

Posudek disertační práce

Mgr. Elena Sochatzi Babich, „*Homo deformis*“. *Fascinace deformovanou podobou lidského těla v českém prostředí mezi léty 1526–1620*. Disertační práce. KTF UK, Ústav dějin křesťanského umění, Praha 2021.

Autorka disertace si zvolila nesporně pozoruhodné téma, jehož volbu oceňuji zejména pro zaměření se na fenomén, který byl pro dobovou společnost i vizuální kulturu důležitý. Nemenší význam spočívá i v tom, jak i tímto potřebně koriguje tradiční burckhardtovský výměr harmonické a racionální renesanční epochy. Poskytuje svým zaměřením potřebný korektiv selektivně a kanonicky definovanému umění této epochy, ostatně podobně jako kanonicitu umění středověku prostřednictvím nestabilní reprezentace monstrozity re-definoval významný medievista Michael Camille (Rethinking the canon: prophets, canons, and promising monsters, in: A. S. Mittman – M. Hensel (eds), *Classic readings on monster theory edited*, Leeds 2018, s. 37–42). Práce je dobře a jasně strukturovaná, nejprve nabízí historický vhled a poté se zaměřuje na konkrétní reflexi „monster“ – jak v reálných prostředích, tak v obrazových reprezentacích. Tyto dva pohledy (zjednodušeně historický či spíše kulturně-historický a uměleckohistorický) se přitom v celém textu prostupují a jsou tak principem jeho dynamiky, ale i jistého napětí.

Autorka se nejprve snaží představit fenomén lidské monstrozity v kontextu historické reflexe, případně s ohledem na lékařskou literaturu. Usiluje tím o základní představení statusu těchto osob, stejně jako dobového chápání jejich existence. Je dobré, že přitom zohledňuje, resp. spíše registruje přístupy kulturně-historické či kulturně/historicko-antropologické. Vedle toho se pochopitelně s ohledem na svou specializaci koncentruje na téma vizuální reprezentace deformovaných osob, což sleduje zejména na dvou úrovních – „lidové“ (knižní a volná grafika, zvl. jednolisty či letáky) a „vysoká“ kultura (sbírky, dvorské či přímo rudolfínské prostředí). Upozorňuje přitom na P. Burka, ovšem poněkud zvláštním způsobem. A to, když explicitně mluví o „*střetávání*“ těchto kultur (s. 8). P. Burke mluví z hlediska „nového kulturního dějepisce“ o přesném opaku, tedy o interakci a prostupnosti mezi těmito dvěma kulturami, kdy je rozhodným odpůrcem dvou oddělených světů či modernizační teze o akulturaci. Sama autorka o pár stran níže sice o tomto mluví, když s odvoláním na Burkea zmiňuje „*oboustranný kulturní přenos, nebo dokonce plynulý přechod mezi lidovou a elitní tradicí*“ (s. 11), nepůsobí to však příliš názorově konzistentně a v celém dalším textu není tento přístup důsledně aplikován (přes místy deklarované, ale neprokazované odkazy), naopak, pracuje se zde spíše s duálním viděním těchto kultur.

Složitost tématu může být samozřejmě tenkým ledem. Sám přehled různých autorských přístupů, jak je autorka na úvod představuje ve velmi svižném historiografickém nástinu, ukazuje záslužné množství textů, s nimiž se seznámila, nicméně nejsem vždy přesvědčen, že se tak děje strukturovaně a s plným pochopením. Na jednom místě se tak setkávají Eco, Belting, Panofský, Foucault či Bachtin, kteří se sice tématu více či méně dotkli, ale jejich postoje a východiska nejsou rozhodně vždy kompatibilní. Např. nerozumím zmínce o aktuální Beltingově antropologii obrazu a budu rád, když autorka jeho vazbu k tématu, resp. své případné využití jeho přístupu, v rámci obhajoby objasní. Zaměření jeho knih *Bild und Kult* a *Bild-Antropologie* jsou přitom docela odlišná (dělí je také cca 20 let) a netroufal bych si zde mluvit o ryzím historicko-antropologickém přístupu (poslední Beltingova práce patří spíše do oblasti Medienwissenschaft). Autorka tuto otevřenost sama označuje za „*metodologickou kreativitu*“ (s. 10), což z principu nerozporuji, naopak, ale nejsem si vždy jist efektivitou takového postupu. V teoreticky laděných úvodních stranách tak autorka směřuje francouzský koncept (kolektivní) mentality s emocionálně definovanou kategorií „*vnímání*“. U zmíněného Bachtina také není předmětem sám groteskní obraz deformovaného těla, ale ten slouží spíše jako symptom a jeden z motivů zkoumání kultury obráceného světa jako formy identity lidové

smíchové kultury zaklesnuté v akcentování tělesnosti. Jeho přístup bych přitom rozhodně odlišoval od zkoumání T. DaCosty Kaufmanna, který arcimbioldovskou grotesknost vnímá spíše v rámci sofistikované vizuální kultury, společensky zcela jinak definované. Pojem groteskní realismus, který zde autorka užívá, má spíše literárně-vědné či literárně-historické konotace. Je to podobné jako u pojmu manýrismus (níže) – pro každou práci je důležité, aby byly pojmy a jejich užívání jasně vysvětleny a obhájeny. Zdá se mi, že se s nimi někdy v textu pracuje deskriptivně, jindy spíše metaforicky.

Konkrétně k pojmu „manýrismus. Je jistě dobře, že je k němu autorka skeptická, přitom jej však používá poměrně automaticky a často docela obecně, např. v sousloví „*manýristický člověk*“ či „*manýristická příroda*“ (s. 48–49). K debatě o tomto pojmu bych např. doporučil důležitou studii E. H. Gombricha (Introduction: The Historiographic Background, in: I. E. Rubin (ed.), *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art II*, Princeton 1963). Od té doby bylo napsáno na téma manýrismu mnohé, většinou – a správně – v Gombrichových stopách to shodně nahlíží na manýrismus jako na historiografický pojem (konstrukt), a opouští se jeho esencialistický výklad. Ten se však zdá autorka vyznává. Rozhodně přitom ale není dobré, když se při tomto „definování“ opírá o texty pojednávající o fenoménu dekadence 19. století (s. 4, pozn. 19 či staví antikvovanou tezi o manýristické melancholii umění na popularizačním textu historika R. Fukaly; je to ostatně podobně nevhodné, jako když autorka své kulturně-historické či antropologizující úvahy zakládá na knize historika lékařství, pozn. 454, 660). Umění 16. století bylo z hlediska stylových modů natolik rozmanité, že jej lze stěží generalizovat expresionistickou představou o „manýristických formulích“ jako je bizarnost apod. (pro jeden segment namátkou např. Gauvin A. Bailey, *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome, 1565–1610*, 2003). Pokud autorka konstatuje mj. např., že „*manýristický člověk chtěl poznat neuvěřitelnou moc přírody či Boha, aby sám mohl být tvůrcem a mágem*“ (s. 195), je otázka, zda lze o něčem takovém mluvit zvl. v českých zemích hluboko po roce 1526. Spíše bych zde očekával stále středověké vrstvy myšlení, živě navíc napjatou post-reformační atmosférou.

Otázky práce jsou nicméně velmi dobře zvoleny (s. 13–14) a chápu jejich motivaci jako povýtce historickou ve smyslu snahy prozkoumat okolnosti fascinace „monstrozitou“ a její reflexe ve vizuální kultuře. O něco méně ovšem rozumím poslednímu aspektu „*Jakou estetickou hodnotu mělo vyobrazení tělesně postiženého pro českou raně novověkou společnost 16. století?*“, což je otázka, která se mi z pozic dějin umění jeví jako z principu nezodpověditelná.

První kapitoly práce se zaměřují především na historický kontext a reflexi „výskytu“ případů lidských malformací v soudobé společnosti. Zaměřují se přitom i na existenci těchto jedinců, zejména v prostředí aristokratickém – jak ve smyslu reálném, tak „dokumentačním“ v rámci dobových sbírek. Formou jistého exkurzu je zde vzhled do konkrétního působení těchto jedinců – bezrukých kaligrafů. Autorka zde zajímavě naznačuje prostupnost mezi vysokou a lidovou kulturou, jakkoliv bych byl k pojmu „*aristokratizace*“ jevu „homo deformis“ zdrženlivý, ale především zde vidím jisté tápání, jak si autorka tyto kultury vlastně představuje. Rozhodně není možné mluvit o „nízké“ societě v kontextu letáku postižené Magdaleny Emohne s latinskými verši (podobně jako u Compasia a případu T. Schweickera, který je vyloženo příkladem uchopení tématu učeneckou kulturou). Také pražskou měšťanku Zuzanu Strectovou z Varvažova bych rozhodně nepovažoval za příslušnici „*nižší společenské vrstvy*“ (s. 65). Je nicméně dobře, jak autorka operuje na tomto fluidním terénu „mezikulturní komunikace“, přesto by bylo třeba hlubšího promyšlení, ideálně další prací s inspirativními texty P. Burkea. Na tomto místě, v médiu obrazově-textového média letáků, autorka dobře situuje bachtinovský princip groteskna. Málo u těchto médií ovšem odlišuje kontext vzniku a autentického působení na jedné straně a druhotné sběratelské využití na straně druhé. Závěrečné konstatování autorky – „*Postupně se dostáváme k závěru, že jev „bezrukých kaligrafů“ nepatřil pouze*

k „nízké“ kultuře, naopak se spíše zaměřoval na vzdělané publikum“ (s. 72) ovšem zapadá poněkud do prázdna. Tento fenomén jako produkt či objekt „nízké kultury“ vůbec nebyl definován.

Je jistě dobře, když autorka celý obraz „monster“ vnímá jako jistý proces stereotypizace (s. 23). Lze též ocenit, jak autorka shromáždila četné zprávy a texty provázející raně novověkou reflexi „monstrozity“. Seznamuje přitom s bohatým typem pramenů, ale i úrovní interpretací, kterými byly tito jedinci či tyto jevy vykládáni/y, zejm. v kontextu středověké a raně novověké perspektivy. Mohlo zde snad jen explicitně zaznít, že tyto výklady byly konstrukcí učenecké kultury – té také v tomto úvodu autorka věnuje nejvíce pozornosti. Mělo tu možná též jasněji zaznít, že ohromující zájem o této téma naopak prostupoval právě celou společností a produkoval nejen tuto erudovanou reflexi, ale i četné reakce na opačném konci společenského spektra.

V kontextu etymologie, řešené ve vstupní kapitole, bych jen doplnil, že monstra byla chápána nejen jako podivuhodnost v kontextu Božího stvoření, ale i jako svého druhu „zázrak“, který projektuje Boží vůli – z toho důvodu byla vnímána (spolu s dalšími zázračnými vizemi) jako apokalyptická předzvěst: Proto téma tolik ožilo v post-reformační době – tato souvislost měla být v oživení zájmu, zejm. vizuálního v rámci letákové produkce, mnohem více akcentována. Souvislost objevení Nového světa se zvýšeným zájmem o „monstrozitu“ či „nelidskost“ tamních obyvatel a stvoření je na místě, více bych zde však připomenul v té době zásadní diskusi mezi Sepulvédou a las Casasem. Tento historiografický výklad bych pak logicky uzavřel změnou vnímání „monster“ od 18. století v rámci nástupu scientismu a „odkouzlování“ světa.

V tomto „historickém“ vstupu se však někdy bohužel stírá rozdíl mezi podkapitolami 1.1 a 1.2 – u té druhé („Obrazová tradice „homo deformis“ ve vztahu k českým zemím 16. století“) bych čekal zaměření na obrazovou složku, ale často se objevují výklady o obecné reflexi monstrozity, které by měly patřit spíše do předchozího oddílu. Např. informace o Mandevillovi jako typu literární výpovědi se zde více méně dublují a ve druhém pododdíle se objevuje jen zmínka o ilustrovaném vydání; čtenář by zde naopak čekal hlubší analýzu ilustrací, a to nejen na tomto místě.

Druhá kapitola logicky pokračuje v historickém situování „monster“ a zaměřuje se na přítomnost těchto jedinců v reálném, aristokratickém prostředí. Všímá si tak zejména exkluzivní dvorské kultury a představuje na řadě příkladů sociální zázemí těchto osob a jejich (nejen) zábavnou „rolí“ v tomto prostředí. Je ovšem poněkud nelogické a nekonzistentní, když celou podkapitolu 2. 1., věnovanou společenskému přijetí/využití/relevanci, jakkoliv specifické, autorka uzavře konstatováním: „*Jinakost vzrůstu a další vrozené abnormální odchylky v lidském vzhledu byly považované za „zvířecí“ nenormálnost*“ (s. 49). Následně autorka věnuje pozornost tomuto fenoménu v prostředí šlechtických sbírek raného novověku. Je přitom jistě dobře, že začíná teoretickým konceptem Kunst-, Wunderkammer S. von Quiccheberga, je však mírně matoucí, když se na závěr tohoto představení podivuje, že se netýká jen uměleckých děl či estetické roviny percepce („*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*“, s. 51). Sama předtím jasně vystihla, že tato koncepce měla především didaktický, encyklopedický a univerzalisticky reprezentační smysl. To potom dobře kontextualizuje odkazem na F. Bacona. Další část podkapitoly věnuje vybraným sbírkám, které možná popisuje až příliš detailně, ale správně se zde zaměřuje na výskyt těchto „kuriozit“, jak v médiu obrazů, tak literatury. Jen in margine, ač nejsem znalec, dvacet skříní (spíše než „almar“) se ve sbírce Rudolfa II. vyskytovalo ne celkem, jak by se mohlo z textu jevit, ale jen v hlavním sále nového traktu (s. 56). Uváděné „přírodopisné“ knihy („*se všemi druhy čtyřnohých zvířat*“) bych asi nezahrnoval mezi doklady „monstrozit“, alespoň ne bez dalšího odůvodnění.

Pokud předchozí části byly ve zdravém slova smyslu kompilativní, teprve od třetí kapitoly nabírá práce jasnější umělecko-historické kontury a zabývá se vizuální reflexí „homo deformis“. Děj se tak ve dvou zmíněných úrovních (žel nepropojených) – v masové „neelitní“ kultuře, a naopak té elitní. Oceňuji, že se autorka zaměřuje na funkci zkoumaných grafik, které jsou předpokladem pro pochopení strategií šíření tématu „monstrozity“ a jeho recepce. Ne zcela ovšem chápu distinkci mezi „sociální“ a „informativní“ funkcí (s. 75) – ty šly zvláště v případě kolektivní recepce letákové produkce ruku v ruce. Především bych ale rozporoval vstupní otázku autorky: „*Může být tištěná ilustrace s námětem „homo deformis“ považována za umělecké dílo?*“ (s. 76). Z hlediska umělecko-historického textu pokládám za pochybné toto východisko spojovat s přístupem literárního historika a sémiotika U. Eca a vůbec o tomto mluvit v rovině kýče. Taková badatelská perspektiva nepatří do oblasti dějin umění. Bylo možné sáhnout k bohatému spektru autorů, kteří se relevancí tohoto média zabývali – od A. Warburga po K. Moxeyho – absence právě tohoto autora a jeho klíčového textu (*Peasants, Warriors and Wives. Popular Imagery in the Reformation*, Chicago – London 1989), ale také třeba prací I. Veldman (*From Devotional Image to Work of Art. Some Aspects from the Evolution of the Early Graphic Arts in the North* ad.) či historika R. Scribnera pokládám za nemalý nedostatek. Také bych silně doporučil se při zaobírání touto produkcí seznámit se základními texty W. Strausse, M. Geisberga či D. Alexander na téma „German single-leaf woodcuts“ (ale existuje i množství německé literatury). Pokud by se autorka více zaměřila na funkcionalitu těchto grafik, způsob prostředkování tématu „monstrozity“, otázky motivace a recepce, bylo by to jistě přínosnější než meditace o výměru uměleckého díla (s. 76).

Autorka zde dále zajímavě postuluje fascinace zobrazení monstrozity (kombinace numinozity, senzace a strachu), je však škoda, že těmito závěry jednak předjímá analýzu materiálu, ale také, že tím jen povětšinou shrnuje názor jiných autorů, aniž by k němu přispěla výkladem jí zkoumaných artefaktů z českých zemí/sbírek. Podobně bez kontextu a doložení vyznívají i roztroušená tvrzení, jako např. „*Jejich znázornění bylo nezbytným prvkem prorockví a morálního poslání, které předpokládalo náboženskou polemiku*“ (s. 87). Jistá povrchnost je patrná u zmínky o Wickově sbírce, kterou autorka vykládá jako projev zájmu „sběratele“ o kuriozity. Podstatné však je, že fascinace kalvínského kazatele souvisela s reformační apokalyptikou (Ch. Zika, *Visual signs of imminent disaster in the sixteenth-century Zurich archive of Johann Jakob Wick*, in: *Disaster as image. Iconographies and media strategies across Europe and Asia*, 2014). Bez porozumění těchto motivací a intencí nelze pochopit smysl těchto obrazů a rozvahy nad jejich uměleckostí či dokumentárností se stávají izolovanými a vyprázdněnými badatelskými problémy. Knižní ilustrace nastolují také problém média či pramene, který nelze vnímat jako neutrální či bezproblémový. Naopak tyto „vědecké ilustrace“ byly z principu nástrojem, jak si „většinová/normální“ společnost vytvářela schematické nástroje „ovládání“ či osvojení si tohoto fenoménu (M. Foucault či u nás zejm. D. Tinková). To je příklad i zmíněných porodních příruček, jejichž vědeckost je ovšem do 19. století více než sporná, a pro tyto účely je nezbytné se, alespoň v našem kontextu, seznámit s texty H. Jadrné Matějkové („*Neznalé“ báby a „vzdělání“ lékaři? konstrukce (ideální) porodní báby a strategie vytváření autority ve spisech autorek a autorů raně novověkých porodnických příruček z německojazyčných oblastí*, 2016), M. Lenderové či D. Tinkové (např. *Biomoc a "politická anatomie lidského a společenského těla"*. Foucaultův koncept "biomoci" ve vztahu k otázce modernizace státu, zrození humanitních věd a medikalizace společnosti na přelomu 18. a 19. století, ale zejména kolektivní monografie *Dějiny těla: prameny, koncepty, historiografie*, 2013). Mluvit v této souvislosti o „pokrokovosti“ (s. 86) užitých médií a textů se značně míjí s pochopením jejich role.

V této souvislosti bych od podkapitoly „3.2. „Homo deformis“ z pohledu vědy 16. – poč. 17. století. Lékařské příručky a ilustrace v nich“ očekával spíše analýzu ilustrací, než úvahy nad jejich „vědeckým“ diskurzem, což se s cíli práce docela rozchází. Pokládám zde také za ne úplně šťastně

postulovanou otázku autorky, do jaké míry zkoumaná zobrazení odpovídají realitě a jak se s ní umělci vyrovnávali (např. na s. 89). Pro dobový diskurz nepochybně „reálná“ byla (bez ohledu na naše představy o „realitě“), a právě zkoumání motivací, šíření a recepce vizuálními médii, která se přitom mohou analyzovat, pokládám za zásadnější badatelský problém.

K další kapitole „3.3. Vyobrazení „homo deformis“ na novinových letáčích v multikulturním českém prostředí mezi léty 1526 až 1620“ mám bohužel také výhrady. Jednak zde narážím na nekonzistenci výběru tématu. Přes zaměření práce na „*výtvarné umění v českých zemích v kontextu Svaté říše římské národu německého*“ se zde operuje s příklady „*vybraných jednolistů rozšířených na území Českého království v 16. a začátkem 17. století*“. Objevují se zde tak letáky vydávané či zhotovované domácími autory a vydavateli (což jsou nesporně přínosná zjištění), stejně jako produkce, která nemá z českými zeměmi nic společného, resp. jen dnešní uložení v domácích sbírkách. Klíč výběru mi není jasný, jakkoliv chápu, že materiál „české produkce“ je omezený. Druhý, zásadnější problém odkrývá analýza tisku „*Hrozný zázračný porod, kterýž se stal w Hornijch Uhřjch v městě Waradjnu...*“. Skutečně mě zarazí, že autorka, byť jen na okamžik zvažuje, že by výtvarník zobrazení provedl dle „*živého modelu*“ (s. 105). Zacílení letáku evidentně souvisí s tureckým nebezpečím a apokalyptickou imaginací. V rámci této kapitoly bych v průběhu obhajoby rád zodpověděl autorčinu tezi, odvozenou od H. Beltinga, týkající se „*sakrální funkce vyobrazení monstrózních těl*“ (s. 107).

V dané kapitole nacházím zajímavý moment, z hlediska potenciálu tématu, u zmínky o Mošovského „*Prawdiwém wyspánij...*“, který je bohužel ukryt v pozn. 681. Uvádí se zde dobová kritika zobrazení a její důvody, což je zásadní perspektiva, která se měla stát předmětem analýzy autorky více než úvahy o autorském přístupu tvůrce. Obecně bych spíše nebyl pro prezentisticky nastavené dělení těchto grafik na „*pozitivní*“ a „*negativní*“ (sem patří např. i výrok „*že znetvořená těla monstrózních novorozenců nemůžou být prezentována vyloženě ošklivě, protože by se jednalo o kategorii zla*“ – to by bylo třeba bezprostředně doložit, s. 117). Spíše bych toto dělení nacházel v charakteru těchto letáků, z nichž jedna strana má náboženský, apokalyptický obsah, druhá se zase pohybuje v lékařském („*vědeckém*“) diskurzu, jakkoliv pro obě mohlo být společné oslovení senzacechtivého publika, stejně jako byla hranice mezi oběma projevy jistě značně prostupná. Osobně se ale domnívám, že studovat tato zobrazení nástroji „*konvenčních*“ dějin umění má své limity (např. u nich zvažovat „*manýristickou tradici*“, s. 115).

Za zdařilejší pokládám následující kapitolu „4. Vyobrazení deformovaných podob lidského těla v uměleckých sbírkách v českých zemích v mezinárodních souvislostech“. Ta se zaměřuje na výskyt zobrazení „*monster*“ ve šlechtických sbírkách českých zemích a je nesporně materiálově objevná. Slabiny má bohužel opět teoretický rámec. I zde mi zvažování realismu (v bezmála neumannovském výměru) nepřipadá příliš nosné. Ostatně v kontextu umění raného novověku bych s pojmem „*realismus*“ vůbec nepracoval, raději bych volil „*mimetický princip*“. Stejně tak je specifické spojení zobrazení s portréty. Typologicky do jisté míry ano, ale daná zobrazení nenesou (na výjimky) onen reprezentační smysl portréty. Ona antropologická (beltingovská) dimenze je jistě přítomna, přesto bych na zobrazení „*homo deformis*“ ve šlechtických kolekcích nekladl z principu analogická měřítka jako na klasické portréty. Také zkoumání toho, do jaké míry umělci kladli důraz na „*vyjádření „duše“ a identity portrétovaného*“ se mi jeví zavádějící – „*duše*“ či „*charakter*“ a „*identita*“ ve smyslu reprezentace sociální role jsou odlišné kategorie.

V zajímavě debatě o dobových normách krásy ve vztahu k zobrazení deformit oceňuji takto položenou otázku (s. 122), její odpověď by však měla vycházet ze znalosti dobových textů (např. Lomazzo, Paleotti a mnozí další), nikoliv ji odvozovat z redukováných názorů sekundární literatury. Autorka přináší i zde zajímavý vhled do soudobé terminologie, ale i zde místy nekonzistentně: při

debatě o „Närrin Elss“ automaticky ztotožňuje označení „blázna“ s „homo deformis“ (s. 135), jen o něco málo níže při vzhledu do mnichovské kunstkomory (s. 137) zjišťuje jejich typologické odlišení.

Podkapitola představující výskyt obrazů „homo deformis“ ukazuje zajímavé příklady, což je také jistě záslužné. Je jen škoda, že při tom dominuje jejich deskripce a jen povrchní analýza. Ta se navíc místy projevuje poměrně bezbřehými domněnkami, jako např. u dvojportrétu Bon/Thomel (s. 142). V případě trojice obrazů od Paula a Hanse Vredemanových a Dircka de Quade van Ravesteyn si nejsem jist, zda tato díla s obligátním komparesem, včetně trpaslíků, lze zařadit po bok speciálních obrazů/portrétů „homo deformis“ v císařských sbírkách. Také si nejsem jist, z čeho autorka odvozuje, že „*postavy na obraze jsou podobizny konkrétních osob*“ (s. 147–148). Kapitola „4.2. Vyobrazení postižených růstovou poruchou, jejich identifikace a re-prezentace ve středoevropských uměleckých sbírkách“ je svým označením mírně matoucí – název neakcentuje české prostředí a jakkoliv tomu tak u většiny příkladů je, přesto se v závěru věnuje obrazům z rudolfinských sbírek. To přirozeně odpovídá zaměření práce a mělo by se to snad odrazit i v názvu podkapitoly, jak je to u té navazující (4.3. Vyobrazení „homo deformis“ jako divého muže v rudolfinských sbírkách v mezinárodních souvislostech).

V této kapitole se projevuje snaha vysvětlit osobitý typ „homo deformis“ a zde bych se pozastavil nad příkladem zobrazení slavné rodiny Gonzálesových, jejichž obrazy byly ve své době značně rozšířené. Autorka zde opět kombinuje interpretační přístupy – na jedné straně zvažuje obecné kategorie zobrazení takového typu jedince („monstra“), na straně druhé spekuluje o záměrech a postojích tvůrců, někdy snad až příliš volně („*Nevíme, jestli osobně sám Joris Hoefnagel považoval Petrusse Gonzalese za zrůdu,*“ s. 161). K její výchozí interpretaci, že „*reálně existující lidská bytost vystupuje jako výjimečný jev, jako div přírody*“, je ale třeba doplnit, že nejen připojený citát akcentuje postavu jako doklad Božího podivuhodného stvoření, ale je třeba i toto číst v kontextu celého alba, které je právě oslovou Boží stvořitelské potence a kreativity; to sice autorka zmiňuje, ale až o několik stran dále. Také v tomto spatřuji slabší bod práce, jenž souvisí s komplexním tématem, který je otevřen řadě interpretací. Autorka však tuto polyvalenci někdy akceptuje způsobem, který vede k ne zcela konzistentním tvrzením, různým skokům a návratům k rozličným tvrzením. Na jedné straně autorka mluví o tom, že zde Hoefnagel „*traktoval jejich životní příběh z pozice folklorní tradice*“ (s. 162), o něco dále zmiňuje „*prohloubení transcendentálního prožitku během pozorování abnormální podoby Petrusse*“ (s. 163; zde jen poznámka k analogii této emblematické kresby s kultovním obrazem jen na základě očního kontaktu s divákem – to se mi jeví snad až absurdní – status kultovního objektu je definován zcela jinak). Podobně se zde jistá neucelenost v tvrzení projevuje v poněkud ahistorické výzvě „*prozkoumat, zda lidé v 16. století dokázali pojmout postižení hypertrihózou racionálně*“ (s. 167). Na straně druhé však autorka správně chápe dobovou recepci těchto jedinců v alegorickém smyslu, resp. jako projev zvláštností tohoto (Božího) světa. I zde se objevují autorčiny spekulace na záměry umělců, jak rodinu Gonzalesových zachytit („*umělec přes groteskno poukazuje na procitování nepřátelské a strašidelné nadpřirozené síly*“, s. 174); osobně se domnívám, že typika zobrazení byla dána reálnou podobou a prezentací těchto osob – tu však neurčovala umělcova imaginace, ale požadavky osob, které je vlastnily a především inscenovaly.

Poslední kapitola před závěrem otevírá explicitně otázku, která prochází celým textem a zamýšlí se nad estetickou rovinou recepce zkoumaných děl. Ponechám stranou, že tato otázka se svou formulací pohybuje mimo rámec dějin umění. Spíše mě mrzí, že celkové hodnocení této „manýristické estetiky“ je postaveno na aprioristických a velmi zjednodušených představách o kultuře a mentalitě 16./17. století (v mnohém a zvl. pro náš kontext by pomohlo, kdyby autorka znala práce Josefa Války). Kapitola kupí všemožná klišé o manýristické dekadenci a melancholii, předpokládá holistickou identitu doby a jejího umění, a především je tato část stylisticky založena na sledu nejrůznějších

absolutistických tvrzení a definic, které autorka čerpá z nejrůznějších textů; chvílemi to téměř vypadá jako výpisky z literatury. Sem patří i odkaz na H. Beltinga a jeho koncepci statusu náboženského obrazu, k němuž jsou zobrazení „homo deformis“ (podle mě zcela nepřípadně) přirovnávány (s. 187). Při debatě o groteskách (s. 188–189) bych se pozastavil nad dobovou diskusí v kontextu umělecké teorie – je dobré připomenutí Lomazza, ale více bych u něj akcentoval, že pokládal grotesky za projev svébytné umělecké a tvůrčí imaginace (*tutto quello che si puñ trovare et imaginare*), což s ním sdílel např. i U. Aldrovandini, který hájil „skutečnost“ umělecké licence a její užitečnost (imaginace, fantazie). Naproti tomu, což je příznačné, G. Paleotti odmítal grotesky jako ontologicky nepřipustný motiv, nezakotvený v řádu světa, neboť grotesková stvoření reálně neexistují a jsou proto škodlivá (C. Hammeken - M. Hansen (eds.), *Ornament and Monstrosity in Early Modern Art*, Amsterdam 2019).

Závěr

Práce Mgr. Eleny Sochatzi Babich ve mně zanechává smíšené pocity. Zčásti je to dáno komplexitou tématu, pro jejíž zvládnutí je třeba značné disciplíny. Nejen v míře nutného zobecnění, ale současně v přesnosti analytického zacílení. Zde musím konstatovat, že samotný výměr práce zaměřený na české země nebyl naplněn. Z českého prostředí, tedy děl místní provenience je mapováno naprosté minimum, pochopitelně nejčastěji spojené s rudolfinským prostředím. Je samozřejmě pravdou, že takto specifického materiálu je pomálu a je třeba si vypomoci. Uznávám jistě nemalé úsilí, které autorka disertace podnikla a cením si řady dílčích zjištění, kterých při svém výzkumu dosáhla. Nicméně, při takovém výběru materiálu je třeba tento přístup deklarovat a nelze do výměru český zahrnovat díla či tisky zahraniční provenience, jejichž cesty do našich zemí mohly být různé. Pochopil bych to v případě, kdyby bylo sděleno, že tato díla zde významně a konkrétně rezonovala, což se však neděje. Ostatně, mírně bych problematizoval i samo geografické vymezení. Autorka mluví o českých zemích, ale koncentruje se především na Čechy (pominu-li tisky ze sbírek Slezského zemského muzea a obraz z Velkých Losin). Tyto dva pojmy (České království a české země) používá autorka souběžně, je však mezi nimi zásadní rozdíl, a především je patrný důsledný akcent na české prostředí, nikoliv např. moravské (kupř. při nastínění tiskařské činnosti). Podobně si nejsem jist, zda se časové vymezení 1526–1620 kryje s na úvod avizovanou stylovou periodou „*pozdň renesančního výