb sv. Kateřiny* se odehrává na vrcholku hory Sinaj, představené pouze vrcholkem útesu, který zabírá celou spodní polovinu pole. [84] Čtveřice andělů rozmístěných kolem sarkofágu uprostřed výjevu ukládají tělo zesnulé do hrobu. Dva andělé po stranách a dva andělé za sarkofágem dosvědčují zázračný charakter pohřbu, jak jej líčí Jacopo da Varagine v *Legendě Auree*.<sup>338</sup> Klidný charakter jednoduché a velmi harmonické kompozice zdůrazňuje naturalisticky pojaté tělo sv. Kateřiny, s proužkem červené barvy stékající na krku, upomínající na předchozí výjev. Velmi elegantní je provedení bílých šatů andělů, které jsou přepásány v pase a spadají až k zemi. Záhyby jsou provedeny velmi měkce v paralelních záhybech, které se ve spodní části svíjejí do kulatých forem. Oba andělé v pokleku po stranách sarkofágu mají k šatům připevněnou nápisovou pásku, která bohužel není ani v jednom případě čitelná.

Stejný námět nalezneme i na freskách v kapli hradu Roncolo nedaleko Bolzana, který byl proveden kolem roku 1400 a bývá připisován dílně Hanse Stotzingera.<sup>339</sup> Pintarelli použila porovnání těchto dvou výjevů ke zdůraznění kompozičních kvalit autora perginských maleb, který ač velmi jednoduchou kompozicí nalézá nekonvenční a velmi působivé řešení.

## 5.2 Stylový rozbor

Pro perginské malby je typická jednoduchost kompozic, veliké měřítko postav a poměrně malý zájem o prostorové rozvinutí krajiny. I přes malý prostor jí věnovaný je zřejmý naturalistický zájem umělce. Zejména skály, které naznačují krajinný terén jak na scéně Pohřbu sv. Kateřiny, tak na scéně Uklidnění bouře na moři, jsou stínovány do posledních detailů. Způsobem provedení jsou velmi blízké hornatému terénu z Orlí věže. [69, 71] V obou cyklech umělec vrstvil skály horizontálním směrem a i finální stínování provedl na těchto partiích ještě do vlhké omítky.<sup>340</sup> Také provedení některých detailů, jako je proužek stékající krve na světice ukládané do hrobu, či detailní kresba

---

<sup>337</sup> Místa, která byla provedena pokládáním plátkových kovů, jsou běžně ohraničena rýhou, ta však na těchto částech není patrná.

<sup>338</sup> PINTARELLI 2002, 391.

<sup>339</sup> PINTARELLI 2002, 391.

<sup>340</sup> Z restaurátorské zprávy pro cyklus Měsíců roku 1978 Leonarda Tintorihovo vyplývá, že největší pozornost byla již v podkladové vrstvě věnována modelaci skal, domů a zvířat. Restaurátorská zpráva otištěna v CASTELNUOVO 1986, 256.



dřeva lodi ze scény v protějším poli jsou provedeny velmi realisticky. Postavy jsou velikého měřítká a působí poněkud izolovaně. Zejména na výjevu *Madona mezi svěťci* a na scéně *Uklidnění bouře na moři*. Výjev *Pohřeb sv. Kateřiny* se naopak vyznačuje harmonickou kompozicí umístěním postav andělů kolem hrobu svěťce.

Dalším formálním prvkem je hrubost rysů mužských postav, zejména kata na scéně *Stětí sv. Kateřiny*, která je dobře srovnatelná s postavami venkovanů na cyklu *Měsíců* v Orli věži. Silvia Spada Pintarelli srovnává také figury koní na scéně *Stětí sv. Kateřiny* s koňmi na měsících *Únor* a *Září* v Orli věži.<sup>341</sup> [85, 86] Ještě přesnější analogie nalezneme při srovnání s některými postavami z cyklu z Rifiana. Příkladem je mužská postava zobrazená z en face pod výjevem *Pád model*. Obličej obou postav jsou srovnatelné hrubým provedením vrásek kolem očí a na čele, nadměrnými rozměry uší, které jsou neanatomicky nasazeny na hlavu a velkým nosem. Také typika ženských obličejů se opakuje v Riffianském cyklu velmi často. Jako příklad je možné uvést obličej zesnulé sv. Kateřiny, nebo tvář sv. Doroty, obě velmi podobné: úzká kulatá brada, kulatý nos, krátké plné rty kulaté oči s mírně oteklými víčky. Stejný obličej nalezneme mnohokrát v Riffianu, například klečící korunovaná ženská postava na scéně *Pád model*. Silvia Spada Pintarelli takto srovnává se sv. Dorotou ženskou bystu (Sibylu) v quadrilobu rámování Riffianských maleb.<sup>342</sup> [87, 88] Další analogie s cyklem maleb v Rifianu nalezneme i na některých částech oděvů. Špičatá čepice orientálního charakteru, kterou má na hlavě jedna z postav přítomných *Stětí sv. Kateřiny*, je zobrazena na hlavě postavy v Riffianské malbě *Nesení kříže*. Stejně tak provedení draperie, je možné porovnat s některými postavami z Rifiana. V Pergine je většina výjevů silně poškozena, avšak dobře dochovaná draperie na postavách andělů z výjevu *Pohřeb sv. Kateřiny* přináší analogické provedení jako je draperie *Mojžíše přijímajícího manu*. Jedná se o onen měkký typ s paralelními záhyby stáječícími se do kulatých forem, pod nímž je patrné tělo postavy. Také šaty sv. Kateřiny na scéně *Stětí* jsou řaseny obdobným způsobem. [75, 84]

Technologické postupy, které nalezneme v Pergine se stále opakují v dílech Mistrovi připisovaných. Pod malbami je patrná velmi sumární přípravná kresba obrysových linií postav, provedená červeno-hnědou linkou. Malby jsou provedeny technikou *fresco-secco*. Svrchní modelační vrstvy obličejů postav jsou nesmírně jemné a detailní. Skály

---

<sup>341</sup> PINTARELLI 2002, 391.

<sup>342</sup> PINTARELLI 2002, 392.

jsou stejně tak jako v Orlí věži pečlivě promodelovány ještě na vlhké omítce.<sup>343</sup> Také tlačení dekor svatozáří je přítomen v Riffianu, v Tridentu potom na dekorativních prvcích oděvů. Dále použití červené podkladové barvy v místech oblohy, se opakuje v Orlí věži a na malbách z vnější strany chóru farního kostela v Termenu.<sup>344</sup>

Analogie s českým prostředím hledal poprvé Nicolo RASMO, a to v díle „*epigonů Mistra Theodorika*“.<sup>345</sup> Také Silvia Spada Pintarelli se přiklání k Theodorikovské orientaci maleb a pro mužské obličejy shledává nejbližší předstupeň v tváři sv. Petra z kaple sv. Kříže na Karlštejně, stejně tak ženské postavy je podle ní možno srovnat s tvářemi z Apokalyptického cyklu v kapli Panny Marie na stejném hradě.<sup>346</sup>

Scéna *Sacra Conversatione* má co se kompozice týče, v českém prostředí velmi blízký o nemnoho let mladší příklad. Jedná se o malby v kapli sv. Kříže v katedrále sv. Víta, z doby po roce 1386, kde je Marie mezi světcí zobrazena se dvěma klečícími postavami donátorů, patrně Albrechtem III. Habsburským a jeho ženou Eliškou, dcerou Karla IV.<sup>347</sup> [80] Tyto malby jsou již z doby pokročilého stadia krásného slohu. Pomíneme-li odlišné pojetí draperie, je Madona zobrazena zcela totožně jako v Pergine, zejména ve své horní části. Světlé vlasy volně spletené dozadu spadající přes uši, hlava natočená stejným směrem, zdobená korunou a nimbem s reliéfním puncováním. Také provedení dítěte je analogické jako v Pergine. Malý světlovlasý Ježíš sedí na matčině pravé ruce, svou pravou rukou se přidržuje Mariina šatu a tiskne se k její tváři. V Pergine se však setkáme s větší snahou o zdůraznění tělesnosti Madony i dítěte. Postavy nejsou na rozdíl od českých krásnoslohých figur nijak subtilní, nesetkáme se zde ani s výrazným esovitým prohnutím.<sup>348</sup> Takovéto mírně robustní pojetí postav odráží poučení starší vrstvou českého malířství, zejména okruhu Mistra Theodorika. Následující generace malířů v Čechách dospěla ve svém projevu k velikému odhmotnění postav, což je patrné také na malbách v kapli sv. Kříže ve sv. Vítu. Tato tendence je ale autorovi perginských fresek zcela cizí.

Laura dal Prá srovnává provedení Madony s dítětem s postavou Panny Marie na dorsálním kříži, vytvořeném pro Jiřího z Lichtenštejna (1390-1391). Zde je Madona

---

<sup>343</sup> CASTELNUOVO 1986, 256.

<sup>344</sup> Tento postup však není patrně důkazem o autorství fresek, jelikož se vyskytuje v oblasti běžně již koncem 14. století.

<sup>345</sup> RASMO 1987, 86, pozn. 12. Uvádí dílo autora Votivní desky Jana Očka z Vlašimi či oltář z hradu Tyrol.

<sup>346</sup> PINTARELLI 2002, 391.

<sup>347</sup> Naposledy byly zpracovány v ROYT/KUTHAN 2011, 314.

<sup>348</sup> Setkáme se v mnoha případech i s anatomickými nesrovnalostmi – zejména chodidla a ruce postav jsou často naddimenzované.

znázorněna jako Panna sluncem oděná stojící na měsíci. Poloha dítěte tisknoucího se k tváři své matky je srovnatelná, avšak Marie se liší zejména provedením vlasů a také draperie obou postav je provedena odlišně. Jednalo se tedy nejspíše o kompozici v Čechách široce rozšířenou, kterou snad poznal autor perginských fresek během svého tamějšího školení.

Na základě mnoha totožných prvků s cyklem maleb v Rifianu je podle mého názoru možné přiřadit tyto malby k tvorbě Mistra Václava v Rifianu podepsaného. Jak prokázala ve svém článku Laura dal Prá, jedná se s největší pravděpodobností o objednávku Johannesse Stammesdorfa, blízkého spolupracovníka Jiřího z Lichtenštejna, což naznačuje opět úzké propojení malíře s dvorem tohoto biskupa.

## 6 Merano

Dalším dílem, které je v literatuře spojováno s tvorbou Mistra Václava, jsou malby v podjezdu věže farního kostela v Meranu. Poprvé se jimi zabýval Inama, později Weingartner, Morassi i Rasmó. Všichni badatelé se shodně přiklánějí k atribuci výjevu malíři Václavovi.<sup>349</sup> V jednom poli pod klenbou nalezneme výjev odehrávající se v bujném lesním porostu s keři a stromy velmi detailně provedeného listoví. [89] Zcela nahoře nad vysoko položeným horizontem je pruh tmavé noční oblohy ozářené měsícem v úplňku. Mírně vlevo nahoře stojí dřevěný kříž na skalnaté vyvýšenině s červeným svislým a modrým vodorovným břevnem. Před křížem vpravo dole klečí dvojice mužských postav. Jeden je oděn v červeném plášti a ruce má sepjaté v modlitební gesto, za ním druhý v bílém přepásaném plášti a špičaté červené čepici ukazuje pravicí na kříž. Mezi křovinami jsou fragmentárně dochované žánrové výjevy lišky, srnce a jelena.

