

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Mgr. Elena Sochatzi Babich

**„Homo deformis“.
Fascinace deformovanou podobou
lidského těla v českém prostředí mezi léty
1526–1620**

Disertační práce

Vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D.

Praha 2021

Prohlášení

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

V Praze dne 5. 3. 2021

Elena Sochatzi Babich

Bibliografická citace

„Homo deformis“[rukopis]: Fascinace deformovanou podobou lidského těla v českém prostředí mezi léty 1526–1620: disertační práce / Elena Sochatzi Babich; vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Zlatohlávek, Ph.D. -- Praha, 2021. 226 s.

Anotace

V průběhu 16. století se setkáváme s jevem, kde tělesně postižení byli kvůli svému vzhledu považováni za kuriozity nebo zázraky. Některé případy byly tak neuvěřitelné, že dávaly impuls k vytvoření uměleckého díla. Námět abnormálně tělesně postižených byl populární mezi všemi společenskými vrstvami a jejich podobizny byly shromažďovány měšťany, vědci, šlechtici a králi.

Disertační projekt „*Homo deformis. Fascinace deformovanou podobou lidského těla v českých zemích v letech 1526–1620*“ si klade za cíl prozkoumat, jak bylo vyobrazení „homo deformis“ představeno ve výtvarném umění v českých zemích v kontextu Svaté říše římské národu německého v letech 1526 až 1620.

Tato disertační práce studuje jednotlivé příklady lidské monstrosity, které se objevují na nejrůznějších formách ztvárnění: portrétech, alegoriích, vědeckých ilustracích a novinových letácích. Zkoumá podobizny abnormálně tělesně postižených a zaměřuje se na jejich symbolický význam a estetickou interpretaci. Věnuje se otázkám vnímání abnormálně tělesně postižených v 16. století a shrnuje znalosti o jednotlivých osobách. Ukazuje, jak raně novověká česká společnost reagovala na vzhled abnormálně postižených a do jaké sociální kategorie je zařazovala.

Projekt studuje důvody umělecké motivace pro vytváření vyobrazení „homo deformis“ v 16. století. Zkoumá, zda umělci 16. století byli schopni anatomicky správně zobrazit jev abnormálně tělesně postižených, a také se zaměřuje na ikonografickou problematiku vyobrazení znetvořených osob v letech 1526 až 1620.

Klíčová slova

Sbírky kuriozit, monstra, České království 16. století, manýrismus, portrét 16. století, lékařství 16.–17. století, dějiny vnímání, Rudolf II., groteska, tělesné postižení

Abstract

„Homo deformis“. The fascination by appearance of deformed human body in the Czech lands between 1526–1620

During the 16th century occurred a new phenomenon, that the physically disabled people because of their visage were presented as curiosities or miracles. Some cases were so incredible therefore their appearances gave an impulse for creating an artwork. The images were popular between all social levels, were collected by townspeople, scientists, nobles and kings.

The dissertation thesis „Homo deformis“. The fascination by appearance of deformed human body in the Czech lands between 1526–1620 aims to explore how the phenomenon of human curiosities was reflected in early modern visual art in the Czech lands.

This dissertation thesis bases on individual examples of human monstrosity in various art forms as an portraits, allegories, scientific illustrations and pamphlets.

It exams images of abnormal disabled people between 1526–1620 and focuses on they symbolic meaning, aesthetic interpretation. It summarizes the knowlege about percepti-
ons of depicted abnormal persons in 16th century. It also shows the Early modern society
reactions about „homo deformis“, their everydayness and social status.

This thesis studies reasons why the disabled body was a kind an inspiration for artists.
It examines ii the artists of 16th century were able to picture cases of physicality deformed
bodies anatomically correctly. It also focuses on the iconographic motive of the monstro-
sity and rendition problém of abnormal desabled people in 16th century.

Keywords

Cabinets of curiosities, monsters, Czech lands in 16th century, mannerism, portrait
16th century, medicine in 16th – 17th century, history of perception, Rudolf II, grotesque,
abnormal disabled people

Počet znaků (včetně mezer): 469 501

Poděkování

Chtěla bych poděkovat vedoucímu práce docentu PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, PhD., za odborné konzultace a trpělivost. Ráda bych poděkovala grantové agentuře Univerzity Karlovy za finanční podporu mého projektu. Dále děkuji své rodině, jejíž láska a podpora mi pomohly tento projekt dokončit. Také bych chtěla poděkovat pracovníkům NPÚ a pracovníkům příslušných muzeí a archivů.

Obsah

Úvod	1
1. Podstata jevu „homo deformis“ jako sociálního a kulturního fenoménu	17
1.1. Vymezení pojmu „homo deformis“. Jeho klasifikace a typologie ...	17
1.2. Obrazová tradice „homo deformis“ ve vztahu k českým zemím 16. století	27
2. Každodennost „homo deformis“ a vztah raně novověké společnosti k abnormálně deformovanému lidskému tělu v letech 1526 až 1620	40
2.1. Lidské kuriozity jako živý sběratelský exemplář na šlechtických a panovnických dvorech	40
2.2. Místo a role vyobrazení „homo deformis“ ve středoevropských uměleckých sbírkách kuriozit 16. století	49
2.3. Podobizny „bezrukých kaligrafů“. Specifika jejich reprezentace a vnímání jevů současníky 16. století.....	60
3. Vyobrazení „homo deformis“ v masové „neelitní“ kultuře v českých zemích na přelomu 16.–17. století	73
3.1. Specifika tištěné ilustrace jako výtvarného díla	73
3.2. „Homo deformis“ z pohledu vědy 16. – poč. 17. století. Lékařské příručky a ilustrace v nich.....	82
3.3. Vyobrazení „homo deformis“ na novinových letácích v multikulturním českém prostředí mezi léty 1526 až 1620.....	93
4. Vyobrazení deformovaných podob lidského těla v uměleckých sbírkách v českých zemích v mezinárodních souvislostech.....	118
4.1. Otázka realismu na portrétech abnormálně postižených	118
4.2. Vyobrazení postižených růstovou poruchou, jejich identifikace a reprezentace ve středoevropských uměleckých sbírkách	122
4.3. Vyobrazení „homo deformis“ jako divého muže v rudolfinských sbírkách v mezinárodních souvislostech.....	150
4.4. Fascinace postiženou hirsutismem. Portrét Heleny Antonie ze sbírek zámku Velké Losiny	175
4.5. Estetická otázka znetvořených těl „homo deformis“ a způsoby vyobrazení jejich ošklivosti.....	183
Závěr	193
Seznam použitých zkratk	198
Seznam pramenů a literatury	199
Seznám vyobrazení.....	219

Úvod

Tento disertační projekt s názvem „*Homo deformis*“. *Fascinace deformovanou podobou lidského těla v českém prostředí mezi léty 1526–1620* je zaměřen na studium fenoménu lidských tělesných abnormalit v pozdně renesančním výtvarném umění v českých zemích v kontextu Svaté říše římské.

Při definování tématu disertačního projektu byl zvolen latinský výraz „*homo deformis*“, který se prozatím v uměleckohistorické literatuře neužívá. Zvolená terminologie není na rozdíl od jiných výstižných názvů tohoto jevu negativně zabarvená, otevírá tak cestu pro vědecké zkoumání zbavené současných stereotypů myšlení. „*Homo deformis*“ je zkratka člověk trpící tělesnými abnormalitami, které deformují jeho vzhled. Tato postižení považovaná i dnes z lékařského hlediska za mutace a monstrozitu, představují značný estetický problém. Tato disertační práce, přestože výrazně spadá do problematiky teratologie a estetických hodnot, se spíše zaměřuje na výtvarnou stránku jevu „*homo deformis*“ v minulosti. Zajímalo by nás, jak lidé v 16. a na počátku 17. století vnímali podobný fyziologický problém, proč se podobná vyobrazení sbírala a také jakým způsobem umělci zobrazovali jev abnormálně postižených. Dále je přirozená otázka umělecké interpretace. Obsahovala jejich díla realistické prvky, či byla pouhou umělcovou fantazií plnou náboženských varování o křesťanském konci světa?

V průběhu středověku a novověku byli lidé i zvířata s vrozenými vadami, jejichž podoba se příliš odchylovala od normy, považováni za monstra. Odlišnost ve věku, nevyvinuté části těla či jiné abnormality byly v lidovém středověkém myšlení považované za „zvířecí“ nenormálnosti a výplody ďábla.¹ Renesanční evropská společnost navazuje na středověké myšlení, a proto tyto osoby též zařazovala k podivuhodným pololidským bytostem. V 16. století se setkáváme s jevem, kdy tělesně postižený byl kvůli svému vzhledu prezentován v uměleckých sbírkách jako kuriozita. Obzvláště Habsburské se zajímali o podobné hříčky přírody, o čemž vypovídá sbírka Ferdinanda II. Tyrolského (1529–1595) na zámku Ambras.

Z estetického hlediska je podobná záliba v abnormalitách rozporuplná. „Námět“ deformované podoby lidského těla porušuje klasický kánon krásy z doby renesance. Podobizny lidských kuriozit se objevují v průběhu šestnáctého a začátku sedmnáctého století v nejrůznějších formách ztvárnění: portréty, alegorie, vědecké ilustrace a novinové

¹ KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2017

letáky. Tato ztvárnění poukazují na transformaci mentality, která měla dopad na tvůrčí vkus společnosti a kulturní proměnu.

Objektem studia této disertační práce je námět „homo deformis“ a způsoby jeho ztvárnění ve výtvarném umění v období mezi roky 1526 až 1620. Za subjekt tohoto výzkumu považujeme umělecké dílo či umělecký artefakt, obsahující námět „homo deformis“ a rozšířené v českých zemích v rámci Svaté říše římské národu německého. Do objektu našeho výzkumu spadá jak vysoké, tak nízké umění, jakým je například takzvaná lidová grafika. Za umělecký artefakt považujeme hlavně taková obrazová díla, která se snaží o jednoznačný a co nejrychlejší sdělovací proces, nechybí jim ale estetická funkce.² Pojem umělecké dílo má naopak více významů a časově se proměňuje.³ V renesanci bylo umělecké dílo ještě do jisté míry spojeno s řemeslným výrobkem a stejně jako „obrazové médium“ dokázalo v sobě sjednotit více funkcí včetně informativní, užití a také estetické.⁴ Za charakteristický znak uměleckého díla považujeme jeho mnohovrstvý symbolismus a s tím spojený pomalý a mnohadimenzionální proces jeho chápání divákem.⁵ Dle našeho názoru některá renesanční „lidová“ jednolistová produkce s námětem „homo deformis“ obsahuje určitou ikonografickou složku, která „zpomaluje“ proces vnímání díla a nabízí několik interpretací, proto některé takové jednolistové ilustrace jsou námi považované za umělecké dílo.

Výzkum subjektů se soustředí do rozmezí let 1526 až 1620, v ojedinělých případech však může dojít k překročení horní hranice. Zvolený časový úsek odráží změnu v mentalitě a uměleckém slohu, která dále souvisí s politickou a sociální situací. Jedná se o období renesančního a postrenesančního neboli „manýristického“ uměleckého stylu v českých zemích. Politicky zvolený časový úsek spadá do vlády prvních Habsburků, pro které je relevantní propojení Českého království se Svatou říší římskou národa německého. Mentalitu doby také ovlivnily nadnárodní události, jakými byly reformace a probíhající humanismus.

Období 1550–1620 ve středoevropském umění, kam spadá většina našich prodávaných děl, je považováno za problematičtější ze stylistického hlediska. Měli bychom

² BELTING 2000, 177

³ MUKAŘOVSKÝ 2008, 10

⁴ MUKAŘOVSKÝ 2008, 12; BELTING 2000, 177

⁵ BELTING 2000, 178

uvést, že termín „manýrismus“ je velice diskutabilní a mnozí autoři se ho snaží vyvarovat.⁶ Manýrismus byl původně spojován s tvorbou italských umělců po roce 1520, kteří napodobovali „manieru“ mistrů vrcholné renesance.⁷ Sám termín „maniera“ je problematický. U Vasariho se ukazuje nejen jako charakteristický projev tvorby určitého umělce, ale je také míněn v širším kontextu jako styl.⁸ Prvním, kdo prohlásil manýrismus za samostatný umělecký sloh, byl představitel vídeňské školy Max Dvořák. Předtím badatelé jako Jakob Burckhardt⁹ a Henrich Wölfflin¹⁰ považovali manýrismus pouze za jakousi „pokleslou“ úpadkovou fázi italské renesance.¹¹ Dvořák ve svém díle *Umění jako projev ducha* došel k názoru, že manýrismus je styl přechodové a zlomové epochy, který reflektuje „duchovní obrat“ 16. století, kde převládaly pocity zklamání, skepse a chaosu.¹² Debata o manýrismu se široce vyvíjela v letech 1920 a 1930 hlavně mezi představiteli školy „nového empirismu“. Většina jich prohlásila manýrismus za neklasický sloh, jakýsi „styl chaosu“. Werner Weisbach tvrdil, že všechny styly v epoše chaosů mají společné prvky, a proto je manýrismů v nejrůznějších obdobích hodně.¹³ Walter Friedländer považoval manýrismus i baroko za neklasické styly, a proto využíval termín manýrismus ve významu protobaroko.¹⁴ V roce 1960 se objevily publikace od Arnolda Hausera¹⁵, Johna Scheermana¹⁶, kteří uznávali manýrismus jako samostatný styl 16. století. Stejně i Erwin Panofsky ukázal, že manýrismus byl osobitý sloh, který byl reakcí na určitou historickou atmosféru v minulosti.¹⁷ V českých zemích bylo manýristické umění spojeno s kulturou na dvoře Rudolfa II., tento fenomén měl internacionální povahu.¹⁸

Naše studie chce ukázat, jak se téma abnormálně tělesně postižených promítalo v českém umění 16.–17. století ve středoevropském kontextu a zda v jeho vyobrazeních mohla být využita jakási „maniera“ umělce? V manýrismu můžeme často sledovat zálibu

⁶ Thomas DaCosta Kaufmann nepovažuje za správné označovat rudolfinské umělce jako manýristy, protože ukazuje, že na rudolfinském dvoře existovali jak umělci, kteří malovali dle představy, tak i takoví, kteří vytvářeli naturalistické práce. Proti němu se vyjadřuje Evans Robert John Welson ve své knize *Rudolf II. a jeho svět*. Viz EVANS 1997, 14; KAUFMANN 1988

⁷ FUKALA 2000, 9

⁸ PREISS 1974

⁹ BURCKHARDT 2013

¹⁰ WÖLFFLIN 1950

¹¹ PREISS 1974, 49–50

¹² PREISS 1974, 51–52; DVOŘÁK 1936

¹³ PREISS 1974, 60; WEISBACH 1942

¹⁴ FRIEDLAENDER 1957; PREISS 1974, 55

¹⁵ HAUSER 1986; PREISS 1974, 64

¹⁶ SHEARMAN 1967

¹⁷ PANOFSKY 2013

¹⁸ FUČÍKOVÁ 1997; EVANS 1997; KAUFMANN 1988

v ošklivosti a bizarnosti.¹⁹ Z estetického hlediska je podobný zájem o abnormality značně rozporuplný, nemůžeme však hodnotit vkus 16. století ze současného hlediska, musíme přistupovat k danému tématu více historicky. Námět deformované podoby lidského těla porušuje klasický kánon krásy, který se používal během renesance. Jeho ztvárnění poukazuje na transformaci mentality, která měla dopad na tvůrčí vkus společnosti a kulturní proměnu. V manýristickém období byla pro vyjádření krásy lidského těla široce využívána tak zvaná „figura serpentiniata“, která byla určitým způsobem deformována a neodpovídala proporčním kánonům. Její dynamika se využívala pro demonstraci emočního a duchovního stavu osoby.

Literatura k tématu „homo deformis“ je velice obšírná. Její rozmanitost je určena interdisciplinarním výzkumem, který zasahuje do několika rovin a propojuje dějiny umění, lékařství a výzkum historické mentality. Na druhou stranu je téma poměrně nové, proto nemůžeme očekávat vysoký počet publikací, které se zaměřují výhradně na výzkum vyobrazení deformovaného lidského těla v 16. a 17. století v českých zemích. Pro zjednodušení můžeme literaturu k dané problematice roztrždit do tří skupin.

K první skupině patří historická literatura, která zkoumá tělesně postižené v 16. a 17. století, zaměřuje se na reakce společnosti a snaží se určit sociální status „homo deformis“ ve dvorských rezidencích a v městském prostředí.

Zahraniční historická věda se tématu abnormálně postižených začala věnovat již v první polovině 19. století. Zpočátku byla přítomnost lidí s tělesnými abnormalitami na šlechtických a královských rezidencích sama o sobě zajímavým elementem v rámci dějin každodennosti, později se začal zkoumat i jejich sociální status. Již v roce 1885 publikoval německý historik Josef Hirn práci o životě na dvoře Ferdinanda II. Tyrolského, kde se zmiňoval o zvláštních služebnících na arcivévodském sídle.²⁰ Další velice významnou práci je výzkum španělsky mluvícího historika José Moreno Villy z roku 1939, který uvedl seznam tělesně postižených (kolem 150 osob) žijících na dvoře španělských Habsburků mezi roky 1563 a 1700.²¹ Jiný španělský historik Fernando J. Bouza se ve své monografii z roku 1991 také zabýval lidmi s tělesnými abnormalitami na šlechtických rezidencích.²² Autor si myslí, že pouze dvorská společnost si mohla opravdu vážít abnormálně postižených a cenila si jich jako kuriozit, nebrala je pouze jako zrůdy. Později,

¹⁹ MERHAUT/URBAN/VOJTĚCH 2006, 11

²⁰ HIRN 1885

²¹ MORENO VILLA 1939

²² BOUZA ALVAREZ 1991

v roce 2006, věnoval francouzský medievalista Jacques Heers ve své studii o karnevalové kultuře značnou pozornost postavám blázna a dvorského blázna ve středověké společnosti.²³ Ze stejného období pochází monografie Margaret Katritzky, která se zabývala studiem komedie Dell'arte v období 1560–1620. Ve své práci badatelka došla k výsledku, že herci v raně novověké Evropě mohli být i tělesně postižení.²⁴ Dalším jejím velkým přínosem do tohoto tématu je výzkum personálních záznamů tří soudobých lékařů ze 16. století, kteří se zmiňovali o slavnostním, festivalovém a divadelním životě raně novověkého sociumu.²⁵ Z novějších prací můžeme uvést společnou publikaci J. Slatara M. Lopez-Terrada a J. Pardo-Tomase z roku 2016, kteří zkoumají rozvíjející se chápání nestvůrnosti a normy v lékařské kultuře Španělského impéria.²⁶

V české historiografii se tématu každodennosti na šlechtických a královských rezidencích raně novověkých Čech věnoval především Václav Bůžek.²⁷ Základní literaturou k tématu českého každodenního života v 16.–17. století jsou také práce Marie Koldinské,²⁸ Petra Mařy,²⁹ Jaroslava Pánka,³⁰ Jaroslavy Hausenblasové³¹ a dalších. Jako velice přínosná se nám jeví také studia fraucimorů a ženských ceremoniálů na šlechtických sídlech v 16. století. Tomuto tématu se věnovaly především Milena Hajná³² a J. Hausenblasová.³³ Důležitou prací k tématu české každodennosti, renesančního a manýristického vnímání v 16. a 17. století, je monografie věnovaná alchymii od Ivy Purše a Vladimíra Karpenka.³⁴

Posledních několik let se v zahraniční historiografii objevuje více studií věnovaných tématu vnímání lékařských kuriozit v novověku. Výzkumu historických případů tělesných abnormalit a sociální reakce na jejich mimořádná těla se věnovali Anna Czarnowus³⁵ a Alan W. Bates³⁶ a hlavně Eugen Holländer.³⁷ Téma deformované podoby lid-

²³ HEERS 2006

²⁴ KATRITZKY 2006

²⁵ KATRITZKY 2012

²⁶ SLATER/LÓPEZ-TERRADA/PARDO-TOMÁS 2016

²⁷ BŮŽEK 1993; BŮŽEK 1997; BŮŽEK 2000; BŮŽEK/JAKUBEC 2012

²⁸ KOLDINSKÁ/MAŘA 1997; KOLDINSKÁ 2001

²⁹ MAŘA 1997

³⁰ PÁNEK 1989; PÁNEK 1993

³¹ HAUSENBLASOVÁ/HOJDA 1993;

³² HAJNÁ 2001

³³ HAUSENBLASOVÁ 2009

³⁴ PURŠ/KARPENKO 2011

³⁵ CZARNOWUS 2009

³⁶ BATES 2005

³⁷ HOLLÄNDER 1922

ského těla se zároveň objevuje v monografii francouzského historika Roberta Muchembleda, který se věnoval dějinám d'ábla.³⁸ Tělesná abnormalita je také oblastí výzkumu dějin lékařství. Důležitou monografií v tomto aspektu je práce anglického historika Roye Portera.³⁹

V české historické literatuře se tématu lidských monster, tělesně postižených a reakcí společnosti na ně zabývali Jana Rozehnalová⁴⁰ a Boris Titzl.⁴¹ Vývoj české anatomie v 16. století zkoumal David Tomíček.⁴²

Do skupiny historické literatury jsou zařazeny také publikace, zabývající se středoevropskou tištěnou produkcí z období let 1526–1620. Tyto studie ukazují, jak jednotlivé tištěné ilustrace rozšířené na území Svaté říše římské národu německého popularizovaly jev „homo deformis“. Přestože se může zdát, že by studie zkoumající tištěnou ilustraci v českých zemích v 16. a 17. století měly patřit do umělecko-historické literatury, jsou většinou napsané právě literárními historiky. Základní literaturou týkající se této otázky jsou práce Petra Voita⁴³, Cyrila Straky⁴⁴ a Pravoslava Kneidla.⁴⁵

Do druhé skupiny patří umělecko-historická literatura, jež se zmiňuje o tělesně postižených jako o výtvarném námětu. Většinou se jedná o práce, které popisují habsburské umělecké sbírky 16.–17. století, včetně výzkumů pražské kunstkomoře Rudolfa II. Dále je do této skupiny řazena literatura, zaměřující se na knižní ilustrace či na evropské renesanční a manýristické sběratelství šestnáctého a sedmnáctého století.

Jednou z prvních zahraničních kunsthistorických prací věnovaných habsburským sbírkám kuriozit a naturálií byl katalog z roku 1979 od Elisabeth Scheicher.⁴⁶ Později se téma habsburských sbírek objevilo i v následujících publikacích: Johann Felmayer⁴⁷ z roku 1986, katalogu sbírek věnovaném kunstkomoře Ferdinanda II. Tyrolského od Alfreda Auera⁴⁸ z roku 1995, výzkumu uměleckých sbírek Ferdinanda I. od Wilfrieda

³⁸ MUCHEMBLED 2007

³⁹ PORTER 2001

⁴⁰ ROZEHNALOVÁ 2007

⁴¹ TITZL 1998

⁴² TOMÍČEK 2009

⁴³ VOIT 2006a; VOIT 2006b; VOIT 2008

⁴⁴ STRAKA 1925

⁴⁵ KNEIDL 1983

⁴⁶ SCHEICHER 1979

⁴⁷ FELMAYER 1986

⁴⁸ AUER 1995; AUER/SEIPEL 2004; AUER 2006

Seipela⁴⁹ a dalších. Velice přínosný je také katalog sbírek *Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* z roku 1988.⁵⁰ Nejnovější prací, která obsahuje výzkum vyobrazení tělesně postižených, je katalog sbírek Ferdinanda II. Tyrolského z roku 2017.⁵¹

Velkým přínosem zahraničních kunsthistoriků pro výzkum vyobrazení tělesných abnormalit na rudolfinském dvoře jsou monografie od Thomase DaCosty Kaufmanna. V jedné z nich se autor snaží o stylistické zařazení produkcí rudolfinských umělců⁵², ve své druhé knize se věnuje uměleckému stylu Arcimbolda.⁵³ Později se tímto umělcem zabývala také Sylvia Ferino-Pagden, podle které byl Arcimboldo hlavním popularizátorem námětu deformovaného lidského těla.⁵⁴ Téma ztvárnění tělesně postižených v rudolfinských sbírkách se dále objevuje v publikacích věnovaných vyobrazení kuriozit a naturalii.⁵⁵ Tomuto tématu se například věnovala badatelka Thea Vignau-Wilberg, která studovala tvorbu Jorise Hoefnagla.⁵⁶

Česká uměleckohistorická literatura nepochybně hraje nejdůležitější roli ve výzkumu rudolfinského umění. Tomuto tématu se věnovala především Eliška Fučíková⁵⁷ a jiní přední čeští kunsthistorici jako Jaromír Neumann⁵⁸, Lubomír Konečný⁵⁹, Beket Bukovinská⁶⁰ a Pavel Preiss.⁶¹

S vyobrazením abnormalit se můžeme setkat také v literatuře věnující se portrétní malbě 16. a 17. století. Příkladem takové literatury je monografie anglického kunsthistorika Lornee Campbella, který zkoumá sociální postavení portrétovaných dvorních trpaslíků.⁶² Groteskní znázornění těl dvorních trpaslíků také zkoumala ve své práci Robin O'Bryan.⁶³ Velkým přínosem pro dané téma je práce Touby Ghadessi Fleming z roku 2018, zkoumající vyobrazení tělesně postižených na italských dvorních portrétech.⁶⁴ Zde samozřejmě musíme upozornit i na vědeckou činnost italského kunsthistorika Roberta Zapperiho, který se věnoval rodině Gonzalesových a sledoval její vliv na evropské

⁴⁹ SEIPEL 2003

⁵⁰ VERLAG 1988

⁵¹ KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2017

⁵² KAUFMANN 1988

⁵³ KAUFMANN 2009

⁵⁴ FERINO-PAGDEN 2006

⁵⁵ HENDRIX 1997

⁵⁶ VIGNAU-WILBERG 2018

⁵⁷ FUČÍKOVÁ 1986; FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991; FUČÍKOVÁ 1997

⁵⁸ NEUMANN 1951; NEUMANN 1963

⁵⁹ KONEČNÝ 2002; KONEČNÝ 2009

⁶⁰ BUKOVINSKÁ 1997

⁶¹ PREISS 1974

⁶² CAMPBELL 1990

⁶³ O'BRYAN 2012

⁶⁴ FLEMING 2018

umění.⁶⁵ Portrétům Gonzalesových se také věnovala Christiane Hertel ve svém článku z roku 2001.⁶⁶ Zajímavým studiem je článek Eleny Lazzarini, ve kterém zkoumá estetickou povahu vyobrazení deformovaných těl v manýrismu.⁶⁷ Za velice přínosný považujeme článek Margot Rauch⁶⁸ a také v neposlední řadě bych se chtěla zmínit o výzkumu renesančních portrétů v českých zemích od Blanky Kubíkové.⁶⁹

Z předchozí analýzy kunsthistorické literatury vyplývá, že se autoři nejčastěji zabývají podobiznami rodiny Gonzalesových ze sbírek Ferdinanda II. Tyrolského a Rudolfa II. V rudolfinské kunstkomoře se ale také objevují díla, která zachycují tělesně postižené jako sekundární námět, často ve funkci dvorního baviče. Stejně tak i vyobrazení tělesně postižených ze sbírek na zámku Ambras stále skrývají mnoho otázek ohledně autorství, důvodů pořizování podobných obrazů a identifikace portrétovaných.

Jev „homo deformis“ se však neobjevuje pouze v císařských sbírkách. V literatuře se také setkáváme s tím, že se námět postižených objevuje i v knižní ilustraci a dalších formách ztvárnění. Tématu abnormálně postižených v německém kulturním prostředí se věnovala badatelka Jennifer Sprinks, která zkoumá převážně středoevropskou tištěnou ilustraci 16. století.⁷⁰

Do třetí skupiny bibliografické analýzy můžeme zařadit literaturu, jež se věnuje kulturní antropologii a dějinám vnímání. Historický výzkum tělesně postižených se nepohybuje pouze v rámci šlechtických rezidencí. Důležitou roli hraje také městské prostředí, ve kterém se vyvíjí masová kultura neelitních vrstev. Tématu lidové kultury raně novověké Evropy se věnoval anglický historik Peter Burke⁷¹ a francouzský medievalista Jaques Le Goff.⁷² Oba autoři pracují s kolektivními představami, jež mentálním způsobem ovlivňovaly podobu neelitní kultury mezi roky 1500–1800, dále pak její střetávání se s kulturou vzdělanců z vyšších sociálních vrstev. Z dřívějších prací věnovaných tématu masové kultury novověké Evropy 16. století můžeme uvést článek Rudolfa Wittkowera z roku 1942.⁷³ Poukázal zde na to, že populární ilustrace a příběhy o podivuhodných tvorech z nově objevených „východních Indií“ představovaly přeživší starořeckou koncepci monstrózních ras na okraji světa. Později se tomuto tématu věnovala také Alexa Wright,

⁶⁵ ZAPPERI 2004

⁶⁶ HERTEL 2001

⁶⁷ LAZZARINI 2011

⁶⁸ RAUCH 2007

⁶⁹ KUBÍKOVÁ 2016

⁷⁰ SPRINKS 2015

⁷¹ BURKE 2005; BURKE 2007

⁷² LE GOFF 2005; LE GOFF 2006

⁷³ WITTKOWER 1942

kteřá zkoumá sociální funkci monster ve vizuální kultuře od starověku do současnosti.⁷⁴ Ukázala, že se monstra stala úložištěm určitých lidských vlastností, které musí být odmítnuty a poraženy. Monstrosita jako vizuální fenomén se objevuje v monografii Wese Williamse z roku 2011, který se snaží určit význam monster v raně novověké evropské kultuře.⁷⁵ Důležité se také jeví dílo Lorraine Daston a Katharine Park, v němž zkoumají vztah vědců, umělců a filozofů k přirozeným a nadpřirozeným jevům, monstrům a zázrakům od středověku až do roku 1750.⁷⁶

Téma abnormálně tělesně postižených také předpokládá práci s definicí pojmu abnormality. Francouzský historik Michaele Foucault se ve svém díle věnuje právě tomu, co je to vlastně abnormalita či monstrosita a jak se společnost stavěla k abnormálně postiženým v průběhu dějin.⁷⁷ Další, kdo se zabývá tématem vnímání lidského těla, je současný francouzský historik Alain Corbin. Ve své knize *Dějiny těla* z roku 2005 ukazuje, jak se v průběhu staletí měnil přístup k tělu, jakou roli v tom hrálo náboženství, medicína, lidová kultura a umění.⁷⁸

Téma „homo deformis“ vyžaduje práci s estetickými kategoriemi v minulosti, základní literaturou k této otázce jsou teoretická pojednání italského kulturního historika Umberta Eca, jenž se věnoval dějinám krásy a ošklivosti.⁷⁹ O ošklivosti v pouličním renesančním umění jako o specifické kategorii pojednává ruský teoretik umění Michail Michajlovič Bachtin. Dle našeho názoru jeho koncepce „groteskního realismu“ nejlépe odráží způsob, jakým vnímali současníci vizuální masovou kulturu 16. století.⁸⁰ Do této třetí skupiny patří i další teoretická pojednání věnovaná dějinám vnímání uměleckého díla a jeho interpretací. Příkladem můžou být práce Erwina Panofského,⁸¹ Ernsta Gombricha,⁸² *Čtení obrazů* od Alberta Manguela a také dílo Jonathana Sawday.⁸³ Důležitým přínosem pro náš výzkum jsou studie Hanse Beltinga, jeho antropologický přístup k obrazovému médiu vysvětluje odlišný vztah diváka a obrazu v různých historických epochách.⁸⁴

⁷⁴ WRIGHT 2013

⁷⁵ WILLIAMS 2011

⁷⁶ DASTON/PARK 2001

⁷⁷ FOUCAULT 2005

⁷⁸ CORBIN 2012

⁷⁹ ECO 2007; ECO 2015

⁸⁰ BACHTIN 2007

⁸¹ PANOFSKY 2013; PANOFSKY 2014

⁸² GOMBRICH 2017; GOMBRICH 2019

⁸³ SAWDAY 1995

⁸⁴ BELTING 2000; BELTING 2002; BELTING 2011

Metodologie k problematice daného projektu vyžaduje určitou kreativitu. Téma je zkoumáno v rámci interdisciplinárního přístupu, který zasahuje do několika rovin a propojuje dějiny umění, lékařství a otevírá prostor pro výzkum historické mentality a vnímání uměleckého díla v raně novověké společnosti. Během výzkumu se budeme zajímat nejen o to, jak umělci vytvářeli vyobrazení „homo deformis“, ale také proč je zobrazovali určitým způsobem. To znamená, že při využití tradičních metod deduktivní a induktivní metody, ikonografické a ikonologické analýzy děl, kritiky historického pramene se budeme pohybovat i v rámci kulturně-historické antropologie a přesněji v rámci dějin mentalit. Dějiny mentalit vznikly už na počátku třicátých let dvacátého století. Populárním badatelským tématem se staly především díky třetí generaci historiků školy Annales na konci šedesátých let dvacátého století. K této třetí generaci patřili Georg Duby, Robert Mandroua a Jacques Le Goff, kteří se věnovali zkoumání názorů jednotlivých sociálních skupin ve středověku a novověku. Koncept dějin mentality zdůrazňuje výzkum kolektivních životních představ a předpokládá, že vnímání ovlivňuje dlouhodobý kulturní vývoj. V rámci tohoto výzkumu bude často užíván termín „vnímání“, což chápeme jako citové poznání předmětů prostřednictvím smyslů, které vytváří subjektivní odraz objektivní reality. Během percepce může člověk dle minulých zkušeností vytvářet stereotypy či jinak zjednodušovat realitu. Tento přístup by měl prozradit, jak umělci vnímali tělesně postižené, když v 16. století nebylo lékařství ještě natolik vyvinuto a o nemocích způsobujících abnormalitu se toho mnoho nevědělo.

Německý kulturní historik Hans Belting ve svých studiích *Likeness and Presence: A history of the image before the era of art*⁸⁵ a také *An anthropology of images: Picture, medium, body*⁸⁶ využívá historicko-antropologický přístup při analýze uměleckých děl. Ukazuje, jak bylo historicky vnímáno obrazové médium, jaké reakce vyvolávalo u diváka určitých historických společností. Jeho metodu využíváme pro analýzu podobizen abnormálně postižených.

Důležitou metodologickou složkou našeho výzkumu je pojem groteska. Ruský kulturní historik M. M. Bachtin v první polovině 20. století předložil vlastní koncepci „groteskního realismu“, která pramenila ze smíchové lidové kultury středověku a renesance.⁸⁷ Bachtin definuje groteskní obraz jako něco rozporného, ošklivého, nestvůrného

⁸⁵ BELTING 2002

⁸⁶ BELTING 2011

⁸⁷ BACHTIN 2007

a nepřístojného. Groteskní obraz zachycuje jakoukoliv deformaci těla, jeho rozklad, porod, stáří atd.⁸⁸ Bachtinova teorie, i když se soustřeďuje na lidovou kulturu, má společnou složku spolu s koncepcí „vážných vtipů“ od Thomase DaCosty Kaufmanna. Kaufmann ve své knize *Arcimboldo: Visual jokes*⁸⁹ píše, že bychom k humoru 16. století měli přistupovat více historicky a přijmout jeho nejrůznější projevy včetně bizarností a odporností. Thomas DaCosta Kaufmann považuje grotesky za vizuální paradoxy, které pro společnost 16. století nebyly pouhou dekorací, ale měly i komický účinek.

V naší práci tak zkusíme zjistit, zda je koncepce groteskního realismu či koncepce „vážných“ vhodná pro vyobrazení „homo deformis“ v českých zemích 16.–17. století.

Jev „homo deformis“ nebyl výhradně součástí elitní kultury, vyobrazení abnormálně postižených, které můžeme nalézt v knižních ilustracích a na jednolístech, které byly součástí populární kultury 16. století. To jistým způsobem ovlivňuje jak subjekt našeho studia, tak i výběr písemných pramenů a obrazových médií, protože fenomén vyobrazení „homo deformis“ se vyskytuje jak ve „vysoké“, tak i v „nízké“ kultuře.

Takzvaná „lidová“ či „nízká“ kultura nepředpokládá, že se jedná výhradně o orální kulturu rolníků a nevzdělaných vrstev obyvatelstva. Nízká kultura není jednotná a skládá se z několika subkultur venkovského a městského obyvatelstva, marginálních skupin a vstupuje do interakce s kulturou vzdělanců. Takzvaná „letáková“ kultura polovzdělanců se nacházela mezi vzdělaneckou a ústní kulturní tradicí a čerpala z obou. V populární literatuře 16.–17. století existovala poměrně velká hierarchie žánrů, která byla na pomezí vzdělanecké a lidové produkce.⁹⁰ Patřila sem například kázání mnichů, letáky a jednolisty.⁹¹ Na lidové kultuře se také mohla podílet i šlechta i duchovní, například během karnevalových slavností. V ojedinělých případech také mohlo docházet k „aristokratizaci“ masové kultury. Tento proces předpokládá oboustranný kulturní přenos, nebo dokonce plynulý přechod mezi lidovou a elitní tradicí.⁹²

Výběr pramenů pro náš výzkum můžeme roztrždit na osobní korespondenci, evidenční dokumenty panovnických a šlechtických sídel, filozofická pojednání, lékařské spisy, literární díla, životopisy, jednolístovou letákovou produkci.

⁸⁸ BACHTIN 2007, 29

⁸⁹ KAUFMANN 2009

⁹⁰ BURKE 2005, 83

⁹¹ Tamtéž, 89–92

⁹² PORTER 2001, 58–59; BURKE 2005

Dvorská a šlechtická dokumentace je zastoupená soupisy středoevropských renesančních kunstkomor – rudolfinské, mnichovské a ambraské. Ve všech třech dokládají inventáře přítomnost děl s námětem „homo deformis“ během 16. – zač. 17. stol.

Avšak specifikum tohoto písemného pramene spočívá v tom, že inventáře ne vždy prozrazují, zda dílo obsahovalo námět deformované podoby lidského těla. Popis se většinou zaměřuje na hlavní námět, v němž se vedlejší postavy ztrácejí. Podobným problémem je také identifikace zdravotního stavu portrétované osoby, protože v inventářích může být zmíněno pouze její jméno bez dalších souvislostí. Proto je nezbytné také prostudovat soupisy dvorních služebníků na panovnických dvorech, které odráží přítomnost abnormálně tělesně postižených.⁹³

Osobní dokumentace je zastoupená korespondencí Karla staršího ze Žerotína, deníky Kryštofa Popela mladšího z Lobkovic. Z životopisných děl lze za základní považovat práce Giorgia Vasariho,⁹⁴ Karla van Mandera⁹⁵ a také *Životy posledních Rožmberků* od Václava Břežana.⁹⁶ Z lékařských soupisů k tématu „homo deformis“ byla námi využita díla Ulisse Aldrovandího *Monstum historia*,⁹⁷ Felixe Plattera *Observationum*,⁹⁸ Johannese Schencka von Grafenberga *Observationum medicarum rariorum*⁹⁹ z roku 1600 a také práce jeho syna Johanna Georga Schenka von Grafenberga *Monstrorum historia memorabilis* z roku 1609.¹⁰⁰ Sem také patří díla Ambroise Parého,¹⁰¹ Konrada Lycosthenese *Prodigiorvm ac ostentorum chronicon* z roku 1557,¹⁰² kniha Caspara Bauhina *De hermaphroditorum*¹⁰³ z roku 1614, dále také *Hebannnen Buch*¹⁰⁴ od Jakoba Rufa z roku 1580, *Histoires prodigieuses*¹⁰⁵ od Pierre Boaistuau. Nakonec jsme sem také zařadili dílo Marca Antonia Olma *Physiologia Barbæ humanæ* datované rokem 1599.¹⁰⁶

⁹³ Hlavně se jedná o tři soupisy rudolfinského dvora z let 1580, 1584 a 1589, které jsou uloženy v Bavorském státním archivu v Mnichově (Bay. HStA, Auswärt. Staaten Österreich, Lit. 53), viz HAUSENBLASOVÁ 1996; HAUSENBLASOVÁ 2002; Další soupisy z rakouského státního archivu (ÖStA/HHStA/HA/OMeA/SR Kt. 181) viz WÜHRER/SCHUTZ 2011

⁹⁴ V české edici: VASARI/VLADISLAV 1998a; VASARI/VLADISLAV 1998b; v anglické edici: VASARI/VERE 2006; v ruské edici: VASARI/GABRIČEVSKIJ 1971

⁹⁵ MANDER/MINORSKIJ 2007

⁹⁶ BŘEZAN/PÁNEK 1985

⁹⁷ ALDROVANDI 1642

⁹⁸ PLATTER 1680

⁹⁹ SCHENCK VON GRAFENBERG 1600

¹⁰⁰ SCHENCK VON GRAFENBERG 1609

¹⁰¹ PARÉ 1594; PARÉ/PALLISTER 1982

¹⁰² LYCOSTHENES 1557

¹⁰³ BAUHIN 1614

¹⁰⁴ RUF 1580

¹⁰⁵ BOAISTUAU 1575

¹⁰⁶ OLMO 1603

K filozofickým pramenům, které pojednávají o ošklivosti „homo deformis“, patří práce Francise Bacona *Esseje*,¹⁰⁷ traktát *Dell'arte della pitura, scoltura et architettura* od Giovanni Paola Lomazza a také *Dialogy o lásce* od neoplatonského filozofa Leona Ebre. Literární díla zastupují práce Heinricha Wirre a *Dialoghi* Massima Troiana.

Letákovou produkci reprezentuje třináct jednolistů české a německé provenience, které se nám podařilo dohledat v českých archivech.¹⁰⁸ Osm z nich je uloženo v historické sbírce Slezského zemského muzea v Opavě. Předtím byly pravděpodobně součástí knihovny Opavského gymnazijního muzea, která byla zničena za druhé světové války. Záhadou ale zůstává, kdo a kdy začal podobné letáky shromažďovat. Jednolisty obsahují jak textovou složku, tak i ilustrace „homo deformis“ z let 1569 až 1620. Ve většině případů je na letácích přítomna buď signatura umělce, či je uvedeno jméno vydavatele. Z námi nalezených jednolistů tři popisují bezruké kaligrafy, jeden vymyšlené mytologické monstrum, zbylých devět popisuje znetvořené novorozence, většinou siamská dvojčata.

Disertační práce *Homo deformis. Fascinace deformovanou podobou lidského těla v českých zemích v letech 1526–1620* si klade za cíl prozkoumat, jak bylo vyobrazení „homo deformis“ představeno ve výtvarném umění v českých zemích v kontextu Svaté říše římské národa německého v letech 1526 až 1620. Pro dosažení tohoto cíle je třeba odpovědět na řadu navzájem propojených otázek:

1. Kdo je „homo deformis“ a zda abnormálně postižený člověk byl v minulosti považován za lidskou bytost?
2. Jak raně novověká česká společnost reagovala na vzhled abnormálně postižených a jaké bylo sociální postavení „homo deformis“?
3. Jaká motivace vedla k vytváření vyobrazení „homo deformis“ v 16. století a proč se podobná díla sbírala?
4. Existovaly opravdu zde vyobrazené znetvořené osoby, či se jednalo o pouhou umělcovou fantazii anebo šlo o transformaci představ o lidských monstrech či percepci dalších starověkých příběhů?

¹⁰⁷ BACON/BEJBLÍK 1985

¹⁰⁸ Josef Jungmann ve své knize *Historie literatury české* z roku 1825 uvádí existenci několika tisků, které se nám nepodařilo dohledat. Například „Nowina o zázraku, který se stal w dědině Wodrawci ... 11. čerwna 1619... wytištěno w Litomyšli u Adama Graudence“ a také „Wypsání potwory dítěte, které se narodilo v roce 1577.“ Domníváme se, že jsou tyto letáky ztraceny. Viz JUNGSMANN 1849, č. 845; JUNGSMANN 1849, č. 827, K 16772

5. Byli umělci 16. století schopni anatomicky správně zobrazit jev „homo deformis“? Bylo to vůbec jejich cílem?
6. Jakou estetickou hodnotu mělo vyobrazení tělesně postiženého pro českou raně novověkou společnost 16. století?

Strukturu disertační práce tvoří několik navzájem propojených kapitol.

První kapitola s názvem *Podstata jevu „homo deformis“ jako sociálního a kulturního fenoménu* se zabývá tradicí a soudobými výrazy, které vystihovaly lidi s vrozenými abnormalitami v 16.–17. století. Jev „homo deformis“ v 16. století má dvojí původ – imaginární a reálný. Imaginární jsou vymyšlené literární postavy či monstra z cestopisů. Reálné „homo deformis“ je živá bytost, kterou se dalo spatřit ve společnosti a jež byla zkoumána lékaři. Obě tyto postavy byly v 16. století do určité míry propojeny v raně novověkém myšlení. V první podkapitole se zaměřujeme na etymologii slova „monstrum“ a na to, jak byla lidská monstrozita popisována antickými, středověkými a renesančními autory. Ve druhé podkapitole zkoumáme, jak byla monstra zobrazována v evropské společnosti během středověku a renesance. Sledujeme jejich proměnu a také se snažíme odhalit specifické konstantní body a symboly, které slouží jako základ pro ikonografická pravidla zobrazování monster.

Druhá kapitola *Každodennost „homo deformis“ a vztah raně novověké společnosti k abnormálně deformovanému lidskému tělu v letech 1526 až 1620* zkoumá, jakou byla každodenní realita tělesně postižených mezi lety 1526 až 1620 v českých šlechtických rezidencích a v městském prostředí. Existence trpaslíků na královských dvorech během renesance a manýrismu je dobře známým faktem. Kapitola se zaměřuje na existenci abnormálně postižených v soukromých palácích a ukazuje je jako součást každodenního života české šlechty a střeoevropských panovníků. Kapitola také zachycuje vztah nižší společenské třídy k lidem s abnormálně deformovanými těly. Zahrnuje analýzu několika případů abnormálně nemocných osob, které byly součástí sbírek kuriozit.

První podkapitola pojednává o každodenní realitě abnormálně postižených mezi roky 1526 až 1620 na českých šlechtických rezidencích a na dvoře střeoevropských Habsburků. Studuje, jak se vůči nim stavěla šlechtická společnost, jaké měli postavení na dvoře a zda byli považováni za plnoprávné členy dvorské společnosti. Vysvětluje, proč se považovalo za prestižní mít podobného bizarního služebníka a jakou roli v tom hrála jeho deformace. Ve druhé podkapitole se zaměřujeme na analýzu písemných pramenů, které dokládají existenci děl s námětem „homo deformis“ ve sbírkách střeoevropských

Habsburků a české šlechty, hlavně Rožmberků a Žerotínů. Důležitým krokem je studium a porovnání sbírkových inventářů mnichovské, ambraské a rudolfinské kunstkomory, identifikace děl s námětem abnormálně postižených a také vysvětlení specifiky manýristického sběratelství. Třetí podkapitola se věnuje jevu bezrukých kaligrafů, který se vyskytoval jak v městském, tak i šlechtickém prostředí. Studuje, jak se popularita jevu „homo deformis“ odrážela v lidovém a elitním umění a hledá vysvětlení, jak a proč se docházelo k určitému propojení nízké a vysoké tradice.

Třetí kapitola zkoumá vyobrazení „homo deformis“ v masové „neelitní“ kultuře v českých zemích na přelomu 17. století. Vyobrazení na jednolístech bylo určeno pro širokou veřejnost. Knižní ilustrace v cestopisech, zábavné literatuře a kronikách byly dostupné i měšťanům, lékařské a přírodovědecké spisy nebyly specifickou literaturou pro vzdělance. Zajímá nás, jak se lišila kvalita uměleckého zpracování a zdroje námětů vědeckých ilustrací. V první podkapitole pojednáváme o historické specifice vývoje knihtisku v Čechách, studujeme funkce letákových jednolístů a tištěných ilustrací. Tato kapitola také poukazuje na existenci jednolístových sbírek a porovnává letákovou grafiku s námětem abnormálně deformovaného lidského těla s ilustracemi ve vědeckých lékařských knihách 16. a zač. 17. století. Druhá podkapitola se věnuje otázce, jak tehdejší lékaři vysvětlovali existenci vrozené deformace lidského těla a také tomu, jak byl jev „homo deformis“ znázorněn v populárních lékařských a „vědeckých“ spisech z českých sbírek. V českých zemích byla známá díla od Ambroise Parého, Konrada Lycosthenese, Caspara Bauhina, Johanna Georga Schencka, Jakoba Rufa, Pierre Boaistuau a samozřejmě česká příručka o porodnictví od Matouše Phylomata Dačického. Ilustrace k těmto vědeckým dílům vytvořili umělci jako Martin Kaldenbach (1480–1518), Jan Theodor de Bry (1561–1623), Christoph Froschauer (1490–1564) a tiskař Henricus Petrus (1508–1579). Ukážeme, jak zobrazovali akty abnormálně tělesně postižených a zda se jim podařilo zachytit jev naturalisticky, či nikoliv. Ve třetí podkapitole analyzujeme kvalitu a provedení letákových ilustrací, věnujeme se otázkám autorství a ikonografické analýze. Jedná se o dřevořezy a mědiryty české a německé provenience. Studujeme produkce z dílen rodiny Valdů, Daniela Sedlčanského, Nicolae Zipferna, Albrechta Grosse a dalších anonymních či málo známých tiskařů.

Čtvrtá kapitola se věnuje otázkám vyobrazení deformovaných podob lidského těla v „elitním“ umění v českých zemích v mezinárodních souvislostech. Zprv se soustředíme na problém realismu na portrétech abnormálně postižených. Prozkoumáme funkci

a specifiku renesančního realistického portrétního. Důraz bude kladen na ikonologický a ikonografický výklad a to, jakým způsobem umělec zobrazoval jev „homo deformis“. Dále proběhne komparace provedení vyobrazení „homo deformis“ s pracemi středoevropských a italských malířů. Pro umělce nebylo vždy jednoduché vyjádřit uměleckými prostředky jev „homo deformis“. Na jednu stranu by měl být portrét realistický, na druhou stranu malíř do svého díla promítá vlastní vnímání modelu. Umělec tak hledá v neobvyklém vzhladu známé elementy, které mu pomůžou dotyčného namalovat.

V druhé podkapitole se věnujeme vyobrazením postižených růstovou poruchou, ukážeme, jakým způsobem byli prezentováni v uměleckých dílech trpaslíci a giganti, jaké prostředky umělci volili pro znázornění jejich deformace a proč. Ve třetí podkapitole se zaměříme na studium vyobrazení „homo deformis“, kteří se podobali divým lidem. Prozkoumáme, jak mýtus o divém muži ovlivnil středoevropské umělce při vytváření podobizen rodiny Gonzalesových. Ve čtvrté podkapitole se budeme věnovat podobiznám Heleny Antonii, dívky postižené hirsutismem. Nakonec se soustředíme na estetickou stránku znetvořených těl „homo deformis“ a způsoby vyobrazení jejich ošklivosti. Zde vysvětlíme, proč deformovaná těla tělesně postižených mohla být fascinující a proč výtvarná díla s jejich námětem dokázala poskytnout divákovi potěšení, i přestože byla odpuzující.

1. Podstata jevu „homo deformis“ jako sociálního a kulturního fenoménu

1.1. Vymezení pojmu „homo deformis“. Jeho klasifikace a typologie

V 16.–17. století nebyl termín vrozená abnormalita¹⁰⁹ obecně používán. Lidé s vrozenými vadami, odchylující se od normy,¹¹⁰ většinou patřili do kategorie monster. Dnes využití slova „monstrum“ vůči lidskému jedinci nese negativní zabarvení a může být považováno za projev netolerance, i přesto má stále své místo v lékařské terminologii.¹¹¹

Samo slovo „monstrum“ bylo používáno ještě ve starověku a pochází z latinského „monstrare“, což znamená ukazovat nebo „monere“ – poučovat, varovat, věstít. Z těchto překladů pochází chápání monstra jako božského znamení.¹¹² Monstrum je také etymologicky blízké ke slovu „mirabilis“ a v původním smyslu znamenalo div.¹¹³ V antické mytologii byli za monstra považováni tvorové, kteří měli nepřirozené tělesné proporce.¹¹⁴ Monstra měla rysy, které je odlišovaly od normálního lidského jedince¹¹⁵ a jež byly důvodem odmítnutí lidství.¹¹⁶ V tomto kontextu je monstrozita označení pro „nenormální“, deformovaná těla.¹¹⁷ Ve starověkém Římě existovaly dvě skupiny „monster“, které se lišily z právního hlediska. První byla kategorie ošklivého a deformovaného jedince „portentum“¹¹⁸ či „ostentum“¹¹⁹ a druhá skupina zahrnovala tzv. hybridní tvory.¹²⁰ Zmíněná hybridnost se většinou projevovala spojením dvou nebo více biologických říší, křížením forem či hybridností pohlaví atd. Jiná definice ze 17. století poukazuje na to, že je monstrum zvíře nebo rostlina odchylující se v jedné nebo více částech od běžné podoby. Dále to mohou být i osoby s nelidským krutým chováním.¹²¹

¹⁰⁹ Abnormalita – odlišnost od normy, výjimečnost, mimořádnost. Velký lékařský slovník <http://lekarske.slovníky.cz/pojem/abnormalita>, vyhledáno 9. 2. 2021

¹¹⁰ Norma je velmi složitý pojem, v medicíně se za normu považuje jev vyskytující se u většiny populace, nebo průměr, respektive interval kolem průměru. Velký lékařský slovník <http://lekarske.slovníky.cz/pojem/norma>, vyhledáno 9. 2. 2021

¹¹¹ Monstrozita, monstrum – zrůda, těžká vrozená vývojová vada. Například spojená siamská dvojčata. „Moneo“ (lat.) – varovat, předvídat, upozorňovat. Velký lékařský slovník <http://lekarske.slovníky.cz/pojem/monstrozita-monstrum>, vyhledáno 9. 2. 2021

¹¹² CORBIN 2012, 291

¹¹³ Tamtéž 2012, 293

¹¹⁴ LUBOŠ 2010, 99

¹¹⁵ NODL/TINKOVÁ 2007, 13

¹¹⁶ CORBIN 2012, 293

¹¹⁷ CZARNOWUS 2009 9

¹¹⁸ Z lat. Znamení, zázrak, div, netvor, příšera.

¹¹⁹ Z lat. Úkaz, podivný div.

¹²⁰ FOUCAULT 2005, 79–80

¹²¹ BATES 2005, 12

Monstra také často představovala tvora na pomezí člověka a zvířete, a proto byla ve starověku často umisťována na okraj světa.¹²²

První, kdo se zmínil o monstrózních kmenech, byl Hérodotos (484–430 př.n.l.), který ve svém spisu *Historiai*¹²³ popisuje bytosti žijící v daleké Indii. Základním pramenem o zrůdných lidských bytostech jsou poznatky ze zápisků o Indii od řeckého historika Megasthénéna (350–290 př.n.l.), který byl kolem roku 303 př. l. n. vyslán jako posel Seleuka I. na dvůr indického vladaře Čandragupty. Megasthénovy zápisky se bohužel nedochovaly, ale jeho *Indiky* můžeme spatřit v dílech Strabona a Plinia, kteří jej citují. Později byly znalosti o monstrózních lidských kmenech získávány během tažení Alexandra Makedonského (356–323 př.n.l.) do Indie v roce 326 př.n.l. Tato fantastická vyprávění o cestách Alexandra Velikého jsou zmíněna ve spisu *De animalibus* od Aristotela.¹²⁴ Na něj navazují středověká pojednání, jakým je například román o Alexandrovi či *Alexandreida*. Tato pojednání byla rozšířena od 10. století po celé Evropě. Hlavním zdrojem středověkých příruček o monstrech byl spis Plinia Staršího (23–79 n.l.) *Naturalis Historia*.¹²⁵ V sedmé knize poskytuje Plinius informace o lidských monstrech, která pravděpodobně přebíral z jiných pramenů, ačkoli hodně cestoval do pohraničních zemí římské říše. Jeho záměrem bylo poukázat na to, že ne všechna monstra jsou zrůdná a dokážou vyvolávat nejen strach, ale i údiv. Na základě Pliniovy práce napsal ve 3. století Gaius Julius Solinus (zemř. 400 n.l.) spis *Collectanea rerum memorabilium*. Na Plinia st. také navazoval dopis císaři Hadriánovi od jakéhosi Fermese *Epistola de rebus in Oriente mirabilibus*, ve kterém autor popisoval zázračné tvory, které potkal během svých cest Arménií, Mezopotámií a Egyptem.

Antičtí autoři minimálně užívali termín „monstrum“ jako označení exotických národů na okraji světa. Spíše se jednalo o vyjádření pozoruhodnosti dalekých končin, o jejichž existenci nepochybovali.¹²⁶ Existovalo také slovní spojení „monstrum humanum“, jímž antičtí autoři označovali jedince, kteří byli od narození postiženi jakousi tělesnou deformací. Například novorozenec s chybějícími nebo přebytečnými orgány či tvor, u něhož se projevovaly současně zvířecí a lidské prvky.¹²⁷ Takoví lidé se podle jejich představ narodili proti přirozenému řádu a byli chápáni jako varování bohů.

¹²² FOUCAULT 2005, 87–88

¹²³ HÉRODOTOS/ŠONKA 2004

¹²⁴ ARISTOTELES/SIWEK 1979

¹²⁵ PLINIUS/NĚMEČEK

¹²⁶ VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013, 41

¹²⁷ Tamtéž

S příchodem křesťanství přebírala středověká literatura pojednávající o „monstrech“ antické vzory,¹²⁸ k nimž patřily nejznámější spisy věnované monstrům – *Historia naturalis* Plinia Staršího a *Collectanea rerum memorabilium* Gaia Julia Solinia.¹²⁹ Vznikla ale potřeba rovněž vysvětlit kategorii monstra z pohledu křesťanské teologie a určit, zda jsou hodná a patří mezi boží stvoření, či nikoliv.¹³⁰

Jedním z nejpulárnějších bestiářů, které poskytovaly středověkému čtenáři poznatky o bájných lidských bytostech v kombinaci s morálním poučením, byl řecky psaný *Fysiologus* z 2. až 3. století.¹³¹ Skutečná i bájná zvířata a také monstra sloužila v tomto literárním díle jako alegorie určitých lidských vlastností jak ctihodných, tak špatných. K populárním pracím ve středověku, založených na citování Plinia a Solinia, patřilo dílo *Somnium Scipionis* od Marcobiuse (370–430) a *De nuptiis Philologiae et Mercurii* od Martiana Capelly (360–428). V těchto dílech patřila monstra ke světu přírody, ale o něco později ve středověku se rozvine diskuze ohledně božího záměru vůči podobným monstrům v zeměpisně vzdálených zemích.

Jedním z prvních, kdo se věnoval monstrům a interpretoval je pozitivně z pohledu křesťanství, byl Aurelius Augustin (354–430). Ve svém díle *O Boží obci*¹³² vyjádřil názor, že monstra byla Boží stvoření a patřila do přírodního řádu, mají podle něj tedy přirozený i nadpřirozený původ. Důvodem, proč se taková monstra rodila, byla Boží vůle a nadpřirozená moudrost, kterou lidé nikdy nepoznají. Sv. Augustin proto zařadil lidská monstra mezi „zrůdné druhy lidí“, aby upřesnil, že to vlastně monstra nejsou.¹³³

V pokročilejším středověku se postoj k podivuhodným exotickým národům proměnil od otevřeného tolerantního přístupu, který „postiženým“ dával možnost spásy, k názoru, že jejich znetvoření může být varovným znamením nadcházejících pohrom nebo božím trestem za spáchané hříchy.¹³⁴ Tento názor s sebou přináší negativní postoj vůči podobným jedincům. Dle principu středověké estetiky byl podivný tělesný vzhled monster personifikací ošklivosti, která často symbolizovala zlo, trest a zatracení.¹³⁵

¹²⁸ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 162

¹²⁹ ROZEHNALOVÁ 2007, 95

¹³⁰ Tamtéž, 98

¹³¹ ECO 2007, 145

¹³² AUGUSTIN/ČELAKOVSKÝ 1832

¹³³ BATES 2005, 14

¹³⁴ ROZEHNALOVÁ 2007, 99

¹³⁵ ECO 2007

Z antické literatury a z *Fysiologu*, který také popisoval monstra z morálního hlediska, čerpal své poznatky středověký encyklopedista Isidor ze Sevilly (560–636). V jedenáctém díle *Etymologie*¹³⁶ (622–623) pojednával o podivuhodnostech a snažil se o klasifikaci lidských reálných a imaginárních monster.¹³⁷ Na rozdíl od sv. Augustina považoval většinu lidských monster za nepřirozený jev, něco co je proti přírodě nebo boží vůli.¹³⁸ Autor zde na základě několika důvodů vylučuje duševně a tělesně postiženého jedince z „normální skupiny“ a uvádí až čtrnáct skupin abnormalit.¹³⁹ Níže uvádíme čtyři skupiny, které dle našeho názoru úzce souvisí s tématem „homo deformis“.

První skupinu Isidor Sevillský pojmenoval jako „Neobvyklé rozměry celého těla“. Podobná „nenormalita“ se projevuje ve dvou protikladných formách. V prvním případě jedinec vyrůstá do neobvyklé velikosti a má obrovskou sílu. V druhém případě jedinec nedosahuje obvyklých lidských rozměrů.

Ze současného lékařského hlediska se jedná o popis nemocí, které mohou vzniknout kvůli poruchám růstového hormonu. Těmito nemocemi jsou gigantismus a nanismus.¹⁴⁰ Obě choroby jsou porušením obvyklé „normy“. V minulosti se kladl důraz více na vizuální a fyzickou odlišnost podobných jedinců, než na jejich zdravotní stav. Současné lékařství popisuje několik druhů gigantismu, ale diagnóza podobného postižení se většinou projevuje tím, že jedinec měří více než dva metry, má neproporcionálně dlouhé končetiny, zvětšená chodidla a dlaně a často mívá deformovaný obličej, obzvláště dolní čelist, nos a uši.¹⁴¹ V protikladu ke gigantismu je již zmíněný nanismus,¹⁴² který se projevuje tím, že dospělý jedinec měří pod 140 cm, má neproporcionálně krátké končetiny, zakřivené nohy, mívá velkou hlavu, deformované čelo a také deformovaný kořen nosu. Často má postižený a vrásčité obličej.¹⁴³

Druhá skupina se dle Isidora Sevillského jmenuje „hypertrofie“ nebo „atrofie“ lidských orgánů. Do této skupiny Isidor zahrnul bytosti, které mají nadměrně nebo nedostatečně vyvinuté tělesné orgány.¹⁴⁴

¹³⁶ ZE SEVILLY/KORTE 1996

¹³⁷ CZARNOWUS 2009, 38

¹³⁸ ZE SEVILLY/KORTE 1996, 63–184; CZARNOWUS 2009, 39; BATES 2005, 13; MUCHEMBLED 2007; ROZEHNALOVÁ 2007, 101

¹³⁹ ZE SEVILLY/KORTE 1996, 63–184; VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013, 46

¹⁴⁰ Nanismus – trpasličtí. Velký lékařský slovník <http://lekarske.slovníky.cz/pojem/nanismus>, vyhledáno 9. 2. 2021

¹⁴¹ STARKOVÁ 2002, 46–62

¹⁴² Existuje více druhů.

¹⁴³ Velký lékařský slovník <http://lekarske.slovníky.cz/pojem/achondroplazie>, vyhledáno 9. 2. 2021

¹⁴⁴ ZE SEVILLY/KORTE 1996, 63–184; VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013, 48; Téměř o tisíc let později používal klasifikaci Sevillského i český františkán Jan Vodňanský ve svém díle *Vokabulář zvaný Lactifer* z roku 1511. Do této kategorie také zařadil lidi s hrbem nebo jedince trpící chorobně zvětšenou štítnou žlázou

Do třetí kategorie sevillského biskupa patří přebytný nebo nedostatečný počet lidských orgánů. Lidé narození s větším, či naopak menším počtem tělesných údů byli ještě v antickém světě klasifikováni jako zrůdy. Sem patří hermafrodité či siamská dvojčata nebo lidé s vrozeně odlišným počtem končetin.

Do skupiny „hybridních tvorů“ zařadil Isidor Sevillský také křížence dvou či více druhů zvířat s člověkem. O křížencích člověka se zvířetem jako Kentaurech, Satyrech, Faunech a minotaurech se zmiňuje, že jsou známi pouze z bajek a ve skutečnosti neexistují. Výjimkou byli v Indii údajně žijící Kyknocefalové.¹⁴⁵ Samozřejmě se zde jedná o kombinaci „zvířecích“ rysů s lidskými ve smyslu například většího ochlupení či jiných příznaků atavismu.

Dále bral Isidor Sevillský jako důvod k vymezení ze skupiny „normálních lidí“ stravování a zvláštní jídelníček, jiný způsob oblékání, bydlení, jinou řeč, rodinné zvyky či jiné abnormální chování.¹⁴⁶

Přesto nebyla monstra ve středověku vždy chápána jako ztělesnění d'ábelských sil nebo negativních vlastností.¹⁴⁷ Tělesně deformovaný člověk narozený ve středověku mohl být vnímán i pozitivně jako pozoruhodná bytost. Monstra byla symbolem boží vůle a jejich odlišnost upozorňovala na určitý význam. Italský cestovatel Giovanni Carpini (1185–1252) používal slovo „monstrum“ jenom pro domácí evropské postižené jedince.¹⁴⁸ Jan Maringola (1323–1362) do pojmu „monstrum“ nezahrnoval kmeny nebo národy, ale výhradně tělesně postižené jednotlivce nebo podivuhodná zvířata.¹⁴⁹

Lidé s vrozenými abnormalitami byli stejně jako monstra vyčleněni z kategorie obyčejných lidí. Jejich vzhled nezapadal do pojetí „normality“, kterou určují jakési hranice, z nichž by tělesně zdravý člověk neměl vybočovat.¹⁵⁰ Jedním z kritérií „normality“ byla podmínka, že je jedinec lidskou bytostí a je tak zařazen do „lidské rasy“. V této souvislosti by měl jeho fyzický vzhled odpovídat lidským proporcím a měl by se řídit základními principy – symetrií a proporcionalitou.¹⁵¹ Dalším základním požadavkem byla také schopnost sociální adaptace,¹⁵² kterou „lidská monstra“ ve společnosti rozhodně nesplňovala.

¹⁴⁵ ZE SEVILLY/KORTE 1996, 63–184; VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013, 48

¹⁴⁶ VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013, 52

¹⁴⁷ ROZEHNALOVA 2007, 99

¹⁴⁸ Tamtéž, 107

¹⁴⁹ Tamtéž, 106

¹⁵⁰ SYŘIŠTOVÁ 1972, 47; Výjimku představuje i genialita, která nepatří k normě. Definice psychologické normy je mnohem těžší a vyžaduje odborné zkoumání.

¹⁵¹ PANOFSKY 2013, 73

¹⁵² SYŘIŠTOVÁ 1972, 68

Otázka monster v renesanci se týká hned několika rovin. Lékařské, teologické, mytologické, a dokonce nachází svůj odraz i v renesanční masové kultuře.

Na přelomu středověku a nové doby se postoj vůči monstřu mění. V moderním světě začala mít tato stvoření jinou funkci. Již od středověku se diskutovalo o rozdílu mezi dvěma typy obludnosti: podivuhodnost versus zrudnost. Otázkou však stále zůstávalo, do jaké kategorie monstra vlastně patřila a zda měla nadpřirozenou povahu, či naopak přirozenou, nebo zcela nepřirozenou.¹⁵³ Za podivuhodnosti se počítaly neobvyklé případy přirozeného původu. Zrudami byli jedinci jiné než lidské rasy, ale v raně novověké době se s nimi již bylo možné běžně setkat. Najednou monstra přestávají být pouze nedosažitelně vzdálenými bytostmi, ale lidé si jich začínají všimnout i v Evropě a začínají je i jinak vnímat.

Dříve byla monstra většinou umisťována do východních končin známého světa,¹⁵⁴ ale po roce 1492 se dlouhá tradice monster najednou měla vyrovnat s objevením Nové země.¹⁵⁵ V průběhu 15. století bylo učiněno několik objevů, které následně ovlivnily mentalitu raně novověkých Evropanů. Byl objeven Nový Svět a započala epocha kolonizací a poznávání jiných kultur. Cestovatelé jako například Amerigo Vespucci (1454–1512) a italský kronikář Antonia Pigafetta (1491–1534), který se zúčastnil první výpravy Ferdinanda Magellana, popisovali ve svých denících podivuhodné tvory, i když je na svých cestách nikdy neviděli a znali je jen z vyprávění.¹⁵⁶ Je pravděpodobné, že tak nechtěli přijít o čtenáře, kteří by byli zklamaní, že se jim nepodařilo spatřit žádné „monstrózní kmemy“ tak, jak je popisovali antičtí autoři v legendě o tažení Alexandra Makedonského do Indie.¹⁵⁷ Přesto, že se cestovatelé nesetkali s žádnými nadpřirozenými bytostmi, většina evropského obyvatelstva i nadále věřila v určité nestvůry. Příčinou toho byla dlouhá tradice mytologického myšlení, která byla budována již od starověku.

Mezi vzdělanci raného novověku byly velice populární ilustrované cestopisy, které zmiňovaly nejrůznější exotická monstra. Nejoblíbenějším cestopisem všech dob byl *Milión* od Marka Pola (1254–1324) pocházející ze 13. a 14. století. Šlo o benátského kupce, který spolu se svým otcem podnikl cestu do Číny, kde strávil dvacet let. Kromě popisu podivuhodných událostí zmiňuje také důležité informace pro obchodníky, jakými

¹⁵³ BATES 2005, 43

¹⁵⁴ ROZEHNALOVA 2007, 95

¹⁵⁵ Tamtéž

¹⁵⁶ PIGAFETTA/STANLEY 2010, 122

¹⁵⁷ Literatura k tomuto tématu je velice obšírná viz WITTKOWER 1942; PLATT 1999; ECO 2007; ROYT/ŠEDINOVÁ 1998; ŠMAHEL 2012; VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013

byly třeba zmínky o místních výrobcích, kultuře a obyvatelích, o politické a hospodářské situaci a zároveň zde prohlašuje, že se během svých cest setkal s monstrózními lidskými kmeny.

Dalším populárním textem o monstrech byl fiktivní cestopis *De mirabilibus mundi* od Johana de Mandevilla, který nikdy nespáčil žádnou východní zemi a svá vyprávění opisoval od středověkých autorů. Přesto se jeho dílo těšilo neobyčejné oblibě. Mandeville pro svůj cestopis využil populární bestiáře, které popisovaly monstrózní lidské kmeny, a středověkou epickou báseň Alexandreidu z 13.–14. století. V českých zemích byl Mandevillův cestopis přeložen Vavřincem z Březové (1370–1437) již na konci patnáctého století a hrál velice důležitou roli v šíření různých stereotypů o „homo deformis“.¹⁵⁸

Začátkem 16. století se v českých zemích můžeme setkat s encyklopedií, která se také věnovala otázce monstrózních lidských kmenů. Jedná se o latinsko-český vokabulář z roku 1511 s názvem *Vocabularium cuius nomen Lactifer* od Jana Vodňanského, zvaného Aquensis (asi 1460–1534), který byl členem řádu bosých františkánů. Ve čtvrtém dílu s názvem *De Monstruosis hominibus* Vodňanský přepracoval myšlenky středověkých a antických autorů včetně Barholomea Anglia, Tomáše z Chantimpré a Isidora Sevilského. Všechna lidská monstra, která se vyskytují u Vodňanského, jsou dokonce převzata z alexandrijské legendy. Přesto Vodňanský nevnímal monstra ryze negativně. Psal o těchto bytostech, že jsou spíše zvláštní, zajímavé a podivné, než nestvůrné a zruďné. Monstra považoval za odchylky, které jsou ale dílem Božím, Bůh je stvořil, aby se člověk nenudil a svět mu nepřipadal stereotypní.¹⁵⁹ Svůj Vokabulář napsal proto, aby vzdělanému čtenáři poskytl požitky z pozoruhodného Božího díla a zároveň jej poučil o nejrůznějších odlišných lidech, kteří žijí buď v jeho blízkosti, nebo v dalekých zemích.¹⁶⁰

Po objevení „Nového Světa“ začaly být zázraky a monstra považovány za užitečné objekty filozofického zkoumání. Přírodní monstra hrála důležitou roli ve studiu kuriozit, protože byla jednotlivou záležitostí a byla výsledkem tvůrčí síly nadpozemského původu. Údajně v sobě zázraky a monstra měly část této nadpřirozené síly, a proto byly i předmětem výzkumu hermeneutických věd. Odhalením mechanismu důvodů, proč pří-

¹⁵⁸ MANDEVILLE/Z BŘEZOVÉ 15. st

¹⁵⁹ VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013, 40

¹⁶⁰ Tamtéž, 45

roda stvořila něco podobného, se zabývala astrologie a alchymie, v jejichž rámci se pracovalo se systémem vnější podobnosti a příbuznosti.¹⁶¹ V tomto kontextu měla monstra určitou symboliku. Věřilo se, že narození monster bylo jakousi zprávou od Boha, kterou bylo potřeba správně interpretovat. Ale takové interpretace byly v této době často protikladné.¹⁶²

Z toho důvodu existovaly celé encyklopedie monster a zázračných stvoření, které byly jakousi sbírkou případů nejrůznějších kuriozit jak vymyšlených, tak skutečných od starověku po 16. století.

Jedním z prvních, kdo se zabýval monstry z pohledu mytického významu, byl francouzský humanista Pierre Boaistuau (zemř. 1566). Jeho práce *Histoires Prodigieuses* z roku 1560 představovala sbírku neobvyklých příběhů o zrůdných narozeních a nejrůznějších monstrech a podivuhodných událostech včetně přírodních jevů. Informaci o monstrech čerpal nejen od Plinia staršího, ale také z Bible.¹⁶³ Autor se ve sbírce soustředil na příběhy o monstrech, a aby tato vyprávění zněla uvěřitelně, nechal vyhotovit dřevořezové ilustrace: např. muže celého porostlého srstí a plazícího se po čtyřech, ženskou postavu porostlou srstí, srostlá siamská dvojčata, dítě se čtyřma rukama a čtyřma nohama a další. Boaistuau se také zmiňuje o hermafroditovi a monstře z Ravenny, čímž kombinuje starověkou tradici monster spolu s příběhy tehdejších současníků. Od současných lékařů 16. století, přesněji od Jakoba Rufa, autor přebírá názor, že důvodem narození monstra je vlastně Boží trest hříšných rodičů. Boaistuau interpretuje monstrozitu jako znamení hříchu a varování před Apokalypsou.¹⁶⁴

Další velkou prací, která interpretovala monstra jako varovná znamení, byla *Prodigiorm ac ostentorum chronicon* z roku 1557 od humanisty Konrada Lycosthena (1518–1561).¹⁶⁵ Tato kronika je zajímavá tím, že kombinuje tradici monstrózních lidských ras spolu s realistickými případy z 16. století, které popisovaly zrůdná narození. Lycosthenes začíná své dílo prepisem informací o monstrech z *Liber de prodigiis* od starořímského spisovatele Julia Obsequense, který pojednává o zázracích a zrůdách v římské říši od roku 190 do roku 112 př. n. l. Lycosthenova kronika se jeví jako chronologicky uspořádaná sbírka podivných událostí ze světa a pojednává nejen o zrůdných narozeních,

¹⁶¹ DASTON/PARK 2001, 136

¹⁶² BATES 2005, 11

¹⁶³ WILLIAMS 2011, 7

¹⁶⁴ DASTON/PARK 2001, 189

¹⁶⁵ LYCOSTHENES 1557

ale také o přírodních jevech a katastrofách.¹⁶⁶ To může prozrazovat postoj humanisty k lidským monstrům, která považoval za zázraky, chyby přírody, ale rovněž nezavrhoval názor, že by se monstra nemohla objevovat z nějakých přírodních důvodů, za něž také považoval určité uspořádání planet a další astrologická vysvětlení. Převážně však nevy-
lučoval, že se monstra objevovala z Boží vůle.¹⁶⁷ Autor ve své knize uvádí, kolik bylo monster v dějinách lidstva a ukazuje, že v průběhu let 1485–1555 se vyskytuje až sto šest případů, což je neobyčejně velké množství a nepochybně znamená rozkládajícího světa a jeho brzkého konce.¹⁶⁸

Raně novověká filozofie zkoumala vlastnosti monstrozity i novými empirickými metodami včetně lékařského vysvětlení.¹⁶⁹ Přímá pozorování či experimenty byly nezbytnou složkou „anatomické revoluce“ 16. století a znamenaly zrození nového chápání těla, i když princip podobnosti či astrologický model těla ještě nevymizely.¹⁷⁰ V renesanci byla monstra stále něčím cizím, protože ve většině případů nebylo lékařství 16. století schopné vždy racionálně vysvětlit jejich existenci.¹⁷¹

Dobře známou práci publikoval v roce 1575 francouzský chirurg Ambroise Paré (1510–1590) s názvem *Des Monstres et Prodiges*. Pro Parého se od sebe monstra a zázraky sice lišily, ale hranice mezi nimi nebyly moc pevné. Monstra Paré definuje jako „věci, co se objevují mimo přirozený směr a jsou často znamením nastávajících neštěstí, jako například dítě, které se narodilo pouze s jednou rukou či s dvěma hlavami“.¹⁷² Na rozdíl od nich jsou zázraky „věci, které se stávají proti přírodě, například jako žena, která porodila hada nebo psa“.¹⁷³

Rozpoznat, kde je onen rozdíl, byl úkol učenců, kteří poskytovali zprávy o monstrozích narozeních. Je otázkou, zda tato Parého klasifikace dobře demonstrovala zmíněný rozdíl, protože do kategorie zázraků čili nepřirozených jevů zahrnoval i slepce, hr-
báče, lidi s jedním okem, lidi se šesti prsty nebo případy osob, které měly ruce příliš krátké či jinak deformované atd.¹⁷⁴

Významný boloňský přírodovědec Ulisse Aldrovandi (1522–1605) se ve své knize *Monstrum historia* zaměřoval na skutečná monstra. Vždy ale rovněž poskytoval

¹⁶⁶ SPRINKS 2015, 96; HOLLÄNDER 1922, 285

¹⁶⁷ DASTON/PARK 2001, 183

¹⁶⁸ SPRINKS 2015, 97

¹⁶⁹ DASTON/PARK 2001, 137

¹⁷⁰ NODL/TINKOVÁ 2007, 33

¹⁷¹ WILLIAMS 2011, 6; NODL/TINKOVÁ 2007, 13

¹⁷² BATES 2005, 13; FLEMING 2011, 269

¹⁷³ Tamtéž

¹⁷⁴ Tamtéž

i názor starověkých autorů a byl také ovlivněn průzkumem dříve neobjevených zemí.¹⁷⁵ Aldrovandi nabízel vlastní etymologii tohoto výrazu. Dle jeho názoru je „monstrum“ to, co obvykle ukazujeme ostatním.¹⁷⁶

Další lékař, který se snažil pojednávat o monstrech racionálně, byl Fortunio Liceti (1577–1657). Ve svém díle *De monstorum causis* z roku 1616 shromažďoval případy monster a pojednával o příčinách jejich narození. Pojem monstrum definoval jako „*bytost pod nebem, která vyvolává u pozorovatelů hrůzu a údiv chybnými tvary jejich končetin, což bylo vytvořeno mimořádnou účinností druhotných záměrů přírody, jako výsledek nějakého zádrhelu v procesu vzniku*“.¹⁷⁷ Monstra považoval za objekt přirozeného původu, který by měl být studován, aby se prozradilo více o jejich původu a o přírodních zákonech. Liceti pochopil, že podobná stvoření neměla vztah k morálce a dají se vysvětlit přirozeným způsobem.¹⁷⁸ Navrhoval, že na monstra lze pohlížet se zvědavostí a potěšením jako na projev rozmarů přírody.¹⁷⁹ Přesto, že pojem „monstrum“ stále vyvolával hrůzu a znechucení, k němu Liceti přidal i lékařskou interpretaci, která viděla v monstrech objekty, jež mohou vyvolávat potěšení a úžas.¹⁸⁰

Na závěr bychom chtěli shrnout zde zmíněný vývoj užívaného pojmu „monstrum“. Dřívější výraz „monstrum“ předpokládal určitou hybridnost, deformaci těla nepřirozeného či nadpřirozeného původu. V průběhu středověku a novověku se často diskutovalo o tom, že monstra byla znamením hříchu, zla anebo jsou symbolem Apokalypsy. Výraz monstrum se vztahoval na člověka či zvíře, zjevně se odchyloující od normy způsobem, kdy jeho vzhled vyvolával strach a odpor. Podobní jedinci, kteří trpěli abnormálními nemocemi, mohli být v minulosti taktéž zařazeni do „kategorie“ monster. V naší práci ale budou podobní jednotlivci nazýváni pojmem „homo deformis“, protože bychom se chtěli vyhnout negativnímu zabarvení vůči abnormálně postiženým a zároveň přitom poukázat na zřetelnou tělesnou deformaci.

„Homo deformis“ se zdá jako vhodný název, který ve svém základě zahrnuje čtyři již uvedené skupiny dle Isidora Sevillského. Patří do nich jedinci, kteří mají neobvyklé rozměry těla, hypertrofii nebo atrofii lidských orgánů či přebytečný, nebo nedostatečný

¹⁷⁵ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 162

¹⁷⁶ BATES 2005, 12

¹⁷⁷ Tamtéž, 80

¹⁷⁸ Tamtéž, 81

¹⁷⁹ LAZZARINI 2011, 427; FLEMING 2011, 268

¹⁸⁰ LAZZARINI 2011, 428

počet lidských orgánů, nebo pokud jsou tzv. „hybridními tvory“, tj. napůl člověkem a napůl zvířetem. Současné lékařské poznatky, které upřesňují diagnózu postiženého jedince, dokazují, že podobní představitelé všech čtyř skupin existují i dnes, a tak pomohou určit, zda se v 16. století jednalo o zkreslené vnímání jakési abnormální choroby, či o pouhou fantazii.

1.2. Obrazová tradice „homo deformis“ ve vztahu k českým zemím 16. století

Vyobrazení deformovaného těla v evropské kultuře se proměňuje v souvislosti s různými sociálními a historickými kontexty. Důležitým parametrem je tak vnímání abnormálního těla a postupný proces jeho objektivizace.¹⁸¹ Novověká anatomická revoluce se sice snažila vysvětlit důvody vzniku „homo deformis“, ale tradice lidských monster pohybujících se na okraji společnosti byla v 16. století stále velice silná. Tyto tendence jsou rovněž patrné na vyobrazeních abnormálně postižených.

V renesanci byla znázornění skutečných případů monstrozity do určité míry propojena s ikonografií mytologických bytostí. Důvodem byla dlouhá literární a obrazová tradice monstrózních národů z okraje světa, která měla své kořeny až v 5. století př. n.l.

Tradice vyobrazení monster se vyvíjí již od starověku, kdy existovali bohové či polobohové s lidskými a zvířecími částmi těla. Monstra vznikala z nejrůznějších pramenů. Byla vyvinutá z řecké a egyptské mytologie a částečně také pocházela z Bible.¹⁸² Je samozřejmě těžké určit, jaká konkrétní tradice byla primární, ale většinou se vzhled takových monster vyznačuje spojením lidských částí těla se zvířecími nebo jednotlivé části lidského těla mívaly prazvláštní tvar.

Koncept monster na okraji světa pochází od antických autorů, kteří popisovali „divy Indie“ a zmiňovali daleké kraje, kde se vyskytovaly podivuhodné bytosti.¹⁸³ Tato tradice byla v literatuře nejvíce využívána ve středověku, časově do objevení Ameriky,¹⁸⁴ ale kupodivu existovala i několik desítek let poté. Důvodem byla pravděpodobně určitá mytologizace myšlení, která existovala ještě začátkem 17. století. Slovo „mýtus“ je často využíváno pro něco, co je vymyšlené nebo fiktivní. Obecně je spojováno s tím, co není

¹⁸¹ NODL/TINKOVÁ 2007, 14

¹⁸² DASTON/PARK 2001, 21

¹⁸³ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 162

¹⁸⁴ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 162; CORBIN 2012, 287

skutečné. Z antropologického hlediska může být mýtus chápán jako způsob vyprávění. V rámci této interpretace jsou mytičtí tvorové ztělesněním určitých nápadů, jak vyjádřit jejich podstatu.¹⁸⁵ R. Witkower ukazuje, že existuje logické vysvětlení starověké ikonografie monster, jež byla založena na chybném vnímání jiných kultur či nemocí.¹⁸⁶ Monstra nebyla výplody fantazie řeckých autorů, jednalo se o utváření kulturně deformovaných představ o někom „jiném“.¹⁸⁷

Obyvatelé orientu jsou mytologizováni, ale ne všichni jsou nutně „nerealističtí“. Jejich postavy mohly být konstruovány za určitých pravidel a pomáhají vysvětlit určité aspekty lidské existence. Jelikož umělci kombinují elementy fyzické reality s určitými hyperbolickými vlastnostmi, které lépe dokážou vysvětlit určitý jev, jsou monstrózní kmeny spíše vynálezem než výmyslem.¹⁸⁸ Po objevení Ameriky tak spolu s příchodem vědecké revoluce nejednou začala monstra mizet. Některé jevy a nemoci se však stále nedaly vysvětlit, a proto zůstaly mytologizovány.

První dochovaná vyobrazení monstrózních ras pochází z 10. století.¹⁸⁹ Podivuhodné pololidské kmeny se vyskytují na okrajích středověkých map, takzvaných „mapách mundi“. Tělesně deformovaná či hybridní těla pololidů – polozvířat na takových mapách plnila funkci marginálií a označovala zeměpisně neprozkoumané části světa, kde žijí necivilizované bytosti.¹⁹⁰ To je dobrým příkladem pro to, jak středověk vnímal monstrozitu, která se tak zdá být hraničním stavem mezi lidmi a zvířaty, hranicí mezi kulturním a primitivním světem, mezi spásou a zatracením.¹⁹¹

Podivný tělesný vzhled monster a jejich umístění na okraje světa jsou některými badateli chápány jako projev strachu z neznámého a zároveň známkou netolerance či odmítnutí jiného. Velkou roli v tom hrál estetický princip, kde krása byla spojena s dobrem a ošklivost byla symbolem zla a zatracení. Přesto nebyla ve středověku monstra vnímána pouze negativně.¹⁹² Ve 12. století se jejich vyobrazení objevují dokonce na tympanonu francouzského kláštera Vézelay a zhruba sedm století předtím sv. Augustin poukazoval na to, že jsou boží stvoření a mohou být spasena.

¹⁸⁵ WRIGHT 2013, 25

¹⁸⁶ Tamtéž, 12

¹⁸⁷ ROZEHNALOVÁ 2007, 98

¹⁸⁸ WRIGHT 2013, 25

¹⁸⁹ Witkower ale uvádí, že podobná vyobrazení monster se objevovala ještě na antických mozaikách. Viz WITKOWER 1942, 171

¹⁹⁰ CZARNOWUS 2009, 39

¹⁹¹ WRIGHT 2013, 9–11

¹⁹² ROZEHNALOVÁ 2007, 99

Středověk věřil v existenci monster, a to bez rozdílu, zda byla skutečná či vymyšlená. Monstrozita byla chápána jako vizuální fenomén a v některých bestiářích monstra sloužila jako alegorie určitých lidských vlastností, a to jak ušlechtilých, tak i špatných.

Během středověku se vyskytuje neuvěřitelně velký počet takových encyklopedií a bestiářů, kde jsou zmiňována lidská monstra. Jednou z nich je například anglosaská *Liber monstrum* z 8. století nebo například *De naturis rerum* od Alexandra Neckhama (1157–1217) a také *De proprietatibus rerum* od Bartoloměje Angličana a další.¹⁹³ Převažně se monstry zabývaly středověké bestiáře od Filipa z Thaonu (12. st.), Viléma Normanského (1035–1087) a Richarda de Fournival (1201–1260). Nejdůležitějším spisem, který byl rozšířen po celé Evropě, nevyjímaje ani české země, je *Liber de natura rerum a Bonum universale de apibus* či *Apilarius* od Tomáše z Chantimpré (1201–1272).¹⁹⁴ Toto středověké dílo obsahovalo ilustrace znázorňující monstrózní lidské kmeny, které později ovlivnily většinu obrazového materiálu s podobným námětem. Ve 13. století francouzský dominikán Vincent z Beauvais (1200–1264) vydal trilogii *Velké zrcadlo světa*, v jehož prvním díle pojednával o zázračných monstrózních lidských tvorech.¹⁹⁵

Mezi vzdělanci raného novověku byly velice populární ilustrované cestopisy, které zmiňovaly nejrůznější exotická monstra. Nejoblíbenějším cestopisem byl *Milión*¹⁹⁶ od Marka Pola (1254–1324) ze 13. až 14. století.¹⁹⁷

Dalším populárním textem o monstrech byl fiktivní cestopis *De mirabilibus mundi* od Johana de Mandevilla, který nikdy nespáčil žádnou východní zemi a svá vyprávění opisoval od středověkých autorů. Přesto se jeho dílo těšilo neobyčejné oblibě. Mandeville pro svůj cestopis využil populární bestiáře, které popisovaly monstrózní lidské kmeny, a středověkou epickou báseň Alexandreidu ze 13.–14. století.¹⁹⁸ V českých zemích byl Mandevillův cestopis přeložen Vavřincem z Březové (1370–1437) již na konci patnáctého století a hrál velice důležitou roli v šíření různých stereotypů o „homo deformis“.¹⁹⁹ Ilustrovaná edice se ale objevuje pouze ve 2. polovině 15. století. Mandevill

¹⁹³ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998; VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013; LUBOŠ 2010

¹⁹⁴ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 163

¹⁹⁵ ŠMAHEL 2012

¹⁹⁶ POLO/BAHNÍK 1989

¹⁹⁷ *Le Livre des Merveilles du Monde*, fol. 29 v., Úžasní obyvatelé Bargu, 1412. Paříž, Národní knihovna, sign. Ms. fr. 2810

¹⁹⁸ ŠMAHEL 2012, 22–23

¹⁹⁹ MANDEVILLE/Z BŘEZOVÉ 15. st.

zmiňuje, že na svých cestách údajně spatřil monstrózní rasy, popisuje například amazonky, lidojedy, ženy s plnovousem, trpaslíky, psohlavce, šlechtné divočky v zemi Krále Jana a další.²⁰⁰

Mandevillův cestopis také poskytuje legendu o jedné z nejoblíbenějších postav středověku, o divém muži. Tento příběh autor cestopisu převzal z Alexandreidy.²⁰¹ V ní Alexandr vystupuje jako hrdina dobrodružství a je vzorem rytířských ctností.²⁰² Legenda vypráví o tažení Alexandra do Indie, kdy jeho vojsko potkalo několik divých lidí, kteří měli tělo porostlé srstí. V jednom z příběhů se jeho armáda po bitvě s divokými obry rozhodla utábořit u velkého potoka, kam přišel jiný obr porostlý srstí. Tento tvor byl přiveden k Alexandrovi, jenž ocenil jeho chrabrost a statečnost, ale rozhodl se zjistit, jak cizinec bude reagovat, když k němu přivede nahou dívku. Když tvor tuto dívku spatřil, okamžitě ji popadl, ale jakmile mu byla dívka odejmuta, začal řvát jako divoké ukrutné zvíře. Jelikož se s ním nešlo lidsky domluvit, rozhodl se Alexandr tohoto tvora upálit.²⁰³ Tento příběh zanechal v myšlenkách čtenářů představu, že divý muž porostlý srstí je symbolem divokosti a chtíče.²⁰⁴ Nejznámějším dílem konce 15. století byla *Liber chronicarum* či *Norimberská kronika*²⁰⁵ od Hartmana Schedela z roku 1493. Kronika byla dobře známa i v českých zemích a její významné dřevořezové ilustrace byly vytvořeny v dílně Michaela Wolgemuta (1434–1519), kde mu asistoval i mladý Albrecht Dürer (1471–1528). Na výzdobě se také podílel norimberský tiskař Anton Koberger st. (1440–1513). Celkem bylo vyřezáno 645 štočků, které byly použity opakovaně asi na 1809 místech.²⁰⁶ Mezi ilustracemi se objevuje dvacet šest vyobrazení figur lidských monster, mezi nimiž byli i ztvárnění představitelů nejznámějších monstrózních kmenů přesně tak, jak byli tradičně popisováni již ve starověkých textech. Schedel je umístil hned na začátek do kapitoly o stvoření světa, což by mohlo vypovídat o jeho vztahu k monstřům jako projevům boží vůle. Na stránce 12r²⁰⁷ jsou zachyceni: Kynokefalové či lidi s psí hlavou, kteří se oblékají do kůží šelem a štěkají jako psi; Kyklopové, lidé, kteří mají pouze jedno oko; Epiphagi, což jsou lidé, kteří se rodí bez hlavy a oči mají na ramenou; Panocii neboli lidé, již žijí ve

²⁰⁰ MANDEVILLE/ŠIMEK 1911; ŠMAHEL 2012

²⁰¹ Česká verze Alexandreidy byla přeložena z němčiny za vlády Václava IV. Do dnešní doby se dochovalo až 9 rukopisů staročeské Alexandreidy. Většinou se jedná o zlomky ze 14. století. Více k tomuto tématu: VÁŽNÝ 1949

²⁰² ŠMAHEL 2012

²⁰³ Viz ŠMAHEL 2012

²⁰⁴ Viz podkapitulu 4.3.

