

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**SYMBOLIKA STROMU V PROFÁNNÍ ARCHITEKTUŘE KOLEM
ROKU 1500**

Vedoucí práce: Mgr. Hynek Látal, Ph.D.

Autorka práce: Bc. Tereza Fialová

Studijní obor: Dějiny a filozofie umění

Ročník: 4.

2021

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracoval/a samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 6. prosince 2021

Poděkování

Na tomto místě chci předně poděkovat vedoucímu mé magisterské diplomové práce, Mgr. Hynku Látalovi, Ph.D., především za ochotu, vstřícnost, přísun cenných rad a trpělivost. Velké díky patří mé rodině a přáteli, kteří mě během studia podporovali a nepřestávali motivovat.

Anotace

Diplomová práce s názvem *Symbolika stromu v profánní architektuře kolem roku 1500* vychází z bakalářské práce Terezy Fialové, v níž se zabývala prostorem tzv. stromové síně na zámku v Bechyni, se zaměřením na unikátně pojatou naturalistickou výzdobu. Diplomová práce v tomto ohledu na předešlý výzkum navazuje, přičemž se podrobněji zaměřuje na fenomén astwerku a snaží se osvětlit určitou zálibu v jinakosti, kterou vyvolává. Důkladně se věnuje otázce symboliky stromu a výskytu vegetabilních forem v profánní architektuře. S tím souvisí i samotný prostor a funkce bechyňské síně, který v úplném závěru autorka osvětluje. Značná část práce se soustředí na zkoumání souvislostí mezi rostlinnými formami a klasickými architektonickými traktáty. Práci uzavírá podrobný výčet památek středoevropské architektury kolem roku 1500, ve kterých byl uplatněn naturalisticky ztvárněný strom s osekanými větvemi v různých podobách.

Vedoucí práce: Mgr. Hynek Látal, Ph.D.

Klíčová slova: astwerk, rostlinný, dekor, symbolika, strom, sloup, motiv, větve, architektura, pozdní gotika, loubí

Abstract

This master's thesis, entitled *Symbol of the Tree in Profane Architecture around 1500*, is based on the bachelor's thesis by Tereza Fialová. The bachelor thesis dealt with the so-called tree chamber in Bechně Castle and focused on unique naturalistic decorations. This thesis follows on from the previous research and takes an in-depth look at the phenomenon of *asrwerk* and attempts to understand the preference for dissimilarity that it evokes. The thesis explains the theme of tree symbolism and the appearance of plant forms in profane architecture. The considerable part of the text focuses on finding connections between the natural forms and classical architectural treatises. The thesis is concluded with the list of monuments of Central European architecture around 1500 that used a naturalistically rendered tree with branches in various forms.

Supervisor: Mgr. Hynek Látal, Ph.D.

Keywords: *asrwerk*, vegetative, decor, symbolism, tree, column, motif, branches, architecture, Late Gothic, arcade

Obsah

1. Úvod.....	7
1.1. Hodnocení pramenů a literatury	9
2. Historický kontext	13
2.1. Specifické formy umělecké tvorby kolem roku 1500 v českých a evropských zemích	13
2.2. Architektonický naturalismus v období pozdní gotiky.....	16
3. Fenomén zvaný astwerk	20
3.1. Vývoj rostlinného dekoru	20
3.2. Původ a forma rostlinného dekoru.....	22
4. Význam přírodních motivů v pojetí pozdní gotiky	28
4.1. Symbolika stromu ve výtvarném umění	28
4.2. Motiv stromu v sakrálním prostředí	29
4.3. Symbolika stromu v profánní architektuře	35
5. Stromové sloupy a klenby architektury 15. a 16. století	51
5. 1. Stromové klenby.....	51
5. 2. Stromové sloupy	53
6. Případová studie	56
8. Závěr.....	60
9. Seznam zdrojů	63
9.1. Literatura	63
9.2. Diplomní a seminární práce.....	65
9.3 Internetové zdroje	66
11. Obrazová příloha	67

1. Úvod

V době pozdního středověku, na přelomu 15. a 16. století, vznikla pozoruhodná architektonická díla, přinášející nová řešení v rámci technického a dekorativního pojetí. Gotická architektura byla po staletí spojována se světem přírody, napětí mezi přírodními a geometrickými tvary se stalo jedním z hlavních výtvarných principů mnoha architektonických děl závěrečné fáze gotického umění. Pozdní období se vyznačuje častým výskytem rostlinných forem. Architektonické prvky prochází transformací, rostlinné tvary jako jsou úponky, květy, větve nebo kmeny stromů nahrazují základní stavební články.

Předkládaná magisterská diplomová práce se zabývá architektonickým naturalismem v období pozdní gotiky, se zaměřením na symboliku stromu v profánním prostředí. Rostlinně pojatá díla lze nalézt po celém evropském kontinentu. Nejvíce se rozšířila v německy mluvících zemích, avšak s významnými případy se lze setkat rovněž ve Francii, Čechách, Itálii nebo Portugalsku. S tím souvisí první část práce, která se snaží nastínit vývoj středoevropské architektury kolem roku 1500, ve kterém hrál důležitou roli výrazný naturalismus a symbolismus. Umělci se k tvarům přírodního světa obraceli odlišnými způsoby, důležitou roli zastával rostlinný symbolismus, přesto velká část rostlinně pojatých děl neměla konkrétní, nýbrž obecný význam. K takovým formám se řadí propletené úponky nebo motiv osekaných větví, které pokrývaly rámy oltářů či klenby kaplí. Umělci čelili výzvě užívat stále pozoruhodnějších a honosnějších vegetabilních forem, které měly za úkol přilákat pozornost. To vyvrcholilo v pozdně gotický dekor zvaný *astwerk*, který představuje umělecké dílo v podobě osekané větve. Jedná se o specifickou formu rostlinného dekoru, u kterého je třeba položit si otázku, jakým způsobem vstupuje do uměleckého díla a zda se dějiny umění náležitě zabývaly charakteristickými rysy těchto uměleckých děl.

Umělecká díla z odlišného prostředí reflektují rozmanitost naturalistického dekoru, který pronikl do různých evropských oblastí a přijal různé regionální podoby. Zřejmý vztah v uměleckém projevu období 15. a 16. století spočívá v častém nahrazování architektonických prvků osekanými větvemi. Cílem práce je osvětlit jakou roli hrál naturalisticky ztvárněný strom s osekanými větvemi ve světském prostředí, z toho důvodu je nutné důkladně prozkoumat a lépe uchopit fenomén *astwerku*. Kapitoly věnující se rostlinnému dekoru jsou zaměřené na jeho původ a formu. Věnují se

počátkům jeho vývoje v oblasti užitého umění podporovaného dvory burgundských vévodů v polovině 13. století a postupnému vývoji kolem roku 1500, kdy našel konstruktivní samostatný způsob využití. Z drobné architektury se začal formovat do své skutečné podoby osekaných větví a přecházel do velkoplošné architektury, kde nahradil konstrukční prvky.

Následující kapitoly přináší shrnutí dosavadních poznatků jednotlivých studií, které se problematikou dekoru osekaných větví a stromových sloupů zabývaly. Novodobý výzkum se začal více zajímat o teoretická východiska užití astwerku v uměleckém díle. Studie zabývající se astwerkem z 60. let interpretovaly rostlinnou architekturu jako rajskou zahradu. Novodobé studie tyto náboženské asociace zlehčovaly, neboť téma posvátné zahrady bylo ve světském prostředí neudržitelné a jejich výzkum se upírá na klasické architektonické traktáty. Hlavní část práce se zabývá symbolikou stromu, s čímž souvisí problematika užití pozdně gotického dekoru v sakrálním a profánním prostředí. Dané kapitoly se věnují propojení středoevropských památek v období pozdní gotiky z hlediska architektury a podmínek vedoucích k výsledné podobě motivu stromu. Snaží se vyhledat významovou hodnotu dekoru v uměleckém díle, která souvisí s daným prostorem a danou oblastí.

V neposlední řadě je uveden výčet památek ve střední Evropě, kde se motiv stromu a větvoví nalézá. Jedná se především o ztvárnění stromového sloupu z hlediska podpěrného prvku a ztvárnění stromové klenby, jejichž klenební žebra vystřídaly osekané větve. Předposlední kapitoly se snaží zahrnout co nejvíce případů, které vykazují výrazný naturalismus a obtížnost dekoru uplatněného v pozdně gotických stavbách.

Práci uzavírá případová studie týkající se předchozího bádání souvisejícího se stromovou síní na zámku v Bechyni. Studie stručně charakterizuje její předchozí výzkum a na základě získaných poznatků objasňuje dané utváření a funkci světského prostoru bechyňského sálu.

1.1. Hodnocení pramenů a literatury

Základní linii vývoje středoevropské architektury kolem roku 1500 mi pomohla vymezit přehledová publikace autora Rolfa Tomana *Gotika: architektura – sochařství – malířství*¹, která gotickému umění věnuje rozsáhlé pasáže. Pro kapitolu věnující se pozdně gotickému architektonickému naturalismu byly výchozí publikace od Pavla Kaliny *Dějiny středověké architektury*² a *Benedikt Ried a počátky záalpské renesance*³, které poskytují kvalitní základní sdělení k nápadnému rysu závěrečné fáze gotiky, kterým je výrazný naturalismus a symbolismus. Kapitola byla doplněna za pomoci ostatních přehledových publikací, z nichž jistým vrcholem v mapování pozdní epochy v českém prostředí je objemná kniha kolektivu autorů *Pozdně gotické umění v Čechách 1471–1526*⁴. Pozdně gotický dekor astwerk není příliš častým námětem českých odborných publikací, povětšinou je zmiňován pouze okrajově. Z toho důvodu mi podrobnější informace ke zkoumanému fenoménu poskytl výhradně zahraniční výzkum.

Pro uchopení vývoje dekoru byly stěžejní studie ze 60. let 20. století, zejména výzkum Karla Oettingera, Margot Braun-Reichenbacherové a Joachima Büchnera, kteří chápali rostlinnou architekturu 15. a 16. století jako evokaci posvátné zahrady a uzavřeného loubí. Významným příspěvkem se v této době stala kniha *Das Ast – und Laubwerk* od německé autorky Margot Braun-Reichenbacherové⁵. Badatelka zmapovala vývoj výtvarných forem inspirovaných stromy a vinnou révou od počátku 15. století, kdy se hojně objevovaly ve francouzském a burgundském umění. Sledovala jejich první projevy v kontextu sekulárního umění až do 70–80. let 15. století, kdy nabyly v německém umění význam náboženské metafory. Shodně jako Karl Oettinger a Joachim Büchner dospěla k závěru, že se zahrada a stromy staly metaforou pro ráj, nahradily jejich dřívější úlohu odkazovat na nebeské město či hrad. Ve svém výzkumu zvažuje přenosy forem a motivů z Francie skrze německé zlatníky, kteří po určitou dobu působili ve francouzských uměleckých centrech. Přední místo mezi studiemi zaujímá příspěvek *Laube, Garten und Wald: zu einer Theorie der süddeutschen Sakralkunst*

¹ Pablo de la Riestra, *Gotická architektura v „německých zemích“*, in: Rolf Toman, *Gotika. Architektura, sochařství, malířství*, Praha 2005.

² Pavel Kalina, *Dějiny středověké architektury*, Praha 2005.

³ Pavel Kalina, *Benedikt Ried a počátky záalpské renesance*, Praha 2009.

⁴ Jaromír Homolka – Josef Krása – Václav Mencl et al., *Pozdně gotické umění v Čechách 1471–1526*, Praha 1978.

⁵ Margot Braun – Reichenbacher, *Das Ast – und Laubwerk*, Nürnberg 1966.

1470–1520⁶ od rakouského historika umění Karla Oettingera z roku 1962. Ústředním pojmem se pro něj stalo slovo *Laube* neboli *loubí*, jež v jazyce pozdního středověku označovalo baldachýn či tabernákl, a které dle něj určovalo architektonickou podobu díla. Vyzdvihoval vzájemný vztah mezi záplavou rostlinných forem v umění kolem roku 1500 a pojetím rajske zahrady. Za Oettingerovy závěry se většina prací vzniklých v 60. a 70. letech hojně stavěla. Například Joachim Büchner⁷ přejímal výklad naturalisticky formovaných baldachýnů jakožto svatých symbolů, které měly být aluzí na rajskou zahradu. Zdůrazňoval, že se na uměleckých dílech tohoto druhu podílí všechny umělecké formy.

Následující generace autorů, jako byl Paul Crossley, Hubertus Günther, Stephan Hoppe⁸ a Ethan Matt Kavalier, dále zkoumaly vztah mezi napodobováním stromů či imitováním větvozí v architektuře a otázkou rodící se národní identity. Narážejí na německé humanisty, kteří zevrubně líčili, jak jejich předkové žili v lesích a zhotovovali své příbytky z větví, které uťali ze stromů. Jejich publikace byly stěžejní pro vytvoření hlavní části práce zabývající se teoretickými východisky a vysvětlením dekoru v profánním prostředí. Ethan Matt Kavalier ve svém článku *Nature and the Chapel Valuts at Ingolstadt: Structuralist and Other Perspectives*⁹ vysvětluje, proč se přírodní formy v pozdním středověku nemusejí nutně vztahovat k posvátným. Namísto náboženské symboliky zdůrazňuje obvyklou přítomnost a obecnou roli dekoru v pozdně gotických stavbách. Paul Crossley se ve druhé polovině 20. století také zabýval interpretací astwerku ve svém článku *The Return to the Forest: Natural Architecture and the German Past in the Age of Dürer*¹⁰. V návaznosti na Françoise Buchera charakterizuje rostlinný dekor jako reakční jev a předpokládá, že představuje odezvu na výzvu projevů *all'antica* v Itálii, zejména na jeho teoretická zdůvodnění založená na spisech Vitruvia a vyjádřená v architektonických pojednáních Leona Battisty Albertiho, Filareteho a Francesca di Giorgia. V tomto ohledu byl rovněž důležitý článek Hubertusa

⁶ Karl Oettinger, *Laube, Garten und Wald: zu einer Theorie der süddeutschen Sakralkunst 1470–1520*. In: Festschrift für Hans Sedlmayr., München 1962

⁷ Joachim Büchner, *Ast-, Laub – und Maßwerkgewölbe der endenden Spätgotik. Zum Verhältnis von Architektur dekorativer Malerei und Bauplastik*. In: Hans Sedlmayr, Wilhelm Messerer (Hrsg.), Erlangen 1967.

⁸ Stephan Hoppe: Northern Gothic, Italian Renaissance and beyond. Toward a 'thick' description of style. In: Chatenet, Monique (Hrsg.): *Le Gothique de la Renaissance. Actes des quatrième Rencontres d'architecture européenne*, Paris, 12–16 juin 2007, Paris 2011.

⁹ Ethan Matt Kavalier, *Nature and the Chapel Valuts at Ingolstadt: Structuralist and Other Perspectives*. In: *The Art Bulletin* 2005.

¹⁰ Paul Crossley, *The Return to the Rorest: Natural Architecture and the German Past in the Age of Dürer*, in: *Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin 1992.

Günthera *Das Astwerk und die Theorie der Renaissance von der Entstehung der Architektur*, v němž autor rozebírá pozdně gotický dekor v širších souvislostech a pokládá jej za odezvu italských architektonických myšlenek v německém prostředí.¹¹ Pro úseky zabývající se gotikou a její recepcí byl Güntherův příspěvek o podstatě německé pozdní gotiky zásadní.

Kapitoly zabývající se symbolikou stromu mi pomohly sestavit základní výkladové slovníky¹² a příručky námětů a symbolů ve výtvarném umění¹³. Doplnující informace ke zkoumané problematice mi poskytly již výše uvedené odborné texty zahraničních autorek a autorů. Za důležitou pokládám disertační práci Kristýny Kysilkové s názvem *Manuelská gotika a její vztah k pozdně gotické architektuře ve střední Evropě*.¹⁴ Ve své práci se zabývá specifickým stylem portugalské architektury v období pozdní gotiky. Zaměřuje se na propojení střední Evropy a Portugalska především z hlediska podmínek vedoucích k výsledné podobě manuelské architektury. Její práce byla pro mé téma přínosná především z hlediska komparace manuelské architektury s architekturou středoevropského okruhu. Tamní gotický sloh, časově prolínající se s českou pozdní gotikou, poukazuje na rozmanitost naturalistického dekoru, který se neobjevoval pouze ve střední Evropě. Dalším přínosným zdrojem byla diplomová práce Markéty Škrancové s názvem *Astwerk jako pozdně gotický přírodní dekor v Českých zemích v mezinárodních souvislostech*, která se zabývá problematikou přírodního dekoru v rámci dochovaných uměleckých děl astwerku v Čechách a za jakých okolností se dekor stává součástí uměleckého díla.¹⁵

Jedna z posledních částí práce se věnuje stromovému sloupu, kterého si umělekohistorický výzkum všímá pouze okrajově. V odborné literatuře se jen zřídka objevuje klíčové slovo „stromový sloup“ nebo pouhá zmínka o tomto úkazu. Pokud nějaké texty existují, jsou extrémně krátké a nenaznačují architektonicko-teoretický význam motivu. Hlavní oporou ve zpracování stěžejní kapitoly mi byla publikace *Die Baumsäule in Architekturtheorie und – praxis von Alberti bis Hans*

¹¹ Hubertus Günther, *Das Astwerk und die Theorie der Renaissance von der Entstehung der Architektur*, in: *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du nord du XVIe au début du XVIIIe siècle*, Lille 2002.

¹² Jan Baleka, *Výtvarné umění: výkladový slovník*. Praha 1977.

¹³ James Hall, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991.

¹⁴ Kristýna Kysilková, *Manuelská gotika a její vztah k pozdně gotické architektuře ve střední Evropě*, (disertační práce) *Dějiny architektury a památková péče*, FA ČVUT, Praha 2015

¹⁵ Markéta Škrancová, *Astwerk jako pozdně gotický přírodní dekor v Českých zemích v mezinárodních souvislostech* (diplomní práce), Ústav dějin křesťanského umění KTF UK, Praha 2016.

*Hollein*¹⁶. Jedná se o nejdůležitější, nejnovější a nejvíce obsáhlou publikaci mapující problematiku stromových sloupů, kterou sestavil a v roce 2015 vydal Heiko Weiß. Ve své práci ukazuje, jak úzce je utkaná ikonografická síť, která drží pohromadě velké kulturní oblasti, jako je Západ, a oblasti výrazně ovlivněné evropskou kulturou. Naznačuje vývoj a jeho důsledky, které měla zmínka o stromovému sloupu v architektonicko-teoretických spisech italské renesance a stále má na umění následujících století. Uvádí zástupce nejrozumnějších stylů a tradic, kteří využili motivu jako spojovacího okamžiku prostupujícího dějinami umění synchronně i diachronicky.

Závěrečná případová studie stručně charakterizuje autorčino předchozí bádání v rámci bakalářské práce s názvem *Stromová síň na zámku v Bechyni*¹⁷, které úzce souvisí se zkoumaným tématem.

¹⁶ Heiko Weiß, *Die Baumsäule in Architekturtheorie und – praxis von Alberti bis Hans Hollein*, Petersberg 2015.

¹⁷ Tereza Fialová, *Stromová síň na zámku v Bechyni*, (bakalářská práce) Dějiny umění, FF JU, České Budějovice 2017.

2. Historický kontext

2.1. Specifické formy umělecké tvorby kolem roku 1500 v českých a evropských zemích

Umělecké formy vznikající kolem roku 1500 jsou výsledkem závěrečné fáze gotického umění, označované pod pojmem pozdní gotika, která s sebou přináší mnoho regionálních podob. V pozdní gotice, podobně jako v ostatních epochách, probíhal vývoj umění v evropských zemích odlišně. Záleželo na postavení, ambicích a představách stavebníka, na síle místní stavební tradice, kvalitě stavební huti a jednotlivých kameníků, na historických souvislostech, ekonomických, politických a společenských vztazích.¹⁸ Gotické umění, architektura, sochařství i malířství se od 13. století postupně šířilo z místa svého původu, Francie, do širší oblasti Evropy, kde se v jednotlivých zemích nadále rozvíjelo a zdokonalovalo. V 15. století se projevuje v podobě pozdní gotiky a v daných oblastech získává vlastní oblastní výraz.

Vývoj pozdní fáze gotického umění v českých zemích je spjat s postupnou obnovou uměleckého života přerušeno husitskými válkami, s novým navazováním mezinárodních vztahů a s potřebou patřičné reprezentace zvláště těch vrstev a skupin, které pozvedla a obohatila husitská revoluce. Situace v Čechách se změnila s rokem 1471, ve kterém byl zvolen českým králem Vladislav II. Jagellonský z polské panovnické dynastie Jagellonců.¹⁹ Následovalo období opětovného hospodářského, kulturního a uměleckého rozmachu, česká kultura se vymanila z izolace a navázala opět na evropský kontext, ze kterého byla vytržena husitskými nepokoji. Pozdní etapa gotického umění získala označení *vladislavská* či *jagellonská* gotika, jelikož za vlády jagellonského krále dosáhla v českých zemích svého největšího rozkvětu. „*Nastal pozoruhodný rozkvět architektury: gotika se naposled vzepjala a vydala plody v podobě krásného, zdobného, plápolavého pojetí pozdně gotických vladislavských staveb.*“²⁰ Vladislav II. chtěl navázat na slavnou minulost svých předchůdců na českém trůnu a v důsledku toho směřoval svůj zájem na stavební proměnu Pražského hradu a katedrály sv. Víta, k níž povolával zahraniční architekty. Předními staviteli, jež udávali směr dvorskému uměleckému projevu pozdního období, byl Benedikt Ried a Hans Spiess. Mistr prostorové koncepce Benedikt Ried povznesl dvorskou architekturu

¹⁸ Klára Benešová, *Architektura gotická*, Praha 2001, s. 29.

¹⁹ *Ibidem*, s. 42.

²⁰ Petr Hora-Hořejš, *Toulky českou minulostí II*, Praha 1991, s. 423.

znamenitymi dynamickými krouženými klenbami a novými principy, které byly založené na propojení gotických prvků s ranými renesančními formami. Mistr Hans Spiess z Frankfurtu přispěl svými naturalistickými a dekorativními prvky. Pozdně gotickou produkci mimo dvorské prostředí lze dále nalézt v severních, jižních a středních Čechách. Například v jihočeském prostředí je hojně zastoupena skupinou pozdně gotických kostelů a určitými světskými prostory, které ukrývají bohaté hvězdové, síťové a kroužené klenby.

Francouzské stavitelství a hospodářský rozvoj byl ochromen stoletou válkou, konfliktem probíhajícím s Anglií v letech 1337–1453.²¹ Po obnovení hospodářského, politického a architektonického vývoje se francouzské stavitelství projevilo v monumentálních stavbách městských kostelů, kterou si vynutil rostoucí počet obyvatel. Dále se budovaly velké katedrály a opatské kostely, které získávaly soudobější formy.²² Nosné konstrukce ustupovaly do pozadí a hlavní zájem byl upírán na výzdobu. Architekti hledali nové směry obzvláště v různém pojetí klenby, v propracování jejích detailů a více se zaměřovali na sochařskou výzdobu průčelí, konzol a vnitřních stěn. Typické pro dané období se stávají formy *flamboyantního* neboli *plaménkového* stylu, odvozené ze zevního členění, z příznačného plaménkového utváření okenních kružeb.²³

V Anglii nebyla tak silná tradice normativní katedrální gotiky jako ve Francii, ačkoli se v anglické architektuře projevovaly francouzské vlivy. Řada francouzských architektů působila na anglickém území, které seznamovala s novými stavebními principy. Rovněž cisterciáci a později další mnišské řády přinesli do Anglie gotické tvarosloví, přesto ostrovní gotika dosáhla samostatné osobitosti, vzdálené od vývoje ostatních oblastí Evropy.²⁴ Pozdní fáze anglického gotického slohu, tzv. *perpendikulárního stylu*, se přibližně datuje do let 1330–1530.²⁵ Vyznačuje se větší přísností, dekorativním členěním stěn vertikálními motivy, geometricky stylizovanými ornamenty a vějířovou klenbou.

Svého svébytného charakteru dosáhla například i portugalská architektura konce 15. a počátku 16. století, zvaná *manuelská* podle krále Manuela I. Šťastného (1495–1521).²⁶

²¹ Viz Riestra (pozn. 1), s. 118.

²² Ibidem, s. 171.

²³ Ibidem, s. 167-168, 171-174.

²⁴ Ibidem, s. 120-122.

²⁵ Viz Riestra (pozn. 1), s. 121.

²⁶ Viz Kalina (pozn. 2), s. 252.

Je považována za portugalský národní styl i přesto, že čerpala ze středoevropského stavitelství, španělské architektury a přebírala typologické prvky z islámské architektury severní Afriky. Typicky portugalská je sochařská výzdoba s motivy emblémů krále Manuela, odkazy na zámořské plavby a symbolika vlastní historie.²⁷ V architektuře je rovněž silně uplatněn ornamentální a vegetabilní dekor.

Analogie manuelského stavitelství lze najít v sousedním Španělsku, kde mohlo získávat inspiraci především z *mudéjarského* slohu, španělského národního stylu, nebo z bohatě dekorativního *isabelského* a *platereského* umění přetrvávajícího ve španělské architektuře až do 16. století.²⁸

V italském prostředí se gotika kromě Benátska a Lombardie příliš neuplatnila, již od počátku 15. století zápolí s nastupující renesancí. Projevy gotické architektury v Itálii mají své specifické povahy, které nemají příliš společného s francouzskou gotikou. Italští stavitelé sice přijímali gotickou výzdobu, ale konstrukční principy si nikdy naplno nepřisvojili. Upřednostňovali románskou dispozici, prostý bazilikální typ a horizontální střídání barevných pásů zdiva.²⁹ Používali běžné dekorativní i tektonické prvky gotického systému, ale přesto se v oblastech severní Itálie projevoval hojný zájem o antiku a rozšiřující se vliv rané renesance.³⁰

Pozdní gotika v německých zemích se vyvíjela od 14. století, postupně se formovala a svého osobitého rázu dosáhla v 15. století. Pro německou gotiku jsou typické spíše kostely. Velký důraz byl kladen na vytvoření co největšího sjednoceného síňového prostoru, který se promítnul do stejnorodých halových kostelů jižního Německa. Vedle halových kostelů se od 13. století objevují cihlové stavby, jež jsou typické pro severní Německo a Polsko.³¹ Na územích s nedostatkem kamene se do popředí dostávaly cihly, z nichž se vyráběly tvarovky v obvyklé kombinaci s kamenem nebo terakotovými deskami s ornamenty. Používaly se také na zdění profilovaných pilířů, žeber, kružeb, říál, baldachýnů, ostění oken a portálů. Německá pozdní gotika se vyjadřuje tendencemi k jisté přepjatosti, která se projevovala vysokými zdobenými stavbami, a zvláště

²⁷ Viz Kysilková (pozn. 14), s. 98, 206.

²⁸ *Mudéjarský* sloh spočívá v kombinaci prvků evropského a islámského umění v období od konce 11. do začátku 16. století. *Isabelský*, pozdně gotický dekorativní styl je pojmenovaný podle královny Isabely Kastilské (1451–1504) a spojuje maurské umění plošné dekorace s italským smyslem pro plastičnost. *Platereský* styl je dekorativní pojetí španělské architektury na konci 15. století a spočívá v prolínání pozdně gotických, maurských a raně renesančních prvků. Viz Wilfried Koch, *Evropská architektura encyklopedie evropské architektury od antiky po současnost*, Praha 1998, s. 188-191, 479.

²⁹ Rene Huyghe, *Encyklopedie umění středověku*, Praha 1969, s. 422.

³⁰ *Ibidem*, s. 405, 441-442.

³¹ Viz Kalina (pozn. 2), s. 238.

složitými dekorativními klenebními vzorci. Význačným přínosem německé architektury v pozdní gotice jsou sklípkové klenby, které se poprvé objevily v saském prostředí (Míšeň), v jedné z hlavních oblastí pozdně gotické architektury v německém prostředí. Mezi další důležité oblasti patřily Porýní a Podunají.³²

2.2. Architektonický naturalismus v období pozdní gotiky

Závěrečné období gotického umění v českém prostředí, zvané jagellonská gotika, je stavebním slohem období po husitských válkách, trvající až do první čtvrtiny 16. století, přičemž se od konce 15. století prolíná s přicházející renesancí.³³ Nejvýraznější změna přichází s plně ovládnutým systémem stavitelství, v důsledku toho dochází k vytváření složitých klenebních konstrukcí, které ztrácejí svou konstrukční funkci a stále více přebírají zdobnou, ornamentální úlohu. Rovněž se pro ně stává typické přetínání a rozmanitost neukončených obrazců.³⁴ Vedle aplikované geometrie je dalším výstředním rysem pozdně gotické architektury napodobování přírodních motivů, při kterém docházelo k nahrazování klenebních žeber především motivem osekáných větví, které tak vystřídaly klasické geometrické tvary. Pro výzdobu architektury 15. století byl obvyklý výrazný architektonický naturalismus. Výtvarný projev co nejvěrněji napodobující předlohu přímo převzatou z přírody se odlišuje od rané gotiky především jeho zálibou v bizarních a odumírajících tvarech suchých zkroucených listů, osekáných holých pokroucených větví se suky a vyhnílymi kusy dřeva, užívaných v nejrůznějších funkcích.³⁵ Zdárným příkladem takového projevu naturalismu je královská oratoř v katedrále sv. Víta, vytvořená mistrem Hansem Spiessem okolo roku 1490.³⁶ Klenební žebra nesoucí královskou oratoř jsou tvořena osekánými, seschlými, sukovitými větvemi, které se porůznu vzájemně proplétají, dokonce jsou místy svázané provazem vytesaným do kamene. Dokonale ztvárněnou iluzi přírody lze spatřit obzvláště ve věrném napodobení větví, odloupané kůře či v uplatněných seschlých prasklinách. Aplikované přírodní formy v podobě osekáných seschlých větví se odborně označují

³² Ibidem, s. 238-244.

