

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav translatologie

# **Bakalářská práce**

Michaela Ramešová

**Komentovaný překlad: Přírodní formy, in: Ethan Matt Kavalier:  
Renesanční gotika. Architektura a umění severní Evropy: 1470 – 1540**

An annotated translation: Natural Forms, in: Ethan Matt Kavalier, Renaissance  
Gothic. Architecture and the Arts in Northern Europe 1470 – 1540

Liberec 2014

vedoucí práce: Mgr. Šárka Tobrmanová, Ph.D.

## Zadání

Jméno a příjmení studenta: Michaela Ramešová

Datum narození: 12. 6. 1987

Kontaktní adresa: Sněhurčina 700, Liberec 46015

Obor studia / kombinace: MKA / MKF

Diplomní obor: MKA

Název práce v češtině: Komentovaný překlad: **Přírodní formy**, in: Ethan Matt Kavalier: Renesanční gotika. Architektura a umění severní Evropy: 1470 – 1540. New Haven, London: Yale University Press, 2012, str. 199-229. (ISBN 978-0-300-16792-4)

Název práce v angličtině: An annotated translation: **Natural Forms**, in: Ethan Matt Kavalier, Renaissance Gothic. Architecture and the Arts in Northern Europe 1470 – 1540. New Haven and London: Yale University Press, 2012, pp. 199-229. (ISBN 978-0-300-16792-4)

Vedoucí práce: Mgr. Šárka Tobrmanová, D.Phil.

Konzultant: Mgr. David Mraček

Pokyny k vypracování:

Přeložte zadaný text do češtiny a přiložte komentář, ve kterém provedete překladatelskou analýzu výchozího textu. Dále popište typy překladatelských problémů, které se vyskytly v zadaném textu. Popište a zdůvodněte zvolenou metodu překladu a typy nezbytných posunů.

Ráda bych poděkovala všem, kteří mi poskytli pomoc při psaní mé bakalářské práce. Zejména děkuji vedoucí práce Mgr. Šárce Tobrmanové, Ph.D. za inspirativní konzultace a s ochotou poskytnuté rady. Rovněž děkuji rodičům, kteří mi umožnili bezstarostně studovat a bez jejichž podpory by nebylo možné mé studium touto prací završit. Děkuji také všem pedagogům a blízkým, kteří mě po dobu studia na Ústavu translatologie provázeli.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Liberci dne 8. 8. 2014

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském a právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorovým svolením. Při citování je povinné uvedení autora a názvu díla.

**Klíčová slova (česky):**

překlad, analýza textu, překladatelské problémy, překladatelské posuny, pozdní gotika, severská renesance, přírodní formy, umění, architektura.

**Klíčová slova (anglicky):**

translation, text analysis, translation problems, translation shifts, Late Gothic, Northern Renaissance, natural forms, art, architecture.

## **Abstrakt (česky)**

Předkládaná bakalářská práce si klade za cíl přeložit část kapitoly *Natural Forms* z knihy kanadského profesora dějin umění Ethana Matta Kavalera s názvem *Renaissance Gothic. Architecture and the Arts in Northern Europe 1470 – 1540*. Po části s překladem je přiložen komentář k překladu, v němž se autorka zamýšlí nad specifickými faktory, které měly vliv na genezi textu. Rovněž v něm analyzuje text z lexikálního a stylistického hlediska, určuje ho jako text esejistický a velmi kvalitní. Na základě analýzy charakterizuje překladatelské problémy, uvádí strategie jejich řešení a snaží se postihnout posuny, ke kterým v překladu došlo spolu s jejich příčinami. Konstatuje zejména vyšší míru explicitnosti, variability výrazových prostředků a částečně intenzifikaci ve shodě se stanoveným cílem přizpůsobit překlad nové komunikační situaci a zachovat jeho kvality.

## **Abstract (in English):**

The purpose of this bachelor thesis is to translate a part of the chapter *Natural Forms* from the book *Renaissance Gothic. Architecture and the Arts in Northern Europe 1470 – 1540* written by Ethan Matt Kavalier, a Canadian professor of art history. In the commentary that follows the translation the author considers the specific factors that have influenced the genesis of the original. Then, she analyses its lexical and stylistic features and characterizes the text as an essay of considerable qualities. Drawing upon the analysis the author describes the translation problems and the translator's strategies employed to solve them. She attempts to identify the translation shifts and discusses the reasons of their occurrence. It is observed that the translation tends to be more explicit, uses more variable language solutions and some solutions of increased expressive intensity. This tendency is consistent with the effort to adapt the translation to the target language culture and to preserve the quality of the original.

## Obsah

1. Předmluva .....	8
2. Úvod.....	9
3. Překlad .....	10
4. Obrazová příloha.....	28
5. Komentář .....	44
5.1. Analýza komunikační situace .....	44
5.1.1. Původ textu, obecná konstatování .....	44
5.1.2. Faktory vzniku textu .....	44
5.1.3. Téma, motiv, autor a záměr, funkce .....	46
5.1.4. Srovnání komunikační situace, určení originálu a překladu.....	48
5.1.5. Koncepce překladu .....	48
5.2. Lexikální a stylistická analýza originálu.....	49
5.2.1. Postup a kompozice .....	49
5.2.2. Lexikum .....	50
5.2.3. Stylistická analýza .....	51
5.2.4. Shrnutí.....	53
5.3. Překladatelské problémy – strategie a postup řešení, posuny .....	53
5.3.1. Problémy a posuny v rovině celku textu.....	53
5.3.2. Překladatelské problémy a posuny v oblasti terminologie a názvů .....	55
5.3.3. Chyby v originálu .....	59
5.3.4. Intertextovost – strategie řešení, posuny.....	59
5.3.5. Prvky uměleckého stylu – strategie, posuny.....	60
5.3.6. Převod poznámkového aparátu .....	62
6. Závěr .....	64
7. Seznam použité literatury .....	66
8. Přílohy.....	72

## 1. Předmluva

Bakalářská práce obsahuje komentovaný překlad úseku kapitoly *Natural Forms* z knihy E. M. Kavalera. Důvodem volby textu pro překlad se stala skutečnost, že se autorka bakalářské práce touto oblastí dějin umění a architektury rovněž zabývá; v rámci předchozího studia dějin umění obhájila závěrečnou práci, která se týkala obdobného tématu. Při překládání proto bylo možné čerpat ze znalosti umělecko-historické terminologie a využít obeznámenost s tématem.

Dovolujeme si upřesnit, že překlad se týkal pouze části kapitoly *Natural Forms*, která v originále tvoří logický celek vymezený úvodem a třemi oddíly a která odpovídá stanovenému rozsahu bakalářské práce. Poznámkový aparát je na rozdíl od původního textu zpracován formou plných citací a obrazová příloha byla zařazena až za text.



## 2. Úvod

Předkládaná bakalářská práce si klade za cíl přeložit část kapitoly *Natural Forms*. z knihy *Renaissance Gothic. Architecture and the Arts in Northern Europe, 1470 – 1540* a opatřit překlad komentářem.

Autorem knihy, z níž je kapitola převzata, je uznávaný kanadský historik umění Ethan Matt Kavaler, který působí jako profesor na univerzitě v Torontu. Kniha, vydaná v roce 2012, pojednává o pozoruhodném fenoménu v umění a architektuře, jež mezi lety 1470 – 1540 zasáhl oblasti severně od Alp, respektive evropské oblasti mimo italskou půdu. Jedná se o výtvarnou tendenci slučovat v uměleckých dílech prvky, které badatelská obec dříve rozčlenila jako gotické a renesanční. Zkoumání okolností jejich koexistence představuje v současné době téma, které se těší mezi badateli v oblasti dějin umění a architektury značné oblibě a věnuje se mu řada autorů.

V kapitole *Natural Forms*, jež je zařazena ve velkoryse pojednané knize s bohatým obrazovým materiálem jako čtvrtá, kanadský profesor podává esejistické zamyšlení o výskytu přírodních forem v umění vymezeného období na vybraných dílech, snaží se vysledovat tendence jejich užití, příčiny jejich obliby, kontextuální souvislosti; součástí jsou poutavé popisy děl. Autor též vyslovuje subjektivní dojmy o možné výtvarné funkci vegetabilního dekoru.

Po překladu, který tvoří první část práce, je uveden komentář. Ten se snaží postihnout charakter původního textu. Pozornost byla zejména věnována okolnostem vzniku, které měly zásadní vliv na jeho specifickou tvářnost, a díky nimž překladu v nové komunikační situaci případně specifické místo. Následuje stylistická a lexikální analýza originálu. Dále je zařazen oddíl, který se pokouší popsat překladatelské problémy, které se při práci na překladu vyskytly. Zmíněny jsou strategie jejich řešení. Komentář se věnuje postupu při překladu termínů, které si v původním a cílovém jazyce neodpovídají, dále pak způsobu zacházení s prvky intertextovosti a úsilí převést slohové kvality textu kapitoly, které se vážou na zvolený postup, původní funkci textu a subjekt autora. V rámci tohoto oddílu komentáře je pojednáno o posunech, ke kterým v překladu došlo a o jejich příčinách.

### 3. Překlad

# PŘÍRODNÍ FORMY

Od klíčového vystoupení Jacoba Burckhardta je podstata italské renesance v umění chápána kromě jiného jako zaujetí světem přírody. Za znamení nového postoje člověka k přírodě v době renesance byl považován zejména rychlý rozvoj krajinomalby v 16. století. Vnější podobě přírodních objektů věnovali důkladnou pozornost i umělci v Zápádě; vždyť se také z pojmu „realismus“ stalo chytlavé heslo, jež zaznívalo z úst zastánců západní renesance.<sup>1</sup> Samotné pojmenování „renesance“ však původně neznamenal jen znovuzrození, avšak také radost přinášející rozkvět, obnovený vegetativní růst;<sup>2</sup> tedy motivy, které by byly jak v doslovném, tak i obrazném smyslu mnoha různými způsoby velmi intenzivně zastoupeny na sklonku pozdní gotiky.

Se světem přírody je gotická architektura spojována již dlouho. Goethe v oslavném popisu štrasburské katedrály z roku 1772 přirovnal gotický chrám k „mohutnému stromu s tisícem větví a větévek, jež jsou posety bezpočtem listů“.<sup>3</sup> Do souvislosti s lesem kladl gotickou architekturu taktéž Chateaubriand ve své epopěji *Duch křesťanství* z roku 1802: „Cizelované klenby z listoví, opěrné pilíře, které drží zdi a končí náhle jako zlomené stromy..., to všechno znovu v gotickém kostele připomíná lesní labyrint.“ Chateaubriand také tvrdil, že lesy Galie „rovněž vstoupily do chrámů našich otců a naše dubiny si tak podržely svůj posvátný původ“.<sup>4</sup> Také Friedrich Schlegel o tři roky později v Kolíně nad Rýnem napsal, že nejen exteriér, avšak taktéž interiér tamní katedrály připomíná les. „Ocitáme se uvnitř háje pod vznosným klenutím obrovitých stromů. Ty jsou přírodní povahy, avšak nechybí zde ani krystalický růst, záplava mnohostěnnů, které se bez ustání opakují, jsou čím dál tím širší a vyšší, až se rozpadají, a jež jsou všechny vytesány týmž způsobem.“<sup>5</sup> Schlegelův popis svědčí o jeho hlubokém pochopení výtvarných forem, neboť si povšiml onoho napětí mezi přírodními a geometrickými tvary, které tvoří jeden z hlavních výtvarných principů především mnoha architektonických pozdně gotických děl.<sup>6</sup>

Ani jeden z citovaných autorů se však nezmiňuje o radikální podobě a míře uplatnění rostlinných forem, kterými se vyznačuje doba závěru pozdní gotiky. Okolo roku 1500 se po povrchu kleneb vinou rostlinné úponky, jako třeba na klenbě západních kaplí Liebfrauenkirche ve městě Ingolstadt (obr. 221),<sup>7</sup> na oltářích Tilmana Riemenschneidera

naopak nahradily architektonické baldachýny (obr. 204). Korunu chórových lavic v Blaubeuren tvoří větve, které se navzájem přetínají a zároveň slouží jako přírodní mřížoví pro mnichy shromážděné k liturgii. Architektonické články se náhle proměňují v živoucí tvary, staly se výmluvnou výtvarnou metaforou a nástrojem, jež měl zprostředkovat mystický charakter náboženského prožitku. Úponky, větve, květy a další rostlinné formy, to vše poskytovalo divákovi možnost proniknout k zázraku živoucího bytí, k procitnutí a k jeho božskému zdroji.

Takováto výtvarná díla lze nalézt po celé Evropě. Nejvíce se rozšířila v německy mluvících oblastech, avšak s významnými případy užití přírodních forem se lze setkat také ve Francii; jako třeba na vnitřní výzdobě příčné lodi katedrály v Evreux, kterou navrhl Jean Cossart. Fiály a oblouky opatřené kraby tu vytvářejí tak hustý rastr, že na ploše zdi vytvářejí učiněný les (obr. 279). Náhrobek prince Alfonsa v kartouze Miraflores ve Španělsku naopak rámuje jemné úponky a listy proložené puttí a zvířecími postavami.<sup>8</sup> Na vrcholu pásu, jenž náhrobek obepíná, se úponky vinné révy znenadání proměňují v ptáky.

Umělci se v pozdním 15. a na počátku 16. století ke tvarům přírodního světa nadále obraceli rozličnými způsoby. V obvyklém repertoáru výrazových prostředků výtvarného umění měl stále své pevné místo rostlinný symbolismus. Na oltářích z této doby se mohou objevit květiny coby symbol požehnaného stavu Panny Marie, zatímco hrozny vinné révy běžně sloužily jako odkaz na svátost eucharistie. Kromě takto bedlivě zakódovaného symbolismu se však příležitostně užívalo také narážek na léčebné účinky určitých rostlin, v některých případech znamení boží milosti.

Přesto však většina děl s rostlinnými tvary neměla konkrétní, nýbrž obecný význam. K takovým formám se řadí sítě propletených úponků a větví anebo motiv sukových žeber (*Astwerk*), jimiž se pokrývaly řezbářské rámy oltářů a klenby kaplí. Patřily k nim také malby rostlin bez vyhraněných rysů na plášti sklenutých presbytářů a lodí anebo kolosální díla mikroarchitektury, která se zdánlivě ocitají někde na pomezí děl člověka a výtvorů přírody. Reakce diváků na tvary tohoto druhu byly pravděpodobně často stejně nespecifické jako díla sama.

Otázkou rostlinné ornamentiky se v několika publikacích autoři zabývali již v 60. letech 20. století. Přední místo mezi nimi zaujímá zásadní článek Karla Oettingera z roku 1962.<sup>9</sup> Pro badatele se stalo ústředním pojmem slovo *Laube*, jež v jazyce pozdního středověku označovalo zejména „baldachýn“ či „tabernákl“. Oettinger vylíčil to, jak se původní význam

tohoto výrazu proměnil v ten současný, *loubí*, souběžně s vývojem organických forem v 16. století. Čerpal ze způsobu obrazného pojmenovávání v literatuře a výtvarném umění pozdního středověku a vyzdvihoval to, že existuje vzájemný vztah mezi záplavou rostlinných forem v umění okolo roku 1500 a pojetím rajske zahrady. Poukázal rovněž na reakci namířenou proti této náboženské estetice, která přišla v 90. letech 15. století ve spojitosti s Dürerovou první italskou cestou a jeho studiem italizujících výtvarných forem. Ve spisech Konráda Celtise a německých humanistů se již objevuje nový protopanteistický pohled na přírodu, který se možná promítl do děl soudobých malířů, Lucase Cranacha a Albrechta Altdorfera. Celtis a jeho krajané se začali odvolávat na Tacita a německý les.<sup>10</sup> Další práce, jež vznikly v 60. a 70. letech 20. století, se většinou za Oettingerovy závěry stavěly.<sup>11</sup> Následující generace autorů, Paul Crossley, Hubertus Günther, Hanns Hubach a Stephan Hoppe, vztah mezi napodobováním dřeva, imitováním větvení v architektuře a otázkou rodící se národní identity zkoumali dále.<sup>12</sup> Němečtí humanisté obšírně líčili, jak jejich teutonští předkové žili v lesích a zhotovovali své příbytky z větví, jež uťali ze stromů. Na přelomu 16. století mytická stromová podstata gotického architektonického systému patrně opravdu nabyla, přinejmenším v jistých vzdělaneckých kruzích, punc německé národní hrdosti. Tato historie pak znovu ožila v lidové představivosti v pozdním 18. století a stala se součástí motivů uměleckého řemesla.

Mnohé studie prokázaly, že se v pozdním 15. a raném 16. století nápadné vegetabilní sochařské práce těšily velké oblibě. Opěrné oblouky z této doby jakoby zapouští kořeny, zakončení fiál naopak připomíná stočené tvary křehkých rostlinných výhonků, jejichž listy účelům architektury někdy posloužily, jindy umělcům naopak nezbylo, než je usekat. Vegetabilní sochařská díla byla samozřejmě součástí gotického stavitelství odedávna. Nicméně v předchozím období vrcholné gotiky byla vykázána na samostatné místo a byl jim vymezen náležitý prostor – například na hlavicích sloupů v katedrále v Remeši či na vlysu tympanonu dómu v Marburgu.<sup>13</sup> Toto šťastné, byť přísně vytčené soužití nelítostně přerušila fáze vyvrátě pozdní gotiky. V 90. letech 15. století se skulptury rostlinných tvarů vymanily z pout jim vyhrazených kontextů a znejasňovaly čitelnost architektonické struktury. Větve s listy levitují nad postavami světců v archách oltářů Veita Stosse a jeho současníků. Svatostánek Adama Krafta v Norimberku má podobu tyčící se věžice zasazené do interiéru kostela, ze které raší filigránové listoví, jež obepíná schránu s eucharistií a reliéfy s narativními výjevy (obr. 172).<sup>14</sup> Sochařské práce organických forem se ve všech právě popsaných případech vyskytují pospolu s více konvenčními tvary kružby. Podobné výtvoř mohly zprostředkovat představu nekonečné božské moci libovolně utvářet a přetvářet svět, a

vedly tak k možnému divákovu mystickému duchovnímu prožitku. Příroda jako vikář Boha byla s to uskutečňovat jeho plány ve vyhrocené podobě.

Příroda se však také mohla příkazům Boha vzepřít. To ona zodpovídala za pokračování života, to ona řídila reprodukci. A popřála-li sluchu Venušíným svodům, stala se její vláda nad plozením nového života čímsi zkaženým, čímsi s cejchem hříchu. Svět přírody byl v takovém případě poznamenán rysy doby, jež nastala po vyhnání z ráje, doby, kdy se svět odchýlil od božího plánu, kdy vše živé a všechna hmota odpadla od prvotního čistého Božího úmyslu. Tento svět nelákal, spíše naháněl hrůzu a nenechal diváka zapomenout na skutečná nebezpečí, se kterými se za života potýkal.

Nicméně většina výtvarných děl rostlinných tvarů nebyla takto zásadně spojována s naukou o spáse. Po roce 1470 se úponky vinné révy, větve, květiny a další tvary rostlinného původu staly těžištěm architektonické a sochařské výzdoby, a přestože se zpočátku neobešly bez značné duševní námahy jak na straně tvůrce, tak diváka, postupně degradovaly na prakticky povinnou součást jakéhokoli sakrálního či světského architektonického díla. Umělci čelili výzvě užívat stále pozoruhodnějších a okázalejších vegetabilních forem, které měly za úkol přilákat divákovu pozornost a vnuknout mu jistý způsob uvažování. Interiér kostela byl nabyt významy, byl nadále místem, které za každých okolností poskytovalo možnost nalézt spojitost mezi těmito výtvarnými díly a teologickými úvahami. Bujné tvary z říše rostlinstva se však mohly zrovna tak jako na chrámových portálech a vyřezávaných skříních sakristií uplatnit i na radnicích či v interiérech obytných prostorů. Řezbáři a kameníci se běžně učili dovednosti tyto formy vytvářet, stala se obvyklou součástí jejich profese. Dokonce se vyčlenil i zvláštní druh řemeslníka, zvaný *folliagier*, který se zabýval výlučně tesáním listů, úponků a krabů tvaru poupat. Všudypřítomnost ornamentiky tohoto druhu však není v rozporu s tím, že mohla na příslušných místech nést náboženské významy. Svědčí pouze o skutečnosti, že do ní již nebyly vkládány tak přímočaře jako dříve.