²⁰⁵ SCHEDEL 1493

²⁰⁶ VOIT 2008, 8

²⁰⁷ *Liber chronicarum*, fol. 12r, Lidská monstra, 1493. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 47.715

Skythii a mají tak velké uši, že jimi přikryjí celé své tělo; Pygmejové, kteří žijí v Indii, jsou vysokí pouze půl lokte a bojují s jeřáby a Labeony, lidmi majícími ploché obličej bez nosu.²⁰⁸ Dále jsou zde také zobrazeni Faunové, lidé s velkou nohou, kterou používají jako slunečník, a lidé s obrácenými nohama, a pak nejspíš amazonky, které mají pouze jedno ňadro atd. Na straně 12v je zobrazen člověk se šesti rukama, žena, jejíž tělo je celé pokryto srstí, kentaur, člověk se čtyřma očima a lidský tvor s jeřábím dlouhým krkem a zobákem.²⁰⁹

Dílo chronologicky popisuje události, a proto není divu, že byla monstra umístěna na začátku vyprávění, jelikož jsou v souladu s augustiniánskou tradicí dětmi Noaha. Kromě „klasických monster“, která se objevují v pramenech, kniha zároveň uvádí i další, která se objevovala i v Evropě a pravděpodobně se jednalo o skutečné případy.

V kronice se vyskytují dřevořezy srostlých dvojčat, která jsou vyobrazena jako jedno dítě narozené se dvěma hlavami²¹⁰ a další se čtyřma rukama a nohama.²¹¹ Vyobrazení duhy poblíž těchto monster je znamením blížícího se konce světa.²¹² Další vyobrazení siamských dvojčat ukazuje určitou symetrii. Sourozenci jsou oblečení a mají od sebe otočené hlavy.²¹³ Z našeho pohledu to poukazuje na jakousi snahu podat výtvarné zpracování na stejné úrovni, jako je tomu u tradičních monster. Tento ilustrační materiál pravděpodobně ovlivnil pozdější vyobrazení jevu „homo deformis“. V kronice se také objevuje vyobrazení Máří Magdalény jako divoženky, jejíž tělo pokrývá srst.²¹⁴

Jednou z nejdůležitějších prací pojednávajících o monstrózních lidských kmelech byla *Cosmographia universalis* basilejského profesora Sebastiana Münstera (1488–1552). První Münsterova kosmografie byla vydána v Basileji v roce 1544 a později byla přeložena do dalších jazyků. Nalezneme v ní ilustrace „homo deformis“, jedna z nich vyobrazuje Kyklopa, člověka se dvěma hlavami, lidskou postavou, se psí hlavou atd.²¹⁵

V českých zemích poloviny 16. století byla také populární Münsterova kronika. V roce 1554 byla dokonce v dílně Kosořského v Praze vytištěna *Kosmografie česká*.²¹⁶

²⁰⁸ VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013, 6–27; HOLLÄNDER 1922, 293

²⁰⁹ **Liber chronicarum**, fol. 12v, Lidská monstra, 1493. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 47.715

²¹⁰ SCHEDEL 1493, fol. 151r, 217v

²¹¹ **Liber chronicarum**, fol. 151r, Monstrum s čtyřma rukama a nohama, 1493. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 47.715

²¹² SPRINKS 2015, 18–20

²¹³ SCHEDEL 1493, fol. 182

²¹⁴ **Liber chronicarum**, fol. 108r, Máří Magdaléna, 1493. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 47.715

²¹⁵ **Cosmographia**, fol. 945, Lidská monstra, 1548. Bayerische Staatsbibliothek, sign. VD16 M 6692

²¹⁶ MÜNSTER/Z PÚCHOVA 1554

Na rozdíl od zahraničních vydání byl překlad české Kosmografie doplněn pouze 30 textovými ilustracemi, které zdobí jen první třetinu díla. Pro výrobu těchto dřevorezů Kosořský posbíral štočky ze starších zásob své severinsko-kosořské dílny a jen ve třech případech nechal pořídit kopie původních drobných štočků s kuriózními náměty pyramid a lidských monster.²¹⁷ Poslední dekorativní grafiku se zobrazením „homo deformis“ najdeme na straně CXL, která je poněkud kvalitnějšího provedení než dřevorez z původní verze kroniky.²¹⁸ Tato ilustrace je jediná zmínka o monstrózních kmenech, což není překvapivé, protože se Münster snažil ověřovat informace od skutečných cestovatelů. Jeho kosmografie popisovala obyvatele z nově objevených zemí, například setkání Kryštofa Kolumba s domorodci z Kanárských ostrovů. Psalo se, že na těchto ostrovech žili divocí lidé, kteří nevyznávali žádné náboženství, nebyli poctiví a chodili celí nazí.²¹⁹ Ukázalo se, že cestovatelé nespátřili žádné monstrózní kmeny, jak byly popsány v legendách.²²⁰ Přesto Münster osobně věřil, že existovaly, protože jsou božím dílem.²²¹ I když je v jeho práci pouze jediná ilustrace tradičních monstrózních kmenů, která je v některých edicích dokonce vynechána, nabízí kronika čtenářům trochu jiný zážitek. Jsou zde uvedena „nová“ monstra, která mořeplavci viděli, a dále poskytuje celou sérii ilustrací mořských oblud.

Na přelomu středověku a nové doby se postoj vůči monstřu mění. V moderním světě začala mít tato stvoření jinou funkci.²²² Najednou přestávají být pouze nedosažitelné vzdálenými bytostmi, ale lidé si jich začínají všimnout i v Evropě a začínají si je i jinak vykládat. Schematická vyobrazení již nebyla pro vzdělance dostačující, bylo potřeba co nejpresněji vyjádřit vizuální vlastnosti těla a obličeje.²²³

Začátkem 16. století se v německé renesanci objevuje vlna optimismu, která se týká vizuální reprezentace monster. Albrecht Dürer a Hans Burgkmair demonstrují ve svých pracích osobní zkušenosti s monstřem, která kreslili dle živého modelu. Jejich interpretace tohoto jevu však byla ovlivněna středověkou spiritualitou, a tak je považovali za dobrá znamení. Toto přesvědčení ale vyžadovalo určité stylistické úpravy. V prvním případě se jednalo se o Dürerovu kresbu siamských dvojčat srostlých v hrudníku, která se

²¹⁷ VOIT 2008, 41

²¹⁸ **Kosmografie česká**, fol. 140v, Lidská monstra, 1554. NK ČR, sign. 54.B.2

²¹⁹ MÜNSTER/Z PÚCHOVA 1554, fol. 94v

²²⁰ WITTKOWER 1942, 184

²²¹ Tamtéž

²²² ECO 2007, 242

²²³ WRIGHT 2013, 47–48

narodila v Bavorsku v Ertingenu v roce 1512. Dvojčata Elisabeth a Margaret²²⁴ jsou znázorněny zepředu a zezadu v kontrapostovém postoji a již na první pohled můžeme tvrdit, že byl tímto jevem fascinován i A. Dürer. V jejich figurách můžeme spatřit určitou symetrii a lehce přehnanou svalnatost. Nechybí zde ani realistické znázornění pupeční šňůry. Postavy jsou rámovány jakousi arabeskní tvarovanou čarou.²²⁵ V druhém případě se jedná o dřevořezovou ilustraci monstrózního děvčátka od Hanse Burgkmaira.²²⁶ Dřevořez nese vyobrazení ležící a sedící figury dítěte, které se narodilo osmého dubna v roce 1516. Přestože ilustrace působí realistickým dojmem, teprve narozené dítě by se nemohlo posadit. Pravá sedící postava má žehnající gesto, které poukazuje na ikonografii Ježíše Krista. Dalším prvkem, který zjevně nese pozitivní symboliku, je způsob, jak ležící postava dítěte levou rukou objímá svou třetí nohu.²²⁷

V novověku byla funkce vyobrazení monster opravdu mnohdimenzionální.²²⁸ Byla prezentována nejen jako rozmanitost přírody, ale také z hlediska křesťanské morálky, kde často ukazovala na nepochopitelný boží záměr a objevovala se v apokalyptických viděních. Jejich vyobrazení se využívalo jako znamení božího hněvu, ale i opačně jako pozitivní symbol.²²⁹

V roce 1557 vyšlo dílo *Prodigiorum ac ostentorum chronicon* od humanisty Konrada Lycosthena (1518–1561). Tato kronika vyšla v latinské a německé edici a pro nás je zajímavá tím, že kombinuje tradici monstrózních lidských ras spolu s realistickými případy ze 16. století. Kronika obsahuje kolem 1500 dřevořezových ilustrací včetně opakování a je považována za nejlépe ilustrovanou knihu své doby.²³⁰ Její ilustrace byly vytvořeny v tiskárně Henricha Petri a představují adaptaci předchozích vyobrazení monstrózních lidských ras a zrudných porodů. Pramenem pro ilustrovaný materiál byla Norimberská a Münterova kronika.²³¹ Lycosthenes považuje monstra za zázraky, stejně jako

²²⁴ **Albrecht Dürer:** Siamská dvojčata z Ertingenu, indický inkoust, papír, 1512, 15.8 x 20.8 cm. Oxford, The Ashmolean Museum, inv. č. WA1855.102

²²⁵ SPRINKS 2015, 42–43; HOLLÄNDER 1922, 66

²²⁶ **Hans Burgkmair starší:** Disz künd ist geboren worden zu Tettngang; Darstellung eines Geburtsfehlers in Tettngang 1516, Holzschnitt von Hans Burgkmaier nach einer Zeichnung des Lindauer Malers Mattheis Miller, die im Auftrag Graf Ulrichs von Montfort entstand, dřevořezový leták, 1516, 34.4 x 23.3 cm. Mnichov, Staatliche Graphische Sammlung, H. 728, inv. č. 154318

²²⁷ SPRINKS 2015, 53–55; Holländer se také zmiňuje o kresbě siamských dvojčat od Jošta Amanna. Srostlé dívky jsou vyobrazeny usmávající a jejich reprezentace je bezpochyby pozitivní. Viz HOLLÄNDER 1922, 78

²²⁸ CZARNOWUS 2009, 42

²²⁹ CORBIN 2012, 287

²³⁰ Z pětiset stran bez ilustrací zůstává pouze osm.

²³¹ Na stránkách 24 a 25 u Lycosthena spatříme velkou ilustraci mořských monster z Münterové kroniky.

přírodní jevy a katastrofy, o kterých též pojednává.²³² V knize se objevuje divý muž s divou ženou,²³³ několik variant androgynů se ženskými²³⁴ i mužskými²³⁵ druhotnými pohlavními znaky, nejrůznější variace srostlých siamských dvojčat, která se buď navzájem objímají, jsou nečinná, nebo se naopak navzájem od sebe odstrkují.²³⁶ Ilustrátor zobrazuje velké množství postav, i když jsou některé postavy vymyšlené, přidává jim tímto určitou dynamiku. Některé figury jsou ale naopak vyobrazeny správně. Na začátku knihy se objevují již známá monstra převzatá z antiky. Najdeme zde Pygmeje bojující s jeřáby²³⁷, Kynocefaly s psí hlavou, nahé a bezhlavé Epiphagy²³⁸, Panocii²³⁹ s velkýma ušima, také kozonohé Fauny atd.²⁴⁰ Je zajímavé, že některá „tradiční monstra“, jako jsou například monstrum s jeřábím krkem²⁴¹ a Kyklop s jedním okem, byla vyobrazena oblečená do módních soudobých oděvů. Tuto skutečnost bychom mohli interpretovat tak, že monstra již nebyla součástí dalekých zemí, ale byla zařazena do evropské společnosti. V kronice se dále objevují „renesanční monstra“ jako například monstrum z Krakova²⁴² či monstrum z Ravenny,²⁴³ která jsou znamením blížící se Apokalypsy. Kromě vymyšlených mytologických monster zde můžeme spatřit i taková, která jsou poměrně realistická. Příkladem je vyobrazení muže se zvětšenou štítnou žlázou²⁴⁴ či ilustrace mrtvých siamských dvojčat, která jsou provedena poměrně realisticky ve srovnání s ostatními figurami.²⁴⁵ Všechny zmíněné ilustrace byly převzaty ze soudobých letáků.²⁴⁶

Práce Lycosthena sloužila jako obrazový materiál i pro knihu *Histoires Prodigieuses* z roku 1560 od francouzského humanisty Pierre Boaistuau (zemř. 1566).²⁴⁷ Autor se

²³² BATES 2005, 66

²³³ **Henrich Petri:** Divý muž a divá žena, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 4

²³⁴ **Henrich Petri:** Androgyn, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 5

²³⁵ **Henrich Petri:** Androgyn, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 14

²³⁶ Například siamská dvojčata s třema rukama a třema nohama a dvěma hlavami na stránce 560, spojená dvojčata v oblasti břicha, která se navzájem objímají na stránkách 575, 577 a také siamská dvojčata, která do sebe navzájem strkají na stránce 577.

²³⁷ **Henrich Petri:** Pygmejové, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 11

²³⁸ **Henrich Petri:** Kynocefalové a Epiphagi, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 9

²³⁹ **Henrich Petri:** Panocii, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 9

²⁴⁰ **Henrich Petri:** Fauni, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 10

²⁴¹ **Henrich Petri:** Monstrum s jeřábím krkem a kyklop 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 8

²⁴² **Henrich Petri:** Monstrum z Krakova, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 582

²⁴³ **Henrich Petri:** Monstrum z Ravenny, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 517

²⁴⁴ **Henrich Petri:** Muž se zvětšenou štítnou žlázou, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 15

²⁴⁵ **Henrich Petri:** Mrtvá siamská dvojčata, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 511; Stejná ilustrace se opakuje na stranách 511, 554, 580.

²⁴⁶ SPRINKS 2015, 88

²⁴⁷ ECO 2007, 243

ve svém díle soustředil na příběhy o monstrech, zrůdných narozeních a nejrůznějších podivuhodných událostech.²⁴⁸ Aby tyto příběhy zněly uvěřitelně, nechal vyhotovit dřevorezové ilustrace. Například muže celého porostlého srstí a plazícího se po čtyřech,²⁴⁹ který se vyskytuje i v Lycosthenově kronice a pravděpodobně má ikonograficky spojitost s králem Nabuchodonosorem a v pozdějších legendách byl propojen s postavou Jana Garina.²⁵⁰ U Boaistuau najdeme také vyobrazení ženské postavy porostlé srstí, divoženku, která byla přivedena králi spolu s jinou postavou tmavé pleti a miniaturního vzrůstu.²⁵¹ Rovněž se zde objevují srostlá siamská dvojčata ženského pohlaví spojená v hrudníku, která měla dvě hlavy a společné tělo.²⁵² Jiný typ siamských dvojčat se objevuje na stránce 129. Tato jsou menšího vzrůstu a mají od sebe otočené hlavy. Podobná vyobrazení siamských dvojčat s odvrácenými hlavami jsou velice blízké ikonografii Januse, boha času.²⁵³ Dále najdeme siamská dvojčata ženského pohlaví, která jsou srostlá zády.²⁵⁴ V knize Boaistuau také spatříme ilustraci dítěte se čtyřma rukama a čtyřma nohama²⁵⁵ a další. Ve svém díle Boaistuau dokázal kombinovat starověkou tradici monster spolu s nově vymyšlenými „reformačními“ monstry.²⁵⁶ Zmiňuje se zde například o monstru z Ravenny²⁵⁷ a monstru z Krakova.²⁵⁸ Boaistuau interpretoval podobné tvory dle vlastní morálky a náboženských domněnek. O monstru z Ravenny tvrdil následující: „*Roh byl znamením pýchy, křídla znamenají lehkomyšlnost a nestálost, nedostatek rukou znamená nedostatek dobré práce, nohy jak u dravého ptáka jsou symbolem drancování, lichvářství a lakomství. Dvoji pohlaví znamená sodomský hřích.*“²⁵⁹

²⁴⁸ V Národní knihovně ČR v Praze se dochoval exemplář z roku 1575.

²⁴⁹ **Histoires Prodigieuses**, fol. 11, Jan Garin?, 1575. NK ČR, sign. 20 H 000058

²⁵⁰ Viz podkapitulu 4.3. Základ legendy o Janu Garinovi je podobný, ale spočívá v tom, že poustevník měl poměr s jednou dívkou, kterou zabil a ukryl její mrtvolu. Činil za to pokání a zřekl se Božího slova a Boží tváře, dokud mu sedmileté dítě neodpustí. A proto byl také zobrazován na všech čtyřech končetinách, aby se nemohl podívat na nebe. Více k tomu PREISS 2008, 35

²⁵¹ **Histoires Prodigieuses**, fol. 14, Divoženka a Pygmej, 1575. NK ČR, sign. 20 H 000058

²⁵² **Histoires Prodigieuses**, fol. 17, 42, 129, 162, Siamská dvojčata srostlá v hrudníku, 1575. NK ČR, sign. 20 H 000058

²⁵³ Viz podkapitulu 3.3.

²⁵⁴ **Histoires Prodigieuses**, fol. 161, Siamská dvojčata srostlá zády, 1575. NK ČR, sign. 20 H 000058

²⁵⁵ **Histoires Prodigieuses**, fol. 145, Dítě se čtyřma rukama a čtyřma nohama, 1575. NK ČR, sign. 20 H 000058

²⁵⁶ PLATT 1999 148; DELUMEAU 1997, 39

²⁵⁷ Monstrum se údajně narodilo v roce 1512 v Ravenně. Zobrazovalo se jako tvor s lidským tělem a lidskou hlavou, ze které vyrůstal jeden roh, místo rukou mělo křídla a místo nohou mělo ptačí drápy. Monstrum mělo na těle symboly YXV, mělo dva pohlavní orgány a na jedné noze mělo třetí oko. Je zajímavé, že existovaly různé verze vyobrazení tohoto monstra, častěji s jednou nohou než se dvěma. BOAISTUAU 1575, fol. 108

²⁵⁸ Monstrum z Krakova se údajně narodilo v roce 1547 v Polsku. Jedná se o tvora, který měl lidské tělo, ale na horních a dolních končetinách místo prstů mělo plavoucí blány, rozštěpený ocas, místo nosu chobot, planoucí oči a zvířecí hlavy na kolenou, na loktech a v podpažích. BOAISTUAU 1575, fol. 19

²⁵⁹ WRIGHT 2013, 57–58; WILLIAMS 2011, 8

Knihy od Lycosthenese a Boaistuau demonstrují, že v renesanci mohlo být monstrózní tělo chápáno jako odraz tehdejší společnosti, jako symbol její hříšnosti a všudypřítomného strachu.²⁶⁰ Někteří autoři proto využívali vyobrazení monster z ideologických důvodů a často docházelo k tomu, že uměle vytvářeli nějaké jiné monstrum. Příkladem mohou být reformační letáky, které kritizovaly papeže či ukazovaly na nemravnost společnosti a církve. Nejzajímavějšími z nich jsou letáky s vyobrazením monstra telete od Lucase Cranacha staršího²⁶¹ z roku 1523 či vyobrazení monstra s oslí hlavou od moravského umělce 15. století Wenzela von Olmutze, které se narodilo v Římě mezi léty 1405–1500.²⁶² Velice známá jsou také již zmíněná monstra z Ravenny a Krakova. Ilustrátoři a umělci ukazují, že již v novověké době neměli problém vytvořit monstrum. V průběhu dějin totiž monstrozita spočívala v konstruování určitých obrazců, které by měly prezentovat to, co si nelze představit.²⁶³

Alan Corbin uvádí, že v kultuře 16. a 17. století existují určitá ikonografická pravidla vytváření monster. Jako základ sloužila lidská postava, která se transformovala přidáním „nelidských rysů“.²⁶⁴

Prvním pravidlem byla hybridnost. Bylo důležité, aby monstrum mělo kombinaci lidských prvků a některé rysy z říše zvířat či rostlin.

Druhé pravidlo pracuje s principem centrum versus periferie. Monstrozita byla tradičně spojována právě s periferií. Výtvarně se to projevovalo přidáním zvířecích částí k lidskému tělu jako u monster na okraji světa.

Třetí ikonografické pravidlo bylo spojeno s principem přebytečnosti a nedostatku. Pokud si části těla zachovaly lidský tvar, byl monstrózní jejich počet, protože monstra mívají větší, nebo menší počet orgánů či končetin než člověk.²⁶⁵

Čtvrtý princip je nesouměrnost. Ta se netýkala pouze vzrůstu, ale také zvětšených či zmenšených končetin, hlavy.

²⁶⁰ WRIGHT 2013, 47–48

²⁶¹ **Lucas Cranach starší a dílna:** Mnich-tele, 1523, dřevořez, 18.4 x 11.3 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett inv. č. A 1900–671

²⁶² **Wenzel von Olmütz:** Monstrum narozené na Tybeře v lednu 1496, 1496–1500, mědiryt, 12.4 x 10.4 cm. The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. č. E, 1. 15.

²⁶³ CORBIN 2012, 293

²⁶⁴ Tamtéž, 294

²⁶⁵ Tamtéž, 293

Zmíněná pravidla jsou dosti podobná principu, podle kterého Isidor Sevilský systematizuje monstra.²⁶⁶ Jinými slovy nevědomky určil pravidla, dle kterých mohlo být monstrum konstruováno a mohlo vypadat jako skutečné, aniž by ho někdy někdo viděl.²⁶⁷

Monstra byla vhodným symbolem i pro alchymii, jelikož představovala spojení dvou či více elementů. Symbolika fiktivních monster se odráží i v Alciatových *Emblematech*, kde se můžeme setkat s tradičními monstry, jakými byli například Pygmejové,²⁶⁸ Kyklop,²⁶⁹ Sfinga neboli žena s tělem lva.²⁷⁰ V *Iconologii* Cesare Rippy také můžeme spatřit již několik známých monstrózních tvarů, které ve většině případů personifikují neřesti. Například žena s dlouhým jeřábím krkem personifikuje obžerství.²⁷¹ Ženská postava s ocasem štíra, nohama orla, která má dvě hlavy (jednu mladou a jednu ošklivou a starou), symbolizuje klam.²⁷² Ohyzdnost a nešvar symbolizuje postava trpasličího vzrůstu²⁷³ a závazek symbolizuje mužská postava se čtyřma rukama a dvěma hlavami, které se dívají na různé strany.²⁷⁴

V 16. století však nebyla monstra pouze součástí bestiářů, kosmografií a přírodovědných encyklopedií. V 16. století se lidská monstra postupně začínají stávat součástí raně novověké zábavné literatury. Stává se tak především proto, že v této době začíná být znovu aktuální antická literatura a mytologie, která je plná hybridních pololidských tvorů. Jednou z nich byla postava Ezopa, který personifikoval postavu hrbáče. Hrbáci byli kupodivu také součástí monstrózních lidských ras, o nichž se zmiňuje Tomáše z Chantimpré a samozřejmě i Jan Vodňanský: „*Gibbosite mají na zádech tak velké hrby, že cokoli by mohlo podpořit vzrůst těla, to vše pohltí hrb; a proto jsou velmi malí Hrbatci.*“²⁷⁵ Ezopovy báje měly neobyčejnou popularitu i v raně novověkých Čechách a na Moravě. Jedna latinská edice Ezopových bájí *Vita et Fabulae Aesopi*²⁷⁶ z roku 1486 obsahuje nespočetné množství dřevořezových ilustrací s vyobrazením Ezopa, pravděpodobně od antverpského tiskaře Gerarda Lee. Jedna z nich je však poněkud jiná. Titulní ilustrace ztvárňující hrbáče pochází z populární verze augsburského vydání Ezopových bájí z let

²⁶⁶ Viz podkapitolu 1.1.

²⁶⁷ CORBIN 2012, 293

²⁶⁸ ALCIATUS/BUCK 1991, 56–57

²⁶⁹ Tamtéž, 90–91

²⁷⁰ Tamtéž, 108–109

²⁷¹ RIPA/BUSCAROLI/PRAZ 2019, 156

²⁷² Tamtéž, 108

²⁷³ Tamtéž, 382

²⁷⁴ Tamtéž, 509

²⁷⁵ VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013, 13

²⁷⁶ *Vita et Fabulae Aesopi*, fol. II, Ezop, 1486. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. II 300.001-II 300.002

1476–1477, která byla vytištěna tiskařem Johannem Zainerem st. Tvůrcem této titulní ilustrace byl tzv. mistr ulmského Boccaccia, který se Zainerem spolupracoval.²⁷⁷

Další populární postavou byla postava Markolta, která vykazuje příznaky postiženého tělesnou malformací a také byla známá díky svému bláznivému chování a vychytralosti. Markolt byl vyobrazen jako postava trpasličího vzrůstu. Také trpaslíci byli druhem lidských monster dle středověkých a raně novověkých autorů. Dokonce existovalo několik výrazů označujících lidi trpasličího vzrůstu – pojmenování od indického národa Pygmejů a latinský výraz (*g*)*nani* či *pumilio*, což označuje abnormalitu jednotlivců.²⁷⁸ Rozměry trpaslíků ovšem různí autoři popisují jinak – od jedné do tří „pídí“ či pár loktů.²⁷⁹

Protože byla monstrozita chápána jako projev ošklivosti, je pochopitelné, že ilustrace k podobné literatuře vyžadovaly vyobrazení hlavního hrdiny, který byl ošklivý. Zde ale také docházelo k tomu, že monstra začala být díky renesanční literatuře spojována i se zábavou. Příkladem je také satirický román Françoise Rabelaise *Gargantua a Pantagruel*,²⁸⁰ jehož hlavní hrdina je obr čili „homo deformis“.

Monstrózní a deformované tělo se v novověku objevuje také v pouličních slavnostech. Jednou z hlavních slavností byl masopust, který začínal v lednu po Třech kráľích.²⁸¹ Hlavní úlohu v masopustních oslavách hrál průvod,²⁸² v němž byla většina lidí převlečená za různá stvoření, jakými byli obři, ďáblové, blázni nebo diví muži.²⁸³ Ilustrace zachycující masopustní festivaly často nesou vyobrazení těchto monstrózních bytostí. Nejčastěji se však objevuje postava Satyra, Pana či divého muže.²⁸⁴

Smysl tohoto svátku tkvěl v tom, aby se lidská společnost mohla vybouřit před půstem. Lidé se převlékali za monstra, protože přesně jejich tělesná nedokonalost a deformace vyjadřovaly smysl tohoto svátku naruby, který vše obracel vzhůru nohama.

²⁷⁷ VOIT 2006

²⁷⁸ VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013, 91

²⁷⁹ Tamtéž, 92

²⁸⁰ RABELAIS/ŠAFÁŘ 1968

²⁸¹ BURKE 2005, 193

²⁸² Masopustní oslavy se většinou skládaly ze 3 prvků. Prvním byl právě maskovaný průvod. Druhým částým prvkem masopustního rituálu byl nějaký druh soutěže, v Čechách za vlády Habsburků to byly rytířské turnaje. Třetím prvkem bylo předvedení „ochotnické“ divadelní hry či jiné frašky. Více k tomuto tématu např. BURKE 2005, 193; RVAČOVSKÝ/ŠLOSAR 2008

²⁸³ BURKE 2005, 199–200

²⁸⁴ **Sigmund Elsässer**: Slavnostní průvod, 1580, Kolorovaná perokresba na papíře, 38 x 217 cm. Břežnice, NPÚ ÚOP, sign. BN01318-10; **Schembartbuch**, fol. 132r–133r, 1539–1645. Knihovna Národního muzea v Praze, sign. XIII D 24; **Anonym**: Osmiletý Rudolf II. a dvorní obr Giovanni Bona během vídeňského turnaje, 1560, akvarel, papír, 265 x 655 cm. Vídeň, KHM, sign. KK 6564

Ruský teoretik Michail Bachtin uvádí, že pro renesanční masopustní tradici je charakteristické jakési „groteskní tělo“. Tento pojem zahrnuje jakoukoliv deformaci těla, jeho nestvůrnost, nepřístojnost a kombinaci rozporuplných prvků. Jedná se také o „ne-normální“ či nezdravý stav těla, jako například smrt, porod, stáří atd.²⁸⁵ Pozorujeme tak, že vzhled monster do této kategorie zjevně patřil.

Tato ikonografická transformace divého muže z monstra na okraji světa do karnevalového kostýmu nám ukazuje, že byla společnost 16. století tolerantnější k vyobrazení monster a monstrózního vzhledu. Často docházelo k transformaci již známých mytologických postav, jejichž proměna nebyla vždy negativní.

V 16. století se vyobrazení monster využívalo opravdu v mnoha dimenzích, a to ideologické, morální, přírodovědné či lékařské, dokonce i ve sféře komické.

I nadále však existoval jakýsi mytologický či „magický“ pohled na lidské tělo, který byl součástí středověké tradice a středověkého myšlení. Mýtus s jeho hyperbolizací často zůstával jedinou možností, jak vyjádřit některé druhy tělesných abnormalit, o nichž lékaři 16. století ještě neměli tušení.

²⁸⁵ BACHTIN 2007, 30–31

2. Každodennost „homo deformis“ a vztah raně novověké společnosti k abnormálně deformovanému lidskému tělu v letech 1526 až 1620

2.1. Lidské kuriozity jako živý sběratelský exemplář na šlechtických a panovnických dvorech

V 16. a začátkem 17. století bylo vyobrazení tělesně deformovaných lidí v manýristických sbírkách velice populární tematikou. Často se jednalo o umělecká díla, v nichž hrála velkou roli dokumentační složka, jež zachycovala skutečně existující postavu. Ve dvorském a šlechtickém prostředí této doby se setkáváme se zvýšeným zájmem o „homo deformis“ jako o sběratelský exemplář. Vznešení sběratelé projevovali zájem o živé bizarní bytosti, jejichž přítomnost na šlechtických a královských dvorech upozorňovala na zájmy vladaře, jeho vzdělanost a odvahu poznávat svět.²⁸⁶ To naznačuje, že sběratelským exemplářem by mohly být nejen výsledky umělecké tvorby či přírodovědné exponáty, ale i živí lidé, kteří měli abnormální vzhled.

Tato kapitola se bude zabývat společenským postavením lidí s deformovaným tělem na šlechtických a panovnických dvorech mezi léty 1526 až 1620. Na konkrétních případech ukážeme, kam dvorská společnost zařazovala podobné kuriozity a jak reagovala na jejich zvláštní vzhled.

Zvědavost a záliba v podivnostech a exotice byla důvodem pro existenci dvorních bavičů, šašků a dalších bláznů.²⁸⁷ Zároveň existence portrétů těchto osob ve sbírkách kuriozit vyžaduje podrobnější prozkoumání všech aspektů jejich každodenního života ve dvorském prostředí. Zjištění sociálního postavení „homo deformis“ na panovnických a šlechtických sídlech by mohlo usnadnit odpovědi i na uměleckohistorické otázky.

Několik historických studií konstatuje fakt, že tělesně postižení byli přítomni na nejrůznějších dvorských slavnostech šestnáctého století.²⁸⁸ Ve střední Evropě této doby pořádal nejslavnější radovánky Ferdinand II. Tyrolský na zámku Ambras.²⁸⁹ Na těchto oslavách byla přítomna i česká šlechta.²⁹⁰ Zároveň Ferdinand II. Tyrolský a jeho manželka Filipína Welserová patřili k nejznámějším sběratelům lidských kuriozit ve střední

²⁸⁶ KOLDINSKÁ 2001, 85

²⁸⁷ HEERS 2006, 115

²⁸⁸ FLEMING 2011, 272; KATRITZKY 2012; ZAPPERI 2004

²⁸⁹ BŮŽEK 2000, 137–161

²⁹⁰ Tamtéž

Evropě. V jejich sbírce najdeme obrazy členů rodiny trpících nadměrným ochlupením,²⁹¹ portrét muže postiženého artrogrypózou a další vyobrazení osob se zřetelnými tělesnými deformacemi. Historik Josef Hirn se zmiňuje, že v roce 1585 lokaj Ferdinanda II. přivezl z Polska na zámek Ambras tři „trpaslice-pečovatelky“.²⁹² Později vládce Tyrolska obdržel jako dárek trpaslíka od Anny z Wolkensteinu.²⁹³ Další osobou, která byla darována arcivévodovi, byl osmnáctiletý Ital trpasličího vzrůstu, jmenoval se Magnifico a dle tehdejších současníků „*měl velice drzou a zábavnou povahu*“.²⁹⁴ Trpaslík dříve sloužil kardinálovi Christophu Madruzovi, po jeho smrti se ocitl v Tridentu a později u Kašpara von Wolkensteina.²⁹⁵

Osoby trpící trpaslictvím byly na arcivévodském dvoře v Innsbrucku velice žádané. Mezi nimi stojí za povšimnutí liliput Thomele, který byl tak oblíbený, že ho Ferdinand II. přivezl s sebou na svatbu Viléma V. Bavorského a Renaty Lotrinské. Tato významná událost se konala 22. února roku 1568 v Mnichově a byla popsána hned několika tehdejšími současníky: Heinrichem Wirre,²⁹⁶ Massimem Troianem²⁹⁷ a basilejským lékařem Felixem Platterem.²⁹⁸ Díky těmto poznatkům se můžeme dozvědět, jak podobné oslavy probíhaly a jakou úlohu během radovánek plnili lidé se zřetelně deformovaným tělem. V *Dialoghi* Massima Troiana najdeme popis této události, avšak všechny tři záznamy se od sebe v detailech liší. Proto níže uvedeme verzi, která spojuje a doplňuje informace ze tří textů:

²⁹¹ Hypertrichóza je vrozené onemocnění, které se projevuje nadměrným růstem lidského ochlupení.

²⁹² HIRN 1885, 468; Srov. KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, V/ 67

²⁹³ Tamtéž

²⁹⁴ HIRN 1885, 467

²⁹⁵ Tamtéž

²⁹⁶ WIRRE 1568, fol. 54v [„*Von Schaw Essen muß ich sagen. / Ain Pasteten ward da gebacht / Ain lebendigen Zwerg drein gmacht. / Inn ain Küriß muß ich sagen / Hinauff für die Fürsten tragen / Wie man Sy nun hat auffgethon / Hat sich der Zwerg wol schen lon. / Gantz mundter frölich gsund und frisch / Auß der Pasteten auff den Tisch. / Gegangen und mit Reuerentz / Sich gegen allen Fürsten bhentz. / Erzaigt wie sich dann hat gebirt / Wiewol mans gleich nit glauben wirt. / Da leyt mir warlich wenig an / Dann ich es wol beweysen kan. / Darmit man mich besser verstand / So hat in Ertzhertzog Ferdinand. / Mit jr Durchleücht bracht auß Tyrol.*“]; Srov. KATRITZKY 2006, 49

²⁹⁷ TROIANO 1569, fol. 80 [„*Nel primo servitio su portato un pastello, e dentro vi era un picciolo nano, del Serenissimo Arciduca Ferdinando d' Austria, tutto armato d' arme bianche: poca pezza stato in tavola che nessuno se ne auedeva: lo Scalco, in aprire, che fece il pastello, il Nano salto in piedi, e disfodro la spada, che nella cintura haueva, e con destri salti, per sopra la tavola, fece quattro levate di spada: e dopo, con gran riverenza, tocco la mano prima allo Sposo, dopo alla Sposa, e cofeguentemente, a tutti che nella mensa erano fevtati.*

–*E quanto era grande il Nano?*

–*Poco meno di due palmi e mezo, e di sei anni.*

–*Com e possibile?*

–*Credetelo senza dubbio ch'io per quanto givrar posso ui givro ch'io ui narro historie, e non fabule.*“]

²⁹⁸ PLATTER 1680, 546; KATRITZKY 2006, 49; KATRITZKY 2012, 122

Během svatební hostiny na stůl byl přinesen masový koláč²⁹⁹ s pokličkou [z pečiva?], uvnitř kterého byl schovaný Thomele. Měl na sobě bílé brnění a za opaskem malý meč. Najednou se rozbila horní kůrka a trpaslík vyskočil z koláče na stůl, poté svou zbraní ničil jeho zbytky. Svým chováním donutil všechny hosty se smát a obdivovat ho, poté jako vítěz s velkou úctou popřál ženichu a nevěstě. V té době liliput měl šest let a byl pouze dvě a půl palmy vysoký.³⁰⁰ Tento trpaslík patřil arcivévodovi Ferdinandu II. Tyrolskému a již od roku 1568 byl v jeho službách jako dvorní bavič.

Podobná podívaná v průběhu stolování patřila k častým formám renesančních zábav. Hostina byla nejdůležitější společenskou událostí, během které byli přítomni buď profesionální baviči, šašci nebo trpaslíci. Poslední zmiňovaní často mohli zároveň plnit i funkci nosičů jídel jako bizarní obsluha.³⁰¹

Dvorní trpaslíci na evropských panovnických dvorech byli velice populárním jevem od pozdního středověku až do konce 18. století. Byli soustředěni nejen v severoitalských palácích nebo na španělském královském dvoře, ale i v dalších středoevropských rezidencích.³⁰² Přestože osoby trpící mikrosomií byly nejčastěji portrétovány, což je dělalo populárními pro sběratele kuriozit 16. století, nebyly tak jedinečné. Zájem vyvolávaly i další vrozené deformity. Například abnormálně vysoký vzrůst je také projevem genetického postižení. Nejznámějším případem takové kuriozity byl Antonio Populier, muž obrovské velikosti, který doprovázel císaře Karla V. během jeho vítězného tažení do Bologni roku 1530.³⁰³ Většinou patřili podobní lidé k osobním strážcům panovníka. Stejně jako skvělý a strašlivý bojovník byl znám i dvorní „obr“ Bartolomeo Bona. Díky svému abnormálnímu vzrůstu vystupoval převlečený za divého muže na vídeňském turnaji v roce 1560.³⁰⁴ Tato oslava se konala od 24. května do 24. června a byla uspořádána Maximiliánem II. na počest svého otce císaře Ferdinanda I.³⁰⁵ Giovanni (Bartolomeo) Bona byl tak silný, že byl zobrazován v kostýmu divého muže, který nesl v ruce vytržený strom i s kořeny. Tento dvorní „obr“ měl pomoci mladému Rudolfovi II. zvítězit v bitvě nad jeho strýcem Karlem II. Štýrským.

²⁹⁹ Pastello/ Pasteten. Jinde se uvádí paštika; Srov. KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, V/ 68

³⁰⁰ Viz TROIANO 1569; 1 Palma (neboli římská dlaň) je míra, která se rovná cca 7,4 centimetrům; KATRITZKY 2006 49; Podle Felixe Plattera byl vyšší a měřil 65 centimetrů.

³⁰¹ Toto můžeme pozorovat na obrazech: a proto nemůžeme vyloučit, že něco podobného není i ve střední Evropě.

³⁰² KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, V/ 67

³⁰³ ALDROVANDI 1642, 38

³⁰⁴ KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, V/ 68

³⁰⁵ FERINO-PAGDEN 2008, 265

Výše uvedené příklady potvrzují, že hlavní funkcí tělesně postižených bylo pobavení vladaře a společnosti. Často využívali své postižení, aby mohli překvapit a šokovat „normální“ lidi. Na dvůr či rezidenci se „homo deformis“ často dostávali v podobě „dárků“, což vypovídá o jejich podřadném postavení.

Dále nás bude zajímat, jak „homo deformis“ fungovali v každodenní společnosti. Byli schopni se socializovat? A jaké druhy práce zvládali? Odpovědi můžeme najít ve dvorském řádu z roku 1526, který byl sepsán Ferdinandem I. Habsburským pro dvůr jeho manželky v době, kdy očekávala příchod prvního dítěte. V něm najdeme uzákonění norm činností lidí, kteří byli součástí dvorského prostředí a žili na panovnickém dvoře během pobytu Anny Jagelonské v Linci.³⁰⁶

Dvůr královny byl genderově rozdělen a v čele ženské části (fracimoru) stály dvě hofmistryně šlechtického původu. Jedna z nich měla na starosti skupinu mladých neprovdaných slečen, jejichž počet byl kolem třiceti osob. Ty se dále dělily na urozené a neurozené, které vykonávaly jednoduchou práci a občas se mohly zúčastnit společenského života. Sociální původ těchto neurozených dívek byl rozličný. Je zajímavé, že do fracimorských pokojů byly pánské návštěvy zakázané, výjimkou bylo jen několik služebníků, kteří po vykonání služeb hned museli odejít. Toto pravidlo se vztahovalo i na dvorského kaplana. Obě části dvora – dámská i pánská – byly od sebe odděleny, měly jiné prostory a plnily různé funkce. Vztah mezi nimi byl kodifikován ve dvorském řádu.³⁰⁷ Dámská i pánská část dvora se dokonce stravovaly zvlášť. Během stolování fracimoru Anny Jagelonské dveře hlídal trpaslík a měl zákaz vpustit někoho, kdo nebyl na seznamu.³⁰⁸ Podle přesného zasedacího pořádku jedly během hostiny nejprve osoby urozené a výše postavené, ostatní účastníci dostávali pouze zbytky z jejich tabule.³⁰⁹

Ve fracimoru Anny Jagellonské se v roce 1526 stravovalo kolem čtyřiceti osob, pro které se chystaly tři tabule. U první jedla hofmistryně, podhofmistryně a vybrané komorné z řad šlechty. Druhý stůl byl určen pro ostatní komorné a pážata. Třetí byl pro jejich služebné, pomocnice, trpaslíky a „bláznivou ženu“, ti jedli zbytky z prvního stolu.³¹⁰

Pod pojmem bláznivá žena bychom si nejspíše mohli představit „šaškyni“, jelikož výrazy „šašek“ a „blázen“ měly v 16. století stejný význam. Mentálně postižení a duševně

³⁰⁶ HAUSENBLASOVÁ 2009, 98

³⁰⁷ Tamtéž, 101–102

³⁰⁸ Tamtéž, 106

³⁰⁹ Tamtéž, 105

³¹⁰ Tamtéž, 106

nemocní většinou funkci bavičů neplnili, protože jejich postižení nebylo tak zřetelné, jako tomu bylo u „homo deformis“. Jelikož by bylo pro zdravou osobu ženského pohlaví velice obtížné plnit v 16. století funkci „šaškyně“ a vyvolávat tak smích, můžeme usoudit, že tato bláznivá žena mohla trpět růstovou poruchou. Tělesné postižení dokládá i její nedávno objevený portrét.³¹¹

Podle dvorského řádu z roku 1526 byly osoby abnormálního vzrůstu na dvoře Anny Jagellonské zařazeny do dvorské společnosti. Patřily do třetí skupiny služebnictva a spolu s dalšími neurozenými osobami plnily funkci šašků a hlídačů dveří.

Další zmínku o postavení tělesně deformovaných nalezneme v jiném dvorském řádu z roku 1529, který řídil královskou domácnost Ferdinanda I. a Anny Jagellonské.³¹² Tento dokument kodifikoval pravidla na „dětském dvoře“ v Innsbrucku, kde společně vyrůstali budoucí vladaři Maxmilián II., Ferdinand II. Tyrolský a jejich sestry Elisabeth a Anna. Řád dále určoval práva i povinnosti dvorního personálu tak, aby mohly být děti vychovávány i vzdáleně od rodičů.³¹³

Nejstarším dítětem byla Elisabeth, bylo jí mezi 3 až 4 roky, proto si můžeme v dokumentu všimnout, že pro batolata byly zajištěné nejen chůvy, ale svou roli hráli i „zábavní tvorové“. Například trpaslík s trpaslicí a dvorští blázni Jörigl a Ursl, kteří byli s dětmi v trvalém přátelském kontaktu.³¹⁴ Z pramenů se také dozvíme, že dvorní trpaslík Franz Lanngsam se svou manželkou, která měla stejnou růstovou poruchu, dostávali pravidelný plat a stejně jako další služebníci měli jednou ročně právo na nové oblečení.³¹⁵

Tradice dávat trpaslíky jako dar existovala nejen mezi panovníky, tuto módu přebrala i šlechta po celé Evropě. Podobný příklad zařazení tělesně postižených do dvorské společnosti můžeme najít i v českých zemích. Petr Vok z Rožmberka měl na svém sídle

³¹¹ Tuto osobu můžeme identifikovat jako Bláznivou Elizabet. Její portrét od Jana Sanderse van Hemessena se prodal na Londýnské aukci v létě 2017 roku za 2 mil. liber. Na obraze jsou patrně zachycené fyziologické známky nanismu. **Jan Sanders van Hemessen:** Portrét Elizabet, šaškyně Anny Jagellonské, nedatováno, olej na dubové desce, 49.4 x 40.4 cm. Soukromá sbírka

³¹² WÜHRER/SCHEUTZ 2011, 40

³¹³ Tamtéž

³¹⁴ WÜHRER/SCHEUTZ 2011, 372; ÖStA/HHStA/HA/OMeA/SR Kt. 181, Konv. 7a fol. 6v. In: <https://www.univie.ac.at/hoforganisation/onlineedition/hinweise.html>, vyhledáno 14. 1. 2018 [„Und wiewol Hanns Vischer, voglwartter, Jörigl, nar, Ursl, narin unnd alt Oswolt yetzo in unnsern frundlichen lieben gemachel unnderhaltung sein, so bedenncken wir doch, wann bemelte unnsere liebe gemachel von unnsern kindern weeg- unnd uber lannd raist, das dieselben personen nit mugen mitgebracht. Dennoch ist unnsere maynung, das sy bey bemelten unnsern lieben kindern mit speys und dranckh, auch mit klaydung ainmal im jar wie Franz zwerg unnd seinsgeleichen unnderhalten werden.“]

³¹⁵ WÜHRER/SCHEUTZ 2011, 371; ÖStA/HHStA/HA/OMeA/SR Kt. 181, Konv. 7a fol. 6v. In: <https://www.univie.ac.at/hoforganisation/onlineedition/hinweise.html>, vyhledáno 14. 1. 2018 [„Frantz Lanngsam, zwerg unnd die zwergin, sein weib, sollen wie annder, so on besoldung dienen, unnderhalten unnd wie die edlen knaben, doch nur ainst im jar klaidt werden.“]

tři trpaslice, ze začátku jen Aničku a Barboru, a od roku 1593 se k nim připojila i Eliška Fedorovna Moskevská.³¹⁶ Všechny slečny na rožmberském dvoře patřily do fraucimoru, který spojoval veškeré ženské obyvatelstvo bez rozdělení původu.³¹⁷ Rožmberský fraucimor se dělil na dvě skupiny podle urozenosti a původu na horní a dolní. „Horní fraucimor“ tvořily slečny z rodin vyšší a nižší šlechty a také „vybrané“ členky. Do dolního fraucimoru patřily dívky, které měly podřízené postavení, byly fraucimorskými pomocnicemi či služebnicemi.³¹⁸ Milena Hajná ve svém článku uvádí sešity komorních účtů z let 1592–1611, které jsou zajímavým pramenem k určení osob rožmberského fraucimoru. Jedná se o registry vydání látek na šaty členkám aristokratického dvora.

Do horního fraucimoru Petra Voka patřilo 23 žen, mezi nimiž byla i trpaslice Eliška Moskevská.³¹⁹ Tuto zvláštní osobu daroval 29. září roku 1593 Petru Vokovi císař Rudolf II. Ruska vážila jenom 16 kilogramů a rožmberský vladař ji ihned zařadil do horního fraucimoru, oblíbil si ji a často vyhledával její společnost.³²⁰

Tradice darování abnormálně postižených lidí vypovídá o tom, že na sociálním žebříčku byli na stejné pozici jako obyčejní služebníci a zvířata.³²¹ Ale začlenění trpaslice Elišky do horního fraucimoru naznačovalo její významné postavení, přestože další dvě trpaslice na dvoře Petra Voka zůstaly služebnicemi. Poslední Rožmberk dokonce nařídil, aby se Eliška Fedorovna provdala za rytíře Fridricha Kobedu z Luk. Svatba se konala 14. listopadu roku 1604 na zámku Bechyně, kam byli pozváni další šlechtici jako Adam ze Šternberka, hrabě z Gutrštejna a mnoho dalších rytířů.³²² Přestože svatba trpaslice byla druhem zábavy pro urozené šlechtice, nevěsta díky své výjimečnosti obdržela věno a sociální postavení. Novomanželé se odstěhovali na slovensko-moravské pomezí do města Skalice, avšak válečné nepokoje je donutily k rychlému návratu do Třeboně, při kterém přišli o velké množství majetku.³²³

Rožmberská trpaslice nebyla jedinou osobou, která kvůli svému postižení poutala pozornost a vyvolávala zájem. O několik desetiletí dříve Petrus Gonzales dostával vzdělání na dvoře francouzského krále Jindřicha II. Díky královské přízni se naučil latinsky

³¹⁶ HAJNÁ 2001, 21

³¹⁷ Tamtéž, 6

³¹⁸ Tamtéž, 8

³¹⁹ Tamtéž, 7–9

³²⁰ HAJNÁ 2001, 9; BŘEZAN/PÁNEK 1985, 514 [„Toho času Eliška Moskevská děvče špatné, dostala se k jeho milosti panu z Rožmberka darem od Rudolfa II od židů darováno. 29. září 1593 vážila 16 kg.“]

³²¹ BŘEZAN/PÁNEK 1985, 714

³²² Tamtéž, 573–574

³²³ HAJNÁ 2001, 22

a později dostal funkci jako dvorní someliér a byl zodpovědný za dopravu vína.³²⁴ Jeho roční plat činil 240 liber, vedle toho mu také bylo uděleno právo na používání titulu „Don“.³²⁵ Přesto mu Jindřich II. dal přezdívku „Barbet“, což byl francouzský výraz pro chlupatého vlámského loveckého psa.³²⁶ Postavení tělesně postižených jako Petrusa Gonzalese a Elišky Fedorovny Moskevské záviselo přímo na sympatiích vladařů. Člověk, který kvůli nemoci byl celý porostlý srstí a vypadal jako „divý muž“, byl dokonce pokřtěn a oženil se podle katolického obřadu.³²⁷ Později celá rodina Gonzalesových měla významné postavení, protože jako kuriozita byli vítáni na mnoha šlechtických a panovnických dvorech, cestovali Evropou a vydělávali si svým neobvyklým vzhledem.

V českých zemích na konci 16. a začátkem 17. století mohli mít lidé se zřetelnou tělesnou abnormalitou také významné postavení. Například na seznamu dvořanů císaře Rudolfa II. z roku 1612 najdeme zmínku o dvorním trpaslíkovi Erhartovi Pyllnhoferovi, který plnil funkci komorníka a jehož plat činil 20 florinů.³²⁸ Pro srovnání Daniel Fröschl, malíř a správce císařských sbírek Rudolfa II., měl ve stejném roce plat o pouhých 5 florinů vyšší.³²⁹ Postavení dvorního malíře a archiváře se nám jeví v tomto aspektu jako přesně určené. Daniel Fröschl měl zpracovat, dohlížet a případně i doplňovat císařskou sbírku, ale informace o povinnostech komorního trpaslíka na rudolfinském dvoře jsou poněkud nepřesné. Víme, že „komora“ byla jednou z nejdůležitějších částí dvora, která zabezpečovala osobní potřeby panovníka. Do ní patřila většina dvorních umělců, vědců, řemeslníků a lidí, kteří jej obklopovali.³³⁰

Během svých zahraničních cest v roce 1584 a 1589 měl s sebou císař Rudolf II. velký doprovod. Podle seznamu doprovázejících osob na těchto cestách můžeme lépe pochopit strukturu pražského dvora tohoto období. Je zajímavé, že podle těchto záznamů z let 1584 a 1589 patřil trpaslík Fabian de Newua do skupiny služebníků, kteří jeli v kočáru taženém třemi nebo čtyřmi koňmi.³³¹ Pro porovnání Ottavio Strada, dvorní archivář Rudolfa II., jel mezi posledními v kočáru taženém pouze dvěma koňmi.³³² To znamená,

³²⁴ FERINO-PAGDEN 2006, 167

³²⁵ ZAPPERI 2004, 43

³²⁶ KATRITZKY 2012, 204

³²⁷ WIESNER-HANKS 2009, 9

³²⁸ HAUSENBLASOVÁ 2002, 462. Dvorní trpaslík byl komorníkem a pravděpodobně vyřizoval i poštu.

³²⁹ Tamtéž, fol. 27

³³⁰ HAUSENBLASOVÁ 1996, 74

³³¹ HAUSENBLASOVÁ 1996, 74 [Mnichov, Bay. HStA, Auswärt. Staaten Österreich, Lit. 53, 1584, fol. 67v]; HAUSENBLASOVÁ 1996, 90 [Mnichov, Bay. HStA, Auswärt. Staaten Österreich, Lit. 53, 1589, fol. 93r]

³³² HAUSENBLASOVÁ 1996, 90 [Mnichov, Bay. HStA, Auswärt. Staaten Österreich, Lit. 53, 1589, fol. 93r]

že i na pražském dvoře se lidské kuriozity cenily opravdu vysoko, dokonce disponovaly společenskou prestiží.

Jak bylo doloženo předchozími konkrétními příklady, lidé s deformovaným vzhledem často dělali společnost na cestách. Zmínku o tom najdeme i u Adama mladšího z Valdštejna. Šlechtic se ve svém deníku zmiňuje o speciálním koni pro trpaslíka, jenž patřil k doprovodu Karoliny d'Austria do Rakouska.³³³ Stejně tak i Adama II. z Hradce během cest do Prahy v roce 1590 doprovázelo dvacet osob, mezi nimiž byli čtyři dvořané, dva osobní sluhové, dva lokajové, sekretář, osobní komorník, pacholek, kuchmistr a kuchař, tři kuchtíci, pekař, klíčník, myslivec, vrátný a trpaslík.³³⁴ Podobná potřeba se vysvětluje nejenom tím, že tělesně postižený na cestách plnil svou nejdůležitější funkci zajišťovat zábavu, ale svou přítomností prezentoval i moc panovníka. Lidské kuriozity by také měly přinášet štěstí během cestování, šlo o touhu cestujícího zajistit si nadpřirozenou ochranu, maskota či talisman pro štěstí.³³⁵

To dokazuje i příklad Heleny Antonie, ženy s plnovousem, která byla součástí svatebního průvodu Konstancie Habsburské, jež se v roce 1605 provdala za polského krále Zikmunda III. Vasu. Princezna kvůli tomu musela absolvovat dlouhou a nebezpečnou cestu ze Štýrského Hradce do Krakova, a proto cestovala spolu s postiženou hirsutismem.

Zájem o bizarní vzhled v 16. a začátkem 17. století byl spojen s oslavami, demonstrace abnormálního postižení často vyvolávala smích a patřila k zábavám. Proto když porovnáme náklady spojené s existencí lidských kuriozit s poruchou růstu, dojdeme ke zjištění, že na dvoře Anny Jagellonské v roce 1526 a na „dětském dvoře“ v roce 1529 v Innsbrucku byly výdaje na bizarní služebníky nižší než například na dvoře Petra Voka z Rožmberka v roce 1595. Mohlo to být způsobeno válkou či jinými náklady Ferdinanda I., ale i tak to odpovídalo základním funkcím „ženského“ a „dětského“ dvora. Další vysvětlení nižších výdajů za lidské kuriozity na těchto dvorech souvisí s tím, že ani dvůr v Innsbrucku roku 1529, kde se primárně vychovávaly děti v batolecím věku, ani dvůr těhotné Anny Jagellonské v roce 1526 nebyly vhodnými místy k pořádání světských radovánek. Na rozdíl od pozdějších sídel Maxmiliána II., Ferdinanda II. Tyrolského, Rudolfa II. a také Petra Voka z Rožmberka, Adama II. Z Hradce atd., kde se vladaři snažili

³³³ KOLDINSKÁ/MAŤA 1997, 145

³³⁴ BŮŽEK 1997, 49

³³⁵ HEERS 2006, 115

o sebeprezentaci skrze lidské kuriozity. Tyto „módní tendence“ můžeme sledovat hlavně ve druhé polovině 16. století, kdy nabírá sílu „manýristický“ pohled na svět.

Zmíněné příklady nám ukazují, že tělesně postižení byli součástí dvora nejen jako „dárky“ či věci a jejich nejdůležitější funkcí nebylo jen bavení vladaře a jeho hostů, ale že postižení trpaslictvím, gigantismem či hypertrihózou mohli na šlechtickém dvoře vykonávat i fyzicky „nenáročné“ činnosti. V běžném životě, kdy se nekonaly žádné oslavy (i během nich), pracovali jako osobní sluhové, dveřníci, šaškové, druhové při hrách dětí, chůvy, komorníci atd.³³⁶ Díky osobním vztahům získávali vliv a roli, která jejich společenskému postavení neodpovídala.³³⁷ Lidská kuriozita a její patron většinou navazovali unikátní osobní vztah, který mohl trvat i několik let.

Například v deníku Kryštofa Popela mladšího z Lobkovic najdeme zmínky o tom, jak rád trávil čas spolu s císařským kaplanem Kilianem Janem Chrysostomem a jeho trpaslíkem Kryštofem.³³⁸ Tento malý společník byl zaznamenán v deníku Lobkovic několikrát včetně soukromé večeře u Lobkoviců.³³⁹ Když v roce 1604 trpaslík Kryštof zemřel na Pražském hradě, nejvyššího hofmistra tato smutná zpráva opravdu zasáhla.³⁴⁰

Občas se stávalo, že potřeby „lidských kuriozit“ byly pro vladaře tak důležité, že měly i vlastní služebníky. Podobný případ byl doložen z roku 1592 basilejským lékařem Felixem Platterem, který poprvé spatřil osobu s růstovou poruchou:

Viděl jsem trpaslíka zvaného John Estrix z Mechelenu, který byl přinesen z Basileje v listopadu na dvůr vévody Parmského ve Flandrech. Bylo mu 35 let, byl jen 3 stopy³⁴¹ vysoký a měl dlouhou bradu. Nedokázal by ani vystoupat i pár schodů, ani vlézt do hlubokého křesla, kdyby ho nezvedl jeho vlastní služebník. Avšak uměl tři jazyky a byl velmi důmyslný, jednou jsem s ním hrál kostky.³⁴²

Osoby trpící růstovou malformací byly velice populární díky protikladným vlastnostem, které v sobě spojovaly. Vizualně byly malé jako děti, ale měly dospělé potřeby a často i nadprůměrný intelekt.³⁴³ Jejich popularita se vysvětluje nejenom tím, že byly

³³⁶ KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, V/ 67; VOREL 1993,145

³³⁷ VOREL 1993,145

³³⁸ Z LOBKOVIC 1603–1604 [Záznam z 15. srpna, 1604: „Zwaly mnie Chrisostamus kaplan czy[sarsky] a kapeldiner s trpaskem Krystoffem na paut do Brandeysa k auterku przysztimu [,] przypowiediel sem cum conditione.“]; TŮMOVÁ 2013, 76

³³⁹ Z LOBKOVIC 1603–1604 [Záznam z 12. října 1603: „P[an] Adam Gall a p[an] Korzenskey gedly v mnie a maley trpaslyk Krystoff.“]; TŮMOVÁ 2013, 242

³⁴⁰ Z LOBKOVIC 1603–1604 [Záznam 27. října 1604: „Psal sem p[anu] Wylymowi y aurzedniku bilynskemu o rozdilny wieczy doktor [?]Gyarimon y Krystoff trpasek /oba skuro w gednu hodinu vmrzely na hradie Praskym.“]; TŮMOVÁ 2013, 259

³⁴¹ Cca 91,4 centimetry.

³⁴² PLATTER 1680, 545; KATRITZKY 2012, 203

³⁴³ DUNGL 2014, 198

dokonalou ukázkou „manýristické přírody“, ale také tím, že poruchy růstu patří k nejvíce se vyskytujícím zřetelným tělesným deformitám.

Jinakost vzrůstu a další vrozené abnormální odchylky v lidském vzhledu byly považované za „zvířecí“ nenormálnost.³⁴⁴

2.2. Místo a role vyobrazení „homo deformis“ ve středoevropských uměleckých sbírkách kuriozit 16. století

Vyobrazení abnormálně postižených lidí byla velice žádaná ve dvorském a šlechtickém prostředí 16. a 17. století. Bylo to spojeno se sběratelskou činností, hlavními důvody byla touha po poznání divů přírody a snaha o systematizaci světa.³⁴⁵ Dobře zařízená manýristická sbírka musela obsahovat zvláštní a poněkud „obskurní“ předměty.³⁴⁶ Vzácnost a odchylka od normy byly faktory, které vymezovaly cestu k harmonii.³⁴⁷ Výjimečný jev byl považován za cosi nadpřirozeného, ale pořád se řídil přírodními zákony. Studium těchto nadpřirozených metamorfóz pomáhalo odhalit tajemství přírodní tvůrčí síly.³⁴⁸ Přítomnost „homo deformis“ na šlechtických a královských dvorech upozorňovala na zájmy vladaře, jeho vzdělanost a odvahu poznávat svět.³⁴⁹ V tomto aspektu bizarní vzhled deformovaného lidského těla byl součástí sbírky kuriozit, která prezentovala společenskou prestiž a vypovídala o svém majiteli jako o osobě, které jsou podřazené příroda a nadpřirozeno.³⁵⁰ „Magické“ kvality obsahovalo všechno, co nebylo vysvětlitelné z podstaty základních prvků aneb čtyř živlů, které dle aristotelovské tradice přírodní filozofie byly součástí zjevných vlastností fyzikálních těles, jež se daly vnímat pomocí smyslů.³⁵¹ Tyto magické kvality byly součástí okultních sil, které se považovaly za dané. Osoba, která by dokázala je usměrňovat a ovládat, se jevila jako mág.³⁵² Manýristický člověk chtěl poznat přírodu, aby sám mohl být tvůrcem a mágem čili usiloval o právo přidávat materii libovolný tvar dle vlastní imaginace.³⁵³ Tuto tendenci odráželo i umění přelomu 16. a 17.

³⁴⁴ KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, V/ 67

³⁴⁵ ČERNÁ 2011, 85–87

³⁴⁶ RAINER 2018, 52; DASTON/PARK 2001, 160

³⁴⁷ RAINER 2018, 52

³⁴⁸ ECO 2007, 242 PREISS 1974, 103–105

³⁴⁹ KOLDINSKÁ 2001, 85

³⁵⁰ PREISS 1974, 103–105

³⁵¹ GOUK 1997, 232

³⁵² Tamtéž

³⁵³ DASTON/PARK 2001, 170

století, které probouzelo skryté fantazijní zdroje podvědomí, ale zároveň čerpalo inspiraci z vědeckých přístupů 16. století.³⁵⁴

Sbírky kuriozit byly produktem raně novověké filozofie a byly velice populární nejen mezi vladaři, šlechtici, ale také mezi vědci, humanisty a umělci. Správně vytvořená umělecká sbírka nebyla vždy jednoduchým úkolem, musela se řídit určitými pravidly. Jeden takový návod pro sestavení ideálních *Kunstkammer* a *Wunderkammer* byl publikován v *Inscriptiones: vel, tituli theatri amplissimi* Samuelem Quicchebergem v roce 1565. Samuel von Quiccheberg (1529–1567) byl původně vlámský lékař, který se v roce 1563 ocitl ve službách vévody Albrechta V. Bavorského (1528–1579) jako knihovník a měl za úkol uspořádat mnichovskou kunstkomoru.³⁵⁵ Autor ve svém díle prezentuje organizační systém pro rozsáhlou encyklopedickou sbírku. Měl představu, že vybuduje muzeum, které bude zahrnovat celý komplex jednotlivých budov pro výzkum, reprezentaci, vzdělávání atd.³⁵⁶

Kunstkammer a *Wunderkammer* aneb kunstkomora a sbírka kuriozit by se měly skládat ze souhrnu veškerých aspektů encyklopedického principu, včetně produktů lidské činnosti a přírodních výtvorů.³⁵⁷ Jinými slovy měla obsahovat: zaprvé – „artificialia“, což byla hodnotná umělecká díla a další produkty vzniklé díky lidské práci, za druhé – vzácné přírodní předměty – „naturalia“, za třetí – vědecké nástroje neboli „scientifica“, za čtvrté – předměty ze zahraničních světů – „exotica“, za páté – „mirabilia“, což byly zázraky přírody. Dle Samuele von Quiccheberga nebyla sbírka kuriozit pouhým místem pro pobavení šlechticů a politickou reprezentaci, sloužila také pro praktická bádání, byla střediskem náboženství, kultury, dokonce i obrany.³⁵⁸ Proto autor tvrdí, že by *Theatrum sapientiae* mělo obsahovat pět seskupení.

První skupina je historická a prezentuje osobnost jejího majitele. Měla by obsahovat předměty prezentující historii vladařova rodu, rodinné portréty, zeměpisné a topografické mapy vlasti vladaře-zakladatele, vyobrazení měst, budov, slavnostních průvodů a také miniatury nejrůznějších strojů. První soubor by také měl obsahovat předměty s vojenskou tematikou, zbraně a výzbroj na přehlídku a pro pravou válku.³⁵⁹ Toto seskupení

³⁵⁴ PREISS 1974, 103–105

³⁵⁵ QUICCHEBERG/MEADOW 2014, 1

³⁵⁶ Tamtéž, VI

³⁵⁷ Tamtéž, 1

³⁵⁸ Tamtéž, 5

³⁵⁹ SCHLOSSER 1908, 73–74 ; QUICCHEBERG/MEADOW 2014, 13

mělo za cíl prezentovat majitele sbírky nejen jako vladaře či legitimního dědice, ale také jako vojevůdce.

Druhá skupina je více podobná organizaci „kustkammer“. Měla by obsahovat antické a tehdejší současné sochy, umělecké objekty všeho druhu, včetně mincí, medailí a objektů z jiných kovů, ale kromě toho také exotická vybavení a starožitnosti ze země zakladatele a jiných evropských států.³⁶⁰

Třetí skupina reprezentuje „naturalienkabinett“, který by měl obsahovat exempláře ze tří říší – rostlin, živočichů a minerálů a k tomu také poznatky o lidské anatomii. V této skupině můžeme spatřit určité propojení vědeckých a uměleckých zájmů na empirickém základu.³⁶¹

Čtvrtá skupina by měla být věnována tzv. „artes mechanicae“, kterými byly hudební, matematické a astronomické nástroje, malířská zařízení, mechanické stroje nejrůznějších typů, včetně ručního nářadí pro sochaře, zlatníka, tesaře, chirurgické nástroje, vybavení pro lov, včetně i lovu ptáků, rybolov a hry. A nakonec etnograficky zajímavé věci jako například oblečení a vybavení cizích národů.³⁶²

Poslední, pátá skupina odpovídala moderní kategorii obrazové galerie. Avšak obsahovala nejen obrazy, ale také mědiryty. Zahrnovala vyobrazení vytvořené všemi technikami, včetně kresby.³⁶³

Tato systematizace ukazuje, že Samuel von Quiccheberg zařadil do sbírky i takové objekty, které z estetického hlediska mají s uměním málo společného a jejichž prezentace se dohromady s uměleckými díly jeví jako neobvyklá. Na jednu stranu umístění mechanických nástrojů společně s vysokým uměním bylo zčásti spojeno se soudobým nahlížením na umělecké dílo, které ještě pořád bylo ztotožněno řemeslným výrobkem. Na druhou stranu umělecké dílo bylo spojené s přírodou. Zakladatel novověkého empirismu anglický filozof Francis Bacon (1561–1626) tvrdil, že nadprůměrná lidská díla vznikají díky experimentu, řadě pokusů a omylů.³⁶⁴ Podle něj se proto umělecký výtvar nelíší od přírodního objektu ani materiálem, ze kterého je vyroben, ani formou, ale pouze způsobem vzniku – jako výsledek tvorby člověka, nebo přírody.³⁶⁵

³⁶⁰ SCHLOSSER 1908, 73–74; QUICCHEBERG/MEADOW 2014, 15

³⁶¹ SCHLOSSER 1908, 73–74; MACGREGOR 2007

³⁶² Tamtéž

³⁶³ Tamtéž

³⁶⁴ BACON/SUBBOTINA 1990, 158–161

³⁶⁵ RAINER 2018, 52

Kunstkomora poskytovala propojení mezi knižní učeností a tajemstvím empirického poznání, nebyla zde žádná pevná hranice mezi uměním a vědou. Příroda se zde jevila jako objekt zpřístupněný smyslovému vnímání, jako něco, co by mělo být prozkoumáno, vysvětleno a popřípadě i napodobováno.³⁶⁶ Každá sbírka by měla poskytnout znalosti o tom, jak funguje makrokosmos, a proto obsahovala základní encyklopedické prvky včetně „zázraků přírody“.³⁶⁷ Tyto zvláštní předměty měly údajně esoterické vlastnosti, a proto byly běžnou součástí kunstkomor 16. a 17. století. Přítomnost nejrůznějších „monster“ a podivuhodností ve sbírkách kuriozit byla vnímána pozitivně a ukazovala spíše na erudici majitele a na jeho dobrý vkus, protože faktor obskurnosti ještě neexistoval.³⁶⁸ Dle soudobého nahlížení, jak demonstruje názor F. Bacona, právě zručnost umožňovala nahlédnout do utajené experimentální síly přírody.³⁶⁹ Monstra byla vyhledávána právě kvůli tomu, že byla považována za „nezdárné“ pokusy přírody a svou existencí poskytovala poznání o mechanismu jejich stvoření.³⁷⁰

Quicchebergovy požadavky byly respektovány při zařazení mnichovské kunstkomory, která byla jednou z největších středoevropských sbírek druhé pol. 16. století. Byla založena vévodou Albrechtem V. Bavorským a později sbírku dále rozšiřoval i jeho syn Vilém V. Bavorský (1548–1626).³⁷¹ Umělecké předměty byly umístěny v prvním patře ve čtyřech průchozích místnostech.³⁷² V roce 1598 Johann Baptist Fickler (1533–1610) sepsal inventář pro nového majitele sbírek Maxmiliána I. Bavorského (1573–1651).³⁷³ Tento soupis uvádí, že kunstkomora obsahovala kolem šesti tisíc exemplářů.³⁷⁴ Fickler sepisuje svůj inventář ze severozápadního rohu, tedy tam, odkud by diváci měli začínat svou okružní prohlídku.³⁷⁵ Obrazová galerie vedla skrze všechna čtyři křídla kunstkomory a byla oddělena od výstavních prostorů přepážkou. V této galerii byly umístěny portréty dvorních šašků.³⁷⁶ Celkově se zde nacházelo devatenáct portrétů bláznů a trpaslíků,³⁷⁷ dále portrét Heleny Antonie, dámy s plnovousem³⁷⁸, a také podobizna devítileté

³⁶⁶ FINDLEN 1997, 218

³⁶⁷ SCHLOSSER 1908, 92–94

³⁶⁸ RAINER 2018, 52

³⁶⁹ Tamtéž

³⁷⁰ RAINER 2018, 52

³⁷¹ WARREN 2010, 155

³⁷² SEELING 2001, 76–77

³⁷³ WARREN 2010, 154

³⁷⁴ SEELING 2001, 78 ; srov. BUKOVINSKÁ 1997, 206

³⁷⁵ Tamtéž

³⁷⁶ Tamtéž, 79

³⁷⁷ FICKLER/DIEMER 2004, inv. č. 2689, 2882, 2916, 3268–3275, 3342–3349

³⁷⁸ FICKLER/DIEMER 2004, 202, inv. č. 2841 [„Auf der 3. Junckhfrau Galeckha von Lütich auch gebartet.“]

dívky s plnovousem.³⁷⁹ Kromě toho v severozápadním rohu expoziční místnosti bylo vystavěno několik knih a mědirytových ilustrací. Je zajímavé, že nebyly umístěny ve dvorské knihovně, ale byly považovány za umělecká díla. Mezi těmito mědiryty se nacházely dva tištěné letáky a dvě ilustrace vyplněné vodovými barvami, které znázorňovaly monstrózní novorozence.³⁸⁰

Své vlastní kunstkomy měli také i strýcové Rudolfa II. – Karel Štýrský a Ferdinand II. Tyrolský. Určité propojení existovalo i mezi mnichovskými sbírkami a sbírkami ve Štýrském Hradci a na Ambras. V roce 1571 Karel II. Habsburský (1540–1590), vládce Vnitřního Rakouska se oženil s Marií Annou Bavorskou (1551–1608), dcerou Albrechta V. Bavorského. Jméno arcivévodkyně Marie bylo spojeno se založením kunstkomy ve Štýrském Hradci. Již před svatbou vlastnil Karel II. sbírku, kterou zdědil po svém otci Ferdinandovi I.³⁸¹ Marie Bavorská jistě měla určité představy o věcném obsahu umělecké komory a o kvalitě výrobků.³⁸² Ale pravděpodobně se nezajímala o teoretickou stránku zařízení kunstkomy, které chyběla systematizace.³⁸³ Přesto princip kuriozit byl zde řádně splněn. Na osudu hradeckých sbírek se podílela událost z roku 1619, kdy se Ferdinand II. stal císařem a přemístil exempláře štýrské kunstkomy do Vídně. Původně se v ní pravděpodobně nacházely malé kopie podobizen rodiny Gonzalesových, které byly vytvořeny na rozkaz Viléma V. Bavorského dle ambraských originálů.³⁸⁴ Ze sbírek arcivévodkyně pochází i mědirytová ilustrace Heleny Antonie, ženy s plnovousem od Dominica Custose.³⁸⁵ Další vyobrazení tělesně postiženého můžeme spatřit na portrétu budoucího císaře Ferdinanda II. Štýrského s dvorním trpaslíkem z roku 1604.³⁸⁶ Tento obraz byl namalován rudolfincem Jozefem Heintzem (1564–1609) během jeho pobytu ve Štýrském Hradci.³⁸⁷

³⁷⁹ FICKLER/DIEMER 2004, 203, inv. č. 2849 [„*Ein däfl darauf ein jung Mädl von 9 Jaren, haret unnd barttet, darbey dise schriff: Puella barbata Lusitana, Anno ætatis IX, Christi MDLXI.*“]

³⁸⁰ FICKLER/DIEMER 2004, 50, inv. č. 137 [„*Ain Mappa auf Tuech gezogen, darauf 2 wundergebur, yedes mit zway zusammengewachsenen Kindtlen im Jar 1565 zu Kirchdorf in der Grafschafft Haag geboren.*“]; FICKLER/DIEMER 2004, 50, inv. č. 138 [„*Auf ainem tuech gemahlet ein wundergebur aines Kindts, welches uber den kopff mit ainer gefalteten weitschwaifigen haut, ain Pelzhauben gleich, zu Yßingen bei Landtsperg geborn, am tag Trium Regum Anno 1581.*“]; FICKLER/DIEMER 2004, 50, inv. č. 139 [„*Ain ander tuech zwaier Mißgebur, mit waßerfarben gemahlt, in form und gestallt der zwaien wundergebur, hieroben sub numero 138 verzeichnet.*“]

³⁸¹ KELLER 2012, 71; ŘÍHOVÁ 2017, 46

³⁸² Tamtéž

³⁸³ KELLER 2012, 73; ŘÍHOVÁ 2017, 47

³⁸⁴ KATRITZKY 2012, 206

³⁸⁵ **Dominicus Custos:** Helena Antonie ve věku 18 let, 1612, mědiryt, 16,9 x 14,3 cm. Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, sign. HB821

³⁸⁶ **Josef Heintz:** Portrét Ferdinanda II. (1578–1637) s dvorním trpaslíkem, 1604, olej, 200 x 116 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 9453

³⁸⁷ KAUFMANN 1988, 193

Největším středoevropským sběratelem své doby byl Ferdinand II. Tyrolský, který v roce 1573 zahájil výstavbu Dolního zámku Ambras, jenž byl určen pro arcivévodské sbírky.³⁸⁸ Přestože oficiální název ambraské kunstkomory byl „velká umělecká komora“, kromě obrazů visela v tomto prostoru preparovaná zvířata, ryby, plazi a jejich kosti.³⁸⁹ V centru komory se nacházely nejrůznější truhly s obrazy a grafickými díly.³⁹⁰ Součástí umělecké sbírky byly i některé cenné rukopisy, které obsahovaly mědirytové ilustrace.³⁹¹ Předměty ve skříních byly seřazené na základě materiálové spřízněnosti, tento princip zdůrazňoval propojení mezi uměleckým dílem a neopracovanou přírodní surovinou.³⁹²

Za života Ferdinanda II. Tyrolského se bohužel nedochoval žádný seznam jeho sbírek. Je známa existence několika soupisů z let 1596, 1601 a 1621.³⁹³ Detailní popis obrazů poskytuje soupis z roku 1621 a první dva odráží stav předmětů ve zbrojnici a kunstkomoře.³⁹⁴

Dle soupisu z roku 1621 v kunstkomoře viselo osmnáct obrazů,³⁹⁵ z nichž čtyři byly portréty rodiny Gonzalesových.³⁹⁶ Portrét polského trpaslíka,³⁹⁷ tři portréty Thomeleho včetně jeho podobizny ve zbroji³⁹⁸ a dvojportrét s dvorním obrem Bartlmä Bonem.³⁹⁹ Dále se zde nacházel portrét neznámého dvorního trpaslíka s mečem, portrét trpaslíka Matyáše⁴⁰⁰, miniaturní portrét trpaslíka Petra⁴⁰¹, podobizny dvorních trpaslic⁴⁰², portrét trpaslíka Kryštofa.⁴⁰³ Pravděpodobně zde také visela podobizna Bláznivé Els, která byla šaškyní Anny Jagellonské.⁴⁰⁴ Dále zde možná visel i portrét neznámého tělesně

³⁸⁸ SCHLOSSER 1908, 38; KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 44

³⁸⁹ KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 46

³⁹⁰ BUKOVINSKÁ 1997, 206

³⁹¹ SCHLOSSER 1908, 46

³⁹² BUKOVINSKÁ 1997, 206

³⁹³ KENNER 1894, 110

³⁹⁴ KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 46

³⁹⁵ SCHEICHER 1979, 134–135

³⁹⁶ Arcivévoda Ferdinand II. také vlastnil ilustrace vytvořené dle těchto obrazů.

³⁹⁷ KENNER 1894, 255, fol. 358 [„*Aber ain pildnus aines Tartarn oder Polln mit ainem gelben röckhl*“]

³⁹⁸ **Francesco Terzio:** Portrét dvorního trpaslíka Thomela, cca 1560–1580, olej, 100 x 76 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 3839; HAAG/SWOBODA 2016, 178

³⁹⁹ HAAG/SWOBODA 2016, 179, 358r [„*Person in Ainem Rothen Klaid, und schwar:zen Mantl, darbey das Thomele Zwer: gen Figur*“]; KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 296; **Anonym:** Dvojportrét dvorního giganta a trpaslíka Thomele, 16. století, olej, 266,8 x 162,5 cm. Vídeň, KHM, sign., GG 8299

⁴⁰⁰ KENNER 1894, 255, fol. 365, 366

⁴⁰¹ **Anonym:** Portrét dvorního trpaslíka Petra, nedatováno. Vídeň, KHM, sign. GG 5423

⁴⁰² KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 295

⁴⁰³ KENNER 1894, 258

⁴⁰⁴ **Anonym:** Portrét Elss, 16. století, olej. Vídeň, KHM, Sign. GG 5424; Autorství se připisuje J. Seiseneggerovi, datace se pohybuje kolem roku 1543. Obraz stál 40 zlatých a byl vytvořen na objednávku F. II. Tyrolského. Obraz byl vytvořen těsně před tím, než se vévoda přestěhoval do Prahy. Viz KENNER 1894, 256

postiženého, kterého si troufneme identifikovat jako Thomase Schweickera.⁴⁰⁵ U všech výše zmíněných obrazů není až na pár výjimek znám autor. Je velice pravděpodobné, že některé z nich se dostaly na Ambras z mnichovské kunstkomory, nebo byly jejich kopiemi. Další kuriozitou bylo to, že Ferdinand II. Tyrolský vlastnil medaile s vyobrazením Thomase Schweickera a jeho kaligrafický popsaný jednolist, který Thomas vytvořil nohama.⁴⁰⁶ V knihovně Ferdinanda II. Tyrolského se také nacházela literatura věnovaná tématu „homo deformis“. Především se jedná o hojně ilustrovanou *Prodigiorum ac ostentorum chronicon* od Konrada Lycosthense⁴⁰⁷ a druhá kniha je *Occulta naturae miracula ac varia rerum documenta* od nizozemského lékaře Levina Lemnia.⁴⁰⁸

Po smrti Ferdinanda II. Tyrolského prodal jeho syn a hlavní dědic Karl von Burgau (1560–1618) v roce 1605 celou sbírku svému bratranci Rudolfovi II. za 170 000 zlatých.⁴⁰⁹ Tuto událost dokládá inventář pražské kunstkomory z let 1607–1611.⁴¹⁰ Tak se postupně dostáváme k otázce uspořádání Rudolfovy kunstkomory. Tomuto tématu je věnována rozsáhlá literatura, našim cílem je však připomenout, jaké místo v Rudolfově kunstkomoře bylo vymezeno pro zázraky a lidské kuriozity a jak tuto skutečnost odráží inventáře z počátku 17. století.

Sbírky Rudolfa II. v Praze byly zaměřeny encyklopedicky a jejich záměr odpovídal tehdejší představám o mikrokosmu.⁴¹¹ První soupis pochází z let 1607–1611, jehož autorem byl umělec a dvorní archivář Daniel Fröschel (1572–1613).⁴¹² Tento inventář zachycuje pouze kunstkomoru bez obrazové galerie.⁴¹³ Podobně na tom je „stavovský“ soupis z roku 1619, který zaznamenává čtyři místnosti kunstammer a sbírku zbraní.⁴¹⁴ Inventář z roku 1621 je první, který odráží obsah obrazové galerie, vybavení obou sálů, vedlejších komor, kunstammer, a dokonce i obytných místností.⁴¹⁵

⁴⁰⁵ V ambraském inventáři z roku 1621 tento portrét nalezen nebyl. Původně se o Thomase Schweickera zajímal Maxmilián II., proto se dá předpokládat, že přesně on byl objednavatelem tohoto obrazu a poté mezi bratry došlo k vyměnění uměleckých děl. V drážďanských sbírkách se také nacházely kaligrafické práce Thomase Schweickera a také jeho portrét; SYNDRAM/MINNING 2012, 342–360; MELZER 2010, 145–146

⁴⁰⁶ KENNER 1894, 259

⁴⁰⁷ PURŠ/KUCHAŘOVÁ 2015, 367, fol. 585r, inv. č. 727

⁴⁰⁸ Tamtéž, 240

⁴⁰⁹ SCHLOSSER 1908, 40

⁴¹⁰ SCHEICHER 1985, 30

⁴¹¹ BUKOVINSKÁ 1997, 200–201; FUČÍKOVÁ 1985, 47–52

⁴¹² BAUER/HAUPT 1976

⁴¹³ BUKOVINSKÁ 1997, 200–201

⁴¹⁴ MORÁVEK 1932; MORÁVEK 1933; MORÁVEK 1937

⁴¹⁵ ZIMMERMANN 1905; BUKOVINSKÁ 1997, 200–201

Rudolfova kunstkomořa byla vybavena dvaceti almarami, které stály u bezoken-
ních zdí a měly od dvou do šesti polic. Jako nejzajímavější se pro nás jeví obsah velké
skříně číslo šest, která ukazuje na zvláštní zálibu v bizarnostech. Šestá skřín obsahovala
„hromový kamen“, žabí skelety, ptačí zobák, kostru draka, vycpaného baziliška a kůži
monstrózního telete se dvěma hlavami.⁴¹⁶ Vzhledem k tomu, že se pod kunstkomorou
nacházela alchymická laboratoř, výskyt podobných předmětů v Rudolfových sbírkách
není překvapivý, byly specifikem soudobé mentality. Monstra se také vyskytují v alchy-
mických traktátech, které využívají jejich alegoricky význam.⁴¹⁷

V kunstkomoře Rudolfa II. byla v truhlách také uložena umělecká díla, která
znázorňovala přírodní kuriozity včetně vyobrazení „homo deformis“. ⁴¹⁸ Především se
jedná o „Skupinový portrét rodiny Gonzalesových“ od Dircka de Quade Van Ravesteyna
z roku 1600, který se nachází na první stránce *Muzea Rudolfa II.*⁴¹⁹ V inventáři z let
1607–1611 se toto dvousvazkové dílo objevuje pod položkami číslo 2689 a 2690, vedle
kterých byla poznámka: „*Kniha Jeho Veličenstva o živočiších se všemi druhy čtyřnohých
zvířat, všechna malovaná olejem podle skutečnosti Dietrichem Raffensteinem na
pergamenu, vázané v červené kůži.*“⁴²⁰ Ve stejném soupisu je pod inventárním číslem
2602 zmíněno čtyřsvazkové přírodovědné kompendium *Animalia rationalia et insecta*
z roku 1582. ⁴²¹ Tato kniha „Čtyř žvlů“ od Jorise Hoefnagla (1542–1600) obsahuje dvě
ilustrace⁴²² rodiny Gonzalesových z let 1575–1580.⁴²³

Kromě děl uložených v kunstkomoře se námět abnormálně tělesně postižených
objevoval i na obrazech. V inventáři rudolfinských sbírek z roku 1621 se nachází zmínka
o podobiznách bláznů, které pravděpodobně nesly vyobrazení dvorních trpaslíků.⁴²⁴
Jedná se o obrazy od Martena van Cleve, Ferdinanda z Eysernu a Jeremiase Güntera.

⁴¹⁶ ZIMMERMANN 1905, XX inv. č. 65 [„*1 monster mit 2 köpfen*“]; MORÁVEK 1933, 91 [“... *ain rehekalbfell
mit zweien köpfen*...”]

⁴¹⁷ WILLIAMS 2011, 9

⁴¹⁸ Viz HENDRIX 1997; KAUFMANN 1988; ZAPPERI 2004; WIESNER-HANKS 2009

⁴¹⁹ **Dirck de Quade van Ravesteyn:** Rodina Gonzalesových, kolem roku 1600, olej, papír, 40 x 30 cm.
ÖNB, Bildarchiv, sign. Cod. Min. 129. fol. 1r

⁴²⁰ HENDRIX 1997, 162; BAUER/HAUPT 1976, fol 381r [„*Truhen N° 96. Ihr May: thierbuch von allerley
vierfüssiger thier, alle nach dem leben mit ölfarben von Dietrich Raffenstein auff pergamen gemalt, in rott
leder gebunden.*“]

⁴²¹ KAUFMANN 1988, 202; FUČÍKOVÁ 1986, 26; BAUER/HAUPT 1976, fol. 377 [„*Truhen N° 58. In quarto.
Expositioni dell'i hieroglyphici nel ornamento della missale in penna miniata da G. Hufnagel.*“]

⁴²² **Joris Hoefnagel:** Petrus Gonzales s manželkou. *Animalia Rationalia et Insecta* (Ignis I), 1575–1582,
akvarel a kvaš, pergamen, 14.3 x 18.4 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1987.20.5.2;
Joris Hoefnagel: Děti Petruše Gonzalese, *Animalia Rationalia et Insecta* (Ignis II), 1575–1582, akvarel a
kvaš, pergamen, 14.3 x 18.4 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1987.20.5.3

⁴²³ HENDRIX 1997

⁴²⁴ ZIMMERMANN 1905, XXXIX, inv. č. 1103, 1119, 1122

Všechny tři obrazy byly umístěny ve druhém patře Rudolfovy galerie v Gangbau.⁴²⁵ Dva z nich byly zavěšeny a dílo od Jeremiase Güntera stálo mezi dalšími opřené o zeď. Kromě toho se postavy dvorních trpaslíků objevují i jako součást komparsu, který byl domalován Dirckem de Quadem Van Ravestynem na architektonických obrazech od Hanse a Paula Vredemana de Vriesových.⁴²⁶

V českých zemích nebyl Rudolf II. jediným sběratelem, který vlastnil umělecká díla s námětem „homo deformis“. Podobný zájem měli i Rožmberkové.

Původně rožmberské sbírky byly umístěny v přízemí třetího nádvoří zámku v Českém Krumlově. Kunstkomora Viléma z Rožmberka (1535–1592) měla několik místností, byla propojená s alchymistickou laboratoří a nacházela se přímo pod pokojem vladaře.⁴²⁷ Později se ukázalo, že za Viléma z Rožmberka byla v pražském sídle umístěna jakási sbírka stříbrných předmětů. Nevíme ale, zda rožmberský palác na Pražském hradě měl vybudovanou kunstkomoru, ale víme, že se tyto stříbrné předměty⁴²⁸ později staly součástí lobkovických sbírek díky sňatku Polyxeny z Pernštejna (1566–1642) a Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic (1568–1628).⁴²⁹

Po smrti Viléma byla za Petra Voka většina rožmberských sbírek přestěhována z Českého Krumlova do Třeboně. V přízemí horního zámku se nacházela knihovna, zbrojnice, růstkomora, kunstkomora, stříbrnice a sbírka dobového textilu.⁴³⁰ V chodbě v přízemí, která propojovala zámek s novostavbou, byla umístěna obrazová galerie.⁴³¹

V kunstkomoře Petra Voka se nacházela naturalia, artificialia, scientifica a pravděpodobně také sbírka knih, která nesla spíše symbolickou než informativní hodnotu.⁴³² Inventář kunstkomory byl sepsán někdy mezi léty 1611 a 1620 a zmiňuje se o sto osmdesáti pěti jednotlivých sbírkových předmětech.⁴³³ Rožmberská kunstkomora byla veřejně nepřístupná místnost. Reprezentační funkci plnila obrazová galerie, která

⁴²⁵ MORÁVEK 1937, 99–100

⁴²⁶ **Hans a Paul Vredeman de Vries:** Palácová architektura s významnými návštěvníky, 1596, olej, 137 x 164 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 2334; **Hans a Paul Vredeman de Vries:** Palácová architektura s procházejícími se, 1596, olej, 137 x 174 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 2335; **Paul Vredeman de Vries:** Interiér gotického kostela, 1596–1597, olej, 108.5 x 115 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 7661

⁴²⁷ Po smrti Viléma z Rožmberka mohla ovdovělá Polyxena z Lobkovic (1566–1642) se svolením Petra Voka z Rožmberka odvézt některé předměty z rožmberského paláce na Pražském hradě na své sídlo v Roudnici nad Labem. V roce 1603 se znovu provdala za Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic (1568–1628) a tyto předměty se staly součástí lobkovických sbírek. Více FUČÍKOVÁ 2011, 614

⁴²⁸ Dle inventáře z roku 1647 tvořila většinu této sbírky zlatnická díla z Norimberku bez detailních zmínek o námětu abnormálně postižených. Viz BRAUN 1923

⁴²⁹ FUČÍKOVÁ 2011, 615

⁴³⁰ STEJSKAL 2001, 68

⁴³¹ Tamtéž, 73

⁴³² Tamtéž, 72

⁴³³ Tamtéž, 67

pravděpodobně obsahovala i obraz rožmberské trpaslice – Elišky Fedorovny Moskevské.⁴³⁴ O tom vypovídá skutečnost, že v roce 1604 obdržel dvorní malíř Tomáš Třeboňský čtyři kopy od Petra Voka za namalování portrétu panny Elišky.⁴³⁵ Z dopisu Petra Voka pánu Řehoři Albrechtu Pouzarovi z 18. dubna z roku 1602 se dozvíme,⁴³⁶ že rožmberský vladař posílá dvorního malíře, aby mu vyhotovil podobiznu monstrózního novorozence:

*Mám toho správu, že jest jse v jedný vsí na gruntch vašich nějaké nestvůrné a nepodobné dítě ted' nedávno narodilo, kderéhož chtěte rád spuůsob a obličej konterfektovaný viděti, schvalně k vám malěře svého vypravuji a vás za to přátelský žádám, že o tom nařídíte, aby dotčenému malíři takové dítě k vymalování ukázáno bylo. Od čehož že nebudete, věřim.*⁴³⁷

Další připomínkou, že trpaslíci byli nezbytným elementem rožmberského dvorního umění, je nástěnná malba na východní zdi zámku Bechyně, na níž je zobrazena skupina osob během hostiny. Mezi nimi můžeme spatřit postavu ženy, kterou doprovází osoba postižená malformací.⁴³⁸ Autorem této nástěnné malby byl Bartoloměj Beránek-Jelínek, který v roce 1585 obdržel od Petra Voka zakázku na výzdobu bechyňského zámku.⁴³⁹

Kromě jižních Čech se o lidské kuriozity zajímal i moravský protestantský šlechtic Karel st. ze Žerotína. Současně se na zámku Velké Losiny nachází portrét Heleny Antonie, dívky s plnovousem.⁴⁴⁰ Nemáme žádnou informaci, zda byl tento obraz součástí sbírek ve Velkých Losinách začátkem 17. století. Je velice pravděpodobné, že objednavatelem portrétu Heleny Antonie mohl být Karel st. ze Žerotína. Tato teorie vyplývá z korespondence, v níž šlechtic vykazoval zájem o téma hermafroditismu. V dopise Mikulášovi de Baugyemu⁴⁴¹ z 18. prosince 1605 děkuje Karel st. ze Žerotína za půjčení knihy o hermafroditovi od autora Jacophila.⁴⁴² Je pozoruhodný i další fakt, že část žerotínských sbírek byla převezená do Polska. Část majetku včetně portrétů se ocitla ve

⁴³⁴ HAJNA 2001, 7–9; Obraz je ztracen.

⁴³⁵ MAREŠ 1896–1897, 646

⁴³⁶ SALABA 1896–1897, 647; KUBÍKOVÁ 2016, 36

⁴³⁷ MAREŠ 1896–1897, 647

⁴³⁸ MATĚJÍČEK/MATĚJÍČEK/MORAVEC/KADAVÝ 1988, 2

⁴³⁹ Zámek Bechyně vyzdobil i později v roce 1591; Viz ŠMRHA 1942, 90

⁴⁴⁰ **Anonym:** Portrét Heleny Antonie, 2. třetina 17. století?, olej na plátně, 92 x 71.5 cm. NPÚ ÚPS v Kroměříži, mobiliární fond SZ Velké Losiny, inv. č. VL 1189

⁴⁴¹ Agent francouzského krále v Praze.