V dosavadní literatuře se setkáme se dvěma výklady tohoto námětu. Starší badatelé uváděli, že se jedná o votivní obraz dvou meranských obyvatel, kteří byli osvobozeni trinitáři z maurského zajetí.<sup>350</sup> S novou teorií následně přišel Andergassen, podle nějž se jedná o *Zjevení Kříže sv. Janu z Mathy a Felixovi z Valois*.<sup>351</sup> Na základě tohoto výkladu spojil dataci fresek s dvoustým výročím založení řádu Trinitářů, které však uvádí k mylnému datu 1413. Tato datace je navíc podle jeho názoru podpořena malbami ve vedlejším poli, kde se nachází fragment Piety, datované k roku 1414.<sup>352</sup> Silvia Spada Pintarelli souhlasí s Andergassenovým výkladem námětu a souhlasí i s datací k dvoustému výročí založení řádu, které však nastalo již roku 1398.<sup>353</sup>

Obě klečící postavy jsou oděny v pečlivě stínované draperii velmi podobného typu, jako je tomu u postav v Rifianských malbách. Řasení roucha muže v bílém plášti je obdobné jako šat anděla ze scény *Pohřeb sv. Kateřiny* v Pergine a jako roucho Mojžíše ze scény *Sběr many* v Rifianu. Také detailně modelované obličejové i jejich typika jasně ukazují k Mistru Václavovi. Obličej první postavy v červeném rouchu je dobře srovnatelný s tváří muže ze scény *Klanění zlatému teleti*. [92, 93] Špičatá čepice, již má na hlavě muž v bílém rouchu, se opakuje také na všech ostatních malbách spojovaných s naším umělcem. Nelezneme ji například na scéně *Nesení kříže* v Rifianu či na scéně

<sup>349</sup> INAMA 1927; MORASSI 1934; WEINGARTNER 1948; RASMO 1957.

<sup>350</sup> INAMA 1927; MORASSI 1934; WEINGARTNER 1948.

<sup>351</sup> ANDERGASSEN 1994, 14.

<sup>352</sup> ANDERGASSEN 1994, 14sq.

<sup>353</sup> PINTARELLI 2002, 396.

Stětí sv. Kateřiny v Pergine. Modré nebe je malováno na červené podkladové vrstvě, což je technologický postup, který používal Mistr Václav na všech svých dílech.

Tyto malby jsou však důležité zejména z toho důvodu, že přinášejí velmi těsné stylové propojení i s cyklem Měsíců. Již Weintgartner konstatoval, že krajina s detailně provedenými rostlinami, od jejichž lesknoucích se listů se odráží měsíční svit, svědčí pro autorství umělce, který vytvořil stejně atmosféricky propracovanou krajinu v Orlí věži. [90, 91] V soudobém tyrolském malířství jinak totiž nenalezneme žádný příklad takto kontinuálně utvářené krajiny ale zejména snahu o popsání světelného režimu.<sup>354</sup> Také Nicolo Rasmò ve způsobu provedení vegetace spatřuje zásadní analogie a malby chápe jako důkaz o propojení cyklu Měsíců s cyklem z Rifiana.<sup>355</sup>

---

<sup>354</sup> WEINTGARTNER 1948, 40.

<sup>355</sup> RASMO 1957, 28.

## 7 Termeno

### 7.1 Hřbitovní kostel sv. Valentina

Kostel sv. Valentina nalezneme nedaleko za vesnicí Termeno, obklopen hřbitovem. Byl postaven kolem roku 1250 původně v románském stylu, nyní s gotickými prvky, které jsou plodem pozdějších přestaveb. Orientován východně-západním směrem, je dnes tvořen jedinou lodí s polokruhovou apsidou a přistavěnou kampanilou románsko-gotickou. Stavba byla rozšířena severním směrem roku 1280 a ve stejné době byla pravděpodobně přistavěna i sakristie na západní straně a prolomena okna v lodi.<sup>356</sup>

Stěny kostela jsou zcela pokryty freskami několika cyklů, které vznikly z rukou rozličných umělců mezi 70. lety 14. století a prvními dvěma desetiletími 15. století. S Mistrem Václavem jsou v tomto kostele spojovány malby *Ze života sv. Uršuly* na jižní stěně a kompozice *Klanění třech králů* v rozlehlé krajině na stěně východní nad vítězným obloukem. K malbám se neváže příliš veliké množství literatury. Převážná část informací je tvořena pouze kusými citacemi ve statích věnovaných tematice Mistra Václava.<sup>357</sup> V nich se většinou autoři bez důkladnějšího stylového rozboru kloní k atribuci maleb Mistru příbuznému autorovi, který vytvořil malby v Orlí věži, a to zejména pro jeho „virtuózní schopnost v malbě krajiny“.<sup>358</sup> Leo Andergassen v malbách spatřuje dílo malíře veronské provenience pracujícího v rámci bolzanského prostředí.<sup>359</sup>

Výjevy z legendy o sv. Uršule nejsou rozděleny do jednotlivých polí, ale scény jsou tvořeny jedinou kompozicí, která shrnuje některé z nejdůležitějších okamžiků života světice. [94] Příběh lze číst zleva doprava podél eliptického oblouku kompozice. Začíná odjezdem z Basileje, dále pokračuje příjezdem do Kolína a přepadením Huny.<sup>360</sup> Kompozice je umístěna v rámu a výjevy se odehrávají v rozlehlé krajině s mnoha scénami z venkovského života a s domácími pracemi zemědělců provedené způsobem téměř miniaturistickým. Vlevo nahoře je zobrazena Basilej, jako hradbami obehnané město s mnoha věžemi, z jehož brány vychází zástup panen. Ve spodní části nastupují do lodi, kde se Voršila setkává se svým budoucím manželem. Vpravo nahoře je znázorněn vojenský tábor Hunů, z nějž vychází útok na loď sv. Voršily zobrazený vlevo dole.

---

<sup>356</sup> PINTARELLI 1997, 176.

<sup>357</sup> RASMO 1982; 1987; PINTARELLI 1997; ANDERGASSEN 2007.

<sup>358</sup> RASMO 1987, 94.

<sup>359</sup> ANDERGASSEN 2007, 82.

<sup>360</sup> PINTARELLI 1997, 177sq.

Nepochybně od stejného mistra, jako výjevy se sv. Uršulou, pochází freska *Klanění třech králů* na východní stěně. [95] Tento výjev je bohužel v horní části poškozený, takže nedovoluje zcela posoudit, jak kompozice pokračovala v horní části. Dodnes se dochoval právní plán se Svatou rodinou v dřevěném přístřešku zcela vlevo, zprava přicházejí králové se svým zástupem. Za nimi se zdvíhá jakýsi skalnatý přeryv, který však nenabízí průhled do krajiny, ale naopak kompozici uzavírá. Na vrcholcích těchto skal nalezneme několik drobných postav venkovanů. Také vpravo zcela dole je v krajině znázorněn žánrový výjev vesničana s povozem taženým dvěma voly. Velkou pozornost přitahují postavy tří králů v drahých velmi propracovaných pláštích. Nejvýraznější je třetí král v mírně prohnutém esovitém postoji, zahalený v modrém dlouhém plášti, který spadá v tuhých rourovitých záhybech dolů až na zem, kde se zvonově rozšiřuje. Tato velmi módní postava dvorského charakteru je však zcela cizí známým Václavovým malbám.

Scénu Klanění třech králů nalezneme na vstupní stěně hřbitovní kaple v Rifianu. Přesto, že tamější výjev je silně poškozen, je možné porovnat postavy sv. Josefa. [96, 97] V Rifianu je oděn ve fialové silně stylizované draperie s jen minimálním zájmem o zdůraznění naturalistických detailů. Oproti tomu v kostele sv. Valentina je sv. Josef zobrazen jako robustní postava venkovana v odpovídajícím oděvu, bližící se spíše vesničanům z Orlí věže. Postavy tří králů i Marie jsou lépe srovnatelné se scénou stejného námětu ve XIII. arkádě křížové chodby dómu v Bressanone, datovatelné k roku 1410.<sup>361</sup> Štíhlá postava druhého krále v zelených šatech v téměř tanečním postoji svou elegancí odpovídá třetí postavě krále v modrých šatech v Termenu. [98, 99] Také Klanění třech králů z křížové chodby bressanonského dómu, dnes přenesené do tamějšího diecézního muzea, datované k roku 1417 je lépe srovnatelné s provedením postav, draperií i krajiny na stejném výjevu v Termenu.

Styl maleb umožňuje dataci jistě mezi 1410-20, hlásí se k okruhu dvorské malby, která interpretuje v aristokraticko-dvorském smyslu sakrální téma.<sup>362</sup> Obě fresky spojují stylově-formální prvky vytěžené ze severské oblasti, zejména se zřetelnými odkazy k malbě české, jak se ukazuje také z konfrontace s českou miniaturou v Národní knihovně ve Vídni (Cod. N. 370 fól. 66v-71r) líčící legendu sv. Uršuly, je zde konceptuální propojení s freskou v Termenu.<sup>363</sup>

---

<sup>361</sup> Datace k roku 1410 in: MORASSI 1934, 434.

<sup>362</sup> PINTARELLI 1997, 177.

<sup>363</sup> PINTARELLI 1997.

Výrazné je odlišení postav dvorských od postav vesničanů. Tři králové, stejně tak Voršila a její družina, jsou znázorněny jako elegantní štíhlé figury v drahých šatech. Naopak figury vesničanů ale i sv. Josef na scéně Klanění se vyznačují robustností a zájmem spíše o naturalistický detail, nežli o eleganci forem. Tato tendence je vlastní také autorovi cyklu Měsíců v Orlí věži, ale jedná se o jeden z nejtýpčtějších projevů internacionálního stylu a nelze z ní tedy usuzovat na bližší provázání obou autorů.

To co malby propojuje s cyklem v Orlí věži, je podle mého názoru, kromě „virtuózní schopnosti v malbě krajiny“<sup>364</sup>, také provedení šatů ženských postav na scénách z legendy o sv. Uršule, které je však zcela odlišného charakteru než pojetí draperie na malbách v Rifianu, Pergine či Meranu. [100] Záhybový systém zde netáhne tak silně ke stylizaci, ale v tuhých rourovitých záhybech spadá volně k zemi a poměrně dobře kopíruje tělo pod ním schované. Postava sv. Voršily vycházející ze skalnatého údolí odráží snahu o dekorativní ztvárnění linie spádu draperie, což je prvkem typickým pro malířskou oblast Veronsko-Lombardskou.<sup>365</sup>

Dále jsou to obličejové ženských postav, které spíše než typy tváří známé z Rifiana, Merana a Pergine, odpovídají obličejům dvorních dam v Orlí věži. [101] Obličej sv. Voršily je možné velmi dobře porovnat s ženskou postavou v měsíci Dubnu, či postavou z vinobraní. Také pro zdejší ženské tváře bychom našli blízké analogie v Brunšvickém skicáři. Široký nos, výrazná linie horního víčka ale i tvar obličejové je stejný na obou příkladech. Propojení s malbami v Orlí Věži je podle Pintarelli možné vysvětlit faktem, že území Termena bylo sídlem kapitána Adige, Heinricha von Rottenburg, a občasným sídlem biskupa Tridentského, Jiřího z Lichtenštejna, v době jeho episkopátu. Je proto možné uvažovat o vzájemné výměně podnětů mezi dvěma umělci, i kdyby se jednalo o provedení nezávislých zakázek.<sup>366</sup>

Čím se malby naopak dle mého názoru liší jak od cyklu Měsíců, tak od maleb v Rifianu, je provedení skalnatých útesů. V kostele sv. Valentina chybí skalám jemná pečlivá modelace a barevné odstupňování, ale zejména nejsou vrstveny v horizontálních pásích, jak je tomu na všech cyklech spojovaných s Mistrem Václavem, nýbrž tvořeny špičatými vertikálními za sebou uspořádanými útesy. Tyto útesy také nejsou využity k vytvoření přechodu mezi jednotlivými plány. Krajina není členěna na základě diagonálních pásem, ale horizontálními plány. Také jeden z typických rysů

---

<sup>364</sup> RASMO 1987, 94.