³³ Jaroslav Herout, *Století kolem nás*, Praha 2002, s. 52.

³⁴ Ibidem, s. 52-53.

³⁵ Dobroslava Menclová, Václav Vilém Štech, *Bechyně – státní zámek a město*, Praha 1953, s. 5.

³⁶ Viz Homolka – Krása – Mencl (pozn. 4), s. 86.

německým termínem *astwerk*.³⁷ Jedním z největších šířitelů zmíněného pozdně gotického přírodního ornamentu v českém prostředí byl výše jmenovaný mistr Hans Spiess a pokračovatelem byl jeho žák Wendel Roskopf. Vyučený v pražské královské huti pod Spiessovým vedením působil poté kameník a stavitel Wendel Roskopf na bechyňském zámku, kde vytvořil unikátně pojatý prostor stromové síně.³⁸ V přízemí zámku tak vznikla ojedinělá síň klenutá vířivou klenbou usazenou na střední pilíř ve tvaru mohutného kmene stromu, ze kterého se rozbíhají žebra v podobě osekáných seschlých větví. V českém, ale rovněž v evropském měřítku se jedná o jednu z nejceněnějších památek svého druhu, u níž se velmi těžko hledají obdoby.

S uplatněním podobných naturalistických motivů a podobného pojetí pilíře a klenebních žeber se lze setkat už v pařížské architektuře v období kolem roku 1400. Poutavý příklad užití přírodního dekoru v pařížské architektuře je k vidění na klenbě schodiště ve věži paláce burgundského vévody *Tour Jean sans Peur*, tedy věže Jana Nebojácného v Paříži.³⁹ Centrální pilíř impozantního točitého schodiště má zakončení v podobě vědra, ze kterého „vyrůstá“ bohatý keř. Z jeho kmene vybíhají klenební žebra v podobě osekáných zkroucených větví, které spolu s listy popínají klenbu a proplétají se s větvemi vyrůstajícími z konzol protějších zdí.⁴⁰

Jeden z nejranějších příkladů užití *astwerku* v rámci klenební konstrukce v německém prostředí se nalézá v dómu v bavorském Eichstättu.⁴¹ Jedná se o klenební žebra v podobě osekáných větví nad emporou v západním chóru, kde se dubové větve modelují do klenebních žeber a vystupují z kruhových pilířů jakožto ze stromů. Setkávají se ve svorníku, na kterém je reliéf představující erb zakladatele bavorského Eichstättu a prvního kancléře ingolstadtské univerzity biskupa Wilhelma von Reichenau. Naturalisticky pojatou výzdobu klenby vytvořil pro eichstättský dóm řezenský stavitel Matthäus Roriczer v roce 1471.⁴² S podobným přístupem užití přírodního dekoru se lze setkat na rozměrném portálu někdejšího benediktinského klášterního kostela (dnes zámeckého kostela) v Saské Kamenici (1525).⁴³ Severní portál zámecké kaple je osazen figurální výzdobu, která je rámována půlkruhovými oblouky s větvením. Důležitým naturalistickým motivem jsou zde osekané kmeny stromů, které

³⁷ Viz kapitola 3. Fenomén zvaný *Astwerk*.

³⁸ K tomu viz Fialová (pozn. 17), s. 31-40.

³⁹ Rovněž překládáno jako Věž Jana bez Bázně. Viz Jiří Kuthan, *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců*, Praha 2010, s. 106.

⁴⁰ Viz Günther (pozn. 11), s. 22-23.

⁴¹ *Ibidem*, s. 25.

⁴² *Ibidem*, s. 25.

⁴³ Viz Kalina (pozn. 3), s. 35.

zdánlivě „vyrůstají“ ze soklu portálu směrem nahoru, přičemž se postupně větví a rámují tak celý portál.

Architektonický naturalismus, zejména v období pozdní gotiky se neomezoval pouze na střední Evropu, určité souvislosti lze spatřovat například v portugalské gotické architektuře, jejíž pozdní fáze je známá jako manuelská gotika. Manuelská architektura byla ovlivněna různými architektonickými vlivy, z nichž některé navazují i na architekturu středoevropského okruhu. Tamní gotický sloh se časově přibližně prolínal s pozdní gotikou v Čechách.⁴⁴ Manuelská architektura se vyznačuje především svým výrazným rozmanitým naturalistickým dekorem. Její vegetabilní dekorace obsahuje různé rostliny a jejich části, jako jsou sukovité větve, osekané kmeny, větve i kořeny dubu, vinné šlahouny s listy i hrozny či tropické rostliny.⁴⁵ Pro srovnání s naturalistickými motivy osekaných větví uplatněnými ve střední Evropě je důležitý portál v cisterciáckém opatství v Alcobace, který vede do Nové sakristie.⁴⁶ Ostění portálu rámují dva osekané kmeny, které pokračují nahoru, kde portál zakončují do oslího hřbetu a přitom se v jeho nejvrchnější části prolínají.

Projevy architektonického naturalismu mimo střední Evropu lze nalézt také v Itálii. Významným příkladem je *La Canonica* v Miláně od italského architekta Donata Bramante. Její arkádové nádvoří sestává z jedenácti sloupů, z nichž jsou čtyři vytvořené v podobě osekaného kmene stromu. Dva stromové sloupy se nalézají na obou koncích centrálního sloupořadí a zbylé dva lemují hlavní půlkruhově zaklenutý portál v podobě bramantovského okna.⁴⁷ Od ostatních klasických sloupů, jež mají patku, hladký dřík s entazí a korintskou hlavici, se liší pouze naturalisticky ztvárněným dřikem, který má podobu kmene, z něhož vyčnívají osekané větve.

Stěny i klenby kostelů bývaly mnohdy zdobeny vegetabilním dekorem, jedním z příkladů je nástěnná malba interiéru *Sala delle Asse* milánského sídla rodu Sforzů *Castello Sforzesco* (1496–1497).⁴⁸ Klenby a stěny interiéru pokrývají malované kmeny stromů nahrazující náběhy klenebních žeber, která se dále větví do prostoru klenebních polí, kde se malované větve zahalují do hustého listoví a plodů, čímž celková malba vytváří iluzi korun stromů. Dále jsou naturalistické motivy uplatněny například na klenbách a stěnách poutního kostela St. Wolfgang ob Grades, které zdobí malované

⁴⁴ Kristýna Kysilková, Příspěvek k vegetabilnímu dekoru pozdní gotiky, *Staletá Praha XXVI*, 2010, č. 1, s. 86.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 87.

⁴⁶ Viz Kysilková (pozn. 14), s.226.

⁴⁷ Viz Weiß (pozn. 16), s. 30-32.

⁴⁸ Viz Kalina (pozn. 3), s. 36.

rozviliny a květiny, nebo na výmalbě refektáře kláštera v Herzogenburgu z konce 15. století, kde se objevují malované rozviliny s větvemi.⁴⁹ V českém prostředí se nástěnné malby objevují v interiérech tzv. zelených světnic, v nichž hraje důležitou roli převládající zelená barva, jakožto přirozený symbol přírody. Na jejich stěnách se objevují přírodní motivy například v podobě zelených rozvilin.

Užití vegetabilních forem se neomezovalo pouze na velkou kamennou architekturu, organické formy byly kolem roku 1500 převládající formou dekorace náhrobních desek.⁵⁰ Organické formy se rovněž uplatňovaly ve středověkém zlatnictví, na řezaných retáblech, či v knižní malbě, ve které se objevovala úponková výzdoba.⁵¹

Uvedené příklady z odlišných prostředí reflektují rozmanitost naturalistického dekoru, který pronikl do různých evropských oblastí a osvojil si tak různé regionální podoby. Zřetelná spojitost v uměleckém projevu období 15. a 16. století spočívá v častém nahrazování architektonických prvků osekanými větvemi.

⁴⁹ Viz Kalina (pozn. 3), s. 37.

⁵⁰ Ibidem, s. 37-38.

⁵¹ Ibidem, s. 37.

3. Fenomén zvaný astwerk

3.1. Vývoj rostlinného dekoru

Astwerk je specifická forma rostlinného dekoru často užívaného zejména v pozdní gotice, v období poslední čtvrtiny 15. století a první třetiny 16. století. Jedná se o realistická nebo stylizovaná zpodobnění osekáných, propletených a bezlistých větví, mnohdy detailně obohacených kůrou, nejrůznějšími výrůstky nebo suky. Původ astwerku je úzce spjat s gotickou rostlinnou ornamentikou, jeho rané formy se objevují již od 14. století v bordurách francouzské knižní iluminace, ve francouzském a německém zlatnictví, v řezbářství a v neposlední řadě jako součást architektonické výzdoby.⁵² Především se nalézají v dílech s bohatou sochařskou výzdobou, jimiž bylo církevní interiérové zařízení a mobiliář. Ačkoliv se u těchto děl motiv větví liší od příkladů patnáctého století, zvláště omezenějším počtem větví, jsou označovány za nejranější příklady dekoru.⁵³ Astwerk se vyvinul na úrovni mezi architekturou a uměleckými řemesly, postupně se osvobozoval od své počáteční doplňkové funkce a prosadil se do takové míry, že nabyl přední výrazové hodnoty. Vývoj pozdně gotického dekoru však není založen pouze na umělecko-řemeslné tradici, bylo zapotřebí slohového podnětu. S počátkem 15. století přichází nová stylová fáze ve vývoji gotického umění označovaná německým termínem „weicher Stil“ neboli „měkký styl“.⁵⁴ Projevuje se svými neobvyklými stylistickými rysy v podobě lámaných a zmačkaných záhybů původně zaoblených částí oděvu, dynamického pohybu, působivého vnějšího vyjádření emocí, často přerušovaných linií a celkově neklidného dojmu. Dochází k impulsu pro novou formu ornamentu, která má naturalistický a expresivní charakter, je plastičtější a rozloženější než ornament 13. a 14. století. Této potřebě velmi zvláštním způsobem vyhověl astwerk, který se dokázal oddělit od klasického gotického listoví. Zpočátku se astwerk objevuje sporadicky na místech, kde je to s ohledem na motiv oprávněné, například u kmene Jesseho, v podobenství o vinné révě nebo u Kristovy trnové koruny. Později proniká do oblastí, které byly dříve vyhrazeny pro listoví.⁵⁵ Osekané seschlé větve se objevují na klenebních konzolách,

⁵² *Lexikon der Kunst I: Architektur, bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*. 2. unverändert. Aufl. Leipzig: E.A.Seemann 2004, s. 314.

⁵³ Hans Wentzel, Astwerk, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. I, 1937, 1166–1170.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 1166–1170.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 1166–1170.

svornících, baldachýnech nebo sloupových hlavicích. Rovněž byl dekor užíván k výzdobě sakrálního nábytku, jako byly chórové lavice, oltáře, sanktuáře, kazatelny a křtitelnice. Později se dostává i mimo uzavřený prostor a stává se součástí výzdoby průčelí či ostění portálů. Postupně se vymaňuje z doprovodné úlohy a zaujímá postavení samostatného ornamentu v rámci nosných konstrukčních prvků, kde se v konečné fázi stává hlavním tvůrcem prostoru.

Vůbec prvotní užití astwerku vidí Karl Oettinger v díle Niclause Gerharta z Leydenu, jenž vyšel z frankovlámské oblasti, z dvorského okruhu francouzských králů a burgundských vévodů.⁵⁶ Inspirován nizozemským realismem zavedl do německého prostředí nové výtvarné prvky. V transeptu štrasburské katedrály vytvořil v roce 1464 epitaf kanovníka Konráda von Busnang a uplatnil zde motiv větví, který je dochovaný pouze ve fragmentu.⁵⁷ [obr. 1] Otevřený klenutý výklenek, do něž jsou zasazeni Pana Marie s dítětem a kanovník Busnang, je nahoře zakončen obloukem ve tvaru oslího hřbetu. Jeho vnitřek zdobí trojlístá kružba spolu s kraby v podobě listů. Vlevo od trojlístého výžlabku se nalézá fragment větve, která byla odlomena a zjevně přítomna i na druhé straně. Jedná se o první plně plastický doklad nového motivu větve, započínajícího svou cestu v jihoněmeckém prostředí.⁵⁸ Astwerk mohl být součástí výzdoby, samostatným kamenosochařským dílem, výplní, rámem sochařského nebo malířského díla, v případě populárních témat, jako byl kmen Jesse neboli rodokmen Ježíše Krista, dokonce jádrem obrazu. Během sedmdesátých a osmdesátých let pronikal do všech uměleckých odvětví. Původ motivu osekáných naturalistických větví a listů klade Jaromír Homolka rovněž do frankovlámské oblasti, ze které se postupně šířil do střední Evropy prostřednictvím díla Niclause Gerhaerta.⁵⁹ Dále se dle něj šířil také přes Sasko, kde se objevil v huti Arnolda Vestfálského. Do českého prostředí jej poté přivedla Spiessova huť.⁶⁰ Motiv větví se patrně prosadil pod Gerhaertovým vlivem realismu a naturalismu, s jakým dokázal zachytit ty největší detaily v kameni. Výrazný naturalismus pozdní gotiky pocítil svůj konec v polovině 16. století s příchodem nových prvků renesančního tvarosloví.

Rostlinný dekor zažil krátký rozkvět opět v 18. století, kdy se svou podobností přiblížil pozdně gotickému dekoru osekáných větví. Nejčastěji se objevoval v podobě

⁵⁶ Viz Oettinger (pozn. 6), s. 210.

⁵⁷ Ibidem, s. 210.

⁵⁸ Ibidem, s. 210.

⁵⁹ Viz Homolka – Krása – Mencl (pozn. 4), s. 217.

⁶⁰ Ibidem, s. 217.

kmene stromů s bezlistými větvemi. Na rozdíl od tehdy hojně užívaného nepřírozeného rokaje, byl motiv větví nestrojený a oblíbenou součástí stafáže drobné porcelánové plastiky. Mimo porcelán se příležitostně užíval v nástěnné výzdobě a při dekoraci nábytku.⁶¹

3.2. Původ a forma rostlinného dekoru

Počátky vývoje rostlinného dekoru větví jsou kladeny do oblasti užitého umění podporovaného dvory burgundských vévodů. Od poloviny 13. století se ve francouzské knižní malbě rozvíjí nová rámová výzdoba v podobě úponkového ornamentu. Naturalistické listoví připomínající listy břechťanu nebo vinné révy je ke konci století kombinováno, transformováno v trnové úponky a postupně předurčuje vývoj větví.⁶² Od konce 14. století existovaly známé umělecké vztahy mezi Francií a Itálií. Díky italským umělcům pronikla do knižní malby trojrozměrná rostlinná výzdoba, která se projevila ve formě rámování medailonů. V souvislosti s návrhem prostorového ornamentu bylo možné trnité úponky proměnit v naturalistické větve. Nicméně byl ornament v sousedních oblastech stále silně stylizovaný a nemohl popřít svůj původ v trnovém vzoru. Pouze ve francouzské knižní malbě způsobil příliv naturalismu okamžité formování skutečných tvarů větví. Avšak z důvodu inklinace k trnovým vzorům přinesla knižní malba pouze malé množství ornamentu větvoví, což směřuje na zlatnické umění jakožto skutečného nositele nového motivu.⁶³ Plastická forma ornamentu se vyvíjí skrze zpracování drahých kovů, v trojrozměrné podobě může větev plnit úlohu podpůrného prvku a utvářet prostor. Pařížské zlatnické umění doby Karla VI. (1380–1420) vytváří spolu s burgundskou uměleckou tvorbou prvotní díla s motivem větví. Z mimořádně bohaté produkce pařížského zlatnictví – což dokazují soudobé inventáře pokladů – se dochovaly pouze jednotlivé části rozptýlené po evropských pokladnicích. Přesto daná díla poskytují důležitá sdělení. Relikviář svatého Trnu⁶⁴ a medailon Nejsvětější Trojice⁶⁵, oba datované kolem roku 1400, jsou prvním důkazem nové rostlinné výzdoby.⁶⁶ Relikviář je rámován propletenými větvemi, které

⁶¹ Viz Wentzel (pozn. 53), s. 1166–1170.

⁶² Viz Braun – Reichenbacher (Pozn. 5), s. 3-5.

⁶³ Ibidem, s. 3-7.

⁶⁴ Relikviář s trnem z Kristovy koruny (*The Holy Thorn Reliquary*) je uložen v Britském muzeu v Londýně.

⁶⁵ Medailon Nejsvětější Trojice (*Trinitätsmedaillon*) sloužil jako kabátová spona, byl vytvořen ve francouzsko-burgundské oblasti a v současné době je uložen v Národní galerii umění ve Washingtonu.

⁶⁶ Viz Braun – Reichenbacher (pozn. 5), s. 3-5.

jsou v určitých místech osekané či naopak obohacené listovím. [obr. 2–3] V kulatém medailonu je větev ztvárněna v podobě Kristovy trnové koruny, která je nahusto osázena ostny a rámuje centrální motiv. Kolem ní jsou stočené do kruhu další větve, osekané a částečně poseté listovím a perlami. [obr. 4] Posvátná trnová koruna je čistě ornamentální záležitostí. V obou případech je z formálního hlediska zřejmá souvislost s trnovou výzdobou knižní malby. V pozdějších zlatnických dílech se nalézají naturalistický motiv již bezlistých propletených větví, příkladem je náhrdelník rodiny Hohenlohe vytvořený kolem roku 1440.⁶⁷ [obr. 5–6]

Jak už bylo výše uvedeno, motiv větví se utvářel s francouzsko-burgundskou uměleckou produkcí počátkem 15. století. Někteří umělci působící v těchto dvou centrech pocházeli z nizozemských příhraničních oblastí: André Beauneveu z Valenciennes, Claus Sluter z Haarlemu, bratři Limburgové z Geldernu, Hubert von Eyck atd. Nabízí se otázka, zda raný nizozemský realismus neposkytl impuls pro rozvoj realistického ornamentu. Jistý postoj nizozemských umělců vůči naturalistickým formám v oblasti rostlinné ornamentiky dokládá například zadní část portrétu Guilauma Fillastre vyhotoveného kolem roku 1432.⁶⁸ [obr. 7] Jedná se o stylově různorodý rozvíjející se vegetativní ornament nazývaný *Rankenwerk*. S námětem olistěné větévky je zacházeno tak přirozeně, že může zcela zaplnit celou zadní stranu obrazu. Nizozemská díla nejsou starší než francouzsko-burgundská, uvedený příklad přímo nesouvisí se zkoumaným ornamentem, ale má poukázat na velmi silný nizozemský naturalismus, který se mohl podílet na jeho vývoji.⁶⁹

Naturalistický ornament větví se setkal s různorodým využitím, ve zlatnickém umění došlo velmi brzy k přesunu od čistě dekorativní formy větve k její podpůrné funkci. Větev byla pozvednuta z ornamentu na konstrukční prvek, stala se podpěrou nebo nosníkem. Ve formě podpěrných prvků byly větve dále navrženy jako koruny či kmeny stromů. Idea vytvořit celistvý prostor s rostlinnými složkami se objevila na počátku 15. století v mistrovském díle pařížských zlatníků *Goldenes Rößl*, který lze přeložit přibližně jako „Bílý kůň ze zlata“.⁷⁰ [obr. 8–9] Ústřední postavou je Panna Marie

⁶⁷ Náhrdelník s florálními motivy je zdoben safiry a přívěskem ve tvaru růže, ve kterém je hlava šaška, proto bývá uváděn pod názvem *Narrenkette*. Dnes se nalézají ve Státním muzeu Württemberg ve Stuttgartu. K tomu viz Braun – Reichenbacher (pozn. 5), s. 3-6.

⁶⁸ Za autora portrétu bývá označován Rogier van der Weyden, významný představitel rané nizozemské malířské školy. Obraz je uložen v soukromé sbírce Thomase Mertona v Maidenhead.

⁶⁹ Viz Braun – Reichenbacher (pozn. 5), s. 7-9.

⁷⁰ Jedná se o zlatnické dílo, které věnovala královna Isabela Bavorská svému muži Karlu VI. v roce 1405. V současné době je *Goldenes Rössl* součástí pokladu poutního kostela v bavorském Altöttingu, kam jej

s dítětem, která sedí v zahradě kryté mřížovou bránou. Mřížoví je porostlé listovím spolu s květinovými úponky a vytváří tak obraz loubí. Samotné stavební části ještě nejsou naturalisticky ztvárněné, ale byl realizován nový prostorový koncept, který se o pár let později přenesl do skutečné architektury. To se promítlo v klenbě schodiště burgundského paláce v Paříži (1409–1411).⁷¹ [obr. 10] Zvláště architektura, v níž získává zásadní roli kamenosochařská práce, nově nabízí kameníkům a jejich invenci široké pole působnosti. Z ústředního naturalisticky ztvárněného pilíře vybíhají klenební žebra v podobě osekáných pokroucených větví, které spolu s dubovými listy, hlohem a chmelovými úponky popínají klenbu. Klenební konzoly jsou rovněž provedené v podobě větví a s klenebními žebry se vzájemně proplétají. Schodiště je dokladem spojení mezi Paříží a Burgundskem a zároveň přítomnosti astwerku, jeho schopnosti vytvářet kamenné klenební konzoly a klenby, nosné sloupy, nebo dokonce přeměnit prostor na loubí.

Dekor větví, jenž zpočátku úzce souvisel s uměleckými řemesly, ve Francii nezažil další vývoj, nerozšířil se do jiných uměleckých oblastí, kde by nabyt nových možností uplatnění. Větev jako konstrukční prvek v rámci architektonického díla našla svůj plný rozvoj až na německé půdě. Nyní vyvstává otázka, zda se německý astwerk vyvíjel pod francouzským vlivem, nebo zda měl své vlastní kořeny.

Ve spisech francouzského zlatnictví od poloviny 14. století do druhé čtvrtiny 15. století – tedy v období počátků motivu větví – se nalézá mnoho jmen německých zlatníků: Claus von Freiburg, Hans Karast nebo Hans Steclin z Kolína nad Rýnem. Pracují v již známých uměleckých centrech, jako je Paříž, Lille, Cambrai a Burgundsko (Dijon, Besançon, Lyon). Jejich působení na francouzském a burgundském dvoře je zčásti přímo dohledatelné.⁷² Zlatníci, kteří se neusadili na západě, si mohli při návratu do německého prostředí přinést nové formy výzdoby patrně ve svých vzornících. Motiv větví se od druhé čtvrtiny 15. století objevuje u německých zlatníků a ve stejné době i v německé mědirytině a dřevorytu. Zvláštní význam pro vývoj astwerku 15. století měla malba na sklo.⁷³ Dochází k neustálému vývoji výzdoby vitráží od schematických modelů větvového ornamentu 13. století až po skutečné větve 15. století. Příklady schematických větví nabízí sklomalba katedrály v Míšni a sklomalba západního chóru

královna Isabela darovala spolu s dalšími cennými předměty jako zástavu svému bratrovi, Ludvíkovi Bavorskému. K tomu viz Braun – Reichenbacher (pozn. 5), s. 5-7.

⁷¹ Viz Günther (pozn. 11), s. 22-23.

⁷² Viz Braun – Reichenbacher (pozn. 5), s. 15-17.

⁷³ Ibidem, s. 7-10.

katedrály v Naumburgu, kde jsou větve zdobnou částí starozákonních a novozákonních scén. Později se ornament ujímá rámování figurálních kompozic křesťanských výjevů. Stejně jako ve francouzské knižní malbě došlo v průběhu 14. století v německé sklomalbě k několika změnám v kánonu rostlinných ornamentů. Ve vitrážích Bessererovy kaple ulmského kostela Lukas Moser poprvé znázorňuje větvoví jako součást architektonických prvků. [obr. 11–12] Je otázkou, zda sám Moser rozvinul rostlinný ornament, nebo se inspiroval francouzsko-burgundskými návrhy. Během svého pobytu v centru burgundského dvora měl příležitost sledovat zlatnické umění a jeho bohatou produkci.⁷⁴ Nicméně i samotné německé umění v letech 1390–1400 směřovalo k motivu větví, a to skrze parlérovskou huť. Na konzolách chóru pražské katedrály, kolínské katedrály, západní fasády řezenské katedrály a hlavní lodi ulmské katedrály se vedle listového dekoru dostává do popředí větvoví. Jedná se o počátek století, tudíž je u všech uvedených příkladů ornament větví stále ještě stylizovaný. Ornament podobající se listnatým větvím francouzsko-burgundských zlatnických děl (medailon, trnový relikviář) se nalézá ve výzdobě bavorských děl, jež si objednal Ludvík VII. Bavorský, zvaný Vousatý, vévoda z Bavorska-Ingolstadtu.⁷⁵ Jedná se především o naturalisticky zdobené pamětní desky ve Friedbergu (1409), Lauingenu (1413), Schrobenhausenu (1414), Wasserburgu (1415), Aichachu (1428).⁷⁶ Jemný rám wasserburgerské desky je tvořený listnatými větvemi, svou jemností a propracovaností převyšuje ostatní díla a nejvíce připomíná výzdobu francouzsko-burgundských děl.

V německé architektuře se motiv větví rozvíjí ve druhé polovině 15. století. Stále dominuje sklomalba, ve které dochází k „rostlinnému pojetí architektonického prostoru“, příkladem jsou sklomalby z dílny Petera Hemmela von Andlau.⁷⁷ V jeho malbách se objevuje rostlinné baldachýnové loubí tvořené osekanými větvemi, které se stává čím dál častější formou, kde se dekor uplatňuje.⁷⁸ [obr. 13] V drobné architektuře a církevním zařízení začínají mít větve primárně konstrukční funkci, fungují bez jakéhokoliv vztahu k obrazovým principům, jak tomu bylo doposud. Zlatnická díla zpočátku používají větvoví a listoví ve formách známých již z jiných uměleckých oborů ve formě baldachýnu a podpěry. Větev často funguje jako podpěra v podobě kmene

⁷⁴ Ibidem, s. 10-14.

⁷⁵ Ibidem, s. 14-15.

⁷⁶ Ibidem, s. 14-15. Naturalistické orámování desek se podobá reliéfnímu znaku tábořské radnice, který je orámovaný suchými propletenými větvemi.

⁷⁷ Viz Braun (pozn. 5), s. 18-20.

⁷⁸ Ibidem, s. 18-21

stromu, ze kterého mohou po stranách vycházet větve. První řezbářské pokusy podpěrných větví byly učiněny v dílech s bohatou sochařskou výzdobou, v kostelních chórových lavicích. V lavicích ulmské katedrály od Jörga Syrlina (1469-74) jsou užitě rostlinné tvary stále ještě zdobným prvkem. Změna nastává u dnes již nedochovaných chórových lavic vídeňské katedrály sv. Štěpána z poloviny 70. let, kde se větve definitivně ujaly architektonických úkolů.⁷⁹ Silné větve tvořily přední sloupky bočních stěn lavic a rámovaly dělicí stěny první řady sedadel. V dolní části vyrůstal kmen stromu buďto s osekanými větvemi, nebo s větvemi porostlými vinnou révou a šípem. Lavice byly pojaté velmi rostlinně. Do vídeňského prostředí se šířila naturalistická výzdoba patrně z jižního Německa díky vztahům s horním Rýnem a Niclausem Gerhartem z Leydeny. Umělec působil ve Vídni od roku 1470, patrně pod jeho vlivem došlo k přílivu realismu a naturalismu u architektonických forem a mnoho umělců tvořilo pod vlivem gerhartovského stylu. Gerhaertův epitaf kanovníka Konráda von Busnang bývá označován za první dílo, ve kterém byl uplatněn již vyvinutý motiv osekaných větví.⁸⁰ Osekané seschlé větve se dále stávají součástí výzdoby oltářů, tabernáklů, křtitelnic, kazatelen nebo reliéfní výplní náhrobních desek. Bezlisté větve zdobí například kazatelnu řezenské katedrály z roku 1482 a kazatelnu katedrály ve Freiburgu z roku 1501.⁸¹ Přirozená forma následně proniká do bodu, ve kterém určuje konstrukci a podobu daných děl. Větve se modelují do klenebních žeber, klenebních konzol a také do nosných pilířů. Na konci šedesátých let se motiv osekaných větví hojně rozvíjí v německé velkoplošné architektuře. Příkladem jsou klenební žebra v podobě osekaných větví nad emporou v západním chóru svatého Willibalda, v dómu v bavorském Eichstättu. Klenby dokončil řezenský stavitel Matthäus Roriczer v roce 1471.⁸² Datum dostavby je uveden na kamenném svorníku spolu s erbem biskupa Wilhelma von Reichenau. Biskup byl považován za významnou osobnost té doby. Byl prvním kancléřem ingolstadtské univerzity, přítelem dvou císařů a vzdělaný v oblasti geometrie. V Roriczerových spisech je doložené, že mezi ním a stavebníkem Wilhelmem von Reichenau docházelo ke sdílení znalostí o geometrii a konstrukcích. To naznačuje, že biskup Wilhelm musel být otevřený ornamentální transformaci architektonických forem, která proběhla v eichstättském dómu.⁸³ Astwerk ve formě

⁷⁹ Viz Wentzel (pozn. 53), s. 1166–1170.