⁴⁴² THOMAS 1724 [pozdější edice „Les hermaphrodites“ z roku 1605]; DVORSKÝ 1904, 267, 271, 273

slezské Vratislavi,⁴⁴³ kam Karel starší ze Žerotína dobrovolně odešel do exilu v roce 1628. Je zajímavé, že přesně ve Vratislavi se nachází dva další portréty Heleny Antonie od neznámého umělce z roku 1620.⁴⁴⁴ Tyto obrazy pravděpodobně patřily moravskému šlechtici.

Kromě toho se v dopise z 13. listopadu roku 1606 Karel starší ze Žerotína zmiňuje o tom, že obdržel díla Ulisse Aldrovandiho.⁴⁴⁵ Tato skutečnost dodatečně potvrzuje, že se šlechtic aktivně zajímal o lidské kuriozity, které byly v 16. a na začátku 17. století velice důležitou součástí sbírek.

V několika dalších prostudovaných inventářích se bohužel žádná zmínka o „homo deformis“ nevyskytuje.⁴⁴⁶ V současné době víme, že v lobkovických sbírkách se nachází letáková produkce, která odpovídá tématu „homo deformis“.⁴⁴⁷

Postupně dojdeme k závěru, že v kunstkomorách bylo běžným uspořádání nejrůznějších podivuhodností včetně „homo deformis“. Vyobrazení deformovaných podob lidského těla nemusela být nutně zařazena mezi mirabilia, mohla být součástí obrazových galerií či vystavovaných grafických souborů, knižních ilustrací, nebo dokonce mohla zdobit fasády šlechtických sídel. Tato umělecká díla jsou velice důležitým elementem, který odráží dobové zvyky a myšlení. Umístění vyobrazení s námětem deformovaného lidského těla v kunstkomorách by mohlo vypovídat o dvou funkcích takových zobrazení, dokumentační a reprezentativní. Avšak cílem jejich prezentací abnormálně postižených nebyli oni sami, ale skrze ně se prezentoval vladař. O tom svědčí soudobá módní tendence nechávat se portrétovat s dvorními trpaslíky. Vyobrazení „homo deformis“ ve sbírkách kuriozit měla za cíl prezentovat také nadpřirozenou moc přírody, která byla podřízená majiteli kunstkomory. Vladař se prezentoval jako osoba, jež ovládala či podřizovala své vůli i nadpřirozené jevy. Zároveň se jednalo o snahu přesně zachytit „homo deformis“, nejlépe dle živého modelu, proto často jejich vyobrazení přispívala k přírodovědným příručkám, ve kterých „homo deformis“ byli zařazeni do skupiny monster.

⁴⁴³ Přesněji v městské knihovně ve Vratislavi. Viz MŽYKOVÁ 1986, 6

⁴⁴⁴ Dnes jsou obrazy uloženy v Národním muzeu ve Vratislavi. **Anonym:** Portrét Heleny Antonie, po roce 1621, olej, 67 x 55 cm. Vratislav, Národní muzeum, inv. č. VIII-1524; **Anonym:** Portrét Heleny Antonie, po roce 1621, olej. Vratislav, Národní muzeum. Publikováno: SELEROWICZ 2011

⁴⁴⁵ DVORSKÝ 1904, 290

⁴⁴⁶ Např. BLAŽÍČEK 1957; WIRTH 1913, 123–125; STEJSKAL 2001, 66–85; LUKÁŠOVÁ/SMOLOVÁ 2018

⁴⁴⁷ Viz podkapitulu 3.3. Doufám, že se badatelům budoucích generací podaří zpracovat materiály uložené v rodinném archivu a knihovně Lobkoviců v Nelahozevsi.

2.3. Podobizny „bezrukých kaligrafů“. Specifika jejich reprezentace a vnímání jevů současníky 16. století

Abnormálně tělesně postižení se ve středověku a renesanci často prezentovali jako součást „lidové“ divadelní kultury.⁴⁴⁸ Jednalo se o to, že kvůli svému zvláštnímu vzhledu byli často považováni za zázraky, a proto byli odmítáni lidskou společností.⁴⁴⁹ Často se živili jako žebráci, tuláci anebo aktéři na jarmarku, kde prezentovali své tělesné postižení za plat.⁴⁵⁰ Oficiálně byla monstra povolena během masopustních slavností či jiných druhů pouličních představení, kde se hodně využívaly fantastické představy o tělesné nestvůrnosti.⁴⁵¹ V 16. a 17. století také existoval fenomén bezrukých kaligrafů, kteří vlastně také patřili k pouličním hercům. Na jednu stranu tento jev budil zájem, na druhou stranu vyvolával strach a odpor.

Podobná obliba lidských kuriozit se však neodrážela výhradně v „nízké“ kultuře.⁴⁵² Zájem o ně můžeme pozorovat i u vyšší třídy, včetně vzdělanců, šlechty a panovníků.⁴⁵³ Zde můžeme mluvit o „aristokratizaci“ jevu „homo deformis“. Jedná se o proces, během něhož elitní tradice přebírala elementy „nízké“ lidové kultury.⁴⁵⁴

V této kapitole bychom chtěli prozkoumat, jak byl jev bezrukých kaligrafů vnímán tehdejšími současníky, jak byl prezentován v „nízkém“ a elitním umění.

O „bezrukých kaligrafech“ se zmiňují letáky ze začátku 17. století, které pochází ze sbírek knihovny Národního muzea. Tyto zahraniční tisky byly součástí jednoho souboru humanistických příležitostných jednolistů z oblasti Lužice. Takzvaný „lužický soubor“ je velice podobný „kodexu Dobřenského“ ze Strahovské knihovny.⁴⁵⁵ Soubor obsahuje 176 samostatných tisků a byl shromážděn a systematicky uspořádán tehdejším soudobým sběratelem z Lužice, který spojil všechny tyto letáky v jediný svazek. Tisky pocházely z několika lužických měst a dokládají informace o jejich obyvatelích, zachycují velký počet údajů o tehdejším společenském, kulturním i politickém životě v českých a cizích městech. Také pojednávají o těsném soužití lužického obyvatelstva s českou „mateřskou“ zemí.⁴⁵⁶ Přesto sbírka neobsahuje ani jeden česky psaný leták,

⁴⁴⁸ KOLDINSKÁ 2001, 101

⁴⁴⁹ BACHTIN 2007, 56

⁴⁵⁰ FOUCAULT 2005, 79–91; KATRITZKY 2012; LE GOFF 2005; TINKOVÁ 2007; DÜLMEN 2002, 73

⁴⁵¹ LE GOFF 2006, 110

⁴⁵² CORBIN 2012, 35, 58

⁴⁵³ FUČÍKOVÁ 1997.

⁴⁵⁴ PORTER 2001, 58–59

⁴⁵⁵ BOHATCOVÁ 1957, 5

⁴⁵⁶ Tamtéž, 6

většinou se jedná o latinské a německé prameny. Výjimečně se objevují dokumenty v řečtině a italštině. V tomto souboru uvidíme dva jednolisty s podobiznami „bezrukých kaligrafů“.

První je dvoulist z roku 1616, který je potištěn na vnitřní apertuře a obsahuje dvě dřevořezové ilustrace, které jsou vizuálně zdůrazněny dekorativním rámem. Autorem letáku je P. Cellarius. Tyto dva dřevořezy znázorňují podobizny svlečené a oblečené postižené Magdaleny Emohne z Magdeburku.⁴⁵⁷ Levá ilustrace zobrazuje znetvořenou dívku bez paží, svlečenou do poloviny těla. Postižená sedí na obrovském polštáři a snaží se odemknout skříňku klíčem, který drží v prstech pravé nohy. Nedaleko od ní leží knihy a celá ilustrace je „orámovaná“ závěsem. Povšimneme si, že je zdůrazněna disproporcionalita těla a ošklivost dvacetileté dívky. Zdůraznění realistických detailů, z nichž jedním je vyobrazení ochlupení v podpaždích či velká piha na tváři, vyvolávají ještě větší odpudivý efekt. Pod levou ilustrací je německý popisek:

Kundt und zu wissen sey jedermänniglich, daß alhier ein Mann ist ankommen, welcher mit sich gebracht ha teine gar Wunder Geburt und Schöpffung Gottes, so nie vormaln ist gesehen worden, eine Jungfraw mit Namen Magdalena Emohne, welche geboren ist im ein tausend fünffhundert sechs und neuntzigsten Jahre den 12. Septembris in Ost Frießlande eine Meilwegs von der Stadt Embden, in einem Dorff Engerhave genandt, ohne Arme, mi teinem kleinen Beine, daran sie nur vier Zehe hat, kan ihr selbsten damit zu trincken geben und noch mehr andere sachen verrichten, kan auch die deutsche niederländische, italiänische und und (sic!) frantzösische Sprachen reden und lesen, ein gut Liedlein singen auff niederländisch und frantzösisch, fein bescheiden, kurtzweilig im reden, welches mancher nicht gleuben möchte. Wer nun die Jungfraw lust hat anzusehen, der wolle sich verfügen.⁴⁵⁸

Text v němčině vypovídá o tom, že Magdalena Emohnia je zázračná dívka, která se narodila 12. září ve východním Frisku nedaleko od města Embden v roce 1596. Na grafice je zobrazená bez rukou s jednou nohou, která má pouze čtyři prsty. Text dále popisuje, jak je postižená dívka zručná, dokáže se o sebe postarat. Autor se zde také

⁴⁵⁷ **Kundt und zu wissen sei Jedermänniglich**, 1616, dřevořez, 11 x 14 cm. Sbirka Národního muzea, Knihovna Národního muzea, sign. 10 A 65; viz také HOLLÄNDER 1922, 125–126

⁴⁵⁸ Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: „*Ve známost a na vědomí ať každému dáno jest, že sem jakýsi muž doraziv, s sebou vskutku zrozence podivuhodného a Boží stvoření přinésti se jal, jemuž podobného nic nikdy nikým dříve spatřeno nebylo. Panna jménem Magdalena Emohne, kterážto narozena byla léta páně tisícího pětistého devadesátého šestého, dne 12. září ve východním Frisku na míli od města Emdenu vzdáleném, ve vesnici Engerhave nazývané, bez paží, s nohou pramalou, na níž pouhé čtyři prsty naléztí možno bylo, ona sama schopna byla s nimi se napíti a ještě mnoho všelijakých věcí dalších prováděti, slovem rovněž v německém, holandském, italském a francouzském jazyku vládnouti, jakož i čísti, popěvek libý zapěti v jazyce holandském a francouzském, s pokorou a rozvážností v řeči, čemuž mnohý věřiti schopen nebyl. Kdož by nyní zatoužiti chtěl na pannu tuto pohleděti, ať jen ráci.*“

zmiňuje, že dívka mluví několika jazyky a umí dobře zpívat. To by ukazovalo na skutečnost, že byla schopná pobavit i vzdělané publikum.

Podobizna Magdaleny Emohnie napravo znázorňuje dívku v bohatě zdobeném plášti s krajkovým límcem a draze vypadajícím účesem, jak drží v prstech pravé nohy pohár. Nad ilustrací je titulek: „*Effigies MAGDALENAE EMOHNTIAE, in pago Frisiae Orientalis, Engerhavo, 12. September Anno CHRISTI 1596, natae.*“⁴⁵⁹ Pod ilustrací je latinská báseň, která vlastně stručně předává veškeré informace z německého textu:

*Magdalin Emohniam cernis, cui patria cunas,
Pagus ab Embdena non procul urbe dedit:
Brachium utrumque deset miserae, sed pes tamen illi
Dexter adest, digitos quatuor, ecce, gerens:
Hoc nummos capit, hocque bibens vitrum admovet ori,
Hoc ea cistellam claudit, et hoc referat.
Fronte hilari atque animo sat pollet, voce canora
Illam Sirenes vincere posse putes.
Quin praeter linguam, qua Belgidos utitur ora.
Gallico et Ausonio scit bene more loqui
Sic quod in hoc natura negat, compensat in illo,
In cunctis mirum quis neg et esse DEUM? ⁴⁶⁰*

Tato latinská báseň nám ukazuje, že leták byl zaměřen na mezinárodní trh a také na vzdělaného konzumenta. Rozhodně byl víc než pouhým informativním pamfletem či soudobým reklamním plakátem. I když autor zve čtenáře, aby spatřil zázračnou dívku, nemyslíme si, že podobná „propagace“ byla komerční, spíše vycházela z osobního zájmu tiskaře, který byl tímto jevem fascinován. Vyobrazení podobných „divů“ přírody byla opravdu raritní a často se sbírala již v 17. století. V této souvislosti nemůžeme považovat podobnou produkci za jednoduchou a levnou záležitost, pocházela z prostředí vzdělanců a měšťanů a pro ně byla také určena.

Tento leták je výtvozem určitého městského kulturního prostředí, kde podobná podívaná na to, jak postižená bezruká jednonohá dívka předvádí své jazykové, pěvecké

⁴⁵⁹ Vlastní překlad: „Na stránce je grafika podoby Magdaleny Emohnie, narozené 12. září v roce 1596 v kraji východní Frísko“.

⁴⁶⁰ Vlastní překlad: „Vidíš zde Magdalenu Emohnii, s rodným domovem, který je na kraji nedaleko od města Embden./ Nešťastné chybí obě paže, ale přesto je přítomna pravá noha, / která vše nosí čtyřmi prsty. / Tímto bere mince, tímto i sklenici poodnáší k ústům. / Takto tu malou krabičku zamyká a takto zpět odnáší. / Navenek je veselá a duchem je dost silná. / Abys porovnal, její hlas melodický může překonat Sereny. / Ba i mimo řeči, která je užívána v belgické krajině / umí dost dobře mluvit francouzským a italským způsobem. / V ní se vyvažuje to, co popírá příroda, / kdo popřel, že Bůh je ve všech neobvyklých věcích?“

a další schopnosti, se považuje za příjemnou. Obě podobizny Magdaleny Emohnie jsou vytvořeny dle živého modelu, jedná se o kontrfekt⁴⁶¹, který předpokládá důraz na realistické detaily, rysy portrétované osoby. Na jednu stranu se ukazuje zruďné deformované tělo a na druhou stranu se jedná o vzdělanou dámu v módním oblečení. Tento vizuální protiklad má v sobě určitou grotesknost, pocity, které vyvolával takový tvor, nebyly v 16. století spojené s lítostí, sentimentálností atd. Spatření podobného krutého osudu vyvolávalo u diváka strach, a to včetně strachu z nadpřirozeného. Převlečení znetvořeného monstrózního těla do módních šatů se jevila jako jeden ze způsobů socializace. Jinými slovy se jedná o snahu monstra podobat se obyčejnému člověku, což mohlo u některých diváků vyvolávat i smích.⁴⁶² Takhle fungoval jeden ze základních principů grotesknosti, který přetvářel hrůzostrašné ve směšné.⁴⁶³

Druhým pramenem z „lužického souboru“ je jarmareční leták z Magdeburku zobrazující podobiznu bezrukého Bartoloměje z Lyfflandu.⁴⁶⁴ Dřevořezová ilustrace zachycuje podobiznu bezrukého chlapce v dlouhém zdobeném plášti s límcem, který sedí na velkém polštáři, drží v prstech levé nohy rákos a něco zapisuje do knihy. V pozadí je otevřené okno s krajinářským výjevem. Jednolist je dekorován jednotnou ornamentální bordurou. Níže uvádíme originální text zprávy, jež se postupně mění v modlitbu:

Deus est mirabilis in operibus suis. Warhafftige Contrafactur eines lebendigen Knaben, so in Lyffland anno 1594 geborgen ist, nunmehr seines Alters zehen Jahr, unnd ist also ohne Arme unnd Hände auff diese Welt geborgen, kan auch weder stehen noch gehen, hat in seinen Beinen keine Knie noch Kniescheiben, an dem einen Fuß vier, an dem andern fünff Zehen. Und was ihme der getreive Gott an Aemen und Händen entzogen, ihme reichlichen an den fünffen wiederrehet, daß er sich an Statt der hände mit feinen Füßlein kan nehmen, Als sich selber fpeifet, deßgleichen eine Kandte nimpt bad fchencket ihme selber ein und trindet. Item, fädnet ein Nehnadel ein, und nähet, machet einem Knotten an eine Seidine Schnur, bad thut ihn wieder auff. Drehet einen Zeller umb, und fchicker sich fehr wol zum fchreiben. Bindet fein Hembte feibft auff. Hebet auff allerlen Münß, fie fehen gross oder klein. Spielet zur Kurßweil im Bret, da etliche Herren feind, die es begeren, und treibet fonft mancherlen Kurßiweil mehr; nicht allein mit feinen Füffen, fonder auch mit feinen kurßweiligen und fcharfflinnigen Gespräch. Dann er ist ganss Regsprachig/ und lieblich Angesiche anzufchaiven: Also, das es mit grosser Berwunderung mag angesehen merden. Wer nun solches wunderliches Geschöpff Gottes lebendig beschawen wil, kans alhie umb ein Gebür zusehen

⁴⁶¹ Viz podkapitolu 3.1.

⁴⁶² Dle Bachtinovy teorie groteskního realismu pociťoval člověk ve smíchu vítězství nad strachem, což byl jeden ze způsobů, jak se tohoto pocitu zbavit a přesunout monstrum do kategorie zábavy. Renesanční teorie smíchu, o které budeme mluvit v poslední kapitole, předpokládá, že vytlačoval strach a měnil monstrum ve „směšné strašidlo“. Viz BACHTIN 2007, 56–58, 96

⁴⁶³ BACHTIN 2007, 57

⁴⁶⁴ **Wahrhoftige Contrafactur eines lebendigen Knaben**, Magdeburg 1604, dřevořez, 15 x 10 cm. Sbirka Národního muzea, Knihovna Národního muzea, sign. 10 A 11.

bekommen an verzeichnetem Ort.

Bartholome ist mein Nam.

Jeweil ich, das Gott erbarm, Hab weder Finger noch Arm, Bad mich also behelffen muss, Thu ich doch alles mit mein fuss Drumb, frommer Christ, dein le benlang, Sag GOTT für diefe Wolthat Danck, Dass du hast ein geraden Zeib, Wie meinst, Das ich mein zeit vertreib? Das zeige biese Contrafactur, Weil mich nur GOTT und die Natur. Also erfchuff, hat mir doch gebn, Alles zuthun mit mein Rüffn ebn. Geb Gott unnd den Natur Bufschuld, Hab meines Stands sein Bngebult, Weil mich Gott höchlich hat begabt. Mit Bernunfft und Wisse manifalt: So viel mit Fäffen und Berstand, Berriche, als ein gerade Hund. Grsen Gotts Wander, o frommer Geist, Danu solchz von im kein Fabel ist.

Also auss Mutter Seib ich kam.

Offt klagen wir, und seind entsesst, Wann uns nur ist ein Hand ver lesst, Als wer ganss Leichnä kranck, Unnd wiffens Gott gar wenig banck. Wann wir gerag sein und gefund, An Augen, Ohren, Hand, unnd Mund, Drumb wölln mir allzeit danckbar sein, Gegen unferm Cchöpffer in gemein. Und mit der Buss ja faume nicht, Auff dass uns das geftrenge Gericht Urgreiff, und in verderben kring, Das für Gott mölle gnädig sein. HERR Got, es stet ubel auff Grden, Bleib ben uns es will Ubend werden: Vonaflem Ubel uns erlös. Es seind die Zeit und Tage boss. Beschere uns ein fecligs End, Nim unfer Seel in deine Händ, Sterck unsern Glauben imerdar Gott helffe, dass es werde mahr. AMEN.

Gedruckt zu Magdeburgk, anno 1604.⁴⁶⁵

Na tomto letáku vidíme, že textová složka se zde jeví jako primární. Podobizna

⁴⁶⁵ Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: „Pravdivé kontrafaktum hocha vskutku žijícího, jenž v Lyfflandu léta páně tisícího pětistého devadesátého čtvrtého narozen byl, nyní ve věku deseti roků, a tento jsa bez paží a rukou na svět tento narozen, tedy ani státi ani choditi nemohl, jeho nohy bez kolen a čěšek sestávati se zdály, na jednom chodidle čtyři, na druhém prstů pět bylo. A což věrný Bůh mu taktěž paže i ruce odepřel, leč formou chodidel mu opět tuto újmu měrou vrchovatou navrátiti se jal, že tedy on místo rukama chodidly útlými krmíti se uměl. Zatímco se tento krmí, tentýž konvice se chápe, záhy sám si nalíti a píti dokáže. Co nevidět, jehlu šicí nití navlékne, a šije, na nitce hedvábné uzlík udělá, vzápětí avšak znovu jej rozváže. Jeden prst na noze otočí, a jak ten jen k psaní velmi dobře se hodí. Sám košile jemně rozpíná. Způsoby všemožnými prsty své na chodidle zvedá, velké jakož i malé. Občas krátce v deskové hry hraje, zde několik pánů nepřátelských, kteří žádostivi býti se zdají, a jinak všemožné druhy kratochvíle provozuje, nejen útlými chodidly svými, leč rovněž vytříbeně konverzací zábavnou a důvtipnou. Pak zcela pohnutě mluví počne / a na tváře líbezné pohlíží: Tedy, že to s velkým obdivem sledovati lze. Kdož nyní takového podivuhodné Boží stvoření opětovně přivedené k životu viděti touží, může za poplatek na uvedeném místě sledovati. Bartoloměj jméno moje zní. Neb já, smiluj se, Bože. Nemaje ani prsty, ani ruce, ani paže, a i tak si sám pomoci musím. Činím přec vše chodidlem svým. Tak, milosrdný Kriste, po celý život svůj činím. Pověz, BOŽE, zač té blaženosti děkuješ, že rovné tělo máš? Jak myslíš, že mé další dny trávit se snažím? O tom nechť Ti mé kontrafaktum bídne vypovídá, zhoj mě jen, BOŽE a přírodo. Tedy vyčerpání mi to vskutku přec přináší. Vše pouze chodidly svými činiti. Dej, Bože a přírodo, vysvětlení. Neb jest můj stav od narození dán. Neboť mě Bůh měrou vrchovatou obdaroval. Rozumem a věděním rozličným: Tak mohu chodidly vládnouti a já bastard, doznávám, jako psu rovný. Taková má Boží pouť, och milosrdný duchu, neb takový z něj pocházející býti, pohádka žádna není. Tak já z lůna matky své na svět tento přišel jsem. Často naříkáme a zděšením žasneme, když nyní ruka nás opouští, jako by celé tělo onemocnělo. A Bohu vševědoucímu pramálo vděku vyjadřujeme. Když rovní jsme a smysly vnímati schopní, pomoci očí, uší, rukou a úst. Za toť nechť vždy a navždy vděční jsme. Společně vůči Stvořiteli našemu. A s pokáním přec jen nemeškejme. Nedopust', aby se nás přísný soud ujeti jal a do záhuby vechal. Tedy nechť jest Bůh dobrotivý. PANE Bože, na zemi stále zlo jest. Zůstaň s námi a nechť se večer nachyluje: Ochraňuj nás od všeho zlého. Doba a dny naše zlé jsou. Dopřej nám konec požehnaný, vezmi duše naše do rukou svých. Posiluj víru naši, že Bůh vždy pomůže, nechť se to splní. AMEN. Vytisštěno v Magdeburku, léta páně šestnáctistého čtvrtého.“

nohama písíciho kaligrafa je schematická, bez upřesňujících detailů. Na rozdíl od znepokojivého textu působí ilustrace klidně. Podobné letáky samozřejmě nesly informativní funkci, ale i když obsahovaly poměrně schematické, ale unikátní ilustrace abnormálně postižených, můžeme tvrdit, že pro člověka v 16. století byly vhodným materiálem pro sbírky kuriozit.

Zvláštní přírodní jevy a osoby neobvyklého vzhledu byly tak populární, že přitahovaly i nižší společenské vrstvy, například pražská měšťanka Zuzana Strextova z Varvažova měla „*obraz muže bezrukého a nohou písíciho*“.⁴⁶⁶ Zde je samozřejmě vhodné upřesnění, že sběratelství v tomto kontextu mohlo probíhat i v rámci přírodních kuriozit. My však zastáváme názor, že podobná vyobrazení měla i estetickou funkci. Je samozřejmé, že je zde třeba prozkoumat dobové kulturně-historické trendy spojené s vnímáním výtvarného objektu s námětem „*homo deformis*“. Vysvětlit specifiku této estetické funkce se pokusíme na letáku s podobiznou dalšího „*bezrukého kaligrafa*“ Thomase Schweickera. Jednolist nesoucí jeho vyobrazení byl námi nalezen v „Památníku novoměstského měšťana Jana Aleše Compasiuse.“⁴⁶⁷ Majitel památníku vykonával funkci konšela v úřadu perkmistra hor viničných na Novém Městě pražském a také se věnoval literární činnosti.⁴⁶⁸ Dnes Compasiovo *Album amicorum* obsahuje ručně psané poznámky a kresby jeho třiceti pěti přátel, které byly pořízeny v letech 1589 a 1593–1628. Většina těchto zápisů byla spojena s jeho studiem v Jeně.⁴⁶⁹

Na stránce 120v najdeme vlepený jednolist se dvěma mědirytovými ilustracemi zobrazujícími portréty Thomase Schweickera (1540–1602) ze Švábského Hallu. Tento leták Jan Aleš Compasius získal 17. června roku 1600.⁴⁷⁰ Autorem grafik byl málo známý německý mědirytec Heinrich Weirich. Ilustrace nacházející se na levé straně znázorňuje sedícího muže v měšťanském oděvu s čepicí a bílým krajkovým límcem (tzv. okružím), který drží v prstech pravé nohy pero a píše na papír „*DEUS EST MIRABILIS IN OPERIBUS SUIS*“.⁴⁷¹ Podle předmětů, které leží vedle – pravítko, kružítko a kalamář spojený s pouzdem na pera (tzv. *calamarium*), můžeme říct, že se jedná o profesionálního písaře. Vedle něj leží otevřená kniha a opodál stojí váza s kyticí. V pozadí je otevřené okno s výhledem na město.

⁴⁶⁶ WINTER 1895, 100

⁴⁶⁷ COMPASIUS 1593–1628

⁴⁶⁸ SVOBODOVÁ 1996, 100.

⁴⁶⁹ Tamtéž

⁴⁷⁰ **Památník novoměstského měšťana Jana Aleše zv. Kompas**, fol. 120 r., Bezruký Thomas Schweicker ze Švábského Hallu, 1593–1628, mědiryt, 18.5 x 11.4 cm. NK ČR, Sign. XVII F 60

⁴⁷¹ Vlastní překlad: „*Bůh je obdivuhodný ve svých dílech*“.

Ilustrace napravo znázorňuje stejnou osobu v měšťanském oděvu, která tentokrát stojí u stolu, na němž leží kalamář a pouzdro. Povrch ubrusu naznačuje, že písař vykonává svou práci sedě na stole, nikoli na podlaze. Na pravém mědirytu je také zmínka o věku Thomase Schweickera.⁴⁷² Na pravé straně dole je nápis: „*PIETAS AD OMNIA EST UTILIS*“.⁴⁷³ Ilustrace zachycují individuální rysy Thomase Schweickera. Avšak je složité určit, zda obě tyto grafiky byly vytvořeny dle živého modelu. Jedná se především o levou ilustraci, kde vidíme vyobrazení krajiny v otevřeném okně. Je pravda, že se jedná o realistický prvek, který se často využíval v portrétní malbě. V našem případě by to mohlo svědčit o tom, že grafik vyhotovil levou ilustraci dle předlohy, kterou byl nejspíše portrét Thomase Schweickera.⁴⁷⁴

Leták s podobiznou „bezrukého kaligrafa“ byl předurčen pro nadnárodní trh, o tom svědčí využití němčiny i latiny. Níže uvádíme text jednolistu z Compasiova památníku:

*Quod digitis alii praestant, hoc praestat id ipsum / Schwetckerus mira dexteritate pedum. / Is pede depingit decoratos syrmatē versus, / Ille cibum pedibus, carpit, esse omne facit. / Hoc opus esse Dei mirandum nemo negabit, / Qui modo pectus habet quod ratione valet.*⁴⁷⁵

Dále následuje text v němčině:

*Dieweil ich das es gott erbarm. Hab weder finger hend noch arm, und mich also behelfen mus. Schreib ich doch dis mit me: inem fus. Drümb frommer Christ dein lebenlang, Sag Gott für dise Wolthat danck Das dü hast ein geraden leib, wie meinst das ich mein zeit nertreib. Das zeigt dir die contrafactür; weil mich nun Gott und die natür. Also erschüf hats mir doch geben. Alles zü thon mit füessen eben. Essen und trincken ober tisch. Mit meinem füs ich bhend erwisch, Schreib, mahl schnitz, binde bücker ein. Das armbrüst Ran ich bräuchensein, zeel gelt und aüf freündlichs begeren, Im bretspil meins mans mich thüen wöhren, Schenckein trinck aüs, die kleider mein Anleg selbs, schneid ein feder fein Thomas Schweicker Halensis. Herr gott es stet ubel auferden Bleib beij es will abent Wörden Von allem übel uns erlös, es sein die zeit und tag sehr bös Bescher uns aüch ein selig end, Nim unser seel in deine hend.*⁴⁷⁶

⁴⁷² „*Ae(tatis) S(uae) 53*“; viz RYANTOVÁ 2007, 365

⁴⁷³ Vlastní překlad: „*Zbožnost je ke všemu užitečná*“. Parafrazovaný výrok z 1. Timoteovi 4:4 [„*Neboť všechno, co Bůh stvořil, je dobré a nemá se zavrhnout nic, co se přijímá s dikůvzdáním.*“]

⁴⁷⁴ Existují i další podobizny Thomase Schweickera, které maloval sám.

⁴⁷⁵ Vlastní překlad: „*Co prsty jiného činí, to prokazuje sám Schweicker, ten má vzácnou šikovnost nohou, když v šatech (syrmatě) vykrouceně touto nohou maluje dekorace, onen i potravu nohama rozděluje a všechno dělá. Nikdo nepopírá, že toto dílo je Boží zázrak: jaký jednotlivec je, že má myšlenku a že je schopný.*“

⁴⁷⁶ Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: „*...Neb já, smiluj se, dobrotivý Bože. Nemaje ani prsty, ani ruce, ani paže, a i tak si sám pomoci musím. Píši to přec úsilím velikým: chodidlem svým. Tak, milosrdný Kriste, po celý život svůj činím. Pověz, Bože, zač tě blaženosti děkuješ, že rovné tělo máš? Jak myslíš, že mě další dny trávit se snažím? O tom nechť Ti kontrafaktum mé bidné vypovídá, zhoj mě jen, Bože a přírodu. Tedy vyčerpání mi to vskutku přec přináší. Vše pouze chodidly svými činiti. U stolu jísti a píti. Chodidlem svým*

Compassiův leták se jeví nejspíše jako „výstřižek“ z jednolistu, který byl vydán v Norimberku v roce 1593.⁴⁷⁷ Původní tisk navíc obsahuje i rozsáhlejší text v latině, který byl vzat z práce Philippa Cameraria nazvané *Operae horarum subcisivarum, sive meditationes historicae*, pojednávající o životě nohama písíciho kaligrafa Thomase Schweickera.⁴⁷⁸ Níže uvádíme originální text z původního jednolistu, který chybí v Compassiově výstřižku:

Mira est providentia esse sollicitudo natura, quam creator omnium rerum, ei tanquam optima matri attribuit. Ea enim in animalibus membris distortis, vel multilatis, aut debilitatis, veletia omnio deficientibus, plerunque, aliis membris, prater suum officiu, ad quod destinata sunt, tale robur et dexteritatem ex diuturna consuetudine suppeditat, ut dicere aliquis possit, non in distinctione membrorum, sed in continuo usu perfectionem consistere. Hac dere saepius cogitavi, cu essemus Comburgi, apud vere nobile, et prastantissimum virum, Dominum Erasmum Neyenstetterum. Is enim cum nulla benignitatis erga nos pratermisisset officia, iussit accersi, ex vicinis salinis Suenicis Thomam Schweickerum, natum 31. annos, et quidem honestis parentibus. Quem licet mater sua, absq, brachiis enixa fuisset in lucem, omniatamen munia manuum, pedum subsidio, ita exequabatur, ut quod in uno desideraret, in altero sibi compensatum esse, assirmare non erubesceret. Nam cum in editiore loco, qui aquaret altitudinem tabula, in qua esculenta apposita erant, consedisset, apprehenso pedibus cultro, scindebat panem et alios cibos, pedesea postea, nec non et potum, veluti manus, ori porrigebant. Peracto prandio, pedibus pingebat, nobis omnibus videntibus, tam elegantes Latinas literas, ac Germanicas, ut exempla earum, quasi rerum insolitam nobiscum sumeremus. Postulantibus etiam nobis cultello parabat calamos ad scribendum aptissimos, quos postea nobis donabat. Cum esset ita occupatus, diligenter inspexi formam pedum, quorum digiti erant ita oblongi, et ad restenendas apti, ut procul aspicientibus, manus (pallio enim suo verecunde admodum crurategebat) viderentur. Hoc spectaculum nobis sane iucundum, et ante non visum. Iussus etiam fuerat, paulo ante Casarea Maiestati Diuo Maxmiliano secundo, cum Halam urbem, ad comitia Spirensia, transiret, et Electoribus Palatinatus atque Saxoniae, Ludonico et Augusto se exhibere, quorum Maiestas et Celsitudo, hanc mirandam naturae compensationem, non absque munificentia, et cum ad miratione spectavit. Hoc ipsum illustravit elegantissimo hoc Epigrammate Doctor Ioannes Posthius, Medicus et Poeta eximius.⁴⁷⁹

já místo rukou předměty uchopuji, píši, maluji, vyřezávám, knihy váži. S hrudi vzpřímenou žiti potřebuji, odplatou pykám a po laskavosti dychtím. V deskové hře pána svého se činiti toužím. Do číše sám si pítí nalévám, sám si své šatstvo oblékám, jemně peři deru, já Thomas Schweicker Halensis. Pane Bože, zlo na Zemi jest. Neopouštěj mě, nechť už se večer nachyluje. Zbav nás od všeho zlého, doba a dny naše velmi kruté jsou, dopřej nám taktěž konec požehnaný, vezmi přec duše naše do rukou svých.“

⁴⁷⁷ **Philipp Camerarius a Heinrich Weirich:** Bezruký Thomas Schweicker ze Švábského Hallu ve věku 53 let, 1593, mědiryt, 27.7 x 34 cm. Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. č. HB 856, Kapsel-Nr. 1283b; HOLLÄNDER 1922, 114–115

⁴⁷⁸ CAMERARIUS 1591, 156–159

⁴⁷⁹ Vlastní překlad: „Příroda, která je stvořitelkou všech věcí, stejně jako nejlepší matka neobyčejnou schopnost přidělila a tato zázračná schopnost je ke znepokojení. Vždyť ta je ve zrudných končetinách živého tvora, buď zmrzačených, nebo ochablých, anebo je také všechno, co chybělo většině jiných končetin, kromě svých povinností, ke kterým jsou určena, tak vynikající silou a obratností z dlouhotrvajícího zvyku, že by

Dále následuje latinská báseň:

*Mira fides, pedibus dextre facit omnia Thomas,
Cui natura parens brachia nulla dedit.
Namque bibit pedibus, pedibus sua fercula sumit,
Volvit & his libros, praeparat his calamos.
Quin & litterulas pede tam bene pingere novit.
Artificis superet grammata ducta manu.
Maximus hoc Caesar stupuit quondam Aemylianus,
Donaq: scribenti largus honesta dedit.
Omnia namque potest vigilans industria, quodque
Natura ipsa negat: perficit ingenium.⁴⁸⁰*

Dochovalo se více výtisků tohoto původního jednolistu. Mědiryt ztvárňující Thomase Schweickera od Heinricha Weiricha byl poměrně populární a sloužil jako předloha pro další tištěnou produkci. Byl například použit jako ilustrace v knize *Monstrorum historia memorabilis* z roku 1609 od lékaře Johanna Schencka von Grafenberga.⁴⁸¹ Thomas Schweicker byl velice populární osobou. Od ostatních bezrukých kaligrafů se lišil tím, že jeho vyobrazení sbírali nejen měšťané, lékaři, ale dokonce se o něj zajímal i sám císař Maxmilián II. Informace z letáků nám prozrazuje důvod císařova zájmu. Texty z letáků zmiňují, že císař Maxmilián II. rozkázal, aby vládce Saxonie a duchovní komise povolili Thomasi Schweickerovi provádět svá představení, protože

někdo mohl říct, že v končetinách není rozdíl a souhlasí, že dokonalost je ve spojení s praxí. Myslím, že toto se dělo často, když jsme byli v Comburgi, vedle známého a nejvíc vynikajícího pana Erasma Neyensterrera. Ten ovšem s žádnou zdvořilostí rozkázal, aby vůči nám bylo povoleno sloužení, aby byl zavolán ze sousedního solního Suenici (práce) Thomas Schweicker, měl 31 let a který čestným se narodil rodičům. Kterého jeho matka odhaduje k posvícení. Byl narozen bez paží, přesto noha je zástupkyně všech povinností rukou, tak byl zkoumat, aby co zaprvé potřeboval, kompenzoval v sobě jinak, posilovat se nestyděl. Proto když v navrženém místě přinesl vodu, vstoupil na vysokou desku, která byla vhodná k jídlu, vzal nohama nůž, rozlámал chleba a všechny potraviny, dále tou nohou pít stejně jako rukou, k ústům podnesl. Rychle za snídání, nohama maloval nám všem divákům, tak elegantní latinská a německá písmenka jako příkladem (taková), kdyby věci nezvykle na sebe bychom používali. Na požádání také nám připravil nožkem pero nejvhodnější ke psaní, které nám potom poskytl. Když byl tak zaměstnaný, pečlivě posoudím tvar nohy, prsty, které byly tak podlouhlé a k uchopení věci vhodné, že z pozorování z dálky jako ruce byly viděné (střih jeho pláště příliš mravně nohy přikrýval). Tato podívaná je nám zdravě příjemná, a že dříve nebyla k vidění. Krátce před také byl rozkaz císaře Maxmiliána II. k duchovní komisi, když městem Hall procházel a také voličům (vládcům) kraje a Saxonie, Ludvíka a Augusta, aby sebe ukazoval. Jaký důstojný a vznešený, tento div přírody, vyrovnáním ne bez velkorysosti a když zázraky viděl.“

⁴⁸⁰ Vlastní překlad: „Podivná víra, Tomas dělá všechno šikovně nohama. / Příroda rodička mu nedala žádné paže. / Neboť pije nohama, svýma nohama nosí talíř. / Těmito nohama otáčí knihy a připravuje rákos. / Ba dokonce se naučil tak dobře malovat nohou písmenka, / že překonává písmena vedená rukou umělce. / Největší císař Aemylianus (Maxmilian) kdysi nad tím užasnul, / Štědrý, dal piščímu tyto početné dary. / Neboť všechno zmůže bdělá pile / A co sama příroda odpírá, toho dosahuje duševní síla (nadání).“

⁴⁸¹ SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, 31, 35

tento div přírody považoval za „*důstojný a vznešený*“.⁴⁸² Tehdejší současníci se zmiňovali o vystoupení Thomase Schweickera podobným způsobem: „*Tato podívaná je nám zdravě příjemná.*“⁴⁸³

Podobný estetický prožitek ošklivého a odpuzujícího se jeví jako vizuální paradox. Úžas, který vyvolával Thomas Schweicker, byl spojen s jeho „podivuhodnou“ vlastností, jež se pravděpodobně považovala za projev „magické moci“, pevné vůle, která přemohla přírodu. Tato interpretace ukazuje, že jev „bezrukého kaligrafa“ by mohl být vnímán pozitivně.

Tato pozitivní interpretace jevu bezrukých kaligrafů by nám mohla vypomoci při analýze portrétní abnormálně postiženého muže,⁴⁸⁴ který se nachází v kunstkomoře zámku Ambras.

Tento obraz pravděpodobně pochází z třetí třetiny 16. století.⁴⁸⁵ Autor a portrétovaná osoba zůstávají anonymní. Současní badatelé doposud mají problém identifikovat vyobrazenou osobu⁴⁸⁶, my však zastáváme názor, že se jedná o portrét Thomase Schweickera.

Na obraze vidíme obnaženého muže s knírkem, ochablýma rukama a překříženýma nohama, který leží na břiše na zeleném ubrusu. Muž má na sobě pouze červenou čepici a okruží. Poblíž něj stojí malá dřevěná skříňka zamykaná na klíč. Nad vyobrazenou osobou je malba poněkud poničena. Studie ukazují, že se jedná o zbytky jakéhosi červeného papíru, který byl přidán na obraz a zakrýval nahé tělo zobrazeného.⁴⁸⁷

Dle studia předchozích jednolistů můžeme říct, že je tato osoba podobná Thomasu Schweickerovi, bezrukému kaligrafovi ze Švábského Hallu. Všimneme si, že je na obraze zobrazen ležící na zeleném ubrusu, který je typický pro jeho každodenní

⁴⁸² CAMERARIUS/WEIRICH 1593 [„...*Iussus etiam fuerat, paulo ante Casarea Maiestati Diuo Maxmiliano secundo, cum Halam urbem, ad comitia Spirensia, transiret, et Electoribus Palatinatus atque Saxoniae, Ludonico et Augusto se exhibere, quorum Maiestas et Celsitudo, hanc mirandam naturae compensationem, non absque munificentia, et cum ad miratione spectavit.*“]; ALDROVANDI 1642, 479–482.

⁴⁸³ CAMERARIUS/WEIRICH 1593 [„*Hoc spectaculum nobis sane incundum, et ante non visum.*“]

⁴⁸⁴ **Anonym:** Bildnis eines behinderten Mannes, 16. století, olej, 135 x 110 cm. Vídeň, KHM, inv. č. GG 8344

⁴⁸⁵ Co se týče datace tohoto portrétního obrazu, je pravděpodobné, že se dostal na Ambras později. Inventář z roku 1621 se o něm nezmiňuje. Vzhledem ke zmínce v letácích ohledně toho, že se o Thomase Schweickera zajímal Maxmilián II., předpokládáme, že přesně on byl objednavatelem tohoto obrazu, ne Ferdinand II. Tyrolský. Z toho vyplývá, že obraz byl pořízen kolem roku 1570, tomu odpovídá i věk zobrazené osoby.

⁴⁸⁶ AUER 2006

⁴⁸⁷ AUER 2006, 148

prostředí.⁴⁸⁸ Malá skříňka zamykající se na klíč může být právě tou, kde schovával své písarské náčiní, využívané v průběhu svého předvádění. Na ambraském obraze však vidíme, že Thomas Schweicker je v tomto aspektu zobrazen poměrně realisticky, až bychom mohli říct, že je malován dle živého modelu. Avšak existuje několik zásadních momentů.

Někteří badatelé vyslovili názor, že umělec mohl přimalovat Schweickerovi ruce, aby jeho portrét nebyl tak ošklivý.⁴⁸⁹ My však zastáváme názor, že portrét realisticky znázorňuje postavu Thomase Schweickera, a byl pořízen právě proto, aby prozradil jeho skutečný stav. Všimněme si rukou Thomase, vypadají nedokonale, což nás přivádí k myšlence, že je potřeba kriticky proanalyzovat dobové prameny, vypovídající o životě této osoby. Zde velkou roli hraje rozdíl mezi soudobým vnímáním 16. století a vnímáním současného diváka.

Dovolíme si poukázat, že na všech jiných vyobrazeních s výjimkou portrétu z Ambras je Thomas Schweicker zobrazen oblečený v dlouhém černém rouchu, které by mohlo schovat jeho postižené nehybné ruce. Thomas Schweicker ale byl velice populární osobou, dochovalo se jak velké množství jeho podobizen, tak informace o životě nohama písářího umělce. Také se o něm zmiňuje Ulisse Aldrovandi, Johannes Schenk von Grafenberg starší, Felix Platter⁴⁹⁰ a další lékaři 16. století. Aldrovandi ve své knize *Monstrum historia* v kapitole *O špatně zformovaných pažích a rukou* nám poskytuje informace o Thomasu Schweickerovi a uvádí, že měl horní končetiny „*bud' deformované, zmrzačené nebo ochablé, nebo chybějící*“⁴⁹¹. To dokazuje, že pro soudobou mentalitu 16. století neexistoval tak velký rozdíl v tom, zda Thomas Schweicker měl zmrzačené paralyzované ruce, nebo je neměl vůbec, důležité bylo, že je nemohl využívat.

Na ambraském obraze je dobře znázorněná skutečnost nehybných paralyzovaných rukou. Překřížené nohy kaligrafa naopak nejsou postižené a ukazují, jak dobře Thomas Schweicker dokázal ohýbat dolní končetiny.

⁴⁸⁸ Plnil své předvádění na stole; viz CAMERARIUS/WEIRICH 1593; portrét Thomase Schweickera od Jakoba Hoffmanna ukazuje, že ubrus měl zelenou barvu. **Jakob Hoffmann:** Portrét Thomase Schweickera ve věku 54 let, 1595, olej. Soukromá sbírka

⁴⁸⁹ AUER 2006,148

⁴⁹⁰ KATRITZKY 2012, 208; PLATTER 1680, 556–557

⁴⁹¹ ALDROVANDI 1642, 481 [„*Quandoquide ea, mebris animantium distortis, vel mutilatis, aut debilitatis, veletia penitus deficientibus, plerunque aliis membris praeter sui officium, cui sut destinata, tale robur, and dexteritate, ex cotinua cosuetudine suppeditat, ut miru sit dictu.*“]

Na ambraském obraze bylo potřeba zobrazit Thomase Schweickera obnaženého, aby divák měl možnost zkoumat podobný „zázračný“ jev. Bylo to spojeno s manýristickou snahou odhalit podstatu toho, jakým způsobem Thomas Schweicker dokázal podříditi přírodu své vůli a jak nahradil funkce rukou nohama. V průběhu času se vnímání portrétu nahého znetvořeného kaligrafa změnilo. Je pochopitelné, že pozdější generace nesdílela nadšení manýristických sběratelů z tohoto obrazu. V inventáři z roku 1730 byl obraz připisán Thomasu Schweickerovi, ale tentokrát již bylo vynecháno, že se jedná o „bezrukého“ kaligrafa.⁴⁹² Později se inventář z roku 1788 o tomto portrétu zmiňuje jako o zrůdě, jejíž tělo přikrývá červený papír.⁴⁹³ Stejnou skutečnost o červeném papíru vypovídá i dřívější inventář z roku 1666.⁴⁹⁴

Všimneme si nepropracovaných hýždi figury na obraze, okruží a červené čepice na postavě. Považujeme za zvláštní, že by malíř zobrazil Thomase Schweickera takto „napůl“ oblečeného. Rakouská badatelka Margot Rauch také uvádí, že již původně byl na obraze přilepen červený list papíru, který přikrýval deformované tělo a ruce Schweickera.⁴⁹⁵ My si však dovolíme předpokládat, že se nejednalo o pouhý červený papír, tento „kryt“ mohl být součástí portrétu a na něm mohl být vyobrazen červený plášť.⁴⁹⁶ Jinými slovy, původně byla postava namalovaná oblečená, a pokud se chtěl pozorovatel dozvědět reálný fyzický stav Schweickera, mohl zvednout papírový kryt a spatřit jeho nahou deformovanou podobu. Je to dle stejného principu, jako to bylo s anatomickými renesančními letáky. Takové letáky při otevření odhalovaly stavbu lidského těla a poskytovaly trojrozměrné znázornění vnitřních orgánů.⁴⁹⁷ Technické provedení těchto jednolistů vyžadovalo vyhotovení dřevořezů jednotlivých orgánů na různých listech papíru, které byly rozřezávány a slepeny dohromady.⁴⁹⁸ Svým způsobem tyto letáky stručně poskytovaly průběh pitvy. V zakrytém stavu takové letáky prezentovaly sedící či stojící figury nahých mužů a žen odpovídající renesančním kánonům krásy. Postavy nebyly vyobrazené jako mrtvé, naopak byly stylisticky upravené, měly otevřené oči, některé se dokonce usmívaly.

⁴⁹² AUER 2006,148; Osobně si myslíme, že vyjádření „bezruký“ bylo tvůrcem inventáře vyhodnoceno jako zavádějící právě z důvodu, že na obraze ruce měl.

⁴⁹³ Tamtéž

⁴⁹⁴ RAUCH 2007, 135 [„...mit ainem roten pappier, so schadhafft bedeckht.“]

⁴⁹⁵ Tamtéž

⁴⁹⁶ Badatelka Rauch Margot si myslí, že původně na tomto papíře byla namalovaná červená deka nebo plášť.

⁴⁹⁷ Interaktivní vyobrazení pramení z anatomických grafik s papírovým krytem. Ve studijních anatomických grafikách kontaktoval divák Boha skrze opravdové ztělesnění jeho tvaru – skrze vnitřek živých lidských těl. Zde se také ukazuje numinózní povaha anatomických jednolistů. Viz například SCHMIDT 2017, 109

⁴⁹⁸ Viz CARLINO 2012

Pokud se divák chtěl dozvědět „tajemství“ letáku a zvedl kus papíru, který často míval tvar břicha, spatřil šokující pravdu anatomické stavby lidského těla.

Portrét Thomase Schweickera byl vytvořen dle stejného principu a předpokládal podobnou komunikaci s divákem. Jeho nahé deformované tělo mohlo být šokující i pro tehdejší milovníky kuriozit. Proto malíř přilepil na obraz kryt s vyobrazením pláště a takovým způsobem se vypořádal s ošklivostí modelu. Tento způsob v portrétní malbě se nám jeví jako dost neobvyklý, ale rozhodně upozorňuje na umělcovu vynalézavost a nápaditost, nebo také poukazuje na jeho zkušenost s výrobou podobných letáků.

Postupně se dostáváme k závěru, že jev „bezrukých kaligrafů“ nepatřil pouze k „nízké“ kultuře, naopak se spíše zaměřoval na vzdělané publikum. Nepochybně vyvolával celé spektrum emocí u diváka, odpor, strach, a dokonce i potěšení. Odpor byl spojen s fyzickým vzhledem bezrukých kaligrafů. Strach se rodil, když divák uvažoval o krutém osudu a o hroživé moci přírody a Boha. Potěšení se objevovalo v okamžiku, když divák pochopil, že se tato moc přírody dá zkrotit. Podobizny bezrukých kaligrafů odrážely celý souhrn těchto emocí, zobrazovaly tento jev jako ošklivý, ale zároveň vznešený, esteticky upravený. Jednalo se o vizuální paradox, kdy znetvoření se považovalo za unikátní nadpřirozenou schopnost zasluhující si obdiv, a proto bylo vnímáno pozitivně. Můžeme říct, že jev bezrukých kaligrafů byl kladně prezentován jak na letákové ilustraci, tak i v malbě. Pro dosažení tohoto cíle volili tvůrci jednoduše často takové prostředky jako schematizace či idealizace. Autor ambraského portrétu se nechal inspirovat anatomickými letáky a jednoduše „schoval“ deformované tělo Thomase Schweickera pod papírový kryt.

3. Vyobrazení „homo deformis“ v masové „neelitní“ kultuře v českých zemích na přelomu 16.–17. století

3.1. Specifika tištěné ilustrace jako výtvarného díla

V 16. století bychom mohli nalézt vyobrazení abnormálně postižených osob v knižních ilustracích a na jednolistech, které byly součástí tehdejší masové kultury. V populární literatuře 16.–17. století existovaly žánry, které byly na hranici vzdělanecké a lidové produkce.⁴⁹⁹ Patřila sem například kázání mnichů, letáky, jednolisty a další masové sdělovací prostředky.⁵⁰⁰ Často se stávalo, že podobné prameny obsahovaly také ilustrace, které mohly hrát významnou roli v šíření informací. Jejich funkcí nebylo pouze usnadňování výkladu textu, ale mohly také vytvářet určitý dojem u diváka. Letáková ilustrace často plnila dokumentární funkci a dokládala „potvrzení“ určitých událostí. Ve skutečnosti pro vyhotovení takovýchto ilustrací nemusel být výtvarník přímo svědkem popisovaného příběhu a často využíval vlastní fantazii.⁵⁰¹

V následujících podkapitolách nás bude zajímat mědirytová a dřevořezová ilustrace s námětem „homo deformis“, která se šířila prostřednictvím letákové produkce a zdobila rovněž lékařskou literaturu zabývající se monstry. Dále se soustředíme na klasifikaci ilustrací, jejich funkci, proces výroby tištěných ilustrací a rovněž bychom chtěli poukázat na specifika českého knihtisku 16. století. Tyto informace jsou pro náš následující výzkum velice důležité.

Sám pojem ilustrace byl zaveden v 19. století a často úzce souvisí s užitou grafikou.⁵⁰² Ilustrace je vlastně doprovodný obrázek, který je spojen s textovou složkou tištěného či psaného díla, nebo dokonce na ní závisí.⁵⁰³ Ilustrace jako taková se vyvinula ze středověké iluminace a společně s vývojem knihtisku tak postupně docházelo k náhradě drahé knižní malby levnějšími tištěnými obrázky.

Ilustraci můžeme roztřídit na asociativní a vědeckou. Asociativní ilustrace se většinou objevuje v krásné literatuře a je volnou výtvarnou analogií, která závisí na individuálním chápání textu výtvarníkem.⁵⁰⁴ Na rozdíl od ní je vědecká ilustrace uměleckým projevem, který přísně dodržuje vědeckou aktuálnost, jejím cílem je poznání

⁴⁹⁹ BURKE 2005, 83

⁵⁰⁰ Tamtéž, 89–92

⁵⁰¹ SPRINKS 2015, 38

⁵⁰² VOIT 2006a, 389

⁵⁰³ Tamtéž

⁵⁰⁴ Tamtéž

objektu, a proto se snaží věrně zachytit realitu.⁵⁰⁵ Tento tvůrčí akt předpokládá přesné sledování textu či zkoumané předlohy a snaží se analyzovaný fakt učinit přehledným pro naše smysly.⁵⁰⁶ Jinými slovy vystupuje v prvním plánu vědecká přesnost, která si přizpůsobuje výtvarné prostředky, jelikož hlavní funkcí této ilustrace je vysvětlení.⁵⁰⁷ Avšak ani zde nemůžeme vyloučit subjektivitu ilustrátora. Estetická kritéria ve vědecké ilustraci jsou až na druhém místě, ale i přesto plní dekorativní funkci, a dokonce může být velmi často estetická i nevědomky. Abychom mohli esteticky hodnotit vědeckou ilustraci, musíme si všimnout stylových souvislostí, protože ilustrátor, i když nevědomě, určitým způsobem formuje tvar, chápe prostor atd.⁵⁰⁸ Vědecká ilustrace měla často také úlohu doprovodného obrazu, proto zde můžeme mluvit jak o vědeckém dokumentu, tak o samostatném výtvarném díle.⁵⁰⁹

Musíme zde také zmínit, že se pojem vědecká ilustrace historicky proměňoval. Vývoj vědecké ilustrace pochopitelně souvisí s vývojem vědy. To by mohlo znamenat, že by se ilustrátor měl řídit aktuálními vědeckými tendencemi. Takovou tendencí byl pro 16. století právě empirismus. Vědecká ilustrace v 16. století měla tedy vzniknout na základě přímého pozorování či experimentu. V renesanční době však docházelo k určitému propojení asociativní a vědecké ilustrace.⁵¹⁰

Z hlediska výskytu existují knižní ilustrace a také ilustrace volných tisků. Jedná se o prvotisky o jednom listu neboli jednolisty, které představovaly na jedné straně potištěný arch papíru.⁵¹¹

Podobné tištěné jednolistové ilustrace vznikly ještě před vynálezem knihtisku. Zde budeme mluvit o takzvaných deskotiscích, které vznikaly obtiskem zrcadlově otočených obrázků vyřezaných na jedné dřevěné desce. Deskotisky byly výjimečně doprovázeny krátkým nápisem, který byl řezán přímo do desky, zpravidla po okraji. Deskotiskové jednolisty byly často kolorované a sloužily i k výzdobě obytných místností či se vlepovaly do vnitřní strany knižní desky.

⁵⁰⁵ ŠINDELÁŘ 1973, 8

⁵⁰⁶ Tamtéž

⁵⁰⁷ Tamtéž, 13

⁵⁰⁸ Tamtéž, 10–11

⁵⁰⁹ Tamtéž, 10

⁵¹⁰ Tamtéž

⁵¹¹ Německá terminologie rozlišuje jednolist (Flugblatt), což byl jednostranně potištěný leták s aktuální zprávou, a vícestranné noviny s dřevořezem na titulním listu (Flugschrift); viz KNEIDL 1983,12; ŠINDELÁŘ 1973, 98

Základními grafickými technikami v 16. století byly dřevořez a mědiryt. U dřevořezu bylo poměrně často složité přesné určení autora a původ díla.⁵¹² Na rozdíl od dřevořezu byl mědiryt většinou podepsán autorem návrhu, rytcem nebo označen monogramem.⁵¹³

Každá technika měla určité výhody a nevýhody. Dřevořez byl například levnější a méně náročný na výrobu. Na druhou stranu umožňoval charakteristiku daného předmětu pouze v širším souboru tvarů a obrysových čar. Značně omezoval detailní propracování a poskytoval větší množství bílých ploch.⁵¹⁴ Tisk z hloubky naopak nabízí větší přesnost při modelaci objektu, vystižení osobitých rysů, zdůraznění světla a stínu. Byl však také dražší a náročnější na výrobu.⁵¹⁵

Jednolisty zhotovovali a vydávali umělci, knihtiskaři a řemeslníci zabývající se především rytectvím, kolorováním a dalšími podobnými technikami.⁵¹⁶ Často se stávalo, že se na jejich tvorbě podílelo hned několik umělců. Například Formšnajder,⁵¹⁷ neboli dřevorytec pracující podle nákresu, který zhotovil Briefmaler⁵¹⁸, který mohl dodatečně ručně kolorovat dřevořezbu.⁵¹⁹ Kresebná předloha, která byla vyhotovena buď Briefmalerm nebo získána z jiných zdrojů,⁵²⁰ předpokládá, že má grafická reprodukce bližší kontakt s uměním, než pouhé mechanické kopírování. Reprodukční umělec vytváří osobité dílo, na němž je ponechán základní smysl originálu. Avšak pro vytvoření skvělé grafiky je také velice důležitá technická zručnost rytce,⁵²¹ protože musí být vyjádřen původní rukopisný umělecký návrh.

Zde se postupně dostáváme k funkcím jednolistů. Obecně mají jednolisty⁵²² informativní, sociální a dekorativní funkci. Tradičně se uvádí, že první dvě úlohy takových letáků převládají nad dekorativně-estetickou.⁵²³ Informativní funkce se

⁵¹² ŠINDELÁŘ 1973,102; KNEIDL 1983, 11

⁵¹³ KNEIDL 1983, 13

⁵¹⁴ ŠINDELÁŘ 1973, 101

⁵¹⁵ Tamtéž, 101

⁵¹⁶ STEJSKALOVÁ 2015, 16

⁵¹⁷ Tato profese byla údajně více rozšířena v Německu než v českých zemích. Formšnajder je vlastně rezač dřeva, reprodukční umělec, který vytvářel dřevořezový štoček podle nákresu briefmalera či dle jiné předlohy.

⁵¹⁸ Briefmaler je kreslíř, umělec, který vytvářel kresební předlohu pro tištěnou ilustraci.

⁵¹⁹ KNEIDL 1983, 11

⁵²⁰ Například u norimberských tiskařů. Tuzemská ilustrace byla závislá na německých předlohách. VOIT 2008, 27

⁵²¹ ŠINDELÁŘ 1973, 13

⁵²² Petr Voit definuje termín jednolist jako „formu vydání sloužící k rychlé agitaci, informaci či reklamě a dokonce i výzdobě interiéru.“ Viz VOIT 2006a, 419

⁵²³ Z našeho následujícího výzkumu však vyplývá, že pro sběratele letáků 16. století nebyla jejich esteticko-dekorativní funkce podřadnou, a dokonce v průběhu času mohla sloužit jako primární.

projevovala v tom, že jednolisty vypovídaly o domnělých či skutečných zprávách. Sociální funkce předpokládala, že se leták stával tématem pro veřejnou diskusi, což samozřejmě mohlo mít politický dopad. Jednolisty mohly dokonce být příkladem vědecko-populární ilustrace, která byla názorným zprostředkovatelem mezi vědcem a publikem. Tento druh ilustrace je složitý k určení, jelikož v sobě kombinuje vědeckou přesnost a popularizátorské cíle.⁵²⁴ Příkladem toho může být právě příležitostný jednolist, na kterém byly vyobrazovány „záračné porody“ či jiné podivuhodné události.

Může být tištěná ilustrace s námětem „homo deformatis“ považována za umělecké dílo? Umberto Eco ve své knize *Skeptikové a těšitelé* tvrdí, že dřvořezové jednolisticové ilustrace jsou typickým příkladem kýčového umění. Byly běžné pro masovou kulturu 16. století a předpokládají „nenáročný“, roztomilý a standardizovaný typ vyobrazení, pro které je charakteristické záměrně zvolená průměrná kvalita kvůli přizpůsobení chápání širokého a méně vzdělaného publika.⁵²⁵ Myslíme si, že při odpovědi na tuto otázku musíme vyjasnit hned několik momentů.

Za prvé se sám pojem „umělecké dílo“ proměňuje v čase.⁵²⁶ V 16. století byl hodně propojen s řemeslným výrobkem. Jinými slovy užitá grafika byla považována za určitý druh uměleckého díla a byla součástí lidové kultury.⁵²⁷

Za druhé bychom si měli všimnout poměru výtvarné a textové složky těchto letáků. Pokud textová složka převyšuje výtvarnou, může se jednat o přechodnou formu mezi uměním a uměleckým artefaktem.⁵²⁸ Do této hraniční kategorie „umění – mimo umění“ bychom mohli zařadit schematické dřvořezové ilustrace 16. století, které byly součástí neelitní kultury.⁵²⁹ Na tomto místě ale musíme upozornit, že se v tomto období již samo výtvarné schéma považovalo za hotové vyobrazení.⁵³⁰ Je tedy důležité určit, proč a jak výtvarník vytváří určité schéma. Domníváme se, že existuje více úrovní schematizace.

Třetí bod se týká tak zvaného dokumentárního vyobrazení. Dokumentární ilustrace 16. století nemusí být objektivní, i když se snaží poskytnout realistické

⁵²⁴ ŠINDELÁŘ 1973, 94

⁵²⁵ ECO 2006, 7–14

⁵²⁶ V 16. a 17. století bylo umělecké dílo do určité míry ztotožňováno s řemeslným výrobkem. Letáková produkce byla sbírána nejen měšťany a vědci, ale také byla součástí šlechtických sbírek, kde na stejné pozici spolu s vysokým uměním byly umístěny přírodní a mechanické nástroje.

⁵²⁷ Užitá grafika často sloužila i k výzdobě stěn v měšťanských domácnostech nebo byla součástí uměleckých sbírek. KNEIDL 1983, 11

⁵²⁸ Vědecká a knižní ilustrace a letáková grafika se pohybují v přechodové oblasti umění a mimo umění. Avšak pokud spadají do folkloru, nemůžeme je zařadit do mimoumělecké kategorie, protože to by znamenalo, že lidové umění pokládáme za méně cenné, i když často nemají vysokou úroveň uměleckého projevu. VOLEK 1968, 105

⁵²⁹ Pojem „neelitní“ předpokládá, že podobná ilustrace se objevuje i v produkci určené pro vzdělance.

⁵³⁰ MIKŠ 2014, 98

vyobrazení. Například portrétní dřevořezová a mědirytová ilustrace čili kontrfekt⁵³¹ působily dle dobových představ jako umělecké dokumentární dílo. Mělo však vlastní pravidla. Takové dřevořezové portrétní ilustrace či veduty měst byly často typizované obrazy bez zřejmých individuálních rysů. Dokonce jeden a tentýž štoček mohl zobrazovat více osobností či různá města a pouze se připisovalo jiné jméno či název. Tato praxe byla využita například dílnou Michalele Wolgemuta při výzdobě *Liber chronicarum*.⁵³²

Za čtvrté bychom chtěli poukázat na specifikum estetické funkce jednolistových ilustrací s vyobrazením abnormálně tělesně postižených. Podobná „zrůdná“ zobrazení často vyvolávala strach, který lidé 16. století kupodivu cíleně vyhledávali.⁵³³ Drama monstrózních těl byla součástí vizuální kultury a emoční i morální vlastnosti hrály důležitou roli v reprezentaci „homo deformis“. Tyto ilustrace demonstrují kombinaci realistických prvků a určité „magičnosti“, nadpřirozeného dramatu.⁵³⁴ Také to mohlo být spojeno s intenzivním vizuálním prožitkem božské přítomnosti. Jinými slovy byla znetvořená těla „homo deformis“ důkazem božské moci a měla jakousi numinózní povahu. Numinózní je zkušenost, během které pozorovatel spatřil strašidelnou a zároveň pozitivní moc posvátného božstva.⁵³⁵

Zmíněný přístup dokazuje i to, že se jednolistová ilustrace s námětem „homo deformis“ sbírala, a dokonce mohla být vystavována.⁵³⁶ Proto i v 16. století existovali její sběratelé, kteří se věnovali shromažďování obrazových letáků. Největším konzumentem tištěné produkce byli měšťané. Grafika byla v 16. století důstojnou cenovou alternativou, protože ne každý si mohl dovolit olejomalbu. Kvalita jednolistových ilustrací nebyla vždy špičková, přesto nacházíme letákové sbírky po celé Evropě. Dokonce je znám jednolist

⁵³¹ Kontrfekt předpokládá vyhotovení vyobrazení dle živého modelu.

⁵³² VOIT 2006a; GOMBRICH 2019, 78

⁵³³ STEJSKALOVÁ 2015, 16

⁵³⁴ SPRINKS 2015, 38

⁵³⁵ JUNG 1997, 60

⁵³⁶ STEJSKALOVÁ 2015, 21; Zde si musíme položit otázku, zda jednolistová ilustrace může být pouze formou lidového umění. Na jednu stranu cenová dostupnost této umělecké formy nevynezovala bohatší zájemce, ale šlechta nejspíš měla jiný vztah k takové formě umění. Přesto najdeme v uměleckých sbírkách zmínku o tom, že podobné jednolisty byly vystavovány. Příkladem jsou monstrózní novorozenci v mnichovské kunstkomoře (položky číslo 137–139); viz FICKLER/DIEMER 2004, 50; Dalším příkladem jsou přírodovědná studia ve šlechtických sbírkách kuriozit, která obsahovala kopie takových jednolistů.

s námětem „homo deformis“ od Hanse Burgkmaira st.⁵³⁷ či leták s vyobrazením monstrózního telete od Lucase Cranacha staršího.⁵³⁸

Nejznámější dochovanou sbírkou jednolistů je curyšská sbírka zvaná Wickiana.⁵³⁹ Tato sbírka patřila soudobému sběrateli Johannu Jakobu Wickovi (1522–1588), jenž byl duchovním protestantské církve v Curychu. Od roku 1559 do roku 1588 sbíral novinové letáky a jednolisty. Většina z nich byla vydaná v Augsburgu, Norimberku a Štrasburku. Později rozšířil svou sbírku o letáky z roku 1509 až 1559. Dnes sbírka obsahuje 25 svazků, v nichž je uloženo kolem 429 jednolistů a 499 novinových letáků. Taková sbírka je velmi vzácná a unikátní. Obsah sbírky je velice rozmanitý a překračuje hranice jednotlivých států 16. století.⁵⁴⁰ V jednom z 25 svazků se nachází přes 20 soudobých jednolistů zobrazujících „lidská monstra“. Je evidentní, že se sběratel zajímal o kuriozity a jejich zobrazení. Důkazem této zvláštní záliby byl také leták s vyobrazením neznámého bezrukého umělce⁵⁴¹ a bezrukého novorozence.⁵⁴²

V Čechách existuje „podobná“ sbírka letáků ze 16. století. Jedná se o „Sborník Dobřenského“, který je uložen v premonstrátské klášterní knihovně na Strahově v Praze. Tehdejší sběratel Václav Dobřenský (před 1550–1596) byl měšťanem Starého Města pražského a plnil funkci úředníka při solné komoře. Přebýval ve farnosti sv. Mikuláše na Starém Městě a během svého života se spřátelil s řadou humanistů a pražských knihtiskařů – například Burianem Valdou, Jiříkem Dačickým a Janem Černým (Nigrinem).⁵⁴³

Sborník Dobřenského obsahuje 432 listů. Tuto sbírku jednotlivých letáků z 16. století získal později, a to buď koupí, nebo výměnou, strahovský knihovník Bohumír Dlabač (1758–1825). Sborník Dobřenského obsahuje i mnoho anonymních jednolistů, což bylo spojeno s císařským zákazem knihtisku.⁵⁴⁴ Obsahuje také práce

⁵³⁷ **Hans Burgkmair starší:** Disz künd ist geboren worden zu Tettngang; Darstellung eines Geburtsfehlers in Tettngang 1516, Holzschnitt von Hans Burgkmaier nach einer Zeichnung des Lindauer Malers Mattheis Miller, die im Auftrag Graf Ulrichs von Montfort entstand, dřevořez, 1516, 34.4 x 23.3 cm. Mnichov, Staatliche Graphische Sammlung, H. 728, inv. č. 154318

⁵³⁸ **Lucas Cranach starší a dílna:** Mnich-tele, 1523, dřevořez, 18.4 x 11.3 cm. Staatliche Kunst-sammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett inv. č. A 1900–671

⁵³⁹ Sbírká jednolistů Johanna Jakob Wicka je uložena v Národní knihovně v Curychu. In: <http://dx.doi.org/10.7891/e-manuscripta-73>, vyhledáno 12.6.2020

⁵⁴⁰ BOHATCOVÁ 2001, 156

⁵⁴¹ **Wickiana**, Band 8/9, fol. 117v, Bezruký umělec, 1569–1571. Curych, Zentralbibliothek Zürich, Sign. Ms F 19. In: <http://dx.doi.org/10.7891/e-manuscripta-73>, vyhledáno, 12. 6. 2020

⁵⁴² **Wickiana**, Band 8/9, fol. 171r., Monstrózní novorozence, 1569–1571. Curych, Zentralbibliothek Zürich, Sign. Ms F 19. Foto: <http://dx.doi.org/10.7891/e-manuscripta-73>, vyhledáno, 12. 6. 2020

⁵⁴³ STRAKA 1925, 27

⁵⁴⁴ Tamtéž, 28, 30

zahraničních knihtiskařů: Gilma Bergena z Drážďan, Jana Cratona (Crato), Klimenta Schleicha a Antonina Schöneze z Vitemberka, Nickla Nerlicha z Lipska, Štěpána Kreutzera a Linharta Nassingera z Vídně, Davida Neckera a Jiřího Lannga z Norimberka.⁵⁴⁵

Ve sbírce Dobřenského jsou většinou představené „zvířecí kuriozity“, např. „*Vymalování ...liter, které se na jedné rybě ukázaly*“⁵⁴⁶, a „*Zpráva o jednom potvorném srnci...*“ z roku 1581.⁵⁴⁷ Poslední jednolist sbírky byl velice populární v celé střední Evropě. Ten byl použit Hansem Hoffmannem jako předloha ke kolorované kresbě jelena se znetvořenými parohy z roku 1586.⁵⁴⁸

Ukazuje se, že se dochovalo poměrně málo českých letáků s námětem „homo deformis“ a jejich vyobrazení jsou raritní stejně jako jiné formy ztvárnění s podobným námětem. Ve srovnání se sousedním Německem se zachoval velmi malý počet českých jednolistů.⁵⁴⁹ Jelikož knihtisk počátkem 16. století v českých zemích nebyl příliš rozvinutý, často se využívaly obchodní vztahy s Norimberkem.⁵⁵⁰ V českých zemích se motivy dřevorezových štočků často přejímaly i s textem zprávy z německé produkce.⁵⁵¹ Zahraniční tiskárny vybavovaly originálními ilustracemi i drobnou letákovou produkcí.⁵⁵² Wolfgang Brückner ve své knize ukazuje, že norimberské a augsburské obrazové výtvary putovaly celou Evropou a tvořily celý motivový arzenál. Dokonce existuje přímý důkaz spolupráce mezi plzeňským a norimberským tiskařem (Mikulášem Bakalářem a Hieronymem Höltzlem) při vydávání nástěnných kalendářů.⁵⁵³ I později se v českých zemích hojně používaly předlohy z norimberského ateliéru Michaela Wolgemuta.⁵⁵⁴

České země 16. století nebyly v tomto kontextu výjimkou, ba naopak měly velkou reformační tradici. Jedním z nejdůležitějších „nástrojů“ reformace byl samozřejmě knihtisk. V roce 1526 byla ale s příchodem Ferdinanda I. na český trůn zavedena cenzura, protože příliv novinových letáků, pamfletů a jiné literatury

⁵⁴⁵ STRAKA 1925, 31

⁵⁴⁶ JUNGSMANN 1849, č. 832

⁵⁴⁷ JUNGSMANN 1849, č. 828; Německou verzi letáku viz HOLLÄNDER 1922, 93

⁵⁴⁸ **Hans Hoffmann:** Jelen s deformovanými parohy, 1589, akvarel, pergamen 37.8 x 30.1 cm. Berlin-Dahlem, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. č. Nr. Hz 2048

⁵⁴⁹ KNEIDL 1983, 14

⁵⁵⁰ VOIT 2008, 27

⁵⁵¹ Tamtéž

⁵⁵² Tamtéž, 46

⁵⁵³ KNEIDL 1983, 14

⁵⁵⁴ VOIT 2008, 27

z „protestantských měst“ představoval nebezpečí pro katolicky smýšlející Habsburky.⁵⁵⁵ Někteří čeští knihtiskaři a knihkupci také protestovali proti dovozu latinských či německých knih, protože konkurenční produkce měla výrazně nižší cenu.⁵⁵⁶ Přestože měli čeští řemeslníci výhodné politické podmínky pro výrobu českých textů, vzkvétal obchod ilegálně dovážených tiskovin.⁵⁵⁷ Nedodržovala se ani cenzura, která se ocitla v kompetenci katolické církve. Povolení, které vydával arcibiskup, bylo platné pouze k tisku knih, ale menší věci – například jednolisty, letáky atd., schvaloval světský místodržící či purkmistr.

Bezprostředně po šamalkandské válce v roce 1547 zakázal Ferdinand I. knihtisk v celých Čechách po dobu necelých dvou let. Jedinou oficiálně povolenou tiskárnou byla během Ferdinandova mandátu dílna Netolického.⁵⁵⁸ Řemeslníci museli odstoupit od protestantské víry, nebo dodržovat cenzuru, která byla spravována arcibiskupem. I přes existenci císařova zákazu se nadále tisklo anonymně a rovněž se pokračovalo v prodeji tiskovin z „protestantských“ měst. Právě to bylo důvodem, proč se Ferdinand I. znovu snažil o kontrolu knihtisku, a proto v roce 1549 zakázal dovoz knih tištěných v cizině.⁵⁵⁹ Knihkupci ale i přes tento zákaz pokračovali a udržovali ilegální kontakty se zahraničními centry. Například do Čech proudilo knižní zboží v 16. století kromě z Norimberku také z Drážďan, Perna, Žitavy a Lince.⁵⁶⁰

Další regulační normy knihtisku následovaly v roce 1567 a jako vždy zde byla snaha určovat podmínky tiskařům a kontrolovat jejich produkci. V důsledku toho docházelo často ke konfliktům protestantů s katolickými vladaři. Například na konci

⁵⁵⁵ VOIT 2008, 34

⁵⁵⁶ Tamtéž, 26,34

⁵⁵⁷ Propojení českých zemí s říší bylo nepřehlédnutelné, a proto se u nás kvůli potřebám trhu tisklo v tzv. „nadnárodním jazyce“ a v němčině. Nejstarší čistě německé texty na Moravě sázel v letech 1526 až 1527 Simprecht Froschauer. V Čechách se za nejstarší čistě německý tisk považuje českobratrský kancionál mladoboleslavské dílny Jiříka Štyrsky z roku 1531. V této souvislosti nemůžeme přehlížet německy a latinsky tištěnou produkci, která se objevuje na území Českého království od roku 1526. Patriciát žijící na území Koruny české dokonce přebýval v multikulturním prostředí a často byl bilingvní nebo i více jazyčný. Viz VOIT 2008, 26–34

⁵⁵⁸ VOIT 2006a, 358–360

⁵⁵⁹ Přestože Habsburkové několikrát zakázali obchod mezi Norimberkem a českými zeměmi, spolupráce i nadále pokračovala. Dle odhadu Petra Voita existovalo na území Čech v průběhu celého 16. století pouze 75 tiskařů. Ve srovnání se sousedním Německem nebyla síť tiskáren v Čechách a na Moravě tak vyvinutá. V Praze fungovalo během prvních dvaceti let 16. století pouze 5 dílen. Dalším regionálním centrem knihtisku byla Litomyšl. Na Moravě knihtisk také existoval, ale v roce 1504 na čas zanikl. Obnoven byl až po roce 1525. Další centrum publikací se nacházelo mimo české území v Norimberku, kde se mezi léty 1520 až 1560 tisklo v českém jazyce. Z toho důvodu byla v tomto období tištěná produkce z Norimberku dostupná na pražském knižním trhu pro pražského měšťanského čtenáře. Cesty zahraničních knih do Čech nesměřovaly pouze přes Norimberk. Pro oblast jižních Čech byl důležitý například i trh v Linci. VOIT 2008, 41; FEJTOVÁ 2010, 478

⁵⁶⁰ VOIT 2006a, 358–360

16. a na počátku 17. století se situace v Čechách tak přiostrčila, že si arcibiskup stěžoval císaři na tiskaře, kteří nepředkládají své tisky k cenzuře.⁵⁶¹

Naopak za Rudolfa II. byla Praha hlavním městem evropského zpravodajství. Významná část tiskařské produkce byla včetně novinových letáků šířena většinou Šebestiánem Oksem a rodinami Valdů, Peterlů nebo Schumannů.⁵⁶² Základním posláním těchto letáků byly informace o evropských a domácích politických a náboženských událostech, o přírodních katastrofách, geografických objevech, kuriozitách a zázracích.⁵⁶³

Od devadesátých let 16. století zesílila frekvence necenzurovaných letáků v souvislosti s tureckou invazí natolik, že se Rudolf II. a pražské arcibiskupství několikrát pokusili o reformu zpravodajství. Tato reforma předpokládala, že budou vydávány pouze jednoměsíční kumulované novinové zprávy.⁵⁶⁴

Během druhého desetiletí 17. století se v Praze usazovali němečtí příležitostní tiskaři. Byli podporováni Fridrichem Falckým ve svých snahách, aby se připojili k početné skupině domácích „antihabsburských“ řemeslníků. Na zámku v Dobrovici fungovala mezi léty 1610–1616 soukromá valdštejská tiskárna, která se věnovala produkci nekatolického knihtisku stejně jako ve Vlčicích v období 1613–1616 a v Hradci Králové mezi roky 1616 a 1620, kde působil tamní zakladatel řemesla Martin Kleinwechter, známý převážně příležitostnými tisky humanistického básnictví, utrakvistickou literaturou a několika novinovými letáky.⁵⁶⁵ Situace s českým knihtiskem se definitivně mění až po porážce vojska českých stavů na Bílé hoře.

Z toho vidíme, že letáková produkce v českých zemích v letech 1526–1620 neměla jednoduché podmínky. Publikační trendy zadávaly německé letáky, které využívaly obrazovou složku pro vyjádření reformačních názorů. Jednolisty s vyobrazením nejrůznějších monster a „homo defomis“ byly právě jednou z kategorií této reformační literatury. Jejich znázornění bylo nezbytným prvkem prorocství a morálního poselství, které předpokládalo náboženskou polemiku.⁵⁶⁶ Tělesná zřůdnost se stala hlavním příznakem hříchu a monstrum bylo společníkem ďábla anebo zázračným poslem Boha. Mohla by také být znamením božího hněvu a svědkem Boží všemohoucnosti, což předznamenává pozemské katastrofy.⁵⁶⁷

⁵⁶¹ KNEIDL 1983, 16

⁵⁶² VOIT 2008, 46

⁵⁶³ FEJTOVÁ 2010, 478

⁵⁶⁴ VOIT 2008, 46

⁵⁶⁵ VOIT 2006a, 358–360

⁵⁶⁶ SPRINKS 2015, 4

⁵⁶⁷ CORBIN 2012, 287

V českých zemích byla známá díla od Ambroise Parého,⁵⁶⁸ Konrada Lycosthena,⁵⁶⁹ Caspara Bauhina,⁵⁷⁰ Johanna Georga Schencka,⁵⁷¹ Jakoba Rufa,⁵⁷² Pierra Boaistuau⁵⁷³ a dalších. Tyto knihy byly tenkrát pořizovány na zahraničních trzích.

Podobná vědecko-populární literatura představovala empirickou sbírku monster. Kupodivu byla tato lékařská kompendia sestavena z podobných anonymních jednolistů.⁵⁷⁴ Umělci, kteří vytvářeli ilustrace k těmto lékařským publikacím, jako byli Jan Theodor de Bry (1561–1623), Christoph Froschauer (1490–1564), tiskař Henricus Petrus (1508–1579) a Jošt Amann (1539–1591), prováděli kompilace a půjčovali si i ilustrace z podobných letáků, aniž by skutečně spatřili zmíněné monstrum. Většinou se však jednalo o jednolisty s mědirytovým vyobrazením bizarních zrůd, které kolovaly po celé 16. a 17. století.⁵⁷⁵

V této souvislosti se nám zdá poněkud zvláštní tvrdit, že byla podobná letáková ilustrace od anonymních výtvarníků podřadné kvality. Rozhodně to nebylo pravidlem, takzvaná užitá grafika s vyobrazením „homo deformis“ byla rozhodně určena pro vzdělance a měla i své etické a estetické poslání.

3.2. „Homo deformis“ z pohledu vědy 16. – poč. 17. století. Lékařské příručky a ilustrace v nich

Změny, které s sebou přinesla renesance, se týkaly i vzestupu přírodních věd. Na jednu se vědecká společnost začala zajímat rovněž o lidská monstra, k nimž se připojily i sbírky přírodovědných kuriozit.⁵⁷⁶ Francouzský historik Alain Corbin zastává názor, že v tomto období začal takzvaný proces „sekularizace“, během něhož měla společnost překonat touhu dívat se na monstra jako na podivuhodná stvoření.⁵⁷⁷ Monstra v renesanci byla stále spojena se zázrakem, protože jejich existenci nebylo možné vysvětlit jinak, než působením nadpozemských sil. Někteří lékaři se ale pokusili o racionální vysvětlení a to se nepochybně odrazilo i na způsob vyobrazení abnormálně postižených. Tato kapitola si klade za cíl ukázat, jak byla monstra vnímána z vědeckého, přírodovědného a lékařského

⁵⁶⁸ PARÉ 1594, 710–733

⁵⁶⁹ LYCOSTHENES 1557

⁵⁷⁰ BAUHIN 1614

⁵⁷¹ SCHENCK VON GRAFENBERG 1609

⁵⁷² RUF 1580

⁵⁷³ BOAISTUAU 1575

⁵⁷⁴ CORBIN 2012, 291

⁵⁷⁵ Tamtéž

⁵⁷⁶ Tamtéž, 287

⁵⁷⁷ Tamtéž

hlediska na příkladech medicinských publikací a lékařských názorů, které byly rozšířeny na území Českého království v letech 1526–1620.

V renesanční medicíně se začalo využívat humanitní vzdělání, dávala se přednost původnímu znění antických a řeckých lékařských spisů. V rámci anatomie bylo v renesanci upřednostňováno empirické prověřování znalostí o lidském těle, důležitá byla také pozorovací metoda a experiment. Anatomové začali ověřovat postuláty středověkého lékařství a nacházeli důkazy předchozích omylů. Kriticky byl posuzován Avicena a jiní autoři, kteří se řídili Galenovou naukou o lidském těle.⁵⁷⁸

Prvním, kdo začal praktikovat empirickou metodu v anatomii, byl Andreas Vesalius (1514–1564), který na základě vlastních zkušeností z pitev lidských těl poukázal na chyby Galena. Výsledky svých anatomických experimentů publikoval Vesalius v díle *De humani corporis fabrica*, které bylo vydáno v Basileji roku 1543 a obsahovalo ilustrace od Jana Stephana van Calcara (1499–1546).⁵⁷⁹ Tyto ilustrace nás i dnes dokážou překvapit nejen uměleckým podáním, ale také svou vědeckou přesností.

Vývoj anatomie v 16. a 17. století byl důležitý pro zobrazení člověka. O tuto disciplínu se začala zajímat širší veřejnost, lékařství se tak začalo sbližovat s uměním.⁵⁸⁰ Renesanční umělci vypracovali techniky realistického zobrazení lidského těla a vnitřních orgánů, jež se daly využít i v tehdejších anatomických dílech.⁵⁸¹ Studium anatomie se stává nezbytnou složkou renesančního umění⁵⁸² a pitvání mrtvých těl přispělo k jejich naturalistickému znázorňování.⁵⁸³ Například Leonardo da Vinci (1452–1519) během svých experimentů došel k závěru, že postup při zobrazování částí lidského těla by měl vést ve směru zevnitř ven – od kosti až ke kůži.⁵⁸⁴

V 16. století působilo v Evropě mnoho anatomů, kteří vydávali vědecká pojednání, v nichž hrála důležitou roli ilustrace.⁵⁸⁵ Presentace vědeckých anatomických poznatků se začíná promítat i do veřejných představení. Například v Basileji založil v roce 1588 univerzitní profesor Felix Platter (1536–1614) anatomické divadlo⁵⁸⁶, ve kterém

⁵⁷⁸ TOMÍČEK 2009, 48

⁵⁷⁹ KORHOŇ 2014, 19

⁵⁸⁰ GRIM/NAŇKA/ČERNÝ 2014, 7

⁵⁸¹ PORTER 2001, 203

⁵⁸² Leon Battista Alberti (1404–1472) ve svém díle „De statua“ pojednává o tom, jak je pro umělce důležitá znalost jednotlivých částí těla a lidských proporcí. Tento názor podporoval i Lorenzo Ghiberti (1378–1455), který tvrdil, že umělec musí znát nejen zákony perspektivy, ale i anatomii.

⁵⁸³ KORHOŇ 2014, 20

⁵⁸⁴ GRIM/NAŇKA/ČERNÝ 2014, 32

⁵⁸⁵ KORHOŇ 2014, 20

⁵⁸⁶ Pojem anatomické divadlo v 16. a 17. století předpokládá místnost či prostor pro diváky určený k demonstraci pitev lidských a zvířecích těl. Na soudobých rytinách vidíme, že podobná „divadla“ měla často

provedl kolem tří set pitev lidských těl.⁵⁸⁷ Původně sloužilo pitvání studentům lékařských fakult, protože vlastně předpokládalo postupné dělení mrtvého lidského těla na kusy, jejich prezentaci a k tomu učené komentáře. Později se stává pitva společenskou událostí, která poskytovala publiku podívanou za odpovídající vstupné.⁵⁸⁸ Je složité uvěřit tomu, že pitvání lidských těl mohlo v 16. století mít úspěch u diváků, musíme se ale zmínit, že se pitva vždy prováděla v latinském jazyce, protože jednak to byl jazyk vzdělanců a jednak názvy orgánů a části těl zněly méně šokujícím způsobem než v národních jazycích.⁵⁸⁹

V českých zemích byla první veřejná pitva⁵⁹⁰ provedená v Praze v roce 1600 profesorem Jánem Jesenským (1566–1621). Přestože tato událost vyvolala vlnu nespokojenosti mezi obyvateli, vzdělanci a šlechta ji uvítali. Později, v roce 1601, vydává profesor Jesenský traktát,⁵⁹¹ ve kterém popisuje průběh pražské pitvy. Dílo bohužel neobsahovalo žádné anatomické ilustrace. Práce byla vydána ve Wittenbergu v latinském jazyce, což také poukazuje na fakt, že bylo cíleno na vzdělaného mezinárodního čtenáře.⁵⁹² Později byla dne 18. července roku 1610 v Praze provedena další pitva. Tentokrát šlo o zemřelého monstrózního novorozence. Tuto pitvu provedli osobní lékař Dona Julia d' Austria Thomas Mingonius Gulielmi starší⁵⁹³ a matematik Johanes Kepler (1571–1630).⁵⁹⁴ Průběh pitvy byl popsán Marcellem Donatim v knize *De Medica historia mirabili* z roku 1613.

Problémem veřejných pitev bylo to, že představovaly empirickou zkušenost, která mohla být pro diváka šokující, ale ne vždy anatomie dokázala zdůvodnit určité tělesné abnormality. V této rovině byla anatomie spojena s filozofií.⁵⁹⁵ Renesanční filozofie byla sférou, ve které se vyvíjely i hermetické disciplíny jako astrologie a alchymie.⁵⁹⁶ Velký ohlas měly názory Theophrasta Bombasta von Hohenheima řečeného Paracelsus (1493–1541), který byl průkopníkem přírodní filozofie, založené na chemických principech.⁵⁹⁷ Dle jeho učení měla příroda absolutní moc, a proto by měl léčitel⁵⁹⁸ znát její principy

tvář amfiteátru čili prostor s oválným půdorysem a stupňovitě se zvyšujícím hledištěm. Uprostřed bylo jakési jeviště, kde byl stůl s mrtvým tělem.

⁵⁸⁷ KATRITZKY 2012, 20

⁵⁸⁸ KORHOŇ 2014, 20

⁵⁸⁹ LAZZARINI 2011, 418

⁵⁹⁰ Jednalo se o pitvu dospělého muže. Později, v roce 1605, J. Jesenský provedl pitvu ženy a dítěte.

⁵⁹¹ JESSENIUS 1601

⁵⁹² TOMIČEK. 2009, 57; viz take NEJESCHLEBA 2008

⁵⁹³ D. Gulielmi Maioris, bohužel se nám nepodařilo blíže identifikovat.

⁵⁹⁴ DONATI 1613, 664–667

⁵⁹⁵ PORTER 2001, 213

⁵⁹⁶ TOMIČEK. 2009, 48

⁵⁹⁷ PORTER 2001, 233

⁵⁹⁸ Dle Paracelsa se léčitелеm mohl stát jakýkoliv zbožný člověk.

a uzdravovat tak nemocné díky harmonii mezi makrokosmem a mikrokosmem. Dále tvrdil, že se lidské tělo skládá ze tří prvků – rtuť, síra a sůl a pouze soulad mezi těmito elementy zajistí zdraví.⁵⁹⁹ Věřil, že existuje přímá souvislost mezi tvarem, barvou a vůní rostlin a orgánem, který by měly uzdravit.⁶⁰⁰

Tyto nebezpečné ideje byly úzce propojeny s alchymii a byly dobře známé i v českých zemích.⁶⁰¹ Někteří z lékařů a přírodovědců Rudolfa II. šířili postupy Paracelsovy medicíny a rovněž praktikovali alchymii. Patřili k nim Michael Maier (1568–1622), Martin Ruland starší (1532–1602), Martin Ruland mladší (1569–1611), Georg Hands (1529–1578) a Pietro Andrea Mattioli (1501–1578).⁶⁰² Přesto však patřila většina císařských lékařů na pražském dvoře stále k tradičnímu galenovskému a hippokratovskému akademickému směru medicíny a často projevovala svůj odpor vůči Paracelsovi a alchymii.⁶⁰³ Odpůrci Paracelsa byli například Johannes Crato (1519–1585), Christophor Guarinoni (1534–1604) a Hippolitus Guarinoni (1571–1654).

Přestože prostředí Rudolfova dvora podporovalo lékaře a přírodovědce, vývoj medicíny v českých zemích měl klesající tendenci. Souviselo to především s politickou situací a z ní pramenící konkurence pražské univerzity a první jezuitské koleje.⁶⁰⁴ Uchazeči medicíny odjížděli studovat na zahraniční univerzity, nejčastěji na sever a jih Evropy. Po studiích se potom vraceli do Českého království a publikovali lékařské příručky ve svém mateřském jazyce. Z tohoto důvodu můžeme v 16. století mluvit o vzestupu tištěných medicínských titulů v českém jazyce.⁶⁰⁵ Díky knihtisku se také šířily herbáře, apatykáře, různá pojednání, porodnické příručky a kalendáře, které si mohla dovolit i širší vrstvy společnosti.⁶⁰⁶

Důležitou roli pro české země hrála adaptace německy psaných příruček o porodnictví, například *Der schwangeren Frauen und Hebammen Rosengarten* z roku 1513 od Eucharia Röblina staršího, která byla hojně ilustrována Erhardem Schönem. Ilustrace byly převzaty ze středověkých rukopisů, které poskytovaly pozdější přepis gynekologických děl od starořeckých lékařů Moschiona a Sorana Efezského.⁶⁰⁷ Dřevořezy v knize Röblina znázorňovaly ještě středověké představy o průběhu prenatálního vývoje člověka,

⁵⁹⁹ KORHOŇ 2014, 19

⁶⁰⁰ Tamtéž, 50

⁶⁰¹ KAŠPAROVÁ 2010, 86–87

⁶⁰² PURŠ/KARPENKO 2011, 584

⁶⁰³ Tamtéž

⁶⁰⁴ TOMIČEK. 2009, 57

⁶⁰⁵ Tamtéž, 56

⁶⁰⁶ Tamtéž, 57

⁶⁰⁷ DOLEŽAL 2009, 19

přesto měly stále velkou popularitu i mezi renesančními autory lékařských příruček.⁶⁰⁸ Dále byly hojně užívané především v titulu *Frawen Rosengarten* od Waltera Hermanna Ryffa z roku 1545, jenž měl velký ohlas i v českých zemích.⁶⁰⁹ O pár let později vytiskl Jan Günter v roce 1558 *Knihu lékařství mnohých v stavu manželském potřebných těhotných žen a porodných bab Ruoženná zahrádka*, která byla ilustrovanou reedicí předchozích německých titulů. Nakonec v roce 1577 Matouš Walkemberský z Walkmberku vydává u Jiřího Jakuba Dačického *Zahrádku růžovou žen plodných*, která byla českým kompilátem pozdější edice „*Frawen Rosengarten*“ od Waltera Hermanna Ryffa z roku 1569.