<sup>365</sup> Zejména v díle Stefana da Verony a jeho následovníků.

<sup>366</sup> PINTARELLI 1997, 197.



Václavových postav, tedy nepoměrně větší dlaně a chodidla vůči zbytku těla, zde nenajdeme. Postoje zdejších figur jsou velmi rozmanité a dobře anatomicky prokomponované. Postavy jsou štíhlé s dlouhými tenkými prsty, tedy zcela opačné tendence než jsou postavy na cyklech v Pergine či Rifianu. Scéna vraždění svatých panen s množstvím vojáků v rozličných postojích, napřahujících se k úderu, působí oproti statickým postavám cyklu z Rifiana i Pergine mnohem dynamičtěji.

Dalším prvkem, který silně malby odlišuje od ostatních maleb Václavovi přičítaných, je odlišné provedení svatozáří. [101] I zde se sice setkáme s tlačným dekorem a zlacením, avšak velmi rozdílného typu. Na cyklu v Pergine i v Rifianu je puncování prováděno pouze vtlačovaným tečkováním podél obrysu nimbu, ale na scénách se sv. Voršilou jsou svatozáře prováděny radiálně ke středu směřujícími čarami, což je způsob známý již z předchozí tradice místní malby.<sup>367</sup> Dle mého názoru tedy malby nebyly vytvořeny stejným malířem jako cykly v Rifianu, Meranu či Pergine, ale jiným umělcem, jehož styl je velmi blízký malbám v Orli věži a stejně jako ony odráží znalost lombardské školy. Patrně se jedná o některého z příslušníků tzv. Bolzanské školy, či některého z malířů, kteří se podíleli na výzdobě křížové chodby v Bressanone.

## 7.2 Farní kostel

Nicolo Rasmu s Václavem spojil ještě malby na venkovní stěně chóru farního kostela v Termenu.<sup>368</sup> Na severní venkovní stěně je znázorněno Ukřižování se třemi kříži a nalevo sv. Kryštof s malým Ježíškem na ramenou. [102] Malby jsou velmi poničené. Z Ukřižování jsou dochovány pouze horní části postav a skupinka žen s Janem Evangelistou pod křížem. Ačkoliv se malby nacházejí na exteriéru kostela a byly tak po staletí vystaveny působení nepřízní počasí, můžeme dodnes obdivovat nesmírnou zručnost malíře, který provedl detailně modelované obličejy ukřižovaných postav i Ježíše na ramenou sv. Kryštofa. Podíváme-li se na tvář dobrého lotra, zobrazeného s hlavou vytočenou vzhůru a tedy v podhledové zkratce, jasně vyjdou najevo kvality autora. [103] Plně plastická tvář s velmi jemnou modelací zároveň ukazuje na malířovu snahu o naturalistické vyznění, a to v provedení vrásek na čele, vlasů i vousů. Také scéna se svatým Kryštofem je ve fragmentárním stavu, ale tvář malého Ježíše, opět plně plastická, může pro nás být jednou z nejtěsnějších spojníc s malbami v Orli věži. Již pro

---

<sup>367</sup> Stejně provedené svatozáře nalezneme v kostele san Giovanni in Villa na postavách apoštolů či v kostele sv. Vigilia v Bolzanu.

<sup>368</sup> Kostel zasvěcen Ss. Quirico e Giulietta. Malby v interiéru byly objeveny roku 1958 (chór byl vysvědčen 1400). RASMO 1957, 26.

Rasma se tato tvář stala hlavním důvodem vedoucím jej ke spojení těchto maleb s autorem cyklu Měsíců. [106, 107] Obličej malého Ježíška srovnává s obličejem dámy na měsíci Říjnu ze scény sběr hroznů.<sup>369</sup> Rasma nalézá nejen stejné fyziognomické rysy, jako krátká ústa a široký nos, ale také stejnou techniku provedení. Na obličejí malého Ježíška jsou svrchní vrstvy malovány jemnými dotyky štětce, které vykreslují zejména oči, a toto finální stínování podle něj velmi připomíná stínování tváří postav z Orlí věže.<sup>370</sup> Anděl, který chytá duši tohoto dobrého lotra, má podle stejného badatele totožný typ „usměvavé tváře“ jaké můžeme pozorovat u žen z cyklu Měsíců.

Podle mého názoru však nalezneme mnohem bližší analogie, srovnáme-li tuto světlou tvář s postavami z Perginského či Rifianského cyklu. Ženské figury stojící pod modlou na východní stěně jsou téměř přesnou citací anděla odnášejícího duši dobrého lotra. [104, 105] Stejně nanosená světla na vrcholku nosu, bradě i klenutí čela, detailní stínování a analogické fyziognomické rysy umožňují spolehlivě přiřadit tyto malby k tvorbě malíře Václava.

Detailní plastická modelace světlých tváří a způsob vykreslení objemů je jednou z nejspolehlivějších indicií, svědčící pro školení Mistra Václava v českém prostředí. S touto tendencí se setkáváme již v tvorbě Mistra Theodorika a rozvíjí ji i následující generace s Mistrem Třeboňského oltáře v čele. Na postavě dobrého lotra jsou navíc patrné velmi robustní fyziognomické rysy, plná ústa i tváře, bližší spíše oné starší vrstvě české malby okolo Mistra Theodorika, nežli generaci 80. let, která ve svém projevu dospěla k nesmírné idealizaci, produchovnění a zjemnění obličejů i tělesných forem.

Skupinka postav pod Křížem je oproti výše popsaným, jemně modelovaným tvářím provedena mnohem sumárnějším způsobem malby, bez detailního vykreslení objemů a nanesení světla. [108] Také typy obličejů jsou zcela odlišné a neodpovídají tvorbě Mistra Václava, jak ji známe. Tyto postavy jsou však začleněny do jediné kompozice a byly vytvořeny současně s hlavními figurami. Je tedy pravděpodobné, že byly provedeny některým z členů Václavovy dílny a jsou tak zároveň důkazem o tom, že malíř spolupracoval s umělci rozličného školení.

Uvnitř chóru stejného kostela se nachází pašijový cyklus a cyklus ze života sv. Quirika a Juliety, které jsou přičítány k tvorbě Hanse Sotzingera, či jeho okruhu. [109] Nicolo Rasma je datoval do doby krátce po roce 1400, kdy byl chór vysvěcen.

---

<sup>369</sup> RASMO 1957, 27sq.

<sup>370</sup> RASMO 1957, 28.

Malované architektonické kompozice výjevu uvnitř tohoto kostela, které tedy v době Václavovy práce zde pravděpodobně již existovaly, jej mohly podle názoru Nicola Rasma vést k analogickému uspořádání architektury v Rifianu, která je skutečně velmi podobného typu.<sup>371</sup>

---

<sup>371</sup> RASMO 1957, 26.

## 8 Mistr Václav

Velkým otazníkem, který se již přes sto let vznáší nad výše popsanými cykly, je možnost ztotožnění autora cyklu Měsíců s malířem Václavem z Rifiana a s Václavem doloženým v tridentských pramenech. V následující kapitole tedy představím nejprve ony prameny, z nichž se dozvídáme o existenci malíře (či malířů) a následně okolnosti, které svědčí pro i proti Václavovu autorství fresek v Orlí věži. Dalším problematickým místem je časové zařazení jednotlivých maleb, které se v literatuře velmi různí. Jedinou jistotou jsou datované a signované malby v Rifianu. U ostatních cyklů musíme vycházet ze stylového rozboru a z dochovaných historických pramenů.

### 8.1 Historické prameny

Cyklus Měsíců v Orlí věži je spojován s malířem Václavem na základě objevu několika historických pramenů. Nejstarší zmínka o tomto malíři se nachází v knize bratrstva Orlí věže, kterou je možné datovat po roce 1393.<sup>372</sup> Jedná se o knihu se záznamy o různých cestovatelích, kteří přes Orlí bránu procházeli, přijali pomoc bratrstva a jako poděkování zde nechali krátkou poznámku. Na foliu 182 této knihy se nachází zápis „*Wenczla meines Herrn von Trient Maler, gibt alle Jahr 3 grosch*“.<sup>373</sup> Spojení „*Meines Herrn von Trient*“, jímž je míněn právě Jiří z Lichtenštejna, naznačuje, že malíř pracoval přímo pro biskupa. Dalším objevem svědčícím pro Václavovo autorství maleb v Orlí věži je Emanuelem Curzelem nalezený dokument uložený v archivu kapituly v Tridentu, který dokládá přítomnost nějakého malíře Václava v Tridentu nejméně od roku 1397: „*magistro Wincelao pictori quondam ser Iohannis \*\*\*\*\* de Crode(n) de partibus teu[tonicis]*“.<sup>374</sup> Z listiny se dovídáme, že malíři byl dán k pronájmu dům v těsné blízkosti Orlí věže, a to na výslovnou žádost biskupa. Neobvyklý osobní zájem Lichtenštejnův v této záležitosti mimo jiné svědčí pro domněnku, že se jednalo o malíře jemu velmi cenného, ne-li přímo dvorního. Tento dokument, ačkoliv přímo nedosvědčuje totožnost autora cyklu Měsíců a zde citovaného Václava, činí alespoň jeho autorství těchto fresek mnohem pravděpodobnější.<sup>375</sup> Dále z roku 1402 máme zaznamenaného „*Watzlab kunstl von Behm*“, jako svědka investitury

<sup>372</sup> Poprvé publikováno INAMA 1927.

<sup>373</sup> HANIEL 1940, 7.

<sup>374</sup> Listina uložena v archivu tridentské kapituly, caps 23, n. 60/3. Tento dokument byl objeven Emanuelem Curzelem publikován poprvé CURZEL 2002, 339sq.

<sup>375</sup> Emanuel Curzel ve svém článku uvádí, že není možno vyloučit, že přídomek „*de Crodem*“, který podle jeho názoru označuje provenienci malíře, může označovat Krottendorf blízko Graz. Pravděpodobnější se mu však zdá, že se jedná o jakési české toponymum, kterému píše špatně ro zuměl, jelikož také přídomek zmiňovaného „*Johannis*“ raději vynechal. CURZEL 2002, 339.

biskupa.<sup>376</sup> Následuje signatura a datace maleb v rifianské hřbitovní kapli. Zde již ale v literatuře nepanuje jistota, zda se jedná o stejného Václava.