⁸⁰ Viz Oettinger (pozn. 6), s. 210.

⁸¹ Viz Wentzel (pozn. 53), s. 1166–1170.

⁸² Viz Günther (pozn. 11), s. 22-23.

⁸³ Viz Braun – Reichenbacher (pozn. 5), s. 42-45.

klenebního systému se později uplatnil v kapli Frauenkirche v Ingolstadtu kolem roku 1520.⁸⁴ V českém prostředí se k této skupině řadí královská oratoř ve Svatovítském chrámu v Praze, vytvořená kolem roku 1490.⁸⁵ Mimořádným dílem je stromová síň na zámku v Bechyni, která je zaklenutá na střední pilíř ve formě kmene stromu, z něhož vybíhají žebra ve tvaru osekanych suchých větví.

Z výše uvedeného vyplývá, že rostlinný dekor větví započal svůj vývoj v uměleckém řemesle, ve kterém se skrze úponkový ornament formoval do tvaru větve. Postupně nabýval plasticity a přes zpracování drahých kovů se rozšířil ve výzdobě církevních předmětů a zařízení. V drobné architektuře se úlohou kamenosochařské práce začal formovat do své skutečné podoby seschlých osekanych větví. Postupně přecházel do velkoplošné architektury, kde se dokázal prosadit v takové formě, že nahradil konstrukční prvky a mohl utvářet prostor. Ve své nejúplnější formě dokonce ovládnout celou místnost.

Novodobý výzkum se začal více zajímat o teoretická východiska užití astwerku v uměleckém díle. Studie zabývající se astwerkem ze 60. let chápaly rostlinnou architekturu 15. a 16. století jako evokaci posvátné zahrady. Nedávné studie tyto náboženské asociace bagatelizovaly, jelikož téma posvátné zahrady nebylo ve světském prostředí ospravedlnitelné. Literatura se snaží hledat vysvětlení dekoru v klasických architektonických traktátech. Jakým způsobem a v jaké míře se astwerk uplatnil a rozvíjel v jednotlivých evropských oblastech bude zkoumáno v následující části práce.

⁸⁴ *Lexikon der Kunst I: Architektur, bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*. 2. unverändert. Aufl. Leipzig: E.A.Seemanm 2004, s. 314.

⁸⁵ Viz Homolka – Krása – Mencl (pozn. 4), s. 86.

4. Význam přírodních motivů v pojetí pozdní gotiky

4.1. Symbolika stromu ve výtvarném umění

Strom jako rostlina nebo symbol byl významným předmětem uctívání ve všech kulturách od počátku civilizace a prvních náboženských představ. Jedná se o jeden z nejvýznamnějších symbolů lidstva, jehož tradiční aspekty posvátného stromu můžeme nalézt v nejrůznějších formách zejména v mytologii, ale také v mnoha světových náboženstvích. Již prvotními národy byl uctíván jako posvátný předmět obývaný bohem. Na Blízkém východě byl spojován s kultem bohyně země, jehož obřady měly podporovat úrodnost plodin. Svým sezónním skomíráním a obnovením se stal ženským symbolem úrodnosti země. Stromy ženského principu jsou zosobněním Matky Země, její péče a zároveň energie. Stromy mužského principu jako jejího opaku prezentují plodnost a sílu. Zrození Adónida ze stromu, převyprávěné v řeckém mýtu, bylo původně oslavováno jako součást prvotních obřadů plodnosti. V křesťanském umění je známý svatý Bonifác, jehož noha spočívá na dubovém stromu zasvěceném druidům, a který svůj život zasvětil obracení pohanů na víru.⁸⁶ V tzv. pohanských kulturách hrál strom velice podstatnou roli. Ve stínu stromu byly přinášeny oběti a vyžadována prorocství. Tím získal strom status svatého místa, dokonce se stal sám symbolem božství. Magickou ochrannou funkci stromu přejala i křesťanská symbolika. Stromy kvůli své regenerační schopnosti znamenaly nekonečnost života a nesmrtelnost, především ty, jenž měly stálou zeleň. Opadavé dřeviny naopak nabývaly významů odumírání a znovuzrození, střídání lidských generací, života jedince od narození k smrti. Z toho důvodu byly stromy od prvopočátku zasvěcovány věčným bohům a spojovány se životem i posvátnými říšemi. Strom je také symbolem tří světů, které odpovídají jeho třem částem. Říše podzemí odpovídá kořenům (v křesťanství peklo). Země, kterou obývají lidé, odpovídá jeho kmeni a nižším větvím (v křesťanství přechodné pozemské bytí). Vyšší svět, v němž přebývají božské bytosti, představují vrchní stromové větve a koruna (v křesťanství nebe).⁸⁷ Lidé chovali velkou úctu k posvátným hájům, patrně díky spojení světů, které stromy na zemi ztělesňovaly. Posvátné háje, coby sídla bohů, poskytovaly lidem prostor pro shromažďování, obřady, modlitby a prostor pro zřizování oltářů i celých svatyní. Další významy mohou být dány

⁸⁶ Viz Hall (pozn. 13), s. 427.

⁸⁷ Viz Baleka (pozn. 12), s. 346-348.

i jinými vlastnostmi, například vzezřením stromu, mohutností vzrůstu, plodností apod. Bývá také znázorňován jako pilíř či sloup, v jehož hlavici byla spatřována koruna.

Symbol stromu se rozvinul do rozsáhlých výtvarných představ všech kultur.⁸⁸ Byl důležitým motivem středověké knižní výzdoby a jeho prvky tvořily základ vegetabilních tendencí středověkého sochařství, malířství, grafiky i architektury. Do umělecké tvorby pronikl jako ikonografický motiv stromu života, stromu poznání (smrti), stromu kříže, kmene Jesse nebo stromu dějin.⁸⁹

4.2. Motiv stromu v sakrálním prostředí

V období středověku byla příroda hlavním teologicko – filozofickým pojmem, který zahrnoval celý stvořený svět. Duchovní život středověkého člověka byl poznamenán především přechodem od pohanských zvyků ke křesťanství. Příroda a vesmír pro tehdejší společnost nabývala posvátných rysů, jednalo se o bezprostřední vyjádření Boží vůle. Středověký interiér kostela byl chápán jako pozemský ráj plný rozkvetlých květin a zelenajících se rostlin a listů. Od 15. století se představa ráje prezentuje do skutečného prostoru, architektonické prvky spolupracovaly s naturalistickými motivy, aby pomohly přeměnit kostel na rajskou zahradu. Zahrada a stromy se staly metaforou pro ráj, změnila se tak jejich dřívější funkce odkazovat na nebeské město. Je důležité rozlišovat nebeský a pozemský ráj. Pozemským rájem je myšlená rajská zahrada, do níž byli Hospodinem uvedeni první lidé, Adam a Eva, zatímco nebeské království je místem Boha. Pozemská zahrada nebyla jen prvním domovem Adama a Evy, ale také posvátným místem Stvoření, kde všechno mělo svůj řád v souladu s Božím přikázáním. Uprostřed bujné vegetace se mezi půvabnými stromy tyčil Strom života se svými plody, které dodávaly nesmrtelnost a dále Strom poznání dobra a zla, jehož ovoce měli Adam a Eva zakázáno požívat.⁹⁰ Podle Písma vyrostl strom života společně se stromem poznání uprostřed Ráje v Edenu. Křesťanská tradice jej chápala jako předobraz Kristova kříže, na němž byl ukřižován. Nejčastěji bývá vyobrazován jako zelená palma (Asýrie, Babylon) a vinný keř (Izraelité).⁹¹ Může být však zobrazen v podobě fíkovníku,

⁸⁸ Viz Baleka (pozn, 12), s. 346-348.

⁸⁹ Ibidem, s. 346-348.

⁹⁰ Mailan Doquang, *The Lithic Garden: Nature and the Transformation of the Medieval Church*, New York 2018, kapitola 2.

⁹¹ Oldřich Jakub Blažiček, Jiří Kropáček, *Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*, Praha 1991, s. 198.

mandlovníku, a dokonce i rostlinami jako je obilný klas. Strom poznání je v křesťanské tradici povětšinou zpodobňován jako jabloň. Strom života jako Kristův kříž byl po celý středověk zobrazován ve formě větrového kříže nebo v podobě stromu s osekávanými větvemi. Motiv větrového kříže v jižním Německu se již v 70. letech těšil velké oblibě, což dokládají augsburské dřevoryty ukřížování z doby kolem roku 1477 (Vratislav, Univerzitní knihovna a Hannover, Kestnermuseum).⁹² V širším významu souvisí se symbolikou ráje a v evropském kulturním vývoji i s křesťanským symbolem kříže. V křesťanské ikonografii však nestojí vždy v protikladném spojení proti stromu poznání, který se hříchem Adama a Evy stává stromem smrti. Strom života je i samostatným symbolem vykoupení, který splývá se symbolikou kříže. Kříž se pak stává dřevem života a stromem nového ráje.⁹³ Spojení stromu a kříže zobrazuje například mozaika apsidy kostela sv. Klementa v Římě, na níž vyrůstá kříž z akantových kořenů. Naturalisticky je strom jako kříž vytesán na portálovém tympanonu katedrály v Amiensu. Podobu větrových křížů mívá zejména v období pozdně gotického vegetabilismu. Strom života může být zobrazen samostatně, ale v křesťanské ikonografii může být vyobrazen i se stromem poznání jako jeden.⁹⁴ Pod stromem poznání je znázorňována Eva, Adam, had a jablko, zatímco pod stromem života Panna Marie držící v rukou větev s krucifixem.⁹⁵ Motiv stromu poznání byl postupem doby zesvětšen a umělci jej chápali v původním kladném významu, obdivovali krásu nahého ženského těla a pozemského života.⁹⁶

Zahrada spolu se stromy je častým motivem v mariánské ikonografii. Jedná se o kvetoucí a uzavřenou zahradu nazývanou *hortus conclusus*. Uzavřená brána symbolizuje Mariino panenství. V kvetoucích okrasných zahradách se dále objevují některé typy Zvěstování i různé typy madony s dítětem, například v růžovém loubí. Ve světské a mytologické tematice funguje zahrada lásky, obvykle s fontánou, ptactvem a amorety.⁹⁷ Mezi hlavní příklady mariánských námětů patří zlatnické dílo *Goldenes Rößl*. Panna Marie s dítětem sedí v zahradě zastřešené mřížovou bránou, která porostlá květinami a listovím vytváří obraz loubí. Dalším příkladem je obraz Madony v Růžové

⁹² Viz Braun – Reichenbacher (pozn. 5), s. 42.

⁹³ Viz Baleka (pozn. 12), s. 346-348.

⁹⁴ Ibidem, s. 346-348.

⁹⁵ Hynek Rulišek, *Postavy, atributy, symboly: slovník křesťanské ikonografie*, Hluboká nad Vltavou 2005, slovníkové heslo Jesse (Jišaj).

⁹⁶ To platí zejména pro pozdní středověké malířství, sochařství a iluminace a pro dílo Albechta Dürera. Viz Baleka (pozn. 12), s. 346-348.

⁹⁷ V Kristově ikonografii je známá Getsemanská zahrada a zahrada z obrazů Krista jako zahradníka. Viz Blažíček, Kropáček (pozn. 91), s. 229.

zahradě od Martina Schongauera namalovaný pro kostel svatého Martina v Colmaru.⁹⁸ [obr. 14] Panna s dítětem je zasazena do půlkruhového plasticky zdobeného rámu. S detailním vyobrazením květín, stromů a ptáků budí dojem ochranného loubí. S větvíčkami růží, jež rámují Madonnu, se lze setkat na oltáři katedrály ve Schwerinu datovaného kolem roku 1490.⁹⁹ Prototypem loubí v sochařském provedení je výše uvedený Epitaf Konráda von Busnang ve štrasburské katedrální lodi. Panna Marie s kanovníkem je zasazena do klenutého výklenu a celá scéna vytváří dojem právě zmiňovaného loubí.¹⁰⁰

Z výše uvedených informací vyplývá, že v křesťanské kultuře je jedním z vůbec nejstarších vyobrazovaných motivů Strom života. Téma věčného stromu se stalo součástí výzdoby téměř všech forem umění v sakrálních prostorách. Jak píše Oettinger: „*kostel se stal kouzelnou zahradou, ve které všechno vyřezané a vytesané do vybavení získalo nádherný rostlinný život*“.¹⁰¹ V pozdním období dochází k přepjatosti přírodního dekoru, umělci dovádí motiv stromu až do krajnosti. Příkladem je naturalistická dramaticky a fantaskně pojatá monstrance ze Sigmaringen v jihozápadním Německu. [obr. 15] Byla vytvořena kolem roku 1505 v podobě stromu, který obklopuje dvě baldachýnová loubí. Monstrance představuje mystický strom života.¹⁰² Další prací, u které přírodní motivy nahrazují abstraktní stereometrické tvary, je kazatelna dómu v saském Freibergu a je připodobňovaná k tulipánu. Dílo vytvořil mistr Hans Witten v letech 1508-1510.¹⁰³ Tulipánová kazatelna (*Tulpenkanzl*) souvisí s námětem rajské zahrady a odkazuje na strom života. [obr. 16] K dalším rostlinně pojatým dílům Hanse Wittena patří řezba *Bičování Krista* na stromu života v životní velikosti, která se nachází v zámeckém kostele v Saské Kamenici. [obr. 17] Zámecký kostel je známý především kvůli svému rozměrnému portálu, který vytvořil sochař Franz Maidburg.¹⁰⁴ Figurálně zdobený severní portál zámecké kaple lemují půlkruhové oblouky tvořené silnými kmeny stromů, které nahrazují gotické čistě geometrické tvary. Kmeny stromů s větvemi prostupují celým portálem a v horní části vytváří baldachýnová loubí pro

⁹⁸ Viz Oettinger (pozn. 6), s. 217.

⁹⁹ Po stranách centrální desky stojí vlevo Marie pod seskupením růží, což evidentně evokuje keř růží a vpravo stojí pod uskupením vinné révy Josef s kalichem, což odkazuje na eucharistii. Viz Günther (pozn. 11), s. 25.

¹⁰⁰ Viz Oettinger (pozn. 6), s. 210.

¹⁰¹ Ibidem, s. 214-215.

¹⁰² Takové fantaskní formy lze naleznout u Matthiase Grünewalda. K tomu viz Oettinger (pozn. 6), s. 215.

¹⁰³ Neúplné listy kazatelny se podobají uhnílym tvarům rostlin na středním výjevu *Zahrady pozemských rozkoší* od Hieronyma Bosche. K tomu viz Kavalier (pozn. 9), s. 243-244.

¹⁰⁴ Friedrich u. Helga Möbius, *Bauornament im Mittelalter: Symbol und Bedeutung*, Wien 1978, s. 237.

Pannu Marii a Svatou Trojici. [obr. 18–19] Portál se stává zcela otevřenou bránou, vytvořenou z osekáných kmenů a větví. Neobvyklá podoba portálu může vést k Albrechtu Dürerovi. V jeho cyklu *Život Panny Marie* z roku 1503 je několik vyobrazení Jeruzalémského chrámu, které jsou jasně sestavovány jako klasicizující architektura. V grafice *Obřezání Páně* je vchod do Svatyně zdoben osekánými propletenými větvemi.¹⁰⁵ [obr. 20] Rozsáhlý portál v Saské Kamenici vykazuje překvapivě mnoho podobností s Dürerovým vstupním portálem do Svatyně, byl pouze rozšířen přidáním horních pater. Krátce na to, kolem roku 1512, se v díle Lucase van Leydena objevuje architektura spojená s astwerkovým dekorem. V mědirytu *Vergilius v koši* motiv větví zdobí vchod císařského sídla na Palatinu.¹⁰⁶ [obr. 21] Naturalisticky pojatá část grafiky vykazuje rovněž míru podobnosti s portálem v Saské Kamenici.

Motiv stromu v křesťanské symbolice dále představuje Kristův rodokmen nazývaný *kořen* či *kmen Jesse*, nesprávně *strom Jesse*.¹⁰⁷ Starozákonní vize se opírá o Proroctví Izaiáše, ve kterém Mesiáš vzejde z rodu Jesseho, otce Davidova. Spící Jesse je zobrazován jako ležící postava, z jejíž beder vyrůstá ratolest přecházející v mohutný kmen stromu. V jeho větvích jsou zobrazené postavy nebo polopostavy Adama a Evy, starozákonních králů a proroků zosobňující rodokmen Ježíše Krista.¹⁰⁸ Vrchol stromu korunuje Kristus, od 14. století po zesílení mariánského kultu také Panna Marie s Ježíšem. Za nejstarší dochované vypodobnění námětu je považováno zobrazení Panny Marie ve Vyšehradském kodexu.¹⁰⁹ V období pozdní gotiky byl kmen Jesse součástí ikonografie skříňových oltářů a býval znázorňován převážně na jeho predele, příkladem je monumentální oltář Panny Marie v Krakově.¹¹⁰ Námět mohl být rozvinutý i do celého oltáře jako v kostele sv. Anny v Annaberku, kde se větve vytesané z kamene vinou z Jesseho přes krále Izraele, Kristovy prarodiče Annu a Jáchyma až ke Svaté rodině. V Annaberku se motiv znovu nalézá na klenbě boční lodi kostela, kde zakřivená žebra tvoří větve Jesseho stromu. Z každého klenebního pole vychází z žeber postavy králů a proroků ze Starého zákona. V sochařském provedení byl kmen Jesse dále zachycen pod tympanonem hlavního portálu v katedrále ve Freiburgu v Breisgau, na reliéfu

¹⁰⁵ Viz Hoppe (pozn. 8), s. 53.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 53.

¹⁰⁷ Viz Hall (pozn. 13), s. 427.

¹⁰⁸ Viz Blažiček, Kropáček (pozn. 91), s. 109.

¹⁰⁹ Viz Baleka (pozn. 12), s. 182-183.

¹¹⁰ Autorem mariánského oltáře je středoevropský sochař Veit Stoß, původem z Krakova, který působil v Norimberku. Krakovský oltář vytvořil v 80. letech 15. století pro kostel Nanebevzetí Panny Marie. Viz Huyghe (pozn. 29), s. 441.

tympanonu portálu katedrály v Rouenu, na jednom z vnitřních portálů katedrály v Toledu a na klenbě kaple městského kostela v Schorndorfu.¹¹¹ Jiným příkladem užití námětu je velký kamenný reliéf Conrada Sifera situovaný v boční lodi dómu svatého Petra ve Wormsu z roku 1488.¹¹² [obr. 22] Scéna je zasazena do širokého a méně lomeného oblouku, který je rámován silnou osekanou větví. Centrální a postranní baldachýny jsou tvořeny propletenými rovněž osekanými větvemi a vytváří ochranné zastřešující loubí. Stejnou okázalost v dekoru, využívající rostlinného dekoru astwerku, užil Conrad Sifer později ve štrasburské katedrále.¹¹³ Kmen Jesse byl v pozdní gotice užíván rovněž ke zdůraznění starobylosti rodu v portugalském umění. V manuelské architektuře se s námětem Jesse lze setkat na portálu Erbovního sálu královského paláce v Sintře nebo na portálu kostela Zvěstování Panny Marie ve Viana do Alentejo.¹¹⁴

Obzvláště často se dekor větví stával součástí výzdoby vitráží, svatostánků a oltářů. S tím souvisí, jak uvádí Oettinger, etymologický výklad německého slova *Laube*, který pochází z germánského výrazu *loubā*, což v dobovém jazyce odkazovalo primárně na ochrannou střechu z kůry na způsob tabernáku nebo baldachýnu.¹¹⁵ Analogie loubí a baldachýnu je pro dané téma nepostradatelná, neboť v sakrálním prostředí získává mocný ochranný význam. Je nutné vzít v úvahu, že dvojí význam slova přispěl k tomu, že baldachýnové loubí je jedním z míst, kde se dekor astwerku často nalézá. Vzorovým příkladem jsou sklomalby dílny Petera Hemmela von Andlau.¹¹⁶ V jeho malbách se objevují jednoduchá vyobrazení svatých, kteří jsou vsazeni do plochých svatyní tvořených osekanými větvemi, která připomínají baldachýnová loubí. Raný příklad takového loubí poskytuje hlavní oltář Michaela Pachera v poutním kostele ve Svatém Wolfgangu z let 1471–1481.¹¹⁷ Pozdější ukázkou je vyřezávaný oltář v Breisachu. Oba oltáře lze chápat v nové formě loubí, které přechází do role určující architektonickou podobu děl, oltáře se tak osvobozují od předcházející funkce svatyně.¹¹⁸

Odvozeným slovem z loubí je také *Loggia* či *Loge*. Ve středním Německu, dnešním Hesensku, se užívalo slovo *borlaube* (*Emporenlaube*), obdoba rétorománského slova

¹¹¹ Viz Kavalier (pozn. 9), s. 242-243.

¹¹² Viz Wentzel (pozn. 53), s. 1166–1170.

¹¹³ Viz Wentzel (pozn. 53), s. 1166–1170.

¹¹⁴ Viz Kysilková (pozn. 14), s. 142, 180.

¹¹⁵ Viz Oettinger (pozn. 6), s. 203.

¹¹⁶ Ibidem, s. 204.

¹¹⁷ Viz Günther (pozn. 11), s. 27.

¹¹⁸ Viz Oettinger (pozn. 6), s. 202-203.

lobbja, pro církevní galerii neboli emporu. V jihoněmeckém prostředí bylo přejaté slovo vyjádřené jako *lodzie* či *lóže*.¹¹⁹ O to zajímavějším se stává užití astwerku v katedrále v Eichstättu, kde nad emporou v západním chóru byla vytvořena klenební žebra připomínající osekané větve. Fenomén atwerku se projevil ve všech žánrech umění v německých zemích a plynule se vyvíjel až do svého vyvrcholení v druhé polovině 15. století. Eichstättská klenba není v té době jediným úkazem ve svém projevu rostlinných prvků. [obr. 23] Dřívější příklad lze nalézt v Ulmu, kde astwerkový oblouk překlenuje předsíň jihozápadního portálu chrámu, a pochází z poloviny 15. století [obr. 24].¹²⁰ Jak už bylo uvedeno, astwerk se neomezoval pouze na německy mluvící oblasti, v Portugalsku je v cisterciáckém klášterním kostele v Alcobace rostlinně pojaté ostění portálu (1519), vedoucí do Nové sakristie. [obr. 25] Tvoří jej dva osekané kmeny se stylizovanými kořeny, a z kmenů v horní části vyrůstají již olistěné větve. Pokračují dále nahoru, kde portál zakončují do oslího hřbetu, a přitom se v jeho nejvrchnější části prolínají. V jihofrancouzském Avignonu nad obloukem portálu paláce bankéře Pietra dei Pazzi, jenž pochází z konce 15. století, se překřížují dvě větve, které tvoří rovněž typický oslí hřbet.¹²¹ [obr. 26] V horní části nad ním se setkávají další dvě větve do lomeného oblouku. Někdy jsou větve ve vrcholu oblouku dokonce svázané šňůrkou jako znak upevnění. To koresponduje s dopisem adresovanému papeži Lvu X. (1518), ve kterém byla popsána německá architektura ve smyslu, že „*spojené neosekané větve stromů tvoří lomený oblouk*“.¹²² Poté by mohly být naturalistické lomené oblouky, které se skládají ze spojených větví, konfrontovány s loubím. Jako obměnu loubí by mohlo představovat podklenutí pražské oratoře v katedrále svatého Víta, kde ztvárněné větve vládnu zcela osamoceně a mohou převzít i podpůrnou funkci architektury.¹²³

Rostlinná výzdoba byla symbolem posvátného prostředí a hrála významnou roli v kontextu církevního umění. Téměř žádná forma umění nezůstala v pozdním období ušetřena naturalistických motivů a dekoru osekaných větví neboli astwerku. Nicméně ne všechna rostlinně pojatá díla byla zásadně závislá na náboženské tradici. Od druhé poloviny 15. století se rostlinné tvary stávají středem architektonické a sochařské výzdoby a postupně se snižují na prakticky povinnou součást jakéhokoliv sakrálního či světského architektonického díla. Často se objevují v souvislosti s výzdobou kazatelen

¹¹⁹ Ibidem, s. 212-213.

¹²⁰ Viz Kavalier (pozn. 9), s. 239.

¹²¹ Viz Günther (pozn. 11), s. 28.

¹²² Ibidem, s. 28.

¹²³ Viz Oettinger (pozn. 6), s. 209.

a křtitelnic. Příkladem z českého prostředí je kazatelna v kostele Panny Marie na Náměti v Kutné Hoře, jejíž trnož je tvořená sukovitým kmenem a sepnutými pruty v podobě osekáných větví.¹²⁴ [obr. 27–28] Podobného utváření je kropenka františkánského klášterního kostela Nanebevzetí Panny Marie v Bechyni. Noha kropenky je tvořena sukovitými kmeny, na kterých je umístěna mísa polokulovitého tvaru.¹²⁵ [obr. 29] Obě díla jsou řazena k mimořádným pozdně gotickým památkám a motiv astwerku zde zastává pouze funkci podpůrného prvku. Umělci se potýkali s výzvou užívat stále pozoruhodnější a okázalejší vegetabilní formy, které měly za úkol přilákat divákovu pozornost. Stále častěji sahali k vegetabilním formám při tvorbě vyřezávaných oltářů. Vznášející se pletence úponků a propletených větví nahradily architektonické baldachýny nad postavami světců, jako například na slavném oltáři svaté Krve od Tilmana Riemenschneidera [obr. 30] a dále na oltářích jeho současníků.¹²⁶ Interiér kostela byl plný významů, představoval prostředí, které poskytovalo možnost nalézt spojitost mezi těmito výtvarnými díly a teologickými úvahami. Přesto se naturalistické motivy stejně jako na chrámových portálech, drobné architektuře či církevním zařízení mohly uplatnit i na radnicích nebo světských interiérech.

4.3. Symbolika stromu v profánní architektuře

Novodobé studie zabývající se motivem stromu v architektuře 15. a 16. století bagatelizovaly náboženské asociace s posvátnou zahradou. Téma posvátné zahrady bylo ve světském prostředí neudržitelné, z toho důvodu byla interpretace dekoru spojována s architektonickými traktáty. Klasická architektonická teorie určuje za vzor přírodu, ze které musí vycházet všichni umělci a architekti. Nejdříve Vitruvius, později Alberti a mnoho dalších teoretiků renesanční architektury se neustále zabývali otázkami přírody ve spojení se základními architektonickými prvky. Vitruvius ve druhé knize svého slavného díla *Deset knih o architektuře (De architectura libri decem)* popisuje odvození architektonických forem z původní dřevěné chýše postavené primitivními lidmi v lesích: „...počali si někteří v tomto shromážděšti zřizovat přístřeší z chvojí; jiní si

¹²⁴ Kazatelna byla vytvořena v letech 1513–14 a bývá připisována Benediktu Riedovi, který v té době vedl stavební huť v Kutné Hoře. K tomu viz Viktor Kotrba, Wendel Roskopf, "Mistr ve Zhořelci a ve Slezsku" v Čechách, *Umění XVI*, 1968, s. 110.

¹²⁵ Kropenka vytvořená kolem roku 1515 bývá přisuzována Wendelu Roskopfovi. Ibidem, s. 110–111.

¹²⁶ Viz Kavalier (pozn. 9), s. 237.

vyhlubovali pod horami sluje, někteří napodobovali hnízda vlaštovek a jejich stavby a zhotovovali si z bláta a z proutí úkryty, pod něž by si mohli vlézt. Všímajíce si přitom cizích přístřeší a přičleňující přemýšlivě další novoty, dosahovali den ke dni lepších forem chat... Jiní sušili kusy bláta a stavěli z nich zdi, které spojovali dřevy a pokrývali k ochraně před dešti a parny rákosím a chvojím...“.¹²⁷ Statické řešení staveb přirovnává ke stromům jako jsou jedle, jenž se směrem vzhůru zužují. Zatížení by se tedy mělo po vzoru stromů odspoda nahoru snižovat.¹²⁸ První lidé využívali nosné kmeny stromů jako podpěry svého přístřešku, především rozvětvené kmeny, jejichž větve tvořily tvar vidlice. Vidlicovitě větvené kmeny spojovali silnějšími větvemi a pokrývali rákosím a listím. Postupem času systematicky přenášeli formy svých primitivních chýší do složitějších dřevěných konstrukcí až po kamenný chrám.¹²⁹ V době italské renesance na Vitruvia navázal a doplnil jej Leon Battista Alberti ve svých *Deseti knihách o stavitelství (Libri De re edificatoria decem)*. Ve druhé knize se zabývá materiálem, který musí řemeslníci použít pro stavbu prvopočátečních sídlišť a obydlí. V této části zdůrazňuje porážení stromů: „A tu myslím, že je nanejvýš vhodné sledovati samu přírodu a započítati tím, čeho lidé při stavitelství používali nejdříve. A tím byly, nemýlíme-li se, pokácené lesní stromy a lesní stavební dřevo...“.¹³⁰

Méně známý rukopis *Vitruvio Ferrarese*¹³¹ z přelomu 15. a 16. století byl prvním textem, který byl v té době ilustrován. Prezentuje čtyři různá zobrazení chýší: řadu zleva začíná zastřešená chýše postavená z vidlicovitě větvených kmenů, následuje jednoduchá zastřešená stavba se štítem, předposlední budova ve tvaru pyramidy představuje obydlí kmene Frygů a řadu ukončuje srub kolchidského národa. [Obr. 31] Jiná zobrazení lze nalézt v italském bohatě ilustrovaném vydání Vitruvia, které připravil italský umělec a teoretik Cesare Cesariano v Comu¹³² v roce 1521. [Obr. 32] Základní konstrukci tvoří vidlicovitě větvené kmeny, do kterých jsou vloženy kulaté trámy spojené páskami. Meziprostory a střecha jsou vyplněné proutím a latěmi.¹³³ Antonio di Pietro Averlino, známý jako Filarete, zobrazil ve svých kresbách podobné typy chýší. Na rozdíl od Cesariana je Filarete vytvořil jen částečně podle Vitruviaova líčení. Florentský teoretik poskytl i čistě konstrukční výkres primitivní chýše. [obr. 33] Jako základ použil čtyři

¹²⁷ Marcus Vitruvius Pollio, *Deset knih o architektuře*, Praha 1979, II, 1, s. 63-64.

¹²⁸ Viz Günther (pozn. 11), s. 13.

¹²⁹ Viz Crossley (pozn. 10), s. 73.

¹³⁰ Leon Battista Alberti, *Deset knih o stavitelství*, Praha 1956, II,4, s. 52.

¹³¹ Biblioteca Ariostea di Ferrara.

¹³² Jedná se o první překlad do italštiny včetně komentářů – přiblížení široké italské veřejnosti.

¹³³ Viz Weiß (pozn. 16), s. 48-50.

vzpřímené kmeny stromů zakončené větvemi ve tvaru vidlice, které sloužily jako podpěry. Tímto způsobem záměrně oddělil sloup od zdi a prezentoval jej izolovaně. Jedná se o zásadní krok zdůrazňující formy dřevěné architektury, jež se měly stát výchozím bodem architektonicko-historického vývoje, který získal svůj vzor v původních budovách popsaných Vitruviem.¹³⁴

Strom v podobě sloupu jako součást chýší se v rámci výtvarného umění nalézá ve starozákonních scénách. Filarete se ve svém architektonickém pojednání, napsaném v letech 1461 až 1464, pokusil spojit pohansko-vitruvianskou tradici s křesťansko-židovskou tradicí, když uvedl Adama jako stavitele první chaty. Stěžejní pro něj bylo vyhnání Adama a Evy ze zahrady Eden, kteří si poté museli vybudovat vlastní útočiště. Samotná chýše spočívala na čtyřech kmenech stromů, ke kterým byly pomocí lan připevněné vodorovně ležící větve, sloužící jako podpory pro šikmou střechu. V této souvislosti je také zajímavé zobrazení Kaina a jeho manželky od vlámského malíře Martena de Vosse¹³⁵. [obr. 34] Uvedené dílo je dochované v rytině Johanna Sadelera. Jedná se o výjev z vyhnanství, do kterého byl Kain poslán kvůli vraždě Abela. Zatímco Kainova žena sedí ve venkovské chalupě, Kain vylézá po žebříku na rozestavěnou dřevěnou konstrukci, která je tvořená osekávanými kmeny stromů a připomíná původní chýši. Dalším populárním tématem raně křesťanského umění byl starozákonní prorok Jonáš odpočívající v loubí. Pravděpodobně nejznámější příklad takového vyobrazení lze najít na sarkofágu v kostele Santa Maria Antica v Římě. [obr. 35] Jonáš je zobrazen odpočívající pod zarostlým loubím, již vyvržený velrybou.¹³⁶ Loubí je zobrazené jako jednoduchý přístřešek podepřený větvemi. Jiná biblická scéna souvisí s Noem, který opilý vínem leží v dřevěné chýši. Pravděpodobně nejznámější vyobrazení se nalézá na dveřích florentského baptisteria od Lorenza Ghibertiho. [obr. 36] Reliéfy prezentují dva typy budov: loubí porostlé vínem, které odkazuje na Noeho jako vinaře a dřevěnou chýši se sedlovou střechou. Opět je zde vystižená sloupová konstrukce původních staveb. V žádném námětu křesťanské ikonografie nehraje chýše tak důležitou roli jako při narození Krista. V tondu *Klanění tří králů* od Domenica Ghirlandaia z roku 1487 je kombinována dřevěná chýše s klasickou architekturou. Motiv stáje se stromovými

¹³⁴ Ibidem, s. 49-52.

¹³⁵ Narozen 1532, +1603 nebo 1604. K tomu Viz Weiß (pozn. 16), s. 234.

¹³⁶ Viz Weiß (pozn. 16), s. 47-50.

sloupy byl představen nejen v raně renesančním období, lze jej najít v umění pozdní antiky i v gotickém umění severně od Alp.¹³⁷

Vyspělá architektura stále odráží principy prvních lidských obydlí. Dřevěná chýše byla zvláště důležitá pro kamennou architekturu, z ní se postupně vyvinuly sloupy, trámy a štíty.¹³⁸ Otevřená sloupová předsíň s rovnými trámy a štítem byly běžnou součástí starověké architektury. Z pohledu renesance byl portikus především dekorativním architektonickým prvkem, jelikož nebyl určený nést velkou váhu. Renesanční architektura následovala jiný princip. Stavby byly dokola uzavřené zdmi a pokryté klenbami, které určovaly statiku celé budovy.¹³⁹ Podle Albertiho měly být nejvýznamnější budovy klenuté: „... tyto kryty mají býti klenuté, aby nebyly tolik vystaveny požáru jako mnohé... krytba chrámů byla hlavně vzhledem na důstojnost a také na trvanlivost klenutá.“¹⁴⁰ Vitruvius na klenby nebere téměř žádný ohled. Nahodile je zmiňuje na několika místech v podřadném postavení, ale více se jimi nezabývá. Renesance si vytvořila vlastní přístup a Alberti věnoval klenbám příslušnou kapitolu, v níž se zabýval vývojem klenebních konstrukcí. Zaměřuje se na primitivní dřevěné stavby, ve kterých se formovaly arkády spojením nosníků do půlkruhu a posléze se z nich vyvinuly klenby.¹⁴¹ Filarete jeho myšlenku modifikuje a vznik oblouků přisuzuje ohnutým větvím, připevněným na podpěrách primitivní dřevěné konstrukce. Odlišný názor uvádí Baldassare Peruzzi ve svém architektonickém pojednání z roku 1529. Zmiňuje chrámy zrozené z ještě nepokácených stromů, jejichž větve tvoří přirozenou klenbu. Peruzziho myšlenka byla již v omezené formě charakterizována ve zprávě určené papeži Lvu X., kterou mu předložil Raffael jako jednu z prvních teorií o původu gotické architektury.¹⁴² Měla být vytvořená germánskými národy, kteří žili v lesích a odvozovali svá obydlí od dosud neporažených stromů.¹⁴³ Spojením neosekaných ohnutých větví měl vzniknout lomený oblouk. Takový popis závěrečné fáze německého pozdně gotického stylu se stal překvapivě přesnou metaforou. Zatímco Raffael představoval svou teorii v Římě, architekti a sochaři v jihozápadním prostředí vytvářeli typ církevní architektury, jejíž interiéry

¹³⁷ Ibidem, s. 234-240.

¹³⁸ Viz Günther (pozn. 11), s. 14.

¹³⁹ Ibidem, s. 14.

¹⁴⁰ Viz Alberti (pozn. 130), s. 232-233.

¹⁴¹ Viz Günther (pozn. 11), s. 15.

¹⁴² Jedná se o první písemný zdroj, který informuje o předpokládaném původu gotické architektury. K tomu viz Weiß (pozn. 16), s. 128.

¹⁴³ Viz Günther (pozn. 11), s. 16-17.

halových kostelů naznačovaly neomezené a neproniknutelné prostory lesa s výzdobou záměrně napodobující rostlinné formy.¹⁴⁴ K počátkům historického vývoje by však bylo zapotřebí starodávného svědectví. Římský historik a dějepisec Cornelius Tacitus zachycuje zprávy o Germánech ve svém díle „*De Germania*“ (*Germanie*): „*Z bohů ctí nejvíce Merkuria, a za věc dovolenou považují v ustanovené dni jemu i lidské oběti přinášeti. Herkula a Marta usmiřují zvířaty dovolenými. Část Suevů obětuje též Isidě...ostatně věří, že se nesrovnává se vznešeností nebešťanů mezi čtyři stěny bohy zavíratí a s podobou lidskou je vyobrazovati. Háje a lesy zasvěcují a jmény bohů vzývají onu tajemnou bytost, kterou pouze nábožný duch jejich vidí...Že národové germánští nepřebývají v městech, ba že ani nesnesou sídel souvislých, dostatečně jest známo. Usazují se osaměle a po různu, jak se komu pramen, rovinka nebo háj zalíbí. Dědin nestavějí po našem způsobu se staveními spojenými a souvislými; každý obklopuje svůj dům prostranstvím, buď na ochranu proti požárům, buď že neznají stavěti jinak. Neužívá se u nich ani stavebního kamene nebo cihel; při všem upotřebují hrubého dřeva, nehledíce k úhlednosti a vkusu. Jen některá místa natírají pečlivěji hlinou tak čistou a lesklou, že na pohled jest to jako malba a výkresy v barvách. Vykopávají také podzemní sklepy a nahoře pokrývají je hromadou hnoje, útulek to na zimu a skladiště plodin; neboť taková místa zmírňují tuhost mrazů, a přijde-li kdy nepřítel, plení jen, co je přístupno, ale o tom, co je skryto a zakopáno, neví nebo toho nezpozoruje právě proto, že jest mu hledati“.¹⁴⁵ Autor příležitostně označuje zasvěcené háje germánských národů za chrámy. Podle Tacita nebyli germánské národy v architektuře příliš zkušení, znali jen neforemná stavení. V německých zemích souvisely počátky zájmu o studium germánské minulosti se zaalpskou renesancí. Historikové 15. století připravili půdu pro rozsáhlou humanistickou historiografickou produkci, která nastala po objevení spisu *Germanie*. Dílo přepsal a zpřístupnil italský humanista Enea Silvio Piccolomini v letech 1457-1458 na dvoře císaře Fridricha III., a v průběhu 16. století bylo dílo komentováno mnoha německými humanisty.¹⁴⁶ Po benátském vydání z roku 1470 byl spis dále vytištěn ve dvou různých vydáních v Norimberku v roce 1473. O popularizaci Tacita se koncem 15. století zasloužil především Konrad Celtis (1459-1508), jenž Germanii nově vydal v roce 1500. Významný humanista Andreas Althamer vyvodil ze starověkých*

¹⁴⁴ Ibidem, s. 16-17.

¹⁴⁵ Publius Cornelius Tacitus, *Germanie*, Praha 1909, s. 40-41.

¹⁴⁶ Viz Weiß (pozn. 16), s. 131.

spisů, že germánské národy žily buďto v jeskyních a chatrčích, nebo obývaly lesy.¹⁴⁷ Tento závěr se nechá stejně jako u Peruzziho přenést na klasickou architekturu, pokud se vezme v úvahu Plinius.¹⁴⁸ Římský filozof k počátkům lidských dějin uvádí: „...*Lesy byly chrámem bohů a ještě dnes se zasvěcuje podle starého zvyku nejvýznačnější strom bohu. Také ctíme sochy bohů trpytící se zlatem a slonovinou, a to více než háje a klid v nich. Dub je dosud Iovův, vavřík Apollónův, oliva Minervina, myrta Venušina, topol Herkulův. My věříme dokonce, že lesy patří božstvům jako nebi, totiž faunům, silvanům a nymfám. Brzy se lidé těšili z líbezných plodů: olej osvěžoval tělo, doušek vína dodával sílu. A mnoho jiných věcí dával les, bez nichž si dnes neumíme představit život: lodmi brázdíme moře, ze dřeva stavíme chrámy, děláme stoly.*¹⁴⁹ Texty starověkých spisovatelů představují lesy jako magická místa určená ke kontaktu s bohy.¹⁵⁰ Humanistická generace přelomu 15. a 16. století byla s antickými spisy konfrontována a v souvislosti s nimi si utvářela vlastní výklady o životech svých předků, zhotovujících si své příbytky z větví a stromů. Bájná stromová podstata gotické architektury na přelomu století opravdu nabyla, nejméně v jistých vzdělaneckých kruzích, znak německé národní hrdosti.¹⁵¹

Z italského prostředí 70. let 15. století jsou známé příklady větrového rámování oken, jako je tomu například na *Palazzo Pazzi-Quarates*.¹⁵² [obr. 37] Užití naturalistických forem se jeví téměř jako paralela k soudobému odvození arkády ze zakřivené větve, které učinil Filarete. Pozdějším příkladem, který převádí pozdně gotickou myšlenku do starověké podoby, jsou padající triglyfy na *Palazzo Te* v Mantově, vzbuzující dojem nestability budovy. Takový motiv je v italské architektuře spíše výjimkou, zatímco pro pozdně gotickou architekturu jsou hravé iluze typické.¹⁵³ Například svazování klenebních žebířů pražské oratoře v katedrále svatého Víta v Praze,

¹⁴⁷ Andreas Althamer (také známý jako Brentzius), narozený kolem roku 1500 v Brenzu napsal řadu teologických spisů a vydal komentář k Tacitově spisu *Germanie*. K tomu viz Hoppe (pozn. 8), s. 54-55)

¹⁴⁸ Viz Günther (pozn. 11), s. 18.

¹⁴⁹ Gaius Plinius Secundus, *Kapitoly o přírodě*, Praha 1974, s. 127-128.

¹⁵⁰ Jiný filozof Seneca referuje o starodávných lesích, kde se setkávají lidé s božstvem: „...*Přijdeš-li do háje, v němž jsou letité a obvyklou výší přesahující stromy a jejich větve, navzájem se překrývající, svou clonou odnímají pohled na nebe, tu ona vznosnost lesa, tajemnost místa a podiv platící stínu, na otevřeném místě tak hustému a plynulému, ujistí tě o jsoucnosti božské síly... I prameny velikých řek uctíváme – kde náhle vyvěrá z hlubin mohutný vodní proud, stávají oltáře – i horská zřídla; také některá jezírka se pro stinné břehy nebo nesmírnou hloubku stala posvátnými“.* Viz Lucius Annaeus Seneca, *Výbor z listů Luciliovi*, Praha 1987, s. 54.

¹⁵¹ Michaela Ramešová, *Komentovaný překlad: Přírodní formy*, in: Ethan Matt Kavalier: *Renesanční gotika. Architektura a umění severní Evropy: 1470–1540* (bakalářská práce), Filozofická fakulta, Karlova univerzita v Praze, Liberec 2014, s. 12.

¹⁵² Palác nechal postavit Jacopo dei Pazzi stavitelem Giuliano da Maiano ve Florencii v letech 1462-72. Viz Günther (pozn. 11), s. 19.

¹⁵³ *Ibidem*, s. 19.

nýtování Getzingerových klenebních žeber v jižních Čechách nebo svazování prutů kružby v ambitu katedrály v Utrechtu.¹⁵⁴ [obr. 38] Odvození kleneb nebo arkád ze stromů a větví bylo vytvořeno zeměmi na sever od Alp. Tacitovo dílo bylo koncem 15. století více rozšířené v německých zemích než v Itálii.¹⁵⁵ Myšlenka odvození sloupů z kmenů a kleneb z různě tvarovaných korun stromů odpovídá halovým kostelům německé pozdní gotiky.¹⁵⁶ Vývoj pozdně gotické německé architektury v jistých ohledech navozuje na Peruzziho mínění. Stále více se zdůrazňovala nezávislost sloupů v halových prostorách a klenební jednotky a lodě ztrácely význam.¹⁵⁷ Složitě klenební systémy měly nastavená žebra do různých výšek a vzdáleností, připomínaly tak přirozeně nerovnoměrné větve. Příkladem může být kostel svaté Anny v Annaberku, jehož halový prostor vyvolává představu lesa plného stromů. [Obr. 39]

V 15. století se objevily první vědomé paralely mezi architekturou a přírodou. Raný příklad užití přírodního dekoru ve světském prostoru se nabízí k vidění na klenbě schodiště Věže Jana Nebojácného v Paříži. Byla vybudována burgundským vévodou Janem I., řečeným Nebojácným, v letech 1409–1411.¹⁵⁸ Jedná se o poslední pozůstatek burgundského velkého paláce vévodů. Nad střední osou impozantního točitého schodiště se nalézají pilíř v podobě vědra, ze kterého vybíhají klenební žebra v podobě osekáných pokroucených větví. Větve spolu s listy dubu, hlohu a chmelovými úponky popínají klenbu. Klenební konzoly mají rovněž podobu větví a s klenebními žebry se vzájemně proplétají. [obr. 40–41] Obdobný motiv byl parafrázován koncem 15. století na klenbě schodiště v *Hôtel Chambellan*, v zámku v Dijonu. Zde je součástí centrálního pilíře zahradník nesoucí na svých bedrech proutěný koš. Z koše vybíhají klenební žebra, která v nižších oblastech působí rostlinně.¹⁵⁹ [obr. 42] Ve svém popisu zachycuje francouzský historik Henri Sauval dnes už neexistující schodiště *Grande vis* v pařížském Louvre¹⁶⁰, které bylo architektonicky uspořádané podobně jako zmíněná schodiště. Sauval uvádí, že klenba měla v horní části „*douze branches*“, to lze přeložit jako dvanáct žeber i jako dvanáct větví.¹⁶¹ Mohlo by se tak jednat o jeden z nejranějších

¹⁵⁴ Viz Kalina (pozn. 3), s. 34.

¹⁵⁵ Bylo evidováno 29 dochovaných rukopisů *De Germania* pocházejících z tohoto období. K tomu viz Crossley (pozn. 10), s. 74.

¹⁵⁶ Viz Günther (pozn. 11), s. 21.

¹⁵⁷ *Ibidem*, s. 21.

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 22–23.

¹⁵⁹ Viz Günther (pozn. 11), s. 23.

¹⁶⁰ Schodiště pocházelo z doby kolem roku 1360 a zničené bylo pravděpodobně v roce 1369. *Ibidem*, s. 23.

¹⁶¹ *Ibidem*, s. 23.

známých příkladů astwerku. Je však možné, že asociace s větvemi přichází až s pozdějšími schodišti, jelikož obě stavby vznikly v okruhu burgundských vévodů a větev byla součástí burgundského erbu, tudíž byla součástí vévodské emblematicky.¹⁶² Užití dekoru k reprezentaci šlechtických rodů lze zaznamenat i v českém prostředí. V jihočeské Bechyni si nechal Nejvyšší kancléř Království českého, Ladislav ze Šternberka, vystavět unikátní stromovou síň. Ztvárnění bechyňské síně odpovídá dekoru astwerku v jeho přesné definici a snad i v jeho nejvrcholnějším projevu. Celý prostor vytváří dojem uzavřeného prostoru, který je tvořený ústředním pilířem v podobě kmene stromu, ze kterého se rozrůstá klenba představující rozměrnou korunu stromu. [obr. 43] Celý kamenosochařský projev je proveden v astwerku, tzn. že je tvořený osekanými suchými větvemi. Na povrchu nepravidelného silného kmene stromu je ztvárněná rozpraskaná kůra, v níž jsou vytesány suky nejrůznějších tvarů a jsou rozprostřené po celé délce stromu. V nejvyšší části se z kmene oddělují seschlé osekane větve nahrazující klenební žebra a v půdoryse se stáčí do vířivých oblouků po způsobu kroužené klenby. [obr. 44] Větve nedosahují do vrcholů jednotlivých klenebních polí, ale vzájemně si uhýbají. Na protější stěně jsou umístěné stejně pojaté konzoly, z nichž plynule vybíhají další osekane větve. Bohužel se klenební žebra z velké části nedochovala a ve zdi jsou ve velké míře jenom naznačena. Zůstává otázkou, zda byla síň ve své době opatřena další výzdobou. Jedná se o světský prostor, který neevokuje posvátnou zahradu, ani nepředstavuje strom života. Prostor se propůjčuje dekoru, který ukazuje své možnosti, ovládá celou místnost a svým realistickým ztvárněním budí dojem, že se člověk nalézá pod skutečným holým stromem. Reprezentuje jak zkušeného stavitele, tak poučeného stavebníka. Symbolika dekoru souvisela s reprezentací šlechtických rodů i šlechticů samotných, jak dokládají uvedené příklady. Rovněž v manuelské architektuře byl dekor užíván ke zdůraznění starobylosti rodu.

Podnětem motivu mohla být také výmalba arkádových galerií, která se inspirovala rostlinnými prvky přilehlých zahrad. Pro italskou renesanci byly běžné lodžie v podobě chodby, které navazovaly na okrasné zahrady, proto byla lodžie vnímaná též jako arkáda nebo galerie.

Henri Sauval informuje o zobrazení lesa plného stromů a keřů, jejichž větve pokrývají klenbu v galerii Jeanne de Bourbon, manželky francouzského krále Karla V., v Hôtel Saint Pol v Paříži (1360/1379).¹⁶³ V uvedeném případě se jedná o rozšířený typ

¹⁶² Ibidem, s. 23.

¹⁶³ Viz Günther (pozn. 11), s. 23.

malby *locus amoneus*¹⁶⁴ s ovocnými stromy, krásnými květinami a hrajícími si dětmi. Leonardova nástěnná malba interiéru *Sala delle Asse* milánského sídla rodu Sforzů z konce 90. let 14. století je nejslavnějším příkladem takové dekorace v uzavřeném prostoru. [obr.45–46] Sál obklopuje 16 stromů – čtyři na každé straně místnosti. V klenutém prostoru pramení z robustních kmenů větve a větvičky. Větve jsou propleteny s korunami sousedních stromů. Místnost se mění na loubí. Uprostřed místnosti, na vrcholu klenby, větve ustupují a umožňují výhled na modrou oblohu. Dva zachované malířské fragmenty ve spodní části stěny naznačují, že nástěnná malba v nejnižší úrovni ukazovala kořeny stromů.¹⁶⁵ [obr. 47]

Zahrnutí přírodních motivů do architektury se promítlo i do architektonické teorie. Alberti přišel s podobnými nápady jako tvůrci dvou burgundských schodišť. Sloupy otevírající se do zahrad měly prezentovat okrasné rostliny, stromy či palmy. „...umísťovat v porticích, zvláště v zahradách, sloupy představující buď kmeny stromů s uřezanými suký nebo svazky prutů, ovinuté vavřínem, nebo sloupy, které se mohly otáčeti nebo byly vykrášleny palmovými listy, zdobené plastickým listovým či plné ptáků a žlábků!“¹⁶⁶ Na rozdíl od výmalby místností jako *hortus conclusus* nebo *locus amoneus* je spojení architektonických prvků a přírodních forem burgundských schodišť vědomé.¹⁶⁷ Nelze na ně aplikovat teorii původu kleneb v Peruzziho smyslu. Nejedná se o ztvárnění stromu, ale keře, který ve skutečnosti není vhodný jako podpěra. Navíc se jedná o napodobení okrasné rostliny, která nezapadá do primitivních obydlí, z nichž měla kamenná architektura vycházet.¹⁶⁸

Na sever od Alp se v průběhu 15. století vytvářely první přístupy architektonické teorie. Ačkoli myšlenka vymezit architektonické normy v písemné formě byla jistě inspirovaná italským vlivem, traktáty se stále zabývaly gotickými formami. Podle Crossleyho znalost italské teorie a zájem o Vitruviovy spisy podnítily přijetí rostlinných forem, které byly praktikované v jižním Německu a výrazným způsobem pozměnily tamní architekturu.¹⁶⁹ Je otázkou, do jaké míry byly italské traktáty v pozdním období v Záalpi rozšířené a zda ovlivnily dekor astwerku. Albertiho dílo vzniklo během 40.

¹⁶⁴ *Locus amoenus* z latinského locus – místo, amoenus – líbezný. Převládající motiv typů líčení přírody zejména v antickém básnictví. Vyskytoval se až do 16. století. Označuje líbeznou krajinu obsahující stromy a stín, louky, tekoucí vodu nebo pějící ptactvo.

¹⁶⁵ Viz Weiß (pozn. 16), s. 141-142.

¹⁶⁶ Viz Alberti (pozn. 130), s. 303.

¹⁶⁷ Viz Günther (pozn. 11), s. 34.

¹⁶⁸ Ibidem, s. 24.

¹⁶⁹ Viz Crossley (pozn. 10), s. 73-75.

a 50. let 15. století a publikováno bylo až posmrtně v roce 1485.¹⁷⁰ V stejném roce se objevilo první tištěné vydání Vitruvia.¹⁷¹ Patrně není náhoda, že o rok později, v roce 1486, se do tisku dostávají obě knihy řezenského mistra Matthäuse Roriczera o fiálách a geometrii: „*Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit*,“; „*Geometria Deutsch*“, a kniha fiál norimberského zlatníka Hanse Schmuttermayera: „*Fialenbüchlein*“.¹⁷² Roriczerovu knihu podporoval eichstättský biskup Wilhelm von Reichenau, muž s humanistickými zájmy a první kancléř ingolstadtské univerzity. Člověk takového postavení s největší pravděpodobností četl Vitruvia a byl obeznámen s Tacitovým spisem.¹⁷³ O to zajímavější se stává skutečnost, že v eichstättském dómu je jeden z prvních příkladů užití astwerku na německé klenbě. V roce 1471 byla nad chórem zasvěceným svatému Willibaldovi vytvořena žebra, která připomínají osekané větve. Hubertus Günther rozšířil Crossleyho domněnku a užití astwerku v eichstättském dómu přikládá tehdy rozšířeným teoretickým spisům.¹⁷⁴ U každého německého humanisty muselo čtení Vitruvia nebo Albertiho vyvolat neblahé dojmy z důvodu nedostatku německých teoretických spisů. Řešením pro vzdělaného biskupa bylo pověřit Roriczera, aby podal teoretickou odpověď na italské traktáty a odhalil tak geometrické principy, které jsou základem i těch nejmenších detailů německé gotické stavby.¹⁷⁵

Vizuální podobnost pozdně gotické architektury s Tacitovým popisem nestačí k prokázání jakéhokoliv spojení mezi ním a patrony německého umění. Ovšem je poněkud zvláštní, že ve stejném okamžiku, kdy německá architektura užívala přírodní formy, začali němečtí humanisté rekonstruovat svou vlastní minulost, aby obnovili civilizaci, kterou by mohli nazvat svou vlastní, přičemž Tacitus hrál v tomto ohledu viditelnou roli.¹⁷⁶ Raffelovy poznámky o původu gotiky by měly být interpretovány nejen jako humanistická polemika, ale jako věrná reflexe toho, co si sami Němci mysleli o formálním původu jejich stylu. Raffael v tomhle ohledu nebyl jediný, řada

¹⁷⁰ Viz Weiß (pozn. 16), s. 25.

¹⁷¹ V souvislosti s českými zeměmi je zajímavé zmínit, že od roku 1488 byl součástí knihovny Matyáše Korvína iluminovaný rukopis Filaretova traktátu o architektuře a od 2. pol. 15. století vlastnil jeden z prvotisků Albertiho pojednání český humanista Bohuslav Hasištejnský z Lobkovic. Viz Kalina (pozn. 3), s. 21-22.

¹⁷² Viz Günther (pozn. 11), s. 30.

¹⁷³ Je nepředstavitelné, že by biskup Wilhelm von Reichenau Vitruvia nečetl, když se jeho kopie nalézala v Řeznu a jeho rodném městě Reichenau. Patrně si přečetl první tištěné vydání z roku 1485 a ze stejného důvodu si musel být vědom alespoň existence Albertiho pojednání, které vyšlo ve stejném roce. K tomu Viz Crossley (pozn. 10), s. 74.

¹⁷⁴ Viz Günther (pozn. 11), s. 26-30; viz Kavalier (pozn. 9), s. 238-239.

¹⁷⁵ Wilhelm von Reichenau se patrně nezajímal o něco tak drobného a okrajového jako jsou fiály. Jako milovníka geometrie ho musely fascinovat geometrické principy, které byly všudypřítomné ve středověké kamenické praxi. Viz Crossley (pozn. 10), s.74.

¹⁷⁶ Ibidem, 74-75.

italských komentářů ze 16. století o Vitruviu – Daniele Barbaro, Cesare Cesariano a Giovanantonio Rusconi – spojuje jeho pasáž o počátcích architektury s německými stavbami.¹⁷⁷ Lomené oblouky tvořené z ohnutých větví předjímá oltářní obraz kostela svaté Máří Magdalény v Tiefenbrunnu od Lucase Mosera či Leonardova pozoruhodná výzdoba milánského Sala delle Asse. Crossley demonstruje vztah italského a německého prostředí skrze milánského vévodu, který pro dostavbu dómu přivedl stavebníky ze Štrasburku.¹⁷⁸ Astwerky se ve větší míře objevily také v Horním Porýní, a jejich rozšíření mohlo souviset se štrasburskou stavební hutí, odkud mohl fenomén proniknout nejen do středoevropského prostředí, ale i na Pyrenejský poloostrov.¹⁷⁹

Podle Kavalera oba autoři, Crossley i Günther, nepřihlíží k velké oblibě astwerku, která se v té době projevila ve všech žánrech umění v německých zemích a plynule se vyvíjela až do svého vyvrcholení po roce 1470.¹⁸⁰ Zdůrazňuje, že Eichstättská klenba není v té době jediným fenoménem ve svém projevu rostlinných prvků. Jejich teorie dle něj nevysvětluje astwerk ve výzdobě církevního zařízení. V souvislosti s německými lesy by mohla fungovat pouze v případě, že by výzdoba byla převážně stromová.¹⁸¹ V roce 1516 na základě starších pojednání sepsal Lorenz Lechler spis o řádné dispozici veškerých církevních staveb, a poté následovaly Dürerovy spisy o architektuře.¹⁸² Pojednání se snažila zdůraznit racionalitu gotické architektury. I když se drží gotických forem, v některých ohledech se otevírají modernímu italskému myšlení. Jsou zcela v souladu s duchem renesance, když ukazují, že základem celé budovy a typických prvků výzdoby je jasný systém proporcí. Ukazují dokonalou harmonii všech částí v ucelené jednotě, kterou Alberti nazývá „*Concinnitas*“.¹⁸³ Roriczer a Dürer postavili geometrii jako základ architektury. V typických halových kostelech je půdorys a výška snížena do několika jednoduchých geometrických tvarů s rovnoměrnými proporcemi. Dekor ustupuje a začínají převládat jednoduché plochy stěn nebo stereometrické tvary, rovněž světlo vymezuje prostor.¹⁸⁴ Koncem 15. století rostl zájem o antickou literaturu. Tacitovo dílo o germánských kmenech bylo v německých zemích na přelomu 15. a 16. století jedním z nejčtenějších. Například Andreas Althamer uspořádal veškeré informace, které antická literatura psala o Germánech. Rovněž se velké oblibě těšilo

¹⁷⁷ Viz Crossley (pozn. 10), s. 74.

¹⁷⁸ Ibidem, s. 75.

¹⁷⁹ Viz Kysilková (pozn. 14), s. 226.

¹⁸⁰ Viz Kavalier (pozn. 9), s. 239.

¹⁸¹ Ibidem, s. 239.

¹⁸² Viz Günther (pozn. 11), s. 30-31.

¹⁸³ Ibidem, s. 31.

¹⁸⁴ Ibidem, s. 30.

studium Vitruvia a současní humanisté nabádali k jeho čtení. Konfrontace s ním ale nevedla k okamžitému odklonu od pozdní gotiky. V *Unterweysung der Messung* (1525) Dürer nabádal architekty, aby studovali Vitruvia, a pobízel je, aby jej doplnili vlastními myšlenkami. Dürer doplňuje formy odvozené od Vitruvia o pozdně gotické. Například sloupy prezentuje jako ideální, jako vědomě tvořené směsí antických a pozdně gotických prvků.¹⁸⁵

Za jádro klasické sloupové architektury bývá označován kmen stromu, který primitivní člověk použil jako podporu svého příbytku, a jak uvádí Filarete, kmen stromu tím převzal roli prvotního sloupu.¹⁸⁶ S Filareteho poznámkami se chýše stala téměř povinnou součástí architektonických pojednání následujících století. Tištěný text a ilustrace se objevily až v roce 1900, nicméně ilustrovaný rukopis byl přítomný ve Florencii, v jednom z center architektonické teoretické diskuse. Z toho důvodu by neměl být podceňován vliv jeho pojednání a kreseb na architektonickou teorii po roce 1500.¹⁸⁷ Jedním z nejvlivnějších architektonických teoretických děl cinquecenta jsou vícesvazková pojednání o architektuře od Sebastiana Serlia. Zvláštní význam má *Extraordinario libro*, protože nabízí několik různých návrhů portálů, které se těšily velké oblibě jako šablony u architektů, zejména na sever od Alp. Například Vladislavský sál na Pražském hradě (1493–1503) ukazuje, jakou důležitou roli hrály portály v souvislosti s šířením klasických architektonických forem.¹⁸⁸ Zatímco klenby a stěny byly stále navrhovány v pozdně gotickém stylu, portály získávaly klasické formy. Důležitý je návrh vysokého obdélníkového portálu, lemovaný dvěma sloupy z každé strany. [Obr. 48]. Celý portálový systém Serlio zamýšlel jako dřevěnou konstrukci. Schéma stromových sloupů vytvořil také francouzský architekt Philibert de L'Orme. Popisuje portikus, jehož sloupy jsou vytvořené jako kmeny stromů s hlavicemi v podobě ořezaných větví.¹⁸⁹ Podstavec, patka a kladí jsou navrženy zcela tradičním způsobem, naopak dřív sloupu a hlavice podléhají extrémnímu naturalismu. [Obr. 49] Komentuje jej slovy „*Le portique, comme je l' imagine, representeroit quasi une petite forest*” - *Sloupové, jak si je představuji, by prezentovalo téměř malý les.*¹⁹⁰ Otázkou zůstává, kde se L'Orme inspiroval. Během své cesty do Itálie se mohl setkat se stromovými sloupy arkádového nádvoří farnosti „*La Canonica*“. Stromový sloup

¹⁸⁵ Viz Günther (pozn. 11), s. 31.

¹⁸⁶ Viz Weiß (pozn. 16), s. 52.

¹⁸⁷ Ibidem, s. 52.

¹⁸⁸ Ibidem, s. 53-54.

¹⁸⁹ Ibidem, s. 55-57.

¹⁹⁰ Viz Günther (pozn. 11), s. 31.

francouzského architekta bývá považován za syntézu pozdně gotické a klasické architektury.¹⁹¹ Gotická architektura mu nebyla cizí, neboť ve svém pojednání psal o gotických žebrových klenbách. První rostlinně pojatá zlatnická díla a naturalistické architektonické prvky pochází právě z Francie. Například ve farním kostele Notre-Dame ve Vermentonu existují volně stojící přípory ve formě stromů z období rané gotiky, s nimiž mohl být L'Orme obeznámen.¹⁹²

K zavedení naturalistických forem došlo patrně na sever od Alp. Pouze tam, kde nekontrolovatelný dekor astwerku gotika přetvářela do extrémně naturalistických architektonických forem. Teorie stromového sloupu jako součást původní chýše byla opakovaně citována v pojednáních teoretiků ve smyslu napodobování. Zejména výtvarné umění bylo konfrontováno s požadavkem napodobovat přírodu, především kmen stromu jakožto prvotní sloup původní chýše. Původ gotické architektury odvozené ze stromů se však zaměřuje převážně na klenby a kmeny stromů jsou pouze zmíněny. Klenba jako skutečná složka gotické stavby se objevuje v Raffaelově teorii.¹⁹³ Raffael porovnal gotické sloupy vycházející ze stromů se starými sloupy, jejichž proporce jsou spjaté s lidskou postavou. Vitruvius coby hlas starověké architektonické teorie téměř mlčí o klenbách, které se na v německém prostředí staly téměř iniciátorem architektonické historie. Na klenbách chtěli tamní stavitelé prezentovat enormní složitost architektury. Günther uvádí, že vrchol takového architektonického pojetí lze nalézt v astwerku.¹⁹⁴ Proto se dekor znovu a znovu nalézá v blízkosti stavebníků nebo stavitelů, kteří se zvláště zajímali o architektonickou teorii. Příkladem toho je klenba v Eichstättu, kterou Günther považuje za jasný důkaz architektonicko-teoretické interpretace klenby. Na základě toho předpokládá, že se Raffael a Peruzzi inspirovali k odvození gotiky z přirozené stromové architektury z oblasti severně od Alp, kde byla tato myšlenka již zastoupena.¹⁹⁵ Například na svatostánku farního kostela v Crailsheimu byla znázorněna lana, která podle Raffaela spojovala větve dohromady a vytvářela lomené oblouky.¹⁹⁶ S tím souvisela humanistická pojednání, která byla v 15. století založená na nově objeveném spisu a která oslavovala germánské národy jako zručné řemeslníky. Možná v té době našli Němci nový způsob, jak spojit svou

¹⁹¹ Viz Weiß (pozn. 16), s. 55.

¹⁹² Ibidem, s. 55, viz Braun – Reichenbacher (pozn. 5), s. 42.

¹⁹³ Viz Weiß (pozn. 16), s. 129.

¹⁹⁴ Ibidem, s. 129.

¹⁹⁵ Ibidem, s. 130.

¹⁹⁶ Ibidem, s. 131.

specifickou architekturu se starou literaturou.¹⁹⁷ Podle Günthera byla německá architektura 15. století, běžně známá jako pozdní gotika, záměrně novodobou architekturou, které nemohlo být cizí stylové označení renesance. Díky tomu je použití astwerku jedním z nejdůležitějších argumentů při hodnocení pozdně gotické architektury severně od Alp. Hubertus Günther připisuje Tacitovu dílu rozhodující roli při formování teorií, ale Heiko Weiß připomíná, že Tacitus pouze zmiňoval germánské národy uctívající své bohy v lesích, neodvozoval architektonické formy z lesů.¹⁹⁸ Architektonicko-teoretické pojetí klenby s motivem osekáných větví navrhnuté Güntherem dle něj lze považovat pouze za interpretační přístup pro vznik astwerku.¹⁹⁹

Jak již bylo zmíněno, Günther vidí klenbu Willibaldova chóru v Eichstättu jako první architektonickou realizaci odvozenou z klenutých budov nedotčeného lesa.²⁰⁰ Podle Weiße přípory na stěnách, z nichž větvová žebra vycházejí, nevykazují žádný mimořádný naturalismus. Transformace klenebních žeber v naturalistické větve v Eichstättu je spíše zdrženlivým příkladem četné větvové architektury, kterou lze najít v hojném počtu i v Portugasku, Česku a dalších evropských zemích. Rovněž je třeba připomenout francouzské klenby, které nelze interpretovat jako architektonickou implementaci Raffaelovy teorie, protože se nejedná o lesní stromy.²⁰¹ Podle Crossleyho je nepravděpodobné, aby se schéma pařížských, v podstatě dvorských schodišť, přeneslo do jižního Německa a přizpůsobilo se tak potřebám církevní architektury prostřednictvím samotných umělců. Vyzdvihuje důležité postavení donátorů staveb. Ale pokud by tomu tak bylo, vidí v tom symbolický, a dokonce propagandistický motiv, což by bylo snad poprvé ve středověku doslova reprezentativní architekturou.²⁰² Podle Weiße se Güntherovi nedaří dosáhnout věrohodnosti. Neexistuje žádný konkrétní odkaz na původní architekturu v případě Eichstättu. Pouhý odkaz na teoretické znalosti stavitele nestačí. Na jedné straně tehdejší německé architektonické teorii chybí náznaky původu stylu v lesích, na druhé straně je v uměleckém prostředí samozřejmost, že technicky a teoreticky zkušenější stavitelé mají tendenci být inovativnější než ti, kteří nejsou vzdělaní.²⁰³

¹⁹⁷ Ibidem, s. 131.

¹⁹⁸ Viz Weiß (pozn. 16), s. 131-133.

¹⁹⁹ Ibidem, s. 133.

²⁰⁰ Viz Günther (pozn. 11), s. 31.

²⁰¹ Viz Weiß (pozn. 16), s. 133-135.

²⁰² Viz Crossley (pozn. 10), s. 71.

²⁰³ Viz Weiß (pozn. 16), s. 133-134.

Výše zmiňovaná okenní kružba v Utrechtu je příklad mikroarchitektury a její prvky nejsou naturalistické. Weiß vnímá pozoruhodně Güntherovo přesvědčení, že naturalistické formy jsou narážkami na původ gotické klenby.²⁰⁴ Uvedené příklady však nejsou jasným důkazem. Několik významných příkladů astwerku ukazuje, jak je motiv použit téměř opačným způsobem než Güntherova interpretace. Celá struktura severního portálu zámeckého kostela v Saské Kamenici je tvořena stromovými kmeny, které jsou vertikálně a horizontálně uspořádané a navzájem se prostupují. Jižní Sasko je jednou z klíčových oblastí pozdně gotické architektury v německé oblasti. Ve druhé polovině 15. a prvních desetiletích 16. století, tj. v době, kdy astwerk zažíval svůj rozkvět, byla oblast centrem architektonických inovací.²⁰⁵ Lze očekávat, že místní stavitelé byli obeznámeni s novými architektonickými teoriemi. Příklad v Saské Kamenici však ukazuje extrémně volný přístup k astwerku. V žádném případě jej nelze interpretovat jako počátek architektonického stylu, nemá nic společného s racionalitou. Velké kmeny tvořící portálový rám jednoduše rostou společně nahoru, kde formují půlkruhový oblouk. Postup spojování větví neodpovídá Raffaelově popisu. Portál, který je jedním z umělecky nejcennějších příkladů s motivem osekáných větví, neprokazuje Güntherův názor na úlohu astwerku. Formy odporují původní Raffaelově tezi.²⁰⁶

Jeden z nejpůsobivějších příkladů astwerku se nalézají na zámku v Bechyni, kde celá kompozice působí jako představa holého lesa. Pojetí prostoru by bylo ideální pro Raffaelovu teorii. Ale podobně jako v Saské Kamenici nastává problém s formou, která odhaluje, že prostor nebyl koncipován jako imitace lesa, jelikož příroda nezná větve, které vyraší ze dvou kmenů současně a spojí se.

Zajímavý je již výše uvedený portugalský portál sakristie v klášterním komplexu Alcobaça. Lemují jej dva silné volně stojící stromy, pokračující dále nahoru, kde portál zakončují do oslího hřbetu. V nejvrchnější části se stromy prolínají a jsou spojeny kamennými lany. Tento nápadný vzhled motivu na Pyrenejském poloostrově však ukazuje, jak opatrně je třeba postupovat při interpretaci astwerku jako odkazu na původ národní architektury. Výzkum Margot Braun-Reichenbacherové, která se fenoménem zabývala v 60. letech, ukázal, že se astwerk vyvinul z francouzské knižní iluminace a pařížského zlatnického umění 14. století.²⁰⁷ U těchto raných příkladů lze vyloučit architektonický teoretický výklad. Podle Weiße Güntherův přenos Raffaelových tezí do

²⁰⁴ Ibidem, s. 134.

²⁰⁵ Viz Weiß (pozn. 16), s. 134-135.

²⁰⁶ Ibidem, s. 135.

²⁰⁷ viz Braun – Reichenbacher (pozn. 5), s. 3-12; Viz Weiß (pozn. 16), s. 138.

architektury s astwerkem severně od Alp selhal, neboť jde ve své interpretaci příliš daleko. V tomto ohledu chybí interpretace pozdně gotického interiéru kostela jako loubí Karla Oettingera, který se jím snaží vysvětlit celou pozdně gotickou sakrální architekturu. Jsou z něj vyloučeny příklady výskytu astwerku v profánní architektuře.²⁰⁸ Nelze však popřít, že pozdně gotická architektura s astwerkem velmi jasně naráží na inherentní naturalismus. Srovnání interiérů gotických kostelů s lesy není náhoda, určitá podobnost je evidentní. Dojem, jenž je zpočátku založen na čisté analogii, architekti a sochaři uskutečnili v oblasti architektury. Tímto způsobem lze mnohem snadněji vysvětlit souhru mezi naturalismem a abstraktní architektonickou formou. Pozdně gotická architektura přehrává obraz přírodního prostoru ve všech jeho variantách. Weiß uvádí, že vrcholem pozdně gotické architektury nebylo ukázat původ architektury v lesích, ale spíše odpovídá Dürerově heslu²⁰⁹: „*Dann warhaftig steckt die kunst im der natur, wer sie heraus kann reysenn, der hat sie.*“ - „*Neboť [zákonitosti] umění skutečně tkví v přírodě, kdo je umí vystihnout, ten je má k [dispozici].*“²¹⁰ Astwerk podle Weiße neilustruje původ gotického architektonického stylu odvozeného ze stromové architektury, ale prezentuje přírodu jako podstatný rys gotické architektury. Pro pozdní gotiku byla charakteristická geometrická systematičnost, kromě rušivých forem je adaptace přírodních forem prostřednictvím architektury prostředkem maskování přísně statické stavby gotických místností a prolomení jejich geometrické jasnosti.²¹¹

²⁰⁸ Viz Weiß (pozn. 16), s. 140-141.

²⁰⁹ Viz Weiß (pozn. 16), s. 140.

²¹⁰ Jiří Fajt (ed.), *Europa Jagellonica 1386-1572. Umění a kultura ve střední Evropě za vlády Jagellonců. Průvodce výstavou*, Kutná Hora 2012, s. 247. – Překlad Hynek Látal.

²¹¹ Viz Weiß (pozn. 16), s. 140.

5. Stromové sloupy a klenby architektury 15. a 16. století

5. 1. Stromové klenby

Na přelomu 15. a 16. století vznikla pozoruhodná pozdně gotická architektonická díla, která byla vysoce inovativní z technického i dekorativního hlediska. Velice oblíbeným počinem téměř všech středoevropských architektů se stalo napodobování přírodních motivů, zejména osekáných větví, které nahrazovaly klenební žebra. Prvotní snahy takového utváření se nalézají v již diskutované pařížské architektuře kolem roku 1400. Klenba věže Jana Nebojácného patří bezpochyby mezi nejvýznamnější první památky, u kterých se osekané větve modelují do klenebních žeber. Klenba je doplněná naturalistickými dubovými listy, chmelovými úponky a listy hlohu. S podobným utvářením klenby se lze setkat o století později v jihočeské bechyňské síni, která se liší pouze ve výzdobě, jež je zbavená jakýkoliv dekorativních motivů v podobě listů a úponků. Dochovaly se tak pouze dva klenební systémy (pařížské schodiště) vytvářející uzavřený prostor, ve kterém se člověk ocitá přímo pod, ať už rozvitou, nebo odkvetlou, korunou stromu. Nepočítáme-li ovšem Leonardův malovaný prostor *Sala delle Asse*, který je rovněž ztvárněn tímto způsobem, liší se pouze ve stylu provedení. Zajímavostí je, že ojediněle pojaté prostory koncipované do uzavřené místnosti se nalézají pouze v profánním prostředí.

Následující výčet děl představuje volné užití astwerku a pochází výhradně ze sakrálních prostor. Mimo klenby v Eichstättu, kde jsou větve spíše naznačené oproti ostatním příkladům, se s nimi v německém prostředí setkáváme na klenbě kostela Nanebevzetí Panny Marie v Pirně (1536–1546).²¹² [obr. 50] Klenbu presbyteria tvoří řada žeber vytesaných do tvaru větví. Dalším příkladem jsou klenby západních kaplí mariánského kostela v hornobavorském Ingolstadtu z druhého desetiletí 16. století. Klenební žebra jsou navržena do zprohýbaných sférických obrazců, přičemž strop tvoří přetínávající kroužená klenba. [obr. 51] V jedné z kaplí se podobným způsobem kombinují žebra s motivem osekáných větví. [obr. 52] Kaple ukazují řadu nejsofistikovanějších klenebních forem té doby. Rostlinné formy naznačují zřeknutí se architektonické struktury, zrušení přesné lineární geometrie. Architekti Erhard a jeho syn Ulrich

²¹² Viz Kavalier (pozn. 9), s. 233-234.

Heydenreich²¹³ dali klenbám úchvatné přírodní formy, které vypadají, že odporují zákonům statiky a navozují pocit zázračného místa.²¹⁴

Z českého prostředí je velmi významným v astwerku klenutým prostorem královská oratoř v pražské katedrále. [obr. 53] Jedná se o velice věrné napodobení přírodních složek, dokazují to dokonale ztvárněná žebra v podobě větví, odloupená kůra, seschlé praskliny nebo dokonce imitace ptačího hnízda. [obr. 54] Větvoví je v bohaté míře uplatněno i na balustrádě, kde doprovází řadu erbovních štítů se znaky zemí Koruny české. [obr. 55] Ze středu poprsnice vystupuje do popředí arkýř, z něhož je dolů spuštěn motiv připomínající svorník.²¹⁵ Na arkýři byl umístěn znak uherského království, který dokládá, že oratoř byla dokončena až v době, kdy se Vladislav Jagellonský ujal vlády v Uhrách. Celé dílo je manifestací moci českého krále a výrazným projevem dvorské kultury.

Portugalským příkladem je klenutý prostor nad kašnou *Paia Guterrese*, který se nachází v ambitu kláštera sv. Kříže v Coimbre, kde je pochován první portugalský král. Je zde zachycen královský erb s korunou a nejdůležitější emblémy manuelského období, které souvisí s prvním králem a počátkem portugalských dějin. Rámující oblouk je tvořen řadou naturalistických osekáných větví. [obr. 56] Větve jsou jedním z nejvýraznějších vegetabilních dekorů manuelské architektury, byly ztvárňovány jako osekané, propletené či svázané.²¹⁶ Kromě odkazu na křesťanskou symboliku mohly souviset se zdůrazněním genealogie a rodové příslušnosti.²¹⁷ Podobný symbolický význam mohlo mít použití osekáných a propletených větví se zavěšenými erbovními znaky v pražské oratoři, jako odkaz na rodovou linii Vladislava Jagellonského. V souvislosti s oratoří je třeba zmínit dochovaný naturalistický fragment z konce 15. století z budínského hradu, který mohl být součástí pilíře či konzoly. Styl ztvárnění odpovídá astwerku, který byl užitý ve výzdobě pražské oratoře, odlišuje se od dochovaných renesančních fragmentů z doby Matyáše Korvína.²¹⁸ [obr. 57] Dochovaný

²¹³ Erhard Heydenreich byl z této dvojice zkušenější, dokonce od roku 1514 do roku 1524 působil jako mistr řezenské katedrály. Ibidem, s. 231-234.

²¹⁴ Ibidem, s. 230-232, 240-246.

²¹⁵ *Královská oratoř*, dostupné online: <https://www.katedralasvatehovita.cz/cs/historie-a-dedictvi/informace-o-kaplich-a-svatych/kralovska-orator>, vyhledáno 25. 7. 2021.

²¹⁶ Na stropě Salla delle Asse Leonardo uplatnil pletence, kterými provázal již vzájemně spletené větve stromů. To mohlo souviset se zdůrazněním rodových vazeb, podobně jako v manuelském umění, jak dokazují miniatury tzv. Genealogie portugalských králů. Viz Kysilková (pozn. 14), s. 222.

²¹⁷ Ibidem, s. 126, 225.

²¹⁸ Viz Škrancová (pozn. 15), s. 30; Kysilková (Pozn. 14), s. 225. Oratoř byla dokončena v době, když Vladislav Jagellonský už své sídlo přesunul do Budína. Přenesení naturalistických forem skrze panovníka

architektonický prvek poukazuje na skutečnost, že se v budínském hradu mohlo nalézat schéma podobné pražské oratoři, stromové síni, nebo pařížským schodištím, což by určitě pomohlo rozšířit vhléd do této problematiky.

Jedním z posledních případů, kde větve přebírají úlohu žeber, je klenba palácové kaple slezského hradu Grodziec (1520–1523).²¹⁹ Grodziecký palác je mimořádná stavba, která v sobě spojuje pozdně gotickou tradici s novým prostorovým cítěním renesance, projevující se monumentálními interiéry s dynamicky utvářenými klenbami. [obr. 58] Klenbu palácové kaple tvoří kroužená přesekávaná žebra, doplněná naturalistickými osekanými větvemi, připomínající královskou oratoř, a ještě více bechyňskou síň. Mohutná klenební žebra v podobě osekaných větví jsou též součástí podklenutí empory ve farním kostele svatého Jiří ve Feistritz an der Drau v Korutanech. Kruhové sloupy připomínají dřevěné kmeny, ze kterých vyrůstají různě silné větve, které se ve vrcholu klenby spojují do srdcovitých smyček. Klenba byla dokončena v roce 1521 a je považována za hlavní dílo rakouské pozdní gotiky s motivem astwerku.²²⁰ [Obr. 59]

5. 2. Stromové sloupy

Ztvárnění stromového sloupu v architektuře z hlediska podpěrného prvku se v první řadě nachází ve výše uvedených příkladech. Nejexemplárnějším příkladem je kmen podpírající klenbu bechyňské stromové síně, kde je představen jako součást celého stromu. [obr. 60] I přesto, že sloup ve věži Jana Nebojácného není odvozený přímo ze stromu, ale spíše z keře, se jedná o další významný příklad spadající do této skupiny. V malířském provedení se kmeny přetvářejí do podpěrných sloupů v Da Vinciho *Sala delle Asse*, kde plynule navazují na klenební konzoly a zdánlivě podpírají klenbu představující korunu stromu. [viz obr. 46]

V sakrálním prostředí je sloup ve tvaru stromu patrně zvětšen ve farním kostele svatého Jiří v Korutanech. Levá strana schodiště je lemována sloupem připomínající strom, který by bylo možné typově zařadit k bechyňskému kmeni. V Portugalsku jsou

by bylo představitelné, ke všemu, když byla oratoř tak významným dílem českého krále. Je více než možné, že by si nechal zříditi podobné dílo s dekorem astwerku ve svém budínském sídle.

²¹⁹ Viz Kotrba (pozn. 124), s. 112.

²²⁰ Viz Škrancová (pozn. 15), s. 30; Günter Brucher, *Architektur von 1430 bis um 1530*, in: Artur Rosenauer (ed.), *Spätmittelalter und Renaissance. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 3*, München 2003, s. 207.

obdobně vyhotoveny dva osekané kmeny při portálu do Nové sakristie v cisterciáckém klášterním kostele v Alcobaça. Spíše než podpěrnou, zastávají rámujiící funkci. Přesto je lze nazvat stromovými sloupy, jelikož jsou ztvárněné jako kmeny podpírající větve, které se v nejvrchnější části formují do oslího hřbetu. Další ukázkou podobného užití motivu je sedlový portál velké radniční síně v Táboře. [obr. 61] Osekané větve s dubovými plody vystupují v jeho nadpraží. V této souvislosti lze zmínit i návrh italského architekta a teoretika Sebastiana Serlia, který zobrazuje portál lemovaný dvěma stromovými sloupy z každé strany.

První stromové sloupy v italském prostředí v období Quattrocenta vytvořil Donato Bramante. V roce 1492 zahájil přestavbu baziliky svatého Ambrože v Miláně. Je autorem arkádového nádvoří farnosti *La Canonica* sestávajícího z jedenácti sloupů, z nichž jsou čtyři vytvořené v podobě osekaného kmene stromu. [obr. 62] Dva stromové sloupy se nachází na obou koncích centrálního sloupořadí a zbylé dva lemují hlavní půlkruhově zaklenutý portál v podobě bramantovského okna.²²¹ [obr. 63–64] Od ostatních čistě abstraktních sloupů, jež mají patku, hladký dřív s entazí a korintskou hlavici, se liší pouze naturalisticky ztvárněným dřívem do podoby kmene, z něhož vyčnívají osekané větve. Vzorem pro pravidelně rozmístěné výrůstky mohly být větvemi hustě osázené kmeny jehličnanů. [obr. 65] Bramantovské sloupy byly napodobené kolem roku 1500 v ambitu benediktinského kláštera *Santa Maria del Lentasio* v Miláně, kde zaujímaly rohové pozice sloupové arkády. [obr. 66–67] Oproti arkádovému nádvoří svatého Ambrože zde chyběl důraz na středovou osu. Klášter byl při bombovém útoku poškozen a důležitá architektonická památka v roce 1944 zanikla.²²² Historické fotografie dokazují, že dřívky stromových sloupů v ambitu *Santa Maria del Lentasio* vykazovaly silnou podobnost s bramantovským vzorem. Stromové sloupy byly rovněž součástí nádvoří milánského *Palazzo Talenti* na rohu ulic Via Verdi a Via Andegari. Palác prošel v roce 1844 zásadní rekonstrukcí, jejíž součástí bylo přidání neoklasicistní fasády, přičemž bohužel došlo k odstranění stromových sloupů.²²³ Jižně od Milána, ve venkovském městě Ascoli-Piceno, se nachází *Palazzo Malaspina* z roku 1532, kde se rovněž nalézají sloupy bramantovského typu [obr. 68]. Kamenné oblouky umístěné pod střechou čtyřpodlažního paláce jsou podepřeny stromovými sloupy, které plynule

²²¹ Viz Weiß (pozn. 16), s. 30–32; Kysilková (pozn. 14), s. 226.

²²² Viz Weiß (pozn. 16), s. 36.

²²³ Ibidem, s. 36.

přecházejí do arkádových oblouků. [obr. 69] Budova paláce je spojována s lombardskými plány, které prokazují souvislost s milánskou bazilikou svatého Ambrože. Zvláště zajímavý je výskyt stromových sloupů v architektonických skicích Leonarda da Vinciho. Soubor kreseb a textů *Codex Atlanticus* ukazuje návrhy sloupových dřívů, mezi nimiž je schematicky nakreslený stromový sloup, který odpovídá stejnému typu, jaký použil Bramante. [obr. 70] Oba umělci byli aktivní v 90. letech 14. století v Miláně, tudíž je velmi pravděpodobný vzájemný vliv. Odkaz na Albertiho není překvapivý, jelikož jeho spisy byly v Leonardově vlastnictví.²²⁴ Jiné schéma stromového sloupu lze nalézt u francouzského architekta Philiberta de L'Orme. Zobrazuje portikus, jehož sloupy sestávají z kmenů stromů s hlavicemi v podobě ořezaných větví.²²⁵ Podstavec, patka a kladí jsou navrženy klasickým způsobem, naopak dřív sloupu a hlavice podléhají přepjatému naturalismu.

²²⁴ Ibidem, s. 36-38.

²²⁵ Ibidem, s. 55-57.