Téma lidských monster a zruďných narození se odráželo také v lékařské literatuře 16. století. Souviselo především se začátkem procesu desekularizace „homo deformis“, kdy se začala vypracovávat přesnější metoda popisu monster a tělesných zruďností.⁶¹⁰ Monstra, která se dříve vyskytovala v bestiářích, byla najednou předmětem zájmu lékařů.⁶¹¹ V tomto období již vlastně můžeme mluvit o začátcích raně novověké⁶¹² „teratologie“ čili vědě, která se věnovala výzkumu medicínských abnormalit.

Lékařská literatura týkající se monster ne vždy odpovídala vědeckým účelům a často se věnovala morálnímu a sociálnímu aspektu.⁶¹³ Takové traktáty na základě pozorovací metody poskytovaly souhrn abnormálních případů, ale ne vždy ryze vědecky vysvětlovaly příčiny jejich výskytu. Přesto lze považovat podobná díla za pokroková. Často jsou obohacena ilustracemi, které dokumentují zkoumaný objekt. Takové knihy se objevují po roce 1550 a patří k dílům protestantské literatury, která se soustředila na lékařsko-náboženský výklad.⁶¹⁴

Dále se budeme věnovat nejznámějším lékařským příručkám o monstrech ze 16. a z počátku 17. století. Bude nás zajímat, jaké ilustrace monster se vyskytovaly a také jak vědci zdůvodňovali jejich existenci. Takové knihy byly produktem současného myšlení a měly nejrůznější vlastnosti. Plnily funkci lékařské příručky, porodních manuálů nebo přírodovědných studií, dokonce i knihy zázraků.⁶¹⁵

⁶⁰⁸ VOIT 2006a, 393–396

⁶⁰⁹ Tamtéž

⁶¹⁰ CORBIN 2012, 288

⁶¹¹ ROZEHNALOVÁ 2007, 100

⁶¹² Teratologie je věda, která se věnuje výzkumu vývojových vad člověka. Sám termín byl uveden v roce 1842.

⁶¹³ SPRINKS 2015, 85

⁶¹⁴ Tamtéž

⁶¹⁵ SPRINKS 2015, 82

V roce 1554 byla vydána švýcarským protestantským lékařem Jakobem Rufem (1500–1558) ilustrovaná příručka *De concepti et Generatione Hominis*,⁶¹⁶ ve které bylo popsáno několik monstrózních narození.⁶¹⁷ Rufova kniha původně sloužila jako pomůcka pro porodní báby a lékaře, ale také poskytovala informace pro rodičky.⁶¹⁸ Obsahovala anatomická vyobrazení ženských porodních orgánů, vývojových fází lidského embrya, plodu, průběhu těhotenství i komplikací při porodu.⁶¹⁹ Většina z nich byla převzata z publikace Eucharia Röslina *Rosengarten*.⁶²⁰ V páté knize autor uvádí dokonce třicet dva monstrózních novorozenců, jejichž dřevorezová vyobrazení byla vytvořena Joštem Amannem (1539–1591).⁶²¹

Velkou pozornost autor věnuje také novorozencům s chybějícími nebo přebytečnými končetinami, u nichž podával „vědecké vysvětlení“, kterým bylo buď přebytečné množství, nebo naopak málo semene.⁶²² Rueffova koncepce také pokládala za jeden z důvodů monstrózních narození ženskou periodu.⁶²³ V knize také nalezneme ilustrace mnicha-telete,⁶²⁴ monstra z Krakova⁶²⁵, monstra z Ravenny⁶²⁶ a dítěte s hlavou slona.⁶²⁷ Jejich narození autor pokládá za projev boží vůle⁶²⁸, nebo naopak uvažuje, že tyto druhy monster mohou být symbolem sodomského hříchu a jejich narození znamená amorálnost jejich rodičů.⁶²⁹ Toto vysvětlení reflektuje autorův pozitivní názor na reformaci, protože Martin Luther vysvětloval monstra jako znamení blížícího se soudného dne.⁶³⁰ Tyto ilustrace neměly vždy anatomickou povahu a byly vytvořené v určité ikonografické tradici, která odrážela stereotypy o lidském životě od početí do porodu. V knize se také nacházejí

⁶¹⁶ RUF 1580 [Pozdější edice z roku 1580]

⁶¹⁷ SPRINKS 2015, 89

⁶¹⁸ KORHOŇ 2014, 50

⁶¹⁹ Později byly tyto ilustrace monster převzaty Ambroisem Parého a Konradem Lycosthenem; KORHOŇ 2014, 50

⁶²⁰ Stov. RUF 1580

⁶²¹ KORHOŇ 2014, 58

⁶²² Tato myšlenka se objevuje i u Ambroise Pareho.

⁶²³ SPRINKS 2015, 86

⁶²⁴ **Jošt Amman:** Mnich-tele, 1580, dřevorez. In: RUF 1580, 114; Monstrum se narodilo v městečku Waltersdorf v Saxonii 8. prosince roku 1522, původní vyobrazení od anonymního autora bylo vytvořeno dle živého modelu. Později na základě této ilustrace vyrobil Lucas Cranach st. dřevorez, který zdobil reformační leták s komentářem Martina Luthera. Viz SPRINKS 2015, 62–72

⁶²⁵ **Jošt Amman:** Monstrum z Krakova, 1580, dřevorez. In: RUF 1580, 113

⁶²⁶ **Jošt Amman:** Monstrum z Ravenny, 1580, dřevorez. In: RUF 1580, 122; italské monstrum z Ravenny se původně objevilo v roce 1512.

⁶²⁷ **Jošt Amman:** Dítě s hlavou slona, 1580, dřevorez. In: RUF 1580, 115. Příběh o dítěti s hlavou slona, které se údajně narodilo nedaleko Říma během druhé punské války (218–201 př. n. l.); SPRINKS 2015, 91

⁶²⁸ SPRINKS 2015, 90

⁶²⁹ BATES 2005, 74

⁶³⁰ SPRINKS 2015, 69–81

ilustrace, jež odpovídají realistickým případům monstrózních narození, avšak nejsou vytvořeny podle živého modelu. Dětské postavy mají propracované svalstvo a vyumělkované postoje, jejich znetvoření je pojato schematicky.⁶³¹

Stejné názory měl i jeden z nejpopulárnějších lékařů své doby – francouzský chirurg Ambroise Paré (1510–1590), který v roce 1573 publikoval práci *Des monstres et prodigies*.⁶³² Přestože bylo dílo vydáno ve francouzštině, bylo uznáváno v celé Evropě a názory Parého se často opakovaly i v jiných lékařských spisech od nejrůznějších autorů. Je známo, že některá studia monster byla inspirována prací Piera Boaistuau⁶³³ a Conrada Lycosthena. Na rozdíl od nich se však A. Paré zajímal o monstra z hlediska lékařství, poskytuje tak definici tělesně postižených a uvádí třináct důvodů, proč monstra vznikají:

*Prvním důvodem je sláva Boží. Tím druhým je jeho hněv. Tím třetím je přemíra semene. Tím čtvrtým je nedostatečné množství semene. Pátou příčinou je ženina představivost. Šestou je úzká děloha. Sedmou je nesprávná poloha sezení matky. Osmou je pád nebo údery zasazené do břicha. Devátou příčinou jsou dědičné nebo náhodné choroby. Desátou je rozklad či zkažení semene. Jedenáctou je nevhodné míšení. Dvanáctou je svedení podlými lumpy. Třináctou jsou démoni a ďáblové.*⁶³⁴

Z toho vyvozujeme, že A. Paré, i když měl pozoruhodné znalosti o lidském těle, stejně věřil v existenci monster a snažil se je vysvětlit vzájemně souvisejícími pojmy jako boží vůle, zvrácená sexualita a blouznivé představy.⁶³⁵ Přesto nekladl příliš velký důraz na symboliku monster, ale spíše se zajímal o jejich klasifikaci a snažil se o racionální vědní analýzu.⁶³⁶ Často se vyskytující případy jako siamská dvojčata autor vysvětloval přebytnou mírou semene, hermafrodité vznikali nevhodným mícháním semene a monstra s přebytným ochlupením vznikaly kvůli imaginaci těhotné ženy, která se často dívala na obraz sv. Jana Křtitele.⁶³⁷ Některé ilustrace z knihy A. Parého však nebyly pořízeny podle živých modelů a několik jich bylo převzato z knihy Conrada Lycosthenese.

⁶³¹ **Jošt Amman:** Siamská dvojčata, 1580, dřevořez. In: RUF 1580, 117

⁶³² PARÉ/PALLISTER 1982; FLEMING 2011, 269

⁶³³ Vzhledem k tomu, že se publikace Lycosthena a P. Boaistuau nevěnují lékařským vysvětlením fenoménu homo deformis, zařadili jsme je do kapitoly o tradici.

⁶³⁴ ECO 2007, 243; FLEMING 2011, 269; BATES 2005, 75; MUCHEMBLED 2007, 161

⁶³⁵ MUCHEMBLED 2007, 97–98

⁶³⁶ FLEMING 2011, 269

⁶³⁷ PARÉ/PALLISTER 1982, 38

Jedním z lékařů, kteří se věnovali otázkám monstrozity, byl basilejský anatom Caspar Bauhin (1560–1624), který v roce 1600 vydal ilustrovanou knihu *De Hermafroditorum*.⁶³⁸ Ve své práci byl pravděpodobně ovlivněn názory A. Parého. Uvádí zde podobnou klasifikaci důvodů vzniku monster. Dle C. Bauhina jsou těmito důvody: boží hněv, boží vůle, chyby pohlavního spojení či další spojení v rozporu s přírodou.⁶³⁹

Knihy obsahuje pouze sedm mědirytových ilustrací, z nichž pouze tři zachycují vyobrazení hermafroditismu. Autorem těchto grafik byl Johann Theodor de Bry (1561–1623). Přestože by se mělo jednat o lékařskou knihu, ilustrace až na několik výjimek neodpovídají vědeckému zaměření. Umělec si zvolil způsob zobrazování živých objektů v kontrapostu, tedy ne ležící a preparované. Figura číslo jedna znázorňuje postavu chlapce s dlouhými vlasy, který ale má ženské a mužské pohlavní orgány umístěny vedle sebe.⁶⁴⁰ Toto vyobrazení demonstrovuje problém, se kterým se umělec musel vypořádat při zpracování figury hermafrodita. Vzhledem k nepravděpodobnosti takové tělesné vady a vyumělkovanému postoji můžeme s jistotou říct, že umělec nikdy žádného hermafrodita na vlastní oči nespatriil. Další vyobrazení znázorňuje hermafroditní siamská dvojčata srostlá zády.⁶⁴¹ Zde, stejně jako i v předchozím vyobrazení, měl umělec problém se znázorněním pohlaví vymyšlených hermafroditních dvojčat. Svalnaté torzo a figury neodpovídají dětské anatomii, což tvoří výrazný kontrast s dětskými obličejí. Umělec znázorňuje oboupohlavní dvojčata v lehce kontrapostovém postoji typu chiasmu, což svědčí o jeho ikonografické znalosti podobného jevu a snaze zobrazované prezentovat pozitivně. Na třetím vyobrazení vidíme ženskou figuru s dvěma odlišnými pohlavními orgány, opět stojící v kontrapostu,⁶⁴² tentokrát však s rozpáraným břichem, které odhaluje vnitřní orgány. Další dvě postavy nejsou vůbec spojené s tématem knihy, ale více odpovídají skutečným případům. Jedná se o ženu se sloníma nohama a zrůdu narozenou kolem roku 1613.

Další populární prací ze 16. století, která zaměřila pozornost na zkoumání „homo deformis“, bylo sedmisvazkové kompendium *Observationes medicarum rararum*⁶⁴³ od německého lékaře Johanna Schencka von Grafenberga staršího (1530–1598). Jedná se o největší dílo, které popisovalo snad veškeré existující případy tělesných abnormalit

⁶³⁸ BAUHIN 1614

⁶³⁹ BATES 2005, 78

⁶⁴⁰ BAUHIN 1614, 574; **Johann Theodor de Bry**: Hermafrodit Figura I., 1614, mědiryt. In: BAUHIN 1614, fol. 574

⁶⁴¹ Místo propojení není nějak zvlášť zdůrazněno. **Johann Theodor de Bry**: Srostlí hermafrodité. Figura II., 1614, mědiryt. In: BAUHIN 1614, fol. 576

⁶⁴² Kontrapost se ale běžně užívá pro vyobrazení krásné postavy. **Johann Theodor de Bry**: Hermafrodit Figura III., 1614, mědiryt. In: BAUHIN 1614, fol. 578

⁶⁴³ SCHENCK VON GRAFENBERG 1600

v 16. století. Je zajímavé, že se autor věnuje každému případu zvlášť a poskytuje hned několik možných vysvětlení. Názor Grafenberga staršího je velice pokrokový. Pouze v případech, kdy nedokázal poskytnout racionální vysvětlení nějakému „zázračnému“ monstróznímu jevu, připouští, že by se mohlo jednat o něco nadpřirozeného.

Jeho syn Johannes Schenck von Grafenberg mladší (1560–1620) byl také lékařem a podobně jako jeho otec se věnoval lidským monstrům. V roce 1609 vydal práci *Monstrorum historia memorabilis*⁶⁴⁴, která obsahovala populární vyobrazení tělesně postižených žijících v 16. a na začátku 17. století. Informace, které ve svém díle shromáždil, byly výsledkem jeho vlastních zkušeností během pozorování jevu „homo deformis“. Lékaři se podařilo propojit jednotlivé případy monster se zdroji sahajícími až do starověku. V porovnání s prací jeho otce má kniha Grafenberga mladšího docela krátký text a mnoho ilustrací, z čehož vyplývá, že byla zaměřena na širší nelékařskou audienci. Obsahuje celkem sedmdesát tři vyobrazení lidských monster, mezi nimiž najdeme již zmíněné monstrum z Ravenny,⁶⁴⁵ monstrum z Krakova⁶⁴⁶ a ilustrace mnicha-telete.⁶⁴⁷ Kromě vymyšlených monster kniha obsahovala i vědecké ilustrace, které byly pořízeny na základě pitv.⁶⁴⁸ Většinou znázorňují realistická mrtvá ležící těla, což odpovídá skutečnosti, kdy podobné deformace nejsou slučitelné se životem. V této publikaci se rovněž objevují podobizny dvou populárních osob 16. století: Giganta Antonia Francopana⁶⁴⁹ a dvě ilustrace s vyobrazením postiženého kaligrafa Thomase Schweickera.⁶⁵⁰ Autorem všech těchto grafik byl Johann Theodor de Bry.

Zájem o zrůdnost a lidská monstra nepominul ani poté. Jedním z populárních lékařských děl začátku 17. století, které se snažilo uspokojit tuto touhu, byla práce *De monstrum causis* z roku 1616 od padovského lékaře Fortunia Licetiho (1577–1657). Své dílo publikoval v Padově. Jeho první edice však neměla žádné ilustrace. Tuto chybu napravil tím, že ji v roce 1634 vydal podruhé a tentokrát již ilustrovanou. Ve své práci F. Liceti

⁶⁴⁴ SCHENCK VON GRAFENBERG 1609

⁶⁴⁵ **Johann Theodor de Bry:** Monstrum z Ravenny, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 88

⁶⁴⁶ **Johann Theodor de Bry:** Monstrum z Krakova, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 89

⁶⁴⁷ **Johann Theodor de Bry:** Mnich-tele, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 89

⁶⁴⁸ **Johann Theodor de Bry:** Pitva siamských dvojčat, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 22; **Johann Theodor de Bry:** Siamská dvojčata, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 58; **Johann Theodor de Bry:** Siamská dvojčata, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 65

⁶⁴⁹ **Johann Theodor de Bry:** Podobizna Giganta Antonia Francopana, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 96

⁶⁵⁰ **Johann Theodor de Bry:** Podobizna Thomase Schweickera, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 31, fol. 35

popsal a klasifikoval různé vývojové vady, poskytl vysvětlení pro tyto abnormality a zdůraznil jejich původ. Na rozdíl od jiných autorů nevěřil, že monstra jsou božím znamením a považoval je za omyly přírody.⁶⁵¹ Tyto „omyly“ autor hodnotil kladně a domníval se, že se jednalo o živé bytosti, které svým vzhledem vyjadřují tvůrčí schopnosti přírody, ale také se podle něj skrze tuto monstrozitu projevoval Bůh.⁶⁵²

Nejpopulárnějším dílem o monstrech v Evropě 17. století byla práce boloňského přírodovědce Ulisse Aldrovandiho (1522–1605), který vlastnil rozsáhlou sbírku kuriozit. Přestože jeho kniha *Monstrum historia* byla vydána posmrtně v roce 1642, lze téměř s úplnou jistotou předpokládat, že její obsah Aldrovandi zpracovával během svého života.⁶⁵³ Vzhledem k tomu, že se Rudolf II. zajímal o sbírky kuriozit a jeho dvorní malíř Arcimboldo a archivář jeho sbírek Daniel Fröschl spolupracovali s boloňským přírodovědcem,⁶⁵⁴ můžeme předpokládat, že Aldrovandiho práce byla známá v českém dvorském prostředí a mezi vzdělanci. *Monstrum historia* je vlastně ilustrované kompendium, ve kterém byla vědecky popsána rozsáhlá sbírka skutečných i domnělých abnormalit. Aldrovandi používal pro svá díla zdroje z prací klasických autorů a zprávy cestovatelů. Vlastnil rovněž velkou databázi vyobrazení lidských a zvířecích monster a exotik, které mu posílali umělci, lékaři, vzdělanci atd. Přestože se Aldrovandi také snažil uvést příčiny výskytu monster, byl populární spíše za svou schopnost přehledně popsat neobvyklý jev.

Podobně jako Aldrovandi, jehož vědecký odkaz byl publikován dlouho po jeho smrti, byl na tom i Felix Platter (1536–1614), lékař, anatom a profesor na basilejské univerzitě. Jeho dílo *Observationes* bylo vydáno posmrtně až v roce 1680. Jeho myšlenky ale patřily již za jeho života k nejmodernějším své doby. Byl široce uznáván, dokonce byl citován i Hippolytem Guarinonim, a proto se lze domnívat, že pražští lékaři věděli o jeho výzkumech. Ve svém díle se věnoval vysvětlování příčin nemocí, což bylo založeno na přesných klinických pozorováních. Podobně jako i Johann Schenck von Grafenberg starší byl F. Plattner velice skeptický a opatrný při vysvětlování důvodů, proč se monstra vyskytují na tomto světě. Preferoval tak odpověď, že se to není schopno dozvědět.

Všechna tato vědecká lékařská literatura ukazuje na to, že ilustrace lidských monster a možné důvody jejich vzniku byly známé po celé Evropě a doputovaly i do českých

⁶⁵¹ FLEMING 2011, 269

⁶⁵² MUCHEMBLED 2007, 100

⁶⁵³ O tom svědčí ilustrace z boloňského archivu Aldrovandiho, kterému mnozí zasílali všemožné vyobrazení monster. Více o tom viz. kapitola o uměleckých sbírkách.

⁶⁵⁴ WIESNER-HANKS 2009, 198

zemí. Lékař Rudolfa II. Hippolytus Guarinoni ve svém spisu *Grewel*, který vyšel v Ingolstadtu v roce 1610, uvažoval o důvodech vzniku zdravotních abnormalit. Jeho úhel pohledu představoval kombinaci křesťanství a učení klasických antických lékařů.⁶⁵⁵ Guarinoni dobře znal Galénův spis *Art Medica*, ve kterém se uvádělo šest příčin nemocí podle Hippokrata. Guarinoni k nim jednoduše přidal Boží vůli, kterou také pokládal za zdroj nemocí: „*První příčinou nemocí je Bůh, druhou je lidská myšlenka, třetí je ovzduší, čtvrtou je jídlo a pití, pátou je fyzická likvidace, šestou je cvičení a sedmou je míra spánku*“.⁶⁵⁶

Názory Hippolyta Guarinonihho demonstrují tradiční vysvětlení v rámci gallenovsko-hippokratovského směru medicíny. Z toho důvodu lze předpokládat, že i ostatní Rudolfovi lékaři, kteří pracovali v rámci stejné tradice, měli podobné názory. Na druhou stranu Paracelsovi stoupenci pravděpodobně kladli důraz na vnímání lidského těla jako na mikrokosmos a kombinovali lékařství s astrologií. Tím bychom mohli vysvětlit oblíbenou činnost raně novověkých vzdělavců, a to propojovat astronomické události s narozením monster.

V knize Čenka Zírta *Staročeská tělověda zdravotněvěda*⁶⁵⁷ badatel poukazuje na jeden rukopis z knihovny Národního muzea. Tento česky psaný rukopis patří pražskému lékaři Matoušovi Philomatovi Dačickému (zemř. 1600), nese název *Fabrika divina* a pochází z roku 1574. Je pro nás zajímavý především tím, že v něm Dačický uvádí příčiny narození monster:

*Rodí se potom i spotvoření a hrozní plodové, někteří bez ruky, bez noh, se dvěma hlavami, se třema rukama, se čtyřma nohama, jichžto nesčíslný počet by se jich najíti mohl. Ty, odkavad by pocházely, povím. Příčiny takových nezdárných a zpotvořených a mrzce překřtaltovaných plodů, nejprve 1. Jest: Nedostatek té materie (látky), nebo hmotné přípravy, z kteréž se rodí. 2. Přílišná jeho semene hojnost. 3. Nešťastná a zuřivá hnutí těl nebeských a planet. 4. Násilně bití a časté sražení. 5. Zlý, nespůsobný a nepodařilý temperament (letora) položení, jak žaludka, tak i semene obojího. Naposledy Bůh nebeský druhy takovým spotvořilým plodem nepravosti a vejstupky hrozně rodičův strestávati a moc svou při nich vokazovati ráčí. Čímž dává návěšti, když takové plody před oči předstírá, že jest horlivý mstitel všech nepravostí, vzláště pak neskrocených žádostí tělesných.*⁶⁵⁸

⁶⁵⁵ KATRITZKY 2012, 39

⁶⁵⁶ Tamtéž, 29

⁶⁵⁷ ZÍRT 1924, 222

⁶⁵⁸ Tamtéž, 224

Tato různorodá vysvětlení se zdají být kombinací hned několika lékařských a náboženských názorů. U Dačického můžeme spatřit teorii A. Parého spolu s učením Paracelsa, křesťanské lékařské tradice a také Hippokratovou teorií o čtyřech tělesných šťávách.

Tato kapitola ukázala, že vývoj anatomie v raně novověké Evropě by měl přispívat k více naturalistickému vyobrazení „homo deformis“. To ale neplatilo pokaždé. Veřejná pitva byla spíše jakýmsi druhem prazvláštní podívané, která ne vždy dokázala vysvětlit narození abnormálně postižených a tím ještě víc přispívala k víře v nadpřirozené síly. Lékaři se ve svých příručkách také snažili o vysvětlení existence „homo deformis“, ale ani jejich interpretace ne vždy zahrnovala racionální vysvětlení.

V českých zemích 16. století stejně jako i ve většině středoevropských zemí existovaly nejrůznější tištěné lékařské příručky, které obsahovaly ilustrace nejrůznějších monster a často i předvědecké vysvětlení důvodu jejich vzniku. Často zde zmiňovaná literatura obsahovala i anatomicky chybně podaný obrazový materiál, který ovlivňoval kolektivní představy raně novověké společnosti. Ukázalo se, že lékařský pokrok 16. století ne vždy přispíval ke správnému vnímání deformity. Vědecké názory byly často propojené s nejrůznějšími pověrami a závisely i na náboženské konfesi lékaře. V průběhu tohoto období současníci ještě nebyli připraveni vidět za monstrem obyčejného postiženého člověka.

Velký vliv anatomie sice ovlivnil ilustrační materiál, objevují se pokusy o naturalistické vyobrazení jevů lidské monstrozity, ale v knižních ilustracích 16.–17. století vypovídajících o jevu homo deformis je téměř nenajdeme. V těchto knihách jsou postavy upravené, stylizované, objevují se ikonografické prvky, a dokonce i chybná zobrazení anatomické stavby těla. Jinými slovy některé ilustrace byly vygenerovány uměleckou fantazií, některá se snažila zobrazovat realitu, ale částečně navazovala na ikonografickou tradici.

3.3. Vyobrazení „homo deformis“ na novinových letácích v multikulturním českém prostředí mezi léty 1526 až 1620

V 16. století bylo znetvořené tělo veřejným problémem. Tehdejší společnost měla potřebu vysvětlit smysl tělesných deformací a případně i zdůvodnit vzniklou soci-

ální distanci mezi abnormálně postiženými a „normálními“ lidmi.⁶⁵⁹ V 16. století převládaly předvědecké a pseudovědecké názory ohledně vysvětlení příčin abnormálního lidského znetvoření.

Anglický historik Roy Porter uvádí, že existovaly tři hlavní důvody – mystický, animistický a magický. Dle těchto pověr může být nemoc vyvolána buď vlivem „nečisté osoby“, nadpřirozenými silami či bytostmi, nebo je způsobena zlovolným člověkem pomocí tajných prostředků.⁶⁶⁰ Reformace interpretovala narození podobných jedinců jako znamení božího hněvu, připomínku vykoupení hříchů nebo jako důsledek nezákonného pohlavního styku, ba dokonce i kacířství.⁶⁶¹ V tomto aspektu bylo monstrózní zdeformované tělo využíváno v politicko-náboženském aspektu.

Narození monster bylo v 16. století často ilustrováno. Taková vyobrazení byla součástí jednolistů, letákové produkce, jež prezentovala zrudnost jako nezbytný prvek proroctví a nábožensko-etického poslání. Drama monstrózních těl bylo součástí vizuální kultury a jejich naturalistická reprezentace měla často silný emoční a moralizující efekt.⁶⁶² Na druhou stranu existoval i lékařský zájem o monstra, ve kterém byla snaha o vědeckou dokumentaci tohoto jevu.⁶⁶³ Na základě vývoje anatomie a popularity lékařských pitev můžeme předpokládat, že vyobrazení abnormálně postižených by mohlo odpovídat i principům vědecké ilustrace.⁶⁶⁴ To ukazuje i lékařská literatura o monstrech, která poskytovala rovněž i znázornění skutečných případů tělesných abnormalit

V této kapitole na příkladu vybraných jednolistů rozšířených na území Českého království v 16. a začátkem 17. století ukážeme, jak byl prezentován jev „monstrózních narození“. Naším cílem je studium dřevorezových a mědirytových ilustrací české a německé provenience, které nesou znázornění tak zvaných „mißgeburten“ neboli „nezdárných porodů“.

Diskuze o etických hodnotách nestvůr, zda jsou dobré, nebo špatné, trvá od raného křesťanství a bezpochyby ovlivňovala i ilustrační materiál 16. a začátku 17. století.⁶⁶⁵ Při rozboru těchto ilustrací téměř všechny letáky obsahovaly titulek, který popisoval vzhled zemřelých monstrózních novorozenců jako „hrozivý“ a zároveň „zázračný“.

⁶⁵⁹ PORTER 2001, 48

⁶⁶⁰ Tamtéž, 48, 50–52

⁶⁶¹ CORBIN 2012, 295

⁶⁶² SPRINKS 2015, 38

⁶⁶³ BATES 2005, 12

⁶⁶⁴ Vědecká ilustrace je ilustrace, ve které jsou výtvarné cíle podřízené vědeckovýzkumnému záměru.

⁶⁶⁵ WITTKOWER 1942; PLATT 1999; ECO 2007; MUCHEMBLED 2007

Podobná letáková vyobrazení byla populární z toho důvodu, že zachycovala narozené monstrum, které bylo jakýmsi znamením dobrých, či špatných událostí. Podstata tohoto „zázraku“ měla pravděpodobně numinózní charakter, což by vysvětlovalo i zájem o jeho ztvárnění a sběratelskou činnost.⁶⁶⁶ Numinózní⁶⁶⁷ je vlastně náboženská zkušenost, která je spojená s intenzivním prožitkem tajuplné a strašidelné božské přítomnosti. Ještě u starých Římanů existovalo slovo „*numen*“, které předpokládalo výraz pro božskou moc, která určovala lidský osud. Posvátné božstvo se údajně mohlo objevovat v obrazu „jiného“ či „neznámého“ z hlediska empirické zkušenosti. Proto se skrze vnímání „jiného“ dá spatřit tato numinózní moc, která je posvátná, zároveň spásná a nebezpečná, strašidelná a uchvacující.⁶⁶⁸

V této souvislosti vyobrazení takzvaných „nezdárných porodů“ většinou siamských dvojčat, i když se mohla na první pohled zdát jako „dokumentační“, byla ve skutečnosti nadmíru dramatická nebo schematická, ne vždy byla objektivní.⁶⁶⁹ Tato dramatickost anebo schematičnost byly určitými prostředky, které zintenzivňovaly emoční a morální vlastnosti vizuální reprezentace.⁶⁷⁰

Pro zjednodušení zkusíme vizuální prezentaci „nezdárných porodů“ prozatím roztrždit na negativní a pozitivní. Negativní reprezentaci charakterizují vyobrazení, která byla podobným způsobem interpretována autory letáků, a také taková, která vyvolávají strach či odpor. Pod pozitivním znázorněním si představujeme vyobrazení monstrózních narození, která byla kladně interpretována, nebo taková, která se snažila vyvolávat příznivý dojem u diváka. Pozitivní forma zobrazení jevu monstrózních siamských dvojčat se vyskytuje většinou na schematicky provedených zobrazeních. Zde musíme upozornit na to, že tato schematičnost občas znamená i určitou „*lhostejnost k pravdivosti a také předpokládala přizpůsobení určitému vzorci*“.⁶⁷¹

Příkladem pozitivního znázornění je ilustrace z letáku „*Warhafftige Beschreibung einer wunderbarlichen lestzamen und erschrocfliehen Geburt so in disem M D LXIX. Jahr geschehen ist*“.⁶⁷² Text v němčině popisuje událost narození siamských dvojčat, k němuž došlo 10. ledna roku 1569.

⁶⁶⁶ LAZZARINI 2011, 415

⁶⁶⁷ JUNG 1997, 60

⁶⁶⁸ KADLECOVÁ 1966, 121–122

⁶⁶⁹ SPRINKS 2015, 38

⁶⁷⁰ Tamtéž

⁶⁷¹ GOMBRICH 2019, 78; MIKŠ 2014, 89–92

⁶⁷² Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: „Vyličení pravdivé jednoho podivného / zvláštního a děsivého zrození / kteréž tohoto roku M D LXIX událo se.“ **Albrechten Gros**: *Warhafftige Beschreibung einer*

Es har sich inn disem nach Christi Geburt MD L XIX. Jahr den X. Junij zugetragen / das eines hectern hansen Strebels Burgern im Slecken Burck Berna in Marggraff Georg Friderichs zu Brandenburg. Gerrscafft und Gebiet / zwischen Rotenburg unnd Windssheim beyden Reichstetten gelegen / Eheliche Haussfraw Barbara/ ein geringe Person/ zwey Kinder Weiblichs Geschlechts / geborn hat/ mit zweyen heuptern viersenden / unnd vier Beinen / aber vom Hergen an / biss zu dem Mabel zusammen gewachsen/ Wie dann dise figur aufweist/ Unter welchem das eine todt herfur kommen / das ander aber ein wenig gelebt / doch von stundan gestorben / Die Mutter aber/ wiewol sie sehr schwach / doch noch (so lang Gott will) bey leben ist. Solche wunderbarliche und ubernaturliche erschrockliche Geburt / haben nicht allein die Kirchendiener unndter Schultheiss obgenielts orts / fonder fast die gantze Gemeind do selbften / lampt andern umbligenden flecken und Dorffern / etlich Hundert Personen gefehen. Was aber folche feltzame und ubernaturliche Geburt bedent oder anzeig / konnen wir eigentlich nicht wiffen / Ist aber hoch zuner-muten / dieweil sich auch fonst viel erschrokliche zeichen am Himel und andern Elementen in disem 69. Jahr zugetragen / es werde on fonderliche bedeutung / straff unnd ungluck nicht abgehen / Left derbal-ben uns Gott der Herr durch solche zeichen warnen un zur Buss vermanen. Dan wiewol Gott on das unferer greuliche fund halbe billiche urfach hezustraffen / wie der Prophet Hofeas im 4. Capitel meldet / darumb das kein trew / kein lieb/ kein Wort Gottes im Land ist / Sondern Gottsleftern / liegen / morden / stelen und ehebrechen uberhand hat genomen / unnd ein Blutschuld nach der andern kompt: Jedoch so braucht er der Herr als ein barmherziger / gutiger und langmutiger Gott / der nicht zur straff eylet / sonder lange zeit zur befferung gibt / zwor allerley mittel / gelegenheit und weg / als manchale / zeichen am Himel und andern Elementen / durch melche er uns zur Buss reizet / und wir also bedencken/ was zu unferm fried unnd Heil dienete/ unnd der straff oder dem unglitck entgehen mochten. Un ob wol die sichere rohe Welt solche zeichen und wunderbarliche Geburt pflegt zwerachten / werden doch fromme Leut sein / die weiter umb sich dencken werden. Der Allmechtig Gott verleyhe sein gnad / das wir uns beffern und Bussthun / und also derzeiblichen und ewigen straff entgehen mogen / AMEN. Gednickt zu Rotenburg uff der Lauber / durch Albrechten Gros.⁶⁷³

wunderbarlichen lestzamen und erschrocfliehen Geburt so in disem M D LXIX. Jahr geschehen ist, 1569, kolorovaný dřevorez, 38 x 31 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 328

⁶⁷³ Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: „I proslýchalo se tohoto roku MD L XIX po narození Krista, dne X. ledna / že na jednom hektaru panství Hanse Strebela, občana v Sleckenburku Berna v markrabství Ge-orga Friedricha Braniborského, a území / mezi Rotenburgem a Windsheimem, v obou císařských městech se rozkládajícím / hospodyně Barbara v manželství žijící jest / osoba postavení a vzrůstu malého / dvě děti pohlaví ženského / porodila / hlavami dvěma obdařené / a nohama čtyřma / leč srdcem počínaje / až k pupku srostlé / to potom, kteréžto tělo jevílo / pod nímž to druhé smrti vstříc vyjítí se jalo / to jiné ještě snad trochu živoucí / avšak hodinu od hodiny chřadlo a zemřítí muselo / vzdor tomu matka však / velmi slabá se cítíc / přec jen ještě (jak dlouho tomu jen Bůh chtěl) při životě jest. Takovéto podivuhodné a nadpřirozeně děsivé zrození / nejen služebníci církevní pod záštitou obce příslušné / ale téměř celá oblast tamtéž / včetně dalších okolních celků územních a vesnic / asi sto osob čítaje vidětí mohlo. Cožpak ale takovéto podivu-hodné a nadpřirozené zrození znamenati či ohlašovati má / nemůžeme vlastně vědětí / leč jest vysoce před-pokládati možno / kolik jen se totiž i jinak tohoto roku 69. mnoho dalších děsivých znamení na obloze, jakožto i jiných živlů objevilo / proslýchá se, že to podivný význam s sebou nésti má / který bez potrestání a neštěstí se neobejde / podobnými znameními takovýmito nás Bůh Pán varovati nechává a k pokání na-bádá. Pakliže, nakoľik Bůh náš zjištění toto hrozivé v trest zasloužený převádětí se jal / jakož prorok Hofeas ve 4. kapitole předpovídá / pročez žádná víra oddaná / žádná láska / žádné slovo Boží na zemi není / namísto toho utrpení od Boha / lhání / zabíjení / kradení a cizoložení na převaze získává / a jedno potrestání krvavé za druhým na zemi sesláno jest: Avšak tak to zapotřebí má on Pán jakožto milosrdný / dobrotivý a trpělivý

Jednolist obsahuje vyobrazení srostlých dvojčat typu xiphopagus,⁶⁷⁴ které je zasazeno do jednoduchého rámu tvořeného čarami. Přestože se tato deformace vyskytuje v reálném životě, výtvarník se nevěnuje žádným anatomickým detailům. Zvolený tvar neodpovídá anatomii právě narozených dívek. Jejich oči jsou otevřeny, gesta a postoj jsou příliš geometrické a schematické. Dvojčata srostlá v hrudníku jsou vyobrazená jednoduše ve tvaru chiasmu. Na první pohled bychom řekli, že se jedná o levnou laickou ilustraci.⁶⁷⁵ Avšak tato „nenáročnost“ vyobrazení je určitým příkladem zobecnění modelu. Zde vystupuje schematická ilustrace jako „smyslový důkaz obecnosti“ toho, že se jedná o děti či těla, která jsou propojená.⁶⁷⁶ V 16. století již samo toto výtvarné schéma se může považovat za hotové vyobrazení.⁶⁷⁷ Za druhé tato schematicčnost může předpokládat i jakousi určitou „idealizaci“, která se vyjadřuje ignorací odpudivých realistických detailů.

Štůček tohoto dřvořezu byl použit několikrát na letácích nejen od Albrechta Grosse, ale také od Michaela Magnera, což svědčí o jeho popularitě.⁶⁷⁸ Zvolený tvar chiasmu je sice jednoduchý, ale není náhodný, nese v sobě určitou symboliku. Existuje vysvětlení, proč bylo toto vyobrazení interpretováno pozitivně. Soudobý francouzský spisovatel Pierre Bostiau ve své knize o monstrech také poskytuje výklad, proč považuje podobné narození srostlých dvojčat kladným znamením: „*Překřížení do tvaru X označuje to, že všichni, kdo se vrátí k Ježíšovi a zvedají jeho kříž, najdou opravdové opatření proti hříchu a cestu ke zdraví a spáse.*“⁶⁷⁹ Jinými slovy toto vyobrazení siamských dvojčat neslo v sobě symboliku Ježíše Krista.

Další pozitivní interpretace figur abnormálně postižených je využita na letáku „*Prawdliwe wypsánij, o nezdárném porodu dwau dēwčátek, wrchy hlaw srostlých, kteréž*

Bůh / jenž s potrestáním nespěchá / avšak času dostatek k nápravě poskytuje / sic prostředky všemožnými / příležitostmi a cestami / jakož i / znameními mnohými na obloze a jinými živly / k pokání nás podněcuje / a my tedy tak uvažujeme / co by k vysvobození a spáse posloužilo / a potrestání nebo neštěstí vyhnouti se chceme. A ačkoli bezpečný syrový svět ve zvyku má znameními podobnými a zrozením podivuhodným nás upozorňovati / i nadále na zemi lidé zbožní nacházeti se budou / kteří znovu a znovu zamýšletí se nad znameními těmito budou. Bůh Všemohoucí svoji milosrdnost udělovati ráčí / abychom se polepšili a pokání činili / a nám tak uniknout současnému a věčnému potrestání umožňuje / AMEN. Vytištěno v Rotenburgu auf der Lauber / prostřednictvím Albrechta Grosse.“

⁶⁷⁴ Jedná se o lékařský termín, který ukazuje, že dvojčata jsou spojená od pupku po spodní hrudní kost. Autor letáků to popsal jako „*srdcem počínaje až k pupku srostlé*“.

⁶⁷⁵ ECO 2006, 11–13; Grafickou výzdobu „nenáročnou“ levnou letákové produkci 16. století definuje jako kýč.

⁶⁷⁶ ŠINDELÁŘ 1973, 108

⁶⁷⁷ GOMBRICH 2019, 98

⁶⁷⁸ Text letáku prozrazuje, že se jedná o poměrně pozitivní zprávu, protože osoba, která porodila toto monstrum, porod přežila.

⁶⁷⁹ BOAISTUAU 1575, 139; WRIGHT 2013, 58; zde se jedná o to, že překřížený tvar siamských dvojčat připomínal autorovi řecké písmeno chí „X“, které je součástí christogramu XP (řec. ΧΡΙΣΤΟΣ) a je tradičně spojeno se jménem Krista.

se w krugi hradeckém, půl mjle od města Jaromiře, a půl mjle od Kralowa Dworu, na gruntech vrozeného pana p. Wáclava Albrechta Ewsebia z Waldssteyna we wsy Slotowě w třetj neděli adwentnj o půl noci na pondělj léta pominulého 1607. spolu z gedné matky narodili, a podnes obé gsau živé: Kázanj, w městě Hradcy Králowé nad Labe“.⁶⁸⁰ Jedná se o kázání, které bylo předneseno utrakvistickým knězem Jiříkem Tesákem Mošovským (1545–1617). Tato práce byla vytištěna v Praze v roce 1608 u Daniela Sedlčanského. Na titulní straně se nachází dřevorezová ilustrace s vyobrazením siamských dvojčat, která je ozdobena dekorativním rámem, na němž je níže uveden popis: „*Pánie Christowa v kázni nepohrDegme.*“

Pro tento dřevorez byl nejspíš vyroben štoček na míru. Na to poukazují vyřezaná jména dvojčat: „ANNA Starší“ a BARBORA, která se však mohla dodat i na starší štoček, což v této době nebylo neobvyklé. Z umělecko-historického hlediska představuje ilustrace střední tuzemskou kvalitu. Zde podobně jako u předchozí ilustrace nenajdeme žádnou anatomickou přesnost, jedná se o schematické ztvárnění jevu „homo deformis“. Výtvarník se snažil zobrazit tělesnou abnormalitu jednoduše a pozitivně a celkem respektoval poznatky o skutečném faktu. To naznačují usměvavé obličejové siamských dvojčat, která se k sobě naklánějí. Celkové provedení ilustrace se snaží o vyvolání „roztomilého“ dojmu.⁶⁸¹ Na druhou stranu toto zjednodušené zobrazení anatomicky správně vystihuje anatomické vady. Srostlé hlavy jsou vyobrazené dle typu craniopagus.⁶⁸² Tato snaha vyhnout se anatomické detailizaci ve výtvarném projevu může být vykládaná jako pokus o určitou idealizaci. Módní tendencí v těchto vyobrazeních se jeví esovitě vytočení postavy, disproportionálnost těl a zvolená „gesta“ novorozenců, která dodávají dynamiku. Umělec zde využil pozice překřížených nohou, což bylo pravděpodobně záměrně užito z důvodu náboženského zaměření letáku, aby se neobjevilo vyobrazení pohlavních partií.

Je pravda, že Jiřík Tesák Mošovský byl zajímavou osobností a věnoval se nejen kázání, ale také psal divadelní hry a básně, což možná z pohledu některých utrakvistů

⁶⁸⁰ **Daniel Sedlčanský:** Prawdiwé wypsánij, o nezdárném porodu dwau děwčátek, wrchy hlaw srostlých... 1608, dřevorez, 6.9 × 8.3 cm. NK ČR, sign. 65 E 002101

⁶⁸¹ V tomto kontextu začíná dílo přebírat elementy klíčového umění, protože se jedná o vyloženě vnučený roztomilý obraz postižených siamských dvojčat konzumentovi. Pokud se podíváme na výrok jednoho ze čtyř kritiků letáku, současníka Václava Makovce, který přímo upozorňuje na tuto záležitost, je jasné, že umělec dostal za úkol zobrazit siamská dvojčata pozitivně. Pro dílnu Daniela Sedlčanského se však výběr výtvarné formy ukazuje jako určitý problém, jeho výsledkem bylo vytvoření přehnaně sentimentální schematické ilustrace. Na druhou stranu ilustrace do určité míry přesně vystihuje znetvoření. Takový námět je sám o sobě nestandardní pro pouhý komerční dekor. Z dalšího hlediska je ilustrace součástí letáku, který má určité hluboké poslání, jež nabádá k náboženské toleranci tělesně postižených.

⁶⁸² Dvojčata, která jsou spojená v lebce. Viz HOLLÄNDER 1922, 74

nebylo seriózní.⁶⁸³ Z textu⁶⁸⁴ se dozvíme, že považoval tento jev za dobré znamení, a proto čelil vlně kritiky od dalších protestantských kněží a učenců.⁶⁸⁵ Mezi nimi byli například právník a profesor pražské univerzity Gabriel Svěchnin z Paumberka (1516–1587), a dokonce i jeho zeť Isajaš Gigenius.⁶⁸⁶ Na první stránce se nachází čtyři komentáře psané latinsky formou veršů:

AD AUTOREM. Prodigiosa ruit iam mundi vespera: sinem / Orbis monstra probant prodigiosa, suum. / Nec contra nos obniti, nec pellere monstra, / Proh dolot! Abiecta fraude, doloque iuvat! / TESSACI ista probas Divum venerande Minister, / Dúm mellis lingua: fellis amara tonas. / Nec malé designas ruituras Orbis habenas, / Partus, natura cum renvueente canis. / Et si nos haud corrigimus, mundus ruit: in quo / Christe fer ó nobis, ne pereamus, opem“ (Gabriel Schrechinus).⁶⁸⁷

⁶⁸³ Viz ENTLICHER 1927, 46

⁶⁸⁴ „Slowutné postiwosti panům Burgimistů a Raddám Města Jaromiře/ Králowa Dworu/ a Poličky: Panům mue laskawě přizniwým: Od wssemohaucýho Pána Boha wssechno dobré a spasstediné winssujic žádá. Nic nepochybujij/ že ono Propowedenii gest dobře známé. Natura hominum novitatis avida. Totiž/ že lidé rádi slyssý Nowiny. Nebo y když gedni s druhým mimo naděgi se shledáwagij/ a spolu se witagji. A promlauwagij/ tehdy také obyčegně na Nowiny se wyptáwagji. A ač y my lonského Roku dosti hogně ze wssech stran žalostiwych Nowin/ kterež se w Králowstwij tomto Českém/ we wssech teměř Kragijch/ yak od Ohně, tak od hrozného a strassliwého Powěťrij/ onde y onde staly/ gsme přeslysseli: Wssak y toto, co nyní Hospodin Bůh Zástupůw w Kragi tomto Hradeckem/ o nezdržném Porodu dwau Děwčátek/ wrchy hlaw srostlých/ we wsy Slotowe ukázati ráčil/ nenij žert žádný. Pijssse owssem jistý Augustýn/ lib: 16. cap: s. de Civitate DEI: že za gehu času/ byl také na východ Slunce geden Czlowěk narodil/ kterýž wrchy a udy měl dwognásobnij/ dolegssý pak zprosné: Neb měl dvě hlawy/ dwoje Prsy/ čtwerý ruce/ Břicho pak gedno/ ale Nohy dve/ jako y ginij Lidé: a tak dlawho žiw byl/ že se o něm y ginam powest roznesla. Čzte se také/ že Leta 1555. Měsýce Czerwna dne 26. w Zemi Durynske/ w Městečku Nebra řečeném/ Manželka neyakého Ssewce/ dwa dny před tim ku porodu praowawssy/ porodila Děwčátko: A w tom hned z žiwota gegiho plamen smradlawý s velikým hřmotem wyskočil/ neginak než jakoby z Ručnice wystřelil/ a Mateř y Dijtě opálil: Dijtě owssem...Hrozně to gisté a nepřjgemné Nowiny. Ale y tato nyněgssy w Kragi tomto nenij poslednij / O kterež co nám přinese/ Hospodin Bůh náss neylepé wij / Poněwadž nic se nadarmo nikdez nedege. Což y yá / jako geden z neymenssých Kněžů Páně / powážuge / toto mezy ginými swými mnohými a velikými pracemi/ s pomoci Boží / gsem sebral a sepsal/ a ted' to W.M. také dedykugi a odewzdáwám: Wám Pani Města Jaromiře / a Města Kralowa Dworu/ z přjčiny te / že nedaleko od Měst wassých z popusstěj Božího tuto Nowinu stalu, doslýháme. Wám pak Páni Města Poličky z přjčiny té / že u was mám Syna swého Bakaláře a Školnijho Zprávce. Ziadám tedy W. M. že což odsylám / wděčně přigijiti/ a mne w swe laskawé paměti ráčijte (?)niiti. Na hánce a cyzých pracý posměwače / y na giné slilhavé Očij / s velikými Nosy/ nic nedbám: wěda a znaje / že Cunctis qui placeat, non credo quod modo vivat [Nevěřím, že každému se má líbit jen protože aby žil].“ Nadpis pod textem uvádí informaci tykající se autora, dataci a místo vzniku: „Hospodin Buoh raci s nami bejti. Datum w Domě farním / w Městě Hradci Králowé ad Labem / we Čtvrtek v den sv. Antonina / Léta Páně / 1608. W.M. W službách Kněž Pannonius.“

⁶⁸⁵ O tom, jak se podobná monstra interpretovala z hlediska stoupenců Luthera a Melanchtona. Viz WARBURG 2008, 234–292

⁶⁸⁶ STORCHOVÁ 2009, 196

⁶⁸⁷ Vlastní překlad: „K AUTOROVI. Ze Světa již opadl zázračný soumrak: / Nakonec se osvobodila podivuhodná monstra na okraji země. / Monstra se proti nám ani neprovinila ani nebojovala / Bohužel! Nízký klam a podvod těší! / TESSAŘI, toto považuješ za sluhu Božího, který má být uctíván. / Sladká řeč, pokud mluvíš bez jedu sarkastického. / Ale nedefinuješ zle řízení Světa, hodlajícího se propadnout, jako nesouhlas přírody s „psím“ porodem. / V žádném případě se nepolepšujeme ve Světě, který se zhroutil: / Ach Ježíši, podpoř nás mocí, abychom nezahynuli“ (Gabriel Svěchnin z Paumberka).

Quod facius, o noster TESSACI crimina vulgi / Taxando, facis id, quod Deus ipse cupit. / Perge tuos igitur felix tractare labores, / Catum, non mundus, pramia reddet, iners“ (Isaias Gigenius. Civis Neobole).⁶⁸⁸

Dulce decus, facii, Felicia pignora, lecti: / Idque Iovis placido, Numine munus adest. / Turpe torus sterilis: Sobolem at genuisse parenti. / Horrendam, nil iam turpius esse potest. / Illud u test Munus Divinum: Monstra futuri / Sic sunt, Terrigenis, Lucida signa, Mali“ (Venceslaus Makovecius).⁶⁸⁹

Partus monstrosus, monstrosam monstrat abunde / Vitam hominum, qualem non cupit esse DEUS. / Ergo emendant qua sunt mala, recta sequamur, /Et studeat nostro quisque placere DEO“ (Adamus Tessacius).⁶⁹⁰

Tyto komentáře dokazují, že jev „mißgeburten“ neboli nepovedených porodů se mohl vykládat i opačně, vše záviselo na osobních preferencích. Pozoruhodné bylo i to, že obě dívky zůstaly naživu a že každá dostala i své vlastní jméno, načež byly pokřtěny zvlášť. O zájmu vzdělavců o podobné zprávy svědčí i Mikuláš Dačický z Heslova, který tento leták pořídil. Ve svých *Pamětech* zmiňuje: „*Tištěno voubec a vydáno, že na gruntech pana Albrechta z Valdštejna nedaleko města Jaroměře, ve vsi nové, řečené Slatov, žena jedna porodila dvou dítek, děvčátek, mající spolu hlavičky v hromadu srostlé, jež tak spolu nosila a kojila“.*⁶⁹¹

Tyto dva příklady pozitivní prezentace vlastně naznačují, že se umělci nesnažili zobrazit jev realisticky, naopak usilovali o schematizaci, ignoranci anatomických detailů či mohli využívat i symboliku Ježíše Krista.⁶⁹² Jedná se o typický příklad, kdy umělec musel zpracovat téma siamských dvojčat v rámci určitého stereotypu a poté tomu přidával individuální rysy.⁶⁹³

K určitému projevu pozitivní reprezentace jsme se rozhodli zařadit i následující jednolist⁶⁹⁴ s názvem „*Eigentliche Abbildung Zwener selkamer Mißgeburten. DEREN DIE ERSTE ZU LÜTTICH IN DER STADT/ die Under zu Gottsfeld einem Dorff in West*

⁶⁸⁸ Vlastní překlad: „*Ach náš TESARĚ, proč činiš obvinění obyčejných lidí, kteří jsou hodnoceni. Dělaš, že sám Bůh si to přeje. Proto tedy se pokračuje v diskuzi o tvé šťastné práci. Neelegantní, neumělá, mazaně představující úplatek“ (Izajaš Gigenius měšťan mladoboleslavský).*

⁶⁸⁹ Vlastní překlad: „*Příjemný dekor, příteli, je zárukou prosperity čtení / A to má být ukázka mírné božské moci Jove / Mrzkost potomka je dána neplodným ložem, než nejvíc schopnými plodností rodiči / K vyděšení, že nic ošklivějšího již být nemůže. / Ono kdyby bylo boží povinností aby monstra existovala, / Tak tito zrozenci země jsou jasným špatným znamením“ (Václav Makovec).*

⁶⁹⁰ Vlastní překlad: „*Zplozenec zvláštní, ukazuje že Bůh nepřeje život takovým nadbytečně nepřirozeným lidem / Pojdme přímo za neštěstími, protože jsou opravující a každé nás žádá, abychom se Bohu líbili“ (Adam Tesák).*

⁶⁹¹ DAČICKÝ Z HESLOVA, 166

⁶⁹² SPRINKS 2015, 37

⁶⁹³ GOMBRICH 2019, 93

⁶⁹⁴ **Anonym:** *Eigentliche Abbildung Zwener selkamer Mißgeburten. DEREN DIE ERSTE ZU LÜTTICH IN DER STADT*, 1612, mědiryt, 39 x 30 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 365

*Flandern in diesem noch lauffenden 1612. Hahr Geboren/ und von meniglich mit schrec-
ten unnd verwun derung beschamet worden*“.⁶⁹⁵ Tento leták z roku 1612 obsahuje mědi-
rytovou ilustraci s vyobrazením několika „mißgeburten“.⁶⁹⁶ Ilustrace byla nejspíše pře-
vzata z jakési populární „lékařské“ knihy o monstrech, tomu nasvědčuje jejich skupinové
zobrazení jednotlivých příkladů, jejich očíslování a popisky v dolní části ilustrací: „*Zu
Luiick ist gborn dist Reindelein. Was sulchs bedeut weiss bott allein. Ihr hoffertig Man
und frawen Und dabey lehrn erkenen all Viss Munster wolt dochanschawen Wie sehr die
hoffart Bott missfall*“.⁶⁹⁷ Na rytině je zobrazeno více postav. Jednou z nich jsou siamská
dvojčata, která jsou srostlá v břicho a hrudníku a navzájem se objímají. Autor tohoto díla
bohužel zůstává anonymní. Ilustrace nám ukazuje, že výtvarník pravděpodobně nikdy
neviděl žádná siamská dvojčata nebo že ani nepovažoval za potřebné anatomicky správně
znázorňovat figury. O tom svědčí i vyobrazení lidské kostry v pravé části ilustrace, která
nám spíše připomíná jakousi masopustní postavu smrtky než anatomickou studii. Kromě
vyobrazení siamských dvojčat a smrtky jsou zde i dvě monstra, jež obsahují elementy jak
lidí, tak zvířat i ptáků. Všechny postavy nacházející se na tomto letáku zjevně ukazují na
to, že se výtvarník řídil určitou typologií a mytologickými příběhy. Siamská dvojčata za-
chycuje jako dospělé jedince, jejich těla jsou protáhlá, nejsou proporčně správná a tvar
rukou a nohou postrádá umělcovu pečlivost. Se zbylými třemi postavami si ilustrátor ne-
věděl rady a zkonstruoval je dle svých představ, aby odpovídaly popisu v letáku. Jako
důležité se zde jeví ne anatomická přesnost, ale symbolismus monster, který stačí znázor-
nit i schematicky. Níže uvádíme text pamfletu, který prozrazuje události spojené s naro-
zením těchto „mytologických“ bytostí:

*Nier andern zeichen des zorns und anstehender Strass Gottes uber unsere vielseltige Sunden/
follen billich/ ia vor anderen/ die selzame ungestalte Mißgebur unnd Monsira gezelt werden/ wie dann
sonderlich die Kömer vor alten zeitten/ so offe ein solche den inen an tag kommen/ alsbald einen Berrag
zuhalten/ und mit besonderen Opsseren ire vermeinte Gotter zu stullen pslegten. Dann es bezeuge die tägli-
che Ersahung/ wie auch sotches von den Nistorischreibern fleissig auffgenzeichnet und angemerckt wor-
den/ das gemeinlich auff solche wundergebürt sich auch et was wunderlichs sehen lasset / ia das geme-
inlich Zerrüttung in der Religion und Regiment darauss ersolget. Wie es nu zu unsern zeitten alles mit fundu*

⁶⁹⁵ Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: „Znázornění skutečně dvou nedochůdčat pozoruhodných. Z NICH TO PRVNÍ v městě LUTYCHU / druhé ve vesnici Gottsfeldu, v západních Flandrách v tomto roku šestnáctistém dvanáctém narozeno bylo / a pouhou vyvolanou hrůzou a úžasem v rozpaky uvádělo.“

⁶⁹⁶ HOLLÄNDER 1922, 332

⁶⁹⁷ Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: „Ve městě Lutychu dělátko toto narozeno bylo. Co toto znamenati má, jen Bůh sám snad ví. Muži a ženy zde shromáždivší přitom seznali, že všichni tuto nestvůru přec jen prohlédnouti si toužili, jak moc svrchovaný Bůh s nelibostí na svět nahlíží.“

n laster uberschwert/ also schickt uns auch Gott aslerlen zeichen und gleichsam vorbotteu seines zorns/ damit uns zur Buß zu reißen unnd zubewegen/ und also die woluerdiente Strass von uns abzukehren.

Was nu gegen wertigezwo Mißgeburt betrisst / seind dieselbe wol wert das sie von meniglich in der Forcht gottes betrachte werden. Das erste ist ein Magdlin / so den 4. Nouemb Anno 1612- zu vier ohr nach Mittag zu Lüttich in der Statt geboren worden war sonstein an Fleisch und gliedern wolgestalt / hette aber zwen Haupter/ vier Arm vier Schenkel und füß/ wie auch alle audere glieder als ob es zwey kinder gewesen/ anßgenommen daß ae ein Bauch hatte/ wie man so wol auß dem Augenschen als sonsten abnemen Ronte. Diese geburt nu sobald sie auff doe welt sommen ist sie nach in derselben uhr todts versahren Die Eltern sein gemeine Bürgerßieut/ in obgeuanter Stat Lüttich in der Psaer S. Phillian in dem Theil welches man uber der Mase nennt/ Burseitten nach Teutschlandt wohrihasstig. Ist sowol des Sontags/ anff welchen tag es an die welt kommen/ als deß Montags und Dinstags hernach daselbst von meniglich besichtigt worden/ die alle vödessen beich a affenheit gute zeugnuß geben können. Was nusolche gestalt begeute / möllen wir die Außlegung andern hohern verstands befehlen.

Die andre Mißgeburt ist zu Gottsfelg einem dorss in Westflandern and as Liecht kommen/ der Batter ein Schneider seines Handwerks/ mit Namen Antoni Cantant/ die Mutter heist Mapcten oder Maria/ ießbemelten Anehoni eheliche Haußfraw/ melche auff einal dren Kinder geboren/ so allesampt sehr wunderbarlich gestalt gewesen. Das erste war ganß abshewlich/ mit Rippen und Beinen einem todten Corper/ oder Figur wie man den Tod abmalet/ nicht ungleich/ also das sich meniglich dar ab entseben muste. Das ander hatte ein schwarßes stüct Sleisch gleichsam einer schwarßen Federn auff dem Knopff darneben an beiden sen ten ben den Ohren gleichsam zwen Ensen wie heut igs tags die Frawen und Jungfrawen tragen/ deßgleichen an benden hüssten zween Bronct oder Wülst/ wie die heutigs tags unter den Edeln/ ia auch noch wol schlechten Framen im gebrauch seind. Das dritte hatein großlangs gesros umb den Hals/ in gestalt der ingen Lobben oder Krägen die heutigs tags unter reich und armen/ nu viel zu gemein seind/ war darneben dassetbe Krös atso außgefaßt nicht auderst als ob es mit Spelterwerct beseßt gewesen: hatte darneben zween Füß wie ein Roß/ die Hend aber waren gefaltet wie eines Hanen Klawen oder Füß. Zu summa auß aller gestalt diefer Mißgeburt sonte mansehen daß Gott die Noffart dieser iekigen welt/ und sonerlich des Weibvolcts/ gleichsam in einem Spiegel hat für Augen stellen / und meniglich zu verstehe geben wollen/ wie höchlich im dieselbe mißfalle. Diese Kinder sollen bV auff den dritten tag gelebt haben/ und seind inmittelst/ wie auch nachdem sie werscheiden von vielen besichtigt worden.

Diese bende Monstra oder Mißgeburt haben wir souiel müglich gewesen/ eigentlicher gestalt Abcontrasenten/ und darneben diesenschrisslichen Bericht benu zen lassen / wolmeinender weiß meniglich bardurch zuerinnern wie gesehrlich es jeßo in der welt siehe / da Gott nicht allein durch Zeichen und wunderwerct son bern auch durch die Plagen selbit/ als Pestilenß/ Gehen Todt/ Thewrer zeit/ Zwen-tracht Auffruhr und dergleichen/ seinen zorn und genugsam zu verstehen gibt/ und leider wüctrich empfinden last. Der barmherßige gott verlevhe das wir dieses alles wolbetrachten/ ihme/ der die Hand noch hoher uber uns auß gefirectt/ ene gegen geben unnd in die Ruten fallen/ unnd also die anstehente Strass von uns abkehren mügen.⁶⁹⁸

⁶⁹⁸ Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: „Zde jiná znamení hněvu a nadcházejícího Božího potrestání za hříchy naše všemožně / konané / za něž před ostatními / toto podivné nedochůdče neforemné a nestvůra obětována býti má / jak tak zejména Římané v dobách pradávnych / tak jeden takový z nich na světlo Boží zrozen / již brzy na Věčnost se vydati musí / a oběťmi zvláštními své Bohy domnělé utišovatí zvyklí byli. Pak

Autor textu interpretuje znetvoření těchto novorozenců jako dobrá znamení, protože skrze tyto zázraky se milosrdný Bůh snaží vzbuzovat pozornost a nechává lidi pocítit jeho požehnání, ale trestá ty, kdo se od něj odvrací. Autor také dodává, že se na podobná zázračná monstra nesmí lidé dívat povýšeně a s nelibostí, protože jsou odrazem jejich vlastní hříšnosti. V tomto kontextu zde vystupuje určitá schematičnost a ignorace anatomických detailů, projevuje se zde také určitá idealizace. Přesto jediným zjevným pozitivním symbolem na ilustraci je to, že se dvojčata objímají.

Dále bychom se zaměřili na takzvanou negativní reprezentaci jevu „homo deformatis“ v jednolistových ilustracích. Často se setkáváme s tím, že výtvarník při vyobrazování monstra využíval tradiční pravidlo, a to propojení lidských částí těla se zvířecími.

ať o tom svědčí povídačky všední / jakožto také příhody takovéto písaři historickými pilně zaznamenávány a zapisovány byly / že údajně na takovýchto zrozencích podivuhodných taktěž cosi neobyčejného viděti možno jest / tudíž, že údajně rozháranost v náboženství a vládnutí z toho nastává. Jak to nyní v dobách našich vše hříšností a neřestmi překypuje / tedy nám také Bůh znamení všeliká a takřka zvěstování svého hněvu sesílá / aby k pokání nás pohnul a přiměl / a tím potrestání zasloužené od nás odvrátil.

Co se nyní současných dvou nedochůdcat týká / byla tato snad hodna téhož, že ona pramálo v bázni Boží nazírána byla. To první jest jedné služtičce / tak dne 4. listopadu, léta páně šestnáctistého dvanáctého, ke čtvrté hodině odpolední v městě Lutychu narozeno bylo, ostatně podoba z masa a kostí dobře formovaná byla / leč dvě hlavy mělo / čtyři paže, čtyři nohy a chodidla / stejně jako všechny údy ostatní, jako by to dvě děti byly / leda, že toliko jedno břicho mělo / jak vizuálně i jinak viděti býti mohlo. Zrozenec tento nyní, jakmile na svět přišel, později ještě v hodinu tutěž smrti propadl. Rodiče jeho, občané původu sprostého / ve výše zmíněném městě Lutychu žijící, z něhož žalmista S. Phillian v místě, které se Über der Mase nazývá / toho času do Německa pravděpodobně přispěchavše. Bylo, jak v neděli / kteréhožto dne na svět přišlo / tak i následně v pondělí a úterý rovněž mnohými prohlíženo / ti všichni o tom zpověď a taktěž svědectví upřímné poskytnouti mohli. Co jen asi podoba takováto znamenati má / nechť vyložení vzdělanců jiných uloženo jest.

Jiné nedochůdče jest v Gottsfelgu, vesnici v západních Flandrách na světlo Boží přišlo / otec krejčí řemesla svého / jménem Antoni Cantant / matka jméno Mapcten nebo Maria nesoucí / s jmenovaným Antoni hospodyně ve svazku manželském jsouc / jež naráz děti tři porodila / tak stalo se, že všechny vesměs podoby velmi obdivuhodné byly. To první zcela ohavné bylo / s žebry a nohama těla neživoucího / neb, jako by zde smrt zobrazena byla / bez jakéhokoli rozdílu / tedy, že si mnohý tu podobu prohlédnouti musel. To další jakýsi černý kus masa jako peří černého na hlavě mělo, vedle něhož na obou stranách u uší jakoby dvě náušnice, kteréžto v dnech dnešních ženy a panny nosívají / taktěž na obou bocích dva nálitky nebo boule / jak tyto v dnech dnešních mezi šlechtou / a rovněž taktěž ještě ženštinami lehkými s oblibou užívány jsou. To třetí jakýsi šál dlouhý kolem krku mělo / v podobě laloků úzkých nebo límců, jež v dnech dnešních mezi bohatými i chudými nošen jest / leč za příliš necudné považovány jsou / byl navíc tentýž zmíněný šál ne jinak pojat, než jako by tretkami nicotnými posázen byl: mimoto dvě chodidla jako kůň mělo / ruce avšak skrčené a zvrásněné jako drápy kohoutí nebo pařáty byly. Vesměs z podoby celé nedochůdčete tohoto možno viděti bylo, že Bůh zpupnost světa tohoto nestoudného / a speciálně pokolení ženského / takřka v zrcadle očím zpodobniti chtěl / a mnohému pochopiti dát / jak povýšeně na toto s nelibostí nahlíží. Tyto děti prý až do třetího dne živoucí byly / a bezprostředně / jakož i poté jako zemřelé mnohými prohlíženy byly.

Tyto nestvůry nebo nedochůdčata obě jsme, jak jen možno bylo / s vlastní podobou bytosti mýtické / a kromě toho pro tuto zprávu písemnou použití nechali / ve smyslu dobře míněném mnozí tímto upomenouti umí, za jak nebezpečné to ve světě považují / neboť Bůh nejen prostřednictvím znamení a divů pozornost vzbuzovati se snaží, nýbrž také prostřednictvím soužení samých / jako rány morové jsou / zmírání / doby truchlení / sváry, nepokoje a podobně / hněv svůj dostatečně na srozuměnou dává / a žel Bohu vskutku pocítit nechává. Milosrdný Bůh tyto rány Boží uděluje, abychom vše toto důkladně zvážili / ten / který svoji ruku ještě výše nad nás napřahuje / požehnání své dává a do pokoje spočinouti nechává / a tak potrestání nadcházející od nás odvrátiti se snaží.

V negativní reprezentaci hraje důležitou roli právě výběr těchto animalistických prvků, většinou spojených s křesťanskou ikonografickou tradicí.

Jedním takovým příkladem negativní reprezentace je leták z rodinné dílny Valdů s názvem: „*Hrozný zázračný porod, kterýž se stal w Hornijch Uhřjch v městě Waradjnu / Léta pominulého 1598. Tak že jedna žena jménem Katruše / mijsto dítěte takowau obludu yakž ted' wymalowaná jest žiwau na Swět s welikau bolestij a žalostij / Pátého Dne měsýce Czerwna porodila: Očemž coby ten hrozný porod wyznamenáwal tuto dále obšýrnějij se pokláda*“.⁶⁹⁹ Na titulní straně tohoto jednolistu je dřevořezová ilustrace, která údajně měla znázorňovat kontrfekt narozeného monstra. Autor letáků Oldřich Válda popisuje znetvořeného novorozence následujícím způsobem:

*Hlawu yakoby Drači mělo/ a z otewřených Ust Jazyk nápodobný psýmu hrozně wyplazowalo. Nohy pak gehu proti sobě čelijcý/ k člowěčim nápodobné byly/ v gedné místo prstů/ howadské Kopyto mělo. Břicho s weletem hrbowaté / mijsto gedné ruky masso wyrostlé / podobné Hnátům člowěčim Křýžem přeloženým: a Ocas zadu yakoby Psy Ocas nakřiwený býti se spatřowal / tak yakž napřed wymalowané máss.*⁷⁰⁰

⁶⁹⁹ **Oldřich Valda:** Hrozný zázračný porod, kterýž se stal w Hornijch Uhřjch v městě Waradjnu Léta pominulého, 1598, dřevořez. Česká republika, Roudnická-Lobkovičská knihovna, zámek Nelahozeves, sign. III Ib 12/52

⁷⁰⁰ Celý text letáku: „...*Jakož se to w skutku a w prawdě w hornijch Uhřijch w Městě Waradině/ léta pominulého / zč. XCVIII. Pátého dne Měsýce Czerwna / totiž / w pátek den Sv. Bonyffacya / kterýžto diw teprwa nynij/ k weystraze každému pobožnému Člowěku na swětlo gest wynessen/ od gedné ženy gménem Katrusse/ a to ne z neyzadněgssých lidij/ stalo: že mjsto Dítěte Obludu/ ku podobenstwij Kontrssektu vlastně na před wymalowaného/ žiwau splodila/ genž Hlawu yakoby Drači mělo/ a z otewřených Ust Jazyk nápodobný psýmu hrozně wyplazowalo. Nohy pak gehu proti sobě čelijcý/ k člowěčim nápodobné byly/ v gedné místo prstů/ howadské Kopyto mělo. Břicho s weletem hrbowaté / mijsto gedné ruky masso wyrostlé / podobné Hnátům člowěčim Křýžem přeloženým: a Ocas zadu yakoby Psy Ocas nakřiwený býti se spatřowal / tak yakž napřed wymalowané máss. S kteraužto Obludau (ač nedlauho žiwa byla) newědauce co činiti / naposledy natom zawřijno / aby Ohněm spálena byla. Skrze ten diwný a hrozný zázrak Boží/ někteří maudří učení lidé wpad Nepřitele ukrutného Turka/ do křestanstwa byti saudili/ což se wsse potom pominulého roku stalo: tak že Turek náramně zsyliwssy se spolu s Tatary / a jako Pes křestanské krwe nachlemtati se nemoha/ wpad do Horníc Uher k témuž Waradinu učinil / tam mnoho měst/ městěček/ Wsy/ nenáležitě wyplundrowal/ wyhubil/ popálil/ mnohé také z křestianů pomordowal/ wzajeti uwedl/ s jich Manželkami a dětmi ukrutně a tyrranisky (cožby se samému Pánu Bohu slitowati mohlo) nakladal/ gehožto ukrutenstwij mnozý až posawad okussowati musegij. Ačkoliw gjiné pominulých časůw dosti diwných z ženského pohlaví na tento swět splozených zázračných porodůw spařowali/ wssak tomuto tak hroznému žádný podobného newiděl: ž čehož konečně pozati můžeme welikau prchliwost proti nám hněwu Božihho. U gisté gestli že časně od hřijchůw swých přestati/ a z nich upřímně před Bohem se wznati zanedbawati budeme/ dalszy a gesstě mnohém hroznějssí Pomsty (čehož Pán Bůh rač nás zachowati) očekáwati musíme. Protož spatřujijc tento hrozný a prawdiwý Zázrak Božj / uleknauce se w srdcích swých a přestanauce u zwolejme s onjm prorokem Ezdreášem řkauce: Pane stydjme se a hanbjme před obličejem twým: nebo hřjchowé nassy rozmnožily se nad hlavy nasse/ a prowíněnj nasse wzrostlo až k Nebi / ale ty Pane ukrotiž se hněw prchliwosti twé/ a nerač na nás wěčné pomsty wyléwati. Nýbrž rozpomena se že dílo rukau twych jsmel/ rač nás w swau milost a ochranu přigjiti w kteréžto žádosti nassy Bůh jsa litostiwý / a nemaje žádného zalibenj w nassem zahy nutij / nás neráčij oslyseti / alebrž učinic konec různicým a wálkám/ dá nám zde předně pokoj a swornost/ potom pak přiwede nás tam kdež sám přebywá spolu s synem swým milým / y s Duchem swatým / na wěky wěkůw. Amen. Wytištěné w Starém Městě Pražském/ u Woldricha Waldy.“*

Ilustrace tohoto dřevořezu nese vyobrazení monstra s vypláznutým jazykem, které má dračí hlavu, kraví kopyto, psí ocas, ale zároveň lidské tělo, ruce a nohy. Důvod, proč si výtvarník vybral právě tuto formu uměleckého vyjádření znetvořeného novorozence, je spojen s křesťanskou interpretací některých zvířat. Zde je patrné využití negativní symboliky, drak je například symbolem apokalypsy, protože je ztotožněn s Antikristem.⁷⁰¹ Psí ocas a jazyk mají pravděpodobně také negativní význam, protože pes mohl být symbolem nečistých či bezbožných lidí.⁷⁰² Kravské kopyto a jiné „zvláštní“ elementy monstrózního novorozence byly pravděpodobně pokusem vykreslit znetvořené části těla, jejichž forma dělala ilustrátorovi zjevný problém, protože s tím neměl žádné zkušenosti.

Zde je opravdu složité určit, zda byla tato ilustrace vytvořena dle živého modelu, protože na jednu stranu mohl výtvarník využít vlastní fantazii a vytvořit monstrum dle popisu v letáku, nebo se mohl pokusit o znázornění lidského embrya, ale nedokázal propojit veškeré odpudivé vlastnosti postiženého s lidskou anatomii.

V každém případě bylo toto vyobrazení upraveno tak, aby odrazilo aktuální politickou situaci. Symbolika tohoto monstra vyplývala ze skutečnosti, že jeho narození bylo spojené s další děsivou událostí – vpádem Turků do Uher. V tomto kontextu psí hlava a jazyk symbolizují bezbožné Turky, apokalyptický drak je symbolem hroživé války.

Mezi prostředky negativní reprezentace se také vyskytuje snaha o přesnější anatomické znázornění „nezdárných porodů“. To bychom mohli vysvětlit z hlediska principu numinózy. Čím realističtější byl vyobrazen zemřelý znetvořený novorozenec, tím silnější byl divákův prožitek božské moci, strašidelné, ale zároveň blahodárné.

Jako příklad bychom chtěli uvést leták, který byl rovněž vytištěn rodinnou tiskárnou Valdů, tentokrát Valdou Burianem v roce 1586 a jenž nese název: „*Nowina o zpotvořilem hroznem a zázračném porodu, který se stal na předměstí města Hory Kutny.*“⁷⁰³ V horní části jednolistu je uprostřed textu umístěn nevýrazně poškozený dřevořez zne-

⁷⁰¹ ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 184; drak se objevuje v Janově zjevení jako prototyp d'ábla.

⁷⁰² Podle Izajáše (66,3) byl pes nečistým zvířetem. Přirovnání k psovi bylo jednou z největších potup. Viz ROYT/ŠEDINOVÁ 1998, 156

⁷⁰³ **Burian Valda:** *Nowina o zpotvořilem hroznem a zázračném porodu, který se stal na předměstí města Hory Kutny, 1586, kolorovaný dřevořez.* JHČA v Třeboni, Historica Třeboň IV, inv. č. 6442, sign 5358A

tvořeného novorozence, který působí odpuzujícím dojmem. Leták neobsahuje žádné nadbytečné dekorum, které ale mohlo být vystřiženo po okrajích. Dále je po obou stranách ilustrace umístěn text básně, která popisuje tuto událost.⁷⁰⁴

Ilustrace novorozence, kterou tisk nabízí, je bohužel částečně poškozená v horní části u hlavy dítěte. Na první pohled dokáže vyvolat odpor i u současného diváka. Všimneme si ale, že se nejedná o amatérský výtvar. Řezbář musel vyrobít dřevěný štoček podle uměleckého návrhu, na němž byly respektovány dětské anatomické proporce. Otázkou však zůstává, jestli znetvořená hlava novorozence byla výplodem tvůrčí fantazie, nebo

⁷⁰⁴ „Roku osmdesátého Ssestého / Dokázal Pán Bůh skutku zázračného. / Ku středu po druhé Postnij Neděli / Chť aby gey mnozy Lidé widěli. / Osoba zmrhaná ze Wsy Nebowid / Okusila pro hříjch mrzky mnoných bijd. / Přissla obtěžkaná na Hor Kuten Předměstij / Ku veliké swé widěla nesstěstij. / Wyssel z nij Porod náramně přijsseřný / Ku podiwu wssem a neobyčegný. / Nakož geho gest wymalowán Obraz / By každý porozuměti mohl snáz. / Pacholátko až přiyliss zpotwořilé / Na Uudech několika nezdařilé. / Bez Očij Nosu a Pisku swrchnijho / Newiděl žádný k tomu podobného. / Swrchnij Czelist mělo podál rozdijlnu / A poněkud k Wlčijm zubům podobnu. / Prázdnot krwawau mělo mįjsto Nosu / Tak dosslo w hříjchu nesstiasného Losu. / Málo twáři gen zkrwawila prazdnot / Od wlasůw práwě do otewřenij Uust. / Wrch hlawy mělo jelito krwawé / Pod tjm k lewé straně druhé takowé, / Podobné se nyníjcky ozdobugij / Lotrynyk hlawni Ssperky wyzdwiwugi. / Wnitř y zewnitř Smilstwem opleywigij / Na poctiwost zhola nic nedbagij. / Přitom Wlasůw zpředu y zadu málo / Strassliwau přijsseřnost ukazowalo. / Prsty srostlé mělo prawe ruky / Gįjsti nic nemohlo y trpělo mauky. / Nohu prawau mělo obráčenau zpět / Ukazugijc že opak gde tento Swět. / Za několik dnij plačijc trwalo / Zlým znamenij budaucých Bijd dáwalo. / Tak chtěl Bůh hanebnost gegij ztįžiti / K giným lidem Smilstwo zosskliwiti. / Gsa sprawedliwy dáwa hněw swąg znati / Wssak bijdnij Lidé nechcem nic dbati. / Nedawno w Městečku Dassycých také / Rįjicy se tmu bezelsti wsseliyake. / Dwe dijtek Břijchy strostlých narozeno / Což gest také Wrchnosti donesseno. / Gedno druhé rukama objimalo / Obau žiwobytij krátce trwalo. / Tento Rok mnohým těhotným nesstiasný. / Znāti je dáwa začátek neřestný. / Gistě blijžij se přijsstij dne Saudného / Čzas pomsty hněwu nesnesytedlného. / Poněwadž na wssecky strany znamenij / Wkládá Bůh mezy lid swětem zmámený. / Kteráž wida čin mež Swatě Pokanij / Abychom dossli wssyckni smilowánij. / Gsauce zbawení Sįjdy toho Swěta / Dogįjti mohli wěčného žiwota. / Skrz zásluhu Krysta Pána samého / Krále Slawy wěčne požehnaného“. Poté následuje základní informativní text, který vysvětluje událost, jež byla hlavním důvodem k vytvoření tohoto jednolistu: „Coby takowý a potworný Plod wyznamenáwalo / geden každý zdráwě rozwáįjce / poznati může: Kterak Pán Bůh wssemohaucý (přednimž nic skryto nenij) trestce a kára / předně hříjch / neřádných / cyzoložných / a smilných Lidi scházenij / kteréž se giž w tomto poslednijm wěku swěta na neywyžšsý rozmnožilo a zwobyčegilo: že takowé neřádné lidi / obogįjho pohlawij / pro přestaupenij Prikázanij Božįjho Ssestého / totiž / Nesesmilniiss / nercili na tomto Swětě / nesstiasným Porodem nawsstiwiiti / ale také hrozněgssým wěčným zatracenijm (nebudau li pokánij činiti) pokutowati chce. Druhé / to hrozné a potworné Dijtě nám ukazgje a zgewuge / veliký hněw Božįj wubec wssem lidem / pro nynígssý lehkomyšlný mrzutý Krog / neb Oděw / Nebo giž lidé obogįiho pohlawij / nįzkého y vysokého powolánij / newedij se kterák přetwářeti a zpotwořowati / tak že misty wssecko po Wlasku a po Turecku / zřezano / zstřįháno / a střepeno býti / a pro wssetečnost newedij se jak oblačeti a strogiti. Pročež Pán Bůh dopausstij tak potworné a zázračné rozenij / aby skrz to nasse hanebné neprawosti při nás trestal / a my abychom pokánij činili / a wice k hroznému pokutowanij na nás přičiny nedáwali / neb gsme giž prvé dosti na sebe nachowali. Kakož pak po takowém spotwořilém rozenij / wždycky nětco zwlásstnij a diwného předcházelo. Před zbořenijm a skázau města Geruzaléma / Tele v u Oltáře kteréž gest k Obětį postaweno bylo / w Rukau služebnijkůw Kostelnijch / Gehně porodilo. Před smrtįj dobrě paměti Knįžete Fridrycha Saského / w Městě Witemberce / dijtě bez hlawy / a s obtaženýma nohami se narodilo. Létha / 36. w Marasské zemi w Městě Brandeburku / diť w postawe jakoby Fauni / nebo Plasst na sobě mělo / se narodilo. Léta / 47 w Městě Plawně / Potwora se narodila / kteráž Břicha ani hřebtu neměla / nohy nahoru k hlavě obracené mage / a na lewé noze Pupek / na hlavě pak welika sspičata Hlijza, co Turecky Klobauk stála. Item / Léta / 55. Nedaleko od Města Kralowce / zázračný Kůň se narodil / kterýž měl diwný habit na sobě zřezaný a zstřįháný / yakoby byl Brunátný Aksamįt. Protož my lidé widauce kterak zlé wěcy od Boha trestánij nevházegij / ano tak že takowá zázračná rozenij hněw Božįj předcházely a wyznamenáwali / a ge w těchto poslednijch časech welmi zhusta a částo přehrozné spatrugeme. K nemáme sobě toho lehce wažiti / neb se nám konečně dege k wegstraze / abychom pokanij činili / a tak hněwu Božįho ugįjiti mohli. Burian Walda wytiskl.“

snahou zobrazit anatomickou vadu. Dřevořez je kolorovaný, což by mohlo znamenat větší náklady na jeho vyhotovení. To dokazuje, že tiskárna Valdů se snažila vytvořit kvalitní ilustraci. Zajímavým bodem pro nás může být kreslířova snaha jednoduše, rychle a anatomicky přesně znázornit vrozenou abnormalitu zemřelého tak, jak ji viděl na vlastní oči. V této práci konstatujeme zajímavý pokus naturalistického zobrazení zemřelého novorozence určeného pro širokou, a to nejen lékařskou veřejnost konce 16. století. Leták poskytuje moralizující výklad narození tohoto monstra, vykládá jej jako znamení božího hněvu, který potrestá hříšníky za smilstvo. Zároveň je monstrózní novorozenec symbolem boží moci. Tato negativní reprezentace byla záměrná a cílila nejen na zbožného čtenáře, ale byla také populární i mezi vzdělanci, humanisty a lékaři.

Naturalistická prezentace jevů „nepovedených porodů“ často předpokládala znalost anatomie. Některé mědirytové letáky, zejména německé provenience, nám poskytují informace, že ilustrace byla zpracována v průběhu pitvy a za přítomnosti lékaře-anatoma. To by mohlo odpovídat i principům vědecké ilustrace. Dobrým vodítkem k tomu, zda výtvarník kreslil dle živého modelu, bylo znázornění zemřelého těla, ale hlavně zavřených očí. Tradiční vyobrazení zemřelého bylo ve středověku spíše spojeno se šlechtici a významnými osobami, zde ale vidíme podobizny zemřelých a téměř vždy anonymních monster. Tato skutečnost by mohla vypovídat i o jakési sakrální funkci vyobrazení monstrózních těl.⁷⁰⁵

Pro vyobrazení narozeného abnormálně postiženého ale neexistovaly dostačující anatomické znalosti a možnost práce dle živého modelu. Ukazuje se, že se výtvarníci museli přizpůsobit i u skutečných znetvoření jedince určité koncepci. Ztvárnění těchto přírodních jevů v 16. století nebylo téměř možné zvládnout bez určité znalosti vzorců ikonografie a mytologie.⁷⁰⁶ Nejvíce se to týká jevu srostlých dvojčat. Pro siamská dvojčata, která měla dvě hlavy a společné tělo, platilo ztvárnění dle typu Y nebo opačného Y, jež byly spojené s ikonografií antického boha Januse. Janus Geminus byl bohem spojení a zobrazoval se s dvojitou tváří, jedním obličejem viděl dopředu, druhým dozadu,⁷⁰⁷ a proto také dokázal předpovídat budoucnost.⁷⁰⁸ Právě odtud mohla vzniknout myšlenka o propojení podivných narození ve smyslu znamení nastávajících událostí, nebo jako dů-

⁷⁰⁵ BELTING 2011, 83–90

⁷⁰⁶ GOMBRICH 2019, 93

⁷⁰⁷ Ikonograficky se to ale může ztvárňovat jako jeden obličej dívající se doleva a druhý doprava, jeden na východ a druhý na západ.

⁷⁰⁸ HOLLÄNDER 1922, 62

sledek hříchů z minulosti. Janus byl také bohem počátku, prahmotou a původně se ztožňoval s chaosem.⁷⁰⁹ Ovidius ve svých *Fasti* popisuje boha Januse následujícím způsobem:

*Tehdy svatý Janus dvojitě o hlavě podivný,
Náhle s dvoji tváří mým se ukázal očím.
Já jsem užasl a vlas započal se mi zdvíhati hrůzou
A zatrnutím náhlým hrud' studená se chvěla.⁷¹⁰*

Jinými slovy vzhled dvouhlavého boha Januse byl odpudivý a strašidelný, přitom nebyl považován za zlého. Naopak u Římanů se znázorňoval nad vstupy do obydlí, aby odháněl nevíтанé hosty a aby odvracel zlo.⁷¹¹

Vzhledem k těmto poznatkům se nyní zkusíme podívat na letáky, které jsme zařadili do kategorie „negativních“ znázornění „mißgeburten“. První je leták s názvem „*Warhafftige und eigentliche Conterfecteines wunderbarlichen Kindes welches den 31 Januarij Anno 1605. von einer Bäwrin zut Pulszniß in der Meißnischen folge geboren. Wie hernach davon zu lefen*“.⁷¹² Ten nese dvě dřevořezové ilustrace srostlých dvojčat narozených ve vsi Pilsnitz v Míšensku z roku 1605.⁷¹³ Jednolist byl vytištěn v Budyšíně tiskařem Nicolaem Zipferem. Dřevořezová ilustrace znázorňuje postavy čerstvě narozených siamských dvojčat typu cephalothoracopagus, která byla srostlá v horní části těla a měla společný zdeformovaný obličej a hrudník. Raně novověkému člověku by se mohlo zdát, že se jedná o jedno dítě, které se narodilo se čtyřma rukama a čtyřma nohama. Výtvarník se snažil naturalisticky znázornit tento jev a kladl důraz na deformovanou hlavu a obličej dvojčat. O tom, že se snažil detailně vyobrazit jejich abnormalitu, svědčí znázornění postavy z několika úhlů pohledu, což je důkazem toho, že byla ilustrace vytvořena dle realistického modelu. Dokládá to i zobrazení pupeční šňůry. Prazvláštní překroucená pozice zemřelých dvojčat odpovídá vyobrazení ležící postavy na zádech a na břiše. Dlouhé končetiny novorozenců jsou znakem toho, že jde o nedonošený plod. Bezpochyby můžeme tvrdit, že ilustrace je provedena v souladu se znalostmi anatomie. Text letáků

⁷⁰⁹ BAŽANT 2006, 156–158

⁷¹⁰ OVIDIUS 1901, 14; BAŽANT 2006, 158

⁷¹¹ OSN, 36

⁷¹² Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: „*Pravdivé a skutečné kontrafaktum dítěte zvláštního / jež dne 31. ledna, léta páně šestnáctistého pátého selce z Pulsnitzu / v míšeňském markrabství / narozeno bylo. Jak níže o tomto čísti lze.*“

⁷¹³ **Nicolaus Zipfer**: *Warhafftige und eigentliche Conterfecteines wunderbarlichen Kindes welches den 31 Januarij Anno 1605. von einer Bäwrin zut Pulszniß in der Meißnischen folge geboren. Wie hernach davon zu lefen*, 1605, dřevořez, 40 x 31 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 225

nám poskytuje informace, že byla provedena pitva novorozenců, a proto výtvarný projev mohl korigovat i přítomný lékař-anatom. Níže uvádíme text letáku:

Stese felßame Wundergeburdt / dardurch Gott der allmechtige / seinen grossen Zorn und Strasse an den unbußfertigen Menschlichen Geschlechte zu erfennen giebet / und uns zur warnung rechtschaffener Buß und Bekehrung vorstelllet / hat sich den 31 Januarii Anno 1605. des morgens fruhe umb 4. Uhr zur Pulßniß in der Meißnischen folge / zugetragen / und ist von einer Bäwrin diese Geburt / neben einer fonsten noch wolgestalten Geburt / die Mißgeburdt todt/ die ander aber leben / alles Weibliches Geschlechts / nu naber auch todt / ersolget. Ist auch solche Wundergeburdt / dergleichen vor nie gesehen / noch ersahren / Auff vorordnung / des Edlen / Gestrengen und Ehrenuhesten Wolff Georgen von Schönbergks auff Pulßniß/ Obern / Bretnigk und Gurig /. Als dieses orts Erb und Lehenherrn / in beh sein/ desselben Medici und andern deputirten Personen eroffnet / und die innerliche gestalt im Leibe / erforschet worden/ darinn ex sectione befunden / das es dren Lebern gehabt / zwo harte auff einander gewachsen/ und sehr tresslichen gros auffder rechten feiten/ und diesem nach auff der lincken feiten/ natürlicher Proption/ gegen dem Körper zu / mit angehesster Gallen/ deßgleichen 4. Nieren uber natürlicher grösse / als zum Corpore, und fonsten faum Kindern so fechs Jar alt sind / gehörig. Die gedärme sind sonften quo ad formam natürlie gewesen/ ausser das es cin anschen gehabt/ als menn es zwenerlen eingeweide gehabt/ Sind auch dren Magen und nur ein Herß/ folches aber gedoppelt zusammen gewachsen/ mit einer Lungen so dasselbe bedeckt/ befunden worden/ das Gehirn im Kopff ist auch in zwen theil/ wie Fonsten natürlie doch unterschieden/ das eine aber ganß gros befunden worden/ Eusserlich weiset diese Abconterten die gestalt der Wunder Geburt auff beiden seiten/ welche also zusammen gewachsen gewesen/ Hat cin Haupt gehabt/ ein Gesichte/ dren Ohren/ zwen natürliche/ das das dritte aber gedoppeli/ und in Naken/ welehes nur einen gehabt/ zusammen gewachsen/ auch zwey Weibliche Schamglieder besunden/ wie oben der abriß zeigt / Und dir dem Leser zur Warnung und Buß/ hierbey vorgestellet wird. Gedruet zu Budissin/ durch Nicolaum Zipfern.⁷¹⁴

⁷¹⁴ Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: „*Toto neobyčejně podivuhodné zrození / kterýmž Bůh Všemohoucí / hněv svůj velký a potrestání nestoudnému pokolení lidskému najevo dává / a nám jako varování pokání řádné a nápravu naznačuje / se dne 31. ledna, léta páně šestnáctistého pátého, rána brzkého ve čtvrtou hodinu ranní, v Pulsnitzu v míšeňském markrabství / událo / když tehdy u jedné selky toto zrození / vedle toho ještě další zrozenec ztepilý / načez nedochůdce umírá / ostatní však přeživší / všichni rodu ženského / nyní však již rovněž s životem vyhaslým / nastalo. Ať už jakékoli takovéto zrození podivuhodné / podobného nikdy předtím nikde nikým viděno jest nebylo / ani dosud známo není / na nařízení / šlechtice / přísného a ctihodného Wolfa Georgena von Schönberg z Pulsnitzu / nad / Bretnigk a Gurig / následovně postupováno bylo. Jakožto místní dědic a zeman / v zemi zdejší byvší / tentýž ranhojiče a jiné osoby delegované povolati se jal / aby uskupení vnitřní v těle / prozkoumali / uvnitř při pitvě vnitřnosti nalezeny byly / tři játra obsahující / dvě srdce navzájem srostlá / o velikosti zdravé, na boku pravém / a stejně tak na boku levém / rozměru přirozeného / vůči tělu zbývajícímu / s žlučníkem připojeným / taktéž 4 ledviny velikosti nadpřirozené / než jak k tělu by se slušelo, a jinak spíše dítěti tak šest let starému / náležející. Vnitřnosti jinak quo ad formam přirozené byly / mimo to tělo toto zdání vzbuzovalo / jako by vnitřnosti dvojí mělo / rovněž žaludky tři zde / nalezeny byly / a toliko jedno srdce / to však dvojnásobně srostlé / jednou plící totéž pokryto / mozek v hlavě taktéž ve dvou dílech byvší / jinak přirozené avšak rozličné / ten jeden však zcela veliký nalezen byl / navenek tato bytost mýtická podobu zroence podivuhodného vykazuje, na obou bocích / ty tedy srostlé býti se zdály / jedna hlava zde byla / jeden obličej / tři uši / dvě prosté / to třetí však zdvojené / a na šíji / kterouž toliko jednu mělo / přirostlé bylo / rovněž dvoje vnější pohlavní orgány ženské nalezeny byly / jak náčrt výše naznačuje / který čtenáři pro varování a pokání / zde uveden jest. Vytisštěno v Budyšině / prostřednictvím Nicolause Zipferna.“*

Přestože se jedná o poměrně naturalistickou reprezentaci znetvořených dvojčat, jejich interpretace se pohybuje v dramatickém moralistickém kontextu. Událost vylíčená v tomto jednolistu byla interpretována luterským knězem Albínem Mollerem (1541–1618) jako boží hněv a varování, jimž lidi nabádal, aby činili pokání.

Podobný případ narozených dvojčat byl prezentován na jiném letáku z roku 1606.⁷¹⁵ Jedná se o mědiryt se signaturou HV⁷¹⁶ vyobrazující mrtvolu novorozenců před začátkem jejich pitvy.⁷¹⁷ Ilustrace znázorňuje srostlá dvojčata dle typu cephalothoracopagus, je téměř identická s předchozím dřevořezovým letákem. Jednalo se ale o ilustraci vztahující se k jiné události podivuhodného porodu. Na jednolistu je sice rovněž zobrazena mrtvola novorozenců, ale tentokrát nemůže být považována za vědeckou. Nespatříme zde totiž ani pupeční šňůru, ani znázornění místa jejich propojení, pouze to, jak se navzájem objímají. Jedná se o uměleckou stylizaci, autor záměrně vynechal některé anatomické detaily jejich postižení. Ilustrátor klade důraz na hlavy dvojčat a emoční expresivitu mrtvého znetvořeného obličejce. Nohy a ruce jsou protáhlé a překroucené, bytosti se navzájem objímají, což dodává zobrazení ještě větší dramatickosti. Současně je ale v tomto objetí i pozitivní symbolika. Text letáku ukazuje, že osoba byla pokřtěna jako Anna Marie, žila pouze patnáct minut a její existence tentokrát nebyla vykládána moralisticky.

*Wahre und wrgentliche abconterfetrung emes
Kindes geborn Zu Strasburg am 3 January
1606, deß nachts nach 12 uhr herm Spital
„thor neben dem gulden apssel. Davuon der
Vatter ein Schremer Steffan Schwartz ge“
Nant, die mutter Anna, und so es beyde merde
Tins gewesen, ist eß Anna Maria getauffl
Hatt nur am antlitz 4 ohren 1 Hertz /
1 Lung, 2 Leber, und gelebt ¼ stundt.⁷¹⁸*

⁷¹⁵ **Monogramista HV**: Siamská dvojčata Anna Maria, 1606, mědiryt, 29 x 23 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 244

⁷¹⁶ Signatura HV pravděpodobně patřila umělci, který pracoval v tiskárně Johanna Bussenmachera v Kolíně nad Rýnem. Je možné, že se jedná o rytinu, která byla předlohou pro několik podobných letáků.

⁷¹⁷ To, že pitva pravděpodobně proběhla, naznačuje text letáku, který uvádí uspořádání vnitřních orgánů. K ilustraci pravděpodobně přispěl i lékař, jenž konstatoval úmrtí.

⁷¹⁸ Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: „*Pravdivé a skutečné kontrafaktum děťátka jednoho, kteréžto / ve Štrasburku dne 3. ledna, léta/ páně šestnáctistého šestého, /v noci po hodině dvanácté v rodině chudobné narozeno bylo / (brána vedle zlatého jablka?) / Jeho otec tesař Steffan Schwartz zvaný, matka Anna, / a*

Navzdory tomu, že tento mědiryt byl nejspíše vytvořen dle skutečného modelu a proběhla i pitva novorozence, nebyl jev postižených dvojčat vyobrazen vyloženě negativně. Mědirytec se je snažil poupravit a zde dochází k určité idealizaci.

Případ narození Anny Marie byl ilustrován i na jiném letáku s názvem: „*WAHRE UND ENGENTLICHE CONTREFACTUR EINER WUNDER geburt/ mi teinem Haupt/ einem Mund/ einer Nasen/ zwenen Augen/ vier ohrlein/ vier Armen und Hanlein/ auch vier Sshenklein und Fußlein/ von dem Haupt oben an/ Halß / Brust/ und Leiblein biß auff den Nabel ein Leib/ under dem Nabel aber zwey Leiblein habend/ beyde Weydlein. So in der Statt Straßburg eingang gegenwertigen 1606. Jahr anff diese Welt geboren worden. Durch N. N. Doctorem Medicinae türklich beschrieben*“.⁷¹⁹ Jednolist pochází z roku 1606 a byl vytištěn ve Štrasburku Johannem Bussemachrem.⁷²⁰ Na rozdíl od předchozího jednolistu zachycuje tento mědiryt mrtvolu siamských dvojčat zepředu a zezadu. Vrásčitá těla nedonošených novorozenců s ochablým svalstvem, pupeční šňůra a detailní zpracování jejich propojení ukazuje na to, že se jedná o vědeckou ilustraci, která byla zpřístupněna skrze leták. Ilustrace a příběh letáku vlastně spojují podivuhodné narození monstra s vědeckou pitvou a moralistickým posláním:

Eghat zu eingang dieses Nemen Jars nach Christi geburt ein Tausent Gechshundert und Sechs den dritten tag Monats Januarij nach dem alten/ den 13. aber nach dem neue und Gregorianischen Calendar umn Witternacht zu 12. uhren/ in der Statt Straßburg / Anna β Stessen Schwarßen des Schreiners unnd Burgers daselbst eheitcher haußfrau/ hienäch abgerissene wunder geburt auff die welt gebracht / So ungefährlich auff ein halbe stundt gelebt/ wegen seiner schwachheit getäufft/ und weil es zwen Wendlein gewesen/ Anna Maria genent morden/ die waren also gestaltet. Erstlichen die Häubtlein/ so zusammen gewachsen erschienen/ wahren/ gleichsam ne in die breit gedrückt weren / hat auffder einen senten/ ein seine erhabene Stirn/ ein Häßlein mit seinen zwenen Naßlöchlein/ ein Wund/ auff ieder senten ein öhrlein/ einen Halß der zimlichen dicte/ ursach bende Hälßlein zu einem gewachsen waren/ forder die Brüstlein unnd Leiblein biß ahn den Nabel/ von dem die Nabelgert (wie mans nennet) herausser gieng gegen und aneinander ein leib/ hat vier under schiedliche wol Proportionirte armlein mit seinen handMein. In gleichem von

jelikož tak oba zrození jako by zdvojeni byli, / Anna Maria pokřtěno bylo. / Na lici jen 4 uši, 1 srdce, 1 plíci, 2 játra mělo, a 1/4 hodinu pouhou žiti smělo.“

⁷¹⁹ Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové „*PRAVDIVÉ A SKUTEČNÉ KONTRAFAKTUM JEDNOHO ZROZENICE podivuhodného / s jednou hlavou / ústy jedněma / nosem jedním / očima dvěma / čtyřma ušima malýma / čtyřmi pažemi a čtyřma rukama / taktéž čtyřma nohama a čtyřma chodidly malými / od hlavy nahoře / přes krk / hrud' / a tělíčko až po pupek tělo jedno / pod pupkem avšak tělíčka dvě majíce / taktéž lýtka obě. Tak stalo se ve městě Štrasburku nynějšího roku šestnáctistého šestého, kdy na svět tento narozen byl. Popsáno doktorem medicíny N. N. v jazyce tureckém.*“

⁷²⁰ J. Bussenmacher byl mědirytec, tiskař a nakladatel z Kolína nad Rýnem činný v letech 1580–1613; **Johann Bussemacher**: WAHRE UND ENGENTLICHE CONTREFACTUR EINER WUNDER geburt, 1606, mědiryt, 38 x 24 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 242

dem Nabel unterwarts zwen unterschiedliche Leiblein/ mit seinen hindertheilen/ Weiblichen glidlein/ vier unterschiedliche Schienbeinlein/ mit seinen fueslein in rechter volfomenheit und disposition/ das klar zuerkennen/ das es zwen kinderlein weiblichen geschlechts sein follten. Daß auff der rechten seiten hat sein rechtes ärmlein uber de lincter Setten linckes armlein geschlagen/ und desselben Leiblein/ wie auch daß lincte mit seim armlein daß rechte umfängen. Es hat auch das auff der rechten seiten/ sein rechtes Schenctlein zwischen des lincten Weidleins bendeu Schenctlein liegen/ das deß lincten linctes Schenctlein oben lage. Auff der anderen seiten/ wahr das Hauptlein den vorden theil in der breite gleich/ und deß rechter sein Kindleins linckes ohrlein/ und des auff lincter seit recytes ohlein zusammen/ das doch ein iedes sein absonderlich erschiene / und anders nichts dan das die ohrlaplein unden an sast zusammen giessen/ das haubtlein sonsten uberal haarig mit schwarßen härlein/ das leible aber hat / wie die Kinder auff die welt zubringen pslegen weissen harlein/ Lanuginem.

Das Halßlein wie auff der andern/ gaß aneinander/ auch als die eiblein biß an den Nabel wie auff der andern seiten/ und hat daß Kindlein auff der lincten seiten sein rechtes ärmlein uber des andern auff der rechten seiten linctes ärmlein geschlagen/ und also beide Kindlein ie eins das ander mit benden ärmlein und handlein umfängen. Deßgleichen hat des lincter seiten rechten schencslein war/ und also auff einer seiten wie auff der andern uber einander geschrenctet lagen/ wie dan der Ubriß und Contrafait klarlich und deutlich vor augen stelt. In ihrer auffnung und Section hat man besunden / das sie zwen Mägelein/ zwen herblein/ zwen leberlein der eines die gall uber sich wider die Natur/ das ander aber under sich. Item vier Nierlein/ einen schlund/ auch se des nur die halb lung/ und kein milßlein gehabt haben. Die leng der geburt von haubtlein oben an/ biß zu ende des fußlein/ wie das geschrenckt lage/ hat diser Linien viere. Wan aber auch solche wunder Geburten/ neben andern ungewöhnlichen zeichen und wund erwerckten/ nichts weniger under die zeichen Gottlichen zorns und ungenade/ gezelt werden/ und in marheit zuzehlen seind/ So haben wir Menschen lung und alt/ hoch und nider/ Wetb und Mann solches alles wol zu gemut zuztehen/ zu mahrer rewe und buß uns zu keren/ von Sunden abzustehen/ und ein bußfertiges Gott wolgefelliges leben zuführen/ desto mehr ufsach und anleitung. Der liebe getrewe Gott wolle uns sein anad und guten Geist werleihen/ daß solche und dergleichen wunder/ als zorn zeichen/ wahre Gottes forcht und frucht der Gottseligkeit ben uns wircken und verbringen mögen Amen.

Ersilich Gedruckt zu Straßburg/ Nachmals zu Collen Ben Johann Bussemacher. M. DC. VI. ⁷²¹

⁷²¹ Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: „Událo se na počátku roku tohoto nového po narození Krista, léta páně jednoho tisícího šestistého šestého, třetího dne měsíce ledna podle starého / leč 13. dne podle nového a gregoriánského kalendáře o půlnoci ve 12. hodinu / ve městě Štrasburku / kdy Anna se Steffanem Schwartzem, mistrem tesařským a občanem tamtéž, hospodyně v manželství žijící / posléze podivuhodného zrozence nesourodého na svět přivedla / ten přibližně půlhodinu živoucí / kvůli své neduživosti záhy jest / a neboť zde děťátka dvě k zrění byla / Anna Maria nazývána byla / tak budiž stvořena byla. Již na první pohled hlavičky / tak dohromady srostlé se zdály / býti / jako by jedna takřka do šíře vtačená byla / na straně jedné / jedno čelo své vypouklé majíc / jeden nosík se svými dvěma dírkami nosními / jedna ústa / na každé straně jedno ouško / jeden krk poměrně silný / samostatné krčky oba v jeden srostlé byly / vpředu hrudníčky a tělíčka až k pupku sahající / od něhož pupeční prut (jak nazýván jest) ven vycházejí, navzájem proti sobě a vedle sebe jedno tělo / čtyři rozličné pěkně rostlé paže malé se svými ručičkami majíc. Stejnou měrou od pupku níže dvě tělíčka různá / se zadečky svými / ženskými ústrojími pohlavními / čtyřmi bérce různými / se svými chodidly malými, v dokonalosti správné a rozvržení / tedy jasně k rozpoznání jest / že děťátka tato dvě pohlaví rodu ženského býti mají. To děvčátko na pravé straně má pravou paži svoji nad tou na levé straně levou paži položenou / a totéž tělíčko / tak jako to levé se svými pažemi malými to pravé objímají se zdálo. Toto také na pravé straně majíc / své pravé stehýnko mezi levými lýtky ležíc / levé stehýnko děvčátka levého nahoře nachází se. Na straně druhé / hlavička v přední části co do šířky stejná byla / a levé ouško děvčátka na pravé straně / a pravé ouško děvčátka na levé straně / že přec každé zvláštním býti se zdálo /

Tento leták sice přibližuje průběh pitvy, která by dokázala uspokojit i vzdělaného čtenáře, zároveň ale využívá moralistický výklad a interpretuje monstrum v náboženském kontextu. Této interpretaci je avšak ponechán poměrně malý odstavec. Vypracování podobizny novorozenců bylo pravděpodobně konzultováno s lékařem či v průběhu pitvy. Přestože grafik perfektně zachytil naturalistickou podobu znetvořených novorozenců, o čemž svědčí znázornění pupeční šňůry a vrásčitá kůže, volí zvláštní překřížené pozice rukou a nohou novorozenců, jako by se navzájem objímali.

Je zajímavé, že toto vyobrazení bylo využito Janem Theodorem de Bry (1561–1623) jako předloha pro ilustraci srostlých siamských dvojčat v knize Johanna Schencka von Grafenberga *Monstrorum historia memorabilis* z roku 1609.⁷²² Na původním mědirytu se anonymní grafik snaží o naturalistické provedení, které vzhledem ke kontextu objektivně svědčí o zrůdnosti a ošklivosti zobrazeného jevu. Jan Theodor de Bry ve své ilustraci naopak prezentuje jev srostlých dvojčat s roztomilým obličejem a baculatýma nožičkama, což svědčí o tom, že pravděpodobně neviděl tento případ v reálu a možná ani nevnímal podobná narození negativně. Existuje také možnost, že J. T. de Bry měl umělecké nutkání jakýmsi způsobem idealizovat podobná zrůdná vyobrazení.

Dále bychom chtěli poukázat na jednolist⁷²³ ze sbírky SZM, v pořadí šestý, který přináší informaci o podivném porodu ve vsi Míčina⁷²⁴ v roce 1620. Tisk obsahuje velkou mědirytovou ilustraci, která zobrazuje siamská dvojčata vyrůstající ze společného těla.

a jiného nic než lalůčky ušní dole na hlavě slévající se / hlavička jinak všude vlasatá s černými vlásky / těličko ale majíc / jak tak děťátka zrovna na svět přišedší mívají chloupky bílé / Lanuginem. Krčky jedné jako druhé / zcela vedle sebe / rovněž jako tělička až k pupku jako na druhé straně / a děťátko na levé straně svou pravou paži přes druhé děvčátko na pravé straně svoji levou paži propletenou majíc / a tak se obě děťátka, jedno jako druhé, oběma pažemi a ručičkama objímají. Rovněž tak podobně na levé straně pravé stehýnko se nacházejíc / a tedy na jedné straně stejně jako na druhé vzájemně nad sebou křížíc se ležela / jak poté náčrtek a kontrafaktum jasně a zřetelně před oči klade. Po následném otevření a oddělení nalezeno bylo / že ony dva žaludky / dvě srdíčka / dvě játra jednoho žlučníku nad sebou, proti přírodě / to druhé však pod sebou mají. Toliko čtyři ledviny / jeden hltan / každé taktéž jen poloviční plíci / a slezinu žádnou nemělo. Délka zrozence tohoto od horní části hlavičky / až na konec chodidel / jak tak natažený ležíc / linie tyto celkem čtyři majíc. Leč kdykoli takovýto zrozenci podivní / vedle jiných znamení a poselství neobvyklých pozornost vzbuzovali / nicméně znamení Božího hněvu a nemilosti / přičítání jsou / a většinou tak vskutku přičítáno jest / tak musíme my lidé, mladí i staří / vyššího i nižšího vzrůstu / ženy i muži pro toto vše snad k pokoře se dáti / ke skutečné lítosti a pokání se obrátiti / od hříchů upustiti / a v Božím pokání život přijemný vésti / tím více motivu a naučení. Milosrdný a věrný Bůh kéž nám milost svoji a dobrého ducha propůjčiti ráčí / aby takovéto a podobné divy / jakožto znamení hněvu / skutečnou bázeň Boží a zbožnost v nás vyvolaly a probudily. Amen. Poprvé vytištěno ve Štrasburku / Poté v Collenbergu prostřednictvím Johanna Bussemachera. Léta páně M. DC. VI.“

⁷²² **Johann Theodor de Bry:** Siamská dvojčata, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 58

⁷²³ **Anonym:** Siamská dvojčata, 1620, mědiryt, 31 x 24 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 565

⁷²⁴ Dnešní Dolní a Horní Míčina na Banskobystricku.

V horní levé části ilustrace je popisek: „*DIß HAUBT IST ETWAß SCHWARTZ MIT BLUED UNDER LOSSEN*“.⁷²⁵ Pod obrázkem se text dále rozšiřuje:

*Ein solches Khnäbla ist inn
Bergstetten geboren worden
In der mitschina einn halbe meill von neysoll.
[Ručně připsáno]: 1620. Mens. Zidt(?).⁷²⁶*

Grafická podoba siamských dvojčat je celkem dobře vyvedena, ale nejedná se o figuru novorozence. Je otázkou, zda byl ilustrátor vůbec schopný anatomicky správně zobrazit dětskou postavu, či zda to pro něj nebylo tak důležité. Dvojčata mají kudrnaté vlasy, což by mohlo poukazovat na jejich nízký věk. Na mědirytu vidíme dobře vypracované svalstvo dospělého jedince a zvláště zvolenou polohu překřížených nohou. Dalším zajímavým faktem je, že se grafik snažil naturalisticky vypracovat celou postavu. Znázorňuje místo propojení a zdůrazňuje abnormalitu tohoto jedince, což by mohlo svědčit o tom, že autor pracoval dle živého modelu. Zároveň zcela odmítá vyobrazení primárních pohlavních znaků, což by mohlo znamenat androgynnost znázorněné osoby, nebo se spíše jednalo o „protestantskou slušnost“ ilustrátora. Tato grafika je poměrně rozporuplná a obsahuje jak realistické, tak vymyšlené elementy. Stejně tak se zdá být na pomezí pozitivní a negativní reprezentace. Není tu však žádný moralistický vzkaz, jedinec je zobrazen zemřelý se zavřenými očima. Jedna ze dvou hlav postiženého je začerněná, což poukazuje na jeden z důvodů, proč podobný tvor zemřel. Vypadá to na jakýsi pokus o realistické znázornění pitvy, grafika je ale hodně stylizovaná, ale není dramatická, naopak spíše působí poklidným dojmem. Umělecké podání zde každopádně převládá nad realistickým ztvárněním.

Poslední námi nalezený leták pochází z roku 1620 a nese název: „*WARHASSTIGE UND EIGENTLICHE CONTRAFACTUR EINER WUNDER lichen Mißgeburts*o den 26. Augusti dieses 1620. Jahrs zu Renarßhofen ein Meil Wegs von Newburg ander Ihonaw gelegen von eins Schmidts Weib daseibsten/ addie Welt todt geboren und folgendes auß Beselch der Fürstl. Obrigseit durch Mang Kilian/ Fürstl. Psalßgrds. Contertern zu besagtem Newburg abgerissen und contersent worden“.⁷²⁷ Tento jednolist

⁷²⁵ Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: „*HLAVA TATO TROCHU ČERNÁ JEST, S NÁDECHEM MODRAVÝM POD lalokem svým.*“

⁷²⁶ Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: „*Takovýto jinoch / v Bergstettenu narozen byl / v Mitschina půl míle od Neysoll / léta páně šestnáctistého dvacátého, lidských věků (?).*“

⁷²⁷ Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: „*PRAVDIVÉ A SKUTEČNÉ KONTRAFAKTUM JEDNOHO NEDOCHŮDČETE podivuhodného, dne 26. srpna, léta páně šestnáctistého dvacátého v Renarshofenu / na*

obsahuje dvě mědirytové ilustrace znetvořeného novorozence.⁷²⁸ Jedná se o ztvárnění mrtvolý siamských dvojčat, jež mají dvě hlavy, čtyři ruce a tři nohy. Přestože je grafika na tomto jednolistu mistrovsky provedena, nejedná se o naturalistickou ilustraci, i když je v textu uvedena zmínka o pitvě. Především se jedná o to, že pro výtvarníka nebylo důležité zobrazení pupečníku.⁷²⁹ Mang Kilian měl určité potíže s vyobrazením dětské postavy, a proto zde vidíme svalnaté torzo dospělého jedince, na které jsou nasazeny hlavy puttů. Toto vyobrazení dokáže u čtenáře vyvolat mylnou představu, jelikož neprezentuje anatomii novorozenců.⁷³⁰ Vyobrazení jejich příliš svalnatého těla mohlo být stylizováno či idealizováno v rámci manýristické tradice. Kombinuje tak realistické elementy zrůdných nohou a rozštěpení hrudníku spolu s přehnanou svalnatostí a „andělskými“ obličejí a baculatými proporcemi puttů. Velice zajímavá je volba gest novorozenců, kteří se symbolicky objímají. Dále uvádíme popis události umístěný pod grafikou:

Diese bende Kinder sennd einer recht zeitlen Geburt unnd Grosse/ auc offenes Wundes gewesen/ als wann sie stark schrenen wolten/ haben auff den Köpffenrotbraun pick es Har gehabt/ einander mit den Armen umsangnen/ als wenn sie einander lieben/ füssen/ oder aber starh mit einander ringen wolten/ das eine dem andern mit der linken/ das ander aber mit der rechten Hand das Haupt herben trukend/ eines dem andern den Arm auff die Achsel/ das ander aber auff die Seiten legend/ der hinder Fuß/ so auß dem Ruken gangan/ ist auff dem rüst/ wie ein Daumen anzusehen/ sonsten aber hater...

Arm gletscheinend gewesen/ die andere zween Untersüß seind über sich gekrümpft gestanden also / daß sie ben ihrem Leben/ entweder auff den knoden oder seiten deß Fusses hetten gehen müssen / haben auff Erössnung und Besichtigung deß innerlichen Leibs zwen Herß gehabt / deßwegen sie von oben her zwenen Menschen / unter dem gürtel aber nur einem Menschen aleich gesehen/ gestalt sie dann auch nur einen magen / und ein Wolersand Mannlichs Gliedt gehabt haben/ als sie ben der Mutter dren ganßer tag in der Geburt gestanden/ sennd sie endlichen Samstags den 26. Augusti stylo veteri und 5. Septemb. Stylo novo, von...

Und schnoden Welt/ durch diese wunderbarliche Mißgeburdt / für eine zukünsstige Strass/ ihres täglich foreseßenden ruchlosen und fündlichen Lebens / zur warnung andeuten und praes'figuriren lassen wollen/ das wird zwar leider Gott erbarmt / die Zeit mit sich bringen: Es ist aber unschwer zuer achten / daß es mehr ein Zeichen und Vorbott seines wider uns erbrannten gerechten Göttlichen Zorns / als einiges Signum futurae pacis, amoris et fraternitatis mutuae sehn werde / seine Göttliche Almacht wolle iedech

mili cesty vzdáleném od Neuburgu na Dunaji ležícím / jedné ženě kovářově tamtéž / na svět mrtvě narozeno přišlo / a poté / na nařízení vrchnosti knížecí / prostřednictvím Manga Kiliana / knížecí knihy žalmů kontrafaktum ve zmíněném městě Neuburgu / načrtnuto a zkoncipováno bylo.“

⁷²⁸ **Mang Kilian:** WARHASSTIGE UND EIGENTLICHE CONTRAFACTUR EINER WUNDER, 1620, mědiryt, 37 x 30 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 560

⁷²⁹ HOLLÄNDER 1922, 61

⁷³⁰ Tamtéž, 62

alles umb der Rechtglaubigen/ und in der waren/ allein feligmachenden Religion standthasstig verharrenden... [dále text není dobře čitelný]... ⁷³¹

Z textu můžeme usuzovat, že interpretace podobného jevu představovala opravdu velký problém, může tak být vykládána jak pozitivně, tak negativně. Rozhodnutí bylo na autorovi textu, který se rozhodl pro negativní výklad a považoval toto monstrum spíše za znamení božího hněvu, než za znamení budoucího míru, lásky a bratrské vzájemnosti. Umělec ale měl na to jiný názor.

Docházíme k závěru, že znázornění jevu „homo deformis“ na jednolistových ilustracích mělo téměř vždy moralistický výklad. Pozitivní vyobrazení jevu monstrózních narození se projevovalo v několika aspektech. Jednalo se o schematizaci vyobrazení, což ukazuje určitou „lhostejnost“ k anatomickým detailům. Výtvarníci dokonce dokázali ignorovat sám fakt úmrtí „homo deformis“ a zobrazovali je spíše jako mytologickou postavu. Tato mytologizace předpokládala využití ikonografických elementů, pro pozitivní prezentaci se dokonce mohla využívat symbolika Ježíše Krista.

Negativní reprezentace monster chápe jev „mißgebur“ jako Boží trest a znamení nadcházející apokalypsy. Záměrem této prezentace byla dramatizace a snaha vyvolat u diváka strach. Pro dosažení tohoto cíle volili výtvarníci buď naturalismus, nebo naopak využívali ikonografické principy, které jim umožňovaly konstruovat hybridní monstra za využití lidských a animalistických prvků. Pokud se jednalo o naturalismus, ilustrace přinášely vyobrazení smrti jedince a výtvarník se snažil o anatomickou přesnost znetvořeného novorozence. Taková letáková produkce může dokonce zčásti odpovídat i principům vědecké ilustrace, protože často vznikala během pitev či byla konzultována s lékařem. Na druhou stranu snaha pravdivého znázornění monstra byla pouhým prostředkem

⁷³¹ Za překlad děkuji Bc. Soně Brožové: „*Obě děti tyto kvůli narození včasnému a velikosti / rovněž divem upřímným byly / jako by silně vyděsiti chtěli / na hlavičkách červenohnědý hustý vlas maje / vzájemně pažemi se objímajíce / jako by se spolu milovali právě / taktěž chodidly / či snad tvrdě spolu zápasiti chtíc / že jedno druhému levou / to druhé však pravou rukou hlavu mačkaje / jedno druhému paži na jeho rameno / leč to druhé na boky pokládajíc / noha vzadu / tak na zádech zasazena jest / jako palec vypadajíc / leč jinak majíc ... Zbytek vzezření stejného byl / ostatní dvě stehna přes sebe zkrouceně postavena byla, tedy / že během žití dalšího svého / buď po kotniku nebo po boku chodidla by bylo bývalo muselo chozeno býti / při otevření těla a ohledání vnitřností dvě srdce v těle měla / tudíž shora nazíráno dva lidé / leč pod pasem toliko vzezření člověka jednoho připomínalo / v těle utvářen poté rovněž toliko žaludek jeden byl / a jeden dobře uzpůsobený mužský úd pohlavní mělo / nežli, poté co u matky tři dny celé po zrození zůstalo / konečně v sobotu dne 26. srpna kalendáře starého a 5. září kalendáře nového bylo, ...A svět pustý / prostřednictvím tohoto nedochůdčete podivuhodného / pro potrestání budoucí / života svého denně vedeného bohaprázdného a hříšného / varování naznačiti a předkonfigurovati nechati chítiti / že sic smilování / s dobou s sebou přinášeno jest: Leč těžké vyzoporovati není / že by to žel Bohu spíše jako znamení a předzvěst proti nám nasměrovaného Božího hněvu spravedlivého / než jakési znamení budoucího pokoje, lásky a bratrské vzájemnosti / nahlíženo býti mohlo / jeho Boží všemohoucnost chce však vše kolem pravoslavného / a vskutku / samospasitelného náboženství vytrvale setrvávajícího.“*

pro prezentaci ošklivosti a dramatičnosti jevů. Proto je vlastně nemůžeme považovat za pouhé dokumentační vyobrazení. Ve skutečnosti byla stylisticky upravována.

Ukázalo se, že vyobrazení znetvořených siamských dvojčat v sobě mohlo kombinovat prvky pozitivní a negativní prezentace. Jedná se o to, že znetvořená těla monstrózních novorozenců nemůžou být prezentována vyloženě ošklivě, protože by se jednalo o kategorii zla. Ve skutečnosti jev siamských dvojčat měl numinózní povahu, která se charakterizuje intenzivním prožitkem tajuplné a strašidelné přítomnosti posvátného božstva. Aby výtvarník vystihl dobrou podstatu tohoto jevu, musel vyobrazení znetvořených siamských dvojčat upravit dle principů pozitivní reprezentace. Zde vzniká vizuální paradox z hlediska principu numinózity. Čím realističtěji byl vyobrazen zemřelý znetvořený novorozenec, tím silnější byl divákův prožitek božské moci, strašidelné, ale zároveň blahodárné. Jinými slovy ošklivost zde hrála důležitou roli právě jako vyjádření podstaty této všemohoucnosti Boha. Na druhou stranu měl výtvarník ve svém projevu za úkol upřesnit, že se jedná o pozitivní sílu, proto často volil elementy idealizace, které by pomohly divákovi zpříjemnit vizuální prožitek.

4. Vyobrazení deformovaných podob lidského těla v uměleckých sbírkách v českých zemích v mezinárodních souvislostech

4.1. Otázka realismu na portrétech abnormálně postižených

V renesančních šlechtických a panovnických sbírkách nacházíme umělecká díla, která nesou vyobrazení „homo deformis“. Nejčastěji se jedná o olejomalby, grafické listy či knižní ilustrace, které byly součástí obrazových galerií a kabinetů kuriozit. S námětem „homo deformis“ se také můžeme setkat na freskách, které zdobily fasády šlechtických sídel.

Vyobrazení deformovaných podob lidského těla se nejčastěji objevují jako součásti pojednání o fauně či přirozených a nadpřirozených kuriozitách. Dále se mohly také vyskytovat na obrazech s mytologickou tematikou, mnohofigurálních každodenních scénách a na portrétech.

Na renesančních olejomalbách 16. století nenajdeme podobizny těžkých případů lidské monstrozity, pokud postižení nebyli schopni života.⁷³² Nejčastěji se vyskytují postavy s růstovými poruchami, s přebytečným ochlupením a ojediněle můžeme spatřit jiné formy deformace, jakou zachycuje například podobizna kaligrafa Thomase Schweickera.⁷³³ Jednalo se o vyobrazení kuriozit, které byly jakousi „bizarní verzí normálních lidí“, jejichž vzhled byl buď přehnaný, anebo miniaturní. Každopádně portréty „homo deformis“ ukazují, že byli tito lidé určitým způsobem zařazeni do dvorské společnosti.⁷³⁴

Důvod, proč byla podobná umělecká díla vytvářena, mohl být spojen s funkcí portrétu jako uměleckého žánru. Portrét je vlastně umělecká forma, která se snaží zachytit individuální rysy vnější podoby člověka. Tato podoba závisí na době a místě vzniku díla, společenském postavení portrétovaného a na malířově interpretaci modelu.⁷³⁵

Je pravda, že určení portrétu se neomezuje pouze na poskytování podobnosti s originálem. Jako důležité se rovněž jeví vyjádření osobních a individuálních vlastností modelu tak, jak je vnímá umělec.⁷³⁶ Z tohoto důvodu portrét zároveň obsahuje malířovu vizi

⁷³² Pod pojmem těžké případy lidské monstrozity myslíme například narození siamských dvojčat. V renesanci nepochybně existuje tak zvaný druh posmrtných portrétů, týká se to většinou šlechtických osob.

⁷³³ Portrét Thomase Schweickera jsme ale zařadili do kapitoly o jednorukých kaligrafech, protože se jeví jako typický příklad, když bizarní námět postiženého pouličního umělce je prezentován ve „vysokém“ umění šlechtických sbírek.

⁷³⁴ Více k tomu viz podkapitulu 2.1.

⁷³⁵ KUBÍKOVÁ 2016, 27; DANILOVA 1998, 12–13; SIDOROV 1927

⁷³⁶ TROITSKAYA 2018, 38

živého prototypu, kterou se snaží vyjádřit v individuálních rysech vnější podoby člověka.⁷³⁷ V umělecké interpretaci hraje roli několik důležitých faktorů. Příkladem jsou požadavky objednavatele, malířova schopnost tyto požadavky zvládnout a také subjektivita vnímání portrétované osoby.⁷³⁸

Nejtěžším úkolem při vytváření portréту „homo deformis“ byla pravděpodobně jejich deformovaná podoba, která vyžadovala správné naturalistické podání. Zároveň mohla být jejich zručnost podstatným problémem pro umělce.

Zde je důležité opět připomenout funkci portréту, která pochází z jeho historického vývoje. Německý historik umění Hans Belting dokázal, že se portrét vyvinul z pohřební masky.⁷³⁹ Uvádí, že v rané etapě lidských dějin byla maska zesnulého a portrét žijící osoby rituálními předměty, jimiž se lidé snažili o věčnou podobiznu člověka určenou pro záhrobní říši.⁷⁴⁰ Starořímská maska mrtvých sloužila také k uschování těla, ale spíše se jednalo o zachování pozemského jedinečného vzhledu člověka, o zřejmou demonstraci jeho existence.⁷⁴¹

Historickým vývojem tak vznikají dvě nejdůležitější funkce portréту – memora-tivní a reprezentativní,⁷⁴² které zároveň připomínají, že si v sobě portrét do určité míry ponechal jakousi rituální složku. Přestože spolu tyto dvě nejdůležitější funkce souvisely, nebylo vždy jednoduchým úkolem jejich současné zvládnutí.⁷⁴³ V tomto bodě se setkáváme s problémem realistické podobnosti v portréту a umělecké interpretaci, protože sám fakt dokonalé dokumentární přesnosti portrétovaného nesouvisí s uměleckým dílem.⁷⁴⁴

Základním principem portrétního vyobrazení je individualita portrétovaného, která se vyjadřuje specifickým tělesným projevem ducha a zjevnými charakteristickými rysy.⁷⁴⁵ Ty mají odrážet vnitřní svět a povahu osoby.⁷⁴⁶ Proto je pro vytváření portréту

⁷³⁷ KUBÍKOVÁ 2016, 27

⁷³⁸ Tamtéž, 7

⁷³⁹ BELTING 2002, 77

⁷⁴⁰ Tykalo se to staroegyptského umění, kdy pohřební maska zachovávala věčnou podobiznu člověka pro království Osirise.

⁷⁴¹ BELTING 2002, 120

⁷⁴² Portrét se vyvinul ze starořímských malovaných masek a obrazů, které byly součástí pohřební výbavy a sloužily k uschování mrtvého těla. Viz BELTING 2002, 120–121; KUBÍKOVÁ 2016, 27

⁷⁴³ BELTING 2002, 121; Tento protiklad se dá spatřit ještě na antických pohřebních vyobrazeních, které by dle způsobu zobrazení měly být realistické. Ale na druhou stranu existovala určitá potřeba idealizovat zemřelého.

⁷⁴⁴ DANILOVA 1998, 53

⁷⁴⁵ TROITSKAYA 2018, 39; CIRES 1928, 86–158

⁷⁴⁶ Tamtéž

důležité poznání jiného jako fenoménu.⁷⁴⁷ V případě podobizen „homo deformis“ ale tato složka představuje určitý problém z hlediska mentality 16. století.

I když jsou portréty lidských kuriozit často považovány za dokumentární,⁷⁴⁸ nesmíme zapomenout, že objednavateli byli jejich páni, kteří se snažili řídit umělcův projev na obraze.⁷⁴⁹ Jednou z nejrozšířenějších skupin vyobrazení „homo deformis“ je jejich společný portrét s vladařem, na němž jsou vyobrazeni v přepychových šatech a se šperky, což by mělo vypovídat o jejich sociálním postavení u dvora.⁷⁵⁰ Zde je také podstatné to, jak se prezentuje majitel podobného divu přírody.

Zmínili jsme, že portrétní žánr předpokládá práci s individualitou portrétovaného a vnímání jeho jako osoby, která je kombinací duševních a fyzických forem.⁷⁵¹ To však nutně neznamená, že portréty „homo deformis“ vypovídají o nich samotných jako o osobách, protože portrétní žánr může znázorňovat i zvířata a domácí mazlíčky. Zajímavou otázkou je, zda byli abnormálně tělesně postižení prezentováni na portrétech jako lidské bytosti, či nikoliv? To by nám částečně mohl prozradit jejich sociální status, protože do určité míry ovlivňuje způsob reprezentace. V reálném životě zastával „homo deformis“ na šlechtickém sídle často funkci baviče, proto mohl být na jejich podobiznách prezentován v souvislosti s komickou tradicí.⁷⁵²

I když portrét ukazuje určitou společenskou roli vyobrazené osoby, nesmíme přehlížet vztah umělce a modelu.⁷⁵³ Proces poznání duchovních vlastností abnormálně tělesně postižených v 16. století byl poněkud problematický. Portréty „homo deformis“ z tohoto období se nám vlastně snaží poskytnout indicie o názoru umělce na dané osoby a také na to, jak je vnímala soudobá společnost.

Domníváme se, že umělec mohl při vytváření portrétu „homo deformis“ pociťovat ke svému modelu odpor, strach či sarkasmus, a proto mohl přidávat do vzhledu portrétovaného libovolné prvky včetně groteskních a komických. Hans Belting také upozorňuje, že pokud je vztah k modelu spíše negativní, budou v obraze dominovat ideální nebo abstraktní formy.⁷⁵⁴ V této souvislosti chceme připomenout, že v renesanci byla populární pseudovědecká disciplína fyziognomika, která údajně měla zjednodušit

⁷⁴⁷ TROITSKAYA 2018, 39; CIRES 1928, 86–158

⁷⁴⁸ Slov. KUBÍKOVÁ 2016, 36

⁷⁴⁹ CAMPBELL 1990, 145

⁷⁵⁰ Tamtéž, 139

⁷⁵¹ DANILOVA 1998, 21–22

⁷⁵² FLEMING 2018, 2

⁷⁵³ BURKE 2007, 226; DANILOVA 1998, 34–35

⁷⁵⁴ BELTING 2002, 121

umělci poznání duševních vlastností osoby podle vnějších charakteristik. To ukazuje například spis Giovanni della Porty *De humana physiognomonia* z roku 1586, ve kterém autor porovnával lidské a zvířecí obličejy a jejich podobnosti vysvětloval shodným temperamentem a povahou. Fyziognomika mohla pomáhat renesančnímu malíři určitým způsobem v tvarování vzhledu portrétovaného pouze tehdy, pokud měl představu o povaze či vlohách modelu. To znamená, že k vytváření portrétu nebyla vždy nutná přítomnost živého modelu. Zmíněné skutečnosti se vlastně vztahovaly i na portréty „homo deformis“, které byly součástí sbírek kuriozit. Umělci je často vytvářeli dle předlohy, což ukazuje, že dosažení největší podobnosti portrétovaného nebylo vždy důležité.

Renesanční realistický portrét fungoval dle principu Platonovy dialektiky, kde obrazy odrážejí „ideje“ reality v redukované formě.⁷⁵⁵ Renesanční realismus tak nespočíval ve shodě obrazu s živým modelem, ale projevoval se v poměru díla k realitě jako k celku. Často rovněž souvisel s procesem rovnováhy mezi subjektivní a objektivní stránkou portrétu a projevoval se jako tendence k typizaci.⁷⁵⁶

Renesanční umělecké zobecnění předpokládalo směr k jednotlivým typům a idejím, protože takové „zobecnění“ umožňovalo hlubší pochopení jednice, jeho života a povahy.⁷⁵⁷ Tyto „vzory“ byly způsobem, jak přidat filozofický smysl osobám ze soudobého každodenního života. Renesanční typologie byla založena na jednotlivých bájích a legendách, které měly alegorický obsah. Tyto alegoricko-mytologické umělecké kategorie umožňovaly malíři vyjádřit lidské typy v několika významových vrstvách.⁷⁵⁸

Jinými slovy – na renesančních obrazech probíhala nezávisle na empirickém pozorování stejně mytologizace portrétované osoby.⁷⁵⁹

Když docházelo k procesu mytologizace určité osoby, často se stávalo, že osoba přebírala vlastnosti buď hrdiny, nebo zvířete.⁷⁶⁰ Portréty „homo deformis“ nebyly v této souvislosti výjimkou. Například lidé postižení hypertrichózou byli zařazeni do typologie divých lidí či svatých poustevníků, k zobrazení postižených růstovými poruchami čerpali umělci z tradice o národech Pygmejů či gigantech atd. Mytologizace jevu „homo deformis“ poskytovala řešení pro vyjádření jejich tělesných abnormalit a zrůdnosti. Díky

⁷⁵⁵ BELTING 2002, 180; FLEMING 2018, 2; NEUMANN 1963, 38

⁷⁵⁶ NEUMANN 1963, 27

⁷⁵⁷ Tamtéž, 38

⁷⁵⁸ NEUMANN 1963, 42

⁷⁵⁹ DANILOVA 1998, 34–35

⁷⁶⁰ Tamtéž

tomu nebyly obrazy s námětem abnormálně postižených, i když nesplňovaly estetické standardy, vždy malovány vyloženě ošklivě.

V následujících podkapitolách prozkoumáme, do jaké míry umělci využívali tuto mytologizaci při vytváření portrétu „homo deformis“ a zda ji kombinovali s naturalistickými detaily, či kladli větší důraz na vyjádření „duše“ a identity portrétovaného.

4.2. Vyobrazení postižených růstovou poruchou, jejich identifikace a reprezentace ve středoevropských uměleckých sbírkách

V literatuře panuje názor, že portréty trpaslíků fungovaly hlavně jako dokumentace jejich zvláštních fyzických vlastností.⁷⁶¹ Zdůraznění anatomických rysů bylo vizuální reprezentací „divů přírody“ a jejich portréty vypovídaly o zájmech vladaře.⁷⁶²

Tradičně se tělo trpaslíka zobrazovalo zdeformované a čím více byl zdůrazněn jeho malý vzrůst, tím více se zdál být neatraktivní a tím cennější byl. Jako by to, co bylo pro šlechtice nevkusné, se pro osobu trpasličího vzrůstu jevilo krásným.⁷⁶³ Jednalo se o kontrast, který deformovaní jedinci vytvářeli v porovnání s ušlechtilou osobou svých pánů.

Mohlo by se zdát, že se na trpaslíky vztahovala zvláště převrácená disproporční estetika. Ošklivost je ale pojem relativní a je úzce propojen s krásou. Standardním postupem při vyhotovení portrétu bylo buď přímé pozorování, nebo plnění požadavků majitele. Přitom poslední varianta často předpokládala estetickou úpravu skutečnosti. Mohli panovníci rovněž nechávat záměrně zkrášlovat podobizny trpaslíků? Nebo pravým důvodem k pořizování podobných obrazů byla právě ošklivost a tělesná deformace?

Ať už měli renesanční umělci získané jakékoliv poznatky ze živého modelu během studia, přesto portrétovaného většinou přetvářeli podle určitého vzoru podřízené ideje. Tomu jistě také napomáhalo učení o proporcích a kánony umělecké krásy.⁷⁶⁴ Avšak žádný renesanční kánon neukazoval, jak by umělci měli správně namalovat deformaci, ošklivost lidského těla.⁷⁶⁵ Každý umělec se musel spoléhat na vlastní schopnosti, správně

⁷⁶¹ GRIFFEY 2003, 39; KUBÍKOVÁ 2016 ; CAMPBELL 1990

⁷⁶² GRIFFEY 2003, 40

⁷⁶³ FLEMING 2018 ,76

⁷⁶⁴ NEUMANN 1963, 41

⁷⁶⁵ V renesanci neexistoval žádný jediný proporční kánon. Obecně je známo, že výška lidského těla by měla činit deset hlav dle Vitruvia, dle Celliniho by výška těla měla činit devět hlav. Také se dle Vitruvia často

vnímat fyziognomiku modelu a dobře je vystihnout. Proto bychom chtěli nejdříve ukázat, jak renesanční umělci zobrazovali postavu postiženou růstovou poruchou.

Je pochopitelné, že při zobrazení postavy trpaslíka nebo obra by se mělo jednat o odlišná měřítká. Největší problém zde ale dělají proporce, které jsou odlišné od proporcí obyčejných lidí.⁷⁶⁶ Postižení malformací by měli mít krátké nohy,⁷⁶⁷ pas na jiném místě, obtížnými body jsou také proporce hlavy, výška čela atd.⁷⁶⁸ Přesto existuje celá řada povedených renesančních podobizen trpaslíků, kde jsou tyto partie snadno rozpoznatelné.

V letech 1465–1474 zobrazil Andrea Mantegna na fresce na severní zdi „Camera degli Sposi“ dokonale propracovanou postavu trpaslice, která byla součástí výjevu dvorského života vévody Ludovica III. Gonzagy.⁷⁶⁹ Pro Mantegnův styl je charakteristická geometrická propracovanost perspektivy a proporcí. Jeho postavy byly velice statické a často vypadaly spíše jako sochy, což vyplývalo z jeho inspirace Donatellem a antickým sochařstvím. Postavu ženského trpaslíka Mantegna zobrazil stojící vedle Ludovicovy manželky Barbary Braniborské. Figura trpaslice se vyznačuje proporčními zvláštnostmi, pro něž jsou charakteristické nižší vzrůst a neproporční zpodobnění hlavy, čímž kontrastuje s postavami dvořanů. Velikost její hlavy představuje něco přes čtvrtinu celé výšky jejího těla, navíc je umístěna na téměř neexistujícím silném krku. Mantegna si také dal záležet na vypracování obličejových rysů trpaslice. Znázornil její vrásčitou tvář, masivní čelo a malý zploštěný nos.⁷⁷⁰

Trpaslíci byli často využíváni umělci jako kompoziční doplněk mnohofigurálních děl, která měla dokumentovat a reprezentovat společenský život. Do jisté míry se však nejedná o žánrové scény, protože postavy jsou idealizovány, mytologizovány a často jsou rozpoznatelní přítomní účastníci.

Dalším příkladem je freska „Pocty Caesarovi“ z roku 1520 od Andrea del Sarta (1486–1530), která se nachází v medicejské vile v Poggio a Caiano.⁷⁷¹ Toto dílo bylo vytvořeno pro papeže Lva X. a mělo sloužit jako historická alegorie připomínající faunu

udává délka postavy, která se rovná šesti stopám. Dürerovi se povedlo vypracovat několik typů figur, které jsou velké devět, osm a sedm hlav. Ve svých knihách o lidských proporcích tvrdil, že je potřeba experimentovat a matematicky tato proporční pravidla upravovat. Viz např. PANOFSKY 2013

⁷⁶⁶ PARRAMÓN 1996, 67

⁷⁶⁷ Hlavně od kolen ke stupňům. Viz o tom životopis Michelangela od Vasariho, kde probíhá debata mezi Michelangelem a Topolino ohledně sochy Merkura. VASARI 1998b, 291

⁷⁶⁸ PARRAMÓN 1996, 68

⁷⁶⁹ **Andrea Mantegna:** Dvůr Gonzaga. Severní zeď Camera degli Sposi, 1465–1474, freska, 805 x 807 cm. Mantova, východní věž paláce San Giorgio

⁷⁷⁰ O'BRYAN 2012, 257–258

⁷⁷¹ **Andrea del Sarto:** Pocty Caesarovi, 1520 (první fáze), freska, 502 x 537 cm. Poggio a Caiano, Medicejská vila

z papežova vlastního zvěřince a také zvířata, která jako diplomatické dary dostával jeho otec Lorenzo „Il Magnifico“ v průběhu 15. století.⁷⁷² Mezi papežovými mazlíčky a dalšími lidskými figurami vidíme malou postavičku v modrém plášti, která sedí na spodních schodech přímo pod Caesarem. Hlava trpaslíka je zobrazena z profilu, ale i zde si můžeme povšimnout jeho masivního čela, svalnaté deformované nohy a dalších rysů, které nám prozrazují, že se jedná o „homo deformis“. Trpaslík má na sobě světle modrý plášť a pod ním bílý oděv se zlatými pruhy stejně jako vedle něj sedící opice.⁷⁷³ Tato scéna upoutala pozornost Sartových současníků. Giorgio Vasari ji ve svých *Životopisech* popsal následujícím způsobem: „*Na připomenutých schodech namaloval Andrea sedícího trpaslíka, který má v krabici chameleona, podaného tak dobře, že si nelze představit, že by mu někdo mohl dát při té jeho prapodivné podobě lepší proporce.*“⁷⁷⁴

Je zajímavé, že se tento komentář může vztahovat nejen na postavu chameleona, ale také na postavu nemocného malformací. Přestože se umělec snažil o realistické provedení tělesně postiženého, zařadil ho do určitého alegorického kontextu. V pravé ruce drží trpaslík krabičku s chameleonelem, který nejspíš symbolizuje podivínství. Po jeho boku je zobrazena opice ve stejném zlato-bíle pruhovaném oděvu,⁷⁷⁵ která poukazuje na dvorního blázna.⁷⁷⁶ To nás přivádí k myšlence, že by mohla mít postava trpaslíka vlastní ikonografickou tradici, jež se neomezuje pouze na tělesné proporce. Tímto myslíme, že tradice vyobrazení dvorních trpaslíků mohla spočívat i v oděvu či přítomnosti některých zvířat na obraze.

Dále se podíváme na fresku „Zjevení kříže“ z roku 1520, která se nachází v Konstantinově síni Apoštolského paláce ve Vatikánu. U Rafaela Santiho (1483–1520) ji objednal papež Lev X. (1475–1521). Po smrti mistra fresku dokončovali Raffaelovi žáci, jimiž byli Rafaellino del Colle, Gianfrancesco Penni a především Giulio Romano (1499–1546). Stěžejním námětem tohoto díla je spatření znamení kříže budoucím císařem Konstantinem Velikým a jeho armádou v době před vítězstvím v bitvě u Milvijského mostu v roce 312.⁷⁷⁷ V mnohofigurální kompozici u nohou Konstantina na sebe upozorňuje postava ošklivého ozbrojeného trpaslíka oblečeného do antického brnění,

⁷⁷² O'BRYAN 2012, 262

⁷⁷³ BROOKS 2015, 95–96; O'BRYAN 2012, 262

⁷⁷⁴ VASARI 1998b, 129

⁷⁷⁵ Je zde pravděpodobná souvislost, že žlutá barva ve středověku se považovala za barvu hanby, studu. Viz BECKER 2002, 349

⁷⁷⁶ O'BRYAN 2012, 263

⁷⁷⁷ **Giulio Romano a Rafaellino del Colle: Zjevení kříže, 1520–1524, freska, Apoštolský palác ve Vatikánu, Konstantinova síň**

který se s úšklebkem snaží na svou hlavu nasadit velkolepou helmu.⁷⁷⁸ Figura trpaslíka je mistrovsky provedena a jeho fyzické nedostatky jako nízký vzrůst, malé zakřivené nohy, krátké ruce, velká hlava na tlustém krku, masivní čelo a deformovaný hřbet nosu zjevně vystihují tělesné postižení. Někteří badatelé tvrdí, že je na této fresce zpodobněn dvorní trpaslík Gradasso, který patřil synovci papeže Lva X. Ippolitovi de Medici.⁷⁷⁹

Vyobrazení kontrast ošklivého abnormálního těla v krásném brnění a velkolepé helmě se jeví jako komický prvek. Dalším groteskním elementem, který vlastně zesměšňuje celý jeho nádherný oděv, je poodhalená část genitálií. Přestože postava trpaslíka byla malována dle živého modelu, můžeme vidět některé charakteristické příznaky manýristického stylu. To potvrzuje i přehnaná svalnatost figury a kombinace protikladných ošklivých a krásných elementů, jejichž cílem bylo poukázat na komičnost deformovaného lidského těla a zároveň na jeho monstrozitu. Manýrističtí umělci mohli využívat vyobrazení trpaslíka k tomu, aby určitým způsobem posunuli světský námět do alegorické a moralistické roviny.

Cesare Ripa ve svém díle *Iconologia* využil postavu postiženého růstovou poruchou jako ztělesnění ohyzdnosti a nešvaru.⁷⁸⁰ Trpaslíka zobrazuje s tmavou pleť a ryšavými vlasy, jak objímá sedmihlavou hydru, symbolizující sedm smrtelných hříchů.⁷⁸¹ Ve svém textu vysvětluje, že tělo trpaslíka charakterizuje odklon od normy lidského vzhledu, což ho propojuje s neřestí. Ryšavé vlasy, tmavá pleť a trpasličí vzrůst byly všeobecně považovány za vadné.⁷⁸² Pod vyobrazením trpaslíka C. Ripa uvádí text epigramu od Marcuse Valeria Martialise (40 n.l.–104 n.l.): „*Ryšavých vlasů, tmavý ve tváři, s nohou krátkou, oči zakalené / Skvěle se předvádíš, Zoile, jsi-li tak zdatný.*“⁷⁸³

Zoilos byl řecký filozof, jehož jméno se postupně stalo synonymem pro závistivého sarkastického nekompetentního kritika. V renesanci byly tyto nedokonalé vlastnosti propojovány právě v postavách dvorních trpaslíků.⁷⁸⁴ Avšak ne všichni

⁷⁷⁸ VASARI 1998b, 129; Vasari uznává, že postava trpaslíka přestože je ošklivá, je ztvárněna velice dobře. O'BRYAN 2012, 253

⁷⁷⁹ Vasari se taky zmiňuje, že většina postav na fresce je malována dle živého modelu. O'BRYAN 2012, 261

⁷⁸⁰ RIPA/BUSCAROLI/PRAZ 2019, 382

⁷⁸¹ Tamtéž 383

⁷⁸² Exotický vzhled deformované postavy trpaslíka přidal Paolo Veronese na svém obraze „Svatba v Káně galilejské“, kde má postava tělesně postiženého v cizokrajném oděvu tmavší pleť a drží tropického papouška. Viz také postavičku malého černouška nalevo od Bakchuse na obraze s názvem „Triumf Bakchuse“ z roku 1536–1537 od nizozemského umělce Martena van Heemskercka. Na obraz se také pravděpodobně vyskytuje i další trpaslík, který drží zrcadlo. KHM, inv. č. GG 990; HAAG/SWOBODA 2016, 163

⁷⁸³ RIPA/BUSCAROLI/PRAZ 2019, 383

⁷⁸⁴ Viz podkapitulu 2.1.

postižení malformací byli stejní, G. Vasari v *Životopisech* má pozitivní zmínku o trpaslíkovi Petrovi, který žil na dvoře Cosima I. Medicejského.⁷⁸⁵ Na rozdíl od Petra Vasari nic neprozrazuje o povaze jiného medicejského oblíbence Morganta:

*...aby vyzdobil jeden ze sálů vévody [v paláci Pitti], který mu nařídil mramorovou sochu nahého trpaslíka Morgante. Tato socha je tak dobrá a ukázala se tak podobná, že snad nikdo nikdy neviděl monstrum, které bylo tak dobře vyrobené a tak obratně provedené ve své přirozené věrohodnosti. Pro stejného objednavatele Valerio vyrobil také sochu trpaslíka Pietra, přezdívaného Barbino, talentovaného spisovatele a velmi milého člověka, oblíbence našeho vévody.*⁷⁸⁶

Obě sochy trpaslíků Morganta a Pietra byly vytvořeny Valeriem Cigoli (1529–1599) pro Cosima I. Medicejského a byly součástí zahrad Boboli ve Florencii.⁷⁸⁷ Tato dvě díla se od sebe ve ztvárnění postavy trpaslíka poněkud liší. V obou případech se jedná o osoby trpasličího vzrůstu, ale socha Pietra „Barbina“ spíše připomíná antického filozofa, zatímco socha nahého Morganta sedícího na želvě se podobá spíše Bakchovi. Je zajímavé, že ne všechny tělesné abnormality byly považovány za stejně fascinující.⁷⁸⁸ Morgantův akt v životní velikosti ukazuje, že jeho osobnost byla ošklivější, víc šokující, a proto byla populárnější. Umělec chtěl zobrazit jeho proporce anatomicky přesně právě proto, že jsou dokonale „groteskní“.

Plnoštíhlý Morgante se ve skutečnosti jmenoval Braccio di Bartolo a byl jedním z pěti trpaslíků na dvoře Cosima I. Medicejského.⁷⁸⁹ Postižený plnil funkci dvorního šaška a byl žertovně pojmenován stejně jako obr, jenž byl hlavní postavou ve stejnojmenném rytířském románu od Luigiho Pulci.⁷⁹⁰ Ještě dříve než byla zhotovena jeho nahá mramorová socha, namaloval v roce 1553 Angolo di Cosimo, zvaný Bronzino (1503–1572), obraz, který z obou stran zachycuje portrét dvorního trpaslíka v životní velikosti z různých perspektiv – zepředu a zezadu.⁷⁹¹ Giorgio Vasari se o tomto uměleckém díle vyjádřil podobným způsobem:

⁷⁸⁵ VASARI/VERE 2006, 482–483

⁷⁸⁶ VASARI/VERE 2006, 482–483; VASARI 1971, 524

⁷⁸⁷ Socha Pietra se nachází v Museo Giardino di Boboli, socha Morganta se dodnes nachází v zahradách Boboli.

⁷⁸⁸ FLEMING 2018, 61

⁷⁸⁹ Tamtéž, 59

⁷⁹⁰ FLEMING 2018, 57; CAMPBELL 1990, 146–147; Tato paralela obr – trpaslík se objevuje velice často. Je možné, že představují odlišné extrémy jednoho lidského těla, ale bývají propojeny i mytologicky. Jedná se o renesanční záměrné převrácení skutečnosti, obracení smyslu.

⁷⁹¹ **Angolo di Cosimo zv. Bronzino:** Portrét trpaslíka Morganta, 1552, ojel, 149 x 98 cm. Florence, Galleria degli Uffizi

Dále Bronzino namaloval pro vévodu Cosimo úplně nahého trpaslíka Morgante, přičemž ze dvou otočení: na jedné straně obrazu – zepředu a na jiné – zezadu, kde dokázal zachytit celou monstrózní ošklivost, kterou se liší postava tohoto trpaslíka. Tento obraz je ale překrásný a budí úžas.⁷⁹²

Vyobrazení zepředu zachycuje obnaženého mladého muže trpasličího vzrůstu na tmavém pozadí držícího v pravé ruce sovu, jeho genitálie přikrývá letící motýl.⁷⁹³ Ploštíhlé tělo portrétované osoby je daleko od renesančních ideálů, avšak elementy zřetelného tělesného postižení jako zkrácené končetiny, masivní čelo a krk a také deformovaný hřbet nosu jsou precizně propracovány. Trpaslík je vyobrazen tak, aby byl divákovi umožněn realistický zážitek Morgantova aktu. Jeho sebejistý postoj vyjadřuje téměř aristokratickou sebeprezentaci bez ohledu na svou nedokonalost. Prolétající motýl naznačuje, že se trpaslík chystá odhalit úplně, což bylo vzhledem k velikosti motýlích křídel pravděpodobně komickým elementem obrazu.⁷⁹⁴ Tento druh motýla byl na dvoře Cosima I. Medicejského sběratelským předmětem stejně jako „homo deformis“.⁷⁹⁵ Na druhou stranu si badatelka O. Bryan myslí, že by motýl mohl poukazovat na Morgantovu roli šaška, jelikož se námět tohoto hmyzu objevuje na tarotových kartách právě u postavy blázna.⁷⁹⁶ Pohled portrétovaného je směřován na sovu s roztaženými křídly, kterou drží v pravé ruce a jež se chystá ulovit sojku z pravého horního rohu obrazu. Sova se v tomto případě jeví jako symbol bláznovství.⁷⁹⁷

Na opačné straně obrazu vidíme zády postaveného nahého trpaslíka, který v pravé ruce drží drůbež, v levé jakýsi oštěp a na ramenou mu sedí velká sova. Umělec zde zvolil docela neobvyklou pózu tělesně postiženého. Je pravděpodobné, že tak učinil proto, aby poskytl divákovi pohled na propracovanost zadních svalů a poukázal na větší napětí Morgantova obličejě při otočení hlavy. Je jisté, že vyobrazit podobný postoj byl náročný úkol, který vyžaduje od malíře nejen dokonalé znalosti anatomie, ale také praktické

⁷⁹² VASARI 1971, 500

⁷⁹³ V roce 2010 byl obraz restaurován. Původní zobrazení téměř nahého trpaslíka bylo ještě v 17. století přemalováno na méně kontroverzní mytologickou postavu Bakcha. Před restaurací přední strany plátna nesla portrét Morganta, jehož hlava a genitálie byly ovinuté břečťanem a věncem z vinné révy, v pravé ruce držel sklenici vína a po levici byl znázorněn džbán. Důvodem této přemalby mohlo být to, že popularita vyobrazení nahé zdeformované bytosti časem postupně klesala. Více FLEMING 2018, 54–55

⁷⁹⁴ O'BRYAN 2012, 265

⁷⁹⁵ FALCIANI/NATALI 2010, 217; FLEMING 2018, 81.

⁷⁹⁶ O'BRYAN 2012, 265. Na renesančních tarotových kartách se u postavy blázna častěji než motýl objevuje postava psa, který však znamená věrnost. Na jiných námi prostudovaných obrazech s trpaslíky se námět motýla neobjevuje.

⁷⁹⁷ ROYT/ŠEDINOVÁ 1989, 133–134; O'BRYAN 2012, 265

pozorování nestandardních poloh. Všimneme si také toho, že portrétovanému přibylo vlasů na hlavě a že se mu zvětšil plnovous na obličejí. Tato proměna by mohla znamenat postupující čas. Od chvíle, kdy divák spatřil vyobrazení z přední strany, stačil totiž trpaslík zestárnout. Tento žert a vizuální trik byl využit umělcem k dokázání toho, že malířství může zachytit i proměnu v čase. Právě tímto Bronzino v debatě „Paragone“ hájil svůj názor, že je malířství lepší než sochařství.⁷⁹⁸ Ze stejného důvodu zvolil i netradiční využití obrazové plochy, která poskytovala divákovi vyobrazení z obou stran, což oslabovalo hlavní přednost sochařství – možnost vidět umělecké dílo z různých úhlů.

Vrátíme-li se zpět k postavě portrétovaného, můžeme dle trofeje v jeho pravé ruce a oštěpu v levé tvrdit, že se trpaslík právě vrátil z lovu. Tato kompozice je vlastně pokračováním děje, který je vidět na prvním vyobrazení. Lovecký motiv zároveň koresponduje s tradiční činností trpaslíků, kteří se během předvádění na oslavách v italských rezidencích zabývali právě lovem ptáků.⁷⁹⁹ Z tohoto důvodu můžeme na obraze rovněž vidět Morganta, jak drží oštěp, jenž se tradičně využíval k chytání menší drůbeže.⁸⁰⁰

Z hlediska dokonalosti provedení portréta trpaslíka narativně vyprávějícího o jeho obvyklé činnosti na dvoře Cosimy I. Medicejského se nám může zdát, že je úloha tohoto obrazu omezena jeho dokumentární funkcí. Zčásti je to pravda, protože anatomická zvláštnost Morganta měla své místo ve sbírkách kuriozit. Ale připomeňme, že základním principem portréta je poznání osoby portrétovaného, která je chápána jako kombinace duševních a fyzických forem.⁸⁰¹ Proto se v portrétu cení především to, jak umělec vyjádřil vnitřní svět, povahu a duši modelu. Trpaslík ale v tomto kontextu představuje složitý úkol pro pozdně renesančního umělce. Proto se na obraze vyskytuje několik symbolů, které přidávají portrétu hlubší alegorický smysl.

Prvním takovým symbolem je vyobrazení sovy. Existuje možnost, že Morgante opravdu využíval svého mazlíčka k lovu a předvádění,⁸⁰² ale vzhledem k tomu, že byla sova spatřena i na jiných vyobrazeních bláznů a „homo deformis“, nese zjevné symbolické poslání.⁸⁰³ Někteří badatelé si také myslí, že sova může být symbolem

⁷⁹⁸ O'BRYAN 2012, 265

⁷⁹⁹ FLEMING 2018, 72

⁸⁰⁰ Tamtéž

⁸⁰¹ DANILOVA 1998, 21–22

⁸⁰² Morgante opravdu vlastnil jednu sovu. Viz O'BRYAN 2012, 265

⁸⁰³ Námět sovy se objevuje na rodinném portrétu rodiny Gonzalesových od Dircka de Quade Van Ravesteyna z roku 1600. I dříve se sova objevuje na obraze od Hanse Hoffmanna „Dva blázni“, pravděpodobně z roku 1530, který je současně ve sbírkách Olomouckého muzea.

sodomského hříchu.⁸⁰⁴ Vyobrazení sovy na portrétu Morganta by také mohlo poukazovat na podivínství, stejně jako znázornění opice může být spojeno s neřestí.⁸⁰⁵ Toto propojení není překvapivé, když víme, že dvorní trpaslíci byli důležitou součástí světských radovánek, jakéhosi druhu renesančních bakchanálií.⁸⁰⁶

Druhý symbol nacházíme ve vyobrazení ptáky lovicího trpaslíka s oštěpem v ruce, který připomíná vyprávění o národu Pygmejů (*z lat.* trpaslici), což byl monstrózní kmen lidských bytostí nízkého vzrůstu,⁸⁰⁷ kteří bojovali proti jeřábům.⁸⁰⁸ Tyto mytologické příběhy byly známy již od Plinia staršího a byly populární i v renesančních cestopisech. I když tedy Bronzino dokonale vyobrazil tělesnou abnormalitu trpaslíka na portrétu Morganta, stejně tak bere na vědomí jeho „mytologický původ“, jelikož se podobně jako jeho současníci nedokázal zbavit pověr, které se připisovaly tělesně postiženým.

Morgantův portrét plnil reprezentativní funkci a zároveň ukazoval lidskou kuriozitu. Přestože byl obraz umístěn mezi ostatními oficiálními portréty v kunstkomoře, měl za účel diváka šokovat, pobavit a připomenout mu populární mytologické příběhy z cestopisů a jiné humanistické literatury.

Vyobrazení trpaslíka v kontextu již zmíněného mýtu o Pygmejích mohlo mít ikonografickou tradici, jak dokládají následující příklady. Dobrou ukázkou jsou obrazy „Spícího a Probouzeného Herkula a Pygmejů“ z roku 1551 od Lucase Cranacha mladšího.⁸⁰⁹

První obraz znázorňuje scénu, kde na spícího Herkula útočí armáda Pygmejů vyobrazených jako lidi postižení trpasličím vzrůstem. V horním levém rohu pak můžeme vidět ozbrojenou skupinku divých mužů, kteří se chystají na lov jelenů. Postavy jsou zasazeny do středoevropské krajiny a zámek v pozadí je pravděpodobně Residenzschloss v Drážďanech, sídlo saských kurfiřtů.⁸¹⁰

⁸⁰⁴ FALCIANI/NATALI 2010, 214

⁸⁰⁵ ROYT/ŠEDINOVÁ 1989, 133–134

⁸⁰⁶ Vyobrazení trpaslíků se často objevuje na podobných námětech stolování a Bakchových slavností. Příkladem toho je obraz „Triumf Bakcha“ z roku 1536–1537 od nizozemského umělce Martena van Heemskercka. Menší postavy bývají interpretovány jako děti či amorci, ale vzhledem k tomu, že figura, která drží zrcadlo má velké čelo a jiné příznaky achondroplazie, předpokládáme, že se může jednat spíše o trpaslíka.

⁸⁰⁷ Většinou se uvádí, že jsou velcí tři pídě.

⁸⁰⁸ VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013, 111

⁸⁰⁹ **Lucas Cranach ml.:** Spící Herkules a Pygmejové, 1551, olej na lipové desce, 179 x 259 x 1.8 cm. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, sign. DE_SKD_GG1943; **Lucas Cranach ml.:** Probouzený Herkules a Pygmejové, 1551, olej na lipové desce, 188 x 261 x 1.8 cm. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, sign. DE SKD GG1944

⁸¹⁰ Tyto dva obrazy zdobily Residenzschloss v Drážďanech.

Námětem tohoto obrazu je znázornění legendy o Herkulovi, který na cestě k uskutečnění svého desátého činu, krádeže Geryonova dobytka, dorazil do Libye, kde po bitvě s obrem Antaem usnul. Během spánku na něj zaútočili Pygmejové, kteří ho však nebyli schopni porazit. O tomto příběhu se zmiňuje i Andrea Alciati v epigramu ke dvacátému emblému své knihy:

*Dum dormit, dulci recreat dum corpora somno
Sub picea, et claram caeteraque arma tenet,
Alcidem Pygmae a manus prosternere laetho
Posse putat, vires non bene docta suas.
Excitus ipse, velut pulices, sic prorerit hostem,
Et saevi im plicitum pelle leonis agit.*⁸¹¹

Pokud se podíváme na picturu emblému, uvidíme, že vyobrazení Pygmejů nepředpokládá žádné ikonografické upřesnění kromě faktu, že by měli být několikanásobně menší než postava Herkula. Lucas Cranach mladší adaptoval tento mýtus na středoevropské prostředí druhé poloviny šestnáctého století. Pygmeje zobrazil jako trpaslíky oblečené do soudobého vojenského oděvu. Někteří jsou dokonce těžce vyzbrojeni. Mají helmy, kopí, meče a další zbraně. Vzhledem k době, kdy byl tento obraz namalován, můžeme hovořit o jakési alegorii na prohru Šmalkaldského spolku ve válce. Trpaslíci zde představují saské a protestantské vojáky a Herkules je symbolem Habsburků. Nás zde budou zajímat především dva momenty. Prvním je způsob, jakým Lucas Cranach mladší zobrazuje trpaslíky, a druhým je důvod, proč do svého děje zahrnuje postavy divých lidí.

Na obou malbách vidíme mnohofigurální scénu postav abnormálního trpasličího vzrůstu proporčně dosahujících trochu nad Herkulova kolena. Mají zakřivené krátké baculaté nohy a krátké ruce. Mezi deformovanými obličejí se občas objeví široké čelo, rozšířený kořen nosu a skoro všichni trpaslíci mají kníry a plnovousy. Na prvním obraze vidíme, jak demonstrují své bojové schopnosti, což nám vzhledem k tomu, že Herkulovi nemůžou ublížit, přijde legrační. Cranach trpaslíky zachycuje, jak užívají své miniaturní

⁸¹¹ ALCIATUS/BUCK 1991, 56–57 [vlastní překlad z latiny: „Pokud sladce spí pod borovicí, pokud posiluje tělo ospalé, ale slavnou a ostatně známou zbraň drží při sobě. Trpaslíci se radostně domnívají, že mohou svými špatně poučenými rukama porazit Alcidova vnuka. Rozčilený a zamotaný do kožešiny divokého lva tak sám odehnal a rozšlapal své nepřátele jako blechy.“]

zbraně, jak hrdě nesou svou vlajku a jak jeden z nich leze po žebříčku ve snaze dostat se blíže Herkulovi. Hrdina však spí a nepocítuje žádné nepohodlí.

Na druhém obraze spatříme scénu, kde se Herkules probouzí a útočí na své nepřátele. Vidíme zde různé variace trpasličích postav, jak opouštějí místo bitvy. Někteří jsou zobrazení mrtví, někdo visí vzhůru nohama, někdo legračně utíká. V pozadí vidíme scénu, jak se skupina divých mužů pustila na lov. Někteří z nich jsou vyobrazení na koních, což by mohlo být alegorickým znázorněním katolických šlechticů ve službách Habsburků. Herkules je zde namalován jako obr, má na sobě lví kožešinu a kyj a je většinou ztělesněním fyzické síly a zuřivosti. V levém horním rohu spatříme, jak jeden obr odnáší několik trpaslíků v pytli. Předpokládáme, že umělec zobrazil pokračování příběhu vítězstvím hrdiny, který si odnesl několik Pygmejů jako trofej.

Příklady zmíněných obrazů nás přivádí k tomu, že umělci v 16. století byli schopni realisticky zobrazit lidskou postavu trpasličího vzrůstu. Ztvárněná abnormalita na obraze se světským motivem často poukazovala na zájmy svého objednavatele – vladaře. Podobizny těchto „homo deformis“ byly rovněž přínosné do sbírek kuriozit. Aniž by existoval určitý kánon o proporcích různých tělesných deformací, snažili se umělci znázornit postižené trpaslictvím realisticky.

Současná medicína rozlišuje několik variací postižení růstovou malformací. Lidé trpící podobným onemocněním mají odlišné vizuální příznaky. Nejčastějším důvodem nanismu je achondroplazie či „disproporcionální“ trpaslictví, které se vyznačuje krátkými končetinami, deformací lebky, čela, nosu atd.⁸¹²

Přesto ještě existují další druhy tzv. „proporcionálního“ trpaslictví,⁸¹³ které je spojeno s poruchou funkce hypofýzy, mozkové žlázy, která zodpovídá za růstový hormon. Postižení takovým „proporcionálním“ trpaslictvím jsou rovněž nízkého vzrůstu (120–135 cm), někdy až extrémně nízkého, mají „dětské tváře“ a nikdy neprošli stadiem hormonálního dospívání.⁸¹⁴

Je pochopitelné, že renesanční umělci netušili nic o existenci podobného lékařského specifika, ale dokázali zachytit zmíněný rozdíl. Musíme brát v úvahu, že některá renesanční vyobrazení trpaslíků, pořízená dle empirického pozorování, nevykazují příznaky disproporcionality a postavy jsou často malého vzrůstu, ale harmonicky utvořené až téměř identické s postavou dítěte. To by vysvětlovalo, proč

⁸¹² LEBL 2016, 34–35; STANĚK 2002, 184

⁸¹³ KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 295; LEBL 2016, 27

⁸¹⁴ LEBL 2016, 34–35

někteří umělci „ignorovali“ abnormální vzhled lidských kuriozit, i když jejich podobizny byly raritní a tím pro sběratele prestižní.

Například Michelangelo zobrazil trpaslici na fresce v Sixtinské kapli (1508–1512) jako ženskou postavu malého vzrůstu, která až na svou výšku o své abnormalitě nic neprozrazuje.⁸¹⁵ O něco dříve, ještě v roce 1469, Francesco del Cossa na fresce ve ferrarském paláci Schifanoia podobně „nedbal“ na deformovanou podobu trpaslíka Scocoly, který patřil vévodovi Borsovi d'Este. Scocola byl znázorněn takovým způsobem, že v mnohokomparsovém vyobrazení byl pouze o jednu hlavu nižší než ostatní a měl masivní krk.⁸¹⁶ Existence podobných děl stěžuje naši snahu vypracovat určitá pravidla zobrazení postavy trpaslíků, ale přináší nové poznatky pro naši práci.

Pokud existují portréty, na nichž se postava postiženého malformací na první pohled ničím neliší od postavy dítěte,⁸¹⁷ je naší povinností vypracovat postup pro jejich identifikaci. Tento rozdíl na obrazech může být opravdu docela nepatrný, avšak některé detaily by nám mohly prozradit více informací.

Za prvé jsou to fyziognomické rysy obličeje, vrásky a hlavně oči. Dobrý portrétista často dokáže najít cestu, jak vyjádřit stáří a osobní identitu portrétovaného.⁸¹⁸ Dobrým příkladem je portrét šaška Gonelly od Jeana Fouqueta z roku 1445.⁸¹⁹ Umělec zobrazil dvorního šaška ferrarského vévody Niccoly d'Este jako starého shrbeného muže s vráskami a šedivými vlasy v šaškovském pruhovaném oděvu a červené čepici. Mistrovsky jsou provedeny oči a obličej dvorního blázna.

Pokud bychom váhali u prvního bodu, je další dobrou indicií společenské postavení portrétovaného na obraze. Umělec by měl zachytit, jakým způsobem postavy mezi sebou komunikují. Složitost představuje společenský oděv, omylem je považovat každou slušně, nebo dokonce parádně oblečenou drobnou postavu nízkého vzrůstu za mladého šlechtice.⁸²⁰ Často se setkáváme s tím, že dvorní blázní či šašci mívali zlaté či žluté pruhy na oblečení.⁸²¹ Vysvětlit podobnou skutečnost bychom mohli skrze

⁸¹⁵ O'BRYAN 2012

⁸¹⁶ **Francesco del Cossa:** Alegorie měsíce dubna, kolem 1470, freska, 500 x 320 cm. Ferrara, Palazzo Schifanoia

⁸¹⁷ Je pravda, že postavy dětí mají v poměru k tělu větší hlavu, menší šíři ramen k velikosti hlavy a opravdu velké oči, které na rozdíl od jiných orgánů nerostou. TEISSIG 1986, 67–70

⁸¹⁸ Viz portréty Els šaškyně Anny Jagelonské, Ferdinand II. s trpaslíkem, Clara Eugenie.

⁸¹⁹ **Jean Fouquete:** Portrét Gonelly, dvorního šaška na ferrarském dvoře, 1445, olej na dubové desce, 36 x 24 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 1840

⁸²⁰ Je známo, že oblečení bylo pro „homo deformis“ nakupováno jejich pány a nemuselo být levné, protože tito jedinci často plnili reprezentativní funkci svého majitele. Z praktického hlediska mohli být trpaslíci oblékáni i do dětských šatů již odrostlých šlechticů.

⁸²¹ Viz např. LEE FUTCHER 1979

symboliku barev, protože se žlutá barva ve středověku považovala za barvu hanby, studu.⁸²² Ve středověku nosily údajně také prostitutky červené šaty se žlutými pruhy, které byly symbolem jakési „nečistoty“.⁸²³ V oblečení dvorních bláznů a šašků označovaly žluté pruhy osobu marginálního postavení ve společnosti.

Třetím detailem je přítomnost zvířat a jiných zvláštních elementů na obraze. Určité druhy zvířat se často opakují na obrazech s trpaslíky, čemuž odpovídá i jejich ikonografická symbolika.

Jedním takovým symbolem je například opice. Na již zmíněné fresce „Pocty Caesarovi“ od Andrea del Sarta jsme si všimli, že opice a trpaslík mají na sobě stejný bílo-zlatý pruhovaný oděv. Z toho můžeme usuzovat, že opice a trpaslík mají stejné sociální postavení u dvora, anebo stejnou společenskou funkci, kterou je dvorní bavič.⁸²⁴ Opice se takovým způsobem jeví jako personifikace dvorního šaška. Je jisté, že ne vždy měl výskyt tohoto zvířete na renesančních a manýristických obrazech poukazovat na přítomnost dvorního trpaslíka, ale většinou mohl znamenat znetvořenou, hanebnější lidskou podobu.⁸²⁵ Opice může být také symbolem kacířství, personifikací umění atd.⁸²⁶ Musíme se řídit zdravým rozumem a položit si otázku, jakou vlastně funkci má znázornění trpaslíka na obraze.

Zkusíme se podívat na obraz z habsburských sbírek s oficiálním názvem „Španělská královna Markéta Habsburská (1584–1611) s dítětem, které drží lví tamarina“ od Batholomé Gonzalese.⁸²⁷ Domníváme se, že se nejedná o postavu dítěte. Pokud vezmeme v úvahu, že neznámá dívka drží v rukou opici, a také vzhledem k tomu, jakým gestem královna prezentuje vedle sebe svou společnici, předpokládáme, že se jedná o vyobrazení postižené proporcionálním trpaslictvím. V opačném případě by se jednalo o to, že se těhotná panovnice nechala portrétovat s cizím dítětem,⁸²⁸ což nám

⁸²² BECKER 2002, 349

⁸²³ PASTOUREAU 2003, 25

⁸²⁴ Je zajímavé, že zlatý pruhovaný oděv můžeme spatřit na malém obraze šaškovně Anny Jagelonské od neznámého umělce, který je podepsán „Elisabet Stulta“.

⁸²⁵ Znázornění opic můžeme spatřit například tzv. Riesenspielkarte, což jsou velkoformátové hrací karty (51.5 x 41.5 cm) z roku 1580. Z této karetní sady nese postava tzv. „kluka“ vyobrazení opice v červené šaškovské čepici s rolničkami, má v ruce dřevěnou palici a drží hrušku. Ještě ve středověkých bestiářích byla postava opice negativní a odkazovala na říši ďábla. Myslíme si, že zde poukazuje na lidské bláznovství, hřích. AUER 2006, 82–84

⁸²⁶ HALL 1991, 424

⁸²⁷ **Batholomé González:** Španělská královna Markéta Habsburská (1584–1611) s dítětem, které drží lví tamarina, 1603–1609, olej, 192 x 120 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 3139

⁸²⁸ To, že na obraze není uvedeno žádné jméno její společnice, by také mohlo svědčit o tom, že se nejedná o nějak důležitou osobu šlechtického původu. Tento postřeh však postrádá smysl, když se dozvíme, že nápis

přijde nepravděpodobné. Na úkor honosných šatů trpaslice poukazuje královské gesto nedůmyslně na to, že se jedná o osobu podřadného sociálního postavení. Vyobrazení toho, jak majitel trpaslíka pokládá svou ruku na jeho hlavu, je docela běžným gestem pro portréty „homo deformis“ se svým pánem.

Stejným způsobem vytvořil Josef Heintz v roce 1604 portrét Ferdinanda II. s dvorním trpaslíkem.⁸²⁹ Rudolfinci se podařilo namalovat vrásčité obličej trpaslíka a jeho oči prozrazují, že se nejedná o postavu dítěte, i když na obraze nejsou zjevně zachyceny příznaky achondroplazie. Podobný druh komunikace mezi postavou dvorního trpaslíka a jejího pána můžeme také spatřit na obraze „Infantka Isabel Clara Eugenia a Magdalena Ruiz“ z let 1585–1588 od Alonse Sáncheze Coella.⁸³⁰ Pokud se podíváme na Magdalenu, povšimneme si, že se jedná o starší ženu docela harmonických proporcí. Pouze její vzrůst by mohl prozrazovat, že se jedná o dvorní trpaslici. Na obraze jsou přítomné i další indicie, které poukazují na sociální postavení Magdaleny, která drží opici a sklání se pod rukou své paní, kterou jí infantka položila na hlavu.

Opice se také vyskytuje na obraze „Chlupatý Arrigo, šílený Petr, trpaslík Amon a další zvířata“ z roku 1600 od Agostina Carraciho.⁸³¹ Na tomto obraze jsou zachyceny tělesně a mentálně postižené osoby ve společnosti opic, papouška a dvou psů. Název tohoto díla dokumentuje sociální postavení dvorních trpaslíků v 16. století. Zvolená zvířata nejsou náhodné opice, jedná se o symbol bláznovství a nestandardního chování, parodii na člověka. Pes je pravděpodobně symbolem věrnosti svému pánovi⁸³² a papoušek by mohl znamenat neobvyklost, přírodní kuriozitu.

Dospíváme tak k názoru, že pro identifikaci postavy trpaslíka na obraze hraje důležitou roli jeho sociální postavení. Není náhodou, že postava tělesně znetvořeného dvorního blázna a šaška byla do určité míry propojená.⁸³³ Tématu sociálního postavení „homo deformis“ na královských dvorech jsme se věnovali v jiné kapitole.⁸³⁴ Zde však chceme připomenout, že označení dvorním „bláznem“ bylo používáno pro osobu, která

není originální a byl přidán až později v 17. století: „MARGARITA ER: HER: ZU: / ÖSTER: QUEEN IN SPAIN“.

⁸²⁹ **Josef Heintz:** Portrét Ferdinanda II. (1578–1637) s dvorním trpaslíkem, 1604, olej, 200 x 116 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 9453; HAAG 2015b, 58; KAUFMANN 1988, 193

⁸³⁰ **Alonso Sánchez Coello:** Infantka Isabel Clara Eugenia a Magdalena Ruiz, 1585–1588, olej, 207 x 129 cm. Museo del Prado, sign. P00861

⁸³¹ **Agostino Carraci:** Chlupatý Arrigo, šílený Petr, trpaslík Amon a další zvířata, 1598–1600, olej, 101 x 113 cm. Neapol, Národní muzeum Capodimonte, sign. Q 369; ZAPPERI 1995, 45–55

⁸³² FLEMING 2018, 61

⁸³³ HAAG/SWOBODA 2016, 177

⁸³⁴ Viz podkapitolu 2.1.

se o sebe nedokáže postarat sama a musí být neustále se svým doprovodem, nebo jde o odkaz na šaška, který je schopen slovních hříček a nejrůznějších provokací. Další možností užití tohoto označení je také pro člověka postiženého tělesnou abnormalitou.⁸³⁵ Důležitým aspektem, který propojuje tyto tři postavy, je nekonvenční chování a to, že tyto osoby byly neustále terčem výsměchu.⁸³⁶

Možné propojení všech tří výše zmíněných postav potvrzují soudobé prameny. Jedním z nich je dokument, který popisoval zasedací pořádek stolování na dvoře Anny Jagellonské v roce 1526, ve kterém se vyskytuje jméno Närrin Elss,⁸³⁷ čili bláznivá žena Els aneb šaškyně Els. Slovo „närrin“ bylo použito v pramenu právě pro označení šaškyně. Jednalo se o osobu ženského pohlaví, která většinou mívala určitou zřejmou tělesnou abnormalitu. Ve většině případů to byla růstová malformace. Výše zmíněnou osobu můžeme spatřit na znovuobjeveném obraze, který byl prodán v roce 2017 v londýnské aukční síni Sotheby's. Jedná se o portrét „Elisabet, šaškyně Anny Jagelonské“ od Jana Sanderse van Hemeseyna.⁸³⁸ Na obraze je znázorněna ženská polopostava, která je oblečená do zelených šatů se žlutými pruhy a v ruce drží dopis. Na hlavě má čepici jehlanového tvaru a neobvyklý náhrdelník z prstenů na provázku. Zlaté pruhy na oblečení byly specifickou ukázkou společenského postavení, které prozrazovaly, že se jedná o dvorní šaškyni.⁸³⁹ Na tělesnou deformaci portrétované osoby poukazuje i její obličej, který je velice precizně zpracován včetně mimického výrazu. Umělec jistě ne náhodou zobrazil masivní čelo a deformovaný hřbet nosu, což jsou typické příznaky pro lidi postižené achondroplazií.

Existuje ještě jeden portrét šaškyně Anny Jagelonské, který pochází z roku 1578.⁸⁴⁰ Na obraze vidíme starší ženu oblečenou do hnědých šatů se zlatými pruhy, která má na krku stejný „náhrdelník“ z devíti prstenů na provázku. Autor tohoto obrazu není známý. Na levé části obrazu vidíme latinský nápis: „ELISABETH STVLTA“.⁸⁴¹ Na rozdíl od prvního obrazu je zde trpaslice zobrazena zachmuřená. Na jejích šatech vidíme zvláštní symboly jako půlměsíce, kohouta, vlka a jezdce. Tyto symboly můžou znamenat, že je jejich majitelka jakýmsi způsobem propojena s něčím magickým, nadpřirozeným,

⁸³⁵ HEERS 2006, 114.

⁸³⁶ Tamtéž, 116

⁸³⁷ KENNER 1894, 362

⁸³⁸ **Jan Sanders van Hemessen:** Portrét Elisabet, šaškyně Anny Jagelonské, nedatováno, olej na dubové desce, 49.4 x 40.4 cm. Soukromá sbírka

⁸³⁹ O'BRYAN 2012, 263; PASTOUREAU 2003

⁸⁴⁰ **Anonym:** Portrét Elss, 16 století, olej. Vídeň, KHM, sign. GG 5424; Malý portrét se nachází v KHM, Kleinbildserie, Münzkabinett obr. č. 162

⁸⁴¹ Z lat. pošetilá nebo hloupá Elisabeth.

odpujícím.

V renesanci obecně panoval názor, že trpaslíci jsou zlé a pomstychtivé bytosti. Důvod podobného chování byl dobře vysvětlen anglickým filozofem Francisem Baconem. Ve svých *Esejích* píše:

Zmrzačení lidé si zpravidla s přírodou účty už vyrovnali; protože jako se příroda zle zachovala k nim, tak oni se zachovali k přírodě; neboť jsou většinou (jak praví Písmo) „beze všech přirozených citů; a tak se přírodě pomstili. Zajisté existuje soulad mezi tělem a duší; a co příroda zmeškala v jednom, dohání v druhém čili „Ubi peccat in uno, periclitatur in altero“.

Ježto však člověk má volbu co do formace ducha, kdežto co do forem těla stojí před nezbytím, jsou někdy hvězdy přirozených sklonů zastíněny sluncem sebekázně a ctnosti. Proto je správné posuzovat zmrzačení ne jako znak, který často klame, nýbrž jako příčinu, jejíž důsledek se jen zřídka neprojeví. Kdo nese na sobě nějaké trvalé znamení, které vyvolává posměch, má v sobě také ostruhu, která ho neustále žene, aby tomu pohrdání unikl a zbavil se ho.

Proto jsou všichni zmrzačení lidé krajně odvážní; nejdřív jako v sebeobraně, jako že jsou vystaveni posměchu, ale postupem času z povšechného zvyku. A to je také nutí vyvíjet zvláštní úsilí v tom smyslu, že střezí a pozorují, v čem kdo má slabost, aby ho rovněž mohli tít do živého. A zas: osoby stojící nad nimi na ně nesočí, neboť je považují za lidi, kterými mohou po libosti pohrdat. A jejich soupeře to uspává;⁸⁴²

Názor F. Bacona ukazuje, jak byl ošklivý vzhled trpaslíků spojen s jejich povahou a neřestmi.⁸⁴³ Nepochybně se tyto dobové pověry a stereotypy odrazily v renesančním umění, které ještě stále pohlíželo na jinakost vzrůstu jako na projev „zvířecí“ nenormálnosti.⁸⁴⁴ Přesně proto byli trpaslíci spíše přirovnáváni ke zvířatům, protože se věřilo, že lidská duše v nich nemohla být rozvinuta naplno.⁸⁴⁵

Portrét anonymního dvorního trpaslíka se zakřivenýma nohama z ambraské kunstkomory⁸⁴⁶ je dalším dobrým příkladem toho, jak neznámý umělec promítl soudobé stereotypy do postavy „homo deformis“.⁸⁴⁷

Na obraze je znázorněna postava muže středního věku v černém oblečení a bílém okruží, který má na sobě zlaté řetězy a v levé ruce drží dlouhý meč, který však využívá spíše jako hůl.⁸⁴⁸ Malíř velice realisticky znázornil proporce postavy trpaslíka, jeho zesílené čelo, deformovaný hřbet nosu a zakřivené nohy. Výraz obličeje a postoj

⁸⁴² BACON/BEJBLÍK 1985, 141

⁸⁴³ RIPA/BUSCAROLI/PRAZ 2019, 535; O'BRYAN 2012, 276

⁸⁴⁴ KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 295

⁸⁴⁵ FLEMING 2018, 59,61

⁸⁴⁶ **Anonym:** Portrét trpaslíka, kolem 1600, olej, 120 x 80 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 8228

⁸⁴⁷ FICKLER/DIEMER 2004, 148, inv. č. 3302 (3271) [„Conterfeht eines andern zwergens mit außgebognen schenckheln und ainem Spärber auf der handt.“]

⁸⁴⁸ KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 298; AUER 2006, 148–149

vypovídají o negativní povaze portrétovaného. Umělec zobrazil trpaslíka negativně v přesvědčení, že má pokřivené nejen tělo, ale i duši. Zobrazený meč je ve skutečnosti standardní velikosti a pro „normálního“ člověka by mohl sloužit jako skvělá zbraň. Avšak na obraze je znázorněno, že ho trpaslík využívá spíše jako hůl, protože je pro něj příliš velký. To poukazuje na žertovný moment, výsměch vlastnostem trpaslíka. Tento obraz je jakousi parodií na šlechtické portréty, kde se aristokraté prezentují jako zdatní vojáci.⁸⁴⁹

Nekonvenční chování trpaslíků je spojovalo s postavou dvorních bláznů. Toto tvrzení dokazuje i studium inventáře mnichovské kunstkomory, kde si na níže uvedeném příkladu ukážeme, do jaké míry byla postava dvorského blázna propojena s „homo deformis“ na uměleckých dílech.

Soupis této kunstkomory⁸⁵⁰ byl sestaven v roce 1598 Johanem Baptistem Ficklerem (1533–1610). Je zajímavé, že inventář přesně diferencuje obrazy zachycující postavu blázna (něm. narr) a trpaslíka (něm. zwerg). Nevíme však přesně, podle jakého kritéria je J. B. Fickler rozlišuje. Dále není vůbec jisté, jestli zmíněné obrazy dvorních bláznů zachycují fyzickou abnormalitu. Jedním kritériem k jejich rozlišení by mohlo být jakési společenské postavení „homo deformis“ na dvoře, které bylo určující pro vyhotovení portrétu. Dále by se mohlo jednat o odlišný kontext vzniku obrazů. Vysvětlením těchto rozlišení by samozřejmě mohlo být také osobní rozhodnutí J. B. Ficklera.

Inventář uvádí celkem patnáct obrazů, z nichž patří pět dvorním „bláznům“ a dalších deset neslo námět postižených růstovými poruchami. Tato vyobrazení jsme roztřídili do dvou skupin. Je pozoruhodné, že ve svém soupisu poskytuje J. B. Fickler jména zobrazených osob, avšak u žádného obrazu se nezmiňuje o jejich autorství.