Zvláštního významu nabývalo i to, že spolu vegetabilní a architektonické části větších sestav zápolí o převahu. Zkroucené stonky popínavých rostlin, jež vykreslují nepravidelné linie, se opovažují dotírat na precizní pilíře a oblouky zkonstruované dle matematických principů. Přípory a sloupky se znenadání ovíjejí kolem architektonických článků v jejich blízkosti, vypouští pupeny a výhonky. Jakoby svět nezkrotné a živoucí přírody ohrožoval sféru přesného a předvídatelného. Obdobné nuance v uspořádání forem mohou skrytě obracet pozornost diváka k obecnějšímu rozporu mezi řádem a chaosem, mohou být jakýmsi zamyslením nad tím, kam až sahají hranice vlády člověka nad světem.

## BOŽSKÝ ROZKVĚT

Mezi práce ze sledovaného období, jež nepřestávají vzbuzovat údiv, patří zejména kazatelna dómu v saském Freibergu, připodobňovaná k tulipánu (obr. 205, 206).<sup>15</sup> Tato bizarní součást vybavení freiberského kostela, která vznikla rukou Hanse Wittena zhruba mezi lety 1508 – 1510, představuje jeden z příkladů děl, v němž formy rostlinné inspirace, které v období 1470 – 1530 zaplavily sochařství a architekturu takřka celé Evropy, umělec dovedl do krajnosti. Freiberský biskup či kněz se k věřícím obracel z vnitřku koše kazatelny, přes jehož svrchní okraj se svíjejí okvětní lístky vytesané z kamene. Samotný koš je obalen širšími okvětními listy, které již patrně zčásti zetlely a zbývá z nich jen jakási nepravidelná kostra organické hmoty. Navenek polorozpadlé listy freiberské kazatelny vykazují jistou podobnost s uhnílymi tvary rostlin na středním výjevu *Zahrady pozemských rozkoší* od Hieronyma Bosche. Je však nepravděpodobné, že se i ve Freibergu mělo jednat o narážky na morální zkaženost společnosti. Spíše se zdá, že Hans Witten tímto osobitým způsobem zachoval výtvarné kvality subtilní volné kružby, kterou je opatřena kazatelna vídeňského dómu. Do husté sítě rostlinných prvků, jež se vzájemně protkávají a stáčejí do smyček, sochař zasadil poprsí čtyř církevních otců právě tak, jako je tomu ve Vídni.

Podpora, která koš kazatelny ve Freibergu nese, překvapí ještě o něco více. Skládá se ze tří etáží silných prohnutých prutů, které jsou sepnuty k baňatému dřívku, jenž probíhá středem. Stonek vyrůstá ze spodní části, kterou tvoří zašpičatělé listy, zatímco v horních partiích tohoto svazku visí podlouhlé okvětní lístky jako festony. Bezprostředně pod košem kazatelny se nachází jakési lůžko, které jakoby poodhalovalo něco z nitra samotného květu, avšak nejlépe si jej lze vykládat jako prstenec hroznů vinné révy, běžný symbol eucharistie, který není na daném místě o nic více nezvyklý, než ostatní součásti Wittenova prazvláštního díla. Středního úseku podpory kazatelny se přidržují postavy klečících andělů. Dřív Wittenovy sochařské práce se očividně neblíží stonku skutečné květiny nebo nějaké jiné rostliny a vznikl spíše coby ryzí produkt umělcovy představivosti. Nejtěsněji se jeho geneze pojí k formální podobě výstředních kalichů a jiných typů zlatnických děl.<sup>16</sup> Biskup či kněz, který z tohoto nevšedního pódia promlouval k věřícím, dozajista působil impozantním dojmem, neboť slovo Boží vysílal do prostoru chrámu z výtvoru, jež svědčí o tom, že Bůh je schopen vdechnout život látce bez života. *Tulpenkanzel*, tedy „Tulipánová kazatelna“, se dílu začalo s oblibou říkat teprve nedávno. Tulipánu, jenž byl přivezen do západní Evropy až po roce 1550, se také nijak zvláště nepodobá, odkazy na rajskou zahradu a na zázrak stvoření však této práci upřít nelze.

Doposud nebyly vysvětleny ani další aspekty freiberské kazatelny. Patří k nim schodiště, její neodmyslitelná součást, které je vytesané z kamene tak, aby vypadalo jako ze dřeva, a které zčásti spočívá na kulech, jež imitují osekane kmeny. A patří k nim i dvojice mužských postav, které celou sestavu doplňují. Na jednoho z nich padla nešťastná úloha schodiště na svých ramenou podpírat, důvtip měl umělec asi stejně břitký jako dláto.<sup>17</sup> Druhý muž, oblečený obdobně v dlouhém plášti, sedí u paty schodiště. Nechybí zde ani dva lvi, jeden na odvrácené straně schodiště, jeho maličký druh pak na pahýlu při první podestě. Dle názoru některých badatelů představuje význačnější mužská postava usazená níže, na zemi, proroka Daniela, starozákonního rádce, který se stal neoficiálním patronem horníků, neboť i on byl jednou za svého života uvržen do nitra země, do jámy lvové.<sup>18</sup> Jistěže město Freiberg a celá oblast v Sasku, kde se dobývaly rudy, byla naladěna na kulturní notu hornictví, jednalo se totiž o odvětví průmyslu, které v kraji zaujímalo přední místo a přineslo mu nenadálé bohatství a význam. V nedalekém Annabergu byli horníci a jejich řemeslo zobrazení na křídlech jednoho z tamních nejprominentnějších oltářů. Pohodlný oděv freiberské sedící postavy však patřil příslušníkovi měšťanstva a možná napovídá tomu, že muž u kazatelny zde vystupuje jako někdo z věřících, jehož upoutala slova kázání, která z ní zaznívala.<sup>19</sup> Na rozdíl od svého společníka pod schody je sedící muž zahloubán do sebe, snad obdařen nějakým viděním. Ať už jde o Daniela, či jiného vizionáře, připomíná základní biblické postavy, jež byly podávány sedící či ležící, jako třeba spící prorok Jesse, z jehož proutku vzejde celá linie potomků, která dospěje ke svému vrcholu v osobě Panny Marie a Ježíška. Freiberská kazatelna, jakési Božské snové vnuknutí vytesané do kamene, má v sobě vskutku cosi mámvivého.

Hans Witten zhotovil i další díla, která pokoušejí hranice materiálu.<sup>20</sup> Řadí se k nim též křtitelnice v chóru kostela v Annabergu (obr. 207).<sup>21</sup> Noha křtitelnice, jež sestává z několika stočených stonků, nese mísu, kterou tvoří šest baňatých výdutí lemovaných kružbou s nosy. Kružba se na nerovném povrchu bulv stáčí jako tepny na stěně srdce. Mezi dvěma hlavními částmi křtitelnice chybí přímý přechod. Stonkovitá noha se dělí na několik menších výčnělků, které ulpívají zespodu na míse křtitelnice jako stalaktity. Kolem její nohy sochař umístil dvě trojice andělčích postav, tři dolní andělé jsou oděni do obřadních rouch, zatímco vrchní trio nese nápisovou pásku s formulí, jež oslavuje posvátný charakter křtu. S textem souvisí také další nápis, jenž zdobí svrchní okraj mísy nad ním. Rovněž tato sochařská práce vystupuje jako jakýsi hybrid, kříženec nerostu a organické látky. Jedná se o jeden ze záhadných výtvorů počátku 16. století. Witten pojal svou křtitelnici coby zjevení od Boha, coby nakupení neživé hmoty, jež jako zázrakem roste a stává se nástrojem spásy.

## ČTENÍ V KNIZE PŘÍRODY

V letech okolo roku 1500 některé z květin stále měly svůj bývalý ikonografický význam a užívalo se jich jako skryté řeči symbolů pro vyjádření určitých typů představ a hodnot. Z výtvarných forem inspirovaných organickou přírodou připadala značná část na tvary rozeznatelně rostlinného původu, ne-li přímo na tvary květin. Sloužily často jako rámec jiným obrazným vyjádřením a je zřejmé, že poukazovaly na božské posvěcení. Jak si někteří badatelé povšimli, květiny vymalované na síti žeber pozdně gotických kleneb mohou naznačovat, že se svatostánek proměnil v rajskou zahradu. Mnohé z květin i jiných rostlin si uchovaly symbolickou hodnotu, kterou získaly dříve. Na baldachýnu náhrobku Raoula de Lannoy v šlechtickém kostele v severofrancouzském městě Folleville v Pikardii Panna Marie s Ježíškem vystupují z obrovitého květu lilie, jenž je symbolem Mariiny čistoty, a růže kolem nich zároveň tvoří mandorlu, která plní roli ohrady Mariiny „zahrady uzavřené“ opatřené mřížovím (viz obr. 259).<sup>22</sup>

Rostlinnými tvary, tedy chórovými lavicemi původně určenými do tamní kaple, byla obklopena i šlechtická rodina a celebující kněz na zámku Annaberg v Tyrolsku. Poprsník a zadní část baldachýnu tohoto nevelkého celku tří lavic, který je v současné době chován ve Ferdinandu v Innsbrucku, zdobí sled variací geometrických obrazců (obr. 208). Z korunní římsy baldachýnu však raší tři dobře známé rostliny s příznačnými rysy. Úsek zcela napravo zaplňuje kus vinice s hrozny, jež visí na kmenech révy. Hrozny vinné révy, nejběžnější z plodů se symbolických významem, i zde odkazují na svátost oltářní. V prostředním dílu kvetou růže, které nechal řezbář vyklánět se na stoncích čelem i nazad, aby je bylo možné snadno rozeznat. Pravděpodobně jsou opět narážkou přímo na Pannu Marii (Panna z růže Davidovy), či na to, jak soucítí s lidským pokolením, a na lásku, kterou k němu chová (odíváš květy v nach). V posledním poli se objevuje chmel. Ačkoli se tato volba jeví jako méně pravděpodobná, jedná se o rostlinu, již byly dlouho přisuzovány zázračné léčivé schopnosti, zejména pak to, že dokázala čistit krev a pomáhat při nemocech jater.<sup>23</sup>

Symbolické zpodobení různých rostlin lze rovněž nalézt na kamenném baldachýnu v pražském kostele Panny Marie před Týnem, který vytvořil Matyáš Rejsek v roce 1493 na objednávku biskupa Augustina Lucianiho Bessarione z Mirandoly, jehož náhrobek měl baldachýn krýt. Podhled tohoto impozantního díla mikroarchitektury, které je zaklenuto visutými žebry, umělec pojednal v kameni tak, že se vytesaný povrch podobá honosné tapisérii poseté vzorem s hrozny, chmelem, se žaludy a s dalšími rostlinami. Každou z nich kameník vyobrazil s velkou péčí a je zřejmé, že každá z nich vzbuzovala specifické asociace



(obr. 209). Na tyrolských chórových lavicích z annaberského zámku, na pražském baldachýnu i na několika dalších pracích slouží rostliny jako nositelé úzce vymezených symbolických významů, které poukazují na Boží podstatu a na její moc.<sup>24</sup>

## MYSTICKÉ ZJEVENÍ

Ačkoli se tento způsob vyjadřování významů pomocí symbolů nepřestával uplatňovat, přece jen se neprosazoval v takové míře jako obecnější asociace spojené s díly rostlinných tvarů a možná ani není tak zajímavý. Kazatelna i křtitelnice Hanse Wittena jsou názornou ukázkou situace, kdy zjevně zázračnou přeměnu jedné látky v druhou mohl pozorovatel pokládat za znamení toho, že Bůh užil své moci stvořitele, za důkaz, že dává najevo svůj souhlas. Od doby pozdního 15. století se běžně setkáváme s tím, že umělec sáhl k této technice při tvorbě rámců vyřezávaných oltářů. Spletence úponků a větví se shlukují a dávají tak přírodní cestou vzniknout tabernáklům pro sochy světců, jako na slavném oltáři *Sv. Krve* Tilmana Riemenschneidera v Rothenburgu ob der Tauber či na oltáři od Mistra H. L. v Breisachu (obr. 210). Nespoutaná příroda, kterou kdosi záhadně usměrnil a přivedl do služeb náboženství, plnila pokaždé úlohu působivé metafory.

Jeden z méně obvyklých příkladů užití tohoto výtvarného prostředku lze spatřit na oltáři *Panny Marie Sedmiboletné*, který mezi lety 1518 – 1522 vyřezal Henrick Douwerman (obr. 211, 212).<sup>25</sup> Henrick Douwerman, jenž působil v Kalkaru na dolním toku Rýna, se zájmem sledoval tvorbu řezbářů, kteří rozvíjeli svou činnost ve větších centrech na západě, v Antverpách a v Bruselu, a kteří stejně jako on tvořili v dubovém dřevě. Nicméně obvyklý způsob práce jihoněmeckých sochařů, jejichž materiálem bylo dřevo lipové, znal patrně rovněž. Výměně výtvarných názorů a uměleckých děl bezpochyby napomáhal Rýn. Od svých nizozemských současníků si kalkarský umělec vypůjčil formát polyptychu, který sestává ze sledu samostatných polí, z nichž každé představuje jednu scénu z příběhu. Od svých jihoněmeckých soupeřů přejal pojetí bohatě pojednaného oltářního nástavce, neboli *Auszug*, což je konstrukce, která se vypíná vysoko nad střední pevnou část retabula, čili nad korpus. Zjevným tématem řezb Douwermanova oltáře je cyklus sedmi výjevů, na kterých Panna Marie buď prožívá události, jež jsou předzvěstí Kristových Pašijí, anebo se utrpení svého syna přímo účastní. Celý soubor umělec podal jako oddělené scény s drobnými minuciózně vyřezanými postavami a každému ze sedmi výjevů vyhradil na oltáři samostatné pole. Rozměrný ústřední prostor oltářní skříně měl pojmut starší sochu piety, kterou někteří lidé považovali za zázračnou.<sup>26</sup>

Nicméně největší novinkou Douwermanova díla, která si zasluhuje nejvíce pozornosti, je pás, který výjevy rámuje. Celá struktura, jež oltář obepíná, představuje Kmen Jesse, což byl motiv, který se v této době značně rozšířil.<sup>27</sup> Prorok Jesse sedí v místě, kde by se za běžných okolností nacházela predella, zvláštní podélný článek, který nese střed oltářní skříně. Po obou stranách Jesse sochař umístil dva další proroky. Tato sestava se značně podobá řešení, které se objevuje i na některých soudobých oltářích antverpské provenience. Na žádném z nich se však nelze setkat s hustým porostem stébel a plazivých výhonků kalkarského oltáře, marně bychom na nich hledali „proutek“, který na oltáři v Kalkaru vyvěrá z těla proroka a který nebohého muže i s jeho bezmocnými společníky uvěznil ve změti, která celou dutinu oltáře vyplňuje neproniknutelnou sítí živelných tvarů. K predelle patří ještě čtyři další menší pole pod pásem s prorokem Jesse. Ty však namísto figurálních či narativních výjevů vyplňuje výhradně *Astwerk*, jakoby příhodný námět řezby poskytla sochaři právě vegetace.

Spleť větví a úponků stoupá po obou stranách skříně a unáší s sebou další postavy starozákonních králů a proroků (obr. 212). Jejich těla zaklíněná v rozbujelém rostlinstvu se na vrcholu vykrucují tak, aby vyhovovala jak směru růstu, tak tvaru rámu. Nad postavou ukřižovaného Krista je proud vegetace žene silou pryč z vysokého oblouku tvaru oslí hřbet. Mezi přírodními a architektonickými formami na oltáři vládne napětí. Ačkoli sochař dřevu vtiskl náležitý tvar oblouků s gotickou profilací, větve a úponky jimi přece tu a tam pronikají, rází si cestu skrz bariéru oblouku a končí na jeho vnějším okraji, kde vypouští listy. Divákovu pozornost okamžitě upoutá dramatický *Auszug*, vyvrcholení oltáře v zenitu svého rozpuku. Vysokou střední část retabula se scénou *Ukřižování* uzavírá jakási kombinace podkovového oblouku a oblouku oslí hřbet, který nese *Pannu Marii s Ježíškem*, jež stojí na konzole pod svým vlastním baldachýnem. Na vyvýšeném bodě umístěnou dvojici obklopuje několik vysokých fiál, jež propojují oblouky, které se mezi nimi klenou volně ve vzduchu a které zároveň fungují jako baldachýny nad skupinami soch po stranách. Jedno ze sousoší představuje *císaře Augusta se Sibylou Tiburtinskou*, druhé *sv. Jana Evangelistu na Patmu*. Ikonografie však není o nic více důležitá než dekorativní rysy architektury. Z oblouků, jež vytváří kostru svrchní konstrukce oltáře, vyráží útlejší do spirály stočené fiály, které sblížují architektonické články zkonstruované pomocí kružidla s plazivými tvary křivolakých rostlin. I tyto fiály jsou opatřeny listy.

Na kalkarském oltáři Henricka Douwermana se stírá rozdíl mezi přírodou a tím, co vzniklo rukou člověka; obé zde působením mystických sil splynulo v jedno. Zdá se, jako by dřevo, které řezbáři a truhláři tak pečlivě zpracovali, znovunabylo své původní podstaty.

Oltář poukazuje na svrchovanou moc, na *potentia absoluta*, kterou Bůh užívá proto, aby podnítl k životu zdánlivě neživý materiál, aby pokáceným stromům vdechnul život a nechal je na svou počest znovu vzkvétat. Bůh je přece přítomen v každém ze svých výtvorů, které také může dle libosti přetvářet. „Je to bytí všech věcí a v sobě samém je neměnné a nepohnuté, ač mění a pohybuje všechno ostatní“, se lze dočíst ve známém spise německé mystiky *Theologia Deutsch* sepsaném v dolní němčině ve 14. století, jenž se v době, kterou se zabýváme, těšil značné oblibě.<sup>28</sup> K popsání působení oltáře *Panny Marie Sedmibolestné* v Kalkaru přispívá také to, že jeho řezby nemají polychromii. S aplikací polychromie ani zlacení se nikdy nepočítalo, vyřezávaný oltář měl spíše divákovi předkládat svůj přirozený vzhled.

Zdá se, že Henrick Douwerman ve svém díle sáhl k oněm početným mystickým představám spjatým se dřevem a se stromy, které byly s vyřezávanými oltáři nezdědky spojovány. Duby zpodobené se vším všudy, včetně kůry a kořenů, se kupříkladu pnou do výše po obou stranách korpusu Světelského oltáře s výjevem *Nanebevzetí Panny Marie*. Na vršku z nich jako o překot vyvěrá jemná kružba, která korpus retabula, jež se původně nacházelo v cisterciáckém klášteře ve Zwettlu, korunuje.<sup>29</sup>

Samozřejmě, že strom života představuje v křesťanské kultuře jeden z vůbec nejstarších vyobrazovaných motivů. Podle několika legend byl z tohoto stromu, který původně rostl v rajske zahradě, zhotoven kříž, na němž byl ukřižován Kristus. Například v cisterciáckém klášteře Doberan (v Meklenbursku) Kristus spočívá na obrovském kříži posetém listovím umístěném přímo nad scénou *Adama a Evy v rajske zahradě*. Vlastnosti dřeva, které poskytlo materiál pro Kristův kříž, vyzdvihovali i kazatelé; proslulý Jan Brugman dokonce tvrdil, že kříž byl zhotoven ze čtyř různých stromů a nabádal své posluchače k tomu, aby „vystoupali po svislém kmeni palmy a trhali její plody.“<sup>30</sup> Vyjádření obdobného obdivu ke Kristovu kříži, jenž byl představován jako živý organizmus, lze nalézt například v souboru devocionální náboženské poezie, který vyšel v Antverpách roku 1508: „Jak připadá nám dřevo kříže krásné / Ve žluté kvítky raší na polích / Jakoby rozpukaly trýzní provázané / V ranách Kristových.“<sup>31</sup>

Oltář Henricka Douwermana se nadto vymyká i standartu svého žánru. Kalkarský řezbář vypracoval postavy ve všech polích do nebyvalých detailů a každé z nich propůjčil natolik individuální rysy, že se z figur v tomto neutuchajícím dramatu stávají opravdoví herci. Přesto však oltář za svou výtvarnou sílu vděčí nemalým dílem právě neobvyklému rámu výjevů. Dává pomyslet na energii života, kterou nelze zadržet, která ve službách Božích vyjde na povrch.

S architektonickými články, které tvůrce obdařil životem, se lze dosti frekventovaně shledat i v jižně položených německy mluvících oblastech. Dóm v Bernu nabízí dvě zajímavé ukázky tohoto fenoménu. Obzvláště rafinovaný a propracovaný příklad představuje známý jižní vstup do bernského dómu, Schultheissenpforte (obr. 213).<sup>32</sup> Vchod portálu, jež v roce 1491 navrhl architekt a sochař Erhard Küng, je zasazen do tvaru, který vykresluje nepřiliš výrazné křivky oblouku oslí hřbet. Přímé dřívky připojené k portálu po obou jeho stranách se však náhle rozbíhají všemi směry do několika štíhlých fiál s kraby, některé se oddělují po vzoru ramen mosazných svícňů, jiné se zavíjejí a stáčí jako konce větví. Do této sestavy architekt rozptýlil osm andělů, kteří drží různé erby, mimo jiné také městský znak Bernu. Pointu tomuto dílu Küng dodal poněkud strojeně; spirály fiál linii určenou kružidlem očividně zrazují a do značné míry si uchovávají povahu symetrických útvarů, přesto je však v protikladu k přímkám dřívků pod nimi divák stejně vnímá jako tvary rostlin. Jakoby architektura chrámu ožívala, aby mohla pojmout věřící, jakoby byla projevem vůle všemohoucího Boha a známkou Küngova umění zároveň.

Schultheissenpforte je však nutno číst v souvislosti s tympanonem nad západním portálem bernského dómu. Značně velkou plochu tympanonu zabral rozsáhlý reliéf se scénou *Posledního soudu*, který vytesal rovněž Erhard Küng. Jedná se o jeho hlavní práci, kterou s největší pravděpodobností dokončil na konci 15. století.<sup>33</sup> Po levé straně tympanonu jsou vykoupení vedeni vzhůru, kde dojdou věčné odměny (obr. 214). Ve středu této části výjevu anděl doprovází jednoho z papežů skrze nebeskou bránu a je snadné rozpoznat, že ji umělec připodobnil jak nedaleké Schultheissenpforte, tak také tolika dalším portálům z této doby, jež napůl obživly. Když Erhard Küng svá dvě díla v Bernu zhotovil, vytvořil spojitost mezi vchodem do kostela a vchodem do nebe, kterou nelze opomenout. Tato asociace sama o sobě nebyla ničím příliš převratným. V Küngově podání se však obě brány zázračně proměnily ve hmotu rostlinného původu na znamení Božího posvěcení. Vstup do nebes svévolně bují, jeho dřívky a fiály se jako v plamenech nezadržitelně kroutí a svíjejí. Byť tvarům Schultheissenpforte vládne o něco větší kázeň, stejně se vzpírají tomu, co divák od forem architektury očekává. Povaha proměny, které budou přítomni ti, jež přijme Nebeský Jeruzalém, tak díky nim získává viditelnou podobu.

Skoro žádná forma umění nezůstala v těchto desetiletích ušetřena motivu osekaneho větvoví zvaného *Astwerk*. Ve Zwickau v Sasku větve, které na trojbokém poli sledují vlastní klikatý směr, zcela zaplnily velký štít severního portálu Marienkirche. Křížová kytka, která zakončuje oblouk pod štítem, do tohoto podivného pralesa prostupuje a rázem se mění a

pokrývá kůrou. Křtitelnice i kazatelna v Bad Urachu, v údolí řeky Neckar, jsou pod neproniknutelnou houštinou úponků skoro skryty. I královskou emporu v chóru pražské katedrály z roku 1493, známou jako Vladislavská oratoř, zdánlivě podpírají široké větve, které se navzájem kříží, zatímco balustráda oratoře na sebe bere tvar sestříhaného živého plotu (viz obr. 168).

Jednoho z nejživelnějších vyjádření se popisovanému prvku dekorativní výpravy dostalo na sklenutí kostelů ve městě Kötschach, v obcích Feistritz an der Drau, Laas a na dalších místech, kde působil korutanský architekt Bartlmä Firtaler.<sup>34</sup> Nejimpozantnějším dojmem působí prvně jmenované, rovněž největší z nich. Do široka rozepjatou klenbu lodi v Kötschachu pokrývá síť úponků, které se mezi sebou složitě proplétají a které jsou tak útlé, že je nelze pokládat za žebra. Zakončují je pupeny, které připomínají listy jetele (obr. 215). Celá výzdoba sklenutí kostela je provedena ve štuku, jsou to vymodelované stonky, které se přichytily ke zvlněnému líci klenby a plazí se po něm. Ve všech případech, které jsme zmínili, architekt vtiskl lodi kostela podobu zahrady.

Několik autorů již dlouho zastává názor, že se představa rajske zahrady s mnoha těmito díly spojovala zcela běžně.<sup>35</sup> Ráj byl místem vyvoleným, místem, kde došlo ke stvoření, kde dle Božího příkazu vše vzkvétá. Kde jinde by také neživé předměty mohly získat dar přirozeně růst. Branou, která se proměňuje ve větvoví plné života, obdobně jako její protějšky v Bernu, Ulmu a jinde, je zahrada ráje opatřená na vyobrazení v proslulém prvotisku *Schatzbehalter*, který vydal v Norimberku roku 1491 Anton Koberger.<sup>36</sup>

Jak jsme již zmínili, fenomén výskytu tvarů inspirovaných světem rostlinstva se neomezil pouze na německy mluvící oblasti. V Portugalsku se s ním lze setkat v kostele cisterciáckého kláštera Alcobaça, kde kolem roku 1520 vznikl v manuelském stylu portál tamní sakristie. Rámují jej dva kmeny zbavené mlází, ze kterých vyrůstá několikero seříznutých větví s listy, které se na vrcholu portálu stýkají. Kmeny mají ve spodní části stylizované kořeny. V jihofrancouzském Avignonu překřížené větve zdobí nad portálem palác bankéře Pietra dei Pazzi, jenž pochází z konce 15. století.<sup>37</sup> Obliba vegetabilního dekoru se totiž poprvé ujala v době závěru 14. století a na začátku století 15. ve Francii a v Burgundsku, kde se jej užívalo v oblasti dekorativních umění – ve zlatnictví, v iluminovaných rukopisech a v příbuzných oborech. Existuje i několik málo případů, kdy se rostlinný dekor objevil v monumentálním měřítku, například na klenbě věže Jana Nebojácného postavené kolem roku 1400 v Paříži; tvaru větvoví se dostalo žebrům klenby. Do německých oblastí se zájem o vegetabilní formy

přesunul v průběhu druhé půle 15. století a našel zde uplatnění v malířství, v architektuře a stejně tak v dílech mikroarchitektury.<sup>38</sup>

To však neznamená, že by tím přírodní tvary řekly své poslední slovo. Na několika vyřezávaných oltářích ze 16. století budí baldachýny zdání, že nabyly života, a přitom větve ani nepřipomínají. Na Arndorfském oltáři kostela v Maria Saal v Korutanech, jenž vznikl někdy mezi lety 1515 – 1520, upoutají pozornost dva aspekty (obr. 216).<sup>39</sup> Je jím jednak skutečnost, že pruty kružby, které by za běžných okolností vytvářely nebesa nad scénou *Korunování Panny Marie* tryskají jako několik rozeklaných oblouků namísto dolů směrem vzhůru.<sup>40</sup> Z baldachýnu se stal *Auszug*, který nahradil obvyklou konstrukci nad střední částí oltáře. Na této práci lze nalézt pár rostlinných detailů – konce krajních prutů kružby se zavíjejí, tu a tam se vyskytne list, který siluetu této roztodivné sestavy doplňuje. Nicméně proměna neživého v živé zde přesto nabyla abstraktnější povahy. Kružba se převážně tvarům architektury nevzdaluje; tím, že se rozpíná, že se rozprostírá nezvykle do výšky a šířky, dává najevo, že plní zvláštní úlohu. Tato kružba naznačuje, že došlo k zázračnému obrácení, jež přimělo jednotlivé součásti oltáře vzdát se místa, jež jim přináležejí, a oslavit tím akt korunovace.

Na oltáři v Maria Saal bylo užito ještě druhého typu kružby, který se ke zmiňované tendenci přimyká. Tvary ozdobně vyhlížejícího pletence nad výjevy křídel oltáře jsou tak nahuštěné, tak plošné a tak stylizované, že dávají pomyslet spíše na výkon kaligrafa, než na život rostlin, a to i přesto, že na rozměrném středním dílu oltáře pod scénou *Korunování* nechybí hrozny vinné révy. Kružbu hlavního oltáře v Sankt Marein bei Knittelfeld ve Štýrsku (1524), která si nárokuje roli baldachýnu, řezbář pojednal s ještě větší mírou abstrakce. Její pruty, které se navzájem obtáčejí a probíhají z jedné strany na druhou, se již tradičnímu *Astwerku* podobají jen velmi málo. Z pojetí baldachýnu, původně efektivní zkratky, která mysl diváka naváděla k bujení přírody, se stala manýra. I přesto však i zde na těsno poskládané a vzrušeně spletené linie popisovaným dílům životní energii dodávají. Někdy k tomu přispívají tvary rostlin; jindy naopak architektonické články nabudou na rozměrech, prohodí si místa, rozpadnou se, či jsou podrobeny jiným procesům přeměny.

## Poznámky:

1. Wessel Krul. „Realism, Renaissance, and Nationalism.“ In: *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception, and Research*. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren, Henk van Veen, eds., [1995]. Translated by Andrew McCormick and Anne van Buren. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, 252-89.

2. Gerhard B. Ladner. „Vegetation Symbolism and the Concept of Renaissance.“ In: *De Artibus Opuscula, XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*. Millard Miess, ed. 2 vols. New York: New York University Press, 1961, 304-08.

3. Johann Wolfgang von Goethe. *Von deutscher Baukunst* [1773]. In: *Von deutscher Art und Kunst*. Edna Purdie, ed. Oxford: Clarendon Press 1924, 125; Jurgis Baltrušaitis. *Aberrations: An Essay on the Legend of Forms*. Translated by Richard Miller [1983]; Cambridge, MA: MIT Press, 1989, 108. Gotický les jako metaforu užil též o tři roky později J. G. Sulzer.

4. François-René de Chateaubriand. *Génie du Christianisme* [1802]; Paris: Michel Lévy, 1877, pt. 3, livre I, chap. VII, 48; Jurgis Baltrušaitis. *Aberrations: An Essay on the Legend of Forms*. Translated by Richard Miller [1983]; Cambridge, MA: MIT Press, 1989, 108. Česká citace pochází z překladu Aleše Pohorského z André Lagard, Michard Laurent. *Francouzská literatura 19. století*. [přel. Jiří Našinec, Jiří Pelán, Aleš Pohorský a kol.]. Praha: Garamond, 2008, 54.

5. Jurgis Baltrušaitis. *Aberrations: An Essay on the Legend of Forms*. Translated by Richard Miller [1983]; Cambridge, MA: MIT Press, 1989, 108; Friedrich von Schlegel. *Sämmtliche Werke*. Vol. 4. Wien: Meyer, 1823: „Grundzüge der gotischer Baukunst,“ 260 et seq.

6. Podobnost gotické architektury a stromů či lesa pozorovali po odeznění gotického slohu ještě dříve i další autoři. V roce 1699 si Jean-François Félibien, bratr slavného životopisce, povšiml příbuznosti mezi pilíři a kmeny stromů a také mezi gotickými žebry a větovím. Zájem o tuto metaforu lesa přetrvával až do 20. století. Viz Jurgis Baltrušaitis. *Aberrations: An Essay on the Legend of Forms*. Translated by Richard Miller [1983]; Cambridge, MA: MIT Press, 1989, 109-110; J. F. Félibien. *Dissertation touchant l'architecture*

*antique et l'architecture gothique*. Paris: Delaulne, 1699, 173-75, 185.

7. Ethan Matt Kavaler. „Nature and the Chapel Vaults at Ingolstadt: Structuralist and Other Perspectives.“ *Art Bulletin* 87 (2005), 242-43. Viz také Joachim Büchner. „Ast- Laub- und Masswerkgewölbe der endenden Spätgotik: Zum Verhältnis von Architektur, dekorativer Malerei und Bauplastik.“ In: *Festschrift Karl Oettinger*. Hans Sedlmayr, Wilhelm Messerer, eds. Erlangen: Universitätsbund Erlangen-Nürnberg e. V. Universitätsbibliothek, 1967, 265-301.

8. Beatrice Gilman Proske. *Castilian Sculpture: Gothic to Renaissance*. New York: Hispanic Society of America, 1951, 61, vyobrazení 38.

9. Karl Oettinger. „Laube, Garten und Wald: zu einer Theorie der süddeutschen Sakralkunst 1470–1520.“ In: *Festschrift für Hans Sedlmayr*. München: Beck, 1962. Deset let před Oettingerovou statí dokončil na toto téma svou univerzitní práci (kterou autor neměl k dispozici) E.-H. Lemper: „Das Astwerk. Seine Formen, sein Wesen und seine Entwicklung,“ Leipzig, 1950.

10. Paul Crossley „The Return to the Forest: Natural Architecture and the German Past in the Age of Dürer.“ *Künstlerischer Austausch / Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte: Berlin, 15-20. Juli 1992*. Thomas W. Gaetgens ed. Vol. 2. Berlin: Akademie Verlag, 1993, 71-80.

11. O pět let později vyšel esej Joachima Büchnera, v němž badatel Oettingerovu interpretaci těchto baldachýnů z přírodních forem coby svatých symbolů, jež měly být aluzí na rajskou zahradu, přejímal. Büchner zdůrazňoval to, že se na uměleckých dílech tohoto druhu podílí všechny umělecké formy. Nicméně upozornil také na to, že přímo v architektuře se organické tvary vyskytují poměrně zřídka. Kostel v Ingolstadtu a v Kötschachu v Korutanech podle něj představují výjimečná vrcholná díla, která zastupují obecnější a rozšířenější tendenci. Viz Büchner 1967 (pozn. č. 7). Autor taktéž zmiňuje malby, které imitují nejen přírodní tvary, ale také architektonické články, například vzory kružby. Oba dva prvky, které jsou z hlediska hmotovosti srovnatelné, považoval za rys

pozdně gotických interiérů. Nejradikálnější článek vývoje prostoru v pozdní gotice představovala pro Büchnera kaple, malá prostora soukromého, intimního charakteru, pojatá jako samostatná prostorová jednotka. Článek o malované výzdobě kleneb s rostlinnými i jinými motivy Büchner publikoval již dříve (Joachim Büchner. „Über die dekorative Ausmalung spätgotischer Kirchenräume in Altbayern.“ In: *Mouseion: Studien aus Kunst und Geschichte für O. H. Förster*. Hainz Ladendorf, ed. Köln: DuMont, 1960, 184-93).

Dalším významným příspěvkem se v této době stala diachronní studie Margot Braun-Reichenbacher. Badatelka zmapovala vývoj výtvarných forem inspirovaných stromy a vinnou révou od chvíle, kdy se jim na počátku 15. století začalo významnou měrou dařit ve francouzském a burgundském umění. Sledovala je od jejich prvních projevů v kontextu sekulárního umění až po dobu, kdy počínaje lety 1470 – 80 získaly v umění německých měst význam náboženské metafor. Shodně jako Oettinger a Büchner dospěla k závěru, že se zahrada a stromy staly metaforou pro ráj a že toto jejich užívání nahradilo jejich dřívější úlohu odkazovat na nebeské město či hrad. Viz Margot Braun-Reichenbacher. *Das Ast- und Laubwerk: Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform*. Erlangen Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 24. Nürnberg: Hans Carl, 1966.

12. Paul Crossley „The Return to the Forest: Natural Architecture and the German Past in the Age of Dürer.“ *Künstlerischer Austausch / Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte: Berlin, 15-20. Juli 1992*. Thomas W. Gaehtgens ed. Vol. 2. Berlin: Akademie Verlag, 1993, 71-80.; Hubertus Günther. „Das Astwerk und die Theorie des Renaissance von der Entstehung der Architektur.“ In: *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI<sup>e</sup> au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Actes du colloque international organisé les 14 à 16 décembre 2000 à l'Université Charles-de-Gaule-Lille*. Lille: Université Charles-des-Gaule, 2002, 13-32; Hubertus Günther. „Die ersten Schritte in die Neuzeit: Gedanken zum Beginn der Renaissance nördlich der Alpen.“ In: *Wege zur Renaissance: Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung um Rheinland und den Nachbargebieten um 1500*. Norbert Nussbaum, Claudia Euskirchen, Stephan Hoppe, eds. Köln: SH, 2003, 31-87, zejména 61-68; Hanns Hubach.

„Johann von Dalberg und das naturalistische Astwerk in der zeitgenössischen Skulptur in Worms, Heidelberg und Ladenburg.“ In: *Der Wormser Bischof Johann von Dalberg, 1482-1503, und seine Zeit*. Gerold Bönnen, Burkard Keilmann, eds. Mainz: Gesellschaft für mittelrheinische Kirchengeschichte, 2005, 207-32; Stephan Hoppe. „Stil als ‚Dünne‘ oder ‚Dichte‘ Beschreibung: eine konstruktivistische Perspektive auf kunstbezogene Stilbeobachtungen unter Berücksichtigung der Bedeutungsdimension.“ In: *Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance: Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft*. Stephan Hoppe, Matthias Müller, Norbert Nussbaum, eds. Regensburg: Schnell und Steiner, 2008, 89-94.

13. Ke katedrále v Remeši, k dómu v Marburgu a k historii dekoru rostlinných tvarů ve středověku viz Lottelise Behling. *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*. Köln und Graz: Böhlau, 1964, zejména 64-82, 112-19.

14. Corine Schleif. *Donatio et Memoria Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg*. Münch: Deutscher Kunstverlag, 1990, 16-75; Herbert Bauer a Georg Stolz. *Engelsgruss und Sakramenthaus in St. Lorenz zu Nürnberg*. Königstein im Taunus: Verlag Langewiesche, 1989, 8-12.

15. Arndt Kiesewetter et al. *Die Tulpenkanzel im Dom zu Freiberg*. Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen, n. 2. Dresden: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, 1995.

16. Arndt Kiesewetter et al. *Die Tulpenkanzel im Dom zu Freiberg*. Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen, n. 2. Dresden: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, 1995, 15-16.

17. Hans Körner. „Die gestörte Form in der Architektur des späten Mittelalters.“ In: *Festschrift für Hartmut Biermann*. Christoph Andreas, Maraike Bückling, Roland Dorn, eds. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1990, zejména 68-69; Arndt Kiesewetter et al. *Die Tulpenkanzel im Dom zu Freiberg*. Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen, n. 2. Dresden: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, 1995, 26.

18. S touto interpretací přišel Walter Hentschel (*Hans Witten, der Meister H. W.* Leipzig: Seemann, 1938). Viz také Iris Kalden-Rosenfeld. „Einfach traumhaft-traumhaft einfach: ein Betrag



zur Ikonographie der Kanzel Hans Witten im Dom zu Freiberg.“ *Das Münster* 45, č. 4, 1992, 303-10.

19. Arndt Kiesewetter et al. *Die Tulpenkanzel im Dom zu Freiberg*. Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen, n. 2. Dresden: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, 1995, 28-34.

20. K Wittenovi viz Michael Stuhr, ed. *Hans Witten: die Bildwerke des Meisters H. W.* Leipzig: Insel, 1985; Walter Hentschel. *Hans Witten, der Meister H. W.* Leipzig: Seemann, 1938. K dalším Wittenovým pracím s plně rozvinutými rostlinnými komponenty patří řezba *Bičování Krista* na stromu života v životní velikosti, která se v současné době nachází v kostele paláce v Chemnitz.

21. Heinrich Magirius. *St. Annen zu Annaberg*. Regensburg: Schnell und Weiter, 1997, 40. Křtitelnice, původně z benediktinského klášterního kostela v Chemnitz, byla přemístěna do kostela sv. Anny v roce 1556.

22. Margot Braun-Reichenbacher. *Das Ast- und Laubwerk: Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform*. Erlangen Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 24. Nürnberg: Hans Carl, 1966, 86.

23. Rembert Dodoens. *Cruijdeboeck*. Antwerp: Jan van der Loe, 1554, vol. 3, kapitola 58, 435-36. Chmel a jeho charakteristické šišťice se v této době objevují na mnoha předmětech vybavení kostela. Lze se s nimi například setkat na mosazné chórové přepážce v kostele sv. Bava v Haarlemu, na baldachýnu Matyáše Rejska v kostele Panny Marie před Týnem v Praze či na vyřezávaných oltářích z Antverp. Ve smlouvě na zhotovení takového oltáře se výslovně požaduje vyhotovení rámu z plošné kružby (*plattewerck*), jež bude připojena k čelu oltáře a v níž bude zastoupen chmel (*hoppecruydt*). Viz Jan Crab. *Het Brabants Beeldsnijcentrum Leuven*. Louvain: Vrienden van het Museum Leuven, 1977, 324.

24. V kapli Vélez v katedrále v Murcii je Kristus na kříži umístěn na záhonu květin, které připomínají karafiáty. Jedná se o další názorný příklad zakódované rostlinné symboliky.

25. Barbara Rommé. *Henrick Douwerman und die niederrheinische Bildschnitzkunst an der Wende*

zur *Neuzit*. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 1997, 29-100.

26. Nynější socha piety ve střední části oltáře byla na oltář umístěna v 19. století.

27. Otto Böcher. „Zur jüngeren Iconographie der Wurzel Jesse.“ *Mainzer Zeitschrift* 67-68 (1972 – 1973), 153-68.. S námětem kořene Jesse se lze setkat například na reliéfu tympanonu portálu katedrály v Rouenu, na jednom z vnitřních portálů katedrály v Toledu, na klenbě bočních lodí kostela sv. Anny v Annabergu a na klenbě kaple v Schorndorfu. Viz Ethan Matt Kavaler „Nature and the Chapel Vaults at Ingolstadt: Structuralist and Other Perspectives.“ *Art Bulletin* 87 (2005), 242-43; idem. „Renaissance Gothic: Pictures of Geometry and Narratives of Ornament.“ *Art History* 29 (2006), 15-16.

28. Susanna Winkworth, trans. *Theologia Germanica*. London: Macmillan, 1913, 2. Česká citace pochází z překladu *Theologia Deutsch* z knihy Martin Wernisch, (úvodní studie), Martin Žemla, (překlad). *Mystika a reformace. Theologia Deutsch. Text a dějinný kontext*. Praha: Vyšehrad, 2007, 177.

29. Rainer Kahsnitz. *Carved Splendor: Late Gothic Altarpieces in Southern Germany, Austria, and South Tirol*. Translated by Russel Stockman. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2006, 364-85. Korpus oltářního retabula se nyní nachází v malém městě Adamov u Brna. Křídla, nástavec i predella jsou nezvěstné.

30. A. van Dijck, ed. *Verspreide sermoenen van Jan Brugman*. Antwerp: De nederlandsche boekhandel, 1948, 123: „Die mast [o naší lodi] is dat cruce ons Heren, ende is ghemaket van vierrehande holten vergadert. Dat bloc daert instont, was cederboem; dat opstaende holt was palmen; dat hot over-dwers was cypressen; die tafel boven, daer ‚Jhesus Nazareus, coninc der joden‘ anghescreven stonnt, was van olyven-boem, want Jhesus is die olyven-boem, ende hevet den olye der barmherticheit overvloedelick uutghestort op alle menschen. Die mas is dicke bevlect mit teer: alsoe is onse mast-boem belopen mit den roden bloede Cristi. Laet ons opclymmen mitter bruut op desen palmbome des heilighen cruces ende plucken sine vruchten.“ Aluze na Kříž jako na „strom Adamův, jenž byl zasazen a pokácen“ jsou rovněž hojné.

31. J. J. Mak, ed. *Die is een suverlijc boeckxken* [Antwerp, 1508]. Amsterdam: De wereldbibliotheek, 1957, 59-60:

*Hoe minnelic is ons des cruces boom ontdaen  
het sprute[n] gheel bloe[m]ke[n]s aend[er] heyde[n].  
so wie met druc met liden is bevaen  
in ihus wonde[n] sal hi he[m] vermeyde[n].  
Die mey die is al biden wech geset.  
op eenen berch en die staet also hoghe  
om dat een yegelic soude so[n]der let  
ten soete[n] cruce[n] mey aenscouwe[n] moge[n]  
Nu stae[n] des meije[n] tacke[n] wtgespreyt  
en[de] bloeye[n] schoon gelijc die rode rosen  
so wie zy[n] so[n]de[n] zy[n] gebreke[n] gier bescreit  
onder desen boom sal hi he[m] v[er]posen  
Recht op gewasse[n] is de[n] edele[n] greyn  
en[de] is geplant in also diepen dale  
dats in maria die suver maget reyn  
va[n] minne[n] si sterf die fiere nachtigale*

32. Franz-Josef Sladeczek. *Erhard Küng: Bildhauer und Baumeister am Münster zu Bern, um 1420 – 1507*. Bern: Paul Haupt, 1990, 38-41.

33. Franz-Josef Sladeczek. *Erhard Küng: Bildhauer und Baumeister am Münster zu Bern, um 1420 – 1507*. Bern: Paul Haupt, 1990, 79-88. Sladeczek datuje práce na portálu do rozmezí let 1458/60 – 1481, přestože mnozí další badatelé kladou jeho dokončení do pozdější doby, okolo roku 1495.

34. Günter Brucher. *Gotische Baukunst in Österreich*. Salzburg/Wien: Residenz, 1990, 282-84; G. Biedermann. „Der Beitrag Kärntens zur Entwicklung gotischer Baukunst.“ *Acta Historiae Artium* 23, 1977, 40-41; Siegfried Hartwagner „Neue Beiträge zur Baugeschichte der Pfarrkirche von Kötschach im Gailtal.“ *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 10 (1956) 149-56.

35. Viz Karl Oettinger. „Laube, Garten und Wald: zu einer Theorie der süddeutschen Sakralkunst 1470 – 1520.“ In: *Festschrift für Hans Sedlmayr*. München: Beck, 1962.; Joachim Büchner. „Über die dekorative Ausmalung spätgotischer Kirchenräume in Altbayern.“ In: *Mouseion: Studien aus Kunst und Geschichte für O. H. Förster*. Hainz Ladendorf, ed. Köln: DuMont, 1960, 184-93; Joachim Büchner. „Ast- Laub- und Masswerkgewölbe der endenden Spätgotik: Zum Verhältnis von Architektur, dekorativer Malerei und Bauplastik.“ In: *Festschrift Karl Oettinger*.

Hans Sedlmayr, Wilhelm Messerer, eds. Erlangen: Universitätsbund Erlangen-Nürnberg e. V. Universitätsbibliothek, 1967, 265-301; Margot Braun-Reichenbacher. *Das Ast- und Laubwerk: Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform*. Erlangen Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 24. Nürnberg: Hans Carl, 1966; F. W. Fischer. „Die Stadtpfarrkirche zur Schönen Unserer Lieben Frau.“ In: *Ingolstadt – die Herzogsstadt – die Universitätsstadt – Die Festung*. Theodor Müller, W. Reismüller. S. Hofmann, eds. Vol. 1. Ingolstadt: Donau Courier, 1974, 345-49; a pojednání uvádené níže.

36. Autorem spisu *Schatzbehalter* (GW 10329), jenž pojednává o Kristových Pašijích, je františkánský mnich Stephan Fridolin. Početné dřevorezy, které text ilustrují, vznikly v dílnách Michaela Wohlgenuta a Wilhelma Pleydenwurffa.

37. Hubertus Günther „Das Astwerk und die Theorie des Renaissance von der Entstehung der Architektur.“ In: *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIII siècle. Actes du colloque international organisé les 14 à 16 décembre 2000 à l'Université Charles-de-Gaule-Lille*. Lille: Université Charles-des-Gaule, 2002, 28.

38. Viz Margot Braun-Reichenbacher. *Das Ast- und Laubwerk: Entwicklung, Merkmale und Bedeutung einer spätgotischen Ornamentform*. Erlangen Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, 24. Nürnberg: Hans Carl, 1966, Paul Crossley „The Return to the Forest: Natural Architecture and the German Past in the Age of Dürer.“ *Künstlerischer Austausch / Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte: Berlin, 15-20. Juli 1992*. Thomas W. Gaetgens ed. Vol. 2. Berlin: Akademie Verlag, 1993, 71; Hubertus Günther „Das Astwerk und die Theorie des Renaissance von der Entstehung der Architektur.“ In: *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIII siècle. Actes du colloque international organisé les 14 à 16 décembre 2000 à l'Université Charles-de-Gaule-Lille*. Lille: Université Charles-des-Gaule, 2002, 22.

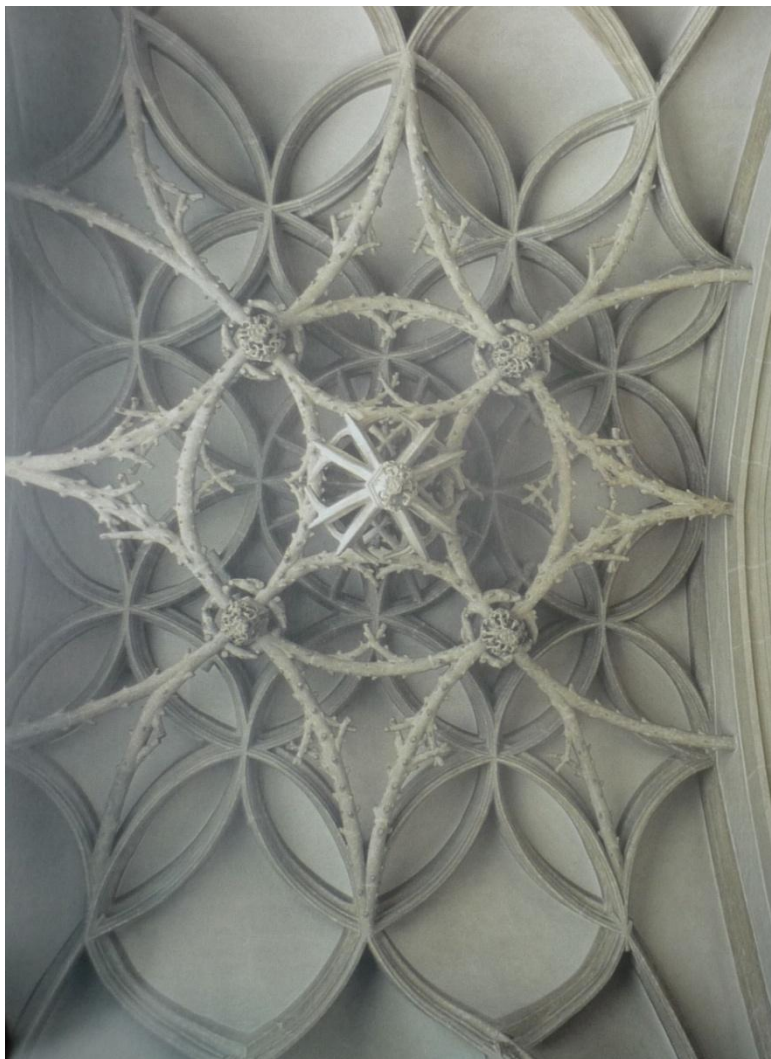
39. Franz Schröer. *Propstei- und Wallfahrtskirche Maria Saal*. Peda-Kunstführer, 103. Passau: Kunstverlag-Peda, 1977, 22.

Arndorfský oltář je připisován dílně Lukase či Heinricha Tausmanna, která působila ve Villachu.

40. Viz také oltář *Korunování Panny Marie* v Maria Gail v Korutanech. Herbert Schnidler. *Der*

*Schnitzalter: Meisterwerke und Meister in Süddeutschland, Österreich und Südtirol.* Regensburg: Anton Pustet, 1978, 252.

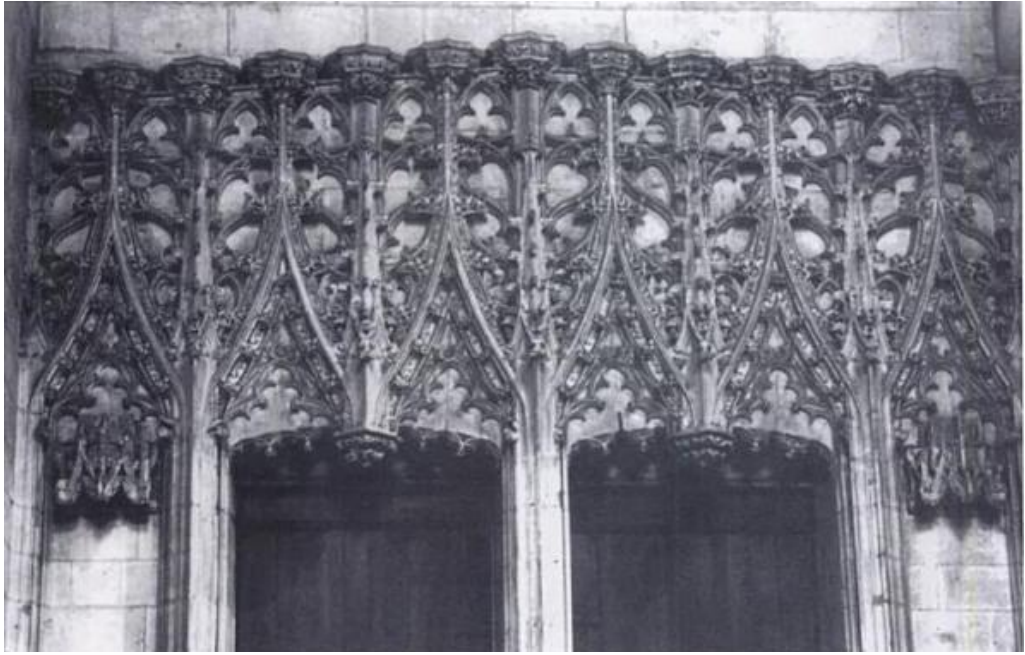
#### 4. Obrazová příloha



221. Ingolstadt, Liebfrauenkirche, první severní kaple lodi, klenba, kolem 1512, Erhard Heydenreich.



**204. Rothenburg ob der Tauber, St. Jakobskirche, oltář *Svaté Krve*, řezby oltářní skříně, detail, 1499 – 1502, Erhart Harschner.**



**279. Evreux, katedrála, severní křídlo transeptu, vnitřní stěna, kolem 1517, Jean Cossart.**



**172. Norimberk, kostel sv. Vavřince, svatostánek, střední část, 1493 – 96.**



205. Dóm ve Freibergu, kazatelna (*Tulpenkanzel*), mezi lety 1508 – 10, Hans Witten.



206. Dóm ve Freibergu, kazatelna (*Tulpenkanzel*), detail.

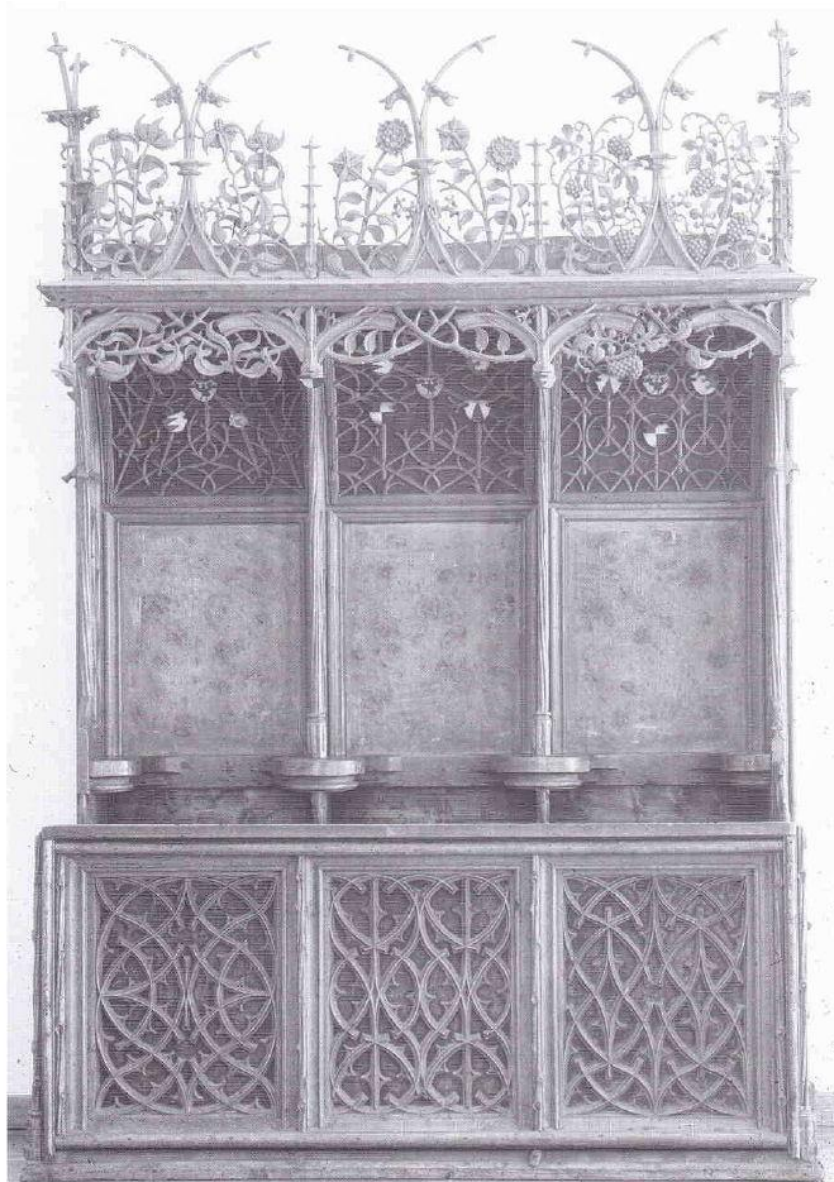




207. Annaberg, kostel sv. Anny, křtitelnice, kolem 1515, Hans Witten.



259. Folleville, šlechtický kostel, náhrobek Raoula de Lannoy, mezi lety 1507 – 24.



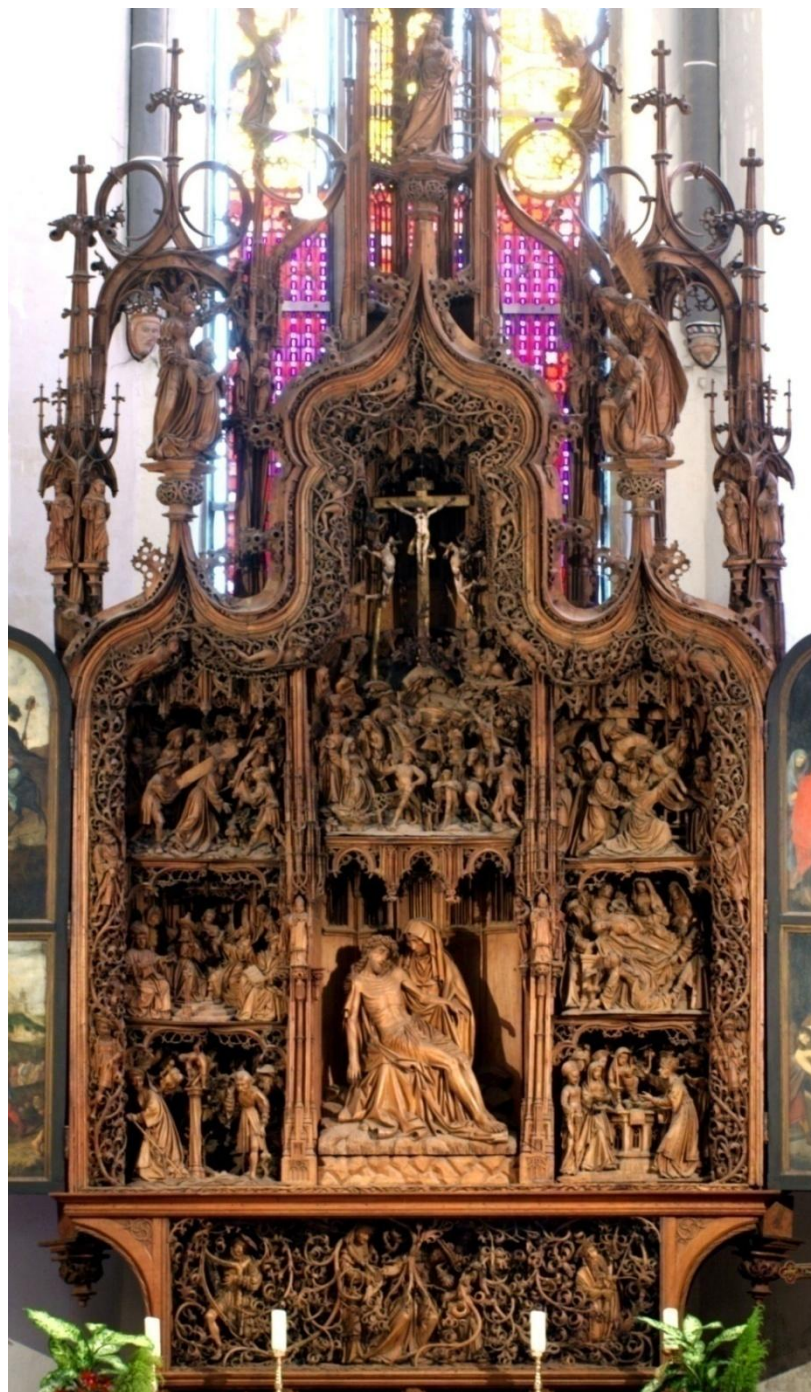
**208. Innsbruck, Ferdinandeum, chórové lavice ze zámku Annaberg, kolem 1500.**