Dále máme několik zpráv pojících se k malíři Václavovi nepřímo, ale zpravujících nás o jeho dílně. V prvním daňovém registru města Merana je od roku 1425 zaznamenána jako obyvatelka čtvrti Steinach "*Wenzelin malerin*", tedy pravděpodobně vdova po malíři Václavovi.<sup>377</sup> V dalším registru z let následujících po 1439 se již neobjevuje a na jejím místě je zmiňován malíř Gaspar, na něhož nejspíše přešla malířova dílna.<sup>378</sup> Jedná se o malíře Gaspara Blabmilera, v jehož díle Nicolo Rasmu rozpoznal mnoho prvků, svědčících o návaznosti na Mistra Václava.<sup>379</sup> Ještě před ním vedl podle Rasma Václavovu dílnu jakýsi malíř Pietro z Merana, který se od roku 1424 objevuje jako obyvatel čtvrti Steinach a tedy se vši pravděpodobností pracoval v dílně zesnulého Václava. Podle Nicola Rasma se jedná o Václava hlavního spolupracovníka a jeho přímého následovníka, neboť v díle jemu přičítaném, na klenbě konventního kostela v Maria Steinachu, našel mnoho motivů pojících dílo s výzdobou Rifianské kaple.<sup>380</sup>

Dle mého názoru je domněnka o působení dvou malířů totožného jména i provenience ve stejném kraji a v navazujícím či překrývajícím se časovém úseku velmi nepravděpodobná.<sup>381</sup> Ne snad proto, že by nebyla možná takováto souhra náhod, ale spíše z toho důvodu, že stylové provázání většiny cyklů připisovaných tomuto umělci je tak silné, že svědčí o provedení jedinou dílnou. Zejména fresky z kostela sv. Mikuláše v Pergine jsou v literatuře střídavě řazeny jak ke tvorbě Václava podepsaného v Rifianu, tak ke katalogu děl autora cyklu Měsíců.<sup>382</sup> Domnívám se naopak tedy, že Mistr Václav podepsaný v Rifianu, je onen malíř Václav z Čech, doložený prameny na dvoře Jiřího

---

<sup>376</sup> WETTER 2002, 335, pozn. 108.

<sup>377</sup> RASMO 1957, 25, pozn. 21.

<sup>378</sup> RASMO 1957, 25S, pozn. 22, 23.

<sup>379</sup> Je autorem maleb v kostele Maria Steinach, kde se nachází autorova signatura: *Anno domini MCCCCXXXVI hoc opus completum est per me pictorem kasper blabmirer in merano in die dominici confessoris*. Převzato z RASMO 1957, pozn. 23. Poprvé publikováno C. THALER: Der Deutsche Antheil des Bisthumes Trient, Brixen 1866-73, III Heft, p. 360

<sup>380</sup> RASMO 1957, POZN, 22.

<sup>381</sup> Zejména v českém prostředí se pracuje téměř výhradně s touto domněnkou. Nalezneme ji v přehledových pracích (STEJSKAL 1984, 353). Také Evelin Wetter pracuje s teorií dvou Václavů (WETTER 2002, 335)

<sup>382</sup> Nicolo Rasmu malby považuje za dílo přechodu jediného malíře mezi Tridentem a pozdní tvorbou v Rifianu (RASMO 1983). Podle Enrica Castelnuovo jsou dílem autora cyklu Měsíců, který však není totožný s Václavem z Rifiana (CASTELNUOVO 1987). Evelin Wetter perginské fresky považuje za dílo autora cyklu Měsíců, tedy Václava, dvorního malíře tridentského biskupa, který je však jinou osobou než Václav podepsaný v Rifianu (WETTER 2002). Silvia Spada Pintarelli naopak nejvíce analogických prvků nalézá mezi cyklem z Pergine a Rifiana a považuje tak Václava zde podepsaného za prokazatelného autora těchto fresek (PINTARELLI 2002).

z Lichtenštejna. Na základě zcela totožných prvků, jako obličejů, technika, proporce postav a provedení skalnatého terénu je prokazatelné, že Václav podepsaný v Rifianu je také autorem maleb v Pergine, na venkovní zdi farního kostela v Termenu a v podjezdu věže v Meranu. Otázkou však zůstává jeho autorství či podíl na cyklu Měsíců v Orlí věži. Historické prameny, zejména onen dokument, dosvědčující pronájem domu v sousedství Orlí věže, mluví spíše pro Václavovo autorství. Problematický je však stylový rozbor, který by měl být hlavním zdrojem informací pro historika umění.

## 8.2 K autorství cyklu Měsíců v Orlí věži

Enrico Castelnovo v této souvislosti podotýká, že „*Si è parlato finora di un maestro dei Mesi, sarebbe forse più opportune parlare di un atelier.*“<sup>383</sup> Dušan Buran, opírajíce se o stanovisko Enrica Castelnuova, ve své stati odmítá přiřknout atribuci maleb v Orlí věži malíři Václavu podepsaném v Rifianu kvůli odlišným stylovým východiskům. Zdá se mu také nepravděpodobné, že autor maleb v Orlí věži v Tridentu by přibližně o deset let později, jen kvůli náboženskému námětu objednávky, projevil takto „konzervativní“ orientaci.<sup>384</sup> Je zajisté pravdou, že rifianský cyklus působí již na první pohled velmi odlišně. Avšak kromě ikonografie a typu objednávky zde hrály jistě úlohu i jiné okolnosti, které si je nutno uvědomit dříve, než bychom zavrhlí zcela alespoň částečný podíl malíře Václava na cyklu Měsíců. Navíc jak bylo ukázáno výše, mnoho prvků z cyklu Měsíců, které nenalezneme v Rifianu, nalezneme v jiných dílech prokazatelně provedených Václavem podepsaným v Rifianu.<sup>385</sup> Badatelé, kteří odmítají totožnost autorů fresek v Rifianu a v Tridentu, se přesto shodnou na totožnosti autorů maleb v Pergine a v Tridentu.<sup>386</sup> Situace je tedy velmi složitá.

Některé nesrovnalosti, které nalezneme v Rifianu a které nejsou vysvětlitelné odlišnou ikonografickou náplní, jako použití architektonických konstrukcí, je možné vysvětlit působením zdejší umělecké tradice. V oblasti Jižního Tyrolska působila ještě na počátku 15. století tzv. Bolzanská škola, která se vyznačovala mimo jiné velmi silným reflektováním předloh Altichierova okruhu a to již od posledních desetiletí 14.

---

<sup>383</sup> CASTELNUOVO 1986, 48. Překlad: Doposud se mluvilo o jakémisi mistru, autoru cyklu Měsíců, bylo by však možná vhodnější mluvit o jakémisi ateliéru/dílně.

<sup>384</sup> Touto konzervativní orientací míní zejména malý zájem o dobové reálie a o rozvinutí krajiny. Také odlišné poučení italskou malbou – na straně cyklu Měsíců znalost lombardské malby, na straně rifianského cyklu znalost Padovsko-Veronské školy – podle něj znemožňují ztotožnění obou autorů. BURAN 2002, 301sqq.

<sup>385</sup> Rozvinutou krajinu s vysokým horizontem a zájem o detailní specifikování prostředí nalezneme na výjevu z Merana, naturalistický zájem umělce se projevuje v malbách v Pergine, s obličejem blízkým ženským postavám z Orlí věže, zobrazen z en face, nalezneme v Termenu.

<sup>386</sup> Například WETTER 2002, 337.

století. Již před ním přišlo do této oblasti několik umělců severského původu, mezi nimi Hans Stotzinger, kteří adaptovali tuto italskou komponentu do svého projevu a přizpůsobili použití Altichierových vzorů svému plošnějším pojetí prostoru.<sup>387</sup> Václav, který přišel do Merana patrně ne dlouho po vyhnání biskupa Lichtenštějna z Tridentu, se zde setkal s poměrně vyspělou malířskou tradicí, jež na něj bezesporu nějakým způsobem musela působit. V tomto případě souhlasím se stanoviskem Silvie Spada Pintarelli, totiž že zde nemůžeme pracovat s představou lineárního vývoje, jako sledu stálých stylových a formálních inovací směrem k renesančnímu projevu.<sup>388</sup> Je zcela logické, že ve snaze získat zakázky umělec uzpůsobil svůj projev zdejšímu prostředí a podle mého názoru není správné chápat tuto jeho adaptaci, pouze jako krok zpět. Ostatně také v Orli věži, jak jsme si ukázali, se jedná o eklektický projev, zpracovávající podněty z mnoha uměleckých center, které se protínaly na dvoře tridentského biskupa. Vytvořil tak dílo ve svém celku jedinečné, odrážející nezaměnitelně výtvarnou kulturu Tridentského dvora ve své době. Stejně tak postupoval malíř v Rifianu, ovšem vycházel z jiných zdrojů.

Další námitkou, jak si všímá již Nicolo Rasmio, může být právě pozdější datum vytvoření.<sup>389</sup> Malby v rifianské hřbitovní kapli jsou patrně již dílem umělce staršího, pracujícího v oblasti na zakázkách menšího významu a za přispění většího počtu pomocníků. Tím můžeme poměrně dobře vysvětlit kolísání kvality na jednotlivých výjevech tohoto cyklu, projevující se například při srovnání detailně modelovaných hlav císařského dvora na legendě sv. Kříže s postavami pod oběma figurami Mojžíše. Na těchto starozákonních scénách nalezneme stále se opakující typ obličejů, opakování postojů a gest, svědčící pro slábnoucí nápaditost a pro velký podíl dílenských pomocníků.<sup>390</sup>

Velmi rozdílné u obou cyklů je však pojetí postav a jejich začlenění do prostoru. Pomineme-li odlišné oděvy, které jsou na rozdíl od Rifianského cyklu v Orli věži zcela v souladu s dobovou módou, které jsou ale zároveň vysvětlitelné právě odlišnou ikonografickou náplní a použitím předloh z rukopisu Tacuinum Sanitatis, opravdu výraznou nesrovnalostí jsou rozmanité postoje figur z cyklu Měsíců a zejména velmi

---

<sup>387</sup> RASMO 1957, 32.

<sup>388</sup> Jak bylo již v posledních letech některými badateli ukázáno, tato teorie vídeňské školy dějin umění o imanentním vývoji stylů, není zcela správná a zejména není aplikovatelná na všechna období. Viz např. BÁRTLOVÁ 2001, 28.

<sup>389</sup> RASMO 1957, 32.

<sup>390</sup> Silvia Spada Pintarelli spatřuje uvnitř Rifianského cyklu také rozdíly mezi jednotlivými výjevy, přičemž zejména scéna Nesení kříže je podle jejího názoru z ruky jiného umělce, činného však v rámci Václavovy dílny. PINTARELLI 2002, 392.

dobře anatomicky pojednané tělo, což se v Rifianu i v Pergine jeví jako malířova slabší stránka. Postavy v Orlí věži spolu komunikují a nejsou pojaty jako samostatný celek. Postavy v Rifianu, ačkoliv jsou začleněny do architektury či krajiny, působí velmi izolovaně a nekomunikují mezi sebou. Se stejnou tendencí se setkáme i na malbách v Pergine, zejména na výjevech *Madona mezi světcí* a *Utišení bouře*.

Dále je v Orlí věži nápadná nepřítomnost fysiognomických rysů používaných ve všech ostatních malbách. Onen typ obličejů, popsaný výše, který nalezneme jak v Rifianu tak v Pergine, Termenu i Meranu a který se jeví téměř jako signatura umělce. Otázkou je, na kolik mohly lombardské předlohy ovlivnit i typiku obličejů a také nakolik ji mohlo ovlivnit miniaturní měřítko postav. Je však pravděpodobnější jiné vysvětlení. Tak velkou zakázku, jakou je cyklus Měsíců v Orlí věži, jistě nevytvořil jediný umělec bez pomocníků. V takovém případě by se provedení maleb zcela vymykalo běžné středověké praxi, založené na spolupráci hlavního mistra se svými žáky. Enrico Castelnuovo upozorňuje, že i v rámci Orlí věže je možné rozeznat více rukou.<sup>391</sup> Zůstává však otázkou, zda se jednalo opravdu o jediného mistra a jeho pomocníky, nebo zda se na tomto unikátním díle podílelo větší množství umělců (potažmo různého školení), kteří by byli členy jakési dvorské dílny Jiřího z Lichtenštejna, která by se po událostech z roku 1407 rozpadla a později by již každý umělec pracoval zvlášť, pouze s vlastními pomocníky.

Při snaze vyřešit tento problém se však dostaneme do úzkých kvůli velmi malému množství informací, které by nás zpravovali o fungování středověkých malířských dílen. Veškeré závěry v tomto směru lze učinit pouze na bázi metodologických teorií, či zpráv o fungování jiných středověkých malířských dílen. V této souvislosti je také dobré připomenout teorii Wilhelma Pindera o třech generacích pracujících v jedné době, která počítá s možností, že hlavní mistr dílny nemusí být totožný s malířem nejprogresivnějším.<sup>392</sup>

Pro cyklus maleb v Orlí věži nalezneme nejbližší analogie z českého prostředí v iluminacích Bible Václava IV., je tedy pravděpodobné, že pobýval v Praze na

---

<sup>391</sup> CASTELNUOVO 1987, 48. Rozdíly nalézá na měsících Listopad a Prosinec. Bohužel, i kdyby ve své době byl rukopis jednotlivých umělců podílejících se na malbách rozeznatelný, dnes je to znemožněno díky destruktivnímu restaurátorskému zásahu malíře Fogolina, který setřelo modelační vrstvy a následně přetvořil velikou část obličejů i draperií.

<sup>392</sup> PINDER 1926. Jako dobrý příklad je možno uvést výzdobu kaple sv. Kříže na Karlštejně, kterou vedl Mistr Theodorik. V některých obrazech, zejména Církevních otců se setkáme s mnohem progresivnějšími tendencemi, než je tomu na deskách přičítaných samotnému mistrovi. Stejně tak se mohl na výzdobě Orlí věže podílet malíř progresivnějšího projevu, než byl ten Václavův, ačkoliv právě Václav mohl být vedoucím mistrem této dílny.



přelomu 80. a 90. let 14. století právě v tomto okruhu. Oproti tomu Malby v Pergine odrážejí spíše ponaučení starší vrstvou české malby, zejména následovníků Mistra Theodorika a svědčí tedy pro domněnku, že jejich autor byl školen v pražském prostředí nejméně o desetiletí dříve. Je tedy možné, že součástí Václavovy dílny v Tridentu byl na čas nějaký malíř, který poznal jednak mladší českou malbu a snad i lépe malířství lombardské školy.<sup>393</sup>

Jako nepřímé svědectví o takovémto typu spolupráce můžeme použít i informaci o Hansi Stotzingerovi, jednom z Václavových současníků, který pomáhal veronskému umělci při výzdobě kostela sv. Martina v Campill roku 1403.<sup>394</sup> Jedná se sice o území Bolzana, avšak svědčí o tom, že severští umělci pracovali s italskými v ještě severněji položených oblastech, než je Trident. Přítomnost takovéhoho umělce není sice v Tridentských pramenech doložena, ale zároveň víme, že za vlády Jiřího z Lichtenštajna nebyl Mistr Václav jediným v Tridentu působícím malířem. V letech 1385, 1387 a 1406 je zachycena přítomnost žáků „*del Maestro Giovanino*“ malíře z Bergama usazeného ve městě.<sup>395</sup> A můžeme poměrně spolehlivě předpokládat, že se zde nalézalo mnohem větší množství malířů, než jsou ti pramenně doložitelní.<sup>396</sup> Je tedy možné, že v rámci Václavovi dílny, působil i nějaký umělec progresivnějšího projevu, který dodal malbám onu atmosféru kurtoasní kultury Lombardie, s níž se na jiných Václavových cyklech nesetkáme. Jsem si však vědoma toho, že se zde již pohybují na poli velmi těžko prokazatelných spekulací.

### 8.3 Chronologie vzniku jednotlivých maleb

Jestliže budeme počítat s existencí pouze jednoho malíře Václava, můžeme jeho tvorbu rozdělit na dvě období. Prvním by byl pobyt na dvoře biskupa Lichtenštejna, druhým je působení v městě Meranu a okolních oblastech.

Dobu tridentského pobytu můžeme ohraničit léty 1393/7-1407, tedy malířovým příjezdem do Tridentu a datem vyhnání biskupa. Jak bylo popsáno výše, po roce 1407 se biskup v Tridentu již prakticky nevyskytoval a je vcelku pravděpodobné, že poté, co malíř přišel o svého hlavního donátora, se rozhodl hledat obživu v jiném městě. Malby

---

<sup>393</sup> Například v kostele sv. Valentina v Termenu (viz odpovídající kapitola) jsou postavy velmi dobře srovnatelné s postavami dvořanů z Orli věže a reflektují znalost lombardsko-veronské školy. Je tedy zřejmé, že v tridentském biskupství působili na počátku 15. století i malíři tohoto školení.

<sup>394</sup> RASMO 1987, 92.

<sup>395</sup> RASMO 1982, 142. Malíři Giovanni a Giacomo. Těmto dvěma umělcům Rasmo připisuje fresky s Madonou mezi osmi svěťci, Ukřižování a další malby v jižním transeptu tridentské katedrály.

<sup>396</sup> Je patrné, že i na ostatních Václavových cyklech se podílelo větší množství umělců. V Termenu jsou zcela odlišně provedeny postavy pod křížem, v Rifianu kolísající kvalita ukazuje na velký podíl pomocníků.

v Orlí Věži, na nichž měl nejspíš Mistr Václav alespoň podíl, ačkoliv nebyl jediným a ani hlavním provádějícím malířem, jsou dílem, které lze zařadit k úplnému závěru této etapy. Jistě lze předpokládat i ranější díla vytvořená pro biskupa, ty však nemáme dochována.

Pravděpodobně před cyklem Měsíců vznikly také nástěnné malby v perginském kostele. Již Laura dal Prá, která se poprvé podrobněji zabývala tímto cyklem, je zařadila do posledních let 14. století a to na základě v pramenech zmiňovaného působení Johanesse Stammesdorfa, osoby velmi blízké Lichtenštejnovi, jako perginského faráře.<sup>397</sup> Tato badatelka snesla velmi přesvědčivé důkazy svědčící pro domněnku, že právě tento Johannes Stammesdorf stál za objednáním a snad i ikonografickým konceptem tohoto cyklu.<sup>398</sup> Nepřímou oporou v dataci těchto maleb může být také malovaný akantový rám, nalezený na freskách v dnešní lodi tohoto kostela, na něž cyklus našeho malíře navazoval. Tento rám totiž následně Václav používá jako ohraničení všech svých maleb a je tedy možné, že se s ním seznámil právě zde.

K době malířova příchodu do Merana nemáme dochováno žádné pramenné svědectví, avšak můžeme předpokládat, že nastal ihned po událostech z roku 1407. Nicolo Rasmu spojil malířův přesun do Merana také se smrtí místního malíře Konráda im Tiergartena k 1406, kdy měl Václav zaujmout jeho uprázdněné místo v oblasti.<sup>399</sup> Merano bylo ještě počátkem 15. století sídelním městem Tyrolských hrabat a tedy místem s nejlepšími předpoklady pro získání zakázek, je tedy logické, že po ztrátě zázemí na dvoře Jiřího z Lichtenštejna se vydal malíř právě sem.

Prvním dílem malířova meranského pobytu se zdají být fresky v podjezdu věže zdejšího farního kostela, které ještě velmi živě odrážejí zkušenost s malbami v Orlí věži a znalost rukopisu Tacuinum Sanitatis. Leo Andergassen, stejně tak jako badatelé před ním, datoval tyto malby k roku 1413.<sup>400</sup> Datum 1414 bylo totiž zjištěno pod freskami ve vedlejší poli, které jsou však ve velmi fragmentárním stavu a nelze je na základě stylovém spojit s dílem malíře Václava. Andergassen uváděl jako oporu pro dataci k roku 1413 dvousté výročí založení řádu trinitářů. Silvia Spada Pintarelli však upozornila, že toto výročí nastalo již roku 1398, a proto se také přiklonila k dataci

---

<sup>397</sup> V dokumentech se vyskytuje od počátku roku 1396, jako Johannes de Austria/de Vienna nebo de Stammesdorf. V Pergine se nacházel do konce 14. století a od počátku století následujícího se ve zdejších pramenech již nevyskytuje. DAL PRÁ 1999, 589.

<sup>398</sup> DAL PRÁ 1999, 589sq.

<sup>399</sup> RASMO 1957, 32sq.

<sup>400</sup> ANDERGASSEN 2002, 367.

maleb k tomuto roku.<sup>401</sup> Dle mého názoru však malby nevznikly před příchodem Václava do Merana, ale nemyslím si také, že by byly vytvořeny pouhé dva roky před malbami v Rifianské kapli, jelikož by zde nastala změna v malířově projevu za takto krátký časový úsek těžce vysvětlitelná. V tomto případě se tedy přikláním spíše k názoru Nicola Rasma, že se jedná o první dochované dílo Meranského pobytu, a tedy datovatelné k roku 1407 či krátce po něm.

Následují nejspíše fresky na vnější straně chóru farního kostela v Termenu, které svou vysokou kvalitou provedení naznačují, že vznikly ještě o několik let dříve než malby Rifianské. Také nález maleb uvnitř chóru stejného kostela, které se snad staly inspirací pro vytvoření architektonické kompozice v Rifianu, naznačuje, že malíř zde působil před rokem 1415, kdy obdobnou architekturu použil na svých rifianských malbách.<sup>402</sup> Posledním známým dílem by tedy byly malby v hřbitovní kapli obce Rifiano.

#### 8.4 Malířovi počátky

Snaha ztotožnit malíře Václava, zmiňovaného v Tridentských dokumentech s některým z malířů jménem Václav, zaznamenaných v Pražských historických pramenech byla zatím neúspěšná. Ačkoliv v knize pražského malířského cechu je mezi členy jmenováno dokonce několik Václavů, ani jeden z nich není pravděpodobně oním „naším“ Václavem, jelikož se v zápisech objevují až do počátku 15. století, tedy po předpokládaném odjezdu z Prahy.<sup>403</sup> Jediný, kdo učinil v této oblasti nějaký pokus, byl Giuseppe Fiocco. Ten identifikoval tridentského Václava s malířem jmenovaným jako „*Wazlaw Pehm*“, který ze zápisů této knihy mizí okolo roku 1405.<sup>404</sup> Tato konstrukce je však vyloučena nálezem listiny z roku 1397, z níž vychází najevo, že minimálně od tohoto data Václav trvale pobýval v Tridentu.<sup>405</sup>

---

<sup>401</sup> PINTARELLI 2002, 396.

<sup>402</sup> Tuto hypotézu navrhuje již Nicolo Rasmò (RASMO 1957) a malby uvnitř chóru, které přičítá Hansu Stotzingerovi či jeho okruhu datuje do doby kolem roku 1410.

<sup>403</sup> Jmenování jsou zde „*Ffenczlaw sstitarz*“ – jakožto štítáře jej není možné ztotožnit s malířem, jelikož v roce 1365 císař Karel IV. vyhradil štítarskou práci s tím, že nenáleží malířům obrazů, roku 1380 toto ustanovení potvrdil Václav IV. a tentýž panovník toto ustanovení potvrdil ještě o 12 let později (PÁTKOVÁ 1996, 8). Dále je zde jmenován „*Waczlaw panicz*“ který je znám i z jiných pramenů – CHYTLIL o Junkerech, KUTAL str 123.124., NEUWIRTH Die Junker. Dále „*Waczlaw pehm moler*“ Je zmiňován až roku 1405, „*waczlaw rzezak*“ je zmiňován až do počátku 15. století, „*Weczslaus sculptor*“ je ztotožňován s „*Wenceslaus de castro*“ zmiňovaným ještě na počátku 15. století, „*Wenceslaus glazer*“ – sklenář, „*Wenceslaus ligator librorum*“ – vazač knih a „*Magister Waczlawyk pictor*“ který je však jmenován až od počátku 15. století.

<sup>404</sup> FIOCCO 1952, 16.

<sup>405</sup> Již Nicolo Rasmò jeho konstrukci vyvrátil a to ještě před nálezem oné listiny. RASMO 1957.

V dokumentech o přijímání nových měšťanů staroměstských nalezneme zápis z roku 1390: „*Wenc. De Glatovia vitreator et pictor recepit ius civile et pro eo fideiussit Nicolaus Mathes aurifaber fer. II proxima post Judica*“.<sup>406</sup> V knize malířského bratrstva je však jmenován jen Jan z Klatov.<sup>407</sup> Pátková jej v cechovní knize pražských malířů ztotožnila s „Magister Wenczeslaus glazer“, který se také vyskytuje v zápisech až do počátku 15. století, čímž by byla identifikace s Václavem z Tridentu vyloučena. Tento závěr Pátkové ale není, jak sama poznamenává, příliš prokazatelný, jelikož v pražských městech pracovali i malíři, kteří nebyli členy malířského bratrstva.<sup>408</sup> Stejně tak je ale možné, že malíř Václav jednoduše není v žádném z pražských pramenů zaznamenán.

Jelikož pro žádného z těchto malířů pražského malířského cechu neznáme konkrétní umělecké dílo, nepřineslo by ztotožnění s některým z nich až tak závažné důsledky. Důležitější než identifikace s některým z v pramenech zachycených Václavů, by však měla být možnost nalézt jeho díla před odchodem z Čech a tedy identifikace s některým z neznámých malířů.

Cyklus v Orlí věži, jak jsme si ukázali, není pravděpodobně dílem malíře Václava, ačkoliv se jedná snad o práci jeho dílny. Tento cyklus byl navíc vytvořen spíše ke konci malířova pobytu na dvoře Tridentského biskupa. Pokud odešel z Čech kolem poloviny devadesátých let 14. století, cyklus Měsíců byl vytvořen minimálně deset let poté, co nebyl malíř ve styku s českým prostředím a naopak na něj silně působilo umění severní Itálie. Chceme-li nalézt malířova díla hypoteticky vytvořená v Čechách, musíme hledat analogie s nejstarším cyklem jemu přičítaných maleb a tím je cyklus z Pergine.

V Perginských malbách, jak jsme si ukázali, je patrná reflexe znalosti díla Mistra Theodorika či jeho okruhu, a to zejména v typice postav, v plnosti tělesných tvarů ale i v detailní modelaci tváří. Zároveň je však na těchto malbách znatelný výrazný posun směrem k zájmu o realistický detail a o naturalistické ztvárnění zejména mužských tváří, s čímž se v Českém prostředí setkáváme ve větší míře až od 80. let 14. století. Také malby na vnější stěně chóru farního kostela v Termenu odrážejí anatomické rysy známé z Theodorikova okruhu. Zejména obličej Dobrého lotra s plnými ústy, kulatým nosem a detailní modelací.

---

<sup>406</sup> Almanach králov. hl. Města Prahy pro rok 1902, Ročník V. – Kniha městských práv staroměstských, 57.

<sup>407</sup> Jan z Klatov - „*Jan klatowsky*“ který by mohl být identifikován s „*Janek de Glatovia*“ jmenovaným 1416 – 1439, PÁTKOVÁ 1996, 33, pozn. 115.

<sup>408</sup> Například malíř Bohuněk, který žil na Hradčanech a byl titulován „*králův malíř*“ pracoval pravděpodobně pro preláty při kapitule. BARTLOVÁ 2001, 52.

Dobrym výchozím bodem pro hledání malířových děl v Čechách by mohly být také některé technologické postupy, jako tlačný tečkovaný dekor svatozáří, které se objevuje již v Pergine a poté na všech náboženských cyklech s umělcem spojovaných. Také pokládání plátkových kovů na místa kde jsou znázorněny šperky či brnění je technologický postup stále se opakující v dílech tohoto umělce. V českém prostředí se setkáváme s pokládáním plátkového zlata v hojné míře na cyklech spojených s donátory králova okruhu. Příkladem jsou již zmiňované nástěnné malby v chórových kaplích katedrály sv. Víta.<sup>409</sup>

Většina badatelů zařadila malíře Václava do okruhu Mistra Třeboňského oltáře či malířů podílejících se na výzdobě Bible Václava IV.<sup>410</sup> Toto srovnání, jak bylo prokázáno výše, dobře odpovídá malbám v Orlí věži, avšak neseď již tolik na ostatních dílech – cyklu v Pergine, malbách v Meranu, Termenu ani v Rifianu. Mistr Třeboňského Oltáře, ačkoliv je ve svém projevu „pevně vklíněn do domácí umělecké tradice“<sup>411</sup> a je obecně považován za přímého následovníka Mistra Theodorika, se naučil mnoha komponentám svého projevu až během předpokládaného pobytu na některém z francouzských dvorů.<sup>412</sup> Pro zjemnění postav, produchovníení i štíhlý kánon bychom našli předstoupně již v českém prostředí 70. let.<sup>413</sup> Avšak opětný zájem o kaligrafickou linii draperie, realistické pojetí vedlejších postav v kontrastu s idealizací obličejů hlavních, zejména ženských figur, a především konstrukce obrazu na základě diagonálních plánů ukazují na ponaučení ve Francii.<sup>414</sup> Tato orientace se pak silně projevila v celé generaci českých malířů, včetně iluminátorů Václavovy Bible. V malbách z Pergine je možno shledat reflexi této generace jen v realistických detailech, avšak chybí již v typice postav. Můžeme tedy předpokládat, že Václav byl školen v Praze během 70. let, velmi dobře poznal dílo Mistra Theodorika a jeho okruhu, ale novinky následující generace poznal jako zralý malíř, který si z jejich projevu vybíral jen některé komponenty, jako důslednější zájem o realistický detail. Malíř, který měl hlavní podíl na cyklu Měsíců v Orlí věži, byl patrně o generaci mladší, školen

---

<sup>409</sup> Na scéně Klanění třech králů v Saské kapli, na scéně Madona mezi světcí v kapli sv. Kříže i na scéně křtu sv. Otýlie ve Vlašimské kapli.

<sup>410</sup> VAN MARLE 1926, 26; RASMO 1983, 29; CASTELNUOVO 1986, 39sqq;

<sup>411</sup> PEŠINA 1984, 379.

<sup>412</sup> K Mistr Třeboňského oltáře – PEŠINA 1984, 375sqq; PEŠINA 1970a, 206, č. kat. 305-313; KUTAL 1970, 117; FAJT 2006.

<sup>413</sup> Výzdoba kaplí ve sv. Vítu – Vlašimská kaple a okruh umělců Oswalda.

<sup>414</sup> PEŠINA 1970a, 225 – podle Jaroslava Pešiny lze původ motivu diagonálního kompozičního principu v rámci deskové malby hledat v okruhu dvorského malířství v Dijonu v první polovině sedmdesátých let (Jean de Beaufort).

v Praze na přelomu 80. a 90. let v okruhu Mistra Třeboňského oltáře, či iluminátorů Václavovi Bible.

Oproti Mistru Třeboňského oltáře je u autora cyklu Měsíců patrnější mnohem větší snaha o provázání postav s prostorem a také užívání diagonál nejen ke kompozičnímu členění, ale také k utváření prostoru a krajiny. Se stejným principem konstruování krajiny se setkáme v díle iluminátorů Bible Václava IV. Pokud můžeme soudit na základě znalostí o rozložení malířské práce z českého prostředí, podíleli se na tvorbě nástěnných maleb často autoři deskových obrazů, avšak nikoliv iluminátoři. Není však vyloučena ani možnost malířova původního školení v iluminátorské dílně a následného „přeučení“ v rámci Václavovi dílny věnující se freskám. Pokud tito dva umělci spolupracovali na dvoře Jiřího z Lichtenštejna poprvé, mohlo být právě odlišné školení důvodem, proč by takto prestižní zakázku prováděl malíř mladší a méně zkušený, který by se však již dříve podílel na iluminacích epických témat a kurtoasních námětů začleněných v krajině.

V Čechách nemáme z posledních desetiletí 14. století dochován dostatek nástěnných maleb, zejména téměř žádné se světskou tematikou. Většinou badatelů je však předpokládána existence světských cyklů jak na hradech Václava IV., tak v měšťanských domech, které byly zničeny za husitských nepokojů i během následujících staletí. Je tedy možné, že autor cyklu Měsíců byl školen v okruhu malířů nástěnných maleb, od nichž se nám žádná díla nedochovala.

## Závěr

Po zhodnocení freskových cyklů, vytvořených Mistrem Václavem či jeho dílnou, můžeme tohoto malíře charakterizovat jako eklektika velmi vysokých kvalit. Každý z cyklů jím vytvořených, je ve svém celku jedinečný a poměrně výrazně se odlišuje od jeho předchozích prací, což svědčí o umělcově neustálém vývoji. Jeho malby jsou patrně výsledkem debat s donátorem, studia místní výtvarné kultury a následného vytvoření promyšleného syntetického díla.

V jeho tvorbě však nalezneme i jakési konstanty, podle nichž bezpečně Václavovy práce rozeznáme. Je to zejména nesmírně jemná a detailní modelace obličejů, které jsou plně plastické. Zároveň často opakují jeden typ – tváře kulaté s úzkou bradou, krátká plná ústa, krátký zakulacený nos a oči s mírně oteklými víčky. Dále pečlivá modelace skal, tvořících krajinné prostředí jeho kompozic. Také některé technologické postupy jsou charakteristickým znakem – tlačený dekor svatozáří, pokládání plátkových kovů na místa znázorňující brnění, zbraně a svatozáře. Jsou to právě tyto neměnné komponenty jeho projevu, které nejpřesvědčivěji ukazují na Václavovo české školení. To se na pozadí jeho velmi proměnlivé tvorby ukazuje jako základ, k němuž malíř postupně přidává podněty ze severoitalských malířských škol (zejména padovské a lombardské) a z děl, které měl k dispozici během pobytu v Tridentuském biskupství a knížectví.

Prvním jistým bodem v malířově životopise je jeho příjezd do Tridentu roku 1397, kde se také trvaleji usadil. Jak napovídají prameny, pracoval ve službách biskupa knížete Jiřího z Lichteštejna (1390-1419) a se vši pravděpodobností stál také v čele jeho dvorské dílny. Tridentuský pobyt malíře je možno chápat jako první období jeho tvorby, které je ohraničeno rokem 1407, datem povstání tridentuských obyvatel proti biskupovi, po němž již nebyl Jiří z Lichtenštejnu ve městě prakticky přítomen a rozpadla se tak i jeho dvorská dílna.

V rozmezí let 1397-1407 vytvořila tato dílna dva dosud dochované cykly nástěnných maleb. Prvním z nich je nejspíše výzdoba kostela sv. Karla v Pergine. Dochovány jsou dva výjevy ze života sv. Kateřiny Alexandrijské (*Pohřeb na hoře Sinaj* a *Stětí světice*), na protilehlé stěně *Madona mezi světci* a *Uklidnění bouře na moři*. Tyto malby silně reflektují umělcovu zkušenost s českým malířstvím. Patrná je znalost tvorby Mistra Theodorika, která se odráží zejména v robustnosti postav, ale i v jemné modelaci inkarnátů. Malíř však poznal i tvorbu o generaci mladších malířů, jak je možno usuzovat zejména ze zájmu o naturalistické specifikování některých detailů, ale také ze

způsobu charakterizování prostředí scény. Ta je tvořena velmi jednoduchými kompozicemi postav téměř spolu nekomunikujících, zasazených v krajině naznačené jen detailně modelovanými skalisky. V tomto asi nejstarším cyklu není patrná bližší znalost severoitalského malířství této doby a naopak se zde odráží nejčistěji malířovo české školení, předpokládatelné během 70. let 14. století.

Druhým dílem, provedeným s největší pravděpodobností dílnou vedenou malířem Václavem, je cyklus Měsíců v Orlí věži biskupského hradu Buonconsiglio v Tridentu. Tyto malby, vytvořené pro biskupa Jiřího z Lichtenštejna, jsou datovatelné nedlouho před rok 1407. Výzdoba pokrývá čtyři stěny neveliké místnosti a je dokonalou syntézou nejprogresivnějších tendencí soudobého evropského malířství. Nejsilnější komponentou i zde zůstává české školení. Dobře patrné je zejména ve způsobu komponování krajiny, pomocí diagonálních pásem, ohraničených detailně modelovanými skalisky, s čímž se v českém prostředí setkáme v hojně míře zejména ve 2. a 3. dílu Bible Václava IV. Stejně tak postavy venkovanů i jednotlivé architektonické celky odrážejí toto poučení. Druhým velmi silným zdrojem ponaučení byla pro malíře lombardsko-veronská škola, přesněji vídeňský exemplář rukopisu Tacuinum Sanitatis, který byl v této době vlastnictvím zmiňovaného biskupa. Z něj čerpal umělec zejména inspiraci při malbě kostýmů postav, ale i detailů krajiny (květiny na měsíci Květnu), ikonografii námětů (*Setkání v růžové zahradě, Rybolov, Sokolnictví*). Malířova snaha zachytit projevy měnících se ročních období a počasí během roku je také vysvětlitelná díky znalosti tohoto rukopisu. Umělec, který byl hlavním provádějícím malířem cyklu, není však totožný s Mistrem Václavem, jelikož jeho velmi progresivní projev neodpovídá pozdější tvorbě našeho malíře. Je velmi pravděpodobné, že se jednalo o umělce mladšího, pracujícího v rámci Václavovi dílny, avšak školeného v Čechách během přelomu 80. a 90. let 14. století, který se také lépe seznámil se severoitalským malířstvím této doby.

Po událostech z roku 1407 se Václav vydává hledat zakázky do Merana, sídelního města Tyrolských hrabat. Přímo v tomto městě nalezneme nejstarší dílo tohoto druhého malířova období, scénu *Zjevení sv. Kříže Janu z Mathy a Felixovi z Valois*, umístěnou v podjezdu věže zdejšího farního kostela. Tento výjev, odehrávající se v otevřené krajině hustého lesního porostu, reflektuje velmi silně umělcův podíl na malbách v Orlí věži. Citlivé zachycení atmosféry noční scény s měsícem v úplňku, jehož svit se odráží od lesknoucích se listů, je projevem stejné tendence, s jakou jsme se setkali na cyklu Měsíců.



Následují malby na vnější straně chóru farního kostela v Termenu, kde je ve fragmentárním stavu dochováno Ukřižování se třemi kříži a sv. Kryštof s malým Ježíšem na ramenou. Detailní modelace obličejů světlavých postav, především dobrého lotra, neomylně ukazují ke stejnému malíři, který provedl malby v Pergine. Krom těchto, Mistrem Václavem provedených figur, jsou zde dochovány také ženy pod křížem, zcela jasně z ruky jiného umělce. Dva výjevy v hřbitovním kostele stejné obce (*Výjevy ze života sv. Voršily a Klanění třech králů*) nejsou podle mého názoru dílem Václava ani jeho dílny, ale jiného malíře pracujícího zde ve stejném období.

Posledním dochovaným cyklem je výzdoba hřbitovní kaple obce Rifiano. Zdejší výjevy (*Maiestas Domini, Sběr many, Zničení zlatého telete, Nalezení Pravého Kříže, Pád idolů, Útěk do Egypta, Klanění třech králů, Soslání ducha Svatého a Nesení Kříže*) jsou signované Mistrem Václavem a datované k roku 1415. Na malbách je patrný posun v umělcově projevu, zejména zalidněním kompozic, proměnou draperie, odrážející znalost soudobých vzorníků typu Brunšvického skicáře a především reflektováním soudobé místní malby tzv. Bolzanské školy, projevující se začleněním výjevů z legendy sv. Kříže do kompozice tribunové architektury inspirované Altichierem.

Tento cyklus je posledním dílem s jistotou připisatelným našemu umělci. Následuje jen zmínka v meranském daňovém registru z roku 1425, kde je citována pravděpodobně vdova po Mistru Václavovi, tou dobu již zesnulém. Po Václavově smrti převzal jeho dílnu malíř Petr z Merana. Rozvíjení Václavova díla tímto jeho následovníkem nebylo již tématem mé práce a zatím tak zůstává otevřenou otázkou. Na závěr bych také ráda připomněla, že v oblasti dnešního regionu Trentino-Alto Adige se nachází veliké množství freskových cyklů, kryjících se datem svého vytvoření se zdejší tvorbou Mistra Václava a které silně odrážejí znalost českého krásného stylu, provedené však evidentně jinými umělci. Patrně se tedy v této oblasti během přelomu 14. a 15. století nacházelo větší množství malířů, kteří byli v nějakém kontaktu s českým uměním této doby. Detailnějším studiem vztahů malířství obou oblastí bych se ráda zabývala v budoucnosti.

## **Seznam zkratek**

1KOR – 1. List Korintským

DČVU – Dějiny českého výtvarného umění

Fol. – Folio

Inv. č. – Inventární číslo

Inv. n. – Inventar number/nummer/numero

Luk – Evangelium sv. Lukáše

NG – Národní galerie

ÖNB – Österreichische Nationalbibliothek

PP – Památková péče

Sing. – Signatura

## Seznam použité literatury a pramenů:

- ANDERGASSEN 1994 — Leo ANDERGASSEN: Kirchliche kunst in Terlan. Kunst und geschichte in Südtirol, 1994.
- ANDERGASSEN 2002 — Leo ANDERGASSEN: Le componenti internazionali del gotico tirolese, in: Gotico nelle Alpi 367–382.
- ANDERGASSEN 2003 — ANDERGASSEN, Leo: Sudtirolo. Arte e Luoghi, Bolzano 2003.
- ANDERGASSEN 2007 — Leo ANDERGASSEN: Kunstraum südtirol, Bolzano 2007.
- AVANZINI 2002 — Giovanni degli AVANZINI: Il Trentino e la pittura profant nel Trecento, in: Le vie del Gotico, 289–321
- BÁRTLOVÁ 2001 – BÁRTLOVÁ, Milena: Poctivé obrazy, Praha 2001
- BELLABARBA 2004 — Marco BELLABARBA: Il principato vescovile di Trento nel Quattrocento: poteri urbani e poteri signorili, in: CASTAGNETTI/VARANINI 2004, 385–416.
- BESOLD 2000 — Andreas BESOLD: Il gotico internazionale. Influssi nordici, in: PINTARELLI/FRANCO 2000, 195–201.
- BRANDSTÄTTER 1996 — BRANDSTÄTTER, K.: Le relazioni tra Trento e il Tirolo nel tardo Medioevo, in: Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento 1996, 177–192.
- BRANDSTÄTTER 1996a — BRANDSTÄTTER, K.: Regime di compattate (1363–1486), in: Storia del Trentino, L. de Finis, Trento 1996, 177–192.
- BURAN 2006 — Dušan BURAN: Die ausmalung der Friedhofskapelle in Riffian. Meister Wenzel, Südtirol und Böhmisches kunst um 1400, in: umění LIV, Praha 2006, 298–315.
- BURAN 2006a — Dušan BURAN: Die Wandmalereien in Riffian und Sigismund von Luxemburg. Überlegung zu einer kirchenpolitisch motivierten ikonographie um 1400, in: Sigismund von luxemburg. Ein Kaiser in Europa, Mainz 2006.
- CASTAGNETTI 2004 — Andrea CASTAGNETTI: Tra regno italico e regno teutonico: verso i poteri comitali del Vencovo (888–1027), in: CASTAGNETTI/VARANINI 2004, 73–116.
- CASTAGNETTI 2004a — Andrea CASTAGNETTI: I Vencovi trentini nella Lotta per le investiture e nel primo conflitto tra Impero e Comuni, in: CASTAGNETTI/VARANINI 2004, 117–158.
- CASTAGNETTI/VARANINI 2004 — Andrea CASTAGNETTI/Gian Maria VARANINI: Storia del Trentino III. L'età medievale, Trento 2004.

- CASTELNUOVO 1986 — Enrico CASTELNUOVO: *Il Gotico internazionale in Francia e nei Paesi Bassi*, (=I Maestri del Colore 243, 244), Milano 1966.
- CASTELNUOVO 1986 — Enrico CASTELNUOVO: *I Mesi di Trento. Gli affreschi di Torre Aquila e gotico internazionale*, Trento 1986.
- CASTELNUOVO 1996 — Enrico CASTELNUOVO: *Il castello di Buonconsiglio, II. Dimora dei principi Vencovi di Trento. Persone e tempi di una storia*, Trento 1996.
- CASTELNUOVO 1987 — Enrico CASTELNUOVO: *Il ciclo dei Mesi di Torre Aquila a Trento*, Trento 1987.
- CASTELNUOVO 2002a — Enrico CASTELNUOVO: *L'autunno del Medioevo nelle Alpi*, in: *Il Gotico nelle Alpi 2002*, 17–33.
- CATTOI 2011 — Domizio CATTOI: *le arti figurative a Trento al tempo del principe Vencovo Giorgio Liechtenstein*, in: *PRIMERANO 2011*, 148–161.
- COSTA 1997 — Andrea COSTA: *I Vescovi di Trento*, Trento 1977.
- COZZI 2002 — Enrica COZZI: *Il mondo cavalleresco. L'Italia nord-orientale*, in: *Il Gotico nelle Alpi 2002*, 239–251.
- CURZEL 1999 — Emanuele CURZEL: *Le pievi Trentine. Trasformazioni e continuità nell'organizzazione territoriale della cura d'anime dalle origini al XIII secolo*, Bologna 1999
- CURZEL 1999a — Emanuele CURZEL: *Factis mysterium legere. Miscellanea di studi in onore di Iginio Rogger in occasione del suo ottantesimo compleanno*, Bologna 1999.
- CURZEL 2002 — Emanuele CURZEL: *Venceslao pittore a Trento. Un nuovo documento per l'attribuzione dei „Mesi“ di Torre Aquila?*, in: *Il Gotico nelle Alpi 2002*, 339–341.
- CURZEL 2004 — Emanuele CURZEL: *I vescovi di Trento nel basso medioevo: profili personali, scelte di governo temporale e spirituale*, in: *CASTAGNETI/VARANINI 2004*, 579–610.
- DAL PRÁ 1999 — Laura DAL PRÁ: *La «Morte Villana». Devozione medievale, controllo ecclesiastico e cultura artistica in un ciclo affrescato alla fine del trecento*, in: *CURZEL 1999a*, 577–604.
- DČVU I/1 — Rudolf CHADRABA (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984.
- DE GRAMATICA 2002 — Francesca DE GRAMATICA: *Il ciclo dei mesi di torre Aquila*, in: *Il gotico nelle Alpi*, 342–365.

- DE GRAMATICA 2002a — Francesca DE GRAMATICA: Trento, Castello di Buonconsiglio, Torre Aquila, in: *Le vie del Gotico 2002*, 600–609.
- DIGILIO 2011 — Domenica DIGILIO: I Ricami boemi del vescovo Giorgio Liechtenstein, in: *PRIMERANO 2011*, 47–57.
- EGG 1972 — Erich Egg: *Kunst in Tirol, Innsbruck 1972*.
- FAJT 2006 — Jiří FAJT (ed.): *Karel IV, císař z Boží milosti: Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437 (kat. výstavy)*, Praha 2006.
- FIOCCO 1952 — Giuseppe FIOCCO: Nicolo di Pietro, Pisanello, Venceslao, in: *Bolletino d'Arte XXXVII*, 1952, 13–20.
- FOGOLARI 1905 — Gino FOGOLARI: Il ciclo dei mesi nella Torre dell'Aquila a Trento e la pittura di costume veronese del principio del Quattrocento, in: *Tridentum VIII, Trident 1905*.
- FRANCO 2000 — Tiziano FRANCO: Tra Padova, Verona e le Alpi, in: *PINTARELLI/FRANCO 2000*, 149–165.
- GEROLA 1923 — Giuseppe GEROLA: A proposito degli affreschi della Torre dell'Aquila, in: *Il giornale di Trento 25-25.12.*, Trento 1923.
- GRYGAROVÁ 2008 — Dominika GRYGAROVÁ: Typologie výzdoby knih hodiněk pozdního středověku. *Hodinky Národního muzea v Praze WVI. G. 77. (dip. Práce KTF UK)*, Praha 2008.
- HALL 1991 — James HALL: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, 1991.
- HANIEL 1940 — Ellen HANIEL: *Meister Wenzlaus von Riffian*, München 1940.
- HUIZINGA 1999 — Johann HUIZINGA: *Podzim středověku*, Praha 1999.
- CHINI 2002 — Ezio CHINI: Il Gotico in Trentino. La pittura di tema religioso dal primo Trecento al tardo Quattrocento, in: *Le vie del Gotico 2002*, 79–116.
- IL GOTICO NELLE ALPI 2002 — *Il Gotico nelle Alpi 1350–1450 (kat. výst.)*, Enrico CASTELNUOVO / Francesca de GRAMATICA, Trento 2002
- INAMA 1927 — Carlo INAMA: Die Bedeutung des Wandgemäldes in der Turmhalle der Meraner Pfarrkirche, in: *Der Schlern VIII*, 1927, 153sq.
- Karel IV. císař z Boží milosti – Karel IV. císař z Boží milosti. *Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437 (kat. výst.)*, Jiří FAJT (ed.), Praha 2006.
- KARMASSI 2004 — Patrizia KARMASSI (ed.): *Divina Officia. Liturgie und Frömmigkeit im Mittelalter (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel)*, Wolfenbüttel 2004.

- KRÁSA 1964 — Josef KRÁSA: Nástěnné malby Žirovnické zelené světnice, in: Umění XII, Praha 1964, 282–300.
- KRÁSA 1974 — Josef Krása: Rukopisy Václava IV., Praha 1974.
- KUBÍNOVÁ 2011 — Kateřina KUBÍNOVÁ: Emauzský cyklus, Praha 2011.
- KURT 1911 — Betty KURT: Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient, in: Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der K.K. Zentralkommission für Denkmalfpflege, 5, 1911, 9–104.
- KUTAL 1970 — Albert KUTAL: Sochařství, in: PEŠINA 1970, 112–126.
- La pittura in Italia 1987 — La pittura in Italia. Il Quattrocento, F. ZERI (ed.), Milano 1987.
- Le vie del Gotico 2002 — Le vie del Gotico. Trentino fra Trecento e Quattrocento, Ezio CHINI/ Laura DAL PRÁ ( ed.), Trento 2002.
- Medieval Tapestries 1993 — Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art (kat. výstavy), Adolfo Salvatore CAVALLO, New York 1993.
- MORASSI 1926 — Antonio MORASSI: Come il Fogolino restaurò gli affreschi di Torre Aquila a Trento, in: Bollettino d'arte, VIII, 1926.
- MORASSI 1934 — Antonio MORASSI: Storia della pittura nella Venezia Tridentina dalle origini alla fine del Quattrocento, Roma 1934.
- OTTAVIANI 2004 — Maria Botteri OTTAVIANI: Testimonianze di pittura murale nel Trecento e Quattrocento, in: CASTAGNETTI/VARANINI 2004, 667–690.
- PÄCHT 1950 — Otto PÄCHT: Early italian nature studies and the early calender landscape, in: Journal of the Wartburg and Courtauld Institutes, XIII, 1950, 13sqq.
- PARIS 1400 — Paris 1400. Les Arts sous Charles VI (kat. výstavy), Elisabeth TABURET-DELAHAYE, Paris 2004.
- PÁTKOVÁ 1996 — PÁTKOVÁ: Cechovní kniha pražských malířů 1348–1527, Praha 1996.
- PEŠINA 1970 — Jaroslav PEŠINA: České umění gotické 1350–1420, Praha 1970.
- PEŠINA 1970a — Jaroslav PEŠINA: Desková malba, in: PEŠINA 1970, 202–243.
- PEŠINA/HOMOLKA 1963 — Jaroslav PEŠINA/Jaromír HOMOLKA: K problematice evropského umění kolem roku 1400, in: Umění 11/3, 1963, 161–204.
- PEŠINA/HOMOLKA 1970 — Jaroslav PEŠINA/Jaromír HOMOLKA: České země a Evropa, in: PEŠINA 1970, 19–57.
- PEŠINA 1984 — Jaroslav PEŠINA: Desková malba, in: DČVU I/1, 354–397.
- PINDER 1926 — Wilhelm PINDER: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas, S.l. 1926.

- PINTARELLI 1997 — PINTARELLI, Silvia Spada: Affreschi in Alto Adige, Venezia 1997.
- PINTARELLI 2002 — Silvia Spada PINTARELLI: Pergine, chiesa di S. Carlo, in: *Le vie del Gotico* 2002, 390–401.
- PINTARELLI/FRANCO 2000 — Silvia Spada PINTARELLI/Tiziano FRANCO: Pittori Gotici a Bolzano, Trento 2000.
- PLEYBERT 2001 — PLEYBERT, Frédéric (ed.): *Paris et Charles V*, Paris 2001.
- PRIMERANO 2000 — Domenica PRIMERANO: L'immagine incisa di San Vigilio in relazione alle altre forme della produzione artistica, in: *L'immagine di San Vigilio tra storia e legenda* (kat. výst.), Trento 2000, 97–123.
- PRIMERANO 2011 — Domenica PRIMERANO (ed.): *Una storia a ricamo. La ricomposizione di un raro ciclo boemo di fine Trecento* (kat. výst.), Trento 2011.
- RASMO 1933 – Nicolò RASMO: *Il Castello del Buonconsiglio prima del Clesio* (diplomová práce, Florencie 1933)
- RASMO 1957 — Nicolò RASMO: *Venceslao da Trento e Venceslao da Merano*, in: *Kultura Atesina XI*, 1957, 21–34.
- RASMO 1963 — Nicolò RASMO: *Gli affreschi di Torre Aquila a Trento*, Rovereto 1963.
- RASMO 1971 — Nicolò RASMO: *Affreschi del Trentino e dell' Alto Adige*, Trento 1971.
- RASMO 1976 — Nicolò RASMO: *Il Castello del Buonconsiglio a Trento*, Perugia 1976
- RASMO 1983 — Nicolò RASMO: *Affreschi e sculture*, in: *Beni Culturali nel Trentino. Interventi dal 1979–83*, 7, Trento 1983.
- RASMO 1987 — Nicolò RASMO: *La pittura in Valdadige nel Quattrocento*, in: *La pittura in Italia 1987*, 85–104.
- RASMO 1982 — Nicolò RASMO: *Storia del Arte nel Trentino*, Trento 1982.
- RIEDMANN 2004 — Josef RIEDMANN: *Verso l'egemonia tirolese (1256–1310)*, in: *CASTAGNETTI/VARANINI 2004*, 255–344.
- ROETTGEN 1996 — Steffi ROETTGEN: *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Anfänge und Entfaltung 1400–1470*, München 1996.
- STEJSKAL 1984 — Karel STEJSKAL: *Nástěnné malířství 2. Polovina 14. A počátku 15. století*, in: *DČVU I/1*, 343–354.
- ŠEBESTA 1996 — Giuseppe ŠEBESTA: *Il lavoro del uomo nel ciclo dei mesi di Torre Aquila*, Trento 1996.
- VAN MARLE 1926 — Robert VAN MARLE: *The developmente of the italian Schools of paintings, VII*, Hague 1926.

- VARANINI 2004 — Gian Maria VARANINI: Il principato vescovile di Trento nel Trecento: lineamenti di storia politico-istituzionale, in: CASTAGNETTI/VARANINI 2004, 345–384.
- VARANINI 2002 — Gian Maria VARANINI: Citta alpine del tardo medioevo, in: Gotico nelle Alpi 2002, 35–51.
- VARESCHI 1997 — Severino VARESCHI: Profili biografici dei principi vescovi di Trento dal 1338 al 1444, in: Studi Trentini di Scienze Storiche, I/76, Trento 1997, 257–324.
- VARESCHI 2011 — Severino VARESCHI: Giorgio Liechtenstein, in: PRIMERANO 2011, 140–147.
- WEINGARTNER 1916 — Josef WEINGARTNER: Die frühgotische Malerei Deutschtirols, Wien 1916.
- WEINGARTNER 1928 – Josef WEINGARTNER: Die profane Wandmalerei Tirols, in: München Jahrbuch für bildende Kunst, München 1928.
- WEINGARTNER 1930 — Josef WEINGARTNER: Die Kunstdenkmäler des Etschlandes IV, Wien 1930.
- WEINGARTNER 1948 — Josef WEINGARTNER: Gotische wandmalerei in Südtirol, Wien 1948.
- WETTER 2001 — Evelin WETTER: Böhmische Bildstickerei um 1400. Die Stiftungen in Trient, Brandenburg und Danzig, Berlin 2001.
- WETTER 2002 — Evelin WETTER: Il mondo di Giorgio di Liechtenstein. L'internazionalita come programma, in: Gotico nelle Alpi 2002, 323–337.
- WÖTZL 1898 — L. WÖTZEL: il Castello del Buonconsiglio, in: Atti dell I.R. Accademia degli Agiati, 1898, 301sqq.