Ke skupině prvních pěti portrétů patří nejprve podobizna blázna, který se vyskytoval na salcburském dvoře. Podobizna byla zavěšena na vnější stěně na západní straně zmiňované kunstkomory.⁸⁵¹ Druhý obraz zachycuje blázna patřícího lanckraběti von Leichtenbergovi.⁸⁵² Třetím je portrét blázna jménem Hannsen Löfflers, který pobýval

⁸⁴⁹ KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 298; SCHEICHER 1979, 135; HAAG/SWOBODA 2016, 179

⁸⁵⁰ FICKLER/DIEMER 2004

⁸⁵¹ FICKLER/DIEMER 2004, 206, inv. č. 2946 (2916) [„Auf der andern dafel ein conterfeht eines Narren, so zu Salzburg am Hof gewesen, in ainem Roten Ungerischen klaid, mit ainer hohen hauben und einem Kolben in der handt, der Hännßl Fuchsgejaid genant.“]

⁸⁵² FICKLER/DIEMER 2004, 223, inv. č. 3378 (3346) [„Conterfeht eines Närrischen Weibsbildt, in ganzer Person, welche man das lachendt Weibl gehaißen, ist bey der Landtgräfin von Leichtenberg gewesen.“]

na dvoře vévody Viléma.⁸⁵³ Čtvrtý obraz znázorňuje podobu Mörtla Wize, jenž byl rovněž bláznem vévody Viléma V. Bavorského.⁸⁵⁴ Posledním, pátým obrazem, je portrét blázna z kláštera Rott nedaleko Mnichova.⁸⁵⁵

Do druhé skupiny patří deset portrétů trpaslíků pod inventárními čísly 2689, 2882, 3268-3272, 3274, 3275 a 3343,⁸⁵⁶ které byly zavěšeny pod římsou na západní straně kunstkomory,⁸⁵⁷ ale dva z nich (obrazy zachycující Thomele) byly umístěny odděleně. První z této skupiny je podobizna trpaslíka polského původu Gregoria Brafskofskiho.⁸⁵⁸ Dále následuje jeden z obrazů znázorňující trpaslíka Thomele.⁸⁵⁹ Tento dvorní trpaslík byl díky svému žertovnému vystoupení na svatbě Viléma V. a Renaty Lotrinské velice oblíben nejen na dvoře svého pána arcivévody Ferdinanda II. Tyrolského, ale i v jeho širším okolí. V mnichovské kunstkomoře se nachází ještě pár dalších jeho vyobrazení, kdy jedním z nich je portrét,⁸⁶⁰ dle inventáře umístěný na západní straně vnější zdi. Dalším takovým je dvojportrét, na kterém je Thomele znázorněn spolu s gigantem Anthoniem Francopanem, jenž se nacházel na východní straně vnější zdi komory.⁸⁶¹

V pořadí pátý je obraz zachycující staršího trpaslíka, jemuž se říkalo rytíř Christoff.⁸⁶² Portrét již zmíněného neznámého trpaslíka se „zahnutýma“ nohama⁸⁶³ je šestým obrazem druhé skupiny a dále následují portrétní obrazy trpaslíků Simonse,⁸⁶⁴ Magdalene Riederin⁸⁶⁵ a Petra Oberanterse.⁸⁶⁶ Posledním, desátým obrazem byl portrét

⁸⁵³ Pravděpodobně se jedná o Viléma V. Bavorského; FICKLER/DIEMER 2004, 223, inv. č. 3379 (3347) [„*Conterfehnt Hannsen Löfflers des Kurzweiligen Narren so bei Herzog Wilhelm dem seines Namens am Hof gewesen.*“]

⁸⁵⁴ FICKLER/DIEMER 2004, 223, inv. č. 3380 (3348) [„*Ein ander Conterfehnt eines ainfeltigen, welcher Mörtl Wiz gehaißen, ist auch zu hochgedachts Herzog Wilhelms zeiten am hof gewesen.*“]

⁸⁵⁵ FICKLER/DIEMER 2004, 223, inv. č. 3381 (3349) [„*Conterfehnt eines ungestallten Narren, so in dem Closter zu Rott gewesen.*“]

⁸⁵⁶ FICKLER/DIEMER 2004, 18

⁸⁵⁷ Tamtéž

⁸⁵⁸ FICKLER/DIEMER 2004, 148, inv. č. 3299 (3268) [„*Conterfehnt des zwergen Gregorij Brafskofski so ain Poläckh.*“]

⁸⁵⁹ FICKLER/DIEMER 2004, 148, inv. č. 3300 (3269) [„*Contrafehnt zwergen Thomänlins von Ynsprung in maßen er in seinem letsten alter gestallt gewesen. Eben deßelben Conterfehnt weil er noch gar jung und clainer gewesen. gegen Nidergang.*“]

⁸⁶⁰ FICKLER/DIEMER 2004, 205, inv. č. 2912 (2882) [„*In ainer dafl die bildtnuß des Zwergleins Thomänl genant, mit einer helleparten in der handt.*“]

⁸⁶¹ FICKLER/DIEMER 2004, 195, inv. č. 2732 (2689) [„*Ein gar große dafel, darinnen der groß Mann Anthoni Francopan, bei seinen füeßen ein zwergl gehaißen Thomänl, so bei Erzherzog Ferdinand von Österreich etc. zu Insprung gewesen.*“]

⁸⁶² FICKLER/DIEMER 2004, 148, inv. č. 3301 (3270) [„*Conterfehnt aines alten zwergen in einer langen schauben mit einem gefüeterten bareht Altfnrenckhisch, den man den Ritter Christoff genant.*“]

⁸⁶³ FICKLER/DIEMER 2004, 148, inv. č. 3302 (3271) [„*Conterfehnt eines andern zwergens mit außgebognen schenckheln und ainem Spärber auf der handt.*“]

⁸⁶⁴ FICKLER/DIEMER 2004, 148, inv. č. 3303 (3272) [„*Conterfehnt zwergen Simons.*“]

⁸⁶⁵ FICKLER/DIEMER 2004, 148, inv. č. 3305 (3274) [„*Conterfehnt zwergin Magdalene Riederin.*“]

⁸⁶⁶ FICKLER/DIEMER 2004, 148, inv. č. 3306 (3275) [„*Conterfehnt zwergen Peter Oberanters.*“]

šaškyňe Anny Jagelonské.⁸⁶⁷

Od Hanse Wertingera (1465–1533) je znám portrét dvorního šaška nazývaného jako „Rytíř Kryštof“ z roku 1515.⁸⁶⁸ Pokud se však podíváme na portrétovanou osobu, nepřijde nám nijak zvláštní. Vypadá to, že toto vyobrazení v životní velikosti patří šlechtici normálního vzhledu. Postava portrétovaného je pootočená a je zobrazena v kontrapostu. „Rytířova“ levá ruka se dotýká meče a jeho pohled je koncentrován na diváka.⁸⁶⁹ Je jisté, že se jedná o reprezentativní portrét, jehož provedení zahrnovalo realistické renesanční prvky, a že zde můžeme sledovat vliv A. Dürera. V pozadí vyobrazený element krajiny pak svědčí o pravděpodobném vlivu podunajské školy. V tomto kontextu by se mohlo zdát, že se skutečně jedná o realistický portrét. My však z následného přiřazení k položce na Ficklerově soupisu víme, že se jedná o podobiznu dvorního trpaslíka Kryštofa, který byl zábavně přezdíván jako rytíř Kryštof a jenž byl bavičem na dvoře biskupa z Freisingu Filipa Wittelsbacha (1480–1541).⁸⁷⁰ Tento obraz pravděpodobně odpovídá položce číslo 3301 z Ficklerova inventáře s popiskem, ve kterém uvádí, že se jedná o portrét „*alten zwergen ... Ritter Christoff genant*“.⁸⁷¹ Umělec skutečně vyobrazil staršího člověka přesně podle uvedeného popisu, což prozrazují vrásky na jeho obličejí. Nadále však zůstává záhadou, proč postava nenese proporce odpovídající jeho tělesné abnormalitě či jiné prvky naznačující uvedenou malformaci. Na tomto obraze umělec jednoduše zobrazil figuru trpaslíka jako zdravého dospělého jedince se standardní postavou.

Jedním z vysvětlení této zvláštnosti by mohlo být to, že umělec nemaloval podle živého modelu a trpaslíka Kryštofa tak pravděpodobně ani neviděl. Další možné vysvětlení této nesrovnalosti by bylo v případě, kdyby umělec maloval podle předlohy, kde nebyl tělesně postižený zobrazen v životní velikosti, ale například pouze do pasu. Tato varianta by odpovídala také tomu, že na Wertingеровě obraze z našeho pohledu není dostatečně výstižně propracovaná spodní část postavy. Vzhledem k celku se figura jeví jako poněkud protáhlá a nejistá. V tomto ohledu nadále zůstává otázkou také umělcova volba zachytit na obraze celou postavu, což není pro Wertingera příliš typické. Někteří

⁸⁶⁷ FICKLER/DIEMER 2004, 223, inv. č. 3375 (3343) [„*Eines einfeltigen Weibsbildts Contrafeht, welche Els gehaißen, so bei des Römischen Königs Ferdinand Gemahl gewesen.*“]

⁸⁶⁸ **Hans Wertinger:** Portrét dvorního šaška „rytíře“ Kryštofa, 1515, olej, 61,5 x 113. Madrid, Muzeum Thyssenů-Bornemiszu, inv. č. 434 (1934.32)

⁸⁶⁹ GRIFFEY 2003, 40

⁸⁷⁰ Tamtéž

⁸⁷¹ FICKLER/DIEMER 2004, 148, inv. č. 3301 (3270) [„*Conterfeht aines alten zwergen in einer langen schauben mit einem gefüeterten bareht Altrenckhisch, den man den Ritter Christoff genant.*“]

badatelé jsou přesvědčeni, že toto rozhodnutí učinil právě proto, aby poukázal na zvláštnost postavy dvorního trpaslíka.⁸⁷² Poněkud jednodušším vysvětlením by bylo autorovo pouhé plnění požadavků objednavatele.

Každopádně nám portrét šaška rytíře Kryštofa od Hanse Wertingera poukazuje na další problém, kterým je umělecká interpretace postižených růstovou poruchou. Umělec si totiž ve svém osobním podání mohl dovolit ignorovat realistický vzhled deformovaného těla. Jistotou na této situaci však zůstává, že propojení postavy tělesně postiženého a dvorního šaška v této době skutečně existovalo. Tuto spojitost dosvědčují taktéž obrazové prameny dokládající každodenní život na italských dvorech během celého quattrocenta,⁸⁷³ odkud se móda či fascinace abnormálně postiženými začala šířit na severské dvory.⁸⁷⁴

Hans Wertinger nebyl jediný, kdo snad dokázal „přehlédnout“ deformaci postižené postavy dvorního trpaslíka. Podobný problém se objevuje na obraze ze sbírek Ferdinanda II. Tyrolského, na kterém je vyobrazen Thomele spolu s dvorním obrem Bartlmem Bonem.⁸⁷⁵ Tento dvojportrét⁸⁷⁶ v životní velikosti od neznámého umělce není datován.⁸⁷⁷ Je však velice pravděpodobné, že toto dílo odpovídá položce číslo 2732 z Ficklerova inventáře mnichovské kunstkomory.⁸⁷⁸ Dosazení dvojportrétu k tomuto inventárnímú číslu má však i svá slabá místa, protože jméno postavy obra Antonio Francopan je uvedeno pouze ve starším mnichovském inventáři. V umělecko-historické literatuře je rozšířen názor, že je na obraze zobrazen dvorní obr Bartlmä Bon, který ale byl v mnichovském inventáři pojmenován jako Antonio Francopan.⁸⁷⁹ O určitém gigantovi Antoniu Populierovi z Flander, který byl vojákem v armádě císaře Karla V., se zmiňuje Ulisse Aldrovandi ve své knize *Monstrum Historia*. Přírodovědec píše, že byl Antonio pohřben v Bologni v kostele San Lorenzo roku 1530 a uvádí také epitaf na jeho hrobce:

⁸⁷² GRIFFEY 2003, 40

⁸⁷³ Viz např. **Jean Fouquete**: Portrét Gonelly, dvorního šaška na ferrarském dvoře, 1445, olej na dubové desce, 36 x 24 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 1840

⁸⁷⁴ Tomuto tématu se věnovaly především T. Ghadeshi Fleming, Robin O'Bryan a další.

⁸⁷⁵ HAAG/SWOBODA 2016, 179; AUER 2005, 155

⁸⁷⁶ **Anonym**: Dvojportrét dvorního giganta a trpaslíka Thomele, 16. století, olej, 266,8 x 162,5 cm. Vídeň, KHM, sign., GG 8299

⁸⁷⁷ Druhá polovina 16. století.

⁸⁷⁸ FICKLER/DIEMER 2004, 195, inv. č. 2732 (2689) [„Ein gar große dafel, darinnen der groß Mann Antihoni Francopan, bei seinen füeßen ein zwergl gehaißen Thomänl, so bei Erzherzog Ferdinand von Österreich etc. zu Insprug gewesen.“]

⁸⁷⁹ KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 296

*NUNC SEPTEM PEDUM LONGITUDINIS GIGANTEM ANTONIUM POPULIER NON FABULA, SED FLANDRIA DEDIT NON ADVERSUS SYDERA, SED ADVERSUS CAROLI QUINTI HOSTES MILITEM NON FULMINE, SED FEBRE PERCULSUM NON SUB MONTIBUS, SED HIC SEPULTUM ANNO DOMINICAE SALUTIS MDXXX.*⁸⁸⁰

Z tohoto nápisu se dozvíme, že výška Antonia Populiera odpovídala sedmi stopám neboli 240 centimetrům. Přesně této velikosti odpovídá figura dvorního giganta na obraze. Dle brnění Bartlmä Bona, které se dochovalo na zámku Ambras, je známo, že obr měřil kolem 260 cm.⁸⁸¹ Díky tomuto zjištění je otázkou, zda tento dvojportrét opravdu zachycuje podobiznu dvorního obra Bartlmä Bona, který byl současníkem Ferdinanda II. Tyrolského, anebo Antonia Populiera, který zemřel ještě v roce 1530. Nebo se jednalo o dva odlišné obrazy, které nesly vyobrazení pokaždé jiného giganta?⁸⁸² Vzhledem k tomu, že Ferdinand II. Tyrolský si rád vyměňoval umělecké předměty se švagrem vévodou Albrechtem V. a synovcem Vilémem V. Bavorským, mohlo by se také jednat o situaci, že by ambraský dvojportrét mohl být kopií mnichovského obrazu.⁸⁸³

Datace tohoto díla spadá do druhé poloviny 16. století.⁸⁸⁴ Je velice pravděpodobné, že byl tento portrét namalován až po roce 1568, tedy až po svatbě Viléma V. Bavorského a Renáty Lotrinské, které se zúčastnil Ferdinand II. Tyrolský s Thomelem. Trpaslík je na obraze zachycen oblečený dle španělské módy: v černém pláštiku a nohavicích, bílém okruží a manžetách. Na sobě má také bílé boty, černý klobouček a zlatý řetěz. V pravé ruce drží bílé rukavice a v levé svůj maličký meč. Figura Thomela na obraze je vysoká 65 centimetrů a koresponduje se svědectvím tehdejších současníků.⁸⁸⁵ Jeho malý vzrůst je na tomto portrétu jedinou znázorněnou abnormalitou a jeho vzhled spíše odpovídá postavě dítěte. Právě v tomto případě se také jedná o vyobrazení jevu tzv. „proporcionálního“ trpaslíka.

Když se podíváme na postavu dvorního obra, je vidět, že rozložení jeho těla a celková vypracovanost figury není na příliš vysoké úrovni. Zdá se, že si umělec lépe poradil s postavou trpaslíka než obra. Je pravděpodobné, že obraz mohl být namalován v mnichovském prostředí a později kopírován či předán na dvůr Ferdinanda II.

⁸⁸⁰ ALDROVANDI 1642, 38

⁸⁸¹ KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 296

⁸⁸² Letáková produkce druhé poloviny 16. století ukazuje, že existovalo více osob obřího vzrůstu. Viz HOLLÄNDER 1922, 136

⁸⁸³ Tamtéž

⁸⁸⁴ KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 296–297

⁸⁸⁵ PLATTER 1680, 546; KATRITZKY 2012, 112

Tyrolského, stejně jako tomu bylo i u obrazu rodiny Gonzalesových. V případě kopie nemusel umělec malovat dle živé předlohy a možná pouze dostal pokyny od objednavatele. Mramorová deska velkých rozměrů, o kterou se obr pohodlně opírá, je pravděpodobně vymyšlený element, který navazuje na tradici španělského portrétu konce 16. století.⁸⁸⁶ Co se týče fyziognomie obra, je na jednu stranu vidět, že umělec namaloval dlouhé končetiny, zvětšené dlaně i chodidla a menší hlavu. Tyto prvky by mohly být realistické, jelikož postižení gigantismem mají opravdu zmíněné příznaky. Na druhou stranu jsou zvětšeny také rty a nos obra, což by odpovídalo trochu jinému postižení akromegalií, při které se však zvětšuje kromě nosu a rtů i hlava a spodní čelist.⁸⁸⁷ Umělec zobrazil obra s mírně prošedivělými vlasy, aby nebylo vidět pravděpodobně deformované uši. Okružní kolem krku je pak nasazeno výše, což nás dovádí k myšlence, že tak bylo nasazeno z důvodu, aby rámovalo část jeho spodní čelisti. Tento dvojportrét představuje komickou parodii na pózy šlechticů na oficiálních portrétech v provedení obra a trpaslíka. Obě postavy mají meče, ale trpaslík se více podobá šlechtici, jelikož má bílé rukavice a zlatý řetízek.

Jistě existuje pravděpodobnost, že umělec mohl spatřit Bartlmä Bona stejně jako trpaslíka Thomele naživo, avšak je otázkou, zda skutečně maloval dle živého modelu a zda si vůbec kladl za cíl namalovat realistický portrét.⁸⁸⁸ Je možné, že ho zajímaly pouze groteskní vlastnosti portrétovaných, kterým se věnoval nejvíce. Malíř mohl také využívat vyobrazení dvorního obra z nějaké starší předlohy, což by v případě Antonia Populiera odpovídalo skutečnosti. Také by se mohlo jednat o jakousi pospojovanou postavu, protože jednou z funkcí tohoto obrazu bylo reprezentativně znázornit abnormalitu nejmenšího a největšího „homo deformis“ jako lidských kuriozit ve službách panovníků. Druhou funkcí bylo, že tento obraz měl sloužit jako groteskní karikatura na šlechtickou reprezentaci, která měla vyvolávat smích.

Kromě dvou výše zmíněných obrazů se ve sbírkách Ambras nacházela i další vyobrazení trpaslíků, například obraz Thomele v brnění.⁸⁸⁹ Arcivévoda Ferdinand II.

⁸⁸⁶ KUBÍKOVÁ 2016, 27

⁸⁸⁷ STANĚK 2002, 186

⁸⁸⁸ Je zajímavé, že se ve sbírkách Ambras nachází další portrét dvorního obra Hanse Krause od neznámého umělce z roku 1601. Tento obraz by mohl být prototypem pro vyobrazení Bartlmä Bona. Neznámý umělec docela dobře vystihl podobiznu giganta v zeleném kabátě. Všimneme si, že má dlouhé končetiny a velké dlaně, ale menší hlavu. Dobře je zpracována fyziognomika obra, má velké rty, výraznou spodní čelist a nadočnicový oblouk a také účes, který schovává uši. **Anonym:** Portrét giganta Hanse Krause, 1601, olej, 290 x 175 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 8300; AUER 2006, 149–150

⁸⁸⁹ **Francesco Terzio:** Portrét dvorního trpaslíka Thomele, cca 1560–1580, olej, 100 x 76 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 3839

Tyrolský také vlastnil obrazy dvou trpaslic,⁸⁹⁰ miniaturní portrét trpaslíka Petra⁸⁹¹ a dvě další vyobrazení trpaslíků ženského pohlaví, které pro arcivévodu získal umělecký agent Brandolini roku 1587 v Padově.⁸⁹²

Vzhledem k prostudovanému materiálu se můžeme dle stejného principu podívat i na Rudolfovu kunstkornu a hledat, zda opravdu neměl žádná umělecká díla s vyobrazením postižených malformací, i přestože vlastnil nejméně jednoho trpaslíka.⁸⁹³

V inventáři z roku 1621 jsou uvedeny tři položky, u nichž je dle našeho názoru velká pravděpodobnost, že obsahovaly vyobrazení postav postižených trpasličím vzrůstem. Všechny tyto obrazy byly umístěny v „druhé chodbě“ císařského paláce na Pražském hradě.⁸⁹⁴ Nejspíš se jednalo o tzv. *Gangbau*, což byla dvoupodlažní chodba, která se nacházela ve spojovacím křídle a vedla z císařského paláce mezi Španělským sálem a Rudolfovou galerií na Prašný most.⁸⁹⁵ Právě ve druhém patře této chodby byla umístěna obrazová galerie s níže zmíněnými obrazy.⁸⁹⁶

První obraz je uveden v inventáři jako položka č. 1103 a je popsán takto: „*Eine buhlschaft mit einem narren von Jeremia Günter*“.⁸⁹⁷ Jedná se o vyobrazení postavy blázna. Autorem tohoto díla je Jeremiáš Günter (zemř. 1629), který byl od roku 1604 dvorním malířem Rudolfa II. a poté zůstal ve službách císaře Matyáše. O jeho životě a tvorbě máme jen málo informací, ale je možné, že byl žákem Josefa Heintze. Dochovaly se pouze dva jeho obrazy⁸⁹⁸ a jedna kresba s názvem „Aristoteles a Phyllis“, která je dokonalou kopií práce jeho učitele.⁸⁹⁹ Po smrti Rudolfa II. v roce 1613 byl spolu s Aachenem povolán císařem Matyášem II. do Vídně, aby portrétoval sněm v Regensburgu. Ve službách císaře byl do roku 1619 a pak se vrátil do Prahy.⁹⁰⁰

Je však také známo, že Günter vyráběl kopie děl Albrechta Dürera, Pietra Bruegla st. a dalších. Údajně byly jeho kopie mistrovských děl lépe finančně ohodnoceny než

⁸⁹⁰ KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 295

⁸⁹¹ Podobizna je poměrně nízké kvality, provedena poněkud jednoduše. Na obraze vidíme polopostavu tmavovlasého chlapce, který ale má na obličejí vrásky, které prozrazují, že se nejedná o dítě. Tuto skutečnost potvrzuje velké čelo, tlustý krk portrétovaného a také nápis nahoře: „PETER ZWERG“. Je oblečen do tmavého kabátce s kožešinou a má na sobě zlatý řetěz s medalionem. **Anonym:** Portrét dvorního trpaslíka Petra, nedatováno. Vídeň, KHM, sign. GG 5423

⁸⁹² KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 295

⁸⁹³ Viz podkapitulu 2.1.

⁸⁹⁴ MORÁVEK 1937, 100

⁸⁹⁵ ZLATOHLÁVKOVÁ/FORNASIERO 2020; MORÁVEK 1937, 100

⁸⁹⁶ ZLATOHLÁVKOVÁ/FORNASIERO 2020

⁸⁹⁷ ZIMMERMANN 1905, XLIV, inv. č. 1103

⁸⁹⁸ Portrét císařovny Anny Tyrolské z roku 1613.

⁸⁹⁹ FUČÍKOVÁ 1986, 22

⁹⁰⁰ KAUFMANN 1988, 178

malířova vlastní tvorba.⁹⁰¹ Jeho hlavní povinností na dvoře Rudolfa II. bylo malování oficiálních portrétů, které se poté posílaly jako císařské dary na šlechtické rezidence. Dvorní umělec také navrhoval císařská slavnostní roucha.⁹⁰² Günter maloval na slonovinu, sestavoval obrazy z barevných kousků atlasů a hedvábí atd. Umělcova zkušenost v kopírování Brueglových děl nás přivádí k tomu, že by téma tělesně postižených nemělo být překvapivé pro jeho tvorbu.⁹⁰³ Obraz s motivem bláznivé ženy⁹⁰⁴ od Jeremiáše Güntera pravděpodobně obsahoval znázornění abnormálního lidského těla.⁹⁰⁵ Je však otázkou, jakými uměleckými prostředky byla tato abnormalita ztvárněna.⁹⁰⁶

Günterův obraz nebyl instalován, ale byl uložen mezi dalšími na lavicích. Na rozdíl od něj byly další dva níže zmíněné obrazy zavěšené na zdi mezi okny.⁹⁰⁷ Následující dílo s námětem blázna v soupisu Rudolfovy kunstkomory z roku 1621 objevující se pod číslem 1119 nese popis: „*Ein narr mit einer semmel in der hand vom Martin Kleff.*“⁹⁰⁸ Autor Marten van Cleve (1527–1581) pocházel z Antverp a jeho práce byla v 16. století celkem populární. Narodil se do rodiny malíře Viléma van Cleve. Na začátku se stejně jako jeho bratr Hendrik van Cleve učil u svého otce a později se také stal učedníkem v dílně France Florise. V letech 1551–1552 byl součástí malířského cechu sv. Lukáše v Antverpách, kam se údajně dostal ve stejnou dobu jako Pieter Bruegel. Karel van Mander se zmiňuje, že na začátku maloval M. van Cleve pouze velké obrazy a později se zaměřil spíše na menší velikosti.⁹⁰⁹ Kolem roku 1556 založil vlastní dílnu, kde pracovali jeho čtyři synové. Mezi léty 1560 a 1570 prožívala dílna Martena van Cleve velice produktivní období a jeho obrazy byly populární mezi sběrateli. Ve většině případů se však jednalo o dílenské kopie, které byly sbírány. Umělec často spolupracoval se svým bratrem a dalšími krajináři, jakými byli například Gilliem van Coninxloe III., Giliem Mostaert a Jakob Grimmer. Tito umělci podnítili jistou proměnu Clevova výtvarného

⁹⁰¹ FUČÍKOVÁ 1986, 22.

⁹⁰² Tamtéž

⁹⁰³ Viz např. **Jeremiáš Gunter:** Kirchweih mit Theater und Prozeession, 1610–1619, olej, 119 x 164 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 3541

⁹⁰⁴ ZIMMERMANN 1905, XLIV, inv. č. 1103 [„*Sprostá scéna s bláznivou ženou*“]; KAUFMANN 1988, 179; MKKCC 1856, XXXIX, inv. č. 345

⁹⁰⁵ Protože výraz „narrin“ předpokládal tělesnou deformaci.

⁹⁰⁶ Otázkou je, jestli se jednalo o zjevně vyjádřené neproporcionální trpaslictví. Inspirace Brueglem nevyklučuje, že by postava trpaslíka mohla být spíše alegorická než anatomicky přesná jako například na Brueglově obraze Mizantrop z roku 1568.

⁹⁰⁷ ZIMMERMANN 1905, XLIV [„*H. An der mauer bei den festern*“]

⁹⁰⁸ ZIMMERMANN 1905, XLIV, inv. č. 1119; MKKCC 1856, XXXIX, inv. č. 368

⁹⁰⁹ MANDER/MINORSKIJ 2007, 202–206

projevu. Například žádali, aby do jejich krajiny domaloval kompars.⁹¹⁰ Je velice komplikované určit osobní způsob malby Martena van Cleve, protože umělcova vlastní tvorba je doložena pouze pěti obrazy a zbytek tvoří dílenské práce.⁹¹¹ Je známo, že v rané etapě mezi léty 1550–1560 byl pro M. van Cleve charakteristický vliv France Florise a Pietra Aersena.⁹¹² V pozdějším období (1570–1581) byl jeho styl ovlivněn tvorbou Gillia Mostaerta.⁹¹³ Marten van Cleve ve svých malbách zobrazoval hlavně život nižších lidových vrstev. Na jeho obrazech se můžeme setkat s motivem vesnických slavností, karnevalu, života rolníků a také postav tělesně postižených. Výběr těchto námětů byl inspirován tvorbou Pietra Bruegela staršího. Nejednalo se však o pouhé kopírování. Na rozdíl od Brueglových prací nese tvorba M. van Cleveho tak hluboký alegorický význam. Pro jeho obrazy se lépe hodí označení „žánrové scény“. Marten van Cleve se proto nemůže považovat za Brueglova následovníka, jelikož jsou jeho díla prezentovaná z pohledu nižších sociálních vrstev a kompozičně se liší od Brueglových.⁹¹⁴ Je tedy velice pravděpodobné, že postava dvorního blázna na obraze v Rudolfově sbírce zaujala císaře spíše svým realistickým ztvárněním než složitostí alegorie. A proto nevyklučujeme, že tam mohla být realisticky zobrazena postava blázna, která mohla často obsahovat tělesné postižení.

Třetí obraz v inventáři z roku 1621 byl uveden pod číslem 1122 a tato položka nese popis: „*Ein Narr und Narrin vom Ferdinand von Eysen*“.⁹¹⁵ Jedná se o obraz s námětem blázna a bláznivé ženy pravděpodobně od Ferdinanda z Eysern, činného na Malé Straně a Starém Městě pražském v letech 1572–1624.⁹¹⁶ Den narození umělce není znám, ale ví se, že se narodil na Malé Straně a jeho matkou byla Marie Ottová ze sklenářské rodiny. Od roku 1572 se učil malířství u Matyáše Hutského po dobu pěti let. Poté v roce 1587 obdržel měšťanské právo, kromě umělecké činnosti nějakou dobu působil také jako správce špitálu.⁹¹⁷ Když v roce 1588 vstoupil do malířského cechu, měl několik učedníků a rád přijímal nové. O jeho životě koluje v pramenech informace, že měl neustálé finanční problémy, protože si rád dopřával alkoholické nápoje.⁹¹⁸ O jeho tvorbě se dochovalo pouze několik zmínek. Pravděpodobně kolem roku 1603 obdržel

⁹¹⁰ MANDER/MINORSKIJ 2007, 202–206

⁹¹¹ CAMPBELL 2009, 378

⁹¹² Tamtéž

⁹¹³ Tamtéž

⁹¹⁴ Tamtéž

⁹¹⁵ ZIMMERMANN 1905, XLIV

⁹¹⁶ CHLÍBEC 2002, 43

⁹¹⁷ WINTER 1909, 205

⁹¹⁸ Tamtéž

objednávku od jisté Kateřiny Slivenské na výzdobu kaple Božího těla na Karlově náměstí. O rok později přebral malíři Janu Jindrovskému zakázku na malbu figury v kostele Panny Marie před Týnem. Ve stejném roce dokonce maloval jakýsi oltář na Pražském hradě. Jeho prací byl také portrét Jana Jesenského, který se dochoval v grafické reprodukci z roku 1614 od Petra Iselburgha.⁹¹⁹ Je také známo, že pracoval na objednávce pro Kryštofa Popela z Lobkovic.⁹²⁰ Všechny tyto objednávky a obzvláště skutečnost, že císař vlastnil jeho obraz, naznačují, že nebyl podřadným umělcem. Ale bohužel o jeho uměleckém stylu téměř nic nevíme. I když předpokládáme, že ve špitálu mohl pozorovat nemocné a čerpat tak inspiraci pro svá díla a pravděpodobně také znal i anatomii.

Všechny tři zmíněné obrazy mají námět blázna, který vzhledem k dobové mentalitě znamenal jakési tělesně postižení.⁹²¹ Ještě větší pravděpodobnost propojení postavy blázna a tělesně postiženého se týká slova „nārrin“, které se dá přeložit jako bláznivá žena.

Ve sbírce Rudolfa II. se kromě tří zmíněných obrazů s hlavním námětem „dvorských bláznů“ od Jeremiáše Güntera, Martena van Cleve a Ferdinanda z Eysernu také objevuje několik uměleckých děl, která obsahují postavy trpaslíků. Především se jedná o podobiznu dvorního trpaslíka⁹²² a o další tři architektonické obrazy „Palácová architektura s urozenými návštěvníky“,⁹²³ „Palácová architektura s procházejícími se“⁹²⁴ a „Interiér gotického kostela“.⁹²⁵

Všechna tři díla jsou od Hanse (1527–1606/9) a Paula (1567–1617) Vredeman de Vriesových z roku 1596.⁹²⁶ Přestože provedení manýristické architektury bezpochyby zasluží pochvalu, bude náš zájem směřovat ke komparsu, který domaloval Dirck de Quade van Ravesteyn.

Na prvním obraze „Palácová architektura s urozenými návštěvníky“ můžeme spatřit každodenní scénu, jak se šlechtici scházejí na hostinu. Uprostřed obrazu vidíme

⁹¹⁹ ŠRONĚK 1997; DLABAČ 1815, 388

⁹²⁰ CHLÍBEC 2002, 43

⁹²¹ HALL 1991, 434

⁹²² MKKCC 1856, XLI, inv. č. 666 [„*Kayser Rodolpho's zwerg konterfehrt*“]; Domníváme se, že se jedná o portrét Rudolfova trpaslíka Fabiana de Newua nebo Erharta Pyllnhofera.

⁹²³ **Hans a Paul Vredeman de Vries:** Palácová architektura s významnými návštěvníky, 1596, olej, 137 x 164 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 2334

⁹²⁴ **Hans a Paul Vredeman de Vries:** Palácová architektura s procházejícími se, 1596, olej, 137 x 174 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 2335

⁹²⁵ **Paul Vredeman de Vries:** Interiér gotického kostela, 1596–1597, olej, 108.5 x 115 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 7661

⁹²⁶ Na obraze „Interiér gotického kostela“ se objevuje pouze Paulova signatura.

velkolepou kašnu,⁹²⁷ na níž sedí pelikán a o níž se opírá malá lidská postava. Napravo od fontány se prochází dáma s dcerou a psem. Nalevo vidíme, jak mladý šlechtic vítá dvě mladé dámy v zelených a červených šatech. V pozadí můžeme vidět pobíhající obsluhu prostírající stůl. Všechny postavy jsou oblečeny dle soudobé španělské módy a ve výrazech jejich obličejů můžeme zjevně sledovat neopakovatelný styl Dircka de Quada van Ravesteyna.

Jedna figura se však od ostatních liší. Jedná se o postavu trpaslíka uprostřed obrazu, který se opírá o kašnu. Pokud porovnáme jeho postavu s figurou holčičky napravo, pochopíme, že se nejedná o vyobrazení dítěte. Trpaslík vykazuje příznaky deformací. Je zobrazen s neproporčně velkou hlavou, lehce zakřivenýma malýma nohama a zdá se, že má deformaci nosu a lehký ryšavý plnovous.⁹²⁸ Je oblečen do zeleného pláštěku s bílým límcem, modrých nohavic a na sobě má zlatý řetěz.⁹²⁹ Další indicií, která nám prozrazuje, že se jedná o trpaslíka, je tradice stolování a zasedací pořádek. Pokud se pozorně podíváme na obraz, uvidíme, že je stůl prostřen pro pět osob, jelikož dle dvorních řádů služebnictvo a trpaslíci nejedli spolu s pány.⁹³⁰

Postava trpaslíka je zde představena jako komický a groteskní element, zároveň však byla součástí každodenního života a častým bavičem během stolování. Všimneme si také vyobrazení zvířat, která odkazují na přítomnost trpaslíka, který jako kuriozita patří do „zvířecí“ říše stejně jako exotický papoušek, pelikán, věrný pes a kontroverzní opice. Domníváme se však, že postavy na obraze jsou podobizny konkrétních osob stejně jako v dalším díle „Palácová architektura s procházejícími se“.⁹³¹ Tento obraz byl rovněž namalován pro císaře Rudolfa II., ale ve srovnání s prvním dílem jsou proporce architektury zmenšeny, aby se divákův pohled více soustředil na lidskou stafáž.⁹³²

Naše pozornost je soustředěna na schody vedoucí nalevo nahoru,⁹³³ kde vidíme postavu hrající na hudební nástroj a tančícího chlapce a dívku. Tato chlapecká postava však nepatří dítěti, ale postiženému malformací. Vyobrazený jedinec je typově dosti

⁹²⁷ Dole na kašně je umělcova signatura a sotva viditelné datum vyhotovení díla.

⁹²⁸ Vyobrazení ryšavého trpaslíka je přesně dle Cesaria Rippy. Téma tělesně postižených nebylo Ravesteynovi cizí, byl jedním z umělců, kteří zpracovávali Muzeum Rudolfa II., kde byl také autorem portrétu Rodiny Gonzalesových.

⁹²⁹ Je zajímavé, že na ambraských obrazech měli trpaslíci také zlaté řetězy včetně Thomele. Zlaté šperky tradičně vypovídají o vysokém sociálním statutu. Je pravda, že na dvoře Rudolfa II. byl trpaslík více ceněn než jiní služebníci. Dokonce byl více přiblížen vladaři, než například jeho dvorní antikvář. Přesto ale trpaslíci většinou neměli žádný šlechtický titul.

⁹³⁰ HAUSENBLASOVÁ 2009, 105–106

⁹³¹ FUČÍKOVÁ 1997, 43

⁹³² Tamtéž

⁹³³ Na schodech spatříme signaturu umělce a datum.

podobný postavě trpaslíka na prvním obraze. Je pravděpodobné, že se jedná o stejnou osobu, i když na tomto obraze jeho deformace není tak zjevná jako na předchozím. Náповědou, že se jedná o tělesně postiženého, je jeho menší vzrůst a také taneční projev, když jsou ostatní figury zachycené v roli pozorovatelů. To by odpovídalo aktivitě dvorního baviče během oslavy. Dalšími elementy, které naznačují, že se jedná o trpaslíka, jsou opět zvířata na obraze. Nedaleko tančící postavičky je umístěna opice, která je personifikací dvorního šaška. Stejným ukazatelem na přítomnost trpaslíka je v pozadí znázorněné ptactvo. Dva jeřábi odkazují na legendu, v níž byli tyto ptáci hlavními protivníky v boji proti trpasličímu národu Pygmejů. Páv a krůta patrně poukazují na nezbytnou činnost trpaslíků během radovánek, kterou je lov ptáků, stejně jako jsme viděli na portrétu Morganta.

Dirck de Quade van Ravesteyn, o němž se také říká, že byl odborníkem na lidské figury,⁹³⁴ na těchto obrazech znázornil podobizny reálně existujících osob. Vzhledem k tomu, že jsou jeho postavy skutečné, nemůžeme prohlásit, že se jedná o žánrovou scénu. Na obrazech je zachycena vymyšlená architektura a vyskytují se zde skryté symboly, které poukazují na lidskou kuriozitu a propojují tak reálný svět s mytologickým. Rovněž tato skutečnost naznačuje, že se nejedná o pouhou malbu každodenního života bez hlubšího významu.⁹³⁵ Poněkud složitější situace je v případě obrazu „Interiér gotického kostela“ ze stejného období, kde v prvním plánu spatříme slavnost křtu novorozence. Jedna z postav se nám zdá být poněkud zvláště odstrčená od ostatních. Jedná se o vyobrazení zády otočené ryšavé osoby v kontrastu oblečené do zlato-červeného šatu, která drží klobouk. I když se nachází na stejné úrovni stojících dětí, proporcčně se od nich liší. Trpaslíci byli nejen důležitým elementem při dvorských slavnostech a večírcích, ale v každodenním životě byli vhodnými společníky šlechtických dětí. Prameny také zmiňují, že Rudolfovi císařský kaplan rád bývával ve společnosti trpaslíka Kryštofa.⁹³⁶ Myslíme, že tyto tři obrazy imaginární architektury, které byly vytvořené pro Rudolfa II., zároveň vypráví určitý příběh, jelikož se na nich opakují stejné postavy.⁹³⁷

Již jsme se zmínili o tom, že Rudolf II. měl dvorního trpaslíka, ale nevíme zcela

⁹³⁴ FUČÍKOVÁ 1997, 272

⁹³⁵ Srov. KAUFMANN 1988,70; Je sice možné, že žánrová scéna může obsahovat moralistické poselství. V tomto případě sice existuje, ale není až tak zjevné. Bezpochyby to naznačuje umělcův výběr zvířat na obraze a postavu trpaslíka. Může to být jakousi narážkou na milostné mravy na Rudolfově dvoře.

⁹³⁶ Z LOBKOVIC 1603–1604

⁹³⁷ Kromě postavy trpaslíka můžeme vidět na všech třech obrazech postavu muže ve zlatých nohavicích. Na dvou prvních obrazech jsou snadno identifikovatelné postavy matky a malé dívky a také dámy v zelených šatech.

jistě, zda se jedná o stejnou osobu jako na těchto třech obrazech. Jedna malá ryšavá postavička je také zaznamenaná na výjevu s názvem „Oslava udělení Řádu zlatého rouna“ pravděpodobně od Sigmunda Elsässera z roku 1585.⁹³⁸ Dílo je vytvořeno na papírovou roli dlouhou přibližně šest metrů, na níž jsou technikou kolorované perokresby zobrazeny jednotlivé etapy oslav.⁹³⁹ Celkem se jedná o třináct výjevů. Na osmé scéně s názvem „Císařský banket“ vidíme sedět účastníky slavnosti Zlatého rouna. V čele tabule seděl pořadatel banketu Rudolf II., nalevo od něj seděl arcikníže Ferdinand II. Tyrolský se svou manželkou Annou Caterinou Gonzagovou, vedle byli posazeni Karel Štýrský a jeho manželka Marie Bavorská a poté bylo místo určené pro arciknížete Arnošta. Napravo od císaře seděli španělští vyslanci Kryštof Assonleville z Altavilly a Guillén de San Clemente. Naproti císaři seděla arcikněžna Anna a vedle ní Karel z Burgau.⁹⁴⁰

V pravém rohu vidíme stupňovitě uspořádaný stůl, na kterém bylo vystaveno nazdobené jídlo a nápoje ve stříbrných konvicích.⁹⁴¹ Náš pohled následně směřuje na nedaleko stojící skupinku hudebníků, která se připravuje na vystoupení mezi jednotlivými chody. Vedle nich můžeme spatřit postavu malého vzrůstu v černém plášťku, otočenou k divákovi zády. Ve skutečnosti se jedná o postavu dvorního trpaslíka, který se připravuje na vystoupení společně s dvorní kapelou. Pobavení během stolování bylo běžnou součástí renesančních hodů a námět tělesně postižených se poměrně často vyskytuje právě během sváteční hostiny.

Rudolf II. nebyl jediný, kdo v českých zemích vlastnil obrazy trpaslíků. V roce 1604 Petr Vok z Rožmberka zaplatil svému dvornímu malíři Tomáši Třeboňskému 4 kopy za malování panny Elišky.⁹⁴² Dle studia soudobých pramenů se v rožmberském fraucimoru nacházela pouze jedna dívka s tímto jménem a tou byla trpaslice Eliška Fedorovna Moskevská.⁹⁴³ Další připomínkou, že byli trpaslíci nezbytným elementem oslav i v českých zemích, je nástěnná malba na východní zdi zámku Bechyně. Na ní je zobrazena skupina osob během hostiny, v níž můžeme spatřit postavu ženy doprovázenou trpaslíkem.⁹⁴⁴

⁹³⁸ **Sigmund Elsässer:** Oslava udělení Řádu zlatého rouna, 1585, akvarel, papír, 31 x 600 cm. Vídeň, KHM, sign. KK 5348

⁹³⁹ AUER 2005, 20; HAAG/SWOBODA 2016, 95

⁹⁴⁰ BŮŽEK 2007, 298–299

⁹⁴¹ Tamtéž

⁹⁴² MAREŠ 1896, 646

⁹⁴³ HAJNÁ 2001, 7–9

⁹⁴⁴ MATĚJČEK/MATĚJČEK/MORAVEC/KADAVÝ 1988, 2

Na základě prostudovaných uměleckých děl můžeme dojít k závěru, že ikonograficky byla postava trpaslíka do určité míry propojená s postavou blázna a dvorního šaška. To znamená, že se do sebe tyto postavy určitým způsobem vizuálně promítají. Dvorní blázen tak mohl být znázorněn jako trpaslík a naopak.⁹⁴⁵ Avšak ne vždy je na obraze zřetelně poukázáno na fyzickou abnormalitu postiženého růstovou poruchou. Tato skutečnost může být spojena s vyobrazením takzvaného „proporcionálního“ trpaslíka, jehož vzhled byl spíše podobný dítěti. V manýristické tradici bychom mohli sledovat větší zájem o zdůraznění tělesného postižení. Vyobrazení trpaslíků často najdeme na portrétech a mnohofigurálních scénách.

Portrétované trpaslice jsou často zobrazovány se svými pány, kde poukazují na vladařovu vzdělanost a moc. Na podobných obrazech trpaslic a trpaslíků hráli roli přírodní kuriozity, které prezentovaly nejen vladařův zájem o podivné a kuriózní věci, ale také poukazovaly na vladařovu schopnost ovládat nadpřirozenou bytost svou vůlí. Stejně na tom byl i Rudolf II., o kterém sice není známo, že by se nechával portrétovat spolu s trpaslíky, ale vlastnil zhruba sedm obrazů s jejich podobiznami. Dalším druhem portrétu jsou vlastní podobizny dvorských bláznů. Na nich však nebylo vždy zjevné, zda se jedná o postižené malformací. Při jejich určování si musíme všimnout fyziognomiky portrétovaného, velkého čela a jiných deformací, jeho oblečení, sociálního postavení a přítomnosti takových zvířat na obraze, jakými byli sova, pes, papoušek a hlavně opice.

Stejná pravidla pro identifikaci dvorních trpaslíků fungují i na mnohofigurálních scénách. Nejčastěji je nalezneme na námětech spojených s radovánkami, stolováním, nejrůznějšími oslavami, ale hlavně spolu s mytologickými náměty včetně bakchanálií a příběhů o bájném národu Pygmejů. Trpaslíci byli stále jen „pololidským tvorem“ z mytologických bájí a cestopisů a jejich monstrozita byla spojována s určitými zápornými vlastnostmi, například zlou povahou. Rovněž byli ztělesněním ohyzdnosti a nešvaru.

4.3. Vyobrazení „homo deformis“ jako divého muže v rudolfinských sbírkách v mezinárodních souvislostech

Motiv divého muže byl ve středověku a raném novověku velice populární.⁹⁴⁶ Ze začátku byla jeho postava jasně definovaná jako mýtická bytost nebo lidské monstrum z cestopisů. *Alexandreida* ho popisovala jako neobyčejně silné divoké zvíře, jež bylo

⁹⁴⁵ HALL 1991, 434

⁹⁴⁶ Více k tomu ŠMAHEL 2012; HUSBAND 1980

symbolem chťiče.⁹⁴⁷ Proto byl často ve středověké iluminaci vyobrazen, jak chytá mladé dívky.⁹⁴⁸ Stejný erotický kontext divých mužů se objevuje i ve výzdobě *Bible Václava IV.*⁹⁴⁹ Zde se objevuje i heraldické využití postavy divého muže jako štítonoše.⁹⁵⁰ Vyobrazení divých lidí se také objevují ve výzdobě *Litoměřického graduálu* z roku 1517, kde se objevuje jako marginální postava spolu se svou divou ženou.⁹⁵¹ Divý muž se dá spatřit i v sochařské výzdobě, například na konzoli ve výklenku severní boční lodi kostela Panny Marie před Týnem⁹⁵² nebo na vnějším triforiu svatovítské katedrály.⁹⁵³ V malířství a grafice byl divý muž oblíbeným tématem středoevropských renesančních umělců.⁹⁵⁴ Vyskytoval se dokonce i během dvorských slavností a masopustních oslav.⁹⁵⁵

V novověku měla postava divého muže vlastní místo i v lékařských příručkách a sbírkách kuriozit. Důvodem k tomu byly jak objevitelské cesty, tak také skutečnost, že společnost začala vnímat určité jedince postižené přebytným ochlupením a ztotožňovat je s divými lidmi. Proto se v renesanci objevuje i další druh vyobrazení, a to portréty abnormálně postižených, kterým byly připisované vlastnosti „divých lidí“. Především se jedná o podobizny členů rodiny Gonzalesových, které patří k jedněm z prvních dokumentací postižení hypertrichózou.⁹⁵⁶

V poslední době je v umělecko-historické literatuře tomuto tématu věnována poměrně velká pozornost.⁹⁵⁷ My se avšak pokusíme o vlastní výklad těchto děl v širším kulturně-historickém kontextu s důrazem na určitou grotesknost.⁹⁵⁸

Divý muž byl postavou, která symbolizovala pozemskou dimenzi v lidské bytosti, vše, co bylo na pomezí civilizace a přírody. Původně sice patřil k monstrózním rasám, ale

⁹⁴⁷ Viz podkapitolu 1.2.

⁹⁴⁸ Viz ŠMAHEL 2012; HUSBAND 1980

⁹⁴⁹ ŠMAHEL 2012, 145–178; STUDNIČKOVÁ 2014; KRÁSA/STEJSKAL 1990

⁹⁵⁰ Postava divého muže je opravdu široce využívána v heraldice. Viz např. erby Oswolta Krela od Albrechta Dürera z roku 1499.

⁹⁵¹ **Litoměřický graduál**, fol. 173v, 1517, SOKA, sign. IV C 1; **Litoměřický graduál**, fol. 181r, 1517, SOKA, sign. IV C 1; STEJSKAL/VOIT 1991, 68; KRÁSA/STEJSKAL 1990; ŠMAHEL 2012, 254–255

⁹⁵² Viz ŠMAHEL 2012

⁹⁵³ Tamtéž

⁹⁵⁴ Např. **Hans Burgkmair**: Bitva v lesu, 1500–1503, inkoust, papír, 21 x 28.6 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1978.77.1; **Martin Schongauer**: Divý muž držící erbovní štít, 1480–1490, mědiryt. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1943.3.85

⁹⁵⁵ Viz masopustní masky norimberských masopustních oslav Schembartlauf; **Schembartbuch**, fol. 132r–133r, 1539–1645. Knihovna Národního muzea v Praze, sign. XIII D 24

⁹⁵⁶ Hypertrichosis je hormonální porucha, která se projevuje přebytným ochlupením v místech pro lidského jedince netypických. K objevu této nemoci došlo až na konci 19. století.

⁹⁵⁷ HENDRIX 1997

⁹⁵⁸ Viz podkapitolu 4.5.

dlouhou dobu byl součástí střeoevropského folkloru a žil v lesích a horách Evropy, protože tato místa také považována za jakousi kulturní periferii.⁹⁵⁹ Dle tradice bylo chování divých lidí agresivní, neuměli mluvit, žili v jeskyních, neznali Boha, chyběla jim duchovnost normálních lidí. Jinými slovy mytologická postava divého muže vyjadřuje protiklad mezi nespoutanou přírodou a lidskou kulturou, divokost proti civilizovanosti.⁹⁶⁰

Z prostudované literatury a obrazových pramenů se nám podařilo klasifikovat vyobrazení divého muže do čtyř základních typů.

Za první, divý muž se tradičně zobrazuje jako lidská postava, celá zarostlá dlouhou tmavou srstí s výjimkou chodidel a hřbetu rukou, enormně silný a obvykle nesoucí velkou dřevěnou hůl. Neochlupený se často nechával obličej, lokty a kolena.

Za druhé, divý muž mohl být zobrazován jako Pan, s rohy na hlavě, kopyty a ocasem. Tato spojitost divého muže se vysvětluje tím, že jeden z možných latinských výrazů pro divého muže je slovo „pilosus“ neboli „chlupáč“. Tento název se také používal antickými a středověkými autory ve spojení s lesními bůžky Fauny a Satyry.⁹⁶¹ V tomto aspektu je divý muž mytická předkřesťanská bytost, která personifikuje lidské chápání přírody.⁹⁶²

Za třetí jako postava obra s kyjem a chlupatým tělem, ale neochlupenými obnaženými lokty, koleny a tváří. V 15. a 16. století se často zobrazovali ověnčení břečťanem či vinnou révou kolem spánku a beder anebo v sukni z listí.⁹⁶³ Tento ikonografický typ byl nejspíše ovlivněn karnevalovou postavou divých lidí. Protože je břečťanový věnec atributem Bakcha⁹⁶⁴ a je symbolem šílenství během oslav.⁹⁶⁵

Za čtvrté, divý muž byl do určité míry spojen s postavou svatého poustevníka.⁹⁶⁶ V křesťanské tradici bylo ochlupení spojeno s pokáním za hříchy a kožešina byla oděvem

⁹⁵⁹ WRIGHT 2013, 35

⁹⁶⁰ HUSBAND 1980, 3

⁹⁶¹ VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013, 73 [„Pilosí jsou podle toho, co praví glosa k třicáté čtvrté kapitole Iza-jáše, monstra podobná člověku, jejichž tělo má podle Papia nahoře člověčí rysy, končí však zvířecími údý.“]

⁹⁶² METZNER 2009, 165

⁹⁶³ HUSBAND 1980, 2

⁹⁶⁴ ZVÍŘECÍ 2011, 31

⁹⁶⁵ PALIVEC 1978, 62

⁹⁶⁶ PREISS 2008, 21

kajícníka.⁹⁶⁷ Proto se někteří svatí zobrazovali porostlí srstí⁹⁶⁸ jako například Máří Magdaléna⁹⁶⁹, Jan Zlatoúst, Jan Garin, sv. Onufrius.⁹⁷⁰ Často symbolizovalo tělo porostlé chlupy rituální asketismus, který předpokládal samotářství a odmítnutí civilizačního blaha, pokles na úroveň zvířete, jehož vlastnosti přijal v přírodních podmínkách.⁹⁷¹ Skrze překonání pokání a utrpení ve zvířecím stavu přichází odpuštění a z hříšníka se stává svatý.

Nás bude v této kapitole hlavně zajímat první, třetí a částečně i čtvrtý typ vyobrazení divých lidí, protože v jejich rámci byly nejčastěji pojaty podobizny „homo deformis“. Vyobrazení divého muže jako Pana s rohy na hlavě, kopyty a ocasem mívá ikonograficky blízko k vyobrazení d'ábla.⁹⁷²

Vavřinec Leandr Rvačovský (1525–1590) spojoval divého muže se vznikem masopustní slavnosti. Podle něj masopust vznikl na základě římských saturnálií, což byly svátky spojené s ukončením žní, bakchanálií a uctíváním Bakcha.⁹⁷³

V novověku se postava divého muže často objevuje v masopustním průvodu. Důvodem bylo to, že se o masopustu lidé tradičně snažili napodobovat účastníky Bakchova doprovodu, jakými byli Satyrové či Panové, převlékali se do zvířecích kůží a nasazovali si břečťanové věnce. Ty se vyráběly ještě v antice pro dionýsovské slavnosti, jejich účelem bylo tlumit opojení.⁹⁷⁴ I když břečťan oslaboval omamné účinky vína, zároveň se ale věřilo, že mohl zapříčinit jiný druh extáze či šílenství. Proto bylo často zobrazováno, jak Bakchovi společníci, Menády a Satyři žvýkají břečťan.⁹⁷⁵

Odtud divý muž zdědil atributy účastníků doprovodu Bakcha, jako jsou břečťanový věnec a břečťanová sukně.⁹⁷⁶ Převlékání za divého muže během masopustu také znamenalo odpovídající způsob chování spojený s velkou konzumací vína. Účastníci

⁹⁶⁷ STUDNIČKOVÁ 2014, 221

⁹⁶⁸ HUSBAND 1980, 8; PREISS 2008, 21

⁹⁶⁹ Kající se Maria Magdaléna může být zobrazena nahá, zahalená pouze svými dlouhými vlasy, nebo dokonce zarostlá chlupy. Viz **Liber chronicarum**, fol. 108r, Máří Magdaléna, 1493. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 47.715

⁹⁷⁰ Legendy o sv. Onufriovi, Janovi Garinovi a Janovi Zlatoústém jsou do určité míry podobné. Základ legendy spočívá v tom, že měl poustevník poměr s jednou dívkou, zabil ji a ukryl její mrtvolu. Konal za to pokání a zřekl se Božího slova a Boží tváře, dokud mu sedmileté dítě neodpustí. Ikonograficky může být Jan Garin zobrazován na všech čtyřech končetinách, aby se nemohl podívat na nebe. Podobnou ikonografií má i sv. Onufrius, legendární křesťanský poustevník ze čtvrtého století, který strávil šedesát let v egyptské poušti. Onufrius je zobrazován jako starý, vyzáblý a zanedbaný, s dlouhým šedým vousem, celý chlupatý jako divý muž; HALL 1991, 191; PREISS 2008, 20–21

⁹⁷¹ PREISS 2008, 21

⁹⁷² BECKER 2002, 34

⁹⁷³ RVAČOVSKÝ/ŠLOSAR 2008

⁹⁷⁴ ZVÍŘECÍ 2011, 29–31

⁹⁷⁵ ZVÍŘECÍ 2011, 29–31

⁹⁷⁶ OSN Díl 7. 1893, 573

tímto upozorňovali, že mají v úmyslu se chovat bez zábran a agresivně, což bylo určitým projevem volnosti. Po skončení masopustní slavnosti se účastníci průvodů převlékli zpátky a znovu z nich byli poctiví křesťané.

V této interpretaci mohl být divý muž chápán jako jakýsi stav během masopustu, do kterého se lidé ponořovali. A v tomto stavu jaksi nebyli sami sebou a neodpovídali za své hříchy. Další interpretací může být, že stav „divého muže“ měl prozradit přirozenou biologickou tvář lidského chování během masopustních oslav.

Šlechtické prostředí samozřejmě nebylo výjimkou a tuto tradiční postavu z pohanských zvyků a lidových vyprávění také přebírala, protože divý muž byl ještě ve středověku hlavním hrdinou kurtoazního rytířského eposu. Během masopustů se odehrávaly rytířské turnaje, divadelní hry a slavily se svatby.⁹⁷⁷ V Čechách byly masopustní slavnosti natolik nekontrolované a rozpustilé, že se v roce 1587 mohlo převlékat jen s dovolením purkmistra a občas šlo i o úplný zákaz této činnosti.⁹⁷⁸

Jako příklad uvedeme výjev, který nese papírová role, jež se dochovala v renesanční jídelně zámku Březnice. Jedná se o znázornění slavnostního průvodu⁹⁷⁹ pořádaného v roce 1580 při příležitosti svatby Jana Krakovského z Kolowrat a Kateřiny Boymontové z Payersbergu.⁹⁸⁰ Svatba probíhala na zámku Ambras v Tyrolsku, autorem těchto renesančních kolorovaných kreseb byl dvorní malíř Ferdinanda Tyrolského – Sigmund Elsässer.⁹⁸¹ Dochovaly se dvě verze, jedna byla součástí ambraských sbírek, druhá se ocitla v Čechách.

Na Březnici se tyto kolorované kresby dostaly později, sestavovatel pravděpodobně nebyl přímým účastníkem svatby, protože uspořádal výjevy v jiném chronologickém pořadí, než tomu bylo ve skutečnosti. Březinská role není ale pouhou kopií, v několika aspektech naopak doplňuje verzi z ambraských sbírek.⁹⁸² Tato svatba, která měla i charakter rodinné slavnosti, se konala v době masopustu, a proto se stala i příležitostí karnevalového typu. Návštěvníci Kolowratovy svatby pocházeli především z Rakouska, Čech a Bavorska. Nás bude především zajímat skupina českých hostů, kteří byli zobrazeni jako diví lidé. Fantaskně oděná skupina „lesních postav“ byla doprovázená třemi hudebníky, po nich následovali tři ozbrojenci a tři ozbrojené postavy divých mužů na koních.

⁹⁷⁷ ZÍBRT 1889, 29

⁹⁷⁸ Tamtéž, 32

⁹⁷⁹ **Sigmund Elsässer:** Slavnostní průvod, 1580, Kolorovaná perokresba na papíře, 38 x 217 cm. Březnice, NPÚ ÚOP, sign. BN01318-10

⁹⁸⁰ DANĚK 2000, 218

⁹⁸¹ Tamtéž, 200

⁹⁸² DANĚK 2000, 224

Umělec nahoře také znázornil erby a nad nimi je umístěna legenda. Proto víme, že svatebního průvodu se zúčastnili tři čeští šlechtici. Adam Havel Popel z Lobkovic (1557–1605) v převleku za antického boha, Vít z Thurnu společně s Janem Klaudiem, svobodným pánem z Hluboké se převlékli za divé muže.⁹⁸³ Malíř nerozlišoval kostýmy antického boha a divých mužů a namaloval je úplně stejně, což naznačuje jejich příbuznost. Všechny postavy divých lidí byly vyobrazeny ověnění břečťanem kolem čela a beder a měly v ruce zbraně (případně hudební nástroj). V tomto kontextu vyobrazení skupiny českých šlechticů v kostýmech divých lidí mohlo mít ironický charakter spojený s jejich nadměrnou konzumací alkoholu. Převlékání za divého muže během radovánek bylo totiž spojené s divokými stavy během opilosti. Anebo protože masopust byl tradiční dobou pro uspořádání svatební oslavy a postava divého muže měla spojitost i s kurtoazní láskou.

Dle soudobé mentality mívala postava divého muže velký vzrůst a sílu, což z něj také dělalo dobrého bojovníka. V rytířských románech je protagonistou, důstojným soupeřem ušlechtilých rytířů. Postava divého muže byla zmíněna i na Vídeňském turnaji roku 1560, který byl jednou z největších událostí renesanční festivalové kultury druhé poloviny 16. století.⁹⁸⁴

Turnaj se konal od 24. května do 24. června a byl uspořádán Maxmiliánem II. na počest svého otce císaře Ferdinanda I.⁹⁸⁵ Tato událost byla popsána císařským heraldikem Hansem von Francolinem (1522–1580) v díle *Turnier Buch. warhaftiger ritteilicher Taten: so in dem Monat Juni des vergangenem LX. Jahres und außhalb der Stadt Wien*.⁹⁸⁶ Kniha obsahuje i ilustrace od Francesca Terzia, Hanse Lautensacka, Giovanniho Guerry a Donata Hübschmanna. Jedna ilustrace,⁹⁸⁷ která byla pravděpodobně součástí většího výjevu, znázorňuje průběh turnaje, přesněji události, které se odehrávaly 12. června na nádvoří vídeňského hradu, dnešní Inner Burgplatz. V rohu této ilustrace mezi turnajovou oblastí a bariérou pro diváky je zobrazen zvláštní účastník v kostýmu divého muže, který drží v ruce vytržený strom. Touto převlečenou osobou byl Bartlmä Bon, muž, který měřil 240 cm a byl považován za obra. Na turnaji vystoupil spolu s osmiletým arcivévodou Rudolfem, budoucím císařem Rudolfem II., měl za úkol ho chránit a pomoci mladému

⁹⁸³ Tamtéž, 221–222

⁹⁸⁴ HAAG/SWOBODA 2016, 184

⁹⁸⁵ Tamtéž

⁹⁸⁶ FRANCOLIN 1561

⁹⁸⁷ **Hans Sebald Lautensack:** PRIMUS MARTIALIUM LUDORUM PEDESTRI CONFLICTUS, 1560, lept, 38.3 x 49.6 cm. In: FRANCOLIN 1561, fol. viii

arcivévodovi projít rytířskou zkouškou v turnaji proti svému strýci arcivévodovi Karlovi II.⁹⁸⁸

Detailněji tuto postavu divého muže zobrazuje ilustrace, která nese název „Osmiletý Rudolf II. a dvorní obr Giovanni Bona během vídeňského turnaje“ z roku 1560,⁹⁸⁹ která byla součástí dnes již ztraceného malovaného cyklu.⁹⁹⁰ Autorem této kolorované kresby by mohl být Arcimboldo.⁹⁹¹ Jeho autorství bylo připsáno na základě toho, že byl autorem mnoha kresebných návrhů pro dvorské slavnosti všeho druhu, průvody, karnevaly, turnaje a divadelní hry.⁹⁹² Nebrání tomu ani technika provedení ani stylistika vyobrazení. Oficiálně se Giuseppe Arcimboldo (1527–1593) stává dvorním malířem ve službách Habsburků až v roce 1562, ale již od roku 1551 pracoval na dálku na objednávkách pro Ferdinanda I.⁹⁹³ Arcimboldo se specializoval nejen na navrhování dekorací, kostýmů a vymýšlení konceptů dvorních slavností, ale také maloval naturalistické studie dle živých modelů, což z něj dělalo důležitou osobu pro rudolfínskou přírodovědeckou ilustraci.⁹⁹⁴ V této oblasti je možná správně považován za předchůdce Jorise a Jakoba Hoefnagelových, Hanse Hoffmanna a Dirka de Quade van Ravesteyna.⁹⁹⁵ Důležitým elementem Arcimboldovy tvorby byla určitá tragikomičnost, využití fantaskních groteskních prvků.⁹⁹⁶

Na ilustraci vidíme zleva doprava podobizny císaře Ferdinanda I., jeho syna Maxmiliána II. a Ferdinandovy vnuky: sedmiletého Arnošta Habsburského a osmiletého Rudolfa II. v krásném bílém brnění a helmě. Nad vyobrazením malého ozbrojeného rytíře je nadpis, který informuje, že se jedná o mladého arcivévodu Rudolfa. Za chlapcem kráčí v kostýmu divého muže dvorní „obr“ Giovanni Bona, který drží v ruce strom vytržený i s kořeny.

K původní ilustraci byla přidána další část, která souvisí s obecnou zápletkou rytířského turnaje, bojem za lásku. Za obrem můžeme vidět podlepenou část papíru s vyobrazením dcery Maxmiliána II., arcivévodkyně Alžběty Habsburské (1554–1592), která dle analogie z rytířské kurtoazní tradice zahajovala událost, což bylo důležitou součástí

⁹⁸⁸ HAAG/SWOBODA 2016, 182–184

⁹⁸⁹ **Anonym:** Osmiletý Rudolf II. a dvorní obr Giovanni Bona během vídeňského turnaje, 1560, akvarel, papír, 265 x 655 cm. Vídeň, KHM, sign. KK 6564

⁹⁹⁰ Tamtéž

⁹⁹¹ FERINO-PAGDEN 2008, 265

⁹⁹² FUČÍKOVÁ 1986, 16

⁹⁹³ FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991, 66

⁹⁹⁴ PRIESS 1967, 46

⁹⁹⁵ KAUFMANN 2009, 164

⁹⁹⁶ PRIESS 1967, 9; KAUFMANN 2009, 113; Kaufmann mluví o koncepci „seriózních vtipů“.

podívané a turnajových pravidel. Za dívkou je na papírové roli vyobrazena magická jeskyně.⁹⁹⁷ Je zajímavé, že podobná kulisa jeskyně je zmíněna během pražské dvorské slavnosti 26. února roku 1570, scénář, který navrhoval Arcimboldo. Tato jeskyně sloužila jako dekorace, z níž vycházely postavy maškarního průvodu.⁹⁹⁸

Nás především zajímá vyobrazení divého muže, ve kterém umělec dodržel ikonografický význam této postavy. Nebylo náhodné to, že za divého muže byl převlečen právě největší člověk těch dob – Giovanni Bona. Na miniatuře má divý muž tělo pokryté srstí s výjimkou kolen, prsou, loktů, pat a ramen, což poukazuje na karnevalový kostým. Čelo a bedra má ovinité břechťanem, což je symbol šílenství během oslav. V pravé ruce divý muž drží strom jako zbraň, což ukazuje na jeho sílu. Divý muž je tady vyobrazen jako obří nekontrolovatelný bojovník, jenž má vyvolávat strach. Ve středověkých rytířských románech mohli obry porazit jen nejodvážnější hrdinové.⁹⁹⁹ Převlek Bartlmä Bona jako divého muže sledoval současnou představu o lidech s velkým vzrůstem, kteří byli dobří bojovníci, ale primitivní a necivilizovaní.¹⁰⁰⁰ Pomocí tohoto obra Rudolf II. doufá zvítězit v turnaji nad svým strýcem Karlem II. Štýrským.¹⁰⁰¹ Gigantismus se projevuje nejen vysokým vzrůstem, je zde na místě také zvětšení končetin, deformace brady a čela a také hrubý hlas¹⁰⁰², což byly v renesanci rysy poukazující na agresivního a necivilizovaného jedince. Proto byl pro dvorního obra vhodný kostým divého muže, jenž poukazyval na vlastnosti, kterými se lišil od obyčejných lidí. Autor této ilustrace se nepochybně zajímal o podobné mytologické náměty a hříčky přírody. Pro Arcimboldovu tvorbu je také charakteristická určitá grotesknost, která se při vytváření slavnostního průvodu projevovala v návrhu kostýmů mytologických postav a neobvyklém tragikomickém scénáři.¹⁰⁰³ Taková manýristická oslava měla i politickou reprezentaci, byla demonstrací síly a samozřejmě měla ukazovat na historickou dědičnost moci starověkého Říma Habsburskou říši. Právě z tohoto důvodu byla na oslavě využitá postava obřího divého muže, který symbolizoval jak moc Habsburků, tak i jejich vyvolenost. Giovanni Bona na turnaji plnil funkci zázračného obřího bojovníka, kterého se všichni bojí a který prezentuje ochránce Rudolfa II. Jinými slovy postava obřího divého muže ukazovala na to, že se i bájní tvorové snažili

⁹⁹⁷ FERINO-PAGDEN 2008, 265

⁹⁹⁸ ŠÁROVCOVÁ 2014, 35

⁹⁹⁹ AUER 2006, 151

¹⁰⁰⁰ HAAG/SWOBODA 2016, 182

¹⁰⁰¹ Tamtéž

¹⁰⁰² Dobová literatura popisuje, že Giovanni Bona na rytířském turnaji ve Vídni 1560 řval hlubokým hrubým hlasem. Viz HAAG/SWOBODA 2016, 181

¹⁰⁰³ Na oslavě, která se uskutečnila v Praze 26. února roku 1570 na Staroměstském náměstí, Arcimboldo se objevil v čele triumfálního průvodu v kostýmu kouzelníka Zirfea. Více k tomu viz ŠÁROVCOVÁ 2014

chránit Habsburky a byli schopni pro ně bojovat. Tato myšlenka vyvolenosti Habsburků byla aktuální v kontextu tureckého nebezpečí.

Podobně mohli politické reprezentaci sloužit i další postižení jedinci, ti však ne-reprezentovali fyzickou moc vladaře, ale jeho ušlechtilost, vzdělanost a vůli. V rudolfinských sbírkách se nacházely tři ilustrace členů rodiny Gonzalesových, postižených hypertrichózou, kteří byli považováni za skutečné divé lidi. Tato choroba se projevuje patologickým růstem dlouhých chlupů po celém těle včetně obličeje, svým vzhledem spíše připomíná srst. Postižený jedinec takovým způsobem přijímá zvířecí rysy, což bylo jedním z kritérií lidských monster dle Isidora Sevilského.¹⁰⁰⁴

V rudolfinských sbírkách první dvě ilustrace takových jedinců byly součástí knihy „Čtyř živlů“ z let 1575–1580 od Jorise Hoefnagla.¹⁰⁰⁵ Císař také vlastnil skupinový portrét této rodiny, jenž se objevuje v „Muzeu“ Rudolfa II., který pochází z roku 1600 a pravděpodobně byl vytvořen Dirckem de Quadem Van Ravesteynem.¹⁰⁰⁶

Před tím, než přejdeme k prvním dvěma vyobrazením, chtěli bychom připomenout biografii Jorise Hoefnagla, protože velkou roli ve vizuálním vyobrazení hraje nejen doba, která určuje stereotypy znázorňování, ale také osobnost umělce, jeho individuální vnímání.¹⁰⁰⁷

Rudolfinský malíř Joris Hoefnagel (1542–1601) pocházel z Antverp, z bohaté rodiny obchodníků s drahými kameny. Dle Karla van Mandera umělec hodně cestoval a během toho kreslil do své knihy vše, co se mu zdálo neobvyklé. Kreslil pohledy na města, která navštívil. Když pobýval ve Španělsku, obdržel vodové barvy, které začal používat pro svou tvorbu ilustrací. Poté se vrátil do Nizozemí a nějakou dobu byl žákem Hanse Bola.¹⁰⁰⁸ Někteří badatelé si myslí, že toto školení výrazně neovlivnilo tvorbu Hoefnagla, a malíř je vlastně přirovnáván k autodidaktům.¹⁰⁰⁹ Pravděpodobně Hoefnagl začal profesionálně uvažovat o umělecké cestě, když během drancování Antverp přišel o své zboží. Na konci roku 1577 spolu s kartografem Abrahamem Orteliem (1527–1598) podnikl cestu do Benátek. A poté navštívil rodinu Fuggerrů v Augsburgu, která mu doporučovala

¹⁰⁰⁴ Viz podkapitolu 1.1.

¹⁰⁰⁵ **Joris Hoefnagel:** Petrus Gonzales s manželkou. *Animalia Rationalia et Insecta (Ignis I)*, 1575–1582, akvarel a kvaš, pergamen, 14.3 x 18.4 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1987.20.5.2; **Joris Hoefnagel:** Děti Petruse Gonzalese, *Animalia Rationalia et Insecta (Ignis II)*, 1575–1582, akvarel a kvaš, pergamen, 14.3 x 18.4 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1987.20.5.3

¹⁰⁰⁶ **Dirck de Quade van Ravesteyn:** Rodina Gonzalesových, kolem roku 1600, olej, papír, 40 x 30 cm. ÖNB, Bildarchiv, sign. Cod. Min. 129. fol. 1r

¹⁰⁰⁷ MIKŠ 2014, 78–90

¹⁰⁰⁸ MANDER/MINORSKIJ 2007, 355–360

¹⁰⁰⁹ FUČÍKOVÁ 1986, 26

podívat se na kunstkomoru vévody Bavorského v Mnichově. Tato kunstkomora obsahovala nejrůznější kuriozity a naturálie, které Hoefnagla také zajímaly. V závěru, když Bavorský vévoda Vilém V. viděl Hoefnaglové miniatury, nabídl mu, aby vstoupil do jeho služeb, a malíř slíbil, že s touto nabídkou počítá po návratu z Itálie. Během toho odjel do Říma na dvůr kardinála Farneseho, který se také zajímal o nejrůznější kuriozity, a proto též Hoefnaglovi učinil pracovní nabídku. Ale malíř se rozhodl pro místo na mnichovském dvoře, kde do roku 1591 pracoval nejen jako miniaturista, ale také jako obchodník s uměním.¹⁰¹⁰ Během toho v letech 1581 a 1582 navštívil Innsbruck, kde zároveň obdržel objednávku misálu pro Ferdinanda II. Tyrolského, výzdoba mu trvala osm let.¹⁰¹¹ Pro Rudolfa II. začal pracovat až v roce 1590, ale neusadil se trvale v Praze, do císařské rezidence jezdil jen zřídkka. V letech 1591 až 1594 pobýval ve Frankfurtu nad Mohanem a v roce 1594 se přestěhoval do Vídně.

Joris Hoefnagel měl bohaté humanitní vzdělání a básnický talent, což využíval k sestavování učených alegorií, emblém a miniatur. Přesně to z něj dělalo tak atraktivního umělce, který svým ilustracím dokázal zvětšit hodnotu tím, že k nim napsal učený humanistický komentář. Na knize „Čtyř živlů“ začal pracovat už v sedmdesátých letech šestnáctého století. Důvodem k jeho vytvoření mohl být buď osobní zájem malíře, nebo nějakého jiného vzdělaného objednavatele, jehož zaujaly přírodovědné alegorie. Je ale pravda, že už v sedmdesátých letech komunikoval s Rudolfem II.¹⁰¹² Kniha „Čtyř živlů“ byla dokončena pro Rudolfa II, císař za ni zaplatil tisíc zlatých.¹⁰¹³ V inventáři rudolfínské kunstkomory z let 1607–1611 se toto dílo objevuje pod položkou číslo 2602.¹⁰¹⁴

„Animalia rationalia et insecta“ nebo kniha „Čtyř živlů“ se skládá ze čtyř svazků, které reprezentují elementy – oheň, vodu, zemi a vzduch.¹⁰¹⁵ Toto dílo demonstuje Hoefnaglovou znalost přírodní historie a sledování Aristotelovy tradice. Hlavním pramenem pro jeho práci byly dřevořezy z Gesnerovy *Historia animalum*.¹⁰¹⁶ Kompendium obsahuje ilustrace živočichů vyplněné vodovými barvami a kvaši, jež jsou propojené s biblickými texty, citáty z klasické literatury a dalšími humanisticky pojatými příběhy.¹⁰¹⁷ Můžeme říct, že vše ukazuje na emblematickou knihu, což naznačuje i způsob provedení

¹⁰¹⁰ VIGNAU-WILBERG 2009, 125

¹⁰¹¹ KAUFMANN 1988, 202

¹⁰¹² Tamtéž

¹⁰¹³ FUČÍKOVÁ 1986, 26

¹⁰¹⁴ KAUFMANN 1988, 202; FUČÍKOVÁ 1986, 26; HENDRIX 1997; BAUER/HAUPT 1976, fol. 377 [„*Expositioni delli hieroglyphici nel ornamento della missale in penna miniata da G. Hufnagel.*“]

¹⁰¹⁵ HENDRIX 1997, 160

¹⁰¹⁶ KAUFMANN 1988, 202

¹⁰¹⁷ FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991, 85–86

ilustrací, které jsou vepsané do medailonového tvaru. Stejně jako v jiných emblematických dílech nejsou doprovodné texty v knize „Čtyř živlů“ vybrány náhodně, ale zapadají do složitého alegorického obsahu.¹⁰¹⁸ Někteří badatelé si myslí, že číslování miniatur by mohlo vypovídat o tom, že existoval jakýsi druh vysvětlujícího textu, který byl připojen k vyobrazení. Pravděpodobně se mohlo jednat o to, že ke knize „Čtyř živlů“ se přikládal jakýsi manuskript, který byl zdrojem vysvětlení emblémů.¹⁰¹⁹

Skutečnost, že ve vyobrazení rodiny Gonzalesových od Jorise Hoefnagla jsou emblémem, nám přináší určitý problém. Na jednu stranu se jedná o portrétní ilustraci v přírodovědném kompendiu, které předpokládá snahu o naturalistické podání. Na druhou stranu emblematika využívá alegorie. Emblem můžeme charakterizovat jako uměleckou formu, která vzniká spojením textové a obrazové složky, jež se navzájem vysvětlují, většina emblémů s tématem lidských ctností a neřestí byla shromážděna v díle Andrea Alciatího *Emblematum liber* z roku 1531.¹⁰²⁰ Emblém se skládá z alegoricky podaného znakového celku (*pictura*), krátkého nápisu (*motto*) a veršovaného nebo prozaického textu, který poskytuje moralistický výklad (*epigramm*).¹⁰²¹ Emblém také patřil k epistemologickým formám, které měly schopnost formovat myšlení a výraz v daném období.¹⁰²²

Při otevření jednoho ze čtyř svazků, který prezentuje oheň (*Ignis*), na první pravé stránce nalezneme miniaturu medailonového tvaru,¹⁰²³ nesoucí polopostavy muže se zarostlým chlupatým obličejem a normálně vypadající ženy, která se pravou rukou dotýká manželova ramene. Tyto podobizny představují Petrusa Gonzalese spolu s jeho chotí.¹⁰²⁴ Dolní levý kraj medalionu je zevnitř rámován elementem hornaté krajiny s uschlým stromem. Za obrysem emblému napravo je poznamenaná římská číslice jedna. Na tomto vyobrazení je Petrus Gonzales znázorněn v modrém plášti se všitými rukávy, což stylisticky odpovídá španělské módě 16. století. Avšak na vyobrazení je patrná jeho spojitost s mytickým divým mužem, což naznačuje jeho zachmuřená porostlá tvář a prostor skalnaté krajiny, kam byl umístěn.¹⁰²⁵ Zde reálně existující lidská bytost vystupuje jako výjimečný jev, jako div přírody.¹⁰²⁶

¹⁰¹⁸ FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991, 85–86

¹⁰¹⁹ KAUFMANN 1988, 202

¹⁰²⁰ VOIT 2006a; KONEČNÝ 2002, 13

¹⁰²¹ VOIT 2006a

¹⁰²² RUSSEL 1995, 10

¹⁰²³ **Joris Hoefnagel:** Petrus Gonzales s manželkou. *Animalia Rationalia et Insecta (Ignis I)*, 1575–1582, akvarel a kvaš, pergamen, 14.3 x 18.4 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1987.20.5.2

¹⁰²⁴ HENDRIX 1997, 166

¹⁰²⁵ Tamtéž

¹⁰²⁶ HENDRIX 1997, 166

Znázorněním doteku Kateřiny Gonzalesovy na rameno svého zvláště vypadajícího manžela se umělec snažil vyjádřit skutečné city mezi ženou a „monstrem“. Jedná se o odkaz na středověkou kurtoazní tradici, ve které mužská divokost může být zkrocena jedině vzájemným slibem věrné a ctnostné lásky.¹⁰²⁷

Nevíme, jestli osobně sám Joris Hoefnagel považoval Petrusa Gonzalese za zrůdu, ale zvolený epigram nad miniaturou by mohl naznačovat opak. Tento text nese poznatky o vztahu umělce k podivuhodnému jevu: „*Omni moraculo quod fit per Hominem maius miraculum est HOMO. Visibilium omnium maximus est Mundus, Invisibilium DEUS. Sed mundum esse conspicimus, Deum esse Credimus.*“¹⁰²⁸

V tomto epigramu umělec zpracoval citaci sv. Augustina „*O zázracích, které koná pravý Bůh*“ z díla *O Boží obci*.¹⁰²⁹ Ve svém díle Aurelius Augustin prezentuje monstra jako boží tvory, která jsou nezbytným elementem přírodního řádu.¹⁰³⁰ Tento názor byl široce používán ve středověku a byl sympatický i pro stoupence novoplatonismu 16. století.

Umělcův komentář se pokračuje pod miniaturou: „*HOMO natus de MULIERE, BREVII VIRENS Tempore. Repletur multis miserys. Job 14.*“¹⁰³¹

Jedná se o parafrázi prvního verše ze 14. kapitoly knihy Joba: „*Smrtelník z ženy zrozený má jen pár dnů – a plných trápení.*“¹⁰³² Celá tato kapitola knihy Joba obsahuje velmi protikladné pasáže, proto se domníváme, že umělec měl za cíl vyvolat v divákovi potřebu k jejich přečtení. Joris Hoefnagel se zaměřoval na vzdělaného diváka, který by při pohledu na rodinu Gonzalesových směřoval k filozofickým úvahám.

Na sousední levé stránce se dochovala legenda k miniatuře: „*Pronaq[ue] cum spectent Animalia cetera terram: os homini sublime dedit, Coelumq[ue] tueri. Iubet, et erectos ad sydera tollere vultus.*“¹⁰³³

Tento výrok naznačuje podobnost Petrusa Gonzalese a svatého poustevníka Jana Garina, který bývá většinou zobrazován celý ochlupený.¹⁰³⁴ Dle legendy svatý

¹⁰²⁷ ŠMAHEL 2011, 249

¹⁰²⁸ HOEFNAGEL 1582 [vlastní překlad: „*Ze všech divů, které jsou vytvořeny člověkem, největším zázrakem je člověk. Ze všech viditelných, největším je svět, z neviditelných je Bůh. Pokud víme, že svět je, věříme, že Bůh je.*“]; Viz také HERTEL 2001, 7–9

¹⁰²⁹ AUGUSTIN/ČELAKOVSKÝ 1830, 242

¹⁰³⁰ AUGUSTIN/ČELAKOVSKÝ 1832, 101–102; ECO 2015, 143

¹⁰³¹ HOEFNAGEL 1582 [vlastní překlad: „*Člověk zrozený z ženy, žije krátkou dobu. Je naplněn mnoha neštěstími. Job 14.*“]; Viz také HERTEL 2001, 7–9

¹⁰³² Job 14,1

¹⁰³³ HOEFNAGEL 1582 [vlastní překlad: „*Když ostatní zvířata, která se sklánějí a dívají se na zem, lidská tvář se směřuje do výše, aby chránila nebe. A přeje si, aby hrdý obličej byl povýšen ke hvězdám.*“] Viz také HERTEL 2001, 7–9

¹⁰³⁴ HALL 1991, 191

poustevník Jan Garin měl vyléčit hraběcí dceru, která byla posedlá d'áblem. Ale neodolal pokušení, znásilnil ji a pak ji musel zabít a pohřbít v místě pozdějšího montserratského kláštera. Garin, aby mohl činit pokání, jel do Říma k papeži, který mu řekl, že bude lézt po čtyřech, živit se jako zvíře a nevzhledne na nebe, dokud mu dítě ve věku pěti měsíců nesdělí, že mu bylo odpouštěno. Poté se poustevník vrátil na Montserrat, ale byl vypátrán hraběcími psy. Hrabě ho nepoznal a odvezl ho domů, kde Jan Garin žil jako zvíře, dokud mu novorozený syn hraběte neoznámil, že mu bylo odpouštěno.¹⁰³⁵

Dále na levé stránce následuje latinsky psaný text, který vypráví životní příběh portrétovaného v ich-formě:

*PETRVS GONSALVS Alumnus REGIS GALLORVM. Ex Insulis Canariae ortus: Me Teneriffa tulit: villos sed Corpore toto. Sparsit opus mirum naturae: Gallia, mater Altera, me puerum nūtruit adusque virilem Aetatem: docuitque feros deponere mores, Ingenias[ue] artes, linguamque sonare latinam. Contigit et forma praestanti mūnere Diuum Coniunx, et Thalami charissima pignora nostri. Cernere naturae licet hinc tibi mūnera: nati Quod referunt alij matrem forma[ue] colore, ast alij patrem vestiti crine sequuntur. Comparuit Monachij boiorum A 1582.*¹⁰³⁶

V dolní části stránky následuje nápis: „*Sed puor hec Hominis cura est, cognoscere terram. Et quae nunc miranda tulit Natura, notare*“.¹⁰³⁷ Tímto komentářem Hoefnagel vyzývá diváka při pohledu na tvář Petrusa Gonzalese potlačit strach a nehodnotit podivuhodné přírodní jevy negativně.

Je očividné, že Hoefnagel znal historii rodiny Gonzalesových a traktoval jejich životní příběh z pozice folklorní tradice. Stejně jako i většina pozorovatelů 16. století, kterým se podařilo spatřit Petrusa Gonzalese, považovala ho za zkroceného divého muže, který byl vzděláván, oblékán do šlechtických šatů, byl přestěhován do paláce francouzského krále, byl pokřtěn, a dokonce měl manželku a děti.¹⁰³⁸

Na další stránce vidíme miniaturu medailonového tvaru, do níž jsou vepsané postavy dívky a chlapce v plné velikosti, jež mají zarostlý obličej a oba jsou oblečeni do

¹⁰³⁵ PREISS 2008, 35

¹⁰³⁶ HOEFNAGEL 1582 [vlastní překlad: „*Petrus Gonsalus, chovanec francouzského krále. Původem z Kanárských ostrovů. Přinesli mě z Tenerife. Je podivným dílem přírody, že srst pokrývá celé mé tělo. Francie, má druhá matka, mě vychovala, dokud jsem nedospěl. Naučili mě nebýt divokým, svobodným uměním a mluvit latinským jazykem. Mám vynikající krásnou manželku, která je darem Bohů, a náš sňatek je nejdražším důkazem lásky. Zde je možno spatřit obdarování přírody. Protože některé z dětí mají podobnou barvu, jak porodí jiné matky, ale někteří zdědili po otci kudrnatou srst. Byl k vidění v Mnichově v Bavorsku od roku 1582.*“] Viz také HERTEL 2001, 7–9

¹⁰³⁷ HOEFNAGEL 1582 [vlastní překlad: „*Avšak lidé jsou plní obavy, aby poznali zemi. A aby pozorovali, jaké divy nyní přinesla příroda.*“] Viz také HERTEL 2001, 7–9

¹⁰³⁸ WIESNER-HANKS 2009

dvorských růžových šatů. Figury dětí obklopuje hornatá krajina. Za obrysem emblému je viditelná římská číslice dvě. Tato ilustrace nese zobrazení dvou Gonzalesových dětí, stejně znetvořených jako jejich otec. Pictura je doprovázena dvěma komentáři. Nahoře je nápis: „*Laudate pueri dominum*“.¹⁰³⁹ Dole pod miniaturou je také poznámka: „*Laudate nomen domini*“.¹⁰⁴⁰

Z rozboru textů a epigramů k miniaturám dojdeme k závěru, že Joris Hoefnagel vnímal rodinu Gonzalesových jako podivuhodná stvoření, která byla ztělesněním rozmarů přírody a ukázkou boží moci. Ve svém emblému prezentoval rodinu Gonzalesových, která ztratila divokost díky lásce, vzdělávání a socializaci na šlechtickém dvoře.

Snaha panovníků kultivovat divocha Gonzalese, aby mohl být zařazen do dvorské společnosti, odpovídala novému vnímání postavy divého muže v 16. století. Bylo to jakousi demonstrací královské moci nad přírodou a ukázkou, jak se „diví lidé“ dají zkrotit a naučit dobrému chování. Důvodem ke změně ale nebyl soucit či tolerantnost k postiženému, nýbrž zvědavost, potěšení z kuriozity a snaha podřídít přírodní zázrak. Proto vyobrazení divého muže oblečeného do ušlechtilých šatů obsahuje komický prvek, který spočívá ve spojení protikladných elementů. Bohaté oblečení vlastně poukazuje na snahu „divého muže“ nechat své zvířecí chování a sledovat dvorskou etiketu, aby se mohl zapojit do urozené společnosti. To dle soudobé mentality pravděpodobně vyvolávalo smích, jelikož všechny tyto snahy „divého muže“ stát se šlechticem byly marné, bránila mu v tom podstata jeho existence.

Joris Hoefnagel si pravděpodobně zvolil emblematický výtvarný žánr kvůli tomu, aby mohl harmonicky připisovat humanisticky zaměřené komentáře dle potřeby. Cílem těchto poznámek, včetně biblických veršů nebylo pouze vyjádření vztahu umělce k rodině Gonzalesových, ale prohloubení transcendentálního prožitku během pozorování abnormální podoby Petrusa a jeho dětí. V tomto kontextu jsou tyto podobizny jako většina portrétů do určité míry podobné kultovním obrazům, protože předpokládaly jakýsi imaginární akt mluvení.¹⁰⁴¹ To potvrzuje forma, kterou se vypráví životní příběh divocha z Tenerife a také způsob, jakým je vyobrazen hlavní hrdina. Polopostava Petrusa je znázorněna pootočená a jeho pohled předpokládá vizuální kontakt s divákem.¹⁰⁴²

¹⁰³⁹ HOEFNAGEL 1582 [vlastní překlad: „*Chvalte děti Pána*“.]

¹⁰⁴⁰ HOEFNAGEL 1582 [vlastní překlad: „*Chvalte jméno Pána*“.]

¹⁰⁴¹ BELTING 2002, 459

¹⁰⁴² Tamtéž

Tento vnitřní dialog s podobiznou „divého muže“ by měl být pro majitele kompendia obohacujícím zážitkem, který může být přirovnán k modlitbě.¹⁰⁴³ Jelikož Petrus Gonzales a celá jeho rodina byli považováni za nadpřirozený zázrak, pozorování jejich tváří bylo přirovnáváno k určité formě modlitby, jež byla jednou z fází „mystické cesty“.¹⁰⁴⁴ Přesto toto přírodovědné kompendium nesloužilo výhradně k mystickým účelům, ale odpovídalo i běžným světským potřebám.¹⁰⁴⁵

Z textu se dozvíme, že čtyři členové rodiny Gonzalesových byli k vidění v roce 1582 v Mnichově. Ze stejného roku pocházejí i tyto ilustrace a je velice pravděpodobné, že J. Hoefnagel mohl spatřit zázračnou rodinu naživo. Avšak malíř je nenamaloval dle živých modelů, což překvapivě pro vlámskou „naturalistickou“ tradici bylo docela typické pro jeho tvorbu.¹⁰⁴⁶ V tomto případě pro své miniatury využil jako předlohu portréty Gonzalesových z kunstkomory Ferdinanda II. Tyrolského. Jednalo se o čtyři portréty v životní velikosti, které vyobrazovaly Petrusa,¹⁰⁴⁷ jeho manželku, sedmiletou dívku¹⁰⁴⁸ a dvouletého chlapce Enrica.¹⁰⁴⁹ Ambraské obrazy byly pravděpodobně vytvořeny během pobytu Gonzalesových v Mnichově v roce 1582 a do arcivévodských sbírek se dostaly jako dar od Viléma V. Bavorského.¹⁰⁵⁰ Jiní badatelé tvrdí, že tyto obrazy dorazily z Paříže nebo Nizozemska na dvůr Viléma V. Bavorského.¹⁰⁵¹ Později vévoda Vilém V. rozkázal svým malířům, včetně Jorise Hoefnagela, aby vyrobili kopie těchto portrétů. Originály Vilém V. Bavorský věnoval svému strýci Ferdinandovi II. Tyrolskému, který je umístil na zámku Ambras.¹⁰⁵² V inventáři zámku Ambras z roku 1621 jsou tyto portréty doloženy takto: „*Divý muž z Mnichova se dvěma dětmi, chlapcem a dívkou.*“¹⁰⁵³

Portréty znázorňují Petrusa Gonzalese a jeho dvě starší děti. Pravděpodobně se jedná o podobizny dcery Madaleny (1575–1644) a syna Enrica¹⁰⁵⁴ (1580–1656).¹⁰⁵⁵ Na

¹⁰⁴³ BELTING 2002, 460

¹⁰⁴⁴ Tamtéž, 459–461

¹⁰⁴⁵ Tamtéž, 466

¹⁰⁴⁶ Tamtéž

¹⁰⁴⁷ **Anonym:** Petrus Gonzales, kolem roku 1580, olej, 190 x 80 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 8329

¹⁰⁴⁸ **Anonym:** Madalena Gonzalesová, kolem roku 1580, olej, 123 x 86 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 8331

¹⁰⁴⁹ **Anonym:** Enrico Gonzales, kolem roku 1580, olej, 100 x 86,5 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 8332

¹⁰⁵⁰ KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 299

¹⁰⁵¹ FERINO-PAGDEN 2008, 167

¹⁰⁵² Tamtéž

¹⁰⁵³ KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 299; FERINO-PAGDEN 2008, 167; KENNER 1894, 250 [„*Der rauch man zu München*“, *am Ende der Seite unten (neben dem achten Fenster): „Daneben auf der Seiten hinab vorgedachten rauchen manns zwai khinder, ein biebl und ein mädl, darunter ain contrefet aines bürgerlichen weibsbidt.“*]

¹⁰⁵⁴ Někdy se uvádí jméno Herni. Viz KATRITZKY 2012, 205; ZAPPERI 2004, 132; ZAPPERI 1995, 45; WIESNER-HANKS 2009, 7

¹⁰⁵⁵ WIESNER-HANKS 2009, 7; Určení je opravdu složité. Někteří tvrdí, že se jedná o portrét Antonietty, které bylo v roce 1595 20 let, proto je pochopitelné, že v roce 1582 jí bylo 7 let. Aldrovandi píše, že Petrus

těchto portrétech z 80. let 16. století najdeme postavy s hrozivými tvářemi, stejně zobrazenými jako na podobiznách od Jorise Hoefnagla.

Neznámý umělec zobrazil každého Gonzalese v přepychových šatech, ale místo palácových interiérů je umístil do jeskyně, což bylo symbolicky vhodným prostředím pro divé lidi anebo svaté poustevníky.¹⁰⁵⁶ Shodu s divými lidmi na těchto portrétech také naznačují zarostlé zachmuřené obličejy Gonzalesových, které vypovídají o jejich údajně divoké povaze. Avšak ruce a hřbet nosu umělec ponechal bez chlupů. To představuje nerosvonalost, protože realistickým příznakem hypertrichózy je přebytečné ochlupení i rukou. Někteří badatelé¹⁰⁵⁷ to vysvětlují tím, že se jedná o tradiční způsob malování portrétu. Umělec často namaloval dle skutečnosti pouze obličej či další nejdůležitější detaily a zbytek dokončoval dle fantazie.¹⁰⁵⁸ To by mohlo být pravdivé, protože barva pleti na obličejích a rukou členů rodiny Gonzalesových se ne vždy shoduje. Další problém nám činí způsob, jakým umělec znázornil nos na portrétu Petrusa Gonzalese.¹⁰⁵⁹ Ruce a nos se ale jeví jako důležitý prvek v portrétní malbě. Pokud tyto obrazy z Ambras byly malované dle živého modelu, je zvláštní, aby si umělec nevšiml hojně ochlupených rukou či nosu.¹⁰⁶⁰

Zde pravděpodobně došlo k působení subjektivních faktorů, které ovlivnily umělecké vnímání modelu¹⁰⁶¹, kdy umělec kvůli nedostatku zkušeností s podobným jevem přebírá prvky ze známých vzorců a stereotypních schématů.¹⁰⁶² Gonzalesovi opravdu pevně zapadali do dobře známé ikonografické tradice divých lidí, proto stačil jednoduchý náznak této podobnosti.¹⁰⁶³ Navzdory stoupajícímu empirismu v 16. století byli Gonzalesovi prezentováni jako zázračné bytosti. Pověru v divého muže mohla podpořit i neschopnost vědeckého vysvětlení jevu nemocných hypertrichózou v 16. století.

měl dvě dcery, osmiletou, dvanáctiletou a dvacetiletého chlapce. Lékař Felix Platter se také zmiňuje, že prohlížel v roce 1583 osmiletou dívku a devítiletého chlapce. Vévoda Vilém V. Bavorský v dopise z 1583 se zmiňuje, že malý chlapec ještě neumí mluvit.

¹⁰⁵⁶ KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2018, 299

¹⁰⁵⁷ Tamtéž

¹⁰⁵⁸ Tamtéž

¹⁰⁵⁹ Srov. **Dirck de Quade van Ravensteyn**: Rodina Gonzalesových, kolem roku 1600, olej, papír, 40 x 30 cm. ÖNB, Bildarchiv, sign. Cod. Min. 129. fol. 1r

¹⁰⁶⁰ Na obraze od Laviny Fontany jsou ruce také zobrazené neochlupené, i když víme, že portrét Antonietty Gonzalesovy byl malován dle živého modelu. Výjimku tvoří Dirck de Quade van Ravesteyn, který si jediný všiml skutečnosti, že Gonzalesovi mají ochlupené i ruce a znázornil je na své ilustraci.

¹⁰⁶¹ TROITSKAYA 2018, 39; CIREs 1928

¹⁰⁶² MIKŠ 2014, 88–98; GOMBRICH 2019, 97

¹⁰⁶³ ZAPPERI 2004, 24

V tomto případě je důležité prozkoumat, zda lidé v 16. století dokázali pojmut postižení hypertrichózou racionálně, přestože tato nemoc byla vědecky popsána až v 19. století.¹⁰⁶⁴

Zajímavý názor na rodinu Gonzalesových vyjadřoval Vilem V. Bavorský ve své korespondenci s jeho sestrou, arcivévodkyní Marií Annou Bavorskou, manželkou Karla II. Štýrského. V dopise od 3. dubna 1583 nalezneme následující zmínku:

Pokud jde o mého divého muže...Psal jsem do Francie a ptal jsem se na jeho minulost a co dělal. On sám by to moc nevěděl, protože ho přivezli moc mladého a dali ho jako dárek královi. Ale on není tak divoký, jak by se mohlo zdát. Ten člověk je vlastně kultivovaný a zdvořilý, ale jen chlupatý. Malá holčička je také hezky vychovaná. Kdyby neměla chlupy na svém obličejí, byla by moc hezká. Malý chlapec neumí mluvit, ale je legračně hloupý. Otec a matka Petrus byli obyčejní lidé (nebyli divoci), byli Španělé.¹⁰⁶⁵

Tento text nám demonstruje, že Vilém V. Bavorský si nebyl jistý, zda Gonzalesovi byli skuteční diví lidé. Na druhou stranu věřil v existenci divých lidí, a proto přebytné ochlupení bylo dostačujícím faktorem, aby na bavorském dvoře byli Petrus Gonzales se svou rodinou vnímáni jako žijící diví lidé. Avšak nejednalo se o divoké, ale o zkrocené, kultivované a vzdělané bytosti. V roce 1583 provedl basilejský lékař Felix Platter (1536–1614) lékařskou prohlídku několika členů rodiny Gonzalesových a pokoušel se najít důvody jejich ochlupení.¹⁰⁶⁶ Z jeho díla *Observationes* z roku 1614 se dočteme, že Gonzalesovi pouze na první dojem odpovídali vzhledem divým lidem:

Pilosi hirusti admodum homines quidam. Sylvestres inveniri homines, cute totiž corporis hirsuta, praeterquam in apice naší, genu anterioribus, clnibus, et volíš manuum ac pedum, quales free pinguntur, vulgo creditur. Sed hoc falsum esse, ex eo colligere possumus, quod Cosmographi, qui universum mundum descripserunt, nullibi horum faciant mentionem, cum nec ferissimos populos omiserint, Amazonas, Canibales et Americanos, et alios, qui nudi incedunt, nec tamen pilosi sunt, et pilos qui naturaliter erumpunt, evellunt. Hoc quidem veru mest, inveniri quosdam, utriusque sexus, praesertim masculos, alios aliis hirsutiores, quorum crura brachia, venter, thorax, totaque facies pilis prolixis horrent, cuiusmodi muletos novi et vidi. Ex horum numero Lutetiae erat vir quidam, ob raram pilositatem totiž corporis, regi Henrico II. percharus, et in illius aula versatus, prolixis admodum pilis totum corpus, faciemque omnino, si exquam regionem sub oculus excipias, obsitam habens, superciliis et crinibus in fronte adeo longis, ut eos sursum,

¹⁰⁶⁴ Ambraské portréty členů rodiny Gonzalesových patří k jedné z prvních dokumentaci postižených hypertrichózou.

¹⁰⁶⁵ KATRITZKY 2012, 206

¹⁰⁶⁶ Tamtéž

*ne visum impedirent, premere cogeretur hic. Hic uxore ducta glabra, et aliis mulieribus fimili, lieros cum ea procreavit, hirsutos quoque, qui Duci Parmensi in Flandriam missi fuernt, quos in Italiam una cum matre, masculum 9. et foeminam 7. annorum, transportandos, hic Basileae vidi, Anno 1583. Et depingendos curavi. Erant facie hirsuta, magis masculus, minus paulo puella, cui tota regio secundum spinae dorsi longitudinem, prolixis admodum pilis erat hispida. Caeterum cum in omnibus totiz corporis poris, pili, ut in Anatome docuimus, existant, non mirum aliquibus, ut in plerisque animalibus sit longiores, et perpetuo, uti unques, excrescere; cum magis hoc sit mirum, in quibusdam locis certum modum, quo crescant, servare, ut superciliis, et reliquis minutioribus, adeo ut visum free effugiant. Verum nec manus volam pilis destitui, apparet in iuvenibus, sed quia exigui, et continuo atteruntur, manus magis glabra apparet.*¹⁰⁶⁷

Z toho textu se dozvíme, že ve skutečnosti Petrus Gonzales měl chlupy porostlý celý obličej včetně nosu, těla a rukou. Děti Gonzalesových¹⁰⁶⁸ měly také chlupy na rukou, těle a obličejí. Felix Platter mluví o tom, že vzhled Gonzalesových se ve skutečnosti poněkud lišil od tradičního popisu divých lidí, kteří měli husté ochlupení po celém povrchu jejich těl, s výjimkou špičky nosu, přední částí kolen, hýždí, dlaní a chodidel. Vzhledem k tomuto zjištění se můžeme domnívat, že umělec poupravil vzhled Gonzalesových na ambraských obrazech a zobrazil je v souvislosti s ikonografickým vzorcem divého muže s chlupatým obličejem, ochlupení není pouze na nose a hřbetech rukou. Tento stereotyp do svých ilustrací přejímá i Joris Hoefnagel, což je pochopitelné, když vytvářel kopie těchto obrazů. Jeho ilustrace má být chápána jako hlubší interpretace původního uměleckého díla. Naturalistické detaily zde nejsou podstatné, důraz byl kladen na alegorické významy.¹⁰⁶⁹ Tato alegorie a emblematický způsob zobrazení se jeví jako pokus zařadit tento podivný, odpuzující, ale na jinou stranu fascinující případ ze soudobého života do

¹⁰⁶⁷ PLATTER 1680, fol. 572–573 [Vlastní překlad: „Chlupaté a moc chlupaté lidé. Divé lidé se objevili, jak většinou byli popisované s chlupatou kůží po celém povrchu jejich těl, s výjimkou špičky nosu, přední částí kolen, hýždí, dlaní a chodidel. Ale pochopili jsme, že toto je klam. Protože kosmografové, kteří popisovali celý svět, nikdy se nezmínili o těchto lidech, i když vyprávěli o nejděvočejších národech, jako byli Amazonky, kanibalové, Američané, a jiné, kteří chodili nazí. Ti nebyli tak chlupatí, měli přirozené ochlupení. Ale je pravda, že někteří z obou pohlaví, zejména muži, jsou chlupatější na stehnech, pažích, břiše, prsou a obličejí. Bylo viděno několik takových jedinců, kteří měli dlouhé chlupy a bez ohledu na pohlaví vypadali děsivě. K nim patřil jeden muž z Paříže a kvůli vzácnému ochlupení celého těla byl zkrocen na dvoře krále Jindřicha II. Jeho celé tělo bylo pokryto dlouhými chlupy a jeho tvář byla pokryta taktěž, až na malou část kolem očí. Obočí také bylo zarostlé kudrnatými chlupy, byly tak dlouhé, že mu bránily v pohledu nahoru. Po svatbě s obyčejnou ženou měl děti, stejně chlupaté jak on sám, děti byly poslány k vévodovi Parmeskému do Itálie. Viděl jsem je s jejich matkou, devítiletého chlapce a sedmiletou dívku v Basileji v roce 1583. Chlapec byl více chlupatý v obličejí než dívka, ale dívka byla extrémně chlupatá ve hřbetní oblasti podél páteře. Protože máme vlasy v každém póru těla, jak jsme vysvětlili v Anatomii, není divu, že u některých lidí stejně jako u většiny zvířat jsou jejich chlupy delší a neustále rostou stejně jako nehty. To je divné, místo toho v některých částech chlupy zachovávají stejnou délku jako na obočí, zatímco v jiných částech jsou mnohem kratší, že jsou sotva viditelné. Ve skutečnosti dokonce ani hřbety rukou [těchto lidí] nejsou lysé.“]; Viz také KATRITZKY 2012, 203–204

¹⁰⁶⁸ Zde je avšak složité určit, zda Felix Platter uvádí informace správně, protože nejstaršímu postiženému synovi Gonzalesových – Enrikovi – byly v roce 1583 pouze 3 roky. Viz KATRITZKY 2012, 206

¹⁰⁶⁹ FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991, 82–84

určitého vzorce, který by vysvětloval realitu. Ta by se měla ukazovat divákům v takových podobách, jakým jsou schopni porozumět.¹⁰⁷⁰ V tomto případě vzorcem vystupuje mytologická tradice divého muže.¹⁰⁷¹ Toto dílo nám ukazuje, že „sestoupení mytologie na úroveň všedního života“ bylo běžné pro 16. století.¹⁰⁷² Z tohoto důvodu nemůžeme hodnotit Hoefnaglovy ilustrace ani jako vědecké, ani jako naturalistické. Jedná se o emblematickou portrétní ilustraci. Kombinace emblému a portrétu se využívá, když některé aspekty osobnosti nemůžou být vyjádřeny jinak než skrze alegorii.¹⁰⁷³

Rodina Gonzalesových byla neobyčejně populární i ve vědeckých kruzích. Je pravděpodobné, že někdo ze středoevropského prostředí informoval o případu této rodiny i boloňského přírodovědce Ulisse Aldrovandího (1522–1605).

Ulisse Aldrovandi měl velkou sbírku kuriozit a lékařských divů, která zahrnovala 4 554 kreseb a kolem osmi tisíc obrázků.¹⁰⁷⁴ Vědec zastával názor, že barevné vědecké ilustrace jsou základním nástrojem znalostí a jsou důležité pro klasifikaci přírodních věd. Proto spolupracoval s umělci¹⁰⁷⁵ kteří mu posílali kolorované kresby naturálií a kuriozit, jedním z nich byl i Arcimboldo, ilustrace dostával z Prahy.¹⁰⁷⁶ Jeho zájem o přírodovědu pocházel z intelektuální společnosti rudolfinských lékařů zabývajících se naturální filozofií. Arcimboldo nebyl jediný, kdo pracoval pro Ulisse Aldrovandího, avšak velkou část jeho obrovské sbírky kolorovaných kreseb, kvaši a akvarelů tvořila právě díla ze středoevropského prostředí.¹⁰⁷⁷

Aldrovandího sbírka zahrnovala i vyobrazení exotických tvorů a přírodních zraků, včetně „homo deformis“. Jeden z obrázků od neznámého malíře provedený temperou nese vyobrazení mladé ženy s chlupatým obličejem, květinami na hlavě, oblečenou do šatů s rostlinným ornamentem a držící v ruce kus papíru.¹⁰⁷⁸ Na ilustraci je poznamenáno: „*Mulier viginti annorum hirsuto capite simiam imitante reliquo corpore*

¹⁰⁷⁰ BELTING 2002, 462

¹⁰⁷¹ KONEČNÝ 2002, 184

¹⁰⁷² Tamtéž

¹⁰⁷³ POPE-HENNESSY 1989, 217

¹⁰⁷⁴ MANGUEL 2008, 110

¹⁰⁷⁵ Jedná se o zachovalou korespondenci Francisca Paduanise s Aldrovandím v průběhu let 1584 a 1585. Kaufmann nevyklučuje, že právě Paduanus, dvorní lékař Kynských byl prostředníkem, který dodával Aldrovandimu Arcimboldové ilustrace. Viz KAUFMANN 2009, 122–125

¹⁰⁷⁶ KAUFMANN 2009, 158

¹⁰⁷⁷ Tamtéž, 122

¹⁰⁷⁸ **Anonym:** *Mulier viginti annorum hirsuto capite*, asi 1595, kolorovaná kresba na papíře, 46 x 36 cm. Bologna, Fond Ulisse Aldrovandi, vol. 001-2 Animali, fol. 132 In: <http://aldrovandi.dfc.unibo.it/pina-kesweb>, vyhledáno 16. 2. 2021; ZAPPERI 2004,

glubro“.¹⁰⁷⁹ Toto vyobrazení je podobné dřevorytu z *Monstrum historia* ze strany osmnáct, kde byla zobrazena osmiletá Antonietta Gonzalesová, druhá dcera Petrusa Gonzalesa,

Monstrum historia zahrnovala vědecky popsanou rozsáhlou sbírku skutečných i domnělých abnormalit. Tato kniha byla vydána po smrti Aldrovandiho v roce 1642 jeho studenty, kteří ji postupně publikovali jeho rukopisy. Doprovodné dřevořezy pro ni zhotovili Lorenzo Benini z Florencie a Christopher Coriolanus z Norimberka. Za předlohy jim posloužily ilustrace z Aldrovandiho sbírek. V *Monstrum historia* Aldrovandi často navazoval na práci klasických autorů a zprávy cestovatelů. V této knize se také objevila rodina Gonzalesových, byly jí věnovány tři stránky. Na straně šestnáct se nachází ilustrace Petrusa Gonzalesa a jeho nejstaršího syna Enrica¹⁰⁸⁰ s popiskem: „*Pater annorum quadraginta, et filius annorum viginti toto corpore pilosi.*“¹⁰⁸¹ Autor v doprovodném textu zmiňuje následující:

...nam Ioannes Mandavilla quendam describit insulam, cui incolae, praeter palms, et facien pilis frequentibus redundant, et Pigafeta delineavit homines insulae Buthuan pilosos, feroces, et antropophagos. Deinde, ut missos faciamus homines sylvestres a Plinio, et Solino memoratos, in praesentia, quos Petrus Martyr recenset, medstabimur. Is igitur posteritati scriptum reliquit homines sylvestres in Provincia Guacaiarina stabulari, qui cryptas inelegantes, et depressas habitant fructibus sylvestribus victitant, et nunquam cum caeteris insulae incolis confuetudinem ineunt: immo comprehensi, et benigne tractati nunquam cicutes fieri potuerunt, quare neq; imperum, neq; leges noscere creduntur. Item in Hzbernia insula Anglorum regi subiecta infiniti fere homines sylvestres snt, qui nullam unquam consuetudinem inire cum habitantibus secus mare voluerunt. Portionem pellis hominis szlvestris Sarmata quidam ad Excellentissimum Ulysem Alldrovandum detulit, que adhc in musaeo illustrissimi senatus Bononiensis feruatur, retulitq; hanc in annulo gestari ad convulsiones, cum maxima patientis viliatie. Hoc sylvestre genus hominum Bononiae primum vissum est, cum illustrissima Soranii Marchionissa Bononiam se conserens ab illustrissimo viro Mario Casalio honoriscentissime fuit suscepta: secum enim deducebat puellam octo annorum pilosam, filiam illius sylvestris hominis, aetatis annorum quadraginta, in insulis Canariis orti, qui non solum hanc filiam, sed aliam natu maiorem annorum duodeim, et filium annorum viginti genuit; horumq; omnium icones exhibentur.¹⁰⁸²

¹⁰⁷⁹ Vlastní překlad: „Dvacetiletá žena s chlupatou hlavou podobné opice, zbývající tělo je hladké.“

¹⁰⁸⁰ **Monstrum historia**, fol. 16, Petrus a Enrico Gonzalesovi, dřevořez, 1642, Bologna. In: <http://amshistorica.unibo.it/127>, vyhledáno 4. 4. 2018

¹⁰⁸¹ ALDROVANDI 1642, fol. 16 [vlastní překlad: „Otec čtyřicetiletý a dvacetiletý syn s celým chlupatým tělem.“]

¹⁰⁸² ALDROVANDI 1642, fol. 16 [vlastní překlad: „...John Mandeville popisuje nějaký ostrov, jehož obyvatelům rostou husté chlupy i na obličejí, ale ne na dlaních. Pigafetta popisoval lidi na ostrově Buthuan jako chlupaté, zuřivé a kanibalské. Dále můžeme vypravovat o divokých lidech od Plinia a Solinia, budeme vzpomínat o těch, které Petr Mučedník zmiňuje. Nechal v potomstvu zprávy, že divocí lidé se nacházejí

Z této pasáže se dozvídáme, že Aldrovandi zařazuje Gonzalesovy do tradice divých lidí. V úvodu používá zprávy cestovatelů, informace z cestopisů a navazuje na antickou tradici o lidských monstrech. Tyto příběhy o divých lidech byly všeobecně známé nebo alespoň povědomé celé Evropě. Aldrovandiho komentáře jsou dobrým příkladem, jak fungovala renesanční mentalita a potvrzuje stereotyp o Gonzalesových. I když měl příležitost spatřit jednoho z nich naživo.

Na sedmnácté stránce *Monstrum historia* zaplňuje celý prostor vyobrazení¹⁰⁸³ dívky s nápisem: „*Puella pilosa annorum duodecim*“.¹⁰⁸⁴ Touto dívkou je pravděpodobně Madalena Gonzalesová. Zde nás bude především zajímat dřvořez¹⁰⁸⁵ na stránce osmnáct zobrazující osmiletou chlupatou dívku „*Puella pilosa annorum octo alterius foror*“, kterou mohla být Antonietta Gonzalesová.¹⁰⁸⁶ Tento dřvořez byl vyplněn dle kolorované kresby ze sbírky Aldrovandiho. V knize *Monstrum historia* k ilustraci na stránce osmnáct je připojen doprovodný text, do něhož Aldrovandi zahrnul i své vlastní zkoumání:

*Erat facies puellae una cum fronte pilosa, praeter nares, et labia circa os. Pili frontis longiores, et hispidiores erant in comparatione ad illos, qui genas tegebant, cum hi tactu essent molliores: reliqua pars corporis, et potissimum dorsi hispida erat, et flauis featens pilis ad lumborum usq; principium. Gula, pictus, manus, et brachia pilis erant nudata: caeterae corporis partes asperae, et cutim auium nondum plumescientium aemulabantur. Neq; quis hoc necessarium sibi persuadere debet, ut totum corpus generis sylvestrium hominum pilis feateere debeat; siquidem (este Eusebio Iesuita) visi sunt sylvestres homines tam in Orientali, quam in Occidentali Plaga, sive in Regione America egredientes ex materna aluo candidi, nitidi, et leves veluti nostrates infantes. Sin tractu temporis postea pili in aliqua corporis parte valde excreseant, non tamen dicendum est totos hirsutos esse debere.*¹⁰⁸⁷

v provincii Guacaiarina, obývají drsné a stísňené jeskyně, žíví se lesními plody a nikdy neměli žádný kontakt s ostatními obyvateli ostrova; ve skutečnosti, i když byli zajati a zacházeli s nimi dobře, nikdy se nemohli stát z krocenými, protože nevěřili vládě ani neznali zákony. Stejně tak je i na irském ostrově, podléhajícímu britskému králi. Téměř neomezený počet volně žijících divých mužů, kteří nechtějí vstoupit do žádného druhu kontaktu s těmi, kteří žijí u moře. Určitý muž přinesl část srsti divokého muže k vynikajícímu Ulyssovi Aldrovandimu, ta je stále udržovaná v muzeu nejslavnějšího bolognského senátu... Tento druh divého člověka byl poprvé viděn v Bologni, kde byl darován nejproslulejší markýze Sorganské od nejslavnějšího muže Mario Casalio. Přinesli s sebou osmiletou chlupatou dívku, dceru čtyřicetiletého divého muže, ten se narodil na Kanárských ostrovech. Tento muž měl nejenom jednu dceru, ale také zplodil starší dvanáctiletou dívku a dvacetiletého syna, podobné všem, co tady byli představeni.”]

¹⁰⁸³ **Monstrum historia**, fol. 17, Madalena Gonzalesova, dřvořez, 1642, Bologna. In: <http://amshistorica.unibo.it/127>, vyhledáno 4. . 2018

¹⁰⁸⁴ ALDROVANDI 1642, fol. 17 [vlastní překlad: „Dvanáctiletá chlupatá dívka.“]

¹⁰⁸⁵ **Monstrum historia**, fol. 18, Antonietta Gonzalesova, dřvořez, 1642, Bologna. In: <http://amshistorica.unibo.it/127>, vyhledáno 4. 4. 2018

¹⁰⁸⁶ ALDROVANDI 1642, fol. 18 [vlastní překlad: „Osmiletá chlupatá dívka.“]

¹⁰⁸⁷ ALDROVANDI 1642, fol. 18 [vlastní překlad: „Tvář dívky byla úplně chlupatá, kromě nosu, rtů a kolem úst. Vlasy na jejím čele byly delší a hrubší ve srovnání s těmi, které pokrývaly tváře, ačkoliv byly měkčí na dotek než na zbytku těla. Byla chlupatá zejména na zádech a měla štětinaté žluté chlupy na bedrech. Vrchní

Z této zprávy se dozvídáme, že Aldrovandi mohl spatřit dívku naživo, avšak je otázka, zda provedl vlastní zkoumání a jestli pouze nepřepisuje zprávy od jiných lékařů? Aldrovandi se zmínil, že v roce 1594 do Boloni přijela Isabella Pallavicina s titulem markýza Soraginská, která měla s sebou i Antoniettu Gonzalesovou. Na této soukromé události byli přítomni jak Ulisse Aldrovandi, tak i boloňská malířka, známá portrétistka Lavinia Fontana (1552–1614).¹⁰⁸⁸ Lavinia Fontana byla autorkou portrétu Antonietty Gonzalesové z roku 1595.¹⁰⁸⁹ Na olejomalbě vidíme polopostavu s ochlupenou tváří s květinami na hlavě na tmavém pozadí, která je oblečená do bohatě zdobených šatů a drží v obou rukou průvodní dopis: „Z Kanárských ostrovů byl přiveden k panu Jindřichovi francouzskému Don Pietro, divoký muž. Poté přebýval na dvoře vévody Parmského a spolu s ním i já, Antonietta, a nyní žiji v domě paní Donny Isabelly Pallaviciny, markýzy ze Soragni.“¹⁰⁹⁰ Portrétovaná osoba je znázorněna na tmavém pozadí, které ještě víc zvýrazňuje její ochlupenou tvář. Zázračná dívka kdyby vystupovala ze tmy, její obličej a oči spíše připomínají domácího mazlíčka než lidskou bytost. Důraz na tomto portrétu nebyl kladen na vnitřní osobnost Antonietty, ale na její zvláštní vzhled a postavení. Šaty portrétované jsou naopak detailněji propracovány než obličej, vidíme vzory a přelivy na látce. Přesto můžeme téměř s jistotou říct, že portrét byl malován dle živého modelu. Lavinia Fontana si všimla, že ochlupení obličeje není stejnoměrné, a nechala na některých místech odhalenou pokožku a všimla si i různé zbarvenosti chlupů. Otázkou však zůstávají ruce portrétované. Je možné, že byly domalovány později, aby kompozičně byl zahrnut informativní dopis o portrétované osobě. Problémem zůstává přesný věk vyobrazené osoby, který neprozrazují ani mimika, ani oči, ani ruce.

Kdybychom porovnali tento obraz a ilustraci z Aldrovandiho sbírky, došli bychom k závěru, že je velká pravděpodobnost, že obraz sloužil jako předloha pro ilustraci. Stejně na to poukazují ruce, na obou typech vyobrazení nejsou ochlupené a drží papír,

část krku, hrudníku, ruce a paže byly bez chlupů. Zbývající části těla byly drsné, nebylo vidět kůži skrz chlupy. Přesto ještě nedosáhla doby, kdy by chlupy měly začít aktivně růst. Nikdo by nemohl uvěřit, že celé tělo plemene divých lidí bylo pokryto srstí. Jak svědčí jezuita Eusebio, divocí muži byli viděni jak na východě, tak na západě, nebo v oblasti Ameriky. Vycházející z mateřského lůna jsou lesklé a hladké jako naše děti. Avšak postupem času jim vyrostou chlupy na některých částech těla, přesto není známý celý prostor, který musel zarůst.“]

¹⁰⁸⁸ WIESNER-HANKS 2009, 3

¹⁰⁸⁹ **Lavinia Fontana:** Antonietta Gonsalvus, 1594–1595, olej, 57 x 48 cm. Muzeum výtvarných umění Blois, sign. 997.1.1

¹⁰⁹⁰ MANGUEL 2008, 105

květiny na hlavě a vzor na šatech jsou téměř identické. Na druhou stranu ilustrace zachycuje celou postavu, složitý vzor na šatech je precizně proveden, což ukazuje, že se nejedná o vymyšlený element. Domníváme se, že portrét od Lavinii Fontany nebyl dostačující pro vytvoření této ilustrace, musela tam být buď další předloha, nebo osobní zkušenost ilustrátora.

Autorství této kolorované kresby zůstává neprozrazeno.¹⁰⁹¹ V případě, že by jím byl sám Aldrovandí, není jasné, proč k obrázku poznamenal, že tělo této mladé ženy je neochlupené, když v *Monstrum historia* tvrdí opak? Můžeme pouze spekulovat, že informace o rodině Gonzalesových se k němu dostala v jinou dobu, než byla pořízena ilustrace Antonnetty. O rodině Gonzalesových Aldrovandiho mohli informovat i střeoevropští umělci, kteří mu zaslali vyobrazení Madaleny Gonzalesové, jejíž dřevorez zdobí stránku sedmnáct v *Monstrum historia*.¹⁰⁹²

Spolupráce boloňského přírodovědce a pražských umělců také naznačuje ilustrovaný katalog sbírek kuriozit pod názvem „Muzeum“ Rudolfa II. z roku 1600. Jednalo se o přírodovědné kompendium, které bylo pojato jako malovaný protějšek skutečných sbírek. Thomas DaCosta Kaufmann však tvrdí, že některé ilustrace zvířat z „Muzea“ Rudolfa II. kopírují Arcimboldovy ilustrace, které jsou datovány až o třicet let dříve.¹⁰⁹³

„Muzeum“ tvořily dva velké svazky přírodních studií provedených olejovými barvami na pergamenovém podkladu.¹⁰⁹⁴ Toto kompendium bylo jakýmsi dokladem přírodovědných exemplářů, pozoruhodných jevů a kuriozit, které se ve sbírkách nacházely. Nebo také mohlo jít o exempláře, které zajímaly císaře Rudolfa II., ale nepodařilo se mu je získat.¹⁰⁹⁵ Toto přírodovědné studium obsahovalo i skupinový portrét čtyř členů rodiny Gonzalesových, který na rozdíl od předchozích ilustrací působí jako více „realistický“.¹⁰⁹⁶

V inventáři z let 1607–1611 se dvousvazkové „Muzeum“ se objevuje pod položkami číslo 2689 a 2690, vedle kterých byla poznámka: „*Knihá Jeho Veličenstva o živočiších se všemi druhy čtyřnohých zvířat, všechna malovaná olejem podle skutečnosti Dietrichem Raffensteinem na pergamenu, vázané v červené kůži.*“¹⁰⁹⁷

¹⁰⁹¹ ZAPPERI 2004, 109

¹⁰⁹² Musíme si zmínit, že identifikace dětí Gonzalesových na portrétech je opravdu obtížná. Existují určité zmatky v jejich věku.

¹⁰⁹³ KAUFMANN 2009, 126–130, 135–139

¹⁰⁹⁴ HENDRIX 1997, 162

¹⁰⁹⁵ Tamtéž, 166

¹⁰⁹⁶ **Dirck de Quade van Ravensteyn:** Rodina Gonzalesových, kolem roku 1600, olej, papír, 40 x 30 cm. ÖNB, Bildarchiv, sign. Cod. Min. 129. fol. 1r

¹⁰⁹⁷ BAUER/HAUPT 1976, fol 381r [„*Truhen N° 96. Ihr May: thierbuch von allerley vierfüßiger thier, alle nach dem leben mit ölfarben von Dietrich Raffenstein auff pergamen gemalt, in rott leder gebunden*“]; HENDRIX 1997, 162

Ve skutečnosti nad „Muzeem“ pracovalo několik umělců: Dirck de Quade van Ravesteyn, Jacob Hoefnagel¹⁰⁹⁸ a pravděpodobně také císařův antikvář Daniel Fröschl. Daniel Fröschl byl vzdělaný umělec obzvláště v oblasti přírodních věd. V devadesátých letech šestnáctého století pracoval v součinnosti s přírodovědci, například s Francescem Malocchim, ředitelem botanické zahrady v Pise, který byl ve spojení s Aldrovandim. Fröschl navštívil Prahu v roce 1601, roku 1603 byl jmenován císařským miniaturistou a v roce 1607 antikvářem a správcem kunstkomory.¹⁰⁹⁹ Právě Fröschl nejspíš vytvořil celkovou koncepci „Muzea“ na základě znalosti sbírek Rudolfa II.

Dirck de Quade van Ravesteyn (1565–1620?) se pravděpodobně narodil v Haagu a byl vyškolen v dílně některého ze žáků Franse Florise.¹¹⁰⁰ Ve službách Rudolfa II. se ocitl v roce 1589, působil zde do roku 1608 jako malíř a portrétista. Již tehdy byl velice uznávaným umělcem, maloval alegorie, mytologie i náboženské obrazy. V Praze se jeho styl začíná postupně měnit, pravděpodobně byl ovlivněn díly Hanse von Aachena.¹¹⁰¹ Pracoval také pro Karla Lichtenštejna a Herricha Fürstenberga. Po roce 1608 se pravděpodobně vrátil do Nizozemska. To ale nevylučuje, že by později nemohl znovu opustit vlast a pracovat ve službách císaře Matyáše II. minimálně do roku 1619.¹¹⁰² Jeho obrazy mají složité kompozice a obsahují velké množství zdobných detailů. Pro jeho svérázný umělecký styl je charakteristické osobité malování obličejů s velkými tváří. Jako portrétista pravděpodobně neovládal jinou techniku než olejomalbu, a proto ilustrace v „Muzeu“ vyplnil olejovými barvami na pergamen.

Portrét čtyř členů rodiny Gonzalesových najdeme na první stránce.¹¹⁰³ Hlavní postavou je Petrus Gonzales. Muž je znázorněn v bohatém rouchu, jeho obličej a tělo pokrývá hustá srst. Levou rukou jako by rozepínal oblečení, aby předvedl divákovi, že srst pokrývá celé jeho tělo. Pravou ruku má položenou na stůl se zeleným ubrusem. Vedle něj stojí dvě děti, starší dívka a malý chlapec, kteří jsou oblečeni do bohatých šatů, v ruku drží sovu a mají zarostlé obličej. Chlapce objímá vpravo sedící matka. Obraz zachycuje členy rodiny v podobných šatech jako na ambraských podobiznách. Tentokrát je v pozadí místo jeskyně zobrazena nádherná síň s třemi toskánskými sloupy a zelený závěs.¹¹⁰⁴ Na

¹⁰⁹⁸ ZAPPERI 2004, 77

¹⁰⁹⁹ HENDRIX 1997, 163

¹¹⁰⁰ FUČÍKOVÁ 2014, 41

¹¹⁰¹ FUČÍKOVÁ 1986, 22

¹¹⁰² KAUFMANN 1988, 220

¹¹⁰³ **Dirck de Quade van Ravesteyn:** Rodina Gonzalesových, kolem roku 1600, olej, papír, 40 x 30 cm. ÖNB, Bildarchiv, sign. Cod. Min. 129. fol. 1r

¹¹⁰⁴ HENDRIX 1997, 166; ZAPPERI 2004, 77

tomto obrazu se umělec snažil o realistickou přesnost vyobrazení, dokonce namaloval chlupy na ruku Petruse a jeho dcery.¹¹⁰⁵ To by mohlo vypovídat o tom, že Dirck de Quade Ravesteyn pracoval dle živého modelu.¹¹⁰⁶ Pokud malíř opravdu spatřil Gonzalesovy, měl tuto ilustraci namalovat počátkem 1580 let, protože v roce 1600 bylo Madaleně a Enrikovi Gonzalesovým již kolem dvaceti let.¹¹⁰⁷ V jiném případě by to znamenalo, že autor portrétu maloval z předlohy, ale nechal se řídit něčím komentářem nebo zkušenostmi.

Na „pražské“ ilustraci chlupaté tváře Gonzalesových už není zlověstný výraz, jsou uvolnění a zdá se, že se usmívají. Sova, kterou drží děti, poukazuje na podivinství, které vyvolává posměch lidí. V Nizozemí výraz „v sovím hnízdě“ znamenal nebezpečí.¹¹⁰⁸ Umělec vyobrazením sovy poukazyval na bizarnost této rodiny. Celkově to vytváří dojem, že se jedná o jakousi parodii na šlechtický rodinný portrét. I když je oblečení Gonzalesových velice podobné tomu na obrazech z Ambrasu, na tomto portrétu působí luxusněji. Celý obraz jako by ukazoval souvislost mezi podivuhodností a vznešeností.¹¹⁰⁹ Nesmíme avšak přehlédnout prazvláštní kombinaci protikladných elementů, luxusního oblečení, šperků, nádherného prostředí a usmívajících se obličejů porostlých srstí.

Tyto protiklady se pravděpodobně jeví jako komickým element a poukazují na určitou grotesknost. Umělec přes groteskno poukazuje na procit'ování nepřátelské a stršidelné nadpřirozené síly.¹¹¹⁰ Jeho cílem ale je transformovat pocit strachu, proto využívá komické elementy, které působí jako osvobozující mechanismus, zneškodňující podivný objekt.¹¹¹¹ Proto hroživé tváře „divých lidí“ nahradil úsměv.

Divý muž patřil k monstrózní rase a tou v 16. století označovali lidi s jakoukoliv anatomickou vadou nebo výraznou disproporcí. Tento stereotyp se odrážel ve vyobrazení jedinců, kteří odpovídali vlastnostem divého muže, mohl to být obří vzrůst, agresivita

¹¹⁰⁵ ZAPPERI 2004, 76

¹¹⁰⁶ Tamtéž, 77

¹¹⁰⁷ Enrico Gonzales žil nějakou dobu v římském paláci kardinála Odoardo Farnese (1573–1626). Z roku 1600, kdy Enrikovi bylo dvacet, pochází obraz od Agostina Carracciho s názvem „Chlupatý Arrigo, šílený Petr, trpaslík Amon a další zvířata.“ Chlupatým Arrigem byl nazýván Enrico Gonzales (1580–1656), který byl v osmnácti letech poslán jako dárek kardinálu Farnese od vévody z Parmy. Je zajímavé, že na obraze je Enrico zobrazen s ochlupenou tváří, ale ideálně hladkým tělem, místo chlupů umělec namaloval kožesinový plášť. Zde nepochybně můžeme mluvit o určité idealizaci a také o tom, že ikonografie divých lidí se v italském prostředí příliš neuchytila. Takhle si Agostino Caracci poradil s ošklivou prezentací „homo deformatis“: jednoduše ji zkrášlil a na nahou postavu, ideální dle renesančního kánonu, namaloval věrně zachycenou chlupatou hlavu Enrica. Je zajímavé, že umělec v případě trpaslíka a blázna neměl až tak velký estetický problém věrného zobrazování jejich postižení. Více k tomu viz ZAPPERI 2004, 77

¹¹⁰⁸ ROYT/ŠEDINOVÁ 1989, 133–134

¹¹⁰⁹ HENDRIX 1997, 166

¹¹¹⁰ BACHTIN 2007, 57

¹¹¹¹ Tamtéž, 35, 58

a také přebytečné ochlupení. Renesanční mentalita tyto podivuhodné jevy zařazovala do určité struktury a za vzorec brala již známé mytologické příběhy. V případě rodiny Gonzalesových jednotliví pozorovatelé občas zpochybňovali, zda se jedná o skutečného divého muže, avšak nedokázali se prvního dojmu zbavit. Proto na většině podobizen jsou Gonzalesovi vyobrazeni v souladu s ikonografickou tradicí o divém muži, zachmuřeném, porostlém srstí, ale neochlupenýma rukama. Výjimku tvoří ilustrace od Dirka de Quada Van Ravesteyna, která obsahuje více naturalistických a zároveň i komických prvků, které se propojují v alegorickém kontextu. Bylo to spojené s tím, že čím realističtěji Gonzalesovi vypadali, tím větší strach a nepochopení vyvolávali. Proto na ilustraci od Dirka de Quada van Ravesteyna jsou zobrazeni usmívající se, oblečení do šlechtických šatů v nádherném aristokratickém prostředí. Tyto elementy byly kontrastem, protikladem k agresivnímu, srstí porostlému divému muži, který bydlel v jeskyni. Sova byla symbolem podivínství, dvorního blázna, umělec tímto způsobem ukazoval na sociální status Gonzalesových. Joris Hoefnagel je ve svých emblematických portrétech naopak tolerantnější. Možná právě díky tomu, že jeho ilustrace nebyly na rozdíl od Ravesteynových pořízeny podle živého modelu. Hoefnagel propojuje postavu Petrusa Gonzalese s náboženskými příběhy a poskytuje prostor pro úvahu o něm jako o Božím zázraku. Skrz znázornění Gonzalesových na těchto portrétech můžeme sledovat, jak se měnil názor na ně od bájných hrůzostrašných divých lidí k reálně existujícím usměvavým a exotickým šlechticům, které z nich udělalo dvorské prostředí. Je překvapivé, že v tomto případě pozivní reprezentace není vždy jednoznačná. To vypovídalo o tom, že dvorská kultura v 16. a 17. století byla schopná kultivovat a socializovat divně vypadajícího člověka na okraji společnosti, i když jenom pro vlastní potěšení a zdůraznění moci panovníka.

4.4. Fascinace postiženou hirsutismem. Portrét Heleny Antonie ze sbírek zámku Velké Losiny

Ve sbírkách zámku Velké Losiny se dnes nachází portrét podivuhodné osoby ze 16. století.¹¹¹² Obraz zachycuje polopostavu dámy s dlouhými černými kudrnatými vlasy a enormním plnovousem. Jednou rukou přidržuje pás a druhou drží dva tulipány. Je oblečena do zelených šatů s volnými rameny, má na sobě perlové šperky a na prsou má

¹¹¹² V umělecko-historické literatuře byl losinský obraz dámy s plnovousem zmíněn u Lenky Vaňkové a Marie Mžýkové. Zahraniční badatelé zkoumali především životní okolnosti Heleny Antonie a její portréty z německých, polských a rakouských sbírek. Viz ROITNER 2008; SELEROWICZ 2011; MASON 2018

zavěšen medailon. Nápis vlevo nahoře tvrdí, že tento portrét z roku 1622 patří vousaté dámě Heleně Antonii, která se narodila v arcidiecézi v Lutychu a v 18 letech byla vychována ve Štýrském Hradci.¹¹¹³ Tento obraz, jehož autor dodnes zůstává neznámý, obsahuje složité alegorické symboly. Abychom se dozvěděli více o tomto portrétu, nejdřív musíme prozkoumat biografii zobrazené osoby a zjistit, proč byl její zvláštní vzhled podnětem k vytvoření tohoto uměleckého díla.

V této podkapitole bychom chtěli prozkoumat, jak byla v 16.–17. století vnímána postižená hormonální poruchou – hirsutismem, nemocí, která způsobuje nadměrné ochlupení těla, a také jak se tyto názory odrážely v pozdně renesančním umění.

O životě Heleny Antonie se do roku 1599 zmiňuje Gisbert Voss z Vossenburgu (1558–1630), který byl osobním lékařem na arcivévodském dvoře ve Štýrském Hradci. Z jeho dopisu Marcu Antoniu Olmovi¹¹¹⁴ se dozvíme, že se Helena Antonie narodila v belgickém Lutychu roku 1579.¹¹¹⁵ Již v devíti letech se jí objevil černý plnovous, který se nedařilo oholit, protože vždy znovu rychle narostl. Její rodiče byli chudí, a proto svěřili dceru na dvůr biskupa z Lutychu. Tehdy tuto funkci zastával arcivévoda kolínský – Arnošt Bavorský (1554–1612).¹¹¹⁶ Později se Helena Antonie stala členkou fraucimoru na arcivévodském dvoře ve Štýrském Hradci, kde byla vychována Marií Annou Bavorskou (1551–1608), sestrou Viléma V. Bavorského a manželkou Karla II. Štýrského.¹¹¹⁷

Do dnešního dne se dochovalo několik vyobrazení Heleny Antonie jako vousaté dámy. Nejstarší je portrét od neznámého umělce z roku 1595, který pochází ze sbírek Viléma V. Bavorského.¹¹¹⁸ Obraz je vytvořen dle živého modelu a zachycuje polopostavu

¹¹¹³ **Anonym:** Portrét Heleny Antonie, 2. třetina 17. století?, olej na platně, 92 x 71.5 cm. Národní památkový ústav, územní památková správa v Kroměříži, mobiliární fond SZ Velké Losiny, inv. č. VL 1189; Nápis vlevo nahoře: „*Helena Antonia / Gebohrene in Ertzbistum Lüttich / ihres alters. 18. Jahr ertzogen / zu Gratz / 1622.*“

¹¹¹⁴ OLMO 1603, 307; ROITNER 2008, 42

¹¹¹⁵ OLMO 1603, 307 [„*La nostra Elena Barbata é addresso di venti anni.*“]

¹¹¹⁶ Arnošt Bavorský (1554–1612), třetí syn Albrechta V. Bavorského, bratr Marie Anny Bavorské a Viléma V. Bavorského. Od roku 1581 byl zvolen biskupem v Lutychu, později v roce 1583 byl zvolen arcibiskupem a kurfiřtem kolínským.

¹¹¹⁷ OLMO 1603, 307 [„*Eccel. Sig. Olmo noc pochissime parole rispondo: La nostra Elena Barbata é addresso di venti anni, di Faccia tota virile, Barba prolissa feré alla Cinta, di Color feré di Castagna subnigricante, Spessa, et Piena. Gli é cominciata á spuntare á poco, á peco, nel Nono Anno della sua Eta, et maravigliandosi li suoi Parenti, gli faceuano alcune volte rader La Barba, dapoi vedendo, che subito ricresceua di nuovo, La lasciava cosi, et perche crano poueri la donarone al Serenissimo, et illustrissimo Vescovo di Leodi appresso la Fiandra, chiamato Ernesto Duca di Baviera, et anco Arcivescovo di Colonia, quale la presento alla nostra Serenissima Archiduchessa Maria, Sorella di detto Arcivescovo, et Madre della Serentissima Regina di Spagna Margarita appresso quale Serenissima Regina detta Elena é gia parecchi anni.*“]

¹¹¹⁸ Existence tohoto obrazu v mnichovské Kunstkomore dokládá i Ficklerův Inventář z roku 1598. FICKLER/DIEMER 2004, 202, inv. č. 2842; **Anonym:** Portrét Heleny Antonie, 1595, olej, 69 x 52 cm. Mnichov, Bavorské národní muzeum

šestnáctileté dívky s plnovousem. Nadpis nahoře dokládá její příslušnost ke dvoru ve Štýrském Hradci: „*Helena, ex familia Ser(enissi)ma Ducissæ Bavariæ, A(nn)o 1595, ad vivum et naturaliter depicta, et delineata*“.¹¹¹⁹

Dalším doloženým ztvárněním Heleny je grafika od Dominika Custose z roku 1597.¹¹²⁰ Vyobrazení zachycuje postavu osmnáctileté dívky v bohatých šlechtických šatech se šperky a hustým dlouhým plnovousem. Text dole potvrzuje informaci, že se Helena Antonie narodila v arcibiskupství v Lutychu, poté byla vychovávána ovdovělou arcivévodkyní Marií Rakouskou.¹¹²¹ Je otázkou, kdo byl objednavatelem této grafiky. Je známo, že Dominik Custos touto dobou dostával objednávky nejen od Ferdinanda II. Tyrolského, ale také od Rudolfa II. Avšak kopií této grafiky se dochovalo více. Tento mědiryt dokonce nebyl vytvořen přímo pro soukromou sbírku, ale pro širší veřejnost. To dokazuje Marko Antonio Olmo, který vlastnil tuto grafiku a píše, že se mědiryt od Dominika Custose zobrazující Helenu Antonii prodával v roce 1597 ve formě tištěných letáků.¹¹²² Snadnou dostupnost této grafiky pro vzdělaného spotřebitele dokládá i německý lékař 16. století Johannes Schenck von Grafenberg (1530–1598).¹¹²³

Tato dvě ztvárnění pocházela z období, kdy Helena Antonie byla díky svému zvláštnímu vzhledu dvorním bavičem ovdovělé arcivévodkyně Marie Anny Bavorské. Později dívka s plnovousem zůstala ve fraucimoru jejích dvou dcer: Markéty (1584–1611) a Konstancie (1588–1631).¹¹²⁴ V dalších letech byla Helena Antonie součástí doprovodu na svatbu princezny Konstancie s polským králem Zikmundem III. Vasou. To dokládá její zobrazení na stockholmském svitku, který zachycuje slavnostní vjezd budoucí polské královny Konstancie Habsburské do Krakova 4. prosince roku 1605.¹¹²⁵ Zbytek života žena s plnovousem strávila nejspíš v Polsku. To naznačují i dva její portréty vytvořené po roce 1621, které se dnes nachází v Národním muzeu ve Vratislavi.¹¹²⁶

¹¹¹⁹ ROITNER 2008, 43–44

¹¹²⁰ **Dominicus Custos:** Helena Antonie ve věku 18 let, 1612, mědiryt, 16,9 x 14,3 cm. Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, sign. HB821

¹¹²¹ „*Helena Antonia nata in Archiepiscopatu Leodiensi Aetatis sua 18. a Serenissima Archiducissa Austr. Maria Vidua Gracii educata. Helena Antonia geboren im Ertzbistum Littich Ihres alter 18 jar Ertzoge zue Grätz etc.*“

¹¹²² OLMO 1603, 307 [„*Huius virginis Effigiem Typis aereis excussam, et vendibilem vidimus, emimusque Brixiae anno 1597. sub cui Icone stant haec verba...*“]

¹¹²³ SCHENCK VON GRAFENBERG 1600, 19 [„*Cuius Eiconem Dominicus Custodus Augustae affabre in aere excudit. Ex qua charta nos transtulimus. Schenckius.*“]

¹¹²⁴ SELEROWICZ 2011, 34

¹¹²⁵ **Balthasar Gebhardt:** Dvorní dámy královny Konstancie v čele s Helenou Antonii [detail] Stockholmský svitek, 1605, akvarel a kvaš na pergamenu, 27 x 1609 cm. Královský hrad ve Varšavě

¹¹²⁶ **Anonym:** Portrét Heleny Antonie, po roce 1621, olej, 67 x 55 cm. Vratislav, Národní muzeum inv. č. VIII–1524; **Anonym:** Portrét Heleny Antonie, po roce 1621, olej. Vratislav, Národní muzeum.

Tyto polské obrazy Heleny Antonie jsou pravděpodobně spojené s losinským portrétem. Autor portrétu z Velkých Losin není známý, stejně datace tohoto obrazu vyvolává spoustu otázek. Badatelé si myslí, že rok 1622 není datem vytvoření portrétu, protože dáma je zobrazena v šatech s odhalenými rameny, které odpovídají módě třicátých až čtyřicátých let 17. století.¹¹²⁷ Avšak tato datace by mohla být správná, pokud bereme v úvahu, že obraz nebyl namalován v českém prostředí. V rakouských zemích se například podobné šaty objevují již na začátku dvacátých let 17. století. Rok 1622 však mohl znamenat i datum smrti Heleny Antonie. Možnosti, že by toto datum mohlo být datem vytvoření díla, mohl by nasvědčovat i medalion s písmenem FIII, který dívka má na prsou. Nejedná se však o Ferdinanda III., nýbrž o císaře Ferdinanda II. Štýrského, který vládl ve Štýrsku jako Ferdinand III.¹¹²⁸ Proto si dovolíme předpokládat, že obraz pochází z rakouského prostředí, což není překvapivé, když Helena Antonie byla dvorním šaškem na dvoře ve Štýrském Hradci. Poté se ale od roku 1604 přestěhovala do Polska. To však neznamená, že byl losinský obraz namalován dle živého modelu. Otázkou však je, kdo byl objednavatelem tohoto obrazu. Mohl to být i Karel Starší ze Žerotína, jelikož po Bílé hoře ještě nějakou dobu vycházel s katolickým panovníkem a do exilu do Polska odešel až v roce 1628. To by mohlo vysvětlit, jak se obrazy Heleny Antonie objevily ve Vratislavi. Kromě toho se Karel starší ze Žerotína aktivně zajímal o lidské kuriozity.¹¹²⁹

Pro současného diváka je estetická hodnota portréту ženy s plnovousem pochybná a podobné obrazy se mnohým lidem zdají bizarní, nevkusné až humorné. Ale v 16. století byl neobvyklý vzhled Heleny Antonie symbolem nadpřirozeného, a proto byl žádaným exemplářem pro kabiny kuriozit. Soudobí sběratelé měli mnoho otázek ohledně pohlaví této osoby a snažili se najít vysvětlení, proč měla plnovous.

Fascinace zvláštní podobou Heleny Antonie byla také spojena s vývojem lékařství. V 16. století nebyla medicína ještě vyvinuta natolik, aby se vědělo o vzácných druzích nemocí, jako je například hirsutismus. Dle mnoha současných badatelů trpěla Helena Antonie přesně touto hormonální poruchou, která se projevuje zvýšeným ochlupením u žen dle maskulinního typu. Proto případ „ženy s plnovousem“ velice zajímal soudobou lékařskou společnost 16. a začátku 17. století. Marco Antonio Olmo ve svém spisu *Physiologia barbae humanae* z roku 1603 popisuje fyzický stav Heleny Antonie. O tyto informace žádal boloňský vědec lékař Gisberta Vosse z Vossenburgu, který byl v přímém

¹¹²⁷ VAŇKOVÁ 2009, 122

¹¹²⁸ Srov. VAŇKOVÁ 2009, 122

¹¹²⁹ Viz DVORSKÝ 1904

kontaktu s postiženou na arcivévodském dvoře ve Štýrském Hradci. V dopise z roku 1599 Voss píše, že dvacetiletá Helena Antonie měla hustý plnovous a černé chlupy jí rostly po obou stranách tváře, její postava byla středně vysoká, měla malá ňadra a doposud se jí neobjevila perioda, ale přesto byla zdravá. Měla velmi milou, klidnou a bezstarostnou povahu, ale nebyla moc chytrá. Také si nebyla jistá svým datem narození, a proto k tomu neposkytla žádné informace.¹¹³⁰ Sam Olmo dodává, že Helena Antonie byla zvláštní ženskou bytostí, která je „slavným svědectvím současného pokolení“ a potvrzuje starověká, kdysi bájná vyprávění Plutarcha o ženách s plnovousem.¹¹³¹ Olmo pochopitelně neznal přesný důvod, proč ženě naroste plnovous, ale dával to za vinu jakémusi druhu magie.¹¹³²

Dalším boloňským vědcem, kterého zajímala žena s plnovousem, byl Ulisse Aldrovandi. V jeho soukromé sbírce ilustrací také najdeme portrét Heleny Antonie.¹¹³³ Přesto se nám v jeho spisu *Monstrorum historia* nepodařilo najít zmínku o této zvláštní osobě. Ale Aldrovandi zmiňuje možné důvody narození dítěte s nadbytečným ochlupením: „...tento výsledek přináší obrázek Jana Křtitele, který je dle zvyku zobrazovaný s kožeshinou, jehož obraz, visící nad postelí, matka prohlížela.“¹¹³⁴

Další názor na Helenu Antonii měl německý lékař Johannes Schenck von Grafenberg. Ve svém díle *Observationum raram, novarum, admirabilum, et monstrosarum* z roku 1600 píše, že „přirozenost ženy je hladká a též půvabná a kdyby měla hodně chlupů, je monstrum“.¹¹³⁵ Dále Johannes Schenck spojuje příběh Heleny Antonie s příběhem svaté Starosty a zmiňuje, že „Dívka tak velice chtěla uznávat Boha, že chlupy jí za sekundu narostly, aby předešly sňatku“.¹¹³⁶

¹¹³⁰ OLMO 1603, 307 [„I. La Barba sua e Spessa, Piena et Folta, cosianco gli Mostacci sopra la Bocca, et dalla banda gli Peli delle Guancie, et di sotto il Mento. II. Il Petto é poco cresciuto. III. Gli Menstrui suoi sino adesso non ha havuto. IIII. Vive pero sanissima senza alcun travaglio del mondo. V. E di buonissima Natura, et quieta, di Ingegno assai capace, non pero molto sottile. VI. E di Statura Medicore, di Forma Quadrata, e molto bene proportionala. VII. La Nativita sua, o Hora non salei istessa, ne si puo ricordare. Se V. S. Eccellentis. Desiderera saper piu, mi potra avuisare a Milano, dove vo di lungo noc La Serenissima nostra Regina, et sua Serenissima Madre. Di Gratz 1599.“]

¹¹³¹ OLMO 1603, 307 [„Heac sunt ... Mariae Austriacae Graecii.“]

¹¹³² Tamtéž

¹¹³³ **Anonym:** Portrét Heleny Antonie, kolorovaná kresba na papíře. Bologna, Fond Ulisse Aldrovandi, vol. 006-2 Animalia, fol. 70. In: <http://aldrovandi.dfc.unibo.it/pinakesweb>, vyhledáno 16. 2. 2021; FERINO-PAGDEN 2011, 142; MASON 2018, 31

¹¹³⁴ ALDROVANDI 1642, fol. 580 [„Authores autem huius effectus causam in imaginem Divi Ioannis Baptistae cum pelle camelina de more picti referunt, cui iconem in thalamo pendentem acrius mater intuebatur.“]

¹¹³⁵ SCHENCK VON GRAFENBERG 1600, 18 [„Mulier natura levis ac delicata, et si multos pilos habuerit, monstrum est.“]

¹¹³⁶ SCHENCK VON GRAFENBERG 1600, 18 [„Maluit ita DEO placere, quam barba vacua ad secundas nuptias transire.“]

Legenda o sv. Starostě neboli sv. Vilgefortis byla široce rozšířena i ve střední Evropě. Dle pověsti to byla dcera pohanského portugalského krále. Byla křesťankou, ale otec ji chtěl provdat za pohanského vládce. Dívka si chtěla zachovat panenství, a proto prosila Boha, aby jí dal takovou podobu, aby se nelíbila žádnému muži. Bůh vyslyšel její modlitbu a dívce zázrakem narostl plnovous. Pohanský otec ji pak dal ukřižovat, aby se ještě víc připodobnila Spasiteli.¹¹³⁷

V této legendě je plnovous symbolem mužské síly a soběstačnosti, proto v legendě sv. Starosta vykazuje rysy obou pohlaví. Tímto srovnáním Heleny Antonie se svatou Starostou Johannes Schenck von Grafenberg nejspíš ukazuje na zázračný důvod jejího znetvoření. Dále Schenck stejně jako Gisbert Voss a Marco Olmo mluví o kombinaci mužských a ženských charakteristik: „*V obličejí vyměřují vousatou mužskou podobu a jinou ženskou v oblečení.*“¹¹³⁸

Tímto se všichni tři pozorovatelé shodují na tom, že Helena Antonie nemusela být svatou, aby jí narostl plnovous, mohla být osobou třetího pohlaví napůl mužem a napůl ženou. Avšak důvod, proč dívce narostl plnovous a proč měla hlas jako muž, nebyli schopni vysvětlit. Výše uvedená informace potvrzuje, že vousatá žena Helena Antonie nebyla vnímána lékaři 16.–17. století jako nemocná. Byla vnímána jako druh zázraku, který byl důkazem „boží moci“. Na rozdíl od katolické světice měla plnovous od narození, proto i když pravděpodobně zůstala pannou, nebyla vnímána jako „svatá“, ale spíše jako lidská bytost obou pohlaví, tedy jako kuriozita.

Podobná teorie o hermafroditismu se potvrzuje v příběhu o další ženě s plnovousem Brigide del Rio z Peñarandy, která byla vnímána současníky 16. století jako „výjimečné monstrum“, jako osoba třetího pohlaví. Tuto dívku v roce 1590 portrétoval Juan Sanchez Cotan.¹¹³⁹ Tento obraz dokumentuje její pobyt na královském dvoře. Další její vyobrazení nalezneme v knize *Emblemas morales*, která byla publikována v roce 1610 v Madridu Sebastianem de Covarrubiasem¹¹⁴⁰ a v níž nalezneme emblém, jejíž pictura nese podobiznu Brigity del Rio, dole je umístěný následující epigram:

Soy hic, & haec, & hoc. Yo me declaro,

¹¹³⁷ VONDRUŠKA 1930, 204

¹¹³⁸ SCHENCK VON GRAFENBERG 1600, 18 [... *facie et mēto Viri instar barbata, muliebri alias habitu.* “]

¹¹³⁹ KONEČNÝ 2002, 180; Je také znám portrét vousaté ženy od Jiuseppa Ribery z roku 1631. Jedná se však o portrét jiné osoby, Magdaleny Ventury spolu s jejím manželem a synem. Je zajímavé, že Brigita del Rio a Helena Antonia jsou zobrazené samostatně jako kuriozity a tehdejší současníci si byli jisti, že nejsou schopné mít děti.

¹¹⁴⁰ KONEČNÝ 2002, 181

*Soy varón, soy muger, soy un tercero,
Que no es uno ni otro, ni está claro
Quál destas cosas sea. Soy terrero
De los que como a monstro horrendo y raro.
Me tienen por siniestro, y mal agüero.
Aduestra cada cual que me ha mirado,
Que es otro yo, si vive afeminado.*¹¹⁴¹

Z toho vyplývá, že podobizna vousaté ženy zde byla zvolená autorem pro znázornění hermafrodita, mytologického tvora z řeckých bájí. Přestože legenda o sv. Starostě a hermafroditovi jsou odlišné, obsahují několik podobných momentů, a sice to, že se jednalo o bytost, která měla jak ženské, tak i mužské rysy.

Na losinském obraze můžeme také vidět podobnou symboliku, poukazující na Androgyna. Domníváme se, že přes tyto symboly chtěl umělec poukázat na životní příběh dámy s plnovousem, aby se podobné vyobrazení nezdálo pouhým žertem. I když se zdá, že určitá grotesknost zde má své místo.

Portrét Heleny Antonie z Velkých Losin nebyl vytvořen dle živého modelu. Na obraze můžeme pozorovat spojení protikladné genderové symboliky. Plnovous byl vždy symbolem mužnosti a síly, proto by měla být žena s plnovousem silná jako muž. Pás, který Helena přidržuje rukou, je symbolem ctnosti a důstojnosti. Zde nejspíš ukazuje na to, že dívka byla pannou. Dalším symbolem panenství jsou perlové šperky, které můžou ukazovat i na ženskost.

Dalším důležitým bodem je symbolika tulipánů. Existuje názor, že se jedná o symbol poukazující na posmrtný portrét.¹¹⁴² Takový výklad je velice pravděpodobný, protože tulipán je často symbolem napomínání o smrti. Tulipány byly oblíbené pro téma „vanitas“ sujetu sujet, jako tradiční porovnání květiny s lidským životem.¹¹⁴³ Existují ale i jiné výklady symboliky tulipánů. Květiny by mohly znamenat oslovení Boha, vzkříšení nebo satirický vzkaz spojený s tulpanomanií „*hloupý brzo přijde o své peníze*“.¹¹⁴⁴

Přes všechna možná vysvětlení se symbolika tulipánů v první polovině 17. století ještě vyvíjela a tyto květiny nemusely znamenat nic jiného než poukaz na svou vzácnost.

¹¹⁴¹ KONEČNÝ 2002, 182 [Zde překlad Lubomíra Konečného: „*Jsem tento, tato, toto. Prohlašuji, že jsem muž, jsem žena, jsem někdo třetí, ten, kdo není ani ten ani ona, o němž ani není jasno, kdo z těch dvou je. Jsem postrach těch, kteří jako na hrozně a výjimečné monstrum se na mě dívají zleva, a zlé znamení. Každý, kdo na mě pohlédl zprava, je mé druhé já, i když žije jako žena.*“]

¹¹⁴² VAŇKOVÁ 2009, 122

¹¹⁴³ ZVEZDINA 1997, 78

¹¹⁴⁴ Tamtéž

Tulipány byly dovezeny do Evropy teprve v polovině šestnáctého století, šířily se z Turecka přes Habsburskou říši a rychle získaly výsadní postavení.¹¹⁴⁵ Tulipány byly vzácnou a drahou květinou, proto je vyhledávali sběratelé po celé Evropě do svých kabinetů kuriozit.

Obliba tulipánů se posléze rozšířila v Čechách i na Moravě, jak například potvrzuje architektonický obraz záhonu s tulipány z druhé třetiny 17. století na zámku ve Velkých Losinách.¹¹⁴⁶ Majitelé tohoto zámku – Žerotínovi často mívali cesty do Nizozemí, proto nemůžeme vyloučit, že neměli zájem o tak vzácné květiny pro svou sbírku naturálií. V této souvislosti by dva tulipány v rukou Heleny Antonie mohly symbolizovat „kuriozitu“, možná umělec poukazoval na tento aspekt a porovnával vzhled dámy s plnovousem s unikátními a drahými tulipány, které by stejně jako dáma díky svému vzhledu měly patřit do sbírek jako živý exemplář.

Barevná kombinace květin na tomto obraze nejspíš také není náhodná. Dle našeho názoru vadnoucí bílý tulipán symbolizuje ženský element a červený tulipán plný životní síly by mohl znamenat mužský element nebo víru. Proto bychom mohli interpretovat tuto kombinaci květin jako obětování své ženskosti kvůli víře stejně jako v legendě o svaté Starostě. Ovšem umělec nemusel vkládat do vyobrazení tulipánů žádný z těchto významů a jen si mohl povšimnout přirozených vlastností květin.

V závěru dojdeme k tomu, že umělec v tomto obraze zakódoval životní příběh Heleny Antonie a svůj vztah k ní. Kombinace protikladné genderové symboliky ukazuje na androgynnost dámy s plnovousem a zobrazením tulipánů by mohl umělec ukazovat nejen na posmrtný portrét, ale i na zvláštnost její existence jako div přírody. Podobné vnímání Heleny Antonie jako hermafrodita můžeme najít i u lékařů začátku 17. století, jakými byli Johannes Schenck, Marck Antonius Olmi a Gisbert Voss z Vossenburgu. Je možné, že umělec věděl o jejich názorech, nebo se jednalo o standardní pohled na případ dívky s plnovousem.

Přesto by mohla barevná kombinace květin na losinském obraze a jejich znázorněná životaschopnost naznačovat spojení příběhu Heleny Antonie s legendou o svaté Starostě. Uvadající bílý tulipán, který se vzdává života pro červenou květinu, stejně jako se kdysi sv. Starosta vzdala své ženskosti kvůli Kristu. Je možné, že přesně tak umělec losinského portréту Heleny Antonie viděl dívku s plnovousem. Přestože se o tomto příběhu

¹¹⁴⁵ SEIFERTOVÁ 2003, 55

¹¹⁴⁶ MŽYKOVÁ 2012, 86

zmiňují také lékaři, tento názor nepřebírají. Pro ně byl jediným zázrakem důvod, proč dívka najednou narostl plnovous.

Přicházíme k závěru, že Helena Antonia byla považována za div přírody. Lékaři 16. století nebyli schopní vysvětlit důvod, proč dívka narostl plnovous, a spojovali tento jev s legendou o svaté Starostě. Na druhou stranu byla Helena Antonia považovaná za dvojpohlavní osobu, která má jak mužské, tak i ženské znaky. Tyto dva názory jsou ve skutečnosti těsně propojeny. V legendě o sv. Starostě nebyla dívka s plnovousem již schopna se provdat nejen proto, že byla ošklivá, ale protože už nemohla být považována za osobu ženského pohlaví. To potvrzuje i losinský obraz. Jako jediný z portrétů Heleny Antonie obsahuje symboly, které poukazují na androgynnost dívky s plnovousem.

4.5. Estetická otázka znetvořených těl „homo deformis“ a způsoby vyobrazení jejich ošklivosti

Během našeho výzkumu jsme se setkali s fenoménem, který můžeme charakterizovat jako paradox ve výtvarném umění. Deformovaná podoba monstrózních těl byla považována za ošklivá a často vyvolávala strach a odpor. Na druhou stranu podobná díla dokázala poskytnout tehdejšímu divákovi potěšení, dokonce usilovala o estetický zážitek. V tomto období konstatujeme určitou fascinaci ošklivostí.¹¹⁴⁷ V této kapitole bychom chtěli podrobněji prozkoumat estetickou stránku vzhledu abnormálně postižených, a jak ošklivost „homo deformis“ byla prezentována v malířství a i ilustraci 1526–1620 v českých zemích.

V literatuře se často setkáváme s vysvětlením, že zájem o vyobrazení monster a dalších „bizarních věcí“ se pohyboval v rovině vědeckého zájmu o přírodní kuriozity anebo v rovině zvláště postrenesanční manýristické estetiky.¹¹⁴⁸ Pro současného diváka je složité pochopit, v čem vlastně tato obliba spočívala a zda se opravdu jednalo o estetický zážitek.

Druhá polovina 16. století a první čtvrtina 17. století se ve středoevropském a českém umění považuje za takzvané manýristické období. Podstatou manýrismu byla „miania“, která byla původně použita G. Vasarim pro pozdní Michelangelovu tvorbu. Byla

¹¹⁴⁷ CORBIN 2012, 293

¹¹⁴⁸ KAUFMANN 2009; CORBIN 2012, 35; PREISS 1974, 103–105; RAINER 2017, 51–56; GOMBRICH 2017 a další literatura k tématu manýrismu.

současně výrazem pro individuální umělecký styl malíře.¹¹⁴⁹ Původně byli manýristé italsí umělci, kteří napodobovali „manieru“ mistrů vrcholné renesance.¹¹⁵⁰ O něco později pojem „maniera“ označoval fantazijní vůli umělce přizpůsobovat vyobrazení určitému vzoru a stylizovat ho do dvorského elegantního prostředí.¹¹⁵¹ Pojem „maniera“ chápeme jako umělcovu schopnost vlastním způsobem idealizovat model.¹¹⁵²

Obecně se uvádí, že umělcova tvůrčí specifika byla ovlivněna „melancholickým“ pohledem na svět.¹¹⁵³ Všeobecně rozšířená melancholie v 16. století byla spojena s pocitem civilizačního úpadku a nezbytného zániku křesťanské civilizace.¹¹⁵⁴ Tento pocit byl aktuální v důsledku hospodářsko-společenských a nábožensko-kulturních změn v druhé polovině 16. století.¹¹⁵⁵ Reformace, humanismus a vědecký pokrok hrály velkou roli ve změně mentality. Lidé začali více pochybovat o správnosti některých dogmat, aktivně reagovali na znepokojivé problémy světa. Člověk raného novověku ztratil jistotu vycházející z katolického náboženství a víry v Boha.¹¹⁵⁶

Umění se snažilo vystihnout tyto pocity nejistoty, chaosu, neklidu a hledání pravdy.¹¹⁵⁷ Proto se často volily motivy, které by zdravého člověka mohly odpuzovat, například záliba v ošklivosti a naturalismu.¹¹⁵⁸ Zde vidíme určité propojení melancholické nálady s dekadencí, která se ve výtvarném umění často projevuje v námětech s tematikou abnormálnosti, extravagance, ošklivosti, šílenství, chorobnosti.¹¹⁵⁹ Vyobrazení abnormálně tělesně postižených většinou obsahují neklid této doby, ukazují nepřesné hranice mezi racionálním a iracionálním, příjemným a odporným, přijatelným a nepřijatelným.¹¹⁶⁰

Pesimistický pohled na svět ovlivňoval všechny sféry života, dokonce i vědecký pokrok. V 16. století sice zaznamenáváme vývoj anatomie, racionality a empirického výzkumu, ale ještě se nejednalo o pravdivé a emočně neutrální znázornění poznávajícího subjektu.¹¹⁶¹ Jinými slovy se v tomto období vyskytuje snaha o realismus či naturalismus,

¹¹⁴⁹ VASARI 1998a, 35–37

¹¹⁵⁰ FUKALA 2000, 9

¹¹⁵¹ PREISS 1974, 12–13

¹¹⁵² Pavel Priess interpretuje pojem „maniera“ jako vytříbený způsob tvorby splývající s pojmem „grazia“, jež přesahuje hranici řádů a pravidel a činí dílo pravým uměním. Viz PREISS 1974, 29–33

¹¹⁵³ HAUSER 1986; DVOŘÁK 1936; KESNER/MIKŠ 2010, 167; FUKALA 2000

¹¹⁵⁴ MERHAUT/URBAN/VOJTĚCH 2006, 11; EVANS 1997, 68

¹¹⁵⁵ NEUMANN 1963, 44

¹¹⁵⁶ PREISS 1974, 52; FUKALA 2000, 32

¹¹⁵⁷ NEUMANN 1963, 49–51; FUKALA 2000, 33–34

¹¹⁵⁸ PREISS 1974; MERHAUT/URBAN/VOJTĚCH 2006, 11

¹¹⁵⁹ MERHAUT/URBAN/VOJTĚCH 2006, 10

¹¹⁶⁰ SOURIAU 1994, 107

¹¹⁶¹ NEUMANN 1963, 34

kteřá se ale vřdy kombinuje s citovou a iracionální složkou vnímání subjektu.¹¹⁶² Tato tendence se projevuje i v námětu „homo deformis“.

Další tendencí, která je charakteristická pro manýřistické období, je hledání nového ideálu krásy.¹¹⁶³ Na konci renesance se začíná prosazovat myšlenka, že krása těla nezáleží pouze na matematických pravidlech a proporčních kánonech.¹¹⁶⁴ Manýřismus ukazuje, že krása nespočívá pouze ve fyzickém světě, ale neupřesňuje, kde se skrývá. Toto „hledání“ přivádí k tomu, že umělci začínají experimentovat s tvary. Pro toto období je charakteristická snaha pojmout krásu méně geometricky uspořádaně.¹¹⁶⁵ Postavy se svými postoji a gesty se snaží elegantně a vyumělkovaně vyjádřit svůj vnitřní emoční stav, k tomu umělci často využívali nepřirozené pózy (figura serpentina), teatralizované scény, výrazné kontrasty.¹¹⁶⁶

V manýřistickém umění můžeme také pozorovat určitou tendenci, kterou lze popsat jako nepřesnou hranici mezi krásou a ošklivostí. V každé epoše existovalo vlastní chápání těchto dvou estetických kategorií.¹¹⁶⁷ V manýřismu již jistoty renesančních kánonů krásy nefungovaly. Umělec usiluje o expresivitu, směřuje k tomu, co je bizarní, výstřední a deformované.¹¹⁶⁸ Negativní fenomén ošklivosti byl chápán v novém smyslu.¹¹⁶⁹ Jako příklad soudobého vnímání ošklivého můžeme nalézt v traktátu neoplatonského filozofa a lékaře Leona Ebra (1464–1530) *Dialogy lásky* z roku 1535.

Dobro a ohavnost nemůžou existovat ve stejných věcech, ale není správně uvažovat, že každá ošklivá věc je ohavná. Tato věc ani není hezká, ani není ohavná, jak mnohé věci z řad hodných, co vidíme na příkladě lidí, mezi kterými jsou hezcí a ohavní, ale také takoví, kteří ani nejsou hezcí, ani nejsou ohavní. Navíc tato vlastnost existuje v mnoha hodných a dobrých věcech, které v sobě nemají ani krásu, ani ohavnost. Lidé nejsou krásní, ani nejsou ohavní, protože jsou současně krásní v něčem jiném a ohavní v něčem druhém. Znamená to, že celkově nejsou ani ohavní, ani krásní. Dobré věci taktéž nejsou ani krásné, ani ohavné.

Krása je „grazia“, která potěší duši, která ji pozná. Ale dobré věci, které nemají „grazia“, nejsou ani ohavné, ani krásné. Nejsou krásné, protože nemají „grazia“, nejsou ohavné, protože nesou v sobě dobro. Jsou uprostřed mezi krásným a ohavným, ale ne mezi dobrým a špatným.¹¹⁷⁰

¹¹⁶² NEUMANN 1951, 48; EVANS 1997, 221

¹¹⁶³ NEUMANN 1963, 49–51; FUKALA 2000, 34

¹¹⁶⁴ PANOFKY 2013, 105–106

¹¹⁶⁵ ECO 2015, 95

¹¹⁶⁶ NEUMANN 1951, 48; EVANS 1997, 198

¹¹⁶⁷ ECO 2015, 131

¹¹⁶⁸ ECO 2007, 169

¹¹⁶⁹ PANOFKY 2014, 61

¹¹⁷⁰ EBREO 1981, 316–317

Tento úsek demonstruje, že dle neoplatonského filozofického směru byla krása propojená s pojmem „grazia“ a vše, co tuto grácii nemělo, mohlo být považováno za ošklivé. Ošklivost se ale nechápala jako ohavnost, nýbrž jako něco, co nemá v sobě krásu, protože ohavnost je příznakem něčeho špatného, zlého, zatímco ošklivost může být ve své podstatě dobrá. Leon Ebre se také zmiňuje:

Ošklivost je pouze stav těla, za kterou musíme vidět netělesnou krásu. Proporcionalita se nejvíce kráskou, ošklivost také může být proporcionální. Základem všech nižších těles je materia, je ve své podstatě ošklivá a jeví se součástí ošklivosti těchto věcí, ale upravená může být krásná. Tvary, které pronikají z duchovního a nebeského světa Boha a odstraňují z materií ošklivost. Krása přichází v nízký svět ze světa duchovního a činí materii krásnou.¹¹⁷¹

Ošklivost autor chápe jako relativní hranici. Je zde ukázána ne jako protiklad krásy, ale jako věc, které krása chybí. Materie je představená jako původně ošklivá, duchovní a nebeský svět jako krásný. Duch ale podřizuje materii a může ji učinit krásnou. Umělec měl možnost svobodně vyjádřit něco negativního v krásném, ale naopak může zobrazit ošklivé věci jako krásné, což činí ošklivost přijatelnou.¹¹⁷² Jako skutečně ošklivé, ohavné věci se v manýristickém umění zobrazovalo vyjádření negativních citů a činů jako například zločin, agrese, hřích a také strach.¹¹⁷³ Beztvárné, hybridní a zrůdné mohlo často být využito jako forma vyjadřující pokles morálních hodnot.

Zde se ukazuje jakýsi protiklad, kdy na jednu stranu vyvolává monstrum strach, a proto je potřeba ho zobrazit v negativním aspektu. Na druhou stranu monstrum dle soudobé filozofie nemusí být zlé, mohlo se jednat o jakousi „neuspořádanost materie“¹¹⁷⁴, proto by jeho ošklivost mohla být vyobrazena pozitivně.

Je pravda, že manýrističtí sběratelé pátrali po podobných znetvořených či podivných objektech, které v 16. a 17. nebyly vnímány negativně, ba naopak byly vyhledávány kvůli své jedinečnosti, vzácnosti. Neobvyklé fenomény se posuzovaly jako náhodné a v tom tkvěla jejich složitost.¹¹⁷⁵ Takové exempláře údajně umožňovaly poznání moci božské přírody a jejich výzkum byl nezbytný při hledání ideálů, včetně ideálu krásy.¹¹⁷⁶ V tomto smyslu bylo zdeformované a monstrózní tělo předmětem studia nejen pro vědce,

¹¹⁷¹ EBREO 1981, 329–331

¹¹⁷² ECO 2015, 133; SHKEPU 2010, 53; o tom se zmiňuje Karl Friedrich Rosenkranz.

¹¹⁷³ ECO 2007, 135–136

¹¹⁷⁴ PANOFSKY 2014, 62–63

¹¹⁷⁵ DASTON/PARK 2001, 160

¹¹⁷⁶ RAINER 2017, 52; Viz také PREISS 1974

ale také umělce, díky němu se snažili pochopit a prozkoumat temné stránky lidské existence a morálních hodnot. Odsud často vidíme, že je tělo v manýrismu prezentováno s určitým „neklidem“ a divák při pohledu na znetvořené či monstrózní tělo je často nucen zkoumat své vlastní morální aspekty a uvažuje, co přesně z něj dělá lidskou bytost.¹¹⁷⁷

Studie Hanse Beltinga ukazuje, že již od 14. století dialog mezi divákem a obrazem může probíhat formou určité meditace, modlitby, či dokonce extáze.¹¹⁷⁸ Takový mystický prožitek se nevztahoval výhradně na náboženské náměty, ale také na světské, většinou podobizny. V tomto smyslu pozorování vyobrazení „homo deformis“ mohlo být také přirovnáno k určité formě modlitby nebo jiné citové zkušenosti, která sblíží diváka s Bohem. Motivací k vytvoření obrazů, které znázorňují přírodní kuriozity, nebyla pouze snaha je zdokumentovat, ale i snaha poznat mimořádný jev, spatřit zázrak stvoření.

Podstata tohoto „zázraku“ měla numinózní charakter, což předpokládá náboženskou zkušenost, která je spojená s intenzivním prožitkem tajuplné, strašidelné božské přítomnosti.¹¹⁷⁹ Numinózní¹¹⁸⁰ je výraz pro posvátnou božskou moc, která je spásná a zároveň nebezpečná, děsivá a fascinující.¹¹⁸¹ Tato moc vyvolává pocit strachu, protože je nepochopitelná, ale je kladná, vychází z posvátného božstva. Numinózní moc se dá objevit v obraze „neznámého“ či „cizího“.¹¹⁸² V tomto ohledu předpokládal námět „homo deformis“ podobnou zkušenost.

Zázraky byly tradičně považovány za výsledek nadpřirozených sil, které měly okultní vlastnosti.¹¹⁸³ Monstra v rámci kunstkamrů byla objektem metafyzického výzkumu, což bylo dostupné pro vzdělané a urozené publikum. Ve spisu Giovanni della Porta *Magia naturalis* z roku 1558 byl rozšířen názor, že pro odhalení tajemství přírody je potřeba se věnovat přírodní magii, kde okultní síly považovaly za dané a neoddiskutovatelné.¹¹⁸⁴ Osoba, která může vládnout přírodě, byla charakterizována jako mág. Giovanni della Porta uvádí, že pro mága jsou nezbytnými charakteristikami vášnivě hledání

¹¹⁷⁷ LAZZARINI 2011, 419

¹¹⁷⁸ BELTING 2002, 459–461

¹¹⁷⁹ Ještě Dionisij Areopagit vyjádřil názor, že vyšší božstvo by se mělo buď zobrazovat symbolicky skrze analogii s krásou a světem anebo také apofaticky, skrze ošklivé a tajemné. Apofatická teologie ukazuje, že na to, že Bůh přesahuje lidskou myšlenku, a proto pozitivní výroky o něm neodráží celou jeho podstatu. V důsledku toho není možné skrze pozitivní představu Boha pochopit. Viz GOMBRICH 2017, 280; LAZZARINI 2011, 415

¹¹⁸⁰ JUNG 1997, 60

¹¹⁸¹ KADLECOVÁ 1966, 121–122

¹¹⁸² Tamtéž

¹¹⁸³ PREISS 1974, 173

¹¹⁸⁴ DASTON/PARK 2001, 170

tajemství, touha po raritách, kultivace zázraků a tendence se dívat na vědu jako na divadelní představení.¹¹⁸⁵

Manýristický člověk chtěl poznat neuvěřitelnou moc přírody či Boha, aby sám mohl být tvůrcem.¹¹⁸⁶ Předpokládalo se také, že vůle mága dokáže usměrňovat a podřizovat okultní síly a zázraky.¹¹⁸⁷ Proto studium přírody v 16. století předpokládalo i studium „nadpřirozených“ metamorfóz, které pomáhaly v odhalování mystického významu. Tím se vysvětluje i přítomnost nejrůznějších „monster“ a „zázraků“ ve sbírkách kuriozit, která znamenala virtuózní erudici majitele a jeho dobrý vkus.¹¹⁸⁸

Ve spisu Giovanni della Porta můžeme také najít důležitou myšlenku, která ukazuje, že zázraky také mohly být výsledkem lidských myšlenek. Lidská fantazie usilovala o božské právo tvořit a přidávat materii tvar skrze umění.¹¹⁸⁹ Tato tvůrčí síla umělce se přirovnávala k tvůrčí síle přírody. Tak se výtvarné umění posouvá do mimořádné polohy.¹¹⁹⁰ Umělec by měl mít schopnost napodobovat tvořivou sílu přírody, upravovat „zvrácené uspořádání látky“ a přidávat jí dokonalou podobu dle původního záměru vyšší moci.¹¹⁹¹

Příkladem takového dvorního „mága“ byl Arcimboldo¹¹⁹², který ve své tvorbě propojil studium přírodnin spolu s fantazií a soudobým humorem. Jeho nejznámější práce jako cyklus ročních období, cyklus čtyř živlů či reverzní obrazy kombinují různorodé naturalistické prvky a často vytváří fantastický obludný vzhled.¹¹⁹³ Jeho „magická moc“ spočívala v jeho fantazii a schopnosti napodobovat tvůrčí sílu přírody. Ve svých dílech často používal princip podivné nadpřirozené transformace, která dokáže proměnit zvířata, rostliny a další předměty v lidskou postavu.¹¹⁹⁴

V umění taková svoboda a fantazie a znalost přírodních forem byly využity v groteskách. Termín „groteska“ (z itl. „grotta“ – jeskyně) se objevuje v 15. století. Původně znamenal fantazijní vegetabilní ornamenty s monstry, objevené na konci quattrocenta v podzemní části Titových lázní.¹¹⁹⁵ Termín groteska mnozí současníci využívali

¹¹⁸⁵ DASTON/PARK 2001, 170

¹¹⁸⁶ PREISS 1974, 103–105; Viz GOMBRICH 2017, 280

¹¹⁸⁷ GOUK 1997, 232; VASARI 1998a, 32

¹¹⁸⁸ DASTON/PARK 2001, 170

¹¹⁸⁹ Tamtéž, 161

¹¹⁹⁰ PREISS 1974, 12; BACHTIN 2007, 39

¹¹⁹¹ PANOFKY 2014, 62–63

¹¹⁹² Na jedné z dvorských slavností dokonce byl prezentován jako kouzelník Zirfeo Schwarcz.

¹¹⁹³ KAUFMANN 2009, 199

¹¹⁹⁴ Tamtéž

¹¹⁹⁵ PREISS 1974, 273

ve smyslu „monstrum“.¹¹⁹⁶ Složitost groteskních ornamentů tkvěla ve svobodné hře s rostlinnými, zvířecími a lidskými postavami, kde se organicky prolínají, přičemž se porušují hranice a reálné věci se propojovaly s mytologickými bytostmi.¹¹⁹⁷ Grotesku v umění lze přirovnat přímo k přirozenému rozmaru či kuriozitě. Obě totiž spojují objekty, které se obvykle spojit nedají.¹¹⁹⁸ Groteska však přesahuje pouhou kategorii ornamentu,¹¹⁹⁹ později se začala prosazovat figurální složka na úkor ornamentální.

Lomazzo uvádí, že malované grotesky nebyly pojmenovány jen proto, že pocházely z jeskyní, ale protože jako záhady, šifry nebo egyptské hieroglyfy používají postavy k označení konceptů nebo myšlenek. Považoval je spíše za symboly, které byly podobné emblémům.¹²⁰⁰

Současní badatelé jako například Thomas DaCosta Kaufmann interpretují grotesky jako vizuální paradoxy, které v sobě kombinovaly protikladné elementy: naturalistické prvky, umělcovu fantazii, monstrozitu atd. Grotesky pro společnost 16. století ne vždy byly pouhou dekorací, ale také měly velký komický účinek.¹²⁰¹ Jako příklad uvádí Arcimboldovu báseň k obrazu Virtumna, kde zdůrazňoval, že monstrozita je nezbytnou součástí obrazu, protože činí dílo atraktivním a zároveň směšným.¹²⁰²

Faktor smíchu očividně hraje důležitou roli při znázorňování monster. Ukazuje se, že se umělci snažili napodobovat přírodu, upravovali ji, ale přitom se nechtěli úplně zbavit její ošklivosti. Manýristické umění si totiž nemohlo dovolit úplný odraz odpudivé reality. Dokonce i anatomická vyobrazení byla určitým způsobem upravována, protože ošklivost tak, jak existovala v každodenní realitě, nemohla být vyjadřována přímo. Umělci museli podat hrůzostrašnou či odpornou ošklivost buď dramaticky, nebo komicky.¹²⁰³

Dramatická cesta se vyvíjela skrze vyjádření „numinózní“ moci výtvarnými prvky. Jednalo se o způsoby vyjádření strachu, jehož bylo možné dosáhnout buď využitím tradičních ikonografických symbolů, či naopak snahou o naturalismus. Například čím více naturalisticky bylo prezentováno znetvořené tělo „homo deformis“, tím více vyvo-

¹¹⁹⁶ PREISS 1974, 273

¹¹⁹⁷ OSN, 527; BACHTIN 2007, 40

¹¹⁹⁸ KAUFMANN 2009, 193

¹¹⁹⁹ PREISS 1974, 274–276

¹²⁰⁰ LOMAZZO/JANSEN-BELLA/CROMBEZ 1585; KAUFMANN 2009, 108–109

¹²⁰¹ KAUFMANN 2009, 103; GOMBRICH 2017, 55–56

¹²⁰² KAUFMANN 2009, 199

¹²⁰³ SHKEPU 2010, 57, 183; ECO 2015, 133–136

lávalo strach a tím větší byl divákův zážitek od spatření boží moci. Zde můžeme potknout, že podobná vyobrazení byla jakýmsi předchůdcem art-hororového žánru. Sám termín „art horor“ se objevil teprve v 19. století v souvislosti s gotickou literaturou. Současní badatelé jsou názoru, že termín „art horor“ se nevztahuje pouze na literární díla a platí napříč uměleckými a mediálními formami.¹²⁰⁴ Tento druh žánru předpokládá emoční tlak na diváka a vyvolává pocity strachu, úzkosti a hrůzy, které otevírají cestu k poznání dobra.¹²⁰⁵ V této souvislosti bychom mohli využít termín „terribilita“, který pochází ze 16. století a jenž je výrazem pro umělecké dílo, které je zároveň hrůzostrašné a vznešené.¹²⁰⁶

V 16. století ale můžeme sledovat, že vyobrazení „homo deformis“ byla v určité míře často idealizována. Tato idealizace pomáhala divákovi uvědomit si, že monstra jsou výsledkem tvořivé moci, která je ve své podstatě pozitivní. Potřeba idealizovat podobný jev vyplývala z neoplatonské filozofie, která tvrdila, že duch určuje materii.¹²⁰⁷ Toto pravidlo je dobře ukázáno v jednom z nejznámějších děl, jež odráží postuláty manýristického umění *Tratatto dell'arte della pittura* od Giovanni Paola Lomazza. Ve svém díle píše, že se krása ukazuje v mnoha podobách, a proto by se měla v různých podobách prezentovat i v umění.¹²⁰⁸ Rozlišuje například jupiterianskou, saturnianskou, maronovskou a další krásy. Všechny krásy zrcadlí absolutní krásu. Podstatou nejvyšší krásy byla duchovní „grazia“, která vyzařuje z Boha a údajně se odráží v dalších nižších sférách. Na začátku se boží „grazia“ odráží ve světě andělů, pak se promítá do lidských duší a konečně proniká do tělesného světa.¹²⁰⁹ Jinými slovy, vnější krása byla určena krásou vnitřní. Stejně by to mělo platit i opačně, pokud existuje vnitřní krása, měla by mít vnější odraz. Proto by měl umělec při vytváření podobizen „homo deformis“ také poukázat na boží záměr. Pochopitelně taková idealizace nepředpokládala úplnou ignoraci ošklivého a zdeformovaného vzhledu. Mohla být provedena pod podmínkou, že materie je ochotná a svolná se přizpůsobit podstatě ideje.¹²¹⁰

¹²⁰⁴ CARROLL 1990, 12

¹²⁰⁵ Tamtéž, 15

¹²⁰⁶ Termín *terribilita* byl využíván současníky Michelangela pro jeho sochy Davida a Mojžíše. PREISS 1974, 34

¹²⁰⁷ PANOFSKY 2014, 43

¹²⁰⁸ Tamtéž, 61

¹²⁰⁹ PANOFSKY 2014, 63; LOMAZZO 1598b, 18–21

¹²¹⁰ PANOFSKY 2014, 63; LOMAZZO 1598a, 25; MII, 292–294

Existovala také druhá cesta znázornění „homo deformis“, která předpokládala využití komických prvků. Existovala potřeba zbavit podobizny abnormálně tělesně postižených strašidelných vlastností a transformovat jejich vzhled. Komično dokáže zbavit ošklivost negativních vlastností.¹²¹¹ Divák při pohledu na skutečné lidské zrůdy pocíťoval strach, ale pokud je zrůdnost prezentována komicky, tento strach z ošklivého mizí a zrůdná osoba se stává bezmocnou a směšnou.¹²¹²

Jedná se o jakousi kombinaci protikladu, strašidelného a zároveň komického. Tento protiklad byl nezbytnou součástí groteska. Umělec přes grotesko poukazuje na procíťování „cizí síly“, která je přítomna v „homo deformis“, ukazuje se často jako něco strašidelného a nepřátelského.¹²¹³ Smích působil jako osvobozující mechanismus, který dokáže zneškodnit podivný objekt.¹²¹⁴ Kvůli tomu se vzhled monster transformoval z hrůzostrašných do komických. Často trpaslíci a jiní „homo deformis“ plnili na šlechtickém dvoře roli dvorních šašků. Tento ironický postoj se zde projevoval jako estetická distance.¹²¹⁵ Postižené osoby byly vyobrazené jako baviči a předváděly svůj unikátní vzhled.