6. Případová studie

V českém prostředí patří mezi bezpochyby nejvýznamnější dochované památky se stromovou tematikou stromová síň na zámku v Bechyni. Stavebníkem bechyňského sálu byl nejvyšší kancléř Království českého Ladislav ze Šternberka. Byl nejbližším důvěrníkem Vladislava II. Jagellonského, často se účastnil královských zasedání a byl svědkem jeho závažných rozhodnutí. Ladislav byl velmi pozoruhodná osobnost, byl to velice vzdělaný muž, obdivovatel a mecenáš krásných umění a věd. Byl velkým sběratelem výtvarného umění, což dokládají dochované porůznu uložené vzácné manuskripty. Mezi nejvýznamnější patří bohatě zdobený rukopis s názvem *Životy svatých otců, kteří obývali na poušti*. Texty o životě eremitů pro něj z latiny roku 1516 překládal Řehoř Hrubý z Jelení.²²⁶ Ve scénách poskytující výhledy do krajiny s nevšedními stavbami zaznívá poučení podunajským malířstvím. Ladislav nebyl pouhým podporovatelem výtvarného umění, byl rovněž učeným stavebníkem. Promítlo se to zejména v jeho stavební činnosti na bechyňském zámku, ve kterém nechal v přízemí příčného křídla starého zámku v roce 1515 vystavět stromovou síň. Nejobtížněji pojatý světský prostor své doby vypovídá o vysokých stavebních nárocích českého šlechtice.

Stromová síň, rovněž nazývaná Rosskopfova síň podle jejího stavitele Wendela Rosskopfa, představuje sál čtvercového půdorysu, klenutého čtyřmi poli křížové klenby na střední pilíř v podobě kmene stromu. Stromový sloup je ztvárněn velice realisticky, ve spodní části kmene má vytesané kořeny, směrem nahoru se po jeho celé délce rozprostírají nejrůznější výrůstky a v nejvyšší části se z kmene oddělují seschlé sukovité větve nahrazující klenební žebra. Ta se v půdoryse zatáčí do vířivých oblouků na způsob kroužené klenby zkonstruované dle matematických principů. [obr. 71] Je zde zjevná inspirace dynamickou klenbou Jezdeckých schodů v královském paláci na Pražském hradě od Benedikta Rieda. [obr. 72] Schéma vzorce klenby vychází z rysu vídeňské Akademie der bildenden Künste č. 17 065v. [obr. 73] Jedná se o kresbu, která je téměř totožná s klenbou nad uvedeným Jezdeckým schodištěm. Přetínavé oblouky klenebních žebor tzv. Jezdeckého schodiště a uvedeného rysu jasně odkazují na klenbu stromové síně. Celý prostor bechyňské síně působí jakoby svět nespoutané a živoucí

²²⁶ Zdeněk Šternberg, *Dějiny rodu Sternbergů*, Moravský Beroun 2001, s. 80-81; Viz Kuthan (pozn. 39), s. 366.

přírody ohrožoval sféru přesného a předvídatelného. Takové uspořádání forem vytváří rozpor mezi řádem a chaosem. V jižní stěně sálu je umístěn částečně dochovaný raně renesanční portál, kterým se vchází do menší místnosti, klenuté systémem křížových bezžebných kleneb. V nadpraží je portál zdoben erbovním štítem se šternberskou hvězdou, hlásající přítomnost stavebníka šlechtického rodu. Raně renesanční portál byl do jižní stěny vsazen kolem roku 1520 a díky svému utváření bývá připodobňován k portálům tzv. Ludvíkova křídla ve Starém královském paláci na Pražském hradě, patřících do okruhu pražské dvorské hutě. Portál svým utvářením značí důležitost místnosti, která je obdélníkového půdorysu, menších rozměrů a dále nikam nevede. Mohla mít funkci jakési šlechtické úřadovny, ve které nejvyšší kancléř vyřizoval důležité záležitosti. Vzhledem ke skutečnosti, že se do místnosti dalo vstoupit pouze skrze stromovou síň, mohla stromová síň plnit úlohu uvítacího sálu. Mohla být významným místem pro konání různých zasedání nebo přijímání důležitých hostů. Z toho důvodu si nejvyšší kancléř mohl pozvat zdatného stavitele královské dvorské hutě, aby mu vytvořil netradiční reprezentační síň. V jagellonské době byla důležitým výrazem reprezentace prostřednictvím architektury a uměleckých děl. Riedova intenzivní stavební činnost na Pražském hradě se stala výrazem reprezentace Českého království a královského majestátu, kterému se chtěly přiblížit i ostatní významné šlechtické rody. Skrze výzdobu svých sídel se tak chtěly vyrovnat pražskému dvoru. Výsledkem takového úsilí je zbytek přestavby bechyňského hradu. Ladislav se v rámci své funkce účastnil mnohých cest, díky nimž si mohl rozšířit své obzory, a v důsledku toho zvýšit své stavební nároky. K tomu všemu byl členem významného šlechtického rodu, tudíž by bylo více než pochopitelné, že na své přední rezidenci zamýšlel vytvořit stromovou síň z čistě reprezentativního hlediska. Symbolicky podtrhnout to mohl motiv stromu, možná dubu²²⁷, který je v emblematické obrazem síly a vytrvalosti. Zpodobnění mohutného stromu mohlo symbolizovat sílu a stálost rodu Šternberků. Odkazy na dubový strom se nalézají například v pařížské a manuelské architektuře, kde přebírají úlohu symbolického zobrazení síly a moci burgundského rodu a portugalských králů.

Co se týká otázky reprezentace vyjadřované prostřednictvím výtvarného umění, je důležité vzpomenout jihočeská sídla příslušníků ostatních šlechtických rodů, u kterých se rozmohl architektonický trend v podobě tzv. zelených světnic. V souvislosti s nimi je na místě připomenout termín loubí, kterým se může rozumět prostor plný zeleně

²²⁷ Podle Viktora Kotrby se jedná možná o ztvárněný strom dubu. Viz Viktor Kotrba, *Architektura*, in: Jaromír Homolka (ed.), *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530* (kat.výst.), Hluboká 1965, s. 90.

a květů, budící dojem zahradního altánku. Margot Braun–Reichenbacher interpretovala loubí jako počátek snah o vytvoření iluzivního prostoru, který se rozvinul v renesanci. Jedním z nejznámějších příkladů je Leonardův malovaný interiér Sala delle Asse. Klenby a stěny interiéru pokrývají malované kmeny stromů nahrazující náběhy klenebních žeber, větve zasahující do klenebních polí plných zeleně a plodů, čímž celková malba vytváří iluzivní prostor. Podobně imitující prostor je v českém prostředí volně vykládán v podobě tzv. zelených světnic čili profánních sálů, charakterizovaných rostlinnými rozvilinami a převládající zelenou barvou. V zahraniční literatuře pojem „zelené světnice“ neexistuje, přesto lze nalézt hojně příklady profánní výmalby šlechtických a měšťanských sídel, které s těmi středoevropskými pojí určité souvislosti. Nejbližším termínem je německé *Rankenmalerei* označující malovaný vegetabilní ornament.²²⁸ V českém prostředí se označení zelená světnice vztahuje na skupinu několika pozdně středověkých památek se světskou výmalbou. Společným rysem je barevné řešení a volba námětů. Zelenou světnici si nechal zřídit například Vencelík z Vrchovišť na Žirovnici, Zdeněk Lev z Rožmitálu na blatenském hradě [obr. 74] a rytíři Hrzánové z Harasova na hradě Houska. Označení zelená světnice pro pozdně gotické malované sály se prosadilo od roku 1964, kdy jej uplatnil Josef Krása.²²⁹ Připojil k nim i další malby, ve kterých se zelená barva příliš neprosazuje, ale díky užitým námětům se skupinou souvisí. Mezi ně spadá například Svatební síň na Zvíkově či Soudnice v Jindřichově Hradci.²³⁰ Soudnice oplývá nástěnnými malbami s výjevy zemského soudu a ptačího sněmu a díky funkci krajského popravce, jenž Jindřich IV. zastával, mohla plnit funkci úřadovny, kde se krajské soudy vykonávaly.²³¹ [obr. 75]

V rakouském prostředí se podobně pojatá vegetabilní výzdoba nalézá například ve výmalbě refektáře kláštera v Herzogenburgu z konce 15. století, kde se jsou ztvárněny rozviliny s větvemi.²³² [obr. 76] Pokud se zaměříme na reprezentativní charakter síní, jež spočívá v nástěnných malbách s přírodními motivy, ve stromové síni spočívá v uplatněné naturalistické výzdobě. Společným rysem uvedených prostor jsou přírodní motivy, kterými jsou vyzdobeny, a v nich lze shledávat určitou podobnost. Je možné, že vzdělaný Ladislav se odvážil zahrnout nový fenomén astwerku do svého sídla

²²⁸ Jan Dienstbier, *Zelené světnice a malba v profánních prostorech na konci středověku* (disertační práce), Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha 2018, s. 5-6.

²²⁹ Ibidem, s. 5-8.

²³⁰ Ibidem, s. 6, 31.

²³¹ Martin Vaněk, *Reprezentační prostory Jindřicha IV. z Hradce* (diplomní práce), Filozofická fakulta MU, Praha 2008, s. 45.

²³² Viz Kalina (pozn. 3), s. 37.

a po způsobu svých kolegů si nechal vytvořit velmi ojedinělý prostor. Co se týká naturalistického pojetí prostoru, je důležité vzít v úvahu, do jaké míry se v užití dekoru astwerku jednalo o plnění zakázky a na kolik bylo jeho užití samostatným vyjádřením kameníka. Lze si představit i propojení obou zmíněných představ. Můžeme předpokládat, že určitá souvislost bechyňské síně se zeleně zdobenými světnicemi spočívá v její reprezentativní funkci a uplatněná naturalistická výzdoba měla její reprezentativní charakter podtrhnout. Hlavní inspirací pro ni byla patrně královská oratoř v katedrále sv. Víta, která je jedním z největších příkladů uplatněného naturalismu v pozdně gotických Čechách. [obr. 77–78] Jak již bylo výše uvedeno, ostatní významné šlechtické rody se chtěly vyrovnat královskému dvoru a z toho důvodu si na přestavbu svých sídel zvali stavitele pražské dvorské hutě, jejichž umělecké vyjádření se v tvorbě projevilo.

Největší podobnost shledávám se světskými prostory pařížských schodišť, ačkoliv ústřední pilíře nenesou podobu kmene stromu, klenební žebra z nich vybíhají na podobný způsob a svým uceleným vzhledem rovněž doslova ovládají celý prostor. Výzdoba klenby schodiště věže Jana Nebojácného mohla symbolizovat moc a sílu burgundského rodu. Jedná se rovněž o světský prostor reprezentativního charakteru. V případě přírodního pozdně gotického dekoru astwerku je nutné vzít v úvahu výše zkoumané myšlenkové modely, ze kterých daná díla mohla vycházet.

8. Závěr

Umělecké formy vznikající v závěrečné fázi gotického umění, kolem roku 1500, se podařilo objasnit v kapitole *Specifické formy umělecké tvorby kolem roku 1500 v českých a evropských zemích*. Podobně jako v jiných epochách probíhal vývoj umění pozdní gotiky v evropských zemích odlišně a v daných oblastech získávala umělecká díla vlastní oblastní výraz. V českých zemích je pozdní etapa gotického umění spjata s Vladislavem II. Jagellonským, za jehož vlády došlo ke kulturnímu a uměleckému rozmachu. Směřoval svůj zájem na stavební proměnu Pražského hradu a katedrály sv. Víta, k níž povolával zahraniční architekty. Přední dvorští stavitelé povznegli architekturu znamenitými krouženými klenbami a novými principy, které spojovaly gotické prvky s ranými renesančními formami. Do popředí se dostaly naturalistické a dekorativní prvky. V průběhu 15. století bylo v evropské architektuře stále častější praxí nahrazovat architektonické prvky, které měly geometrický charakter, jako jsou sloupy nebo žebra, přírodními formami. Rostlinné tvary se staly těžištěm architektonické a sochařské výzdoby a postupně prakticky povinnou součástí uměleckých děl. Pro výzdobu pozdně gotické architektury se stal obvyklý výrazný architektonický naturalismus, který se uplatnil rovněž ve francouzském, německém či portugalském prostředí.

Důležitou pozici v uplatněném naturalismu zaujímal pozdně gotický dekor astwerk. Jedním z hlavních cílů práce bylo uchopit fenomén astwerku a vymezit jeho pozici v rámci uměleckých děl středoevropského prostředí. Astwerk se vyvinul na úrovni mezi uměleckými řemesly a architekturou. Počátky vývoje dekoru jsou spjaté s francouzskou knižní iluminací a pařížským zlatnickým uměním 14. století, které bylo podporované francouzskými králi a burgundskými vévody. Plastická forma ornamentu se vyvíjela skrze zpracování drahých kovů, ve kterém se přes úponkový ornament formoval do tvaru větví a vznikla tak prvotní díla s tímto motivem. Dekor se tak rozšířil ve výzdobě církevních předmětů a zařízení. Zpočátku byl součástí výzdoby vitráží, svatostánků a oltářů. S tím souvisí Oettingerův termín loubí odkazující na tabernákl či baldachýn, kde byl dekor astwerku často uplatněn. V drobné architektuře se začal formovat do své skutečné podoby seschlých osekáných větví. Postupně přecházel do velkoplošné architektury, kde nahradil konstrukční prvky a v ojedinělých případech dokonce ve své nejúplnější formě ovládnul celý interiér.

Důležitou roli v sakrálním prostředí zastával symbolismus, středověký člověk se ocital ve světě plném symbolů a významů, a sakrální prostory byly těmito ideám přizpůsobovány. Středověký interiér kostela byl chápán jako pozemský ráj, ve kterém naturalistické motivy sloužily k proměně kostela na rajskou zahradu. Důležitým motivem v křesťanské symbolice se stal strom. Symbolika stromu v profánním prostředí byla hlavním předmětem zájmu, nejdříve však bylo důležité ukotvit jeho polohu v sakrálním prostředí, kde hrál významnou roli v kontextu církevního umění. Do umělecké tvorby pronikl jako ikonografický motiv stromu života, stromu poznání, stromu kříže, kmene Jesse nebo stromu dějin. Téměř žádná forma umění nezůstala v pozdně gotickém období ušetřena naturalistických motivů a stále běžněji se uplatňoval motiv kmene stromu a osekáných větví. Nicméně ne všechna rostlinně pojatá díla byla zásadně závislá na náboženské tradici. Od druhé poloviny 15. století se přírodní formy staly běžnou součástí profese řezbářů a kameníků a byly součástí jakéhokoliv uměleckého díla.

V profánním prostředí bylo nutné hledat jiné výklady rostlinné architektury, než byla rajská zahrada, a proto novodobé studie spojovaly dekor s architektonickými traktáty. Crosslyho hypotéza týkající se přijetí rostlinných forem, které převládaly v německé architektuře, sochařství a dekorativním umění, tkví v zájmu o Vitruviovy spisy, vyjádřené v architektonických pojednáních Leon Battisty Albertiho a Filaretiho. Hubertus Günther rozšířil jeho předpoklad a užití dekoru přikládá německým teoretickým spisům, které vznikly jako reakce na italské traktáty. Například Roriczerovy spisy, které odhalily geometrické principy, na nichž je německé gotické stavitelství založeno. Günther rovněž připisuje velkou váhu Tacitovu dílu při formování teorií, které popisuje germánské národy uctívající své bohy v lesích a hájích namísto chrámů. Tacitovo dílo bylo v německých zemích na přelomu 15. a 16. století jedním z nejčtenějších a dle Günthera se idea odvození sloupů z kmenů a kleneb z různě tvarovaných korun stromů přenesla do německých halových kostelů pozdní gotiky. Ethan Matt Kavalier rovněž zastává přesvědčení, že by dekor mohl být odezvou italských myšlenek. Rovněž ale zdůrazňuje velkou oblibu astwerku, která se v té době projevila ve veškerém umění německého prostředí. Zdůrazňuje, že se přírodní formy nemusely nezbytně vztahovat k posvátnému, ale v pozdně gotických stavbách byly běžně přítomné a zastávaly obecnou roli. Heiko Weiß se staví spíše kriticky ke Güntherově úvahám o odvozování architektonických forem z lesů založené na Tacitově Germánii. Dle něj se jedná o pouhou zmínku, na které nelze stavět teorii

o původu přírodních forem. Podle Weiße astwerk prezentuje přírodu jako podstatný rys gotické architektury, nikoliv jako původ gotického architektonického stylu odvozeného ze stromové architektury. Wieß se zabývá především architektonicko-teoretickými úvahami o původu stromového sloupu, které sahají až k Vitruviovovi. Vyložil interpretace stromového sloupu jeho následovníků a zaměřil se na to, jak se v průběhu času dostal stromový sloup do slovníku umění.

U všech kulturně-historických hledisek, které v přírodním dekoru historici umění viděli, je důležité neopomínat symbolické aspekty církevní architektury, které byly rozhodující pro tehdejší společnost. Přesto, že byl astwerk fenomén, který se projevil v širokém spektru nejrůznějších typů budov, včetně radnic, šlechtických sídel nebo kostelů, jeho užití v profánní architektuře nepopírá jeho možný náboženský význam v posvátném prostředí. Přírodní formy bylo možné číst různými způsoby v závislosti na okolnostech, jako je architektonický kontext, přání stavebníka, intence stavitele či očekávání diváka.

Příklady stromových sloupů a kleneb reflektují regionální odlišnosti v užití dekoru a zdůrazňují jeho značnou rozmanitost. Především ale poukazují na skutečnost, že se nejednalo o čistě středoevropský fenomén, jak dokazují portugalské či španělské případy, ale že byl astwerk rozšířený přibližně ve stejném období v různých částech Evropy. Mnohé z uvedených příkladů symbolizují skrze dekor svébytnost a postavení stavebníků, a to i přes skutečnost, že každé dílo bylo realizované v jiném prostředí.

9. Seznam zdrojů

9.1. Literatura

Alberti, Leon Battista, *Deset knih o stavitelství*, Praha 1956.

Baleka, Jan, *Výtvarné umění: výkladový slovník*. Praha 1977.

Benešovská, Klára, *Architektura gotická*, Praha 2001.

Blažiček, Oldřich Jakub, – Kropáček, Jiří, *Slovník pojmů z dějin umění: názvosloví a tvarosloví architektury, sochařství, malby a užitého umění*, Praha 1991.

Braun-Reichenbacher, Margot, *Das Ast – und Laubwerk*, Nürnberg 1966.

Brucher, Günter, Architektur von 1430 bis um 1530, in: Artur Rosenauer (ed.), *Spätmittelalter und Renaissance. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 3*, München 2003.

Crossley, Paul, The return to the forest: natural architecture and the German past in the age of Dürer, in: Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin 1992.

Doquang, Mailan, *The Lithic Garden: Nature and the Transformation of the Medieval Church*, New York 2018.

Fajt, Jiří (ed.), *Europa Jagellonica 1386-1572. Umění a kultura ve střední Evropě za vlády Jagellonců. Průvodce výstavou*, GASK Kutná Hora 2012.

Günther, Hubertus, Das Astwerk und die Theorie der Renaissance von der Entstehung der Architektur, in: *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du nord du XVIe au début du XVIIIe siècle*, Lille 2002.

Hall, James, *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991.

Herout, Jaroslav, *Staletí kolem nás*, Praha 2002.

- Homolka, Jaromír – Krása, Josef – Mencl, Václav et al., *Pozdně gotické umění v Čechách 1471–1526*, Praha 1978.
- Hoppe, Stephan, Northern Gothic, Italian Renaissance and blond: toward a 'thick' description of style, in: *Le Gothique de la Renaissance*, Paris 2011.
- Hora-Hořejš, Petr, *Toulky českou minulostí II*, Praha 1991.
- Huyghe, Rene – Aubert, Marcel, *Encyklopedie umění středověku*, Praha 1969.
- Kalina, Pavel, *Benedikt Ried a počátky záalpské renesance*, Praha 2009
- Kalina, Pavel, *Dějiny středověké architektury*, Praha 2005.
- Koch, Wilfried, *Evropská architektura: encyklopedie evropské architektury od antiky po současnost*, Praha 1998.
- Kotrba, Viktor, Architektura, in: Homolka Jaromír (ed.), *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530* (kat.výst.), Hluboká 1965, s. 61-96.
- Kotrba, Viktor, Wendel Roskopf, "Mistr ve Zhořelci a ve Slezsku" v Čechách, *Umění* XVI, 1968.
- Kuthan, Jiří, *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců*, Praha 2010.
- Kysilková, Kristýna, Příspěvek k vegetabilnímu dekoru pozdní gotiky, *Staletá Praha* XXVI, 2010, č. 1, s. 80-91.
- Lexikon der Kunst I: Architektur, bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*. 2. unverändert. Aufl. Leipzig: E.A.Seemann 2004.
- Matt, Kavalier, Ethan, Nature and the chapel vaults at Ingolstadt: structuralist and other perspectives, *The Art Bulletin* 2005.
- Menclová, Dobroslava – Štech, Václav, Vilém, *Bechyně – státní zámek a město*, Praha 1953.

- Möbius, Friedrich –Möbius, Helga, *Bauornament im Mittelalter: Symbol und Bedeutung*, Wien 1978.
- Oettinger, Karl, *Laube, Garten und Wald: zu einer Theorie der süddeutschen Sakralkunst 1470–1520*, In: Festschrift für Hans Sedlmayr, München 1962.
- Pollio, Marcus Vitruvius, *Deset knih o architektuře*, Praha 1979.
- Riestra, Pablo de la, Gotická architektura v „německých zemích“, in: Toman, Rolf, *Gotika. Architektura, sochařství, malířství*, Praha 2005.
- Rulišek, Hynek, *Postavy, atributy, symboly: slovník křesťanské ikonografie*, Hluboká nad Vltavou 2005.
- Secundus, Gaius Plinius, *Kapitoly o přírodě*, Praha 1974.
- Seneca, Lucius Annaeus, *Výbor z listů Luciliovi*, Praha 1987.
- Šternberg, Zdeněk, *Dějiny rodu Sternbergů*, Moravský Beroun 2001.
- Tacitus, Publius Cornelius, *Germanie*, Praha 1909.
- Weiß, Heiko, *Die Baumsäule in Architekturtheorie und -praxis von Alberti bis Hans Hollein*, Petersberg 2015.
- Wentzel, Hans, Astwerk, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. I, 1937, 1166–1170.

9.2. Diplomní a seminární práce

- Dienstbier, Jan, *Zelené světnice a malba v profánních prostorech na konci středověku* (disertační práce), Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, Praha 2018.
- Fialová, Tereza, *Stromová síň na zámku v Bechyni*, Filozofická fakulta, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, České Budějovice, 2017.

Kysilková, Kristýna, *Manuelská gotika a její vztah k pozdně gotické architektuře ve střední Evropě* (disertační práce), Fakulta architektury ČVUT v Praze, Praha 2015.

Ramešová, Michaela, *Komentovaný překlad: Přírodní formy, in: Ethan Matt Kavalier: Renesanční gotika. Architektura a umění severní Evropy: 1470–1540* (bakalářská práce), Filozofická fakulta, Karlova univerzita v Praze, Liberec 2014.

Škrancová, Markéta, *Astwerk jako pozdně gotický přírodní dekor v Českých zemích v mezinárodních souvislostech* (diplomní práce), Ústav dějin křesťanského umění KTF UK, Praha 2016.

Vaněk Martin, *Reprezentační prostory Jindřicha IV. z Hradce* (diplomní práce), Filozofická fakulta MU, Praha 2008.

9.3 Internetové zdroje

Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte – Astwerk

<https://www.rdklabor.de/wiki/Astwerk>

Královská oratoř

<https://www.katedralasvatehovita.cz/cs/historie-a-dedictvi/informace-o-kaplich-a-svatych/kralovska-orator>

11. Obrazová příloha

Obr. 1 Epitaf kanovníka Konráda von Busnang, Niclaus Gerhart z Leydenu, 1464, Štrasburk.

Foto převzato: <http://landeskunde-online.de/rhein/geschichte/spaetma/oberrh/gerha07.htm> (vyhledáno 21. 9. 2021)



Obr. 2 Relikviář svatého Trnu, Britské muzeum v Londýně, kolem roku 1400. Foto převzato: Khan Academy, dostupné on-line <https://cs.khanacademy.org/> (vyhledáno 19. 8. 2021)



Obr. 3 Detail větvoví a listoví relikviáře svatého. Foto převzato: Khan Academy, dostupné on-line <https://cs.khanacademy.org/> (vyhledáno 19. 8. 2021)



Obr. 4 Medailon Nejsvětější Trojice, Národní galerie umění ve Washingtonu, kolem roku 1400. Foto: repro z knihy Margot Braun – Reichenbacher, *Das Ast – und Laubwerk*, Nürnberg 1966, obr. 1.



Obr. 5 Detail náhrdelníku rodiny Hohenlohe (*Narrenkette*), Státní muzeum Württemberg ve Stuttgartu, kolem roku 1440. Foto: repro z knihy Margot Braun – Reichenbacher, *Das Ast – und Laubwerk*, Nürnberg 1966, obr. 2.



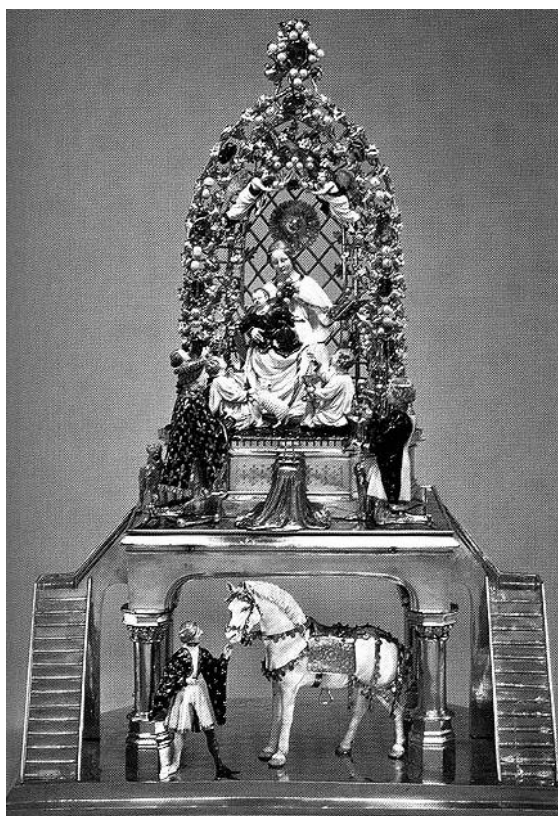
Obr. 6 Náhrdelník rodiny Hohenlohe. Foto: H. Zwietsch, dostupné online: <https://www.stimme.de/heilbronn/kultur/Ein-raetselhafter-Bettbehang-und-andere-Schaetze;art11930,3303575> (vyhledáno 5. 7. 2021)



Obr. 7 Zadní část portrétu Guilauma Fillastre, Maidenhead, kolem roku 1432. Foto převzato: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bottega_di_rogier_van_der_weyden._ritratto_d%27uomo,_fortse_guillaume_fillastre,_anni_1430_verso.JPG (vyhledáno 4.8. 2021)



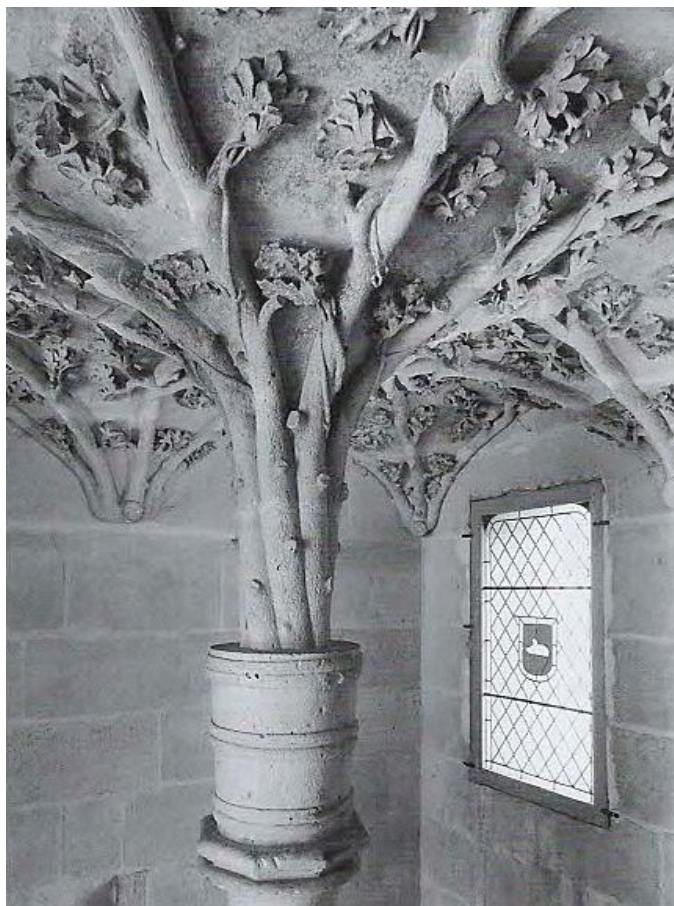
Obr. 8 Goldenes Rößl, kolem roku 1403, Altötting. Foto převzato: <https://co.pinterest.com/pin/575616396103366334/> (vyhledáno 20. 8. 2021)



Obr. 9 Detail Goldenes Rößl. Foto: Catherine A. Fernandez, dostupné on-line: <https://ima.princeton.edu/2020/01/01/new-years-gifts-then-and-now/> (vyhledáno 20. 8. 2021)



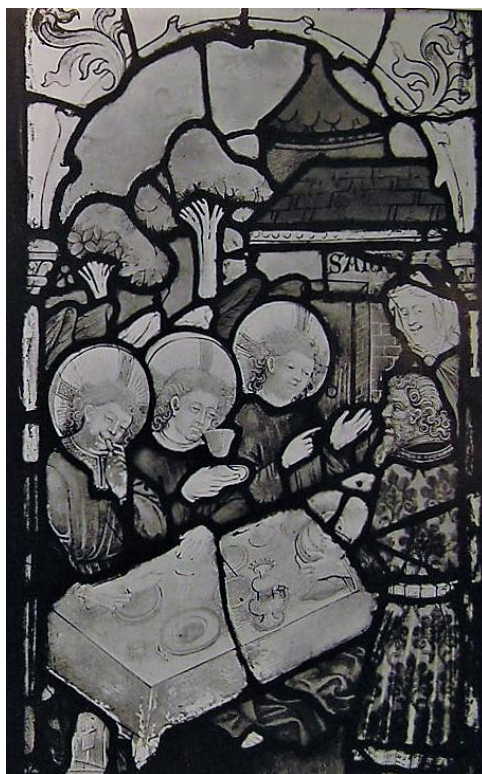
Obr. 10 Schodiště ve věži paláce burgundského vévody Jana Nebojácného, Paříž, 1409–1411. Foto: repro z knihy Heiko Weiss, Die Baumsäule in Architekturtheorie und – praxis von Alberti bis Hans Hollein, Petersberg 2015, s. 132



Obr. 11 Lukas Moser, vitráž, Bůh Otec a hvězdy, Bessererova kaple v Ulmu, 1420–1430. Foto: repro z knihy Margot Braun – Reichenbacher, *Das Ast – und Laubwerk*, Nürnberg 1966, obr. 8.



Obr. 12 Lukas Moser, vitráž, Abraham a tři andělé, Bessererova kaple v Ulmu, 1420–30. Foto: repro z knihy Margot Braun – Reichenbacher, *Das Ast – und Laubwerk*, Nürnberg 1966, obr. 9.



Obr. 13 Peter Hemmel von Andlau, šlechtična Barbara Gonzaga, kostel Stiftskirche v Tübingenu, 1478–80. Foto: repro z knihy Margot Braun – Reichenbacher, *Das Ast – und Laubwerk*, Nürnberg 1966, obr. 11.



Obr. 14 Martin Schongauer, Madona v uzavřené zahradě, Colmar. 1473. Foto převzato: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Martin_Schongauer_Madonna_in_Rose_Garden.jpg (vyhledáno 15. 8. 2021)



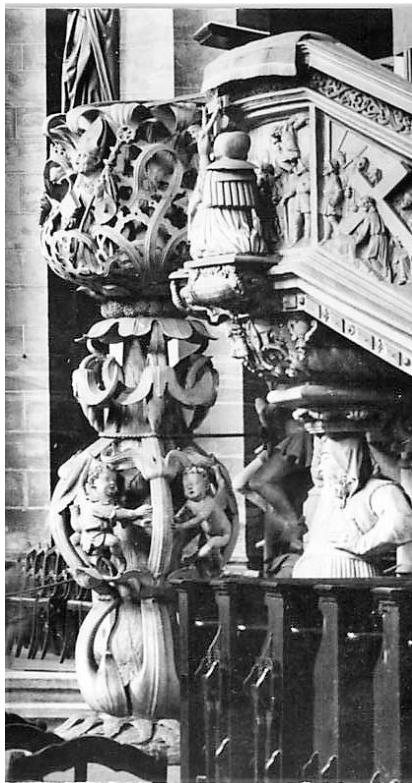
Obr. 15 Monstrance ze Sigmaringen, před rokem 1505. Foto: repro z knihy Margot Braun – Reichenbacher, *Das Ast – und Laubwerk*, Nürnberg 1966, obr. 24.



Obr. 16 Hans Witten, kazatelna připodobňovaná k tulipánu, Freiberg, 1508-1510.

Foto převzato:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Bundesarchiv_Bild_183-51879-0005%2C_Freiberg%2C_Dom_Unserer_Lieben_Frauen%2C_Kanzel.jpg (vyhledáno 15. 8. 2021)



Obr. 17 Hans Witten, řezba Bičování Krista na stromu života, kostel Saská Kamenice.

Foto převzato:

https://vsaktuell.de/fileadmin/_processed_/0/3/csm_H.30_b_8a79eb5cee.jpg (vyhledáno 15. 8. 2021)



Obr. 18 Severní portál, zámecký kostel Saská Kamenice, dokončen kolem roku 1525.
Foto: repro z knihy Heiko Weiss, Die Baumsäule in Architekturtheorie und – praxis von Alberti bis Hans Hollein, Petersberg 2015, s. 135.



Obr. 19 Detail severního portálu kostela v Saské Kamenici. Foto převzato: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Astwerkportal_Chemnitz_Schlosskirche_01.jpg (vyhledáno 15. 8. 2021)



Obr. 20 Albrecht Dürer, Cyklus Život Panny Marie, Obřezání Páně, kolem roku 1503. Foto převzato: [Virtuelles Kupferstichkabinett | Die Beschneidung Christi \(virtuelles-kupferstichkabinett.de\)](http://virtuelles-kupferstichkabinett.de) (vyhledáno 16. 9. 2021)



Obr. 21 Lucas van Leyden, Vergilius v koši, kolem roku 1515. Foto převzato: <https://www.wikiart.org/en/lucas-van-leyden/virgil-in-the-basket-1516> (vyhledáno 16. 9. 2021)



Obr. 22 Conrad Sifer, reliéf Kmen Jesse, boční loď dómu svatého Petra, Worms, 1488.

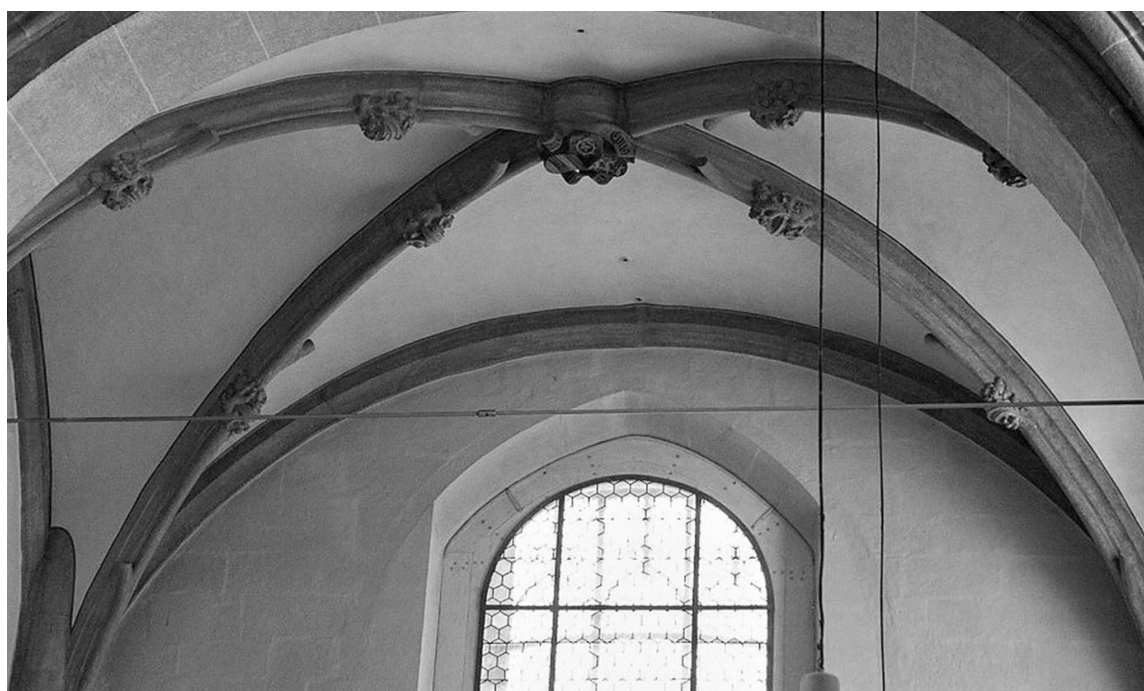
Foto:

[https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Interior_of_St._Peter%27s_Cathedral_\(Worms\)_Jesse_II.jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Interior_of_St._Peter%27s_Cathedral_(Worms)_Jesse_II.jpg) (vyhledáno 20. 9. 2021)



Obr. 23 Matthäus Roriczer, klenba nad emporou dómu v Eichstättu, 1471. Foto

převzato: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Astwerkrippen,_Eichst%C3%A4tt_01.jpg (vyhledáno 20. 9. 2021)



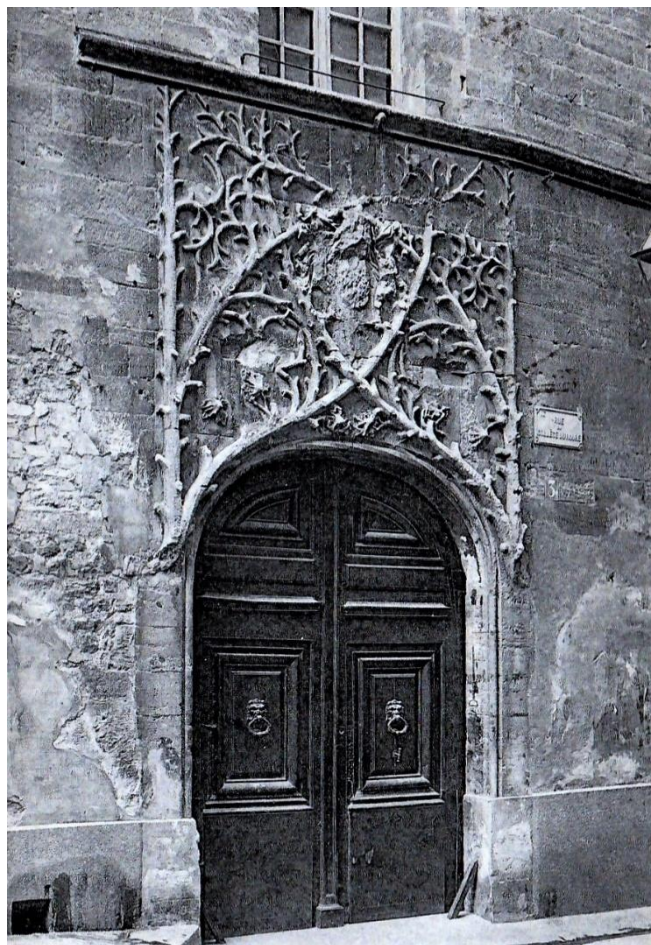
Obr. 24 Jihozápadní portál, chrám v Ulmu, 1460. Foto: repro z knihy Ethan Matt Kavaler, *Nature and the Chapel Valuts at Ingolstadt: Structuralist and Other Perspectives*. In: *The Art Bulletin* 2005, s. 239.



Obr. 25 Ostění portálu kostela v Alcobace, Portugalsko, 1519. Foto převzato: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Mosteiro_de_Alcobaca_Sacristia_66a.jpg (vyhledáno 10. 6. 2021)



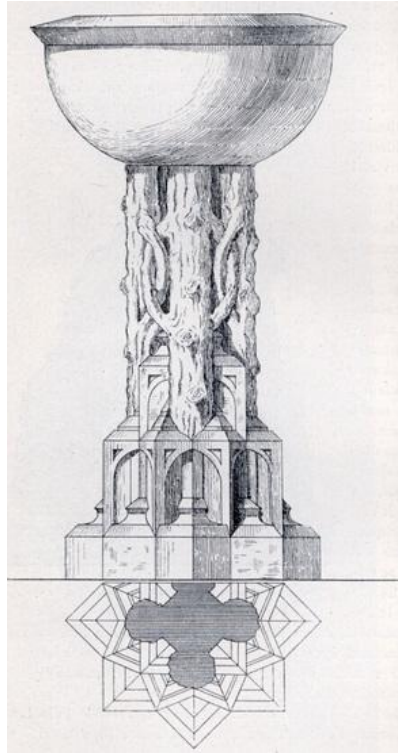
Obr. 26 Vstupní portál paláce du Roure, Avignon, konec 15. století. Foto převzato: <https://www.geneanet.org/cartes-postales/view/7422017#0> (vyhledáno 10. 6. 2021)



Obr. 27, 28 Kazatelna v kostele Panny Marie na Náměti a detail trnože, Kutná Hora, 1513–14. Foto: repro z knihy Jiří Kuthan, *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců I*, Praha 2010, s. 150.



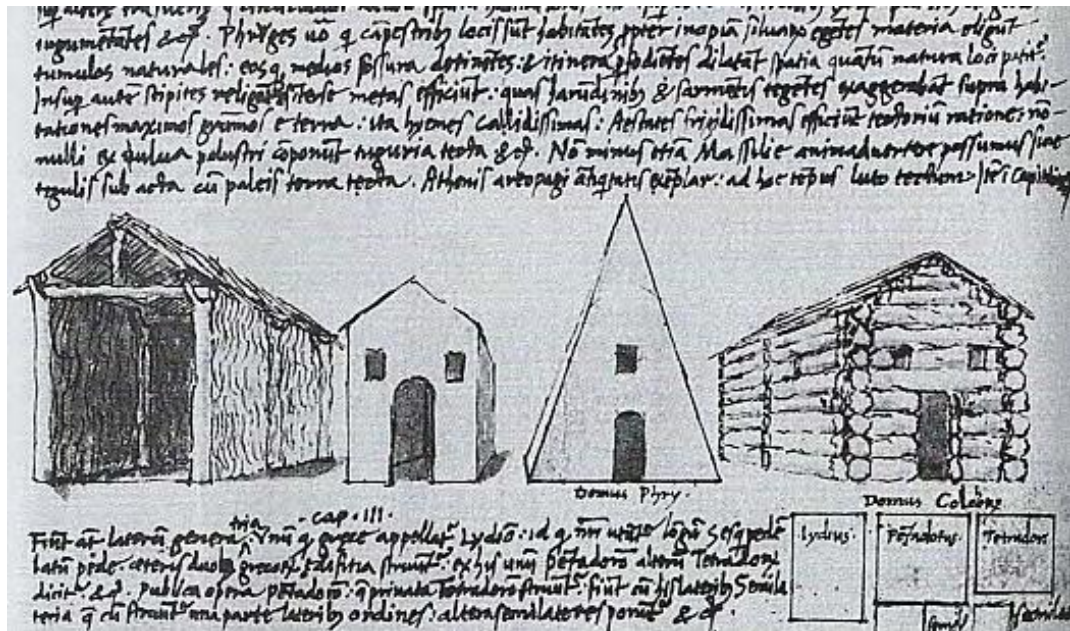
Obr. 29 Kropenka s naturalistickým dekorem ve františkánském klášterním kostele Nanebevzetí Panny Marie, Bechyně, počátek 16. století. Foto převzato: http://www.depositum.cz/knihovny/pamatky/tiskclanek.php?id=c_3659 (vyhledáno 20. 10.2021)



Obr. 30 Tilman Riemenschneider, oltář sv. Krve, kostel sv. Jakuba, Rothenburg, 1501–05. Foto převzato: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rothenburg_BW_16.JPG (vyhledáno 5. 7. 2021)



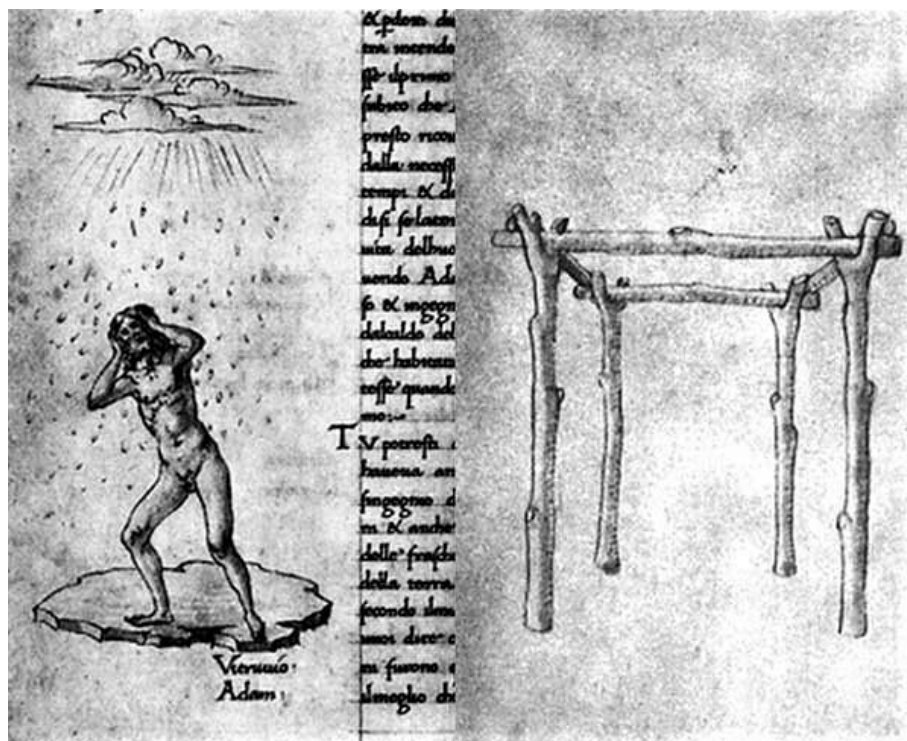
Obr. 31 Čtyři různá zobrazení chýší, Vitruvio Ferrarese, Biblioteca Ariostea di Ferrara, Manoscritto Classe II, n 176, Hüttenmodelle. Foto: repro z knihy Heiko Weiss, Die Baumsäule in Architekturtheorie und – praxis von Alberti bis Hans Hollein, Petersberg 2015, s. 48.



Obr. 32 Cesare Cesariano, zobrazení původní chýše, Cesare Cesariano, De Architectura di Lucio Vituvio Pollione libri dece traducti de latino in vulgare affigurati, Como 1521. Foto: repro z knihy Heiko Weiss, Die Baumsäule in Architekturtheorie und – praxis von Alberti bis Hans Hollein, Petersberg 2015, s. 49.



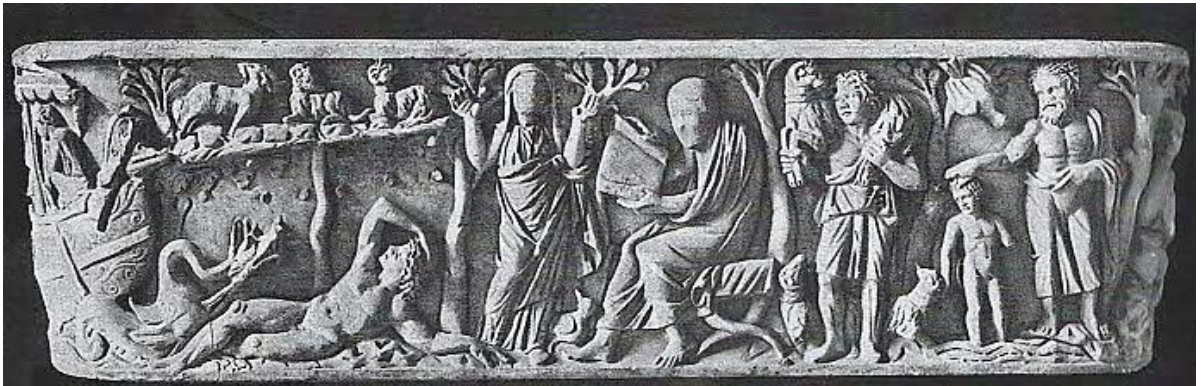
Obr. 33 Antonio di Pietro Averlino, známý jako Filarete, konstrukční výkres původní chýše. Foto převzato: <https://less-ismore.tumblr.com/image/162604471582> (vyhledáno 20. 9. 2021)



Obr. 34 Marten de Voss, Kain a jeho manželka, dochované v rytině Johanna Sadelera. Foto převzato: <https://collections.vam.ac.uk/item/O727927/cain-and-his-wife-with-print-marten-de-vos/> (vyhledáno 20. 9. 2021)



Obr. 35 Sarkofág v kostele Santa Maria Antica v Římě s motivem Jonáše. Foto: repro z knihy Heiko Weiss, Die Baumsäule in Architekturtheorie und – praxis von Alberti bis Hans Hollein, Petersberg 2015, s. 234.



Obr. 36 Lorenzo Ghiberti, detail severních dveří baptisteria, Florencie, 1452. Foto převzato: <https://www.flickr.com/photos/randysonofrobert/6123036284> (vyhledáno 2. 10. 2021)



Obr. 37 Rámování oken Palazzo Pazzi-Quarates, Florencie, postavený v letech 1458–1469. Foto převzato: <https://www.periodpaper.com/products/1901-print-window-palazzo-pazzi-quaratesi-florence-italy-europe-architecture-217361-xapa4-021> (vyhledáno 4. 11. 2021)



Obr. 38 Svázané pruty kružby v ambitu katedrály v Utrechtu, 1440–1460. Foto převzato: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Domkreuzgang_Utrecht_Ma%C3%9Fwerk_Couronnement.JPG (vyhledáno 10. 10. 2021)



Obr. 39 Kostel svaté Anny, Annaberk, klenba 1520. Foto převzato: <https://www.fotocommunity.de/photo/die-orgelseite-der-annenkirche-in-an-elisabeth-hase/32312382> (vyhledáno 9. 9. 2021)



Obr. 40 Klenební žebra v podobě osekáných pokroucených větví ve věži Jana Nebojácného. Foto převzato: https://it.wikipedia.org/wiki/Tour_Jean-sans_Peur#/media/File:P1360109_Tour_Jean_sans_Peur_sculpture_encours.jpg (vyhledáno 1. 7. 2021)



Obr. 41 Detail listů a úponků popínajících schodiště ve věži Jana Nebojácného. Foto převzato:https://it.wikipedia.org/wiki/Tour_Jean-sans_Peur#/media/File:P1360112_Tour_Jean_sans_Peur_sculpture_encours.jpg (vyhledáno 1. 7. 2021)



Obr. 42 Klenba schodiště zámku v Dijonu, zahradník nesoucí na svých bedrech proutěný koš. Foto: repro z knihy Heiko Weiss, *Die Baumsäule in Architekturtheorie und – praxis von Alberti bis Hans Hollein*, Petersberg 2015, s. 133.



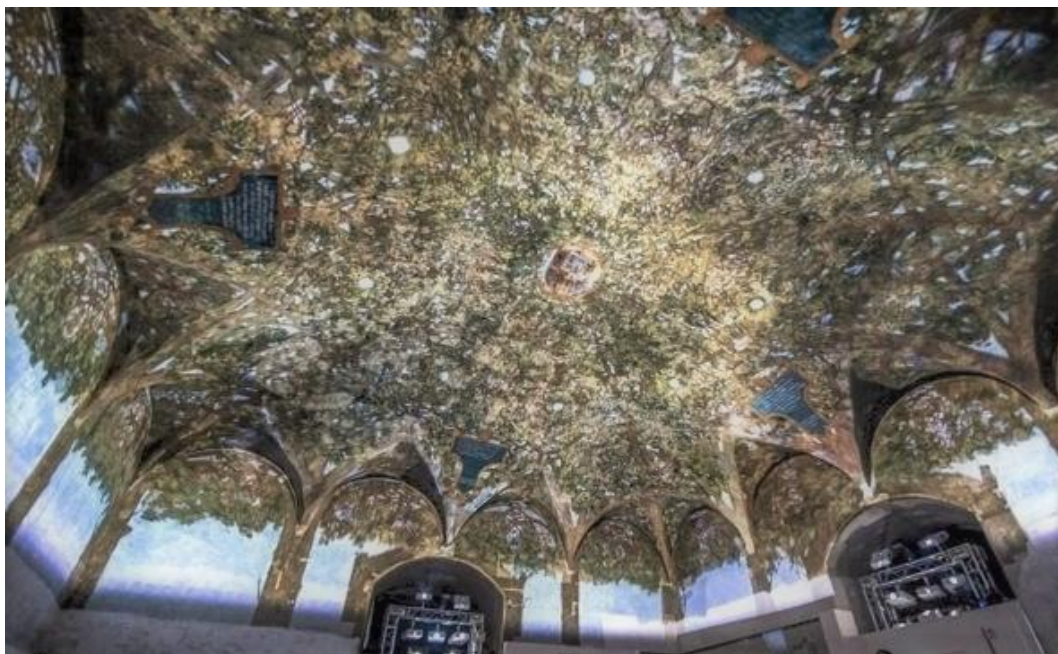
Obr. 43 Fotografie interiéru stromové síně z roku 1955, Bechyně. Foto: V. Fryman, fotografická fotodokumentace Generální ředitelství NPÚ, inv.č. N067891, 1955.



Obr. 44 Naturalistická klenební žebra stáčejíící se do vířivých oblouků, Bechyně. Foto: autorka.



Obr. 45 Leonardo Da Vinci, nástěnná malba interiéru Sala delle Asse, Castello Sforzesco, Milán, 1496–1497. Foto převzato: <http://www.milaonasmaos.it/leonardo-em-milao-a-sala-delle-asse/> (vyhledáno 10. 10. 2021)



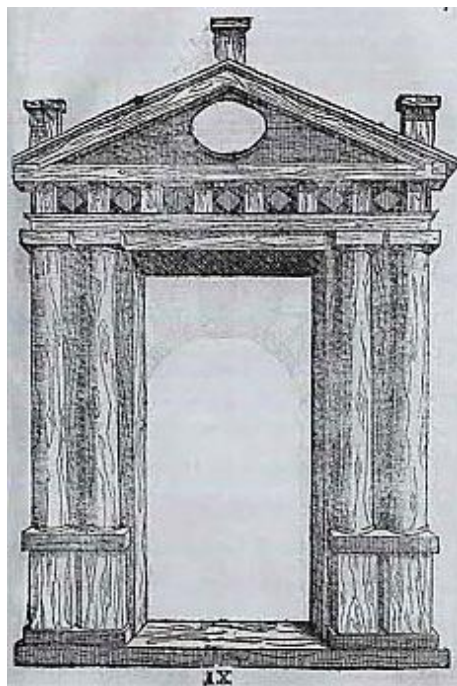
Obr. 46 Leonardo Da Vinci, detail nástěnné malby na klenbě Sala delle Asse. Foto převzato: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo,_decorazione_della_sala_delle_asse_nel_castello_sforzesco_01.jpg (vyhledáno 10. 10. 2021)



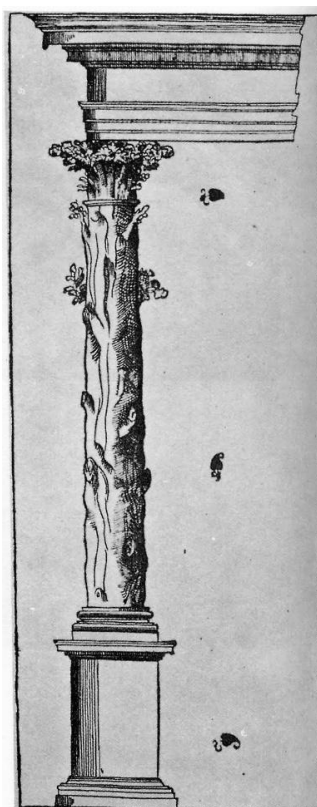
Obr. 47 Leonardo Da Vinci, Sala delle Asse, detail kořenů. Foto převzato: <https://www.milanocastello.it/en/content/sala-delle-asse-room-viii-museum-ancient-art> (vyhledáno 10. 10. 2021)



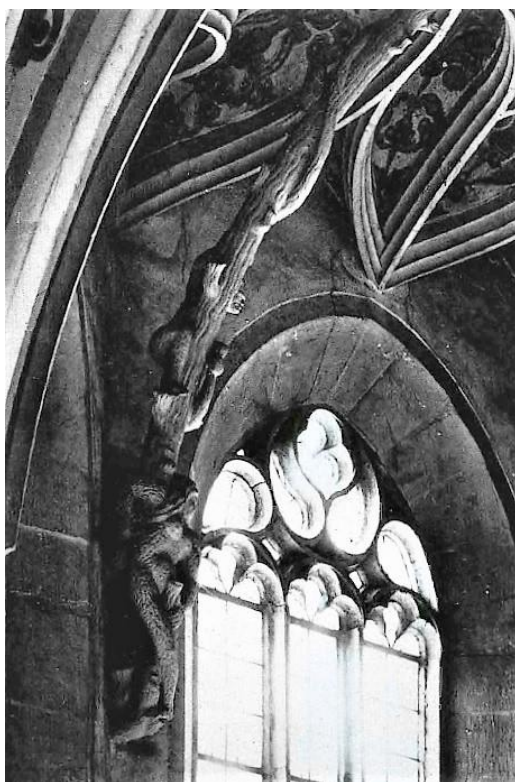
Obr. 48 Sebastiano Serlio, portál zamýšlený jako dřevěná konstrukce. Foto: repro z knihy Heiko Weiss, Die Baumsäule in Architekturtheorie und – praxis von Alberti bis Hans Hollein, Petersberg 2015, s. 53.



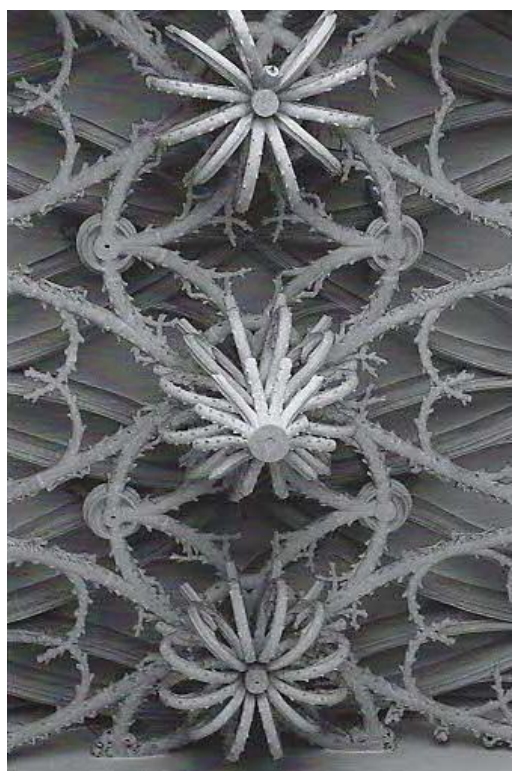
Obr. 49 Philibert de L'Orme, náčrt naturalistického stromového sloupu. Foto převzato: <http://architecturalhints.blogspot.com/2009/10/philibert-de-lorme.html> (vyhledáno 9. 9. 2021)



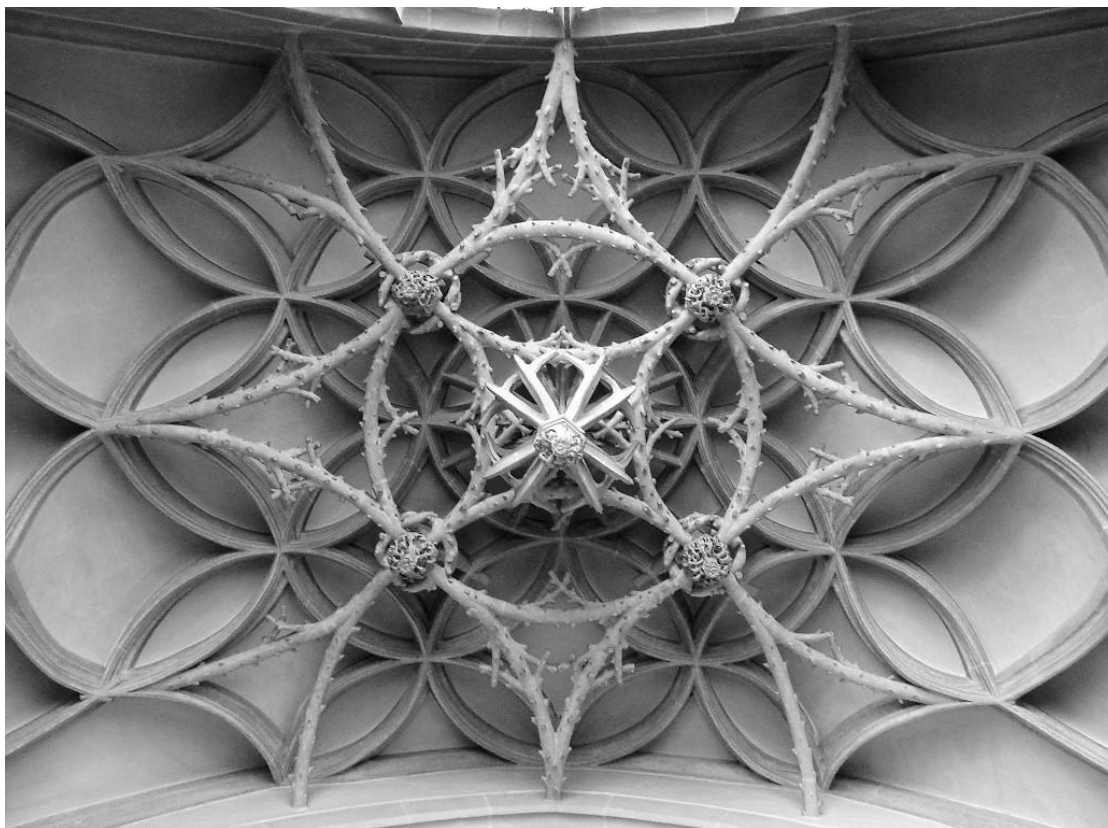
Obr. 50 Klenba kostela Nanebevzetí Panny Marie v Pirně, 1536–1546. Foto: repro z knihy Ethan Matt Kavalier, *Nature and the Chapel Valuts at Ingolstadt: Structuralist and Other Perspectives*. In: *The Art Bulletin* 2005, s. 244.



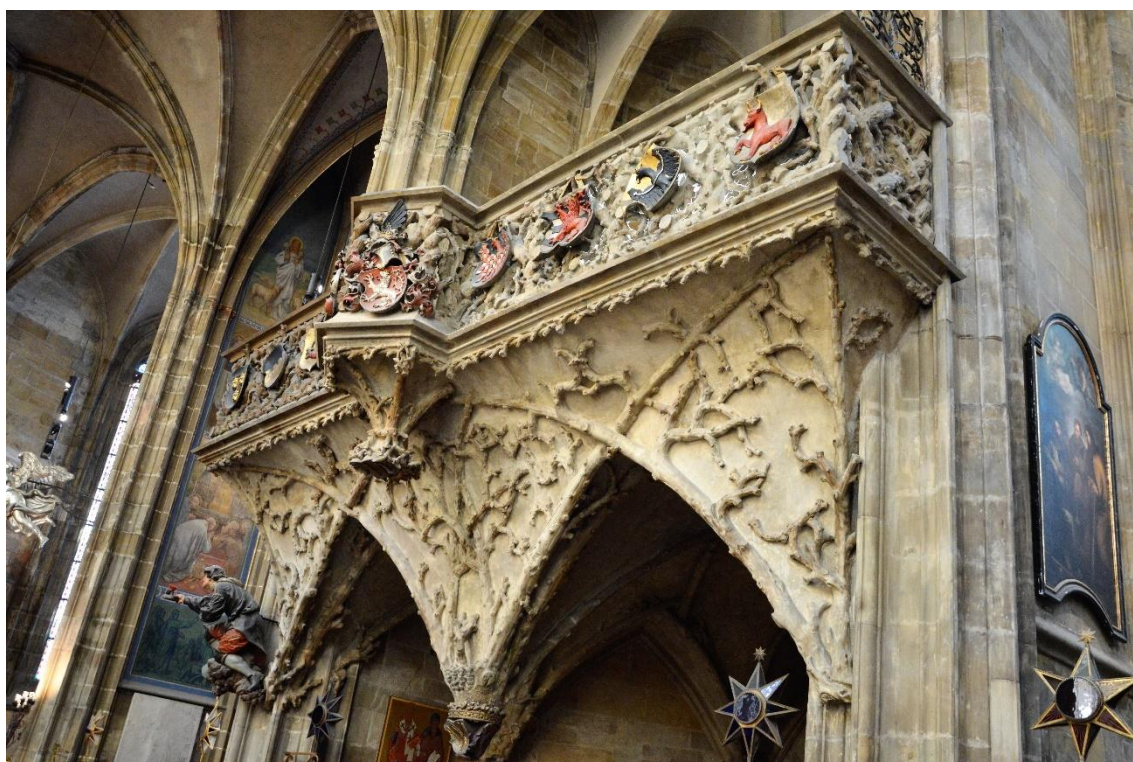
Obr. 51 Klenba západní kaple, Ingolstadt. Foto: repro z knihy Heiko Weiss, *Die Baumsäule in Architekturtheorie und – praxis von Alberti bis Hans Hollein*, Petersberg 2015, s. 137.



Obr. 52 Žebra v podobě osekáných větví v západní kapli, Ingolstadt. Foto převzato: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Ingolstadt_Liebfrauenm%C3%B6nster_Jakobskapelle_Gew%C3%B6lbe.JPG (vyhledáno 10. 9. 2021)



Obr. 53 Královská oratoř v pražské katedrále, vytvořená kolem roku 1490. Foto: autorka.



Obr. 54 Detail seschlé praskliny v podklenutí královské oratoře. Foto: autorka.



Obr. 55 Větvoví uplatněné na balustrádě královské oratoře v katedrále sv. Víta. Foto: autorka



Obr. 56 Detail větví v ambitu kláštera sv. Kříže v Coimbře, Portugalsko. Foto: repro z práce Kristýna Kysilková, *Manuelská gotika a její vztah k pozdně gotické architektuře ve střední Evropě*, (disertační práce) Dějiny architektury a památková péče, FA ČVUT, Praha 2015, obr. 88.



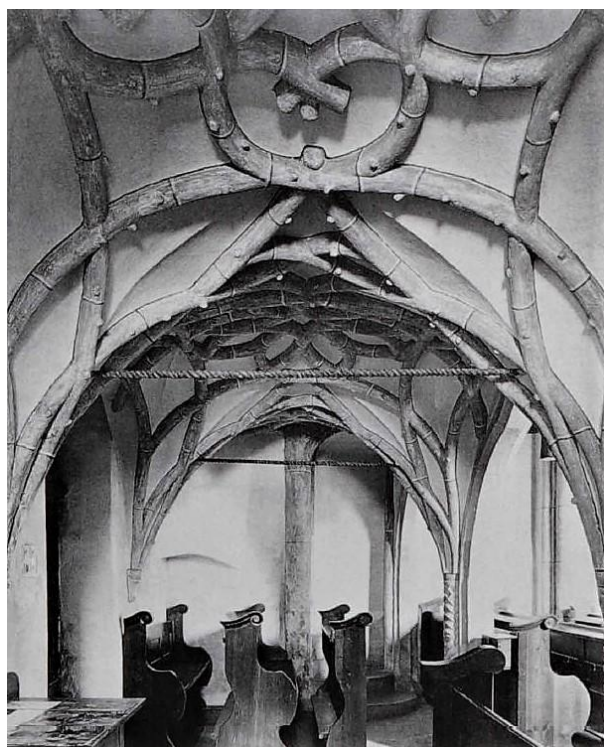
Obr. 57 Fragment torza z hradu Budín, konec 15. století. Foto: repro z práce Kristýna Kysilková, *Manuelská gotika a její vztah k pozdně gotické architektuře ve střední Evropě*, (disertační práce) Dějiny architektury a památková péče, FA ČVUT, Praha 2015, s. 226.



Obr. 58 Klenba palácové kaple hradu Grodziec, 1520–1523. Foto: repro z knihy Jiří Kuthan, *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců I*, Praha 2010, s. 608.



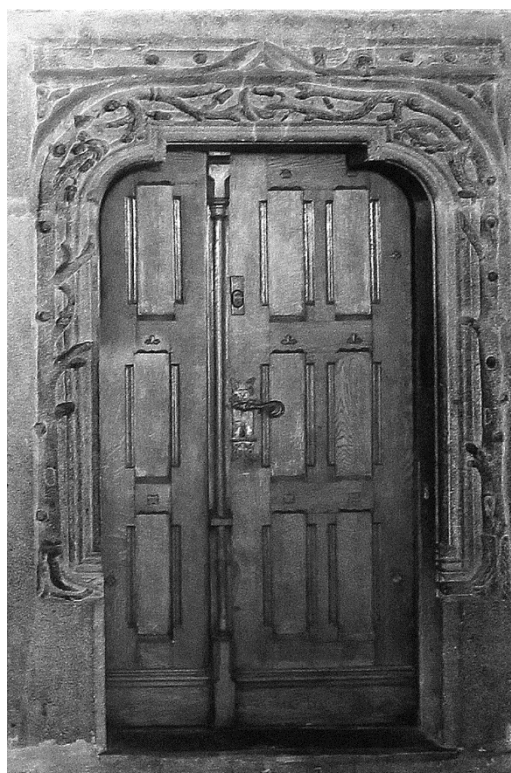
Obr. 59 Klenba empory farního kostela sv. Jiří ve Feistritz an der Drau v Korutanech, 1521. Foto: repro z knihy Günter Brucher, *Architektur von 1430 bis um 1530*, in: Artur Rosenauer (ed.), *Spätmittelalter und Renaissance. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 3*, München 2003, s. 207



Obr. 60 Sloup v podobě kmene podpírající klenbu bechyňské stromové síně, Bechyně.
Foto: autorka.



Obr. 61 Pozdně gotický sedlový portál, Tábor. Foto: repro z knihy Jiří Kuthan, *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců I*, Praha 2010, s. 249.



Obr. 62 Donato Bramante, arkádové nádvoří farnosti La Canonica, Milán. Foto: Jan Dušák.



Obr. 63 Donato Bramante, stromové sloupy lemující hlavní půlkruhově zaklenutý portál v podobě bramantovského okna. Foto: Jan Dušák.



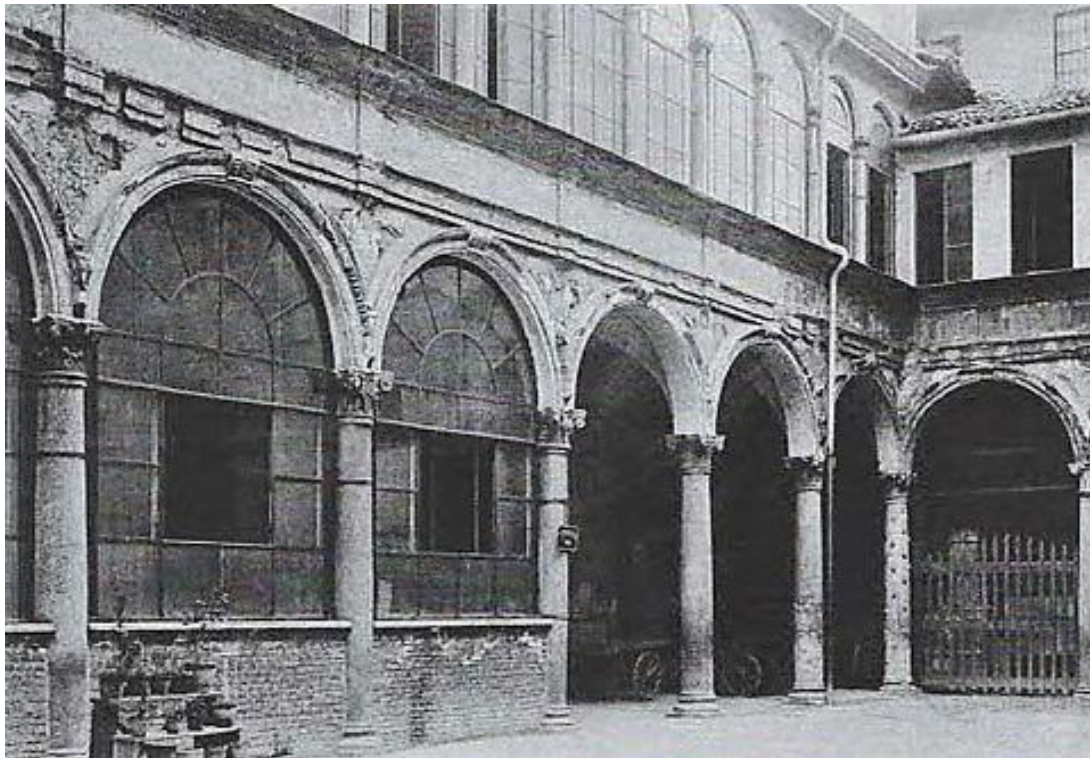
Obr. 64 Donato Bramante, detail stromového sloupu lemujícího hlavní portál.
Foto: Jan Dušák.



Obr. 65 Donato Bramante, detail pravidelně rozmístěných výrůstků. Foto Jan Dušák.



Obr. 66 Napodobené bramantovské sloupy v ambitu benediktinského kláštera Santa Maria del Lentasio, kolem roku 1500, Milán. Foto: repro z knihy Heiko Weiss, Die Baumsäule in Architekturtheorie und – praxis von Alberti bis Hans Hollein, Petersberg 2015, s. 34.



Obr. 66 Detail stromového sloupu v ambitu benediktinského kláštera Santa Maria del Lentasio, kolem roku 1500, Milán. Foto: repro z knihy Heiko Weiss, Die Baumsäule in Architekturtheorie und – praxis von Alberti bis Hans Hollein, Petersberg 2015, s. 35.



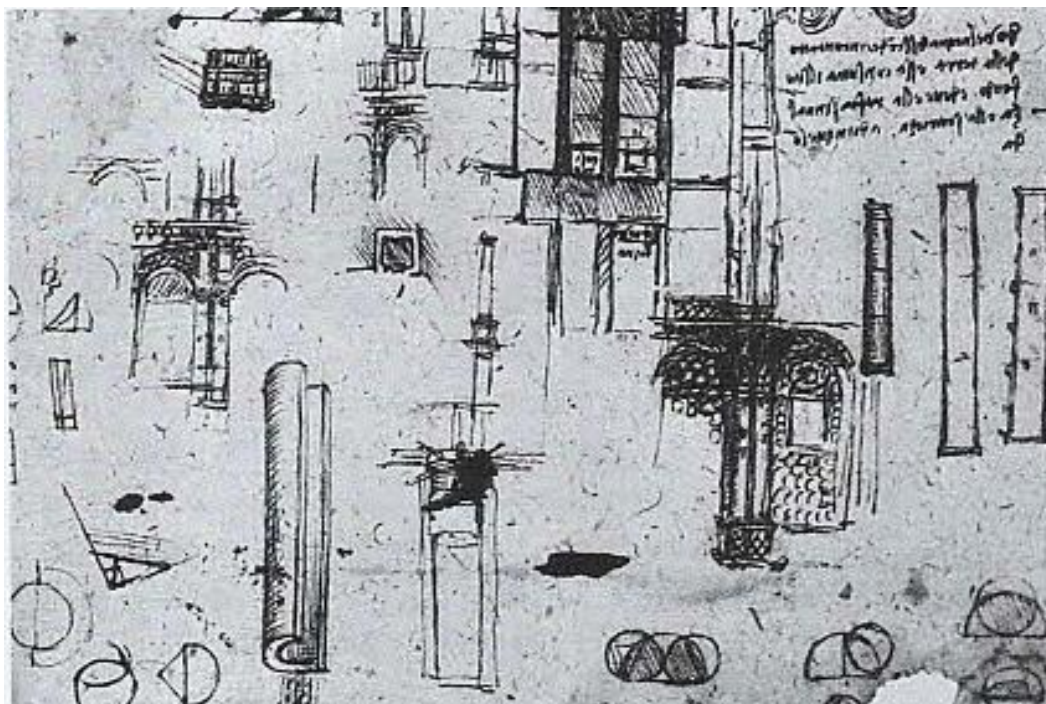
Obr. 68 Sloupy bramantovského typu v Palazzo Malaspina, 1532. Foto převzato: https://www.researchgate.net/figure/Palazzo-Malaspina-Ascoli-Piceno-attributed-to-Cola-dellAmatrice-follower-of-Bramante_fig9_233441939 (vyhledáno 10. 11. 2021)



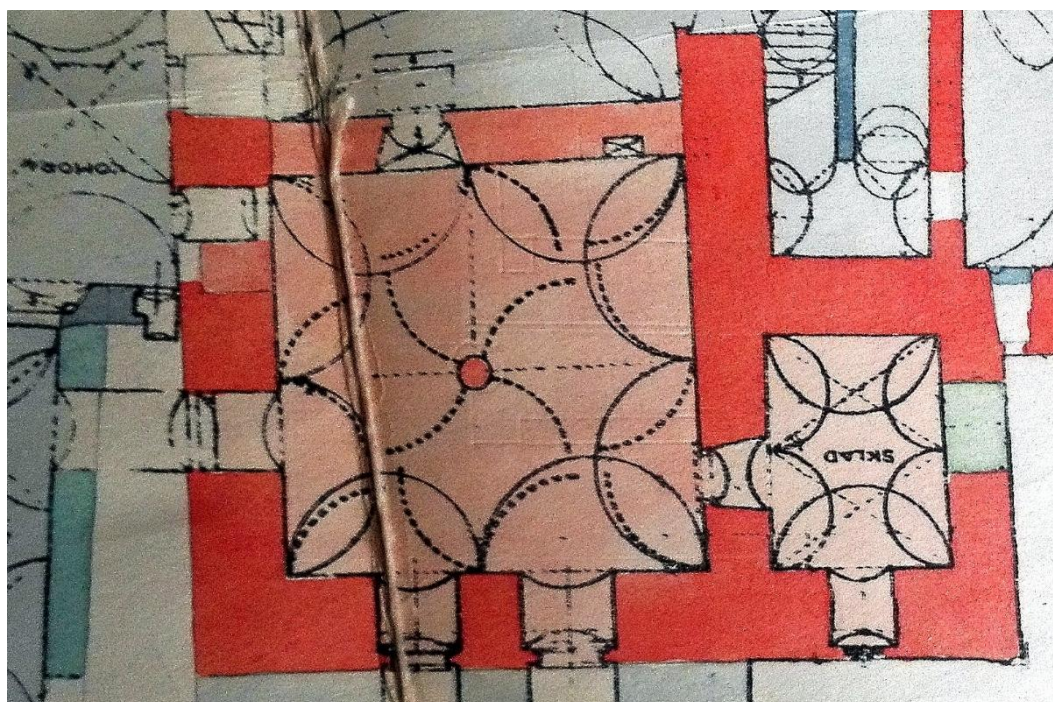
Obr. 69 Stromové sloupy podpírající kamenné oblouky pod střechou paláce, Palazzo Malaspina. Foto: repro z knihy Heiko Weiss, Die Baumsäule in Architekturtheorie und – praxis von Alberti bis Hans Hollein, Petersberg 2015, s. 36.



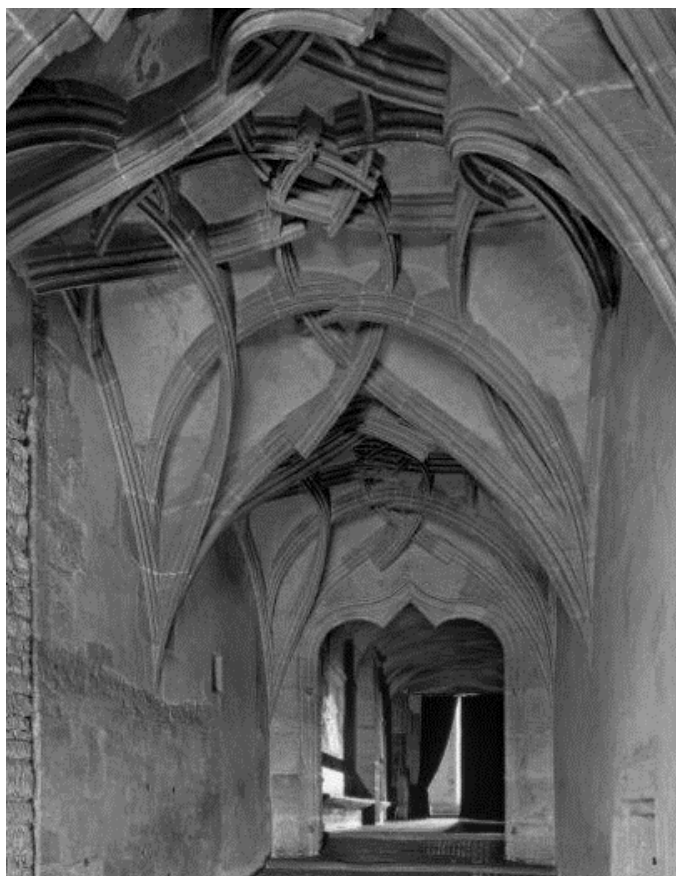
Obr. 70 Stromové sloupy v architektonických skicách Leonarda da Vinci. Foto: repro z knihy Heiko Weiss, Die Baumsäule in Architekturtheorie und – praxis von Alberti bis Hans Hollein, Petersberg 2015, s. 37.



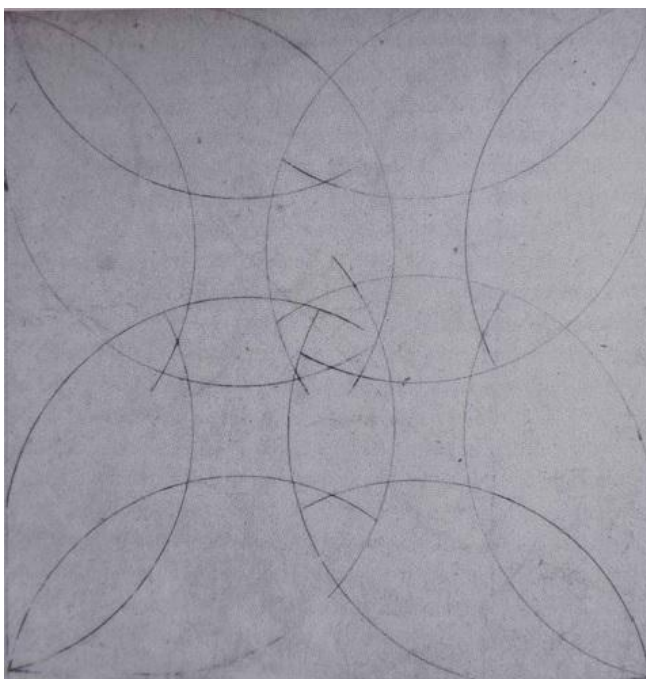
Obr. 71 Výřez půdorysu stromové síně, stáječící se žebra na způsob kroužené klenby. Foto: stavebně historický průzkum: zámek: předzámčí: bývalý klášter [plánová část] / Jan Muk, Luboš Lancinger, L. Pragrová, SÚRPMO, 1968, uloženo: NPÚ GnŘ, sbírka plánů.



Obr. 72 Benedikt Ried, Klenba Jezdeckých schodů v královském paláci na Pražském hradě. Foto převzato: <http://kralovskedilo.ktf.cuni.cz/lokality/Prazsky-hrad> (vyhledáno 10. 10. 2021)



Obr. 73 Schéma vzorce klenby Jezdeckých schodů vychází z rysu vídeňské Akademie der bildenden Künste č. 17 065v. Foto: repro z knihy Pavel Kalina, *Benedikt Ried a počátky záalpské renesance*, Praha 2009, s. 56



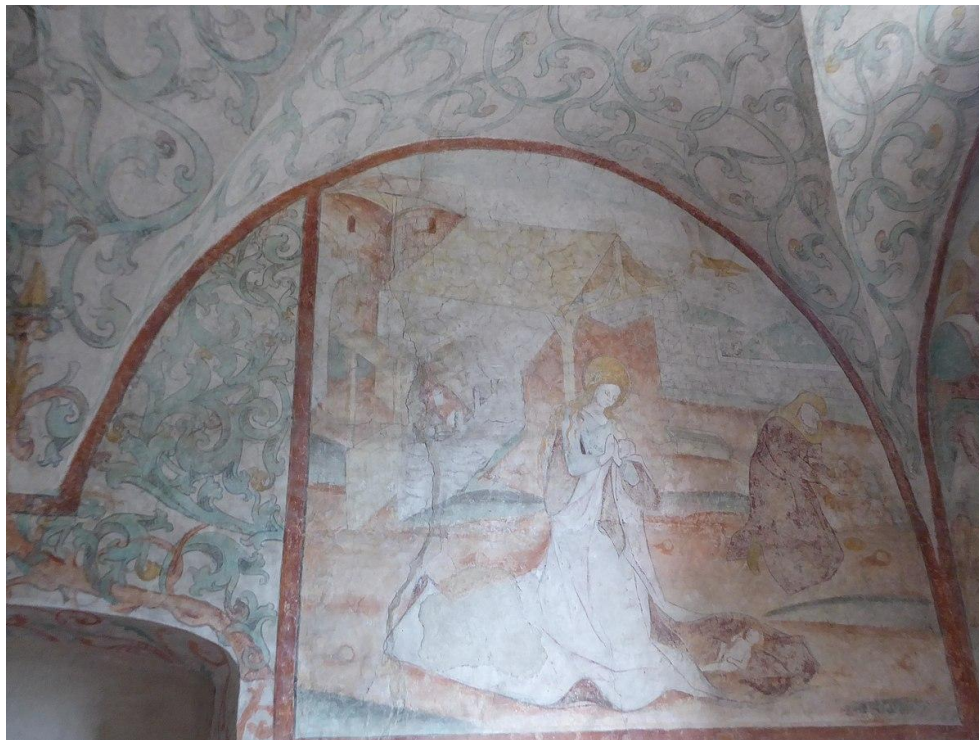
Obr. 74 Zelená světnice v zámecké věži s nástěnnými malbami z konce 15. století v Blatné. Foto převzato: <http://www.kultura.cz/profile/41095-rozsirena-prohledkova-trasa> (vyhledáno 22. 10. 2021)



Obr. 75 Soudnice, klenba, 1503–1507, zbytky nástěnných maleb a rostlinné výzdoby, Jindřichův Hradec. Foto: Hana Kulhavá, převzato Martin Vaněk, *Reprezentační prostory Jindřicha IV. z Hradce* (diplomní práce), Filozofická fakulta MU, Praha 2008, obr. 54.



Obr. 76 Vegetabilní výmalba refektáře kláštera v Herzogenburgu, konec 15. století.
Foto převzato: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/Herzogenburg_ehem_Refektorium02.jpg (vyhledáno 25. 7. 2021)



Obr. 77 Celý prostor bechyňské stromové síně, kolem roku 1515, zámek Bechyně.
Foto převzato: <https://www.vylety-zabava.cz/tipy-na-vylet/jizni-cechy/5351-navstivte-zamek-bechyne> (vyhledáno 20. 10. 2021)



Obr. 78 Klenba královské oratoře v pražské katedrále sv. Víta. Foto: autorka.



Obr. 79 Detail větvoví užitého na královské oratoři pražské katedrály. Foto: autorka.