**209. Praha, kostel Panny Marie před Týnem, baldachýn, 1493, Matyáš Rejsek.**



**210. Breisach, dóm, střední část oltáře, 1523 – 26.**



211. Kalkar, St. Nikolai, oltář *Panny Marie Sedmiboletné*, 1518 – 22, Henrick Douwerman.



**212. Kalkar, St. Nikolai, oltář *Panny Marie Sedmiboletné*, detail.**



**213 Dóm v Bernu, Schultheissenpforte, 1491, Erhard Kűng.**

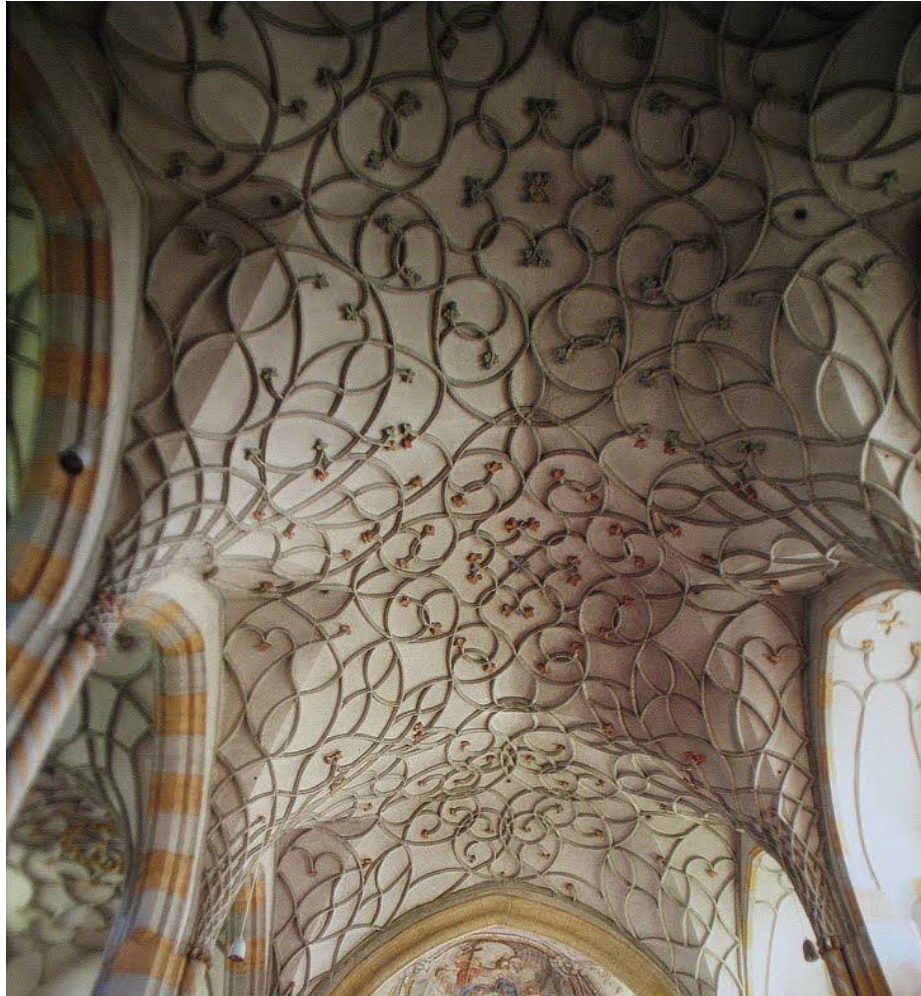




**214. Dóm v Bernu, tympanon západního portálu, detail, pozdní 15. století, Erhard Küng.**



**168. Praha, katedrála sv. Víta, Vladislavská oratoř, 1490 – 93, pravděpodobně Benedikt Ried a Hans Spiess.**



**215. Kötschach, farní chrám, klenba lodi, 1518 – 27, Bartlmä Firtaler.**



**216. Maria Saal, farní chrám, Arndorfský oltář, mezi lety 1515 – 20, připsáno Lukasovi a Heinrichu Tausmannovi.**

## **5. Komentář**

### **5.1. Analýza komunikační situace**

#### **5.1.1. Původ textu, obecná konstatování**

Text přeložený v předkládané bakalářské práci pochází ze čtvrté kapitoly knihy Ethana Matta Kavalera *Renaissance Gothic. Architecture and the Arts in Northern Europe, 1470 – 1540*; kapitola nese název *Natural Forms*. Knihu v roce 2012 vydalo prestižní americké nakladatelství Yale University Press. Je věnována v současné době značně populárnímu tématu umělecké tvorby severně od Alp, která se časově kryla s rozvojem renesance v Itálii, avšak neslučuje se s tradiční představou „renesance“, která se vlivem dřívějšího bádání všeobecně ujala. Text knihy pojednává o uměleckém fenoménu, který u historiků umění budil dlouhou dobu rozpaky, zejména co se týče slohového zařazení a kvalitativního zhodnocení děl dané doby.

Autor knihy působí jako profesor dějin umění na univerzitě v Torontu. Knihu připravoval souborem specializovaných studií, které před jejím vydáním publikoval v mezinárodních periodících a které byly také výsledkem jeho studijní cesty po Evropě. Kniha, výstup autorova dlouhodobého zájmu, vznikla coby velmi výpravná a reprezentativně pojednaná publikace. Právem ji lze – se zřetelem k rozsahu zpracovávané látky a způsobu její prezentace – považovat za programové vyjádření jedné z aktuálních badatelských tendencí dějin umění a architektury.

Práce E. M. Kavalera, ve které se dotkl „goticko-renesanční“ výtvarné tvorby prakticky celé záalpské části Evropy, jež sdílela shodný umělecko-slohový vývoj, je velmi působivě graficky pojednaná, obsahuje bohatý obrazový materiál a celkovou úpravou podnítl nemalý estetický zážitek, který podporuje vnímání textu. Není vyčerpávající systematickou odbornou analýzou zmíněného tématu. Jedná se o soubor volných pojednání o pozoruhodném uměleckém fenoménu, ke kterému autora poutá osobní vztah.

#### **5.1.2. Faktory vzniku textu**

##### **Místo a času vzniku**

Za jeden z určujících vnětových faktorů, které měly podstatný vliv na utváření charakteru jak celé knihy, tak také textu překládané části kapitoly, lze především považovat komunikační situaci, v jejímž rámci byl vytvořen. Text silně odráží místo vzniku ve dvou neopominutelných bodech. Patří k nim v první řadě tradice anglofonní literatury a také různé

vývoj oboru dějin umění v prostředí jazyka originálu a v prostředí recipientů překladu. Nemálo se v něm odráží také čas vzniku.

### **Odlíšný vývoj umělecko-historického diskursu**

Za jeden ze závažných vlivů na vznik textu kapitoly lze označit skutečnost, že autorem knihy je uznávaný kanadský profesor dějin umění, který rozvíjí svou badatelskou činnost v současnosti. Jedná se o odborný počín, který reflektuje aktuální směřování „psaní o umění“ anglofonní obce badatelů. Z tohoto důvodu lze ve způsobu, kterým autor látku v knize zpracoval, spatřovat projev nynější tendence vědeckého diskursu, který se v prostředí originálu a v prostředí cílového jazyka vyvíjel poněkud odlišně.

V průběhu první poloviny 20. století se v rámci oboru dějin umění vyhraňovaly proudy, z nichž každý volil vlastní strategii popisu a klasifikace výtvarných prací (Wittlich, 2008: 86). Lze mezi nimi sledovat několik majoritních směrů. Patří k nim v první řadě koncepce, která preferovala zájem o přesnou stylovou analýzu a sestavování chronologických řad uměleckých děl; naproti tomu se však také konstituovalo odlišné volněji zaměřené pojetí, které se soustředilo na interpretaci vnitřního obsahu uměleckého díla v širších kulturně-sociálních a historických kontextech. Příslušnost k jednomu či druhému proudu určovala i způsob slovesného vyjadřování badatelů. Řada vlivných historiků umění, kteří zastupovali druhé zmíněné (interpretační) chápání výtvarných památek, emigrovali za druhé světové války do USA, či do Anglie. Proto v anglofonní oblasti zájem o obsahový výklad umění v průběhu druhé poloviny 20. století zapustil hluboké kořeny (Wittlich, 2008: 87). Nabyt zde na významu a vytvořil základ pro charakter badatelské práce, která má silné zastoupení i v současnosti. Na toto badatelské stanovisko E. M. Kavalier bezesporu reaguje.

V českém prostředí, kde obor dějin umění z logických důvodů tíhne více k bádání německého prostoru, které se vyznačuje vysokou mírou systematičnosti a důslednosti, se naopak – zejména u větve historiků umění, kteří se zabývají středověkem a počátky raného novověku – v poslední době uplatňoval trend, jež klade důraz na exaktnost a důkladnost. Historici, kteří se hlásí k tomuto proudu, zpracovávají úžeji vymezené úseky dějin. Na rozdíl od volněji pojímaného interpretativního popisu umění, běžnějšího v anglofonním světě, tento druh umělecko-historického studia pracuje přísnější historickou metodou, opírá se o rozbor archiválií, technologií apod. K subjektivně laděnému interpretování fondu výtvarných památek z vymezené doby se staví spíše skepticky. Pro neobornou veřejnost bývají jeho výsledky méně přístupné.

## **Esejistická tradice**

Druhým a patrně shodně významným faktorem, který se pojí k místu vzniku originálu, je to, že text kapitoly E. M. Kavalera byl vytvořen v kultuře, která disponuje dlouhou esejistickou tradicí, a tento žánr v ní má silné postavení. Z tradice útvaru eseje čerpali v anglofonních literaturách i historici umění a vybudovali si čtenářskou základnu širšího rozpětí než autoři textů ryze odborných. Okruh příjemců esejisticky pojatých publikací o dějinách výtvarné kultury není tvořen pouze adresáty s hlubokou znalostí disciplíny, kteří se rekrutují převážně z řad odborníků. K tradici útvaru eseje na pomezí umělecké a odborné sféry (Čechová, 2008: 101), v rámci níž vznikají texty na odborném základě, které ale ocení i širší veřejnost, se autor kapitoly *Natural Forms* zřetelně hlásí.

V česky psané literatuře o dějinách umění, ačkoli by bylo možné známky eseje vystopovat u některých autorů činných v poválečné době (např. V. Mencl), se tato forma uplatňuje méně. Příčinu lze spatřovat jednak v odlišném typu směřování bádání, avšak také ve skutečnosti, že v českém prostředí nemá esej v odborných kruzích tak silnou pozici ani v ostatních oborech a je – dle některých autorů – z vědeckého diskursu dokonce vylučován (viz např. Petrušek, 2008).

Z výše nastíněných konstatování vyplývá, že kultura původních adresátů textu a kultura recipientů překladu se ve dvou popsanych bodech různí. Lze se domnívat, že v původní komunikační situaci byla kniha E. M. Kavalera koncipována tak, aby zasáhla spektrum čtenářů s očekáváním, které se u podobného typu publikace s expektacemi příjemců českého prostředí neshodují jak s přihlédnutím k formě, tak ke způsobu práce s historickým materiálem. K této skutečnosti bylo při koncepci překladu nutné přihlédnout.

### **5.1.3. Téma, motiv, autor a záměr, funkce**

#### **Téma textu, motiv vzniku**

Na charakteristické jazykové podobě kapitoly *Natural Forms* se podílely také další faktory – téma, motiv a vysokou měrou též autorův záměr –, které nelze v komentáři přehlédnout. Tématem knihy jsou umělecké projevy v oblastech severně od Alp, které se rozvíjely souběžně s italskou renesancí. Historici umění se dlouho zdráhali řadit je k renesanci vzhledem k tomu, že se u nich nadále uplatňují výtvarné prostředky gotického slohu. Tento okruh bádání přináleží aktuálně k námětům velmi populárním. Pozornost věnovaná renesanci

směřovala dříve převážně ke studiu renesance v Itálii.<sup>1</sup> Kniha E. M. Kavalera patří do řady soudobých prací, které si kladou za cíl stávající koncepty přehodnotit a které usilují o to, aby byla nastolena nová norma pohlížení na neitalizující umění epochy mezi středověkem a novověkem. Je prvním uceleným dílem tohoto druhu.

V kapitole *Natural Forms* autor pojednal o pozoruhodném výskytu přírodních forem v umění záalpské provenience vymezeném lety 1470 – 1540. Pokusil se přiblížit čtenáři podobu a funkci vegetabilního dekoru, který se v daném období v záalpských oblastech velmi rozšířil, a zasadit daný fenomén do širších souvislostí. Tato oblast se v nedávné době rovněž stala předmětem jakési „demýtizace“, neboť byla dříve součástí národnostně podbarvené argumentace, zejména ze strany německých historiků. Autor se staršími koncepty polemizuje; prezentovanými názory a zamyšleními se snaží podnítit novou debatu.

### **Autorův záměr, funkce**

O svém záměru, který se stejně jako výše popsané prvky do textu promítl, podává informace badatel sám a zároveň výrazně vyznívá z textu samotného. V úvodu knihy E. M. Kavalera zmiňuje, že se zpracovávanou látkou zabývá, jelikož byla dlouho přehlížena (Kavalera, 2012: 1), a proto se též jedním z úkolů knihy o uměleckých projevech, které stojí jednou nohou ve středověku a druhou již v renesanci, stala jejich propagace. Historik uvádí, že se pokouší představit výtvarná díla na pomezí dvou slohů v novém světle. Záměrně rezignuje na systematičnost; stanovuje si cíl poutavým způsobem nahlédnout do „*estetiky renesanční gotiky*“, k čemuž mu posloužila forma eseje (Kavalera, 2012: 6).

Nelze pochybovat o autorově hlubokém zanícení pro zvolenou látku. Patrně k tomu přispívá i fakt, že bohatý evropský fond zachovaných památek z vymezené doby představuje pro zájemce o dějiny umění ze zámoří velmi atraktivní vizuální materiál. Z vyjádření kanadského profesora lze frekventovaně vyčíst až fascinaci díly, které pro text kapitoly vybral.

Pozitivní vztah autora ke zpracovávané látce a stanovený záměr se v charakteru kapitoly intenzivně odráží. Realizuje se zejména ve snaze o rehabilitaci pojednávané látky v očích odborné i širší veřejnosti a v pokusu o zprostředkování autorova zájmu o ni. Autor vyvíjí úsilí získat čtenáře pro pozitivní zhodnocení památkového materiálu, kterým se zabývá. Kanadský

---

<sup>1</sup> V odborných kruzích dokonce převládá jakýsi normativní rámec italské renesance, jež byla vnímána jako model. Ostatní „národní renesance“ autoři většinou hodnotili prostřednictvím jejich vztahování k tomuto modelu.

profesor zdůrazňuje škálu hodnot výtvarných děl z doby přelomu gotiky a renesance, na které badatelé dlouho hleděli s rozpaky; pokouší se upoutat čtenáře, který se jeho prostřednictvím stává částečně také divákem.

Výše popsané skutečnosti lze v textu rozpoznat jako projevy autorova nasazení. Rovněž jsou reflektovány ve funkcích, které jsou v textu zastoupeny. Z Jakobsonových funkcí jazyka se v kapitole – dle našeho názoru – kromě funkce referenční (Jakobson, 1995: 78), vázané na seznámení čtenáře se zpracovávanou látkou, též uplatňuje funkce konativní – autor se snaží přivést čtenáře k pozitivnímu stanovisku v nahlížení na popisovaná díla. Vybraný útvar eseje také ovlivnil výběr lexikálních a stylistických řešení, ve kterých se významně uplatnila funkce poetická (ve způsobu kompozice a apelování na fantazii čtenáře lze cítit i funkci fatickou); o autorově osobním vztahu k artefaktům, které v kapitole *Natural Forms* představuje, svědčí také prvky subjektivní pragmatické exprese.

#### **5.1.4. Srovnání komunikační situace, určení originálu a překladu**

Pokud zohledníme funkci originálu a jeho určení v podmínkách vzniku, je možné se domnívat, že se jedná o typ textu, který nemá v českém prostředí v původní tvorbě mnoho přímých protějšků. Potenciální adresáti originálu a překladu se tudíž konvencemi odlišují. V českém kontextu patrně existuje – alespoň v oblasti dějin umění – ostřejší hranice mezi odbornou a populárně-naučnou literaturou. Domníváme se, že přeložený úsek kapitoly bude pro českého čtenáře poměrně netradiční, specifický, avšak i přesto zajímavý jednak díky otevřenému a čtenářsky vstřícnému způsobu, jakým jsou prezentovány výsledky odborné badatelské práce, ale také jazykovými kvalitami. V českém prostředí se tudíž překlad zřejmě setká s příjemci mimo okruh čtenářů přímo obeznámených s umělecko-historickou terminologií a některými dalšími jevy. Záměrem překladu je přizpůsobit se této skutečnosti.

#### **5.1.5. Koncepce překladu**

Z výše popsaných faktorů vyplývá, že při překladu kapitoly je třeba dbát na několik významných faktorů. Patří k nim převod formy eseje, který se vyznačuje zesílenou subjektivitou a zvýrazněním estetické složky; pouze nesděljuje, ale též esteticky působí (Čechová, 2008: 80). V případě kapitoly *Natural Forms* je rovněž nutné počítat s persuasivním působením na příjemce. Cílem E. M. Kavalera nebylo daný umělecko-historický problém vyčerpat, ale přiblížit jej, prezentovat subjektivní interpretační vývody a dovést čtenáře k určitému stanovisku. Text vykazuje značnou míru dojmovosti, silně stimuluje představivost čtenáře. Je proto pluralistický, působí jednak svou objektivní stránkou



(funkcí sdělovací), ale též subjektivně (atraktivností jazykové formy). Je nutné adekvátně převést oba tyto aspekty.

S ohledem na zjištěné rozdíly komunikačních situací se překlad bude v některých aspektech přibližovat k populárně-naučné sféře. Bude více směřovat k postižení adresátů, kteří nejsou odborníky. Větší míra afinity k populárně naučné rovině se odrazí v explikaci termínů užší umělecko-vědné specializace a přibližování některých dalších specifických jevů, které by čtenáři neoborníkovi patrně činily potíže. Musí však zůstat přijatelný i pro odbornou veřejnost, je nutno vzít v potaz zachování autority a přesvědčivosti původce textu. Cílem překladu je v tomto duchu zejména referenční přesnost a uchování jazykových kvalit. Překlad se bude snažit dbát na zachování estetiky jazyka, bude pečlivě vybírat vhodně sémanticky i konotačně odstíněné lexikum, aby nedošlo k upozadění prvků uměleckého stylu, na které upozorní lexikální a stylistická analýza.

## 5.2. Lexikální a stylistická analýza originálu

### 5.2.1. Postup a kompozice

Přeložený text z kapitoly *Natural Forms* zastupuje propracované dílo vysokého stylu. Charakterizuje ho poměrně náročné téma a oborový přesah. Téma je zpracováno výkladovým a úvahovým postupem, jež se střídají s uměleckým popisem.

Autor kapitoly komponoval text jako průběžný řetězec témat, která se navzájem prolínají. Větší myšlenkové úseky jsou odděleny horizontálním členěním na odstavce a na vyšší úrovni prostřednictvím nadpisů. I takto vymezené oddíly však nemají ostré hranice a těsně na sebe navazují. Text kapitoly lze popsat jako velmi soudržný. Koherence autor dosáhl zejména zastoupením výrazů sémantického pole přírody, života a růstu, což je v souladu s tématem přírodních forem. Pojmy *přírody* a *života* lze označit za výrazný izotopický řetězec, který provazuje celý text a je jedním z hlavních sémantických pojidel (*the natural world, vines, branches, flowers, creepers, forest; vegetation; living forms, alive, animate, to bring life, growth, energy, organism, animation*). Přestože autor sleduje postupný vývoj k abstrahizaci a artificialnosti přírodních forem v umění dané epochy, výrazy, jež se pojí k životu, obsadil jak na začátku, tak také v závěru přeloženého úseku (*engagement with the natural word, to impart energy*). Text díky tomu působí jako logicky propojený uzavřený celek.

Kompozici je možné charakterizovat jako lineární navazování. (To vyústí v konstatování životaschopnosti fenoménu vegetabilního dekoru.) Střídají se pasáže s nižší a vyšší mírou

expresivity, které odráží esejistickou symbiózu vědeckého a uměleckého jazyka. Ke stoupání a klesání výrazu dochází v rovině odstavců formou postupného přechodu od objektivně laděného výkladu k expresivnějšímu popisu, subjektivní interpretaci či obsazení intertextové pasáže. Oddíly textu hojně kulminují v apozici, jejíž eliptický charakter dodává subjektivizovanému sdělení pádnost. Průběžná výrazová fluktuace vytváří jakýsi setrvalý stav napětí, který udržuje čtenářovu pozornost a zájem.

### 5.2.2. Lexikum

V esejistickém díle E. M. Kavalera lze prvky odborné literatury rozeznat ve vysokém stylu bohatém na sofistikované a formální výrazy (*postlapsarian, vivification, call upon*), v hojném zastoupení slov románského původu a v častých abstraktech. Úroveň odborného textu je rovněž patrná z vysoké frekvence zastoupené terminologie nociónální povahy z řady oborů. Jejich škála svědčí o širokém intelektuálním rozpřahu předávaných informací. V textu se lze setkat především s termíny z oblasti humanitních disciplín – z dějin umění (*form of art, chalice, Renaissance, Italianate design, altarpiece, manuscript illustration* apod.), z příbuzných domén architektury (*crocket, shaft, festoon, cusped tracery, flying ribs, horseshoe* atp.) a ikonografie (*symbolism, Coronation of the Virgin, Tree of Jesse, closed garden* atd.). Dále se objevují termíny z teologie a z Bible (*sanctification, God's will, Eucharist, lions' den, baptism, sin*), v menší míře z literatury (*devotional poem, incunabulum, conceit, trope*) a jiných. Výjimku však netvoří ani terminologie botanická (*receptacle, bulbous, bed, petal, stalk*), jež se váže k tématu kapitoly.

Odborná rovina výrazů je však provázána s lexikem, které lze řadit do sféry umělecké. Patří k němu poměrně častá slova, která nesou známky subjektivní exprese, jako například hodnotící a jiná adjektiva, která navozují sugestivní dojem neurčitosti, snovosti až surrealismu (*unusual, strange, out of place, unexpected, unexplained, monstrous, semi-animate, illusory, hallucinatory* atp.). K popsání dojmů též přispívají výrazy z oblasti náboženství a mystiky (*divine, mystical, myth, miracle, vision*) a snů (*dreamer, reverie, apparition*).

Nadto lze u některých výrazů první skupiny cítit i jakousi „kousavou polemiku“ s autory dřívějších generací, kteří na gotizující záalpské výtvarné projevy z doby, kdy v Itálii vzkvétala renesance, hleděli s despektem a nezdědky jim přisuzovali pejorativní přídomek. Je možné pozorovat, že autor kapitoly s tímto negativním diskursem (*a hybrid, a creation, a cross, twisted*) vede implicitním způsobem dialog a posouvá jej do pozitivní roviny. (Cizost vidí jako uměleckou kvalitu.)

V textu se vyskytují i některá další spojení, které charakterizuje citový příznak (*unfortunate soul, hopelessly entraps*) a které se nejčastěji objevují v poutavých popisech děl; apelují na emocionalitu čtenáře. V popisných pasážích autor střídá prostý popis s vytvářením dojmu živelnosti a neuchopitelnosti fenoménu, kterým se zabývá. I on slovy E. M. Kavalera jakoby „žil vlastním životem“. Autor tohoto docílil dynamizací popisů pomocí aktivně dějových sloves (*the core rises, tracery meanders across, vines creep, plants sprout, figures are flushed, pinnacles break off* [...]), částečně též slovesy přeměny doplněné o okolnosti příznak neočekávanosti (*suddenly morph, suddenly metamorphose into*). Jako součást této skupiny prostředků lze vnímat také sémanticky odpovídající adjektiva a substantiva, která evokují nekontrolovatelnost (*wild, unruly, wilful, enormous expansion, conflagration*). Lze proto říci, že termínům a neutrálním výrazům, které jsou nositeli sdělovací funkce, silně konkuruje lexikum expresivně zabarvené, dojmové a dynamizující, které evokuje atmosféru nadreálného, neočekávaného a autonomně žijícího světa.

### 5.2.3. Stylistická analýza

Stylistická řešení rovněž odráží oscilaci mezi odborným a uměleckým stylem. V pasážích, které tíhnou k neutrálnímu odbornému stylu, autor vybíral ze stavových sloves, sahal k pasivním větným konstrukcím apod. (Formální rejstřík zastupují také časté jmenné slovesné tvary.) Tyto prvky však alternují s odvážnějšími řešeními, které nezaostávají za sugestivním a ikonickým lexikem, jež vzbuzuje surrealistickou atmosféru.

Na snovém charakteru neurčitosti a odstínu odcizení se podílí vypravěčova modalita, v níž jsou patrné prvky „negative shading“ (Simpson, 2004: 125) (*as if, it seems to, appears to, perhaps*). Tento jev lze jednak považovat za vyjádření záměrného subjektivního vědomostního horizontu autora, ale také za podtržení jeho záměru podat daná umělecká díla a okolnosti jejich vzniku jako určitý typ pozorovaného, leč neproniknutelného tajemství. Kanadský profesor zaznamenává subjektivní dojmy v popisech, které se řadí k uměleckému popisu. Autor využil personifikaci, pomocí níž slovesy, která naznačují svévolný pohyb, přisuzuje život architektonickým konstrukcím a stavebním článkům (*sacrament house [...] sprouting foliage, Astwerk invades, the arches extrude, shafts weave*). V popisech je oko čtenáře jakoby vedeno s pohledem autora (*the web travels up, carrying the figures with its train [...] figures are flushed out off atp.*). Dynamizaci v daných úsecích podtrhuje i přechod z minulého času do přítomnosti, který pomáhá situovat popisovaná díla jakoby do bezprostřední blízkosti čtenáře (*branches hover above [...]; One unfortunate soul is helping to support [...]*).

Pro zprostředkování svého vnímání děl autorovi také posloužila sugestivní přirovnání (*tracery meanders like arteries; extrusions hang [...] like stalactites; pinnacles twist [...] like the tips of branches*). Jako zdroj pro propojení konceptu pozorovaného a evokovaného autor volil jevy z příbuzných oblastí živých organismů či přírodních výtvorů, čímž v textu ještě posílil sémantickou ekvivalenci. (V textu lze nalézt prvky metafor; */skeleton of organic matter/*). Prostředkem metaforického či metonymického pojmenování je však nejčastěji forma apozice, kterou lze dokonce označit za příznačnou pro autorův styl (*the pulpit [...], a divine reverie*). Formou apozice autor často vyslovuje své interpretační subjektivní vývody anebo uvádí interpretační vysvětlení (*Architectural members suddenly morph into living forms, an effective artistic conceit [...] an instrument for [...]*). V apozici mnohokrát kulminuje odstavec; apozice bývá velmi efektní. (*It is as if the church has come alive to admit the faithful, a sign of divine omnipotence [...]*).

K podtržení intenzity, která zároveň vypovídá o charakteru rozšíření vegetabilního dekoru (*radical representation*), autor využil prvky asyndetonické gradace (*These botanical forms, these vines, branches, flowers [...]*). Jindy intenzifikace docílil syntaktickým paralelismem – v některých případech ji podpořil obsazením synonymických či formálně blízkých slov – (*From his Netherlandish contemporaries he **adopted** [...] From his south German colleagues, he **adapted** [...]; **There is** the necessary stair [...] And **there are** two human figures [...]*). Symetrickou větnou konstrukcí dosáhl pointy založené na kontrastu (***Nature** [...] **might** carry out His designs [...]. But **Nature might** also stray from God's command [...]*). Kromě symetrie nelze opominout též užití slovní hříčky (*[...] witticism on the part of Witten*), která nejen text ozvláštňuje využitím formální podobnosti anglického slova se jménem umělce, ale zároveň se stává vtipnou poznámkou, která se opírá o názory některých badatelů na ikonografii popisovaného díla.

V některých zvláště závažných bodech textu kapitoly v apozičních konstrukcích či u gradace mírně vysvítá až řečnický patos (*It suggests the absolute power of God, the potentia absoluta, to inspire life force [...] to make felled trees live again and bloom in His honor.*).

K významným prvkům textu kapitoly *Natural Forms* se řadí intertextovost. E. M. Kavalier odkazuje na různé texty rozličnými způsoby. Některé zdroje přímo cituje, avšak také začleňuje lexikum jiných textů do vlastní výpovědi (především jazyk biblické a teologické oblasti /např. *rod that would flower/*). Tento jev velmi posiluje autoritativnost jeho vyjádření a výrazným způsobem se podílí na reprezentativnosti textu.

#### 5.2.4. Shrnutí

Škálu rozmanitých lexikálních a stylistických prostředků, které E. M. Kavalier v kapitole *Natural Forms* uplatnil, nelze v komentáři zcela vyčerpát. Ve shodě s funkcí a určením textu jich autor užívá tak, aby zachoval rovnováhu mezi odborným a uměleckým stylem. Jako celek proto text představuje propracované vyvážené dílo, v němž ani prvek odborný ani umělecký ten druhý nezastiňuje. Autor dle našeho názoru dosáhl nemalého kvalitativního stupně jazykového zpracování.

### 5.3. Překladatelské problémy – strategie a postup řešení, posuny

Všechny složky výše nastíněné kvalitativní úrovně zdrojového textu kladly na překlad zvýšené nároky; přinesly s sebou řadu překladatelských problémů a vynutily si některé posuny.

#### 5.3.1. Problémy a posuny v rovině celku textu

##### Vynětí kapitoly z kontextu knihy

Jelikož přeložená část kapitoly *Natural Forms* tvoří součást knihy, bylo nutné přihlédnout k tomu, že jejím vyjmutím z celku díla dojde ke ztrátě referenčního rámce, na základě něhož by čtenář identifikoval část přímo nevyjádřených vztahů. Z tohoto důvodu bylo nezbytné doplnit potřebná vodítka, která by se jinak realizovala širším kontextem knihy. Nutnost zvýšit explicitnost referencí se projevila především v úvodním odstavci, kde E. M. Kavalier naráží na debatu skupin historiků, která se rozvinula ohledně adekvátnosti názvu „renesance“ pro záalpské výtvarné projevy relevantní časové roviny. Odkazuje zde na J. Burckhardta. Do překladu byla dodána identifikace historika umění s určením jeho role (*Ever since Burckhardt [...], Od klíčového vystoupení Jacoba Burckhardta*). V překladu se také objevuje charakteristika pole jeho zájmu a specifikace daného oboru ([...] *the Renaissance has been [...], je podstata italské renesance v umění [...]*);<sup>2</sup> jde o informace, které sám E. M. Kavalier v úvodu knihy uvádí (Kavalier, 2012: 1). Proto, aby byl zvýrazněn kontrast mezi italskou renesancí a záalpskou renesancí, vykazuje překlad i další změny (posun *Northern Renaissance* do rematické pozice české věty, nahrazení první zmínky metonymickým „*umělci v Zaalpi*“), které měly za úkol posílit vnímání opozice mezi tzv. renesančním uměním Itálie a Zaalpi, které se autor ve své knize dotýká.

---

<sup>2</sup> Zásadní prací J. Burckhardta, která měla dalekosáhlý vliv na pojetí renesance, je kniha *Die Kultur der Renaissance in Italien (Kultura renesance v Itálii)* z roku 1860, ve které se autor zabývá výtvarnými díly italské renesance a jejich rolí ve společenském kontextu (Kroupa, 2007: 147).

Změn z důvodu vyčlenění překladu z kontextu doznal i poslední odstavec přeložené části. Specifický odkaz na baldachýn byl rozšířen do obecnější roviny (*pojetí baldachýnu*) a slovu *energy* přidán sémantický rys (*životní energie*), a to proto, že autor dále hovoří o výtvarném pojetí vegetabilních forem (reprezentované baldachýnem), jejichž vývoj sice směřoval k abstraktní dematerializaci, nicméně jim tím nebylo na životaschopnosti. V odstavci došlo k rozšíření reference. Zřetelnější dynamizaci, které jsme dosáhli užitím dokonavého vidu, ([...] *nabudou na rozměrech, prohodí si místa, rozpadnou se [...]*) překlad v poslední větě zvolil ve snaze podpořit kulminační pointu a dodržet kompoziční sevřenost přeložené části. Ta v původním textu nebyla vyjádřena natolik intenzivně.

Se zřetelem k tomu, že má překlad fungovat jako samostatná jednotka, bylo učiněno rozhodnutí vyloučit odkaz mimo text kapitoly u oratoře krále Vladislava (*that we noted earlier*), neboť směřuje mimo text překladu a pozbývá tím platnosti.

### **Odlíšná gramatická struktura jazyků**

Při překladu vznikly mnohé posuny s ohledem na odlišnost gramatického a skladebného charakteru původního a cílového jazyka, které lze označit za nevyhnutelné (Popovič, 1975: 132, 282; Gromová, 2009: 57).

Vzhledem k tendenci anglického jazyka vyjadřovat se na rozdíl od češtiny nominálně (Urbanová, 2008: 58) musel překlad často měnit větné konstrukce a volit více sémanticky odstíněná slovesa, která byla obsazena v místech, kde originál užil existenciální vazby s *there*, pasivní konstrukce s *to be*, výrazu *to have* a dalších. V podobném duchu docházelo k transformacím vět, ve kterých je originál věrný sklonu angličtiny k sevřenosti (Urbanová, 2008: 57). Participia, polovětné konstrukce a apozice jsou v překladu rozvedeny do vět s verbem finitem (např.: *ancestors [...] **fashioning** their dwellings from branches **cut** from trees; předkové [...] **zhotovovali** své příbytky z větví, jež **uťali** ze stromů*). Při nahrazování prostředků koheze vyjadřovaných pomocí kategorií, které v češtině neexistují, se uplatnilo zvyšování explicitnosti (*none of **these** authors, ani jeden z **citovaných** autorů; **this** transformation, **přeměna neživého v živé; a protopatheistic, nový protopanteistický pohled; a vision, **nějaká** vize*** a četné další).

Explicitovali jsme také některé polysémnní výrazy (*radical representation, radikální podoba a míra uplatnění*). Větší bohatství synonym jsme řešili pomocí modulace (*communicate, poskytnout možnost proniknout*) apod. Výjimku v překladu netvoří konkretizace abstrakt. Ve snaze vyhovět českému úzu se tendence explicitovat projevila ve

slovním rozvedení interpunkce ([...] *attuned to the culture of miners – the major industry of the region, byla na kulturní notu hornictví naladěna, jednalo se totiž o odvětví průmyslu [...]*). Přirozenosti jazyka nebylo častokrát možné dosáhnout bez přidávání určujících atributů, předmětového doplnění apod. v místech, kde je anglický originál nevyžaduje nebo realizuje jinými prostředky (*below the basket, pod košem **kazatelny**; reactions, reakce **na tvary tohoto druhu**; salvation, **nauka** o spáse; human control, vláda člověka **nad světem***).

Výše popsané postupy vedly ke snížení jazykové ekonomie; vyústily v nabývání objemu textu a někdy též ve výrazové zesilování (Popovič, 1975: 123). V oblasti mezivětných vztahů se překlad vyznačuje vyšším počtem vložených konektorů a tendencí formalizovat syntaktické vztahy. Text překladu tudíž celkově tíhne k textovému zlogičťování (Levý, 1983: 145). Domníváme se, že tyto jevy jsou konformní se stanoveným cílem přiblížit se populárně-naučnému stylu a také, že reflektují odlišnost původního a cílového jazyka.

### 5.3.2. Překladatelské problémy a posuny v oblasti terminologie a názvů

K situacím, které vedly k nevyhnutelným posunům, lze řadit také případy, kdy jazyky disponují odlišnou segmentací vnějazykové skutečnosti, či takové, kdy v jedné jazykové kultuře převažuje jiný úzus. Tento typ posunů se vztahoval především k termínům a názvům. Při převodu jsme se opírali o reprezentativní odbornou literaturu, a to jak pro čerpání terminologických protějšků, tak také při přebírání způsobu psaní velkých písmen atp. Překlad výrazů z některých oblastí, jako je heraldika či technologie stavebnictví, využil konzultace s odborníky.

#### Názvy děl a místní názvy

Převod názvů děl usiloval o respektování úzu českého prostředí. Pro portál bernského dómu byl z tohoto důvodu vybrán název germanizovaný, neboť český obor dějin umění je z historických a geografických důvodů s německy mluvícím prostředím spjat velmi těsně.<sup>3</sup> Některé termíny byly českým odborným vyjadřováním z němčiny přejaty; ustálily se také některé původní německé názvy děl (např. *Goldene pforte* freiberského dómu). Zmiňovaný příklad posloužil jako model pro pojmenování *Schultheissenpforte*. (Germanizaci jsme se pokusili jinde kompenzovat /*minstr, dóm*/).

---

<sup>3</sup> Obor dějin umění v Čechách a na Moravě byl na německé literatuře dlouho závislý; přebírání germanizmů je v českém odborném prostředí zcela běžné a stále produktivní.

Jiná situace nastala v případě kazatelny H. Wittena. Dílo je – dle našich dosavadních znalostí – v původní české literatuře téměř nezastoupené a neexistuje vžitý způsob jeho pojmenování. Jako optimální řešení pro odkaz na tuto práci se jevil vysvětlující opis (*kazatelna dómu v saském Freibergu, připodobňovaná k tulipánu* /odkaz na *so called* je nahrazen dále v textu/). Český jazyk není s ohledem na své gramaticko-skladebné možnosti schopen vytvořit adekvátní překladové spojení, které by jednak postihovalo tvar, který se podobá tulipánu, a zároveň zachovávalo charakter pojmenování, které umožňuje jak angličtina, tak němčina (*Tulip pulpit, Tulpenkanzel*).<sup>4</sup>

Převod *Arndorfského oltáře* (*Arndorfer altar*) se řídil zjištěnými reáliemi. Oltář pochází z kostela ve městě Arndorf, do Maria Saal byl přenesen druhotně. Koncovka *-er* (suffix relačních adjektiv) proto není zachována.

K explikativnímu opisu sáhl překlad v případě *Erzgebiet* ve snaze vyjít vstříc neobeznámenému příjemci z řad širší veřejnosti za cenu setření individualizace odkazu. Podobně lze popsat převod termínu *Astwerk*, a to i navzdory tomu, že se původní německý výraz pro *osekané sukové větvovi* začíná v odborné literatuře postupně ujímat.<sup>5</sup> Překlad však opisem zohledňuje čtenáře neodborníka, který byl určen jako příjemce. Spojení *German lands* se neřadí mezi historicko-geografické termíny, za adekvátní protějšek jsme považovali opět opis (*německy mluvící oblasti*) s ohledem na to, že autor kapitoly uvádí také umělecké díla z prostoru dnešního Rakouska a Švýcarska.

Přizpůsobení recipientovi české kultury a částečnou naturalizaci lze spatřovat ve specifickém uvedení jména oltáře, který je nyní možné shlédnout v Adamově u Brna a který se původně nalézal v klášteře ve Zwettlu. V Českém prostředí je běžně znám pod jménem *Světelský oltář*. Názvy německých měst (Annaberg, Marburg, Freiberg, Norimberk) byly obsazovány na základě kvantitativního srovnání výskytů uskutečněného prostřednictvím *Synchronního reprezentativního korpusu*.

Na základě výše nastíněných strategií překladatelka postupovala i u dalších geografických jmen či názvů děl, osob, námětů ikonografie atp., které nelze vzhledem k rozsahu práce zcela vyčerpat.

---

<sup>4</sup> Samostatně užívané spojení *Tulipánová kazatelna* by bylo patrně vnímáno jako umělé a pro oblast dějin umění neadekvátní.

<sup>5</sup> Termín *Astwerk* se i mezi historiky umění stále řadí do terminologie úzké specializace. Svědčí o tom také to, že v běžně užívaných slovnících buď nefiguruje, anebo je uveden u hesla „větvovi“ až na druhém místě (Blažiček, Kropáček, 1991: 221 u hesla *větvovi* výraz *Astwerk* neuvádí; Syrový, 1961: 227 u hesla *větvovi* uvádí *Astwerk* v závorce; Chodura et. al, 2001: 98 *Astwerk* uvádí u hesla *větvovi* na druhém místě).



## Terminologie, posuny z důvodu odlišné segmentace

V úvodní části tohoto oddílu komentáře je záhodno pojednat o překladu spojení *Northern Renaissance*, pro které se v textu kapitoly nabízí dva možné protějšky. Ačkoli dřívější generace českých autorů často označovala neitalskou renesanci jako *severskou*,<sup>6</sup> v současném diskursu již začíná převažovat výstižnější *záalpská* (např. P. Kalina). Termín *severská* se často uvádí s restrikcí na umění dnešního Nizozemí a Německa (I. P. Muchka). S ohledem na to, že E. M. Kavalier v kapitole zpracovává i umění iberského poloostrova, překlad obsadil slovo *záalpská*.

Mezi nejčastější problémy, u nichž lze ve výsledném textu shledat posun, patřila v první řadě situace, kdy se cílový jazyk odlišuje od jazyka originálu segmentací extralingvistické reality v oblasti terminologie. Rozdílný vývoj pojmenování je možné pozorovat zejména v oblasti architektury.

Jazyky se z hlediska obsazených diferenčních sémů nekryjí například u slova *fiála*. V českém systému se užívá jednoho termínu *fiála*, který označuje varietu architektonických článků. Autor kapitoly však pro popis architektonických děl s rysy fiály uplatňuje výrazy dva, aby je odlišil dimenzionálně a funkčně,<sup>7</sup> (zatímco v češtině *fiála* může odkazovat jak k větším architektonickým článkům, tak také k subtilnějším, dekorativním /např.: Syrový, 1961: 67; Blažiček, Kropáček, 1991: 64/). V angličtině je systém sémů českého slova rozdělen mezi výrazy *pinnacle* a *finial*.<sup>8</sup> Při překladu bylo nutné jednotlivé stavební články specifikovat dle kontextu jejich výskytu a podoby. V pasážích textu, kde se tyto termíny vyskytují, proto překlad vzniklou nesnáz řeší opisem, prvky charakterizuje adjektivy (*vysoké fiály* vs. *útlé fiály* apod).

---

<sup>6</sup> Např. J. Krčálová, J. Kropáček, V. Mencl, J. Herout a další.

<sup>7</sup> V češtině se termínem *fiála* popisuje vertikální ozdobný prvek gotické architektury, který nad rámeček své původní tektonické funkce získal vývojem gotické architektury roli dekorativního subtilního zakončovacího článku štíhlého protáhlého tvaru. Neuplatňoval se jen v monumentálním umění, ale běžně i jako součást kamenických a řezbářských děl. Přesto byla fiála nadále frekventovaným prvkem také v rozměrnější podobě, například jako součást edikuly portálů.

<sup>8</sup> *Pinnacle* popisuje nesamostatný vertikální arch. článek větších rozměrů s dekorativní funkcí (viz např. *Glossary*: heslo *pinnacle*). Má vlastní dříví, který je zakončený věžičkou, pyramidálním útvarem či *finial* (Harris, 2006: 729, 730). Oproti tomu *finial* představuje vrcholový pouze dekorativní prvek, který zakončuje pilíř, věžici, i *pinnacle*. V českém úzu se blíží pojmenování užívanému pro zakončení fiál *křížová kytky*, anebo výrazu pro vertikální dekorativní zakončovací článek *čuček* (Harris, 2006: 400; *Glossary*: heslo *finial*; Herout, 2001: Renaissance IV/23; Syrový, 1974: 169; Toman, 2004: 26). Ani jeden z uvedených dvojic však v daném kontextu nelze použít jako ekvivalent pro *finial*, neboť arch. články, které autor označuje coby *finial* (až na jeden případ), nenesou tvar *křížové kytky*; *čuček* se v českém prostředí užívá standardně až počínaje renesancí. *Fiála* se mu nemusí podobat (viz např. Herout, 2001: Renaissance, IV/11). Překladový slovník uvádí *pinnacle* jako *fiálu* (Baleka, 2003: 138), termín *finial* neuvádí.

Odlišná segmentace mimojazykové skutečnosti ovlivnila i překlad dalších terminologických výrazů. Čeština nenabízí protějšky několika specifických anglických architektonických termínů. Jedná se například o dekorativní prvek, kterým se v angličtině popisuje krab bobulovitého tvaru poupěte, *ball-flower*, (Harris, 2006: 80; Syrový, 1974: 168). K polysémním výrazům, které nemají v češtině přímé protějšky, přináší také výraz *crest*.<sup>9</sup> Slovo *crest* v anglickém úzu kryje mnohem širší úsek reality (Harris, 2006: 277) a bylo jej tudíž nutno v překladu nahrazovat specifitějšími termíny, které v konkrétních případech zastupují pragmatické analogie zvolené na základě určení kontextem (*korunní římsa*,<sup>10</sup> *nástavec*). Obdobná situace nastala u polysémního *base* [of a choir stall], které bylo rovněž dle českého úzu specifikováno na *poprsník*.

Vyskytly se i případy, kdy je možné v češtině nalézt přímý protějšek, ke kterému se však pojí odlišné – v textu překladu nepřijatelné – konotace. Do této skupiny lze řadit slovo *trellis*<sup>11</sup> a výraz *shell*. *Shell* se v angličtině vyznačuje širší sémantickou obsažností<sup>12</sup> než slovníky uváděný český protějšek *skořepina*.<sup>13</sup> Dle kontextu bylo užito specifitější reference (*plášť klenby*, *líc klenby*).

Některé problémy, které spadají do oblasti terminologie, překlad řešil kontextově zdůvodnitelným obsazením hyponym (*narrative sculpture*, *narativní reliéfy*; *trope*, *metafora*, *ring*, *mandorla*; někdy nezbytným /*geometrical*, *symetrický*/) či naopak generalizací (*reed*, *stébla*; *vines*,<sup>14</sup> *úponky*) a to i mimo oblast terminologie. Spojení slov *elevated gallery* se v úplném překladu v češtině jeví jako redundantní.<sup>15</sup> U některých termínů se překladová řešení odvíjela od adresátů, kteří byli stanoveni na základě analýzy, a využila proto explikace

---

<sup>9</sup> V ang. překladu knihy R. Kahsnitze se při popisu oltářních nástavců užívá termínů *superstructure* (jako obecnějšího) a *crest* (pro nástavec umístěný přímo nad určitým článkem, nad nímž se může /v rámci *superstructure*/ vyskytovat další prvky oltářní architektury); viz např. Kahsnitz, 2006: 182. *Crest* proto může být v češtině jednak *nástavec*, ale též vrcholová část nástavce, nebo dokonce *hřeben* (střechy) (Baleka, 2003: 57).

<sup>10</sup> Korunní římsa tvoří nápadnou součást horizontální siluety, bývá výrazně dekorativně pojednaná, podobně jako hřeben či nástavec (Syrový, 1961: 186).

<sup>11</sup> Existuje český protějšek – *trejáž*, což je ale v českém prostředí termín značně specifický. Řadí se do oblasti novodobé zahradní architektury a literatura jej připouští až od pokročilé renesance (Syrový, 1961: 218).

<sup>12</sup> Jedná se o plochou zaoblenou část stavby subtilnějších rozměrů než zbytek konstrukce (Harris, 2006: 881).

<sup>13</sup> *Skořepina* kolokuje až s klenbami v novodobé architektuře, která pracuje s betonem.

<sup>14</sup> Nejednou se s ohledem na obrazový materiál nabízel specifický protějšek – *vinná réva*, *psí víno* – nicméně v kontextu sakrálního výtvarného umění nelze užít *psí víno* z konotačního hlediska a za *vinnou révu* popisované tvary nemohou být v mnoha případech průkazně označeny.

<sup>15</sup> Protějšek *gallery* – *empora* (*galerie*, *tribuna*) – již sém vyvýšeného místa obsahuje (Syrový, 1961: 63); v angličtině výraz *gallery* může označovat i přízemní nevyvýšené části stavby (Harris, 2006: 451).

(*devotional poems, devocionální náboženská poezie; corpus*,<sup>16</sup> *pevná střední část oltáře; Picardy, severofrancouzský [...]; an interlace, ozdobně vyhlížející pletenec* atp).

### 5.3.3. Chyby v originálu

V textu kapitoly *Natural Forms* je několik odkazů, ve kterých se originál dopustil chyb. Jde o pochybení méně závažná,<sup>17</sup> ale též o několik výraznějších.

Autor popisuje křtitelnicí a kazatelnu v místě, které nazývá Urach (*At Urach in the Nekkar valley, both baptismal font and the pulpit* [...]). Kazatelna pokrytá sítí propletených větví se však nachází ve městě *Bad Urach*. Za závažnější případ mýlky lze považovat odkaz na klenbu „věže sv. Jana“ v Paříži (*the vault of the Tour St. Jean in Paris*). Dle soupisu středověkých památek z 15. století a památkové evidence francouzské vlády (i dalších zdrojů /např. KUTHAN, ROYT, 2011: 385-389/) se v Paříži nachází z daného časového rozmezí (cca 1400) pouze věž Jana Nebojácného. Tato věž opravdu vznikla krátce po roce 1400 („*I<sup>er</sup> quart 15e siècle*“, viz *Monuments historiques*). Její vrchní část je sklenuta žebry, které vypadají jako větve vyrůstající ze stromu. Jedná se skutečně o jeden z prvních případů využití motivu větvoví v architektuře.<sup>18</sup> Malé nepřesnosti se autor dopustil i v případě odkazu na ikonografii kalkarského oltáře.<sup>19</sup> Vzhledem k tomu, že ani u jedné z těchto pasáží autor neudává žádné specifické odkazy, podle nichž by bylo možné správnost dovozování překladatelky ověřit, byly *bona fide* korigovány.

### 5.3.4. Intertextovost – strategie řešení, posuny

Intertextovost patří k velmi výrazným rysům přeložené části kapitoly *Natural Forms* a její převod si vyžádal adekvátní pozornost. Strategie při řešení jednotlivých případů odkazování na jiný text se odvíjela od vzniklých situací, které lze rozdělit do několika typů.

V kapitole se jednak vyskytují explicitně pojmenované odkazy na jiné texty realizované formou citace. U takových, které již byly přeloženy do českého jazyka, překlad existující verzi přejal (např. *Duch křesťanství, Theologia Deutsch*). V případě, že tomu tak není, ale bylo možné dohledat originál, se východiskem stal překlad verze E. M. Kavalera s přihlédnutím k původnímu zdroji (např. Goethe). Někdy E. M. Kavalér uvedl originál v

<sup>16</sup> *Korpus* se jako výraz označující střední část retabula (bez predelly a bez křídel) sice užívá, ale doposud jej nelze označit za všeobecně rozšířený.

<sup>17</sup> Příjmení francouzského romantického spisovatele, Chateaubriand, se píše bez diakritického znaménka (Šrámek, 1997: 133 et seq.; Narteau, Nouaillac, 2010: 242 et seq.). Řeka protékající jižním Německem, kterou autor zmiňuje u jedné z památek, se v mapách i jiných zdrojích vyskytuje pod jménem Neckar (nikoli Nekkar).

<sup>18</sup> Druhou velmi známou věží v Paříži je Tour St. Jacques (Věž sv. Jakuba). Vznikla však až cca o sto let později.

<sup>19</sup> Na výjevu se Sibylou Tiburtinskou je vyobrazen císař Augustus, nikoli Agustin (Beckmann, 2013: 40).

poznámkovém aparátu (např. J. Brugman). Vzhledem ke značně ekonomické povaze autorových vyjádření bylo nutné přistoupit ke konzultaci původního díla i u textů citovaných nepřímo (K. Oettinger). Takovýto postup jsme volili také u prvků neexplicitní intertextovosti, kdy E. M. Kavalier inkorporoval lexikum jiných textů do vlastní výpovědi (Bible, náboženské texty, G. Vasari). Jako pramen jsme užili adekvátní zdroje<sup>20</sup> či sekundární literaturu.<sup>21</sup>

Nemalé nároky na překlad vyvstaly při převodu dvou intertextových pasáží, ve kterých lze pozorovat posuny. Řadí se k nim invokace k Panně Marii, které autor v originále zařadil do oddílu *Coding the Book of Nature*. Ani u jednoho z uvedených titulů Panny Marie autor neuvedl zdroj a rovněž – na rozdíl od jiných přímých citací – neoznačil slovní spojení uvozovkami. Nelze se tedy opřít o konkrétní, autorem určený, pramen. Proto byl překlad závislý na originálu, přičemž jsme se pokusili přiblížit se charakteristickému jazyku textů, ke kterým dané citace s největší pravděpodobností přináležejí.<sup>22</sup>

Překlad části básně ze souboru nizozemské devocionální poezie pozdního středověku, jejíž původní verzi autor uvádí v poznámkách, se též řídil výhradně překladem E. M. Kavalera. Zároveň jsme se pokusili vyjít vstříc formálním konvencím básnického díla, které jsou běžné v české kultuře (forma rýmu). Toto úsilí mělo za následek významový posun ve třetí verši (*just as with force and suffering they occurred, jakoby rozpukaly trýzní provázené*); nositelem sémantického příznaku spojení *with force* se stalo slovo s předponou *roz-* a přirovnání *just as* bylo nahrazeno *jakoby*, a to z důvodu snahy o posílení evokace kontrastu mezi křehkou krásou květů a mučivou rolí dřeva Kristova kříže, o zvýraznění sepjetí obrazu jeho utrpení s *pukáním* květů. Také jsme usilovali o zlepšení zvukových vlastností daného úseku.

### 5.3.5. Prvky uměleckého stylu – strategie, posuny

Náročná forma eseje, kterou autor kapitoly *Natural Forms* zvolil, kladla nemalé nároky rovněž na převod prvků uměleckého stylu. Překlad se v určitých bodech rozhodl pro řešení, které vykazují posuny, pro něž však – dle našeho názoru – existují legitimní důvody.

---

<sup>20</sup> Bible, 2009; *Litanie Loretánská*; Vasari, 1976.

<sup>21</sup> Zejména Royt, 2006; Cetl, 1988.

<sup>22</sup> První z uvedených textů je patrně jednou z variací invokace k Panně Marii, která se vztahuje nejen k textu Bible (Píseň Písní), ale též k pasáži se zmínkou o Kmeni Jesse. (Panna Marie je titulována jako „*rosa*“, či „*turris Davidica*“; v Kristově genealogii jako Panna, jež „*pochází z rodu Davidova*“.) U druhého spojení se nám nepodařilo dohledat jeho původ. Je však možné, že se jedná o aluzi na spis Pseudo Bonaventury (připisovaný Conradu Saxovi /Conrad of Saxony/) *Speculum Beatae Mariae Virginis*, kde se několikrát objevuje zmínka o Panně Marii jako o květu a o roli červené barvy (*Speculum*, 1904: 65). Výraz *ruddy* lze taktéž nalézt ve spojitosti s Pannou Marií v *Autorizované Bibli* (Song of Solomon, 5:10 /Za konzultaci děkuji Mgr. Šárce Tobrmanové, Ph.D /).

Z obecného hlediska lze říci, že se v překladu projevuje snaha nahrazovat implicitní výrazové hodnoty originálu (Levý, 1983: 71), volit specifičtější protějšky s adekvátním sémantickým i konotativním příznakem namísto vyjádření původního textu, která mají sklon k obecnosti a repetitivnosti (*there is a tension, vládně napětí*). Překlad se v tomto duchu pokoušel vyhovět požadavku využívat specifických prostředků cílového jazyka, které jsou v originále obsaženy latentně (Levý, 1983: 71). V překladu se v důsledku toho vyskytuje vyšší míra variability kontextových synonym i pro referenčně jasně vymezené jevy. Ta měla eliminovat potenciální stereotypnost a rozrůžňovat slovní výraz (Levý, 1983: 143). V tomto duchu se značně rozšířila škála prostředků, které jsou obsazeny v místech reference na *natural* a *vegetal forms*, popřípadě na výrazy sémantického pole života apod. (*tvary inspirované světem přírody, z říše rostlinstva* atp.). Z téhož důvodu překlad rozvádí některá ekonomičtější vyjádření originálu (*made animate, [...] umělec obdařil životem*). Ke zmíněné tendenci lze přiřadit i obsazení českých výrazů neobvyklých či slov s příznakem knižnosti či expresivity (*roztodivný, prazvláštní, sestávat*). Posledně zmiňované jsme často užili v pasážích, kde autor usiloval o dojem nadreálnosti, cizosti.

Výše popsaný postup se na některých místech mohl projevit jako zesilování expresivních příznaků (Levý, 1983: 142) anebo jako explicitace implicitních konotací (*invaded, zaplavily*). Lze konstatovat i tendenci k přidávání informací při hledání významového odstínu, „overtranslation“ (Knittlová, 1995: 6), která se pojila zejména k překladu sloves (*break off into, se rozbíhají všemi směry; encroach, se opovažují dotírat*).

Náročný byl překlad některých charakteristických rysů autorova stylu, zejména působivých apozic. Lze říci, že text E. M. Kavalera je na apozice bohatý. Apozic užívá jako nástroje kompozičního klimaxu. Jmenné fráze v apozici překlad s ohledem na přirozenost vyjadřování v českém jazyce nezachoval, spojoval je explicitněji se zbytkem vět pomocí synonymických sloves v určitém tvaru, přirovnání apod., což vedlo k určité redukci těsnosti přenesení významů a nevyřčenosti vztahu ([...] *pojal svou křtitelnicí coby zjevení od Boha, coby nakupení neživé hmoty* [...]). Mnohokrát bylo užito sémantické redistribuce (*conflagration of warped pinnacles, se jako v plamenech nezadržitelně krouží* [...]).

Překlad také některé další prvky umělecké literatury originálu (pasáže s gradací či s přechodem do přítomnosti) poněkud zdůraznil (*Nature might also stray. Nature, responsible* [...]), v překladu následující věty: **To ona** *zodpovídala za pokračování života, to ona* **řídila** *reprodukcii; where all things flowered* [...], *and animate objects might best be imbued with natural growth, [...] kde dle Božího příkazu vše vzkvétá. Kde jinde by také neživé předměty*

*mohly získat dar přirozeně růst.*) atp. Tento postup měl substituovat prvky uměleckého stylu, které byly na jiných místech nivelizovány<sup>23</sup> ve snaze zachovat míru jejich zastoupení.

Možnosti českého jazyka ovlivnily překlad figury (*a witticism on the part of Witten*), která je v jazyce originálu založena na formální shodě anglického slova *wit* a jména umělce. Překladové řešení vychází ze skutečnosti, že E. M. Kavalier činí narážku na teorii některých historiků, podle které se v podobných pozicích jako postava freiberské katedrály měly vyskytovat autoportréty zhotovitelů děl. Tímto způsobem středověcí umělci kriticky poukazovali na svůj úděl (Schellenberger, 2005: 124). Při překladu této pasáže bylo vyvinuto úsilí zachovat význam i symetrickou dvojici ve figuře, která se však realizuje formou přirovnání.

U jednoho z nadpisů (*Coding the Book of Nature, Čtení v knize přírody*) překlad využil změny úhlu pohledu a chybějící sémy substituoval dále v textu odstavce (*užívalo se jich jako skryté řeči symbolů pro vyjádření*).

Jak z výše uvedeného výčtu vyplývá, se zřetelem k prvkům umělecké literatury v rovině lexika překlad tíhne k intenzifikaci implicitních příznaků, k vyšší míře variability vyjádření a ozvláštňení textu. V rovině syntaktické se vyznačuje tendencí obsazovat větné konstrukce se slovesem v určitém tvaru a k explicitnějšímu vyjadřování eliptických apozic a k sémantické redistribuci. Důvodem těchto posunů a tendencí byla snaha zachovat ikoničnost lexika a celkové vyznění textu s přihlédnutím k odlišnostem českého a anglického jazyka; proto také výsledná řešení vykazují větší míru volnosti. Rovněž jsme brali ohled na stanovenou funkci překladu v cílové kultuře a na určeného příjemce. Mnohá rozhodnutí byla učiněna vzhledem k vědomému úsilí posunout překlad na pomyslné ose blíže k textu populárně-naučnému.

### **5.3.6. Převod poznámkového aparátu**

Podoba převodu poznámkového aparátu se odvíjela od úzu v českých umělecko-historických publikacích. Názvy cizojazyčných publikací nejsou přeloženy. Rozdíl mezi zkrácenými citacemi originálu a plnými citacemi překladu vznikl proto, že překlad již není součástí knihy a bez uvedení plných citací by čtenář nemohl odkazy na literaturu či citace z ní dohledat. Změn v poznámkovém aparátu doznala interpunkce a některé zkratky, které byly přizpůsobeny pro českého příjemce. Odkazy u citací děl, pro které existuje překlad do

---

<sup>23</sup> Např. jsme se odchýlili od konotativního pole u výrazu *stave*. Domníváme se, že český výraz – *lub, dužina* – zastarává; a nadto nese specifitější diferenční sémy, než výraz anglický. Opisným překladem se však konotace ztrácí. K nivelizaci došlo u metonymické pasáže *of recent vintage*.

českého jazyka, překlad zachovává a připojuje odkaz na zdroj českého překladu. Obrazový materiál je řazen za textem překladu. U číslování obrázků jsme zachovali číslování autora.

## 6. Závěr

Text kapitoly *Natural Forms* představuje pozoruhodné slovesné dílo s neopominutelnými kvalitami, které nabízí bohatou škálu jazykových jevů. Všechny jeho aspekty a problémy, které vznikly pro překlad, včetně popisu jejich řešení a reflexe výsledků nebylo možné uvést.

Text jsme zařadili k žánru eseje, v němž se kombinují prvky uměleckého a odborného stylu. Došli jsme k závěru, že na jeho genezi mělo silný vliv místo vzniku, které se promítlo do způsobu specifického zpracování a prezentace výsledků umělecko-historického bádání. Rovněž jsme poznali, že volba látky a autorův cíl prezentovat ji v pozitivním světle je značně odvislé od doby vzniku kapitoly. To vše včetně autorova nasazení vyústilo ve stylizaci specifického a poutavého textu, který se v kultuře cílového jazyka dostane do kontextu jiných konvencí a setká se s recipienty s jinými expektacemi. Z těchto důvodů bylo učiněno rozhodnutí, že překlad bude více tíhnout k populárně-naučnému stylu, aby postihl mírně odlišné spektrum adresátů. Byla vyvinuta snaha zachovat kvality a reprezentativnost originálu.

Lexikální a stylistická analýza potvrdila, že se jedná o text vysokého stylu, důkladně prokomponovaný, v němž lze pozorovat řadu originálních lexikálních i stylistických řešení, které se mimo jiné spolupodílí na charakteristické sugestivní atmosféře, již text evokuje. Autor text zpracoval tak, aby byl výsledek vyváženou symbiózou prvků referenčních a subjektivně pragmatických. Se zřetelem k naznačeným kvalitám originálu a stanoveným cílům překladu lze říci, že byl překlad textu E. M. Kavalera výzvou a přinesl řadu situací, které poskytly překladatelce možnost nabýt mnoho nových a pozoruhodných poznatků.

Zmíněná koncepce překladu, který má po vyjmutí z kontextu knihy fungovat samostatně, byla reflektována v první řadě s ohledem na převod terminologie. Specifické termíny byly explikovány, či explicitovány; v některých případech překlad volí protějšek specifičtější, ale v českém úzu zavedený. Názvy děl a další reference se rovněž přizpůsobovaly českému úzu. Při překladu prvků intertextovosti, stejně jako při řešení dalších problémů, bylo majoritní strategií (vedle převzetí existujícího překladu) konzultace původního zdroje či opora v reprezentativní literatuře. Překladatelka v tomto duchu korigovala drobné chyby, které se v originálu vyskytly.

Odlišná gramaticko-skladebná struktura jazyků si vynutila častou transpozici či modulaci ve větných strukturách, změny v utváření větných komplexů a slovní rozvádění interpunkce.



Převod prvků uměleckého stylu vykazuje, shodně jako celý výsledný český text, vyšší míru variability jazyka, intenzifikace či exteriorizace některých implicitních výrazových příznaků. Celkově jej lze označit za explicitnější. K těmto typům posunů a tendencí se překlad uchýlil vědomě ve snaze vyjádřit nejen zřejmé, ale též latentní hodnoty originálu díky možnostem cílového jazyka. Nivelizované prvky originálu se překlad pokusil substituovat. V překladu lze vysledovat některé další posuny, které jsou ve shodě se stanoveným cílem zachovat výrazové kvality textu, ale více jej přiblížit k populárně-naučnému stylu.

## 7. Seznam použité literatury

### Primární literatura:

KAVALER, Ethan, Matt. Natural Forms. In: idem. *Renaissance Gothic. Architecture and the Arts in Northern Europe 1470 – 1540*. New Haven and London: Yale University Press, 2012, 199-229. ISBN 978-0-300-16792-4.

### Sekundární literatura:

BARTH, Karl. *The Theology of the Reformed Confessions*. London: Westminster John Knox Press, 2005. ISBN 0-664-23045-8.

BAUDOIN, Jacques. *La sculpture flamboyante en Normandie et Ile-de-France*. Nonette: Créer, 1992. ISBN 2-902894-78-3.

BALEKA, Jan. *Anglicko-český slovník výtvarného umění*. Praha: Leda, 2003. ISBN 80-7335-033-5.

BECKMANN, Eva-Maria, ed. *Der Niederrhein – Kunstlandschaft der Spätgotik*. Köln: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, 2013.

*Bible*. Český ekumenický překlad [online]. Česká biblická společnost © 2009 ČBS. [cit. 5.7.2014]. Dostupné z: <<http://www.biblenet.cz/>>.

BLAŽÍČEK, Oldřich, J., KROPÁČEK, Jiří. *Slovník pojmů z dějin umění. Názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0246-6.

CETL, Jiří. Liber naturae: (poznámky k dějinám jedné metafory). *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. E, Řada archeologicko-klasická, 1988, 37, E33, 103-108.

ČECHOVÁ, Marie, et. al. *Současná stylistika*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-961-4.

DÁŇOVÁ, Helena. *Pozdně gotické sochařství jagellonského období z depozitářů Národní Galerie v Praze*. Dizertační práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.

*Dějiny Španělska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999. ISBN 80-7106-117-4.

- DOSTÁLOVÁ, Alena. *Obecná botanika*. Výukové materiály Pedagogické fakulty ZČU v Plzni, 2014 [online]. Copyright © 1991 – 2013 UWB Plzeň Univerzitní 8, Pilsen, Czech Republic. [cit. 2.7.2014]. Dostupné z: <<https://fpe.zcu.cz/>>.
- DUŠKOVÁ, Libuše. *Mluvnice současné angličtiny na pozadí češtiny*. Praha: Academia, 2006. ISBN 80-200-1413-6.
- Glossary of Medieval Art and Architecture*, Jane Vadnal, 2014 [online]. © Jane Vadnal. [cit. 12.7.2014]. Dostupné z: <<http://www.pitt.edu/~medart/menuglossary/INDEX.HTM/>>.
- GOETHE von, Johann, Wolfgang. Von deutscher Baukunst (1772). *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. XII*. Hamburg, 1960, 7-15.
- GROMOVÁ, Edita. *Úvod do translatologie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2009. ISBN 978-80-8094-627-2.
- HALL, James, ROYT, Jan. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha: Mladá Fronta, 1991. ISBN 80-204-0205-5.
- HARRIS, Cyril, M. ed. *Dictionary of Architecture & Construction*. [eBook]. Copyright © 2006, The McGraw-Hill Companies. ISBN 0-07-158901-5.
- HEROUT, Jaroslav. *Slabikář návštěvníků památek*. 2. doplněné vydání. Praha: Středisko státní památkové péče a ochrany přírody Středočeského kraje, 1980.
- HEROUT, Jaroslav. *Staletí kolem nás. Přehled stavebních slohů*, Praha, Litomyšl: Nakladatelství Paseka, 2001. Vydání 5., přepracované a doplněné. ISBN 80-7185-389-5.
- HOMOLKA, Jaromír, KRÁSA, Josef, MENCL, Václav, PEŠINA, Jaroslav, PETRÁŇ, Josef. *Pozdně gotické umění v Čechách /1471 – 1526/*. Praha: Odeon, 1978.
- HUIZINGA, Johan. *Podzim středověku*. Praha / Litomyšl: Paseka, 2010. Vydání druhé v Pasece první. ISBN 978-80-7432-027-9.
- HUYGHE, René, ed. *Umění středověku*. Umění a lidstvo Larousse. Praha: Odeon, 1969.
- CHATEAUBRIAND, M. le Vicomte. *Le Génie du Christianisme*. Tours: Alfred Mame et fils, éditeurs: 1868.

- CHODURA, Radko. *Malý slovník pojmů sakrální architektury*. České Budějovice: Teologická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 1999. ISBN 80-7040-312-8.
- CHODURA, Radko, KLIMEŠOVÁ, Věra, KŘIŠŤÁN, Alois. *Slovník pojmů sakrálního výtvarného umění*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství Kostelní Vydří, 2001. ISBN 80-7192-530-6.
- JAKOBSON, Roman. Lingvistika a poetika. In: idem. *Poetická funkce*. Jinočany: Nakladatelství H&H, 1995. ISBN 80-85787-83-0.
- KAHSNITZ, Reiner. *Carved Splendor. Late Gothic Altarpieces in Southern Germany, Austria, and South Tirol*. Los Angeles: Getty Publications, 2006. ISBN 0-89236-853-5.
- KAVALER, Ethan, Matt. On vegetal imagery in Renaissance Gothic. *Le Gothique de la Renaissance*. CHATENET, Monque, DE JONGE, Krista, KAVALER, Ethan Matt, NUSSBAUM, Norbert, eds. Paris: Picard, 2011, 297-312. ISBN 978-2-7084-0868-5.
- KAVALER, Ethan, Matt. *Renaissance Gothic. Architecture and the Arts in Northern Europe 1470 – 1540*. New Haven and London: Yale University Press, 2012. ISBN 978-0-300-16792-4.
- King James Bible. Authorized version*. [online]. © 2014 King James Bible Online™. [cit. 7.8.2014]. Dostupné z: <<http://www.kingjamesbibleonline.org/>>.
- KLIMEŠ, Lumír. *Slovník cizích slov*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1985. 14621-85.
- KNITTLOVÁ, Dagmar. *Teorie překladu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995.
- KRIEGER Karl-Friedrich , MÜLLER Heiner, VOLRATH Hanna. *Dějiny Německa*. 2. doplněné vydání. Praha: Nakladatelství Lidové Noviny, 2004. ISBN 80-7106-188-3.
- KROUPA, Jiří. *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění 1*. Brno: Masarykova univerzita, 2007. Druhé přepracované vydání. ISBN 978-80-210-4247-6.
- KUTHAN, Jiří, ROYT, Jan. *Katedrála sv. Víta, Václava a Vojtěcha svatyně českých patronů a králů*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2011. ISBN 978-80-7422-090-6.

LAGARD, André, LAURENT, Michard. *Francouzská literatura 19. století*. [přel. NAŠINEC, Jiří, PELÁN, Jiří, POHORSKÝ, Aleš a kol.]. Praha: Garamond, 2008. ISBN 978-80-7407-026-6.

LEVÝ, Jiří. *Umění překlada*. Podle 1. vydání v Praze (1963) a německé verze (1969) k vydání připravil a úvodem opatřil prof. dr. Karel Hausenblas, Dr.Sc. Praha: Panorama, 1983.

*Litanie Loretánská* [online]. © 2007–2014 signály.cz, o. s. [cit. 14.7.2014]. Dostupné z: <<https://www.signaly.cz/>>.

*Longman. Dictionary of Contemporary English*. Third edition with new words supplement. Harlow: Pearson Education Limited, 1995. ISBN 0-582-45639-8.

*Macmillan Dictionary 2014* [online]. © Macmillan Publishers Limited 2009 – 2014. [cit. 4.7.2014]. Dostupné z: <<http://http://www.macmillandictionary.com/>>.

MATĚJČEK, Antonín. *Dějepis umění. Díl druhý. Umění středního věku I*. Praha: Jan Štenc, 1924.

MATĚJČEK, Antonín. *Dějepis umění. Díl třetí. Umění nového věku I*. Praha: Jan Štenc, 1927.

MCINTOSH, Colin et. al. *Oxford Collocations Dictionary for students of English*. Second edition. Oxford: Oxford University Press, 2009. ISBN 978-0-19-432538-7.

MENCL, Václav. Tvary klenebních žeber v české gotické architektuře. *Zprávy památkové péče* XI a XII, 1952, 268-281.

*Monuments historiques*. (Heslo: Ancien hôtel des ducs de Bourgogne : Tour de Jean Sans Peur) 2014 [online]. © Monuments historiques, 1992. [cit. 14.7.2014]. Dostupné z: <[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee\\_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD\\_1=REF&VALUE\\_1=PA00086026](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=PA00086026)>.

MORANT de, HENRY. *Dějiny užitého umění. Od nejstarších dob po současnost*. Praha: Odeon, 1983. ISBN 01-503-83,

NARTEAU, Carole, NOUAILHAC, Irène. *Littérature Française. Les grands mouvements littéraires*. Paris: Flammarion, 2010. EAN 9782290029381.

NORD, Christiane. *Text analysis in translation: theory, methodology and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*. Amsterdam: Rodopi, 1991. ISBN 90-5183-311-3.

OETTINGER, Karl. Laube, Garten und Wald: zu einer Theorie der süddeutschen Sakralkunst 1470–1520. *Festschrift für Hans Sedlmayr*. München, 1962, 201–228.

*Oxford Dictionaries*, 2014 [online]. © 2014 Oxford University Press. [cit. 2.7.2014].

Dostupné z: <<http://www.oxforddictionaries.com/>>.

PETRUSEK, Miloslav. Esej v sociologii a společnost v eseji. In: OSVALDOVÁ, Barbora, KOPÁČ, Radim, eds. *Pokusy a dobrodružství: poznámky k eseji*. Praha: Karolinum, 2008. ISBN 978-80-246-1498-4, 47-57.

POPOVIČ, Anton. *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran. Druhé prepracované a rozšírené vydanie, 1975.

ROYT, Jan. *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2006. ISBN 80-246-0963-0.

ROYT, Jan, ŠEDINOVÁ, Hana. *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha: Mladá Fronta, 1998. ISBN 80-204-0740-5.

SHELLENBERGER, Simona. *Bildwerke des Meisters HW. Entwicklungen der spätgotischen Skulptur zwischen Raumkonstruktion und Graphik*. Nepublikovaná disertační práce. Berlin: Universität zu Berlin, 2005.

SIMPSON, Paul. *Stylistics. A resource book for students* [e-book]. © 2004 Paul Simpson. London: Routledge, 2004. ISBN 0-203-49658-2.

*Speculum Beatae Mariae Virginis*. [Fr. Conradi a Saxonia]. Ad Claras Aquas (Quaracchii): PP. Collegium S. Bonaventurae, 1904.

STEINMANN, E., Andrew, et. al. *Called to be God's People. An Introduction to the Old Testament*. Eugene: Wipf & Stock Publishers, 2006 ISBN 1-19752-553-7.

SVOBODA, Ludvík (ed.), et al. *Encyklopedie antiky*. Praha: Academia, 1973.

*Synchronní reprezentativní korpus*, 2014 [online]. © Český národní korpus. [cit. 23.4.2014].  
Dostupné z: <<http://ucnk.ff.cuni.cz/>>.

SYROVÝ, Jaroslav. *Architektura – naučný slovník*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1961.

SYROVÝ, Jaroslav, et. al. *Architektura. Svědectví dob. Přehled vývoje stavitelství a architektury*. Praha: SNTL – Nakladatelství technické literatury, 1974. 04-720-74.

ŠRÁMEK, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-240-7.

TOMAN, Rolf et al. *Architecture of the Middle Ages*. Oldenburg: Feierabend Verlag OHG, 2004. ISBN 3-89985-053-X.

URBANOVÁ, Ludmila. *Stylistika anglického jazyka*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal, 2008. ISBN 978-80-87029-29-9.

VASARI, Giorgio. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů (I)*. Praha: Odeon, 1976.

WENTZEL, Hans. Auszug. In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 1, 1937, Sp. 1306 [online]. © RDK [cit. 5.8.2014]. Dostupné z: <<http://rdk.zikg.net/>>.

WERNISCH, Martin [úvodní studie], ŽEMLA, Martin [překlad]. *Mystika a reformace. Theologia Deutsch. Text a dějinný kontext*. Praha: Vyšehrad, 2007. ISBN 978-80-7021-843-1.

WITTLICH, Petr. *Literatura k dějinám umění. Vývojový přehled*. Dotisk druhého vydání. Praha: Univerzita Karlova, 2008. ISBN 978-80-246-1470-0.

## **8. Přílohy**