Autor koncepce „groteskního těla“ ruský kulturní historik Michail Bachtin tvrdí, že se toto schéma často projevuje v lidové pouliční kultuře za středověku a v renesanci především během masopustních oslav.¹²¹⁶ Dle něj masopust předpokládal rušení sociálních zábran a jeho hlavní smysl spočíval ve veselém prožitku bláznivého „světa naruby“. Vše, co bylo běžně považováno za ošklivé v období masopustu, stávalo se „krásným“, vše vysoké a duchovní se snižovalo do materiálně-tělesné roviny.¹²¹⁷

Tato obrácená estetika a komický element hrály důležitou roli v koncepci „groteskního těla“, kde se každé monstrum zbavuje vážnosti a mění se ve směšné strašidlo.¹²¹⁸

Postupně se dostáváme k závěru, že podobizny „homo deformis“ byly často upravovány v souladu s manýristickou estetikou, jež se odvozuje z novoplatonské filozofie, která tvrdila, že duch ovlivňuje materii. Ošklivé věci se nepovažovaly za ošklivé či ohavné, pokud nevyjadřovaly zlo. Tyto věci se řadily do kategorií, kterým krása

¹²¹¹ ECO 2015, 136

¹²¹² Tamtéž, 135–136

¹²¹³ BACHTIN 2007, 57

¹²¹⁴ Tamtéž, 35, 58

¹²¹⁵ MERHAUT/URBAN/VOJTĚCH 2006

¹²¹⁶ BURKE 2005, 20

¹²¹⁷ BACHTIN 2007

¹²¹⁸ Tamtéž, 35, 58

chyběla. Pokud tyto věci, kterým chyběla krása, byly ve své podstatě dobré, umělec měl za úkol vyjádřit tuto míru dobra a často je upravoval dle určitého vzoru. Jinými slovy umělec upravoval materii tak, aby co nejlépe vyjádřil boží záměr. Strach, který vyvolávaly deformované podoby „homo deformis“, hrál velkou roli v jejich reprezentaci. Umělec si mohl nechat je vyobrazit jako strašidelné, aby vyjádřil numinózní povahu tohoto jevu a zároveň aby poukázal na dobrou podstatu síly, která vytvořila podobný jev, musel si určitým způsobem idealizovat podobizny „homo deformis“, aby divák rozpoznal tuto pozitivní moc. Druhým způsobem reprezentace „homo deformis“ byl komický ráz. Umělec se snažil vyvolat u diváka smích, protože právě smích dokázal neutralizovat strach vyvolaný abnormální podobou tělesně postižených. Idealizace a grotesknost ukazují na to, že námět abnormálně tělesně postižených měl estetickou funkci a dokázal potěšit diváka nejen jako přírodní kuriozita.

Závěr

Ze současného lékařského hlediska se těžké případy vrozené tělesné deformace považují za lidskou monstrozitu. Podobní jedinci, kteří trpěli abnormálními nemocemi, mohli být v minulosti taktéž zařazeni do kategorie „monster“. Dřívější výraz „monstrum“ předpokládal určitou hybridnost, deformaci těla nepřírozeného či nadpřírozeného původu. V průběhu středověku a novověku se ukazují nejrůznější názory, zda monstra byla znamením hříchu, zla anebo symbolem apokalypsy. Výraz monstrum se vztahoval na člověka či zvíře, jehož tělo se zjevně odchylovalo od normy způsobem, kdy jeho vzhled vyvolával strach a odpor. Isidor Sevillský považuje za monstra takové jedince, kteří mají neobvyklé rozměry těla, přebytečný, či nedostatečný počet orgánů nebo jejich neobvyklé rozměry. Sem také zařazuje tzv. „hybridní tvory“, kteří se jeví napůl jako člověk a napůl zvíře. Jev lidských monster či „homo deformis“ v 16. století měl dvojitý původ – reálný a imaginární. Imaginární jsou vymyšlené literární postavy či monstra z cestopisů. Reálné „homo deformis“ je živá bytost, kterou se dalo spatřit ve společnosti a jež byla zkoumána lékaři. Obě tyto postavy byly v 16. století do určité míry propojeny v raně novověkém myšlení a skutečně abnormálně postiženým se často připisovaly vlastnosti mytologických bytostí.

V 16. a 17. století existovala určitá ikonografická pravidla vytváření monster, a to bez rozdílů, zda byla reálná, či vymyšlená. Tato pravidla se vyvinula ze starověké tradice monster na okraji světa, která byla založena na chybném vnímání jiných kultur či nemocí. Obyvatelé orientu byli mytologizováni, ale ne vždy byli pouhou fantazií řeckých autorů. Mýtus zde hraje roli jako způsob vyprávění, který díky hyperbolizaci určitých rysů pomáhá vysvětlit určité vlastnosti lidské existence. Důležitou roli hrál také projev strachu z neznámého, netolerance či odmítnutí jiného. Základním bodem ikonografie monster byla lidská postava, která se transformovala. Tato transformace probíhala buď kombinací s nelidskými rysy z říše zvířat či rostlin. Dále se mohlo jednat o připojení zvířecích částí k lidskému tělu, nebo pokud si části těla zachovaly lidský tvar, nenormální byl větší, nebo menší počet orgánů či končetin než u obyčejných lidí. Také se mohl využívat princip nesouměrnosti, který se netýkal pouze vzrůstu, ale také zvětšených, či zmenšených končetin, hlavy. Zmíněná pravidla mohla pomoci umělcům vytvořit monstrum, které by mohlo vypadat jako skutečné, aniž by ho někdy někdo viděl. Stejný princip fungoval i v groteskách, které napodobovaly tvůrčí sílu přírody.

V 16. století také existoval jakýsi mytologický či „magický“ pohled na lidské tělo, který byl součástí středověké tradice a středověkého myšlení. Mýtus s jeho hyperbolizací často zůstával jedinou možností, jak vyjádřit některé druhy tělesných abnormalit, o nichž lékaři v 16. století ještě neměli tušení.

Vědecké názory ohledně jevu „homo deformis“, jenž se objevil v 16. století, byly často propojené s nejrůznějšími pověrami. Lékaři se snažili o vysvětlení existence „homo deformis“, ale i jejich interpretace ne vždy zahrnovala racionální vysvětlení, spíše využívali jak Hippokratovu teorii o čtyřech tělesných šťávách, tak i prosazovali své náboženské názory. Ukázalo se, že anatomická pitva ne vždy byla schopná přispět k naturalistickému vyobrazení abnormálně tělesně postižených, často dokonce ještě víc přispívala k víře v nadpřirozené síly.

V českých zemích 16. století stejně jako i v celé střední Evropě existovaly nejrůznější tištěné lékařské příručky, které obsahovaly ilustrace nejrůznějších monster. Knihy od Ambroise Parého, Konrada Lycosthenese, Caspara Bauhina, Johanna Georga Schencka, Jakoba Rufa, Pierre Boaistuau často obsahovaly anatomicky chybně podaný obrazový materiál, který ovlivňoval kolektivní představy raně novověké společnosti. Ukázalo se, že lékařský pokrok 16. století ne vždy přispíval ke správnému vnímání deformity. Ilustrace k těmto vědeckým dílům vytvořili umělci jako Martin Kaldenbach, Jan Theodor de Bry, Christoph Froschauer a tiskař Henricus Petrus, kteří se často řídili vlastní fantazií a částečně navazovali na ikonografickou tradici. Jejich ilustrace zobrazující „homo deformis“ jsou často esteticky upravené, stylizované, objevují se dokonce i chybná zobrazení anatomické stavby těla. Jan Theodor de Bry měl tendenci své postavy „homo deformis“ idealizovat a často je zobrazoval teatralizovaně, v různých postojích včetně kontrapostu.

Na rozdíl od obrazového materiálu ve vědeckých lékařských traktátech se velký vliv anatomie více projevil v letákové produkci. Jednolistové ilustrace 16.–17. století ukazují větší snahu o naturalistické podání jevu lidské monstrozity. Některé ilustrace většinou německé proveniencí byly pořizovány přímo dle modelu těsně před zahájením pitvy takzvaných „mißgeburten“ a za přítomnosti lékaře – anatoma. V českých zemích se také objevuje jedna dřevořezová ilustrace z dílny Valdy Buriana. Je zajímavé, že tyto německé jednolisty nebyly pouze předlohami pro dražší ilustrace ve vědeckých spisech, ale určitě měly větší cenu a uměleckou hodnotu, než jsme se domnívali. Samozřejmě letáková produkce obsahovala i grafiku průměrné kvality. Jednolistové ilustrace však musely také poskytovat moralistický výklad narozeného monstra nezávisle, zda bylo vymyšlené, či se

jednalo o realistický případ. Existovala jak pozitivní, tak i negativní interpretace monster. Pozitivní reprezentace považovala monstra za zázraky a projevovala se v několika aspektech, kdy buď se jednalo o ignoraci anatomických detailů, nebo se využívaly ikonografické elementy antického boha Januse, či dokonce symbolika Ježíše Krista. Negativní reprezentace monster chápala jev „mißgeburt“ jako Boží trest a znamení nadcházející apokalypsy. Záměrem této prezentace byla dramtizace a snaha vyvolat strach u diváka. Pro dosažení tohoto cíle volili výtvarníci buď naturalismus, anebo naopak využívali ikonografické principy, které jim umožňovaly konstruovat hybridní monstra za využití lidských a animalistických prvků. Mohlo se také jednat o kombinaci pozitivní a negativní prezentace. Jedná se o to, že znetvořená těla monstrózních novorozenců nemůžou být prezentována vyloženě ošklivě, protože dle novoplatonské filozofie byly ošklivé věci vyloženě ty, které v sobě ukrývaly zlo. Ve skutečnosti měl jev siamských dvojčat numinózní povahu, která se charakterizuje intenzivním prožitkem tajuplné a strašidelné božské přítomnosti. Aby výtvarník vystihl dobrou podstatu tohoto jevu, musel vyobrazení znetvořených siamských dvojčat upravit dle principů pozitivní reprezentace. Zde vzniká vizuální paradox z hlediska principu numinózy, že čím realističtěji byl vyobrazen zemřelý znetvořený novorozenec, tím silněji byl divákův prožitek božské moci strašidelný, ale zároveň blahodárný. Jinými slovy ošklivost zde hrála důležitou roli právě jako vyjádření podstaty této všemohoucnosti Boha. Na druhou stranu měl výtvarník ve svém projevu za úkol upřesnit, že se jedná o pozitivní sílu, proto často volil elementy idealizace, které by pomohly divákovi zpříjemnit vizuální prožitek.

Princip numinózy do jisté míry platí pro všechna vyobrazení „homo deformis“ 16. století. Bez ohledu na to se zřejmě jednalo o produkci nízké, či elitní kultury. Tento princip numinózy pak sledujeme i na portrétech a jiných podobiznách „homo deformis“. To se ukazuje také jako hlavní princip manýristického sběratelství. Dle novoplatonské filozofie „homo deformis“ byly chybami materie, která zvláštním způsobem zrcadlí boží přítomnost. Jedná se o unikátní fenomén, díky němuž lze poznat podstatu tvořivé moci přírody. Takovým zázrakům se připisovaly magické vlastnosti a osoba, která je mohla podřídit své vůli, se považovala za mága. Manýristický člověk chtěl poznat neuvěřitelnou moc přírody či Boha, aby sám mohl být tvůrcem a mágem. Tím se vysvětluje i přítomnost nejrůznějších „monster“ a „zázraků“ ve sbírkách kuriozit.

V kunstkomorách bylo běžné uspořádání nejrůznějších podivuhodností včetně „homo deformis“. Jejich podobizny byly součástí obrazových galerií či vystavovaných grafických souborů, knižních ilustrací, nebo dokonce mohly zdobit fasády šlechtických

sídel. Umístění vyobrazení s námětem deformovaného lidského těla v kunstkomorách vypovídalo o dvou funkcích takových zobrazení, a to dokumentační a reprezentativní. Skrze ně se reprezentoval vladař jako osoba, jež ovládala či podřizovala své vůli i nadpřirozené jevy. O tom svědčí soudobá módní tendence nechávat se portrétovat s dvorními trpaslíky. Vyobrazení „homo deformis“ ve sbírkách kuriozit měla za cíl také prezentovat nadpřirozenou moc přírody, která byla podřízená majiteli kunstkomory. Ze stejného důvodu si drželi vladaři „homo deformis“ na svých sídlech. Tělesně postižení na dvoře měli výhodné postavení, byli velice dobře placení a často to byli královští oblíbenci. Zároveň nebyli považováni za lidi, neměli lidská práva, byli vyhrazeni pro potřeby panovníka, pro jeho pobavení a většinou se považovali spíše za zvířata než za lidi. Často byli dvorskou společností kultivováni, to ukazuje na jakýsi protiklad ušlechtilého vytržitého chování či oblékání a nevysvětlitelné síly přírody, kterou v sobě tajili. V českých zemích se například trpaslíci vyskytují na dvoře císaře Rudolfa II., císaře Matyáše II., Kryštofa Popela z Lobkovic, Adama II. z Hradce, Petra Voka z Rožmberka. „Homo deformis“ buď jako živý exemplář, nebo jeho podobizna byli jakousi hříčkou přírody, která symbolizovala, že nevysvětlitelná moc přírody je podřízená vůli vladaře.

Umělec také mohl postihnout tvůrčí sílu přírody, napodobovat ji, a dokonce i upravovat. Ta úprava by měla probíhat dle vlastní vůle umělce, ale současně tak, aby odrážela původní „boží“ záměr. Proto zde můžeme mluvit o určité umělcově maniere, schopnosti vlastním způsobem idealizovat model. Ukázalo se, že portréty a podobizny „homo deformis“ ne vždy měly ryze dokumentární povahu. Renesanční realismus nespočíval ve shodě obrazu s živým modelem, ale souvisel s procesem rovnováhy mezi subjektivní a objektivní stránkou portrétu a projevoval se jako tendence k typizaci. Jednalo se o umělecké zobecnění, modely byly upravovány dle určitých vzorů. Tyto vzory byly způsobem, jak přidat filozofický smysl osobám, které byly součástí každodenního života 16. století. Renesanční typologie byla založena na jednotlivých bájích a legendách, které měly alegorický obsah. Tyto alegoricko-mytologické umělecké kategorie umožňovaly malíři vyjádřit lidské typy v několika významových vrstvách. Když docházelo k procesu mytologizace určité osoby, často se stávalo, že portréty „homo deformis“ často přebíraly vlastnosti buď hrdiny, nebo zvířete. Například lidé postižení hypertrichózou byli zařazeni do typologie divých lidí či svatých poustevníků. Portréty postižených růstovými poruchami se vytvářely v souvislosti s tradicí o národech Pygmejů či gigantech. Portréty Heleny Antonie, dívky s plnovousem, také odrážely buď legendy o sv. Starostě či báje o hermafroditovi. Mytologizace jevu „homo deformis“ poskytovala řešení pro vyjádření jejich

tělesných abnormalit a zrůdnosti. Díky tomu nebyly obrazy s námětem abnormálně postižených malované vyloženě ošklivé. Zde se jednalo o vyjádření „duše“ a identity portrétovaného, který se považoval za nadpřirozenou bytost.

Idealizace námětu „homo deformis“ se nezávisle na tom, zda se jednalo o ilustraci či o malířství, mohla projevovat následujícími způsoby: Za prvé, jako určitá schematizace, kde se záměrně přehlížely některé anatomické detaily. Za druhé, postavy se mohly zobrazovat jako přehnaně svalnaté, nebo v kontrapostovém postoji. Za třetí, postavy byly teatralizovány, vyjadřovaly své emoce gesty. Za čtvrté, mohla být využita ikonografie či symbolika Ježíše Krista či svatých. Za páté, postavy byly často mytologizovány, využívala se ikonografie monster na okraji světa či božstev z antické mytologie nebo místního folkloru.

Idealizace také byla způsobem, jak poukázat na numinózní povahu jevu, která se snažila „neutralizovat“ ošklivost jevu „homo deformis“, jež často vyvolávala strach u diváka.

Existovala také další možnost, a to grotesknost. Princip groteskna předpokládal kombinaci protikladných elementů, které by měly postavu abnormálně tělesně postiženého zesměšňovat. Smích by měl potlačovat strach a proměnit hrozné monstrum ve směšné karnevalové strašidlo. Například podobný efekt můžeme sledovat na podobiznách rodiny Gonzalesových, kde divý muž porostlý srstí byl oblečen do šatů dvorského vzdělance. Na portrétech trpaslíků sledujeme, že se prezentují jako dobří bojovníci či chytači drůbeže. Dvorní gigant Giovanni Bona byl prezentován jako ušlechtilý dvořan s dobrými manýrami a podobizny Heleny Antonie předkládaly kombinaci mužského a ženského vzhledu.

Seznam použitých zkratek

JHČA v Třeboni = Jihočeský archiv v Třeboni

KHM = Kunsthistorisches Museum, Wien

KNM = Knihovna národního muzea v Praze

NK ČR = Národní knihovna České republiky v Praze

NPÚ ÚOP = Národní památkový ústav Územní odborné pracoviště

NPÚ ÚPS Kroměříž = Národní památkový ústav Územní památková správa v Kroměříži

ÖNB = Österreichische Nationalbibliothek, Wien

SOkA Litoměřice = Státní okresní archiv Litoměřice v Lovosicích

SZM = Slezské zemské muzeum v Opavě

Seznam pramenů a literatury

Prameny a edice pramenů

- ALCIATUS/BUCK 1991—Andreas ALCIATUS / August BUCK: *Emblematum libellus*. Darmstadt 1991
- ALDROVANDI 1642—Ulisse ALDROVANDI: *Monstrum historia. Cum paralipomenis historiae omnium animalium*, Barthol. Ambrosius volumen composuit, Marcus-Antonius Bernia in lucem edidit. Bologna 1642. In: <http://amshistorica.unibo.it/127>, vyhledáno 4. 4. 2018
- ARISTOTELES/SIWEK 1979—ARISTOTELES / Paweł SIWEK: *O rodzeniu się zwierząt*. Warszawa 1979
- AUGUSTIN/ČELAKOVSKÝ 1830—Aurelius AUGUSTIN / Ladislav ČELAKOVSKÝ (ed.): *Sw. Augustina O městě Božjm kněh dwamecjtma 2/5*. Praha 1830
- AUGUSTIN/ČELAKOVSKÝ 1832—Aurelius AUGUSTIN / Ladislav ČELAKOVSKÝ (ed.): *Sw. Augustina O městě Božjm kněh dwamecjtma 2/5*. Praha 1832
- BACON/BEJBLÍK 1985—Francis BACON / Alois BEJBLÍK: *Eseje, čili, Rady občanské a mravní*. Praha 1985
- BACON/SUBBOTINA 1990—Francise BACON / A. L. SUBBOTINA: *Sočinenija 1/2*. Moskva 1971
- BAUER/HAUPT 1976—Herbert HAUPT / Rotraud BAUER: *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung in Wien*, Bd. 72, 1976, 1–191
- BAUHIN 1614—Caspar BAUHIN: *De HERMAPHRODITORUM monstrosorum[ue] partuum NATURA ex...utilissimi OPPENHEIMII: A Ere Johan-Theodori de Bry*. Francofurti 1614 (NK ČR, Sign. 18 K 000201)
- BOAISTUAU 1575—Pierre BOAISTUAU: *HISTOIRES PRODIGIEVSES, EXTRAICTES DE PLVSIEVRS FAMEVX, AVTHEVRS...Dédiées a tres-haut, & trespuissant seigneur, Iean de Rieux, Seigneur d'Asserac*. Paris 1575 (NK ČR, Sign. 20 H 000058)
- BŘEZAN/PÁNEK 1985—Václav BŘEZAN / Jaroslav PÁNEK: *Životy posledních Rožmberků*. Praha 1985
- BUSSEMACHER 1606—Johann BUSSEMACHER: *WAHRE UND ENGENTLICHE CONTRE-FACTUR EINER WUNDER geburt*. Kolín nad Rýnem 1606 (SZM v Opavě, historické pracoviště, inv. č. G 242)

- CAMERARIUS 1591—Philipp CAMERARIUS: *Operae horarum succisivarum sive meditationes historicae*. Nürnberg 1591. In: <https://enzyklotheek.de/allgemeinenzyklop>, vyhledáno 23. 2. 2021
- CAMERARIUS/WEIRICH 1593—Philip CAMERARIUS / Henrich WEIRICH: *Der armlose Thomas Schweicher im Alter von 53 Jahren*. Norimberk 1593 (Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Sign. HB 856, inv. č. 1283b)
- COMPASIUŠ 1593–1628—Jan Aleš COMPASIUŠ: *Památník novoměstského měšťana, Jana Aleše zv. Kompas*. Praha 1593–1628 (NK ČR, Sign. XVII F 60)
- DAČICKÝ Z HESLOVA/JANÁČEK/MIKULEC 1996—Mikuláš DAČICKÝ Z HESLOVA / Josef JANÁČEK / Jiří MIKULEC (ed.): *Paměti*. Praha 1996
- DONATI 1613—Marcello DONATI: *De historia medica mirabili libri sex*. Francofurti ad moenum 1613. In: <https://books.google.cz/books>, vzhledáno 23. 2. 2021
- DVORSKÝ 1904—František Ivan DVORSKÝ (ed.): *Dopisy Karla st. z Žerotína z let 1591–1610* (=Archiv český, čili, Staré písemné památky české i moravské, sebrané z archivů domácích i cizích XXVII). Praha 1904
- EAZM 1612—*Eigentliche Abbildung Zwener selkamer Mißgeburten. DEREN DIE ERSTE ZU LÜTTICH IN DER STADT*, 1612 (SZM v Opavě, historické pracoviště, inv. č. G 365)
- EBREO 1981—Leon EBREO: *Dialogi o ljubvi*. In: ŠESTAKOV 1981, 307–360
- FICKLER/DIEMER 2004—Johann Baptist FICKLER / Peter DIEMER (ed.): *Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598*. Editionsband: *Transkription der Inventarhandschrift cgm 2133*. Munich 2004
- FRANCOLIN 1561—Hans von FRANCOLIN: *Rerum praeclare gestarum, intra, et extra moenia monitissimae civitatis Viennensis ... fideliter descriptarum explicatio*. Wien 1561. In: <https://books.google.cz/books>, vyhledáno 12. 2. 2021
- GROSS 1569—Albrechten GROSS: *Warhafftige Beschreibung einer wunderbarlichen lestzamen und erschrocflichen Geburt so in disem M D LXIX. Jahr geschehen ist*. Rottenburg an der Laaber 1569 (SZM v Opavě, historické pracoviště, inv. č. G 328)
- HAUSENBLASOVÁ 1996—Jaroslava HAUSENBLASOVÁ: *Seznamy dvořanů císaře Rudolfa II. z let 1580, 1584 a 1589* (=Paginae historiae 4: sborník Státního ústředního archivu v Praze). Praha 1996, 39–151
- HAUSENBLASOVÁ 2002—Jaroslava HAUSENBLASOVÁ: *Der Hof Kaiser Rudolfs II. Eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1576–1612*. Praha 2002
- HÉRODOTOS/ŠONKA 2004—HÉRODOTOS / Jaroslav ŠONKA: *Dějiny*. Praha 2004

- HOEFNAGEL 1575–1582—Joris HOEFNAGEL: *Animalia Rationalia et Insecta. Ignis 1582*. In: <https://rkd.nl/en/explore/images/record>, vyhledáno 17. 2. 2021
- JESSENIUS 1601—Jan JESSENIUS: *Iohannis Jessenii A Jessen Anatomiae Pragae Anno M. D. C. abs se solenniter administratae historia. Accessit eiusdem de ossibus tractatus. Witebergae 1601* (NK ČR, Sign. 48 E 000003)
- KILIAN 1620—Mang KILIAN: *WARHASSTIGE UND EIGENTLICHE CONTRAFACUR EINER WUNDER*. Neuburg na Dunaji 1620 (SZM v Opavě, historické pracoviště, inv. č. G 560)
- LOMAZZO 1598a—Gian Paolo LOMAZZO: *A tracte containing the artes of curious paintinge, caruinge & buildinge. Tom 1*. Oxford 1598. In: <https://archive.org/details/tractecontaining00loma/>, vyhledáno 21. 1. 2020
- LOMAZZO 1598b—Gian Paolo LOMAZZO: *A tracte containing the artes of curious paintinge, caruinge & buildinge. Tom 2*. Oxford 1598. In: <https://archive.org/details/tractecontaining00loma/>, vyhledáno 21. 1. 2020
- LOMAZZO/JANSEN-BELLA/CROMBEZ 1585—Gian Paolo LOMAZZO / Liliana JANSEN-BELLA / Thomas CROMBEZ (ed.): *The composition of grotesques* In: *On Painting, Sculpture, and Architecture*. Milan 1585. In: <https://sites.google.com/site/kunstfilosofie-site/Home/texts/lomazzo-the-composition-of-grotesques>, vyhledáno 29. 1. 2021
- LYCOSTHENES 1557—Konrad LYCOSTHENES: *PRODIGIORVM AC OSTENTORVM CHRONICON, Quae praeter naturae ordinem, motum, et OPERATIONEM, ET IN SUPERIORIBus*. Basileae 1557 (NK ČR, Sign. B III 000092)
- MANDER/MINORSKIJ 2007—Karel van MANDER / V. N. MINORSKIJ (ed.): *Kniga o chudožnikách*. Petrohrad 2007
- MANDEVILLE/ŠIMEK 1911—JOHN MANDEVILLE / František ŠIMEK: *Cestopis t. zv. Mandevilla*. Praha 1911
- MANDEVILLE/Z BŘEZOVÉ 15. st.—John MANDEVILLE / Vavřinec Z BŘEZOVÉ (př.): *Cestopis Mandevilla, Praha konec 15. st.* (Strahovská knihovna, Sign. DF IV 43). In: <http://www.manuscriptorium.com>, vyhledáno 5. 3. 2020
- MAREŠ 1896—František MAREŠ: *Materiálie k dějinám umění, uměleckého průmyslu a podobným*. In: *Památky archeologické a místopisné XVI, 1896*, 663–666
- MKKCC 1856—*Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*. Wien 1856
- MORÁVEK 1932—Jan MORÁVEK: *Nové objevený inventář rudolfinských sbírek na Hradě Pražském*. In: *Památky archaeologické XXXVIII, 1932*, 69–83

- MORÁVEK 1933—Jan MORÁVEK: Nové objevený inventář rudolfinských sbírek na Hradě Pražském. In: Památky archaeologické XXXIX, 1933, 73–94
- MORÁVEK 1937—Jan MORÁVEK: Nové objevený inventář rudolfinských sbírek na Hradě Pražském. In: Památky archaeologické XXXX, 1937, 98–103
- MÜNSTER/Z PÚCHOVA 1554—Sebastian MÜNSTER / Jan Z PÚCHOVA / Zikmund Z PÚCHOVA: Kosmografie česká. Praha 1554 (NK ČR, Sign. 54.B.2)
- OLMO 1603—Marco Antonio OLMO: Physiologia barbae humanae: in tres sectiones divisa. Bononia 1603. In: <https://play.google.com/store/books/details>, vyhledáno 21. 4. 2020
- OVIDIUS/ŠKODA 1901— OVIDIUS / Antonín ŠKODA (ed.): Fasti. Praha 1901
- PARÉ 1594—Ambroise PARÉ: Opera Chirurgica AMBROSII PARAEI, GALLIARVM REGIS PRIMARII, ET PARISIENSIS CHIRVRGI...ET nouis iconibus elegantissimis illustrata. Francofvrti Ad Moenvm 1594 (NK ČR, Sign. 18 A 000069)
- PARÉ/PALLISTER 1982—Ambroise PARÉ / Janise L. PALLISTER: On monsters and marvels. Chicago / London 1982
- PIGAFETTA/STANLEY 2010—Antonio PIGAFETTA / Henry STANLEY (ed.): The first voyage round the world, by Magellan. Ashgate 2010
- PLATTER 1680—Felix PLATTER: Observationum Felicis Plateri. Basel 1680. In: <http://catalog.hathitrust.org> , vyhledáno: 17. 2. 2020
- PLINIUS/NĚMEČEK 1974—Plinius STARŠÍ / František NĚMEČEK: Kapitoly o přírodě. Praha 1974
- POLO/BAHNÍK 1989—Marco POLO / Václav BAHNÍK: Milión, neboli, O zvycích a poměrech ve východních krajích. Praha 1989
- QUICCHEBERG/MEADOW 2014—Samuel QUICCHEBERG / Mark MEADOW (ed.): The first treatise on museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptiones, 1565. Los Angeles 2014
- RABELAIS/ŠAFÁŘ 1968—François RABELAIS / Karel ŠAFÁŘ (ed.): Gargantua a Pantagruel. Praha 1968
- RIPA/BUSCAROLI/PRAZ 2019—Cesare RIPA / Piero BUSCAROLI / Mario PRAZ: Iconologie. Praha 2019
- RUF 1580—Jakob RUF: Hebannnen Buch, Daraus man alle Heimlihkeit deß Weiblichen Geschlechts erlernen... Tur vnd Pflēgung der newgebornen Kintlein. Franckfort am Mayn 1580 (NK ČR, Sign. 18 H 000183)
- SEDLČANSKÝ 1608—Daniel SEDLČANSKÝ: Prawdiwé wypsánij, o nezdárném porodu dwau děwčátek, wrchy hlaw srostlých. Praha 1608 (NK ČR, Sign. 65 E 002101)

- SCHEDEL 1493—Hartmann SCHEDEL: Liber chronicarum. Nuremberg 1493 (Vědecká knihovna v Olomouci, Sign. III 47.715)
- SCHENCK VON GRAFENBERG 1600—Johannes SCHENCK VON GRAFENBERG: Observationum Medicarum, Rararum, Novarum, Admirabilium, Et Monstrosarum, Tomus 1. Francofurti 1600 (NK ČR, Sign 18 H 000002). In: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10186983-4>, vyhledáno 21. 4. 2020
- SCHENCK VON GRAFENBERG 1609—Johannes SCHENCK VON GRAFENBERG Filio: Monstrorum Historia Memorabilis, Monstrosa Hvmanorum Partium Miracvla...Ex Officina Typographica Matthiae Beckeri, Impensis viduae Theodori de Bry, & duorum eius filiorum. Francofurti 1609 (NK ČR, Sign 22 G 000365)
- THOMAS 1724—Artus THOMAS, sieur d'Embry: Description de l'isle des hermaphrodites...pour servir de supplement au Journal de Henri III. Cologne 1724. In: https://archive.org/details/descriptiondelis00artu_0/page/n7/mode/2up, vyhledáno 23. 2. 2021
- TROIANO 1569—Massimo Troiano: Dialoghi di Massimo Troiano: ne quali si narrano le cose più notabili fatte nelle nozze dello illustriss. Venetia 1569. In: <https://books.google.it/books?vid>, vyhledáno 23. 2. 2021
- VALDA 1586—Burian VALDA: Nowina o zpotvořilem hroznem a zazračnem porodu který se stal na předměstí města Hory Kutny. Praha 1586 (JHČA v Třeboni, Historica Třeboň IV, inv. č. 6442, Sign 5358A)
- VALDA 1598—Oldřich VALDA: Hrozný zázračný porod, kterýž se stal w Hornijch Uhřjch v městě Waradjnu Léta pomínulého. Praha 1598 (Česká republika, Roudnická-Lobkovická knihovna, zámek Nelahozeves, Sign. III Ib 12/52)
- VASARI/GABRIČEVSKIJ 1971—Giorgio VASARI / A. G. GABRIČEVSKIJ (ed.): Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev, vajatelej i zodčich 5/5. Moskva 1971
- VASARI/VERE 2006—Giorgio VASARI / Gaston du C. de VERE (ed.): The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects. New York 2006
- VASARI/VLADISLAV 1998a—Giorgio VASARI / Jan Vladislav (ed.): Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů 1/2. Praha 1998
- VASARI/VLADISLAV 1998b—Giorgio VASARI / Jan Vladislav (ed.): Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů 2/2. Praha 1998
- VODŇANSKÝ/ŠEDINOVÁ 2013—Jan VODŇANSKÝ / Hana ŠEDINOVÁ (ed.): Lidská monstra: Vokabulář zvaný Lactifer IV, 1511. Praha 2013

- WIRRE 1568—Heinrich WIRRE: Ordentliche Beschreybung (Beschreibung) der Fürstlichen Hochzeyt... den 21 tag Februarij 1568 Jars in der Fürstlichen Statt München, in deitsche carmina gestellt. Augsburg 1568
- WÜHRER/SCHEUTZ 2011—Jakob WÜHRER / Martin SCHEUTZ: Zu Diensten Ihrer Majestät. Hofordnungen und Instruktionsbücher am frühneuzeitlichen Wiener Hof (=Quelleneditionen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 6) Wien/München 2011
- Z LOBKOVIC 1603–1604—Kryštof mladší Popel z LOBKOVIC: Deníky 1603–1604 (Zámek Nelahozeves, Lobkovická knihovna, Sign. RLK VII Ad 119)
- ZE SEVILLY/KORTE 1996—Isidor ZE SEVILLY / Daniel KORTE: Etymologiae = Etymologie XI. Praha 1996
- ZIMMERMANN 1905—Heinrich ZIMMERMANN (ed.): Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621: nach Akten des K. und K. Reichsfinanzarchivs in Wien. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Wien XXV, Wien 1905, xiii-lxxv
- ZIPFERN 1605—Nicolaus ZIPFERN: Warhafftige und eigentliche Conterfecteines wunderbarlichen Kindes welches den 31 Januarij Anno 1605. von einer Bäwrin zut Pulszniß in der Meißnischen folge geboren. Wie hernach davon zu lefen. Budyšin 1605 (SZM v Opavě, historické pracoviště, inv. č. G 225)

Literatura

- ARKIN/TERNOVEC 1937—D. ARKIN / B. TERNOVEC: Mastera iskusstva ob iskusstve: izbranyje otryvki iz pisem, dnevnikov, rečej i traktatov. Tom 1. Moskva/Petrohrad 1937
- AUER 1995—Alfred AUER: Natur und Kunst: Handschriften und Alben aus der Ambraser Sammlung Erzherzog Ferdinands II. (1529–1595). Wien 1995
- AUER 2006—Alfred AUER: Die Entdeckung der Natur: Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts : eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien. Wien 2006
- AUER/SEIPEL 2004—Alfred AUER / Wilfried SEIPEL: Herrlich wild. Hofische Jagd in Tyrol. Wien 2004
- BACHTIN 2007—Michail Michajlovič BACHTIN: François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha 2007
- BATES 2005—Alan W. BATES: Emblematic Monsters Unnatural conceptions and deformed births in early modern europe. New York 2005

- BAŽANT 2006—Jan BAŽANT: Pražský belveder a severská renesance. Praha 2006
- BECKER 2002—Udo BECKER: Slovník symbolů. Praha 2002
- BELOZERSKAYA 2005—Maria BELOZERSKAYA: Luxury arts of renaissance. Los Angeles 2005
- BELTING 2000—Hans BELTING: Konec dějin umění. Praha 2000
- BELTING 2002—Hans BELTING: Obraz i Kult. Istorija obraza do epochi iskusstva. Moskva 2002
- BELTING 2011—Hans BELTING: An anthropology of images: Picture, medium, body. Princeton/Oxford 2011
- BLAŽÍČEK 1957—Oldřich J. BLAŽÍČEK: Obrazárny státních zámků. Praha 1957
- BOHATCOVÁ 1957—Mirjam BOHATCOVÁ: Humanistické jednolisty z Lužice. Opava 1957
- BOHATCOVÁ 2001—Mirjam BOHATCOVÁ: Jednolisty v curyšské sbírce zvané Wickiana. In: Bibliotheca Srtahoviensis 4–5. Praha 2001, 155–170
- BONDESON 2004—Jan BONDESON: The Two-headed Boy, and Other Medical Marvels. Ithaca 2004
- BOUZA ALVAREZ 1991—Fernando J. BOUZA ALVAREZ: Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias: oficio de burlas. Temas de Hoy 1991
- BRAUN 1923—E.W. BRAUN: Die silberkammer eines Reichsfürsten (Das Lobkowitz'sche inventar). Darmstadt 1923
- BROOKS 2015—Julian BROOKS (ed.): Andrea del Sarto: The Renaissance Workshop in Action. Los Angeles 2015
- BUKOVINSKÁ 1997—Beket BUKOVINSKÁ: Kunstkomora Rudolfa II. Kde byla a jak vypadala? In: FUČÍKOVÁ 1997, 199–208
- BURCKHARDT 2013—Jacob BURCKHARDT: Kultura renesance v Itálii. Praha 2013
- BURKE 2005—Peter BURKE: Lidová kultura v rané novověké Evropě. Praha 2005
- BURKE 2006—Peter BURKE: Variety kulturních dějin. Brno 2006
- BURKE 2007—Peter BURKE: Žebráci, šarlatáni, papežové: Historická antropologie raně novověké Itálie; Eseje o vnímání a komunikaci. Jinočany 2007
- BŮŽEK 1993—Václav BŮŽEK (ed.): Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků (=Opera historica 3). České Budějovice 1993
- BŮŽEK 1997—Václav BŮŽEK (ed.): Dvory velmožů s erbem růže: všední a sváteční dny posledních Rožmberků a pánů z Hradce. Praha 1997

- BŮŽEK 2000—Václav BŮŽEK: Pijácké zábavy na dvorech renesančních velmožů. Ambras – Bechyně. In: Václav BŮŽEK / Petr KRÁL (ed.): Slavností a zábavy na dvorech a v rezidenčních městech raného novověku. České Budějovice 2000
- BŮŽEK 2007—Václav BŮŽEK: Symboly rituálu. Slavnost Řádu zlatého rouna v Praze a Landshutu roku 1585. In: Per saecula ad tempora nostra: sborník prací k šedesátým narozeninám prof. Jaroslava Pánka 1. Praha 2007, 296–302
- BŮŽEK 2010—Václav BŮŽEK (ed.): Ein Bruderzwist im Hause Habsburg (1608-1611). České Budějovice 2010
- BŮŽEK/JAKUBEC 2012—Václav BŮŽEK / Ondřej JAKUBEC: Kratochvíle posledních Rožmberků. Praha 2012
- CAMPBELL 1990—Lorne CAMPBELL: Renaissance portraits: European portrait-painting in the 14th, 15th, and 16th centuries. New Haven 1990
- CAMPBELL 2009—Gordon CAMPBELL (ed.): The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance Art 1–3. Oxford 2009
- CARLINO 2012—Andrea CARLINO: Paper bodies: A catalogue of anatomical fugitive sheets, 1538–1687. London 2012
- CARROLL 1990—Noel CARROLL: The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart. New York/London 1990
- CIRES 1928—A. G. CIRES: Jazyk portretneho izobraženya. In: Gabričevskij A. G. (ed.): Iskusstvo portreta. Moskva 1928, 86–158
- CORBIN 2012—Alian CORBIN: Istorija tela. Ot renessansa do epochi prosveschenija 1. Moskva 2012
- CZARNOWUS 2009—Anna CZARNOWUS: Inscription on the body: Monstrous children in Middle English literature. Katowice 2009
- ČECHURA 2008—Jaroslav ČECHURA: České země v letech 1526–1583: první Habsburkové na českém trůně I. Praha 2008
- ČERNÁ 2011—Jana ČERNÁ: Alter item Salomon: Filip II., novověká centra vědění a poznávání Nového světa. In: ČERNÁ (ed.): Španělsko a Nový svět v době vlády Habsburků: věda, umění, filosofie. Plzeň 2011
- DANĚK 2000—Petr DANĚK: Svatba, hudba a hudebníci v období vrcholné renesance. Na příkladu svatby Jana Krakovského z Kolovrat v Innsbrucku roku 1580. In: BŮŽEK/KRÁL 2000
- DANILOVA 1998—I. E. DANILOVA: Problema žanrov v evropejskoj živopisi: Čelověk i věsch. Portret i naturmort. Moskva 1998

- DASTON/PARK 2001—Lorraine DASTON / Katharine PARK: *Wonders and the order of nature, 1150–1750*. Princeton 2001
- DELUMEAU 1997—Jean DELUMEAU: *Strach na Západě ve 14.–18. století I*. Praha 1997
- DLABAČ 1815—Bohumír Jan DLABAČ: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien 1/2*. Prag 1815
- DOLEŽAL 2009—Antonín DOLEŽAL: *Evropa – kolébka vědeckého porodnictví*. Praha 2009
- DRAŠAROVÁ 1989—Eva DRAŠAROVÁ: *Dvůr Rudolfa II. Příspěvek k organizaci a personální skladbě dvora středoevropských Habsbursků v 16. a na počátku 17. století*. In: *Sborník prací členů Socialistického svazu mládeže Státního ústředního archivu v Praze 2*. Praha 1989, 42–86
- DÜLMEN 2002—Richard van DÜLMEN: *Historická antropologie. Vývoj. Problémy. Úkoly*. Praha 2002
- DUNGL 2014—Pavel DUNGL: *Ortopedie: 2*. Praha 2014
- DVOŘÁK 1936—Max DVOŘÁK: *Umění jako projev ducha*. Praha 1936
- ECO 2006—Umberto ECO: *Skeptikové a těšitele*. Praha 2006
- ECO 2007—Umberto ECO: *Dějiny ošklivosti*. Praha 2007
- ECO 2015—Umberto ECO: *Dějiny krásy*. Praha 2015
- ENTLICHER 1927—Jindřich ENTLICHER: *Rukověť dějin literatury české v přehledech*. Praha 1927
- EVANS 1997—Robert J. W. EVANS: *Rudolf II. a jeho svět*. Praha 1997
- FALCIANI/NATALI 2010—Carlo FALCIANI / Antonio NATALI (ed.): *Bronzino: Painter and Poet at the Court of the Medici*. Florence 2010
- FEJTOVÁ 2010—Olga FEJTOVÁ: *Norimberské tisky v knihovnách pražských měšťanů a reflexe pragensiálních tisků v Norimberku ve druhé polovině 16. a v 17. století*. In: *Ztracená blízkost. Praha – Norimberk v proměnách staletí (=Documenta Pragensia 29)*, 2010, 477–497
- FELMAYER 1986—Johanna FELMAYER: *Die Kunstdenkmaler der Stadt Innsbruck*. Wien 1986
- FERINO-PAGDEN 2006—Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): *Arcimboldo 1526–1593 (kat. výst.)*. Wien 2006
- FERINO-PAGDEN 2011—Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.): *Arcimboldo: Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*. Milán 2011
- FINDLEN 1997—Paula FINDLEN: *Kabinety, sběratelství a přírodní filozofie*. In: *FUČÍKOVÁ 1997*, 209–219

- FINGESTEN 1984—Peter FINGESTEN: Delimitating the Concept of the Grotesque. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XXXXII, 1984, 419–42
- FLEMING 2011—Touba Ghadessi FLEMING: Inventoried monsters. Dwarves and hirsutes at court. In: *Journal of the history of collections* 23, 2011, 267–281
- FLEMING 2018—Touba Ghadessi FLEMING: Portraits of human monsters in the renaissance: dwarves, hirsutes, and castrati as idealized anatomical anomalies. Michigan 2018
- FOUCAULT 2005—Michele FOUCAULT: *Nenormalnyje*. Petrohrad 2005
- FRIEDLAENDER 1957—Walter FRIEDLAENDER: *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*. New York 1957
- FUČÍKOVÁ 1985—Eliška FUČÍKOVÁ: The collection of Rudolf II at Prague: cabinet of curiosities or scientific museum? In: IMPEY/MACGREGOR 1985, 47–52
- FUČÍKOVÁ 1986—Eliška FUČÍKOVÁ: *Rudolfinská kresba*. Praha 1986
- FUČÍKOVÁ 1989—Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): *Tři francouzští kavalíři v rudolfinské Praze: jacques esprincharde, pierre bergeron, françois de bassompierre*. Praha 1989
- FUČÍKOVÁ 1997—Eliška FUČÍKOVÁ (ed.): *Rudolf II. a Praha: císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*. Praha 1997
- FUČÍKOVÁ 2011—Eliška FUČÍKOVÁ. Rožmberská kunstkamora. In: PÁNEK 1989, 614–615
- FUČÍKOVÁ 2014—Eliška FUČÍKOVÁ: *Rudolfínští mistři : díla dvorních umělců Rudolfa II. z českých soukromých sbírek*. Praha 2014
- FUČÍKOVÁ/BUKOVINSKÁ/MUCHKA 1991—Eliška FUČÍKOVÁ / Bekeť BUKOVINSKÁ / Ivan MUCHKA: *Umění na dvoře Rudolfa II*. Praha 1991
- FUKALA 2000—Radek FUKALA: *Manýrismus a globální krize 17. století*. Praha 2000
- GOMBRICH 2017—Ernst Hans GOMBRICH: *Simboličeskije obrazy: Očerki po iskusstvu vozroždenija*. Petrohrad 2017
- GOMBRICH 2019—Ernst Hans GOMBRICH: *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha 2019
- GOUK 1997—Penelope GOUK: Přírodní filozofie a přírodní Magie. In: FUČÍKOVÁ 1997, 231–237
- GRIFFEY 2003—Erin GRIFFEY: *Multum in parvo: Portraits of Jeffrey Hudson, Court Dwarf to Henrietta Maria*. In: *The British Art Journal* IV, 2003, 39–53
- GRIM/NAŇKA/ČERNÝ 2014—Miloš GRIM / Ondřej NAŇKA / Karel ČERNÝ (ed.): *Anatomie od Vesalia po současnost: 1514–2014*. Praha 2014

- HAAG 2015a—Sabine HAAG (ed.): *Echt tierisch!* (kat. výst.). Wien 2015
- HAAG 2015b—Sabine HAAG: *Schloss Ambras Innsbruck*. Wien 2015
- HAAG/SWOBODA 2016—Sabine HAAG / Gudrun SWOBODA: *Feste feiern: 125 Jahre Jubiläumsausstellung*. Wien 2016
- HAJNÁ 2001—Milena HAJNÁ: *Rožmberský fraucimor. Ženský živel na aristokratickém dvoře koncem předbělohorské doby*. In: *Jihočeský sborník historický LXIX–LXX*, 2001, 5–29
- HALL 1991—James HALL: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha 1991
- HARENT/GUÉDRON 2009—Sophie HARENT / Martial GUÉDRON (ed.): *Beautés monstres: curiosités, prodiges et phénomènes*. Paris 2009
- HAUSENBLASOVÁ 2009—Jaroslava HAUSENBLASOVÁ: *Soukromí jako obřad. Rituály a ceremonie na dvoře Anny Jagellonské*. In: Martin NODL / František ŠMAHEL: *Rituály, ceremonie a festivity ve střední Evropě 14. a 15. století*. Praha 2009, 97–108
- HAUSENBLASOVÁ/HOJDA 1993—Jaroslava HAUSENBLASOVÁ / Zdeněk HOJDA: *Pražský rudolfinský dvůr mezi hradem a městem*. In: *BŮŽEK 1993*, 115–134
- HAUSER 1986—Arnold HAUSER: *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*. Cambridge 1986
- HEERS 2006—Jaques HEERS: *Svátky bláznů a karnevaly*. Praha 2006
- HENDRIX 1997—Lee HENDRIX: *Vyobrazení naturálii na dvoře Rudolfa II*. In: *FUČÍKOVÁ 1997*
- HERTEL 2001—Christiane HERTEL: *Hairy issues. Portraits of Petrus Gonsalus and his family in Archduke Ferdinand II's Kunstkammer and their contexts*. In: *Journal of the history of collections XIII*, 2001, 1–13
- HIRN 1885—Josef HIRN: *Erzherzog Ferdinand II. von Tirol: Geschichte seiner Regierung und seiner Länder*. Wagner 1885
- HOLLÄNDER 1922—Eugen HOLLÄNDER: *Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt in Einblattdrucker des 15–18 Jahrhunderts: kulturhistorische Studie*. Stuttgart 1922
- HUSBAND 1980—Timothy HUSBAND: *The Wild Men: Medieval Myth and Symbolism* (kat. výst.). New York 1980
- CHLÍBEC 2002—Jan CHLÍBEC: *Umělci a umělecká díla v denících Kryštofa Popela z Lobkovic. Jan Chlíbaec*. In: *Studia Rudolphina II*, 2002, 40–44
- IMPEY/MACGREGOR 1985—Oliver IMPEY / Arthur MACGREGOR (ed.): *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*. Oxford 1985

- IRBLICH/HAUPT/VIGNAU-WILBERG 1990—Eva IRBLICH / Herbert HAUPT / Théa VIGNAU-WILBERG: *Le Bestiaire de Rodolphe II: Cod. Min. 129 et 130 de la Bibliothèque nationale d'Autriche*. Paris 1990
- JOHNSON 2011—Carina L. JOHNSON: *Cultural hierarchy in sixteenth-century Europe: The Ottomans and Mexicans*. Cambridge 2011
- JUNG 1997—Carl Gustav JUNG: *Archetypy a nevědomi*. Brno 1997
- JUNGMANN 1849—Josef JUNGMANN: *Historie literatury české, aneb, Saustawný přehled spisů českých s krátkau historií národu, oswícení a jazyka*. Praha 1849
- KADLECOVÁ 1966—Erika KADLECOVÁ: *Bozi a lidé*. Praha 1966
- KAISEROVÁ 1992—Kristina KAISEROVÁ: *Život na šlechtickém sídle v 16.–18. století*. In: *Das Alltagsleben auf dem Adelsitz im 16. bis 18. Jahrhundert: sborník příspěvků z konference na Pedagogické fakultě UJEP v Ústí nad Labem 30.–31. října 1991 (=Acta Universitatis Purkynianae. Philosophica et historica 1. Opera historica 1)*. Ústí nad Labem 1992, 114–120
- KATRITZKY 2006—M. A. KATRITZKY: *The Art of Commedia: A Study in the Commedia Dell'Arte 1560–1620 with Special Reference to the Visual Records*. Amsterdam/New York 2006
- KATRITZKY 2012—M. A. KATRITZKY: *Healing performance and ceremony in the writings of three early modern physicians. Hippolytus Guarinonius and the brothers Felix and Thomas Platter*. London/New York 2012
- KATRITZKY 2014—M. A. KATRITZKY: *A wonderfull monster borne in germany: hairy girls in medieval and early modern german book, court and performance culture*. In: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4296693>, vyhledáno 13.3.2017
- KAUFMANN 1988—Thomas DaCosta KAUFMANN: *The school of Prague: Painting at the Court of Rudolf II*. Chicago 1988
- KAUFMANN 2009—Thomas DaCosta KAUFMANN: *Arcimboldo: Visual jokes, Natural history, and Still-Life Painting*. Chicago 2009
- KELLER 2012—Katrin KELLER: *Erzherzogin Maria von Innerösterreich (1551–1608): Zwischen Habsburg und Wittelsbach*. Wien 2012
- KENNER 1894—Friedrich KENNER: *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 15. Wien 1894. In: <https://digi.ub.uniheidelberg.de/diglit/jbksak/1893/0002>, vyhledáno, 26. 2. 2021

- KESNER/MIKŠ 2010—Ladislav KESNER / František MIKŠ (ed.): Gombrich – Porozumět umění a jeho dějinám. Praha 2010
- KNEIDL 1983—Pravoslav KNEIDL: Česká lidová grafika v ilustracích novin, letáků a písniček. Praha 1983
- KOLÁČEK 2007—Luboš KOLÁČEK: Šašci a blázni králů: tajnosti, moudrost i kratochvíle. Třebíč 2007
- KOLDINSKÁ 2001—Marie KOLDINSKÁ: Každodennost renesančního aristokrata. Praha 2001
- KOLDINSKÁ/MAŘA 1997—Marie KOLDINSKÁ / Petr MAŘA (ed.): Deník rudolfinského dvořana: Adam mladší z Valdštejna 1602 –1633. Praha 1997
- KONEČNÝ 2002—Lubomír KONEČNÝ: Mezi textem a obrazem: miscellanea z historie emblematicky (=Monographia Miscellanea 8). Praha 2002
- KONEČNÝ 2009—Lubomír KONEČNÝ: München – Prag um 1600. Praha 2009
- KORHOŇ 2014—Miloš KORHOŇ (ed.): Lidské tělo : anatomie člověka v tiscích 15.–18. století (kat. výst.). Olomouc/Opole 2014
- KRÁSA/STEJSKAL 1990—Josef KRÁSA / Karel STEJSKAL (ed.): České iluminované rukopisy 13. – 16. století. Praha 1990
- KUBÍKOVÁ 2016—Blanka KUBÍKOVÁ: Portrét v renesančním malířství v českých zemích: jeho ikonografie a funkce ve šlechtické reprezentaci. Praha 2016
- KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ 2017—Blanka KUBÍKOVÁ (ed.) / Jaroslava HAUSENBLASOVÁ (ed.) / Sylva DOBALOVÁ: Ferdinand II.: arcivévoda Ferdinand II. Habsburský: renesanční vladař a mecenáš: mezi Prahou a Innsbruckem. (kat. výst.) Praha 2017
- LAZZARINI 2011—Elena LAZZARINI: Wonderful Creatures: Early Modern Perceptions of Deformed Bodies. In: Oxford Art Journal XXXIV, 2011, 415–431
- LE GOFF 2005—Jacques LE GOFF: Kultura středověké Evropy. Praha 2005
- LE GOFF 2006—Jacques LE GOFF: Tělo ve středověké kultuře. Praha 2006
- LEBL 2016—Jan LEBL / Juliana BOUBLÍKOVÁ JAHNOVÁ (ed.): Endokrinologie v umění. Praha 2016
- LEE FUTCHER 1979—Virginia LEE FITCHER: To clothe a fool: A Study of the Apparel Appropriate for the European Court Fool 1300 – 1700. Richmond 1979
- LIMBIRD 1824—J. LIMBIRD: The Cabinet of Curiosities: Or, Wonders of the World Displayed, Forming a Repository of Whatever is Remarkable in the Regions of Nature and Art, Extraordinary Events, and Eccentric Biography. London 1824

- LUBOŠ 2010—Antonín LUBOŠ: Bestiář: bájná zvířata, živlové bytosti, monstra, obludy a nestvůry v knižní ilustraci konce středověké Evropy. Praha 2010
- LUKÁŠOVÁ/SMOLOVÁ 2018—Eva LUKÁŠOVÁ / Věra SMOLOVÁ: Renesanční sídlo pánů z Hradce v nejstarších inventářích jindřichohradeckého zámku. České Budějovice 2018
- MACGREGOR 2007—Arthur MACGREGOR: Curiosity and enlightenment. Collectors and collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century. London 2007
- MANGUEL 2008—Alberto MANGUEL: Čtení obrazů. Brno 2008
- MASON 2018—Petr MASON: Le donne barbute di Ulisse Aldrovandi, In: Ulisse Aldrovandi. Libri e immagini di Storia naturale nella prima Età moderna a cura di Giuseppe Olmi e Fulvio Simoni. Bononia 2018, 29–36
- MAŤA 1997—Petr MAŤA: Nejstarší české a moravské deníky. (Kultura každodenního života v raném novověku a některé nové perspektivní prameny). In: FHB XVIII, 1997, 99–120
- MATĚJÍČEK/MATĚJÍČEK/MORAVEC/KADAVÝ 1988—Bohumil MATĚJÍČEK / Jiří MATĚJÍČEK / Tomáš MORAVEC / Milan KADAVÝ: Nástěnné malby na východní stěně (rest. zpráva), 1988
- MELZER 2010—Christien MELZER: Von der Kunstkammer zum Kupferstich-Kabinett: zur Frühgeschichte des Graphiksammlens in Dresden (1560–1738). Hildesheim 2010
- MERHAUT/URBAN/VOJTĚCH 2006—Luboš MERHAUT / Otto M. URBAN / Daniel VOJTĚCH: Dekadence: V barvách chorobných: Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914. Praha 2006
- METZNER 2009—Ralph METZNER: Zelená psychologie. Praha 2009
- MIKŠ 2014—František MIKŠ: Gombrich: Tajemství obrazů a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění. Brno 2014
- MORENO VILLA 1939—José MORENO VILLA: Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gentes de placer que tuvieron los Austrias en la corte española desde 1563 a 1700. La Casa de España en México 1939
- MUCHEMBLED 2007—Robert MUCHEMBLED: Dějiny d'ábla. Praha 2007
- MUKAŘOVSKÝ 2008—Jan MUKAŘOVSKÝ: Umělecké dílo jako znak. Praha 2008
- MŽYKOVÁ 1986—Marie MŽYKOVÁ: Katalog obrazárny státního zámku Velké Losiny. Šumperk 1986
- MŽYKOVÁ 2012—Marie MŽYKOVÁ: Nizozemská zátiší ze šlechtických sbírek. Praha 2012

- NEJESCHLEBA 2008—Tomáš NEJESCHLEBA: Jan Jessenius v kontextu renesanční filosofie. Praha 2008
- NEUMANN 1951—Jaromír NEUMANN: Malířství XVII. století v Čechách: barokní realismus. Praha 1951
- NEUMANN 1963—Jaromír NEUMANN: Umění a skutečnost: úvahy o realismu a uměleckém vývoji. Praha 1963
- NODL/TINKOVÁ 2007—Martin NODL / Daniela TINKOVÁ: Antropologické přístupy v historickém bádání. Praha 2007
- O'BRYAN 2012—Robin O'BRYAN: Grottesque Bodies, Princely Delight: Dwarfs in Italian Renaissance Court Imagery. In: *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural I*, 2012, 257–258
- O'BRYAN 2017—Robin O'BRYAN: Source: Notes in the history of art 36, 2017, 67–77
- OSN—Ottův Slovník Naučný. In: <http://www.digitalniknihovna.cz/nkp>, vyhledáno 26. 2. 2021
- OTTO 2001—Beatrice OTTO: Fools Are Everywhere: The court jester around the world. Chicago/London 2001
- PÁNEK 1989—Jaroslav PÁNEK: Poslední Rožmberkové: velmoži české renesance. Praha 1989
- PÁNEK 1993—Jaroslav PÁNEK: Der Adel im Turnierbuch Erzherzog Ferdinands II. von Tirol. Ein Beitrag zur Geschichte des Hoflebens und der Hofkultur in der Zeit seiner Statthalterschaft in Böhmen. In: *FHB 16*, 1993, 77–96
- PÁNEK 1994—Jaroslav PÁNEK: Phasma Dionysiacum a manýristické slavnosti na Pražském hradě roku 1617. In: *FHB 17*, 1994, 117–131
- PANOFSKY 2013—PANOFSKY Erwin: Význam ve výtvarném umění. Praha 2013
- PANOFSKY 2014—PANOFSKY Erwin: Idea. Příspěvek k historii pojmu starší teorie umění. Praha 2014
- PARAVICINI 2017—Werner PARAVICINI (ed.): Luxus und Integration: materielle Hofkultur Westeuropas vom 12. bis zum 18. Jahrhundert. München 2010
- PARRAMÓN 1996—José María PARRAMÓN: Velká kniha o portrétu. Praha 1996
- PASTOUREAU 2003—Michel PASTOUREAU: The Devil's Cloth: A History of Stripes. Washington 2003
- PLATT 1999—Peter G. PLATT: Wonders, Marvels, and Monsters in Early Modern Culture. London 1999

- POPE-HENNESSY 1989—John POPE-HENNESSY: *The Portrait in the Renaissance*. Princeton 1989
- PORTER 2001—Roy PORTER: *Dějiny Medicíny od starověku po současnost*. Praha 2001
- PREISS 1974—Pavel PREISS: *Panoráma manýrismu*. Praha 1974
- PRIESS 1967—Pavel PRIESS: *Giuseppe Arcimboldo*. Praha 1967
- PURŠ/KARPENKO 2011—Ivo PURŠ / Vladimír KARPENKO: *Alchymie a Rudolf II. Hledání tajemství přírody ve Střední Evropě v 16. a 17. století*. Praha 2011
- PURŠ/KUCHAŘOVÁ 2015— Ivo PURŠ / Hedvika KUCHAŘOVÁ: *Knihovna Ferdinanda II. Tyrolského (1529–1595)*. Praha 2015
- RAINER 2017—Paulus RAINER: *Umění a zázrak mimo dobro a zlo*. In: KUBÍKOVÁ/HAUSENBLASOVÁ/DOBALOVÁ. Praha 2017
- RAUCH 2007—Margot RAUCH: „Alles was seltsam ist“– das Bildnis eines behinderten Mannes als Sammlungsobjekt. In: Petra FLIEGER / Volker SCHÖNWIESE: *Das Bildnis eines behinderten Mannes: Bildkultur der Behinderung vom 16. bis ins 21. Jahrhundert – Wissenschaftlicher Sammelband*. Innsbruck 2007, 119–136
- ROITNER 2008— Ingrid ROITNER: *Helena antonia aus lüttich eine virgo barbata am hof der erzherzogin maria in graz (1608)*. In: 10 Jahre „frauen sichtbar machen“ biografie – datenbank und lexikon österreichischer frauen (Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst 63, 2008, 41–49
- ROODENBURG 2014—Herman ROODENBURG (ed.): *A cultural history of the senses in the in the Renaissance, 1450–1650*. Amsterdam 2014
- ROYT/ŠEDINOVÁ 1998—Jan ROYT / Hana ŠEDINOVÁ: *Slovník symbolů, kosmos, příroda, člověk*. Praha 1998
- ROZEHNALOVÁ 2007—Jana ROZEHNALOVÁ: *Lidská monstra ve středověkých pramenech. Proměny evropského vztahu k "jinému"*. In: Iva DOLEŽALOVÁ / Eleonóra HAMAR / Luboš BĚLKA(ed.): *Náboženství a tělo*. Brno 2007, 95–108
- RUSSEL 1995—Daniel RUSSEL: *Emblematic Structures in Renaissance French Culture*. Toronto 1995
- RYANTOVÁ 2007—Marie RYANTOVÁ: *Památníky, aneb, Štambuchy, to jest alba amicorum: kulturně historický fenomén raného novověku*. České Budějovice 2007
- ŘÍHOVÁ 2017—Jana ŘÍHOVÁ: *Kateřina Hradecká z Montfortu (1556–1631) (diplomová práce na FF JUČB)*. České Budějovice 2017
- SALABA 1897—Josef SALABA: *Slavatovská obrazárna*. In: *Památky archeologické* 17, 1897, 709–718

- SAWDAY 1995—SAWDAY Jonatan: The body emblazoned. Dissction and the human body in Renaissance culture. London/New York 1995
- SEIFERTOVÁ 2003 —Hana SEIFERTOVÁ: Mezi zátišími. Flamské a holandské obrazy 17. století a jejich ohlas v kabinetní malbě. Cheb/Liberec 2003
- SEIPEL 2003—Wilfried SEIPEL: Kaiser Ferdinand I. 1503–1564: das Werden der Habsburgermonarchie (kat. výst.). Wien 2003
- SEIPEL 2005—Wilfried SEIPEL: Wir sind Helden: Habsburgische Feste in der Renaissance. Wien 2005
- SELEROWICZ 2011—Anna SELEROWICZ: Portret Brodatej dziewczicy. In: Aspiracje: pismo Warszawskich uczeni artystycznych, 2011, 32–37
- SHEARMAN 1967—John K. G. SHEARMAN: Mannerism. Style and Civilization. Harmondsworth 1967
- SHKEPU 2010—Maria SHKEPU: Estetika bezobraznogo Karla Rozenkrantsa. Kijev 2010
- SCHEICHER 1979—Elisabeth SCHEICHER: Die Kunst und WunderKammern der Habsburg. Wien/München/Zürich 1979
- SCHEICHER 1985—Elisabeth SCHEICHER: The collection of Archduke Ferdinand II. at schloss Ambras: Its purpose, Composition and Evolution. In: IMPEY/MACGREGOR 1985, 29–38
- SCHLOSSER 1908—Julius von SCHLOSSER: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance: ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Leipzig 1908
- SCHMIDT 2017— Suzanne Karr SCHMIDT: Interactive and Sculptural Printmaking in the Renaissance. Chicago 2017
- SIDOROV 1927—A. A. SIDOROV: Portret kak problema sociologii iskusstv. In: Iskusstvo 2–3, 1927, 5–15
- SLATER/LÓPEZ-TERRADA/PARDO-TOMÁS 2016—John SLATER / Maríaluz LÓPEZ-TERRADA / Jose PARDO-TOMÁS: Medical cultures of the early modern Spanish Empire. Ashgate 2016
- SOURIAU 1994—Étienne SOURIAU: Encyklopedie estetiky. Praha 1994
- SPRINKS 2015— Janifer SPRINKS: Monstrous Births and Visual Culture in Sixteenth-Century Germany. Routledge 2015
- STANĚK 2002—Milan STANĚK: Technika figurální kresby. Praha 2002
- STARKOVÁ 2002—N.T. STARKOVÁ: Kliničeskaja endokrinologija. Rukovodstvo. Petrohrad 2002

- STEJSKAL 2001—Aleš STEJSKAL: Rožmberská a Švaberská komora na počátku 17. století a její inventář. In: *Archivum Trebonense IX*, 2001, 66–89
- STEJSKAL/VOIT 1991—Karel STEJSKAL / Petr VOIT: *Iluminované rukopisy doby husitské*. Pardubice 1991
- STEJSKALOVÁ 2015—Eva STEJSKALOVÁ: *Novinové zpravodajství a noviny v Čechách od 17. století do roku 1740*. Praha 2015
- STORCHOVÁ 2009—Lucie STORCHOVÁ: *Paupertate styloque connecti. Formální diskursivní modus, literární pole a textové utváření humanistické učenecké komunity v českých zemích (nepublikovaná disertační práce na fakultě Humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze)*. Praha 2009
- STRAKA 1925—Cyril STRAKA: *Typografická úprava tisků příležitostných koncem XVI st.* In: *Ročenka československých knihtiskařů VIII*, 1925, 26–45
- STUDNIČKOVÁ 2014—Milada STUDNIČKOVÁ: *GENS FERA. Diví muži v systému bordurové výzdoby Bible Václava IV.* In: *Umění LXII*, 2014, 214–239
- SVOBODOVÁ 1996—Milada SVOBODOVÁ: *Katalog českých a slovenských rukopisů sign. XVII získaných Národní (Univerzitní) knihovnou po vydání Truhlářova katalogu z roku 1906*. Praha 1996
- SYNDRAM/MINNING 2012—Dirk SYNDRAM / Martina MINNING: *Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden*. Dresden 2012
- SYŘIŠTOVÁ 1972—Eva SYŘIŠTOVÁ: *Normalita osobnosti*. Praha 1972
- ŠÁROVCOVÁ 2014—Martina ŠÁROVCOVÁ: *Živý slon a pražské dvorské slavnosti v roce 1570*. In: *Sborník Národního muzea v Praze. Řada C – Literární historie 59*, 2014, 34–40
- ŠESTAKOV 1981—V. P. ŠESTAKOV (ed.): *Estetika renesansa. Antologia 1/2*. Moskva 1981
- ŠINDELÁŘ 1973—Dušan ŠINDELÁŘ: *Vědecká ilustrace v Čechách*. Praha 1973
- ŠMAHEL 2012—František ŠMAHEL: *Diví lidé (v imaginaci) pozdního středověku*. Praha 2012
- ŠMRHA 1942—Karel ŠMRHA: *Dvorní malíř Petra Voka z Rožmberka Bartoloměj Beránek-Jelínek*. In: *Časopis rodopisné společnosti v Praze XIV*, 1942, 89–93
- ŠRONĚK 1997—Michal ŠRONĚK: *Pražští malíři 1600–1656. Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského městského cechu*. Biografický slovník. Praha 1997
- TEISSIG 1986—Karel TEISSIG: *Technika kresby*. Praha 1986
- THOMSON 1972—Philip THOMSON: *The grotesque*. London 1972
- TINKOVÁ 2007—Daniela TINKOVÁ: *Člověk na okraji společnosti*. in: Václav BŮŽEK / Pavel KRÁL (ed.): *Člověk českého raného novověku*. Praha 2007, 190–215
- TITZL 1998—Boris TITZL: *Postižený člověk ve společnosti: hledání počátků*. Praha 1998

- TOMÍČEK 2009—David TOMÍČEK: *Víra, rozum a zkušenost v lidovém lékařství pozdně středověkých Čech*. Ústí nad Labem 2009
- TROITSKAYA 2018—A.A. TROITSKAYA: *Alternative theory of portrait*. In: *Dialogue with time*. *Intellectual history review* 62, 2018, 33–45
- TŮMOVÁ 2013—Ludmila TŮMOVÁ: *Svět Kryštofa Popela mladšího z Lobkovicz optikou jeho deníků* (diplomová práce na FF UK). Praha 2013
- VAŇKOVÁ 2009—Lenka VAŇKOVÁ: *Nová instalace na SZ Velké Losiny*. In: *Sborník národního památkového ústavu územního odborného pracoviště v Olomouci*. Olomouc 2009
- VARNER 2007—Gary R. VARNER: *Creatures in the Mist: Little People, Wild Men and Spirit Beings Around the World: a Study in Comparative Mythology*. New York 2007
- VÁŽNÝ 1949—Václav VÁŽNÝ (ed.): *Staročeská Alexandreida*. Praha 1949
- VERLAG 1988—Luca VERLAG (ed.): *Prag um 1600: Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Band 2* (kat. výst.). Wien 1988
- VIGNAU-WILBERG 2018—Thea VIGNAU-WILBERG: *Joris and Jacob Hoefnagel: Art and Science around 1600*. Berlin 2018
- VLNAS 2001—Vít VLNAS (ed.): *Sláva barokní Čechie: stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století*. Praha 2001
- VOIT 2006a—Petr VOIT *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století 1/2*. Praha 2006
- VOIT 2006b—Petr VOIT *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století 2/2*. Praha 2006
- VOIT 2008—Petr VOIT. *Knihtisk 15. a 16. století*. Praha 2008
- VOLEK 1968—Jaroslav VOLEK: *Základy obecné teorie umění*. Praha 1968
- VONDRUŠKA 1930—Isidor VONDRUŠKA: *Životopisy svatých v pořadí dějin církevních*. Praha 1930
- VOREL 1993—Petr VOREL: *Dvory aristokratů v renesančních Čechách*. Petr Vorel. In: *Život na dvoře a v rezidenčních městech posledních Rožmberků*. České Budějovice 1993, 137–154
- WARBURG 2008—Aby WARBURG: *Velikoje pereselenije obrazov*. Petrohrad 2008
- WARREN 2010—Jermy WARREN (rec.): Dorothea DIEMER (ed.): *Die Münchner Kunstkammer*. In: *Journal of the History of Collections* 22, 2010, 154–157
- WEISBACH 1942—Werner WEISBACH: *Manierismus in mittelalterlicher Kunst*. Basel 1942

- WIESNER-HANKS 2009—Merry E. WIESNER-HANKS: *The marvelous hairy girls: the Gonzales sisters and their worlds*. New Haven 2009
- WILLIAMS 2011—Wes WILLIAMS: *Monsters and their Meaning in Early Modern Culture: Mighty Magic*. Oxford 2011
- WINTER 1895—Zikmund WINTER: *V měšťanské světnici starodavné*. Praha 1895
- WINTER 1909—Zikmund WINTER: *Řemeslnictvo a živnosti XVI. věku v Čechách (1526–1620)*. Praha 1909
- WIRTH 1913—Zdeněk WIRTH: *Inventář zámku Litomyšlského z roku 1608*. In: *Časopis Společností přátel starožitností českých* 21, 1913, 123–125
- WITTKOWER 1942—Rudolf WITTKOWER: *Marvels of the East. A Study in the History of Monsters*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5, 1942, 159–197
- WÖLFFLIN 1950—Henrich WÖLFFLIN: *Principles of art history: the problem of the development of style in later art*. New York 1950
- WRIGHT 2013—Alexa WRIGHT: *Monstrosity: the human monster in visual culture*. London 2013
- ZAPPERI 1995—Roberto ZAPPERI: *Ein haarmensch auf einem gamalde von Agostio Carracci*. In: Michael HANGER (ed.): *Der falsche Körper: Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*. Göttingen 1995, 45–55
- ZAPPERI 2004—Roberto ZAPPERI: *Der wilde Mann von Teneriffa: Die wundersame Geschichte des Pedro Gonzales und seiner Kinder*. München 2004
- ZÍBRT 1924—Čeněk ZÍBRT: *Staročeská tělověda a zdravotvůda*. Praha 1924
- ZLATOHLÁVKOVÁ/FORNASIERO 2020—Eliška ZLATOHLÁVKOVÁ / Alice FORNASIERO: *The studiolo of Rudolf II at Prague Castle*. In: *Journal of the History of Collections* 32, 2020, 239–244
- ZVEZDINA 1997—J.N. ZVEZDINA: *Emblematika v mire starinnogo naturmorta*. Moskva 1997

Seznám vyobrazení

- Agostino Carraci:** Chlupatý Arrigo, šílený Petr, trpaslík Amon a další zvířata, 1598–1600, olej, 101 x 113 cm. Neapol, Národní muzeum Capodimonte, inv. č. Q 369. Foto: https://it.wikipedia.org/wiki/Triplo_ritratto_di_Arrigo_peloso,_Pietro_matto_e_Amon_nano, vyhledáno 2. 3. 2021
- Albrecht Dürer:** Siamská dvojčata z Ertingenu, indický inkoust, papír, 1512, 15.8 x 20.8 cm. Oxford, The Ashmolean Museum, inv. č. WA1855.102. Publikováno: SPRINKS 2015, 42–43; HOLLÄNDER 1922, 66
- Albrechten Gros:** Warhafftige Beschreibung einer wunderbarlichen leetzamen und erschrocfflichen Geburt so in disem M D LXIX. Jahr geschehen ist, 1569, kolorovaný dřevořez, 38 x 31 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 328. Foto: SZM
- Alonso Sánchez Coello:** Infantka Isabel Clara Eugenia a Magdalena Ruiz, 1585–1588, olej, 207 x 129 cm. Museo del Prado, sign. P00861. Foto: <https://www.museo-delprado.es/coleccion/obra-de-arte>, vyhledáno 2. 3. 2021
- Andrea del Sarto:** Pocty Caesarovi, 1520 (první fáze), freska, 502 x 537 cm. Poggio a Caiano, Medicejská víla. Foto: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/Andrea_del_Sarto_-_Triumph_of_Caesar_-_WGA00382.jpg, vyhledáno 2. 3. 2021
- Andrea Mantegna:** Dvůr Gonzaga. Severní zeď Camera degli Sposi, 1465–1474, freska, 805 x 807 cm. Mantova, východní věž paláce San Giorgio. Foto: https://en.wikipedia.org/wiki/Camera_degli_Sposi, vyhledáno 2. 3. 2021
- Angolo di Cosimo zv. Bronzino:** Portrét trpaslíka Morganta, 1552, olej, 149 x 98 cm. Florence, Galleria degli Uffizi. Foto: <https://www.uffizi.it/en/magazine/nano-morgante-pittiEN>, vyhledáno 2.3.2021
- Anonym:** Bildnis eines behinderten Mannes, 16. století, olej, 135 x 110 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 8344. Foto: KHM
- Anonym:** Dvojportrét dvorního giganta a trpaslíka Thomele, 16. století, olej, 266,8 x 162,5 cm. Vídeň, KHM, sign., GG 8299. Foto: KHM
- Anonym:** Eigentliche Abbildung Zwener selkamer Mißgeburten. DEREN DIE ERSTE ZU LÜTTICH IN DER STADT, 1612, mědiryt, 39 x 30 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 365. Foto: SZM
- Anonym:** Enrico Gonzales, kolem roku 1580, olej, 100 x 86,5 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 8332. Foto: KHM

- Anonym:** Madalena Gonzalesová, kolem roku 1580, olej, 123 x 86 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 8331. Foto: KHM
- Anonym:** Mulier viginti annorum hirsuto capite, asi 1595, kolorovaná kresba na papíře, 46 x 36cm. Bologna, Fond Ulisse Aldrovandi, vol. 001-2 Animali, fol. 132. In: <http://aldrovandi.dfc.unibo.it/pinakesweb>, vyhledáno 16. 2. 2021
- Anonym:** Osmiletý Rudolf II. a dvorní obr Giovanni Bona během vídeňského turnaje, 1560, akvarel, papír, 265 x 655 cm. Vídeň, KHM, sign. KK 6564. Foto: KHM
- Anonym:** Petrus Gonzales, kolem roku 1580, olej, 190 x 80 cm. Vídeň, KHM, sign. 8329. Foto: KHM
- Anonym:** Portrét dvorního trpaslíka Petra, nedatováno. Vídeň, KHM, sign. GG 5423. Foto: KHM
- Anonym:** Portrét Elss, 16. století, olej. Vídeň, KHM, Sign. GG 5424. Foto: . Foto: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/old-masters-evening-sale-117033/lot.5.htm>, vyhledáno 2.3.2021
- Anonym:** Portrét giganta Hanse Krause, 1601, olej, 290 x 175 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 8300. Foto: AUER 2006
- Anonym:** Portrét Heleny Antonie, 1595, olej, 69 x 52 cm. Mnichov, Bavorské národní muzeum. Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Helena_Antonia_of_Li%C3%A8ge, vyhledáno 2. 3. 2021
- Anonym:** Portrét Heleny Antonie, 2. třetina 17. století?, olej na platně, 92 x 71.5 cm. NPÚ ÚPS v Kroměříži, mobiliární fond SZ Velké Losiny, inv. č. VL 1189. Foto: NPÚ ÚPS v Kroměříži
- Anonym:** Portrét Heleny Antonie, kolorovaná kresba na papíře. Bologna, Fond Ulisse Aldrovandi, vol. 006-2 Animali, fol. 70. Foto: <http://aldrovandi.dfc.unibo.it/pinakesweb>, vyhledáno 16. 2. 2021
- Anonym:** Portrét Heleny Antonie, po roce 1621, olej, 67 x 55 cm. Vratislav, Národní muzeum inv. č. VIII–1524. Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Helena_Antonia_of_Li%C3%A8ge, vyhledáno 2. 3. 2021
- Anonym:** Portrét Heleny Antonie, po roce 1621, olej. Vratislav, Národní muzeum. Publikováno: SELEROWICZ 2011
- Anonym:** Portrét trpaslíka, kolem 1600, olej, 120 x 80 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 8228. Foto: KHM
- Anonym:** Siamská dvojčata, 1620, mědiryt, 31 x 24 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 565. Foto: SZM

- Balthasar Gebhardt:** Dvorní dámy královny Konstancie v čele s Helenou Antonii [detail] Stockholmský svátek, 1605, akvarel a kvaš na pergameni, 27 x 1609 cm. Královský hrad ve Varšavě. Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Helena_Antonia_of_Li%C3%A8ge, vyhledáno 2. 3. 2021
- Batholomé González:** Španělská královna Markéta Habsburská (1584–1611) s dítětem, které drží lví tamarina, 1603–1609, olej, 192 x 120 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 3139. Foto: KHM
- Burian Valda:** Nowina o zpotvořilem hroznem a zazračnem porodu který se stal na předměstí města Hory Kutny, 1586, kolorovaný dřevořez. JHČA v Třeboni, Historica Třeboň IV, inv. č. 6442, sign 5358A. Foto: JHČA v Třeboni
- Cosmographia**, fol. 945, Lidská monstra, 1548. Bayerische Staatsbibliothek, sign. VD16 M 6692
- Daniel Sedlčanský:** Prawdiwé wyspánij, o nezdárném porodu dwau děvčátek, wrchy hlav srostlých, 1608, dřevořez, 6.9 × 8.3 cm. NK ČR, sign. 65 E 002101. Foto: NK ČR
- Dirck de Quade van Ravensteyn:** Rodina Gonzalesových, kolem roku 1600, olej, papír, 40 x 30 cm. ÖNB, Bildarchiv, sign. Cod. Min. 129. fol. 1r. Foto: ÖNB
- Dominicus Custos:** Helena Antonie ve věku 18 let, 1612, mědiryt, 16,9 x 14,3 cm. Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, sign. HB821. Foto: <https://www.gnm.de/museum/abteilungen-anlaufstellen/graphische-sammlung>, vyhledáno 2. 3. 2021
- Francesco del Cosa:** Alegorie měsíce dubna, kolem 1470, freska, 500 x 320 cm. Ferrara, Palazzo Schifanoia. Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Palazzo_Schifanoia_\(Ferrara\)#April](https://commons.wikimedia.org/wiki/Palazzo_Schifanoia_(Ferrara)#April), vyhledáno 2. 3. 2021
- Francesco Terzio:** Portrét dvorního trpaslíka Thomele, cca 1560–1580, olej, 100 x 76 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 3839. Foto: KHM
- Giulio Romano a Rafaellino del Colle:** Zjevení kříže, 1520–1524, freska, Apoštolský palác ve Vatikánu, Konstantinova síň. Foto: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/Raphael_Vision_Cross.jpg, vyhledáno 2.3.2021
- Hans a Paul Vredeman de Vries:** Palácová architektura s procházejícími se, 1596, olej, 137 x 174 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 2335. Foto: KHM
- Hans a Paul Vredeman de Vries:** Palácová architektura s významnými návštěvníky, 1596, olej, 137 × 164 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 2334. Foto: KHM

- Hans Burgkmair starší:** Disz künd ist geboren worden zu Tettngang; Darstellung eines Geburtsfehlers in Tettngang 1516, Holzschnitt von Hans Burgkmaier nach einer Zeichnung des Lindauer Malers Mattheis Miller, die im Auftrag Graf Ulrichs von Montfort entstand, dřevořez, 1516, 34.4 x 23.3 cm. Mnichov, Staatliche Graphische Sammlung, H. 728, inv. č. 154318. Publikováno: SPRINKS 2015, 53
- Hans Burgkmair:** Bitva v lesu, 1500–1503, inkoust, papír, 21 x 28.6 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1978.77.1. Foto: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.56725.html>, vyhledáno 2. 3. 2021
- Hans Hoffmann:** Jelen s deformovanými parohy, 1589, akvarel, pergamen 37.8 x 30.1 cm. Berlin-Dahlem, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. č. Nr. Hz 2048. Publikováno: KAUFMANN 1988, 216
- Hans Sebald Lautensack:** PRIMUS MARTIALIUM LUDORUM PEDESTRI CONFLICTUS, 1560, lept, 38.3 x 49.6cm. In: FRANCOLIN 1561, fol. Viii
- Hans Wertinger:** Portrét dvorního šaška „rytíře“ Kryštofa, 1515, olej, 61.5 x 113. Madrid, Muzeum Thyssenů-Bornemiszu, inv. č. 434 (1934.32). Foto: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/wertinger-hans/court-jester-known-knight-christoph>, vyhledáno, 2. 3. 2021
- Henrich Petri:** Androgyn, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 14
- Henrich Petri:** Androgyn, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 5
- Henrich Petri:** Divý muž a divá žena, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 4
- Henrich Petri:** Fauni, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 10
- Henrich Petri:** Kynocefalové a Epiphagi, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 9
- Henrich Petri:** Monstrum s jeřábím krkem a Kyklop 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 8
- Henrich Petri:** Monstrum z Krakova, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 582
- Henrich Petri:** Monstrum z Ravenny, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 517
- Henrich Petri:** Mrtvá siamská dvojčata, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 511
- Henrich Petri:** Muž se zvětšenou štítnou žlázou, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 15
- Henrich Petri:** Panocii, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 9
- Henrich Petri:** Pygmejové, 1557, dřevořez. In: LYCOSTHENES 1557, 11
- Histoires Prodigieuses,** fol. 11, Jan Garin?, 1575. NK ČR, sign. 20 H 000058
- Histoires Prodigieuses,** fol. 14, Divoženka a Pygmej, 1575. NK ČR, sign. 20 H 000058
- Histoires Prodigieuses,** fol. 145, Dítě se čtyřma rukama a čtyřma nohama, 1575. NK ČR, sign. 20 H 000058

Histoires Prodigieuses, fol. 161, Siamská dvojčata srostlá zády, 1575. NK ČR, sign. 20 H 000058

Histoires Prodigieuses, fol. 17, 42, 129, 162, Siamská dvojčata srostla v hrudníku, 1575. NK ČR, sign. 20 H 000058

Jakob Hoffmann: Portrét Thomase Schweickera ve věku 54 let, 1595, olej. Soukromá sbírka

Jan Sanders van Hemessen: Portrét Elisabet, šaškyňe Anny Jagelonské, nedatováno, olej na dubové desce, 49.4 x 40.4 cm. Soukromá sbírka. Foto: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2017/old-masters-evening-sale-117033/lot.5.htm>, vyhledáno 2. 3. 2021

Jean Fouquete: Portrét Gonelly, dvorního šaška na ferrarském dvoře, 1445, olej na dubové desce, 36 x 24 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 1840. Foto: <https://www.khm.at/de/besuchen/ausstellungen/2010/starke-koepfe-portraets-des-kunsthistorischen-museums>, vyhledáno 2. 3. 2021

Jeremiáš Gunter: Kirchweih mit Theater und Prozession, 1610–1619, olej, 119 x 164 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 3541. Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Jeremias_G%C3%BCnther#/media/File:Jeremias_G%C3%BCnther_-_Kirchweih_mit_Theater_und_Prozession_-_GG_3541_-_Kunsthistorisches_Museum.jpg, vyhledáno 2. 3. 2021

Johann Bussemacher: WAHRE UND ENGENTLICHE CONTREFACTUR EINER WUNDER geburt, 1606, mědiryt, 38 x 24 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 242. Foto: SZM

Johann Theodor de Bry: Hermafrodit Figura I., 1614, mědiryt. In: BAUHIN 1614, fol. 574

Johann Theodor de Bry: Hermafrodit Figura III, 1614, mědiryt. In: BAUHIN 1614, fol. 578

Johann Theodor de Bry: Mnich-tele, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 89

Johann Theodor de Bry: Monstrum z Krakova, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 89

Johann Theodor de Bry: Monstrum z Ravenny, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 88

Johann Theodor de Bry: Pitva siamských dvojčat, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 22

Johann Theodor de Bry: Podobizna Giganta Antonia Francopana, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 96

- Johann Theodor de Bry:** Podobizna Thomase Schweickera, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 31, fol. 35
- Johann Theodor de Bry:** Siamská dvojčata, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 58
- Johann Theodor de Bry:** Siamská dvojčata, 1609, mědiryt. In: SCHENCK VON GRAFENBERG 1609, fol. 65
- Johann Theodor de Bry:** Srostlí hermafrodité. Figura II., 1614, mědiryt. In: BAUHIN 1614, fol. 576
- Joris Hoefnagel:** Děti Petrusa Gonzalesa, Animalia Rationalia et Insecta (Ignis II), 1575–1582, akvarel a kvaš, pergamen, 14.3 x 18.4 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1987.20.5.3. Foto: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69680.html>, vyhledáno 2. 3. 2021
- Joris Hoefnagel:** Petrus Gonzales s manželkou. Animalia Rationalia et Insecta (Ignis I), 1575–1582, akvarel a kvaš, pergamen, 14.3 x 18.4 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1987.20.5.2. Foto: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69680.html>, vyhledáno, 2. 3. 2021
- Josef Heintz:** Portrét Ferdinanda II. (1578–1637) s dvorním trpaslíkem, 1604, olej, 200 x 116 cm. KHM, sign. GG 9453. Foto: <https://www.khm.at/objektdb/detail/2365/>, vyhledáno 2. 3. 2021
- Jošt Amman:** Dítě s hlavou slona, 1580, dřevořez. In: RUF 1580, 115
- Jošt Amman:** Mnich-tele, 1580, dřevořez. In: RUF 1580, 114
- Jošt Amman:** Monstrum z Krakova, 1580, dřevořez. In: RUF 1580, 113
- Jošt Amman:** Monstrum z Ravenny, 1580, dřevořez. In: RUF 1580, 122
- Jošt Amman:** Siamská dvojčata, 1580, dřevořez. In: RUF 1580, 117
- Kosmografie česká**, fol. 140v, Lidská monstra, 1554. NK ČR, sign. 54.B.2
- Kundt und zu wissen sei Jedermänniglich**, 1616, dřevořez, 110 x 140 mm. Sbíрка Národního muzea, Knihovna Národního muzea, sign. 10 A 65. Foto: KNM
- Lavinia Fontana:** Antonietta Gonsalvus, 1594–1595, olej, 57 x 48 cm. Muzeum výtvarných umění Blois, sign. 997.1.1. Foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lavinia_Fontana_-_Portrait_of_Antonietta_Gonzalez_-_WGA07981.jpg, vyhledáno 2. 3. 2021
- Le Livre des Merveilles du Monde**, fol. 29 v., Úžasní obyvatelé Bargu, 1412. Paříž, Národní knihovna, sign. Ms. fr. 2810

- Liber chronicarum**, fol. 108r, Máří Magdaléna, 1493. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 47.715
- Liber chronicarum**, fol. 12r, Lidská monstra, 1493. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 47.715
- Liber chronicarum**, fol. 12v, Lidská monstra, 1493. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 47.715
- Liber chronicarum**, fol. 151r, Monstrum s čtyřma rukama a nohama, 1493. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. III 47.715
- Litoměřický graduál**, fol. 173v, 1517, SOkA, sign. IV C 1
- Litoměřický graduál**, fol. 181r, 1517, SOkA, sign. IV C 1
- Lucas Cranach ml.:** Spící Herkules a Pygmejové, 1551, olej, lipová deska, 179 x 259 cm. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Sign. DE SKD GG1943. Foto: http://lucascranach.org/DE_SKD_GG1943 vyhledáno: 18.2.2021
- Lucas Cranach ml.:** Probouzený Herkules a Pygmejové, 1551, olej, lipová deska, 188 x 261 x 1.8 cm. Drážďany, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Sign. DE SKD GG1944 Foto: https://lucascranach.org/DE_SKD_GG1944, vyhledáno: 18.2.2021
- Lucas Cranach starší a dílna:** Mnich-tele, 1523, dřevořez, 18.4 x 11.3 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett inv. č. A 1900–671
- Mang Kilian:** WARHASSTIGE UND EIGENTLICHE CONTRAFACTUR EINER WUNDER, 1620, mědiryt, 37 x 30 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 560. Foto: SZM
- Martin Schongauer:** Divý muž držící erbovní štít, 1480–1490, mědiryt. Washington D.C., National Gallery of Art, sign. 1943.3.85. Foto: <https://www.nga.gov/global-site-search-page.html?searchterm=Martin+Schongauer>, vyhledáno 2. 3. 2021
- Monogramista HV:** Siamská dvojčata Anna Maria, 1606, mědiryt, 29 x 23 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 244. Foto: SZM
- Monstrum historia**, fol. 16, Petrus a Enrico Gonzalesovi, dřevořez, 1642, Bologna. Foto: <http://amshistorica.unibo.it/127>, vyhledáno 4. 4. 2018
- Monstrum historia**, fol. 17, Madalena Gonzalesova, dřevořez, 1642, Bologna. Foto: <http://amshistorica.unibo.it/127>, vyhledáno 4. 4. 2018
- Monstrum historia**, fol. 18, Antonietta Gonzalesova, dřevořez, 1642, Bologna. Foto: <http://amshistorica.unibo.it/127>, vyhledáno 4. 4. 2018
- Nicolaus Zipfern:** Warhafftige und eigentliche Conterfecteines wunderbarlichen Kindes welches den 31 Januarij Anno 1605. von einer Bäwrin zut Pulszniß in der

Meißnischen folge geboren. Wie hernach davon zu lefen, 1605, dřevořez, 40 x 31 cm. SZM, historické pracoviště, inv. č. G 225. Foto: SZM

Oldřich Valda: Hrozný zázračný porod, kterýž se stal w Hornijch Uhřjch v městě Waradjnu Léta pominulého, 1598, dřevořez. Česká republika, Roudnická-Lobkoviczká knihovna, zámek Nelahozeves, Sign. III Ib 12/52. Foto: Roudnická-Lobkoviczká knihovna, zámek Nelahozeves

Památník novoměstského měšťana, Jana Aleše zv. Kompas, fol. 120 r, Bezruký Thomas Schweicker ze Švábského Hallu, 1593–1628, mědiryt, 18.5 x 11.4 cm. NK ČR, Sign. XVII F 60. Foto: NK ČR

Paul Vredeman de Vries: Interiér gotického kostela, 1596–1597, olej, 108.5 x 115 cm. Vídeň, KHM, sign. GG 7661 Foto: KHM

Philipp Camerarius a Heinrich Weirich: Bezruký Thomas Schweicker ze Švábského Hallu ve věku 53 let, 1593, mědiryt, 27.7 x 34 cm. Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv. č. HB 856, Kapsel-Nr. 1283b

Schembartbuch, fol. 132r – 133r, 1539–1645. Knihovna Národního muzea v Praze, sign. XIII D 24

Sigmund Elsässer: Oslava udělení Řádu zlatého rouna, 1585, akvarel, papír, 31 x 600 cm. Vídeň, KHM, sign. KK 5348. Foto: KHM

Sigmund Elsässer: Slavnostní průvod, 1580, Kolorovaná perokresba na papíře, 38 x 217 cm. Březnice, NPÚ ÚOP, sign. BN01318-10. Foto: NPÚ ÚOP

Vita et Fabulae Aesopi, fol. II, Ezop, 1486. Vědecká knihovna v Olomouci, sign. II 300.001-II 300.002; <http://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?>

Wahrhoftige Contrafactur eines lebendigen Knaben, Magdeburgk 1604, 15 x 10 cm dřevořez. Sběrka Národního muzea, Knihovna Národního muzea, sign. 10 A 11. Foto: KNM

Wenzel von Olmütz: Monstrum narozene na Tybeře v lednu 1496, 1496–1500, mědiryt, 124 x 104mm. The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. č. E, 1. 15.

Wickiana, Band 8/9, fol. 117v, Bezruký umělec, 1569–1571. Curych, Zentralbibliothek Zürich, Sign. Ms F 19. Foto: <http://dx.doi.org/10.7891/e-manuscripta-73>, vyhledáno, 12. 6. 2020

Wickiana, Band 8/9, fol. 171r., Monstrózní novorozenec, 1569–1571. Curych, Zentralbibliothek Zürich, Sign. Ms F 19. Foto: <http://dx.doi.org/10.7891/e-manuscripta-73>, vyhledáno, 12. 6. 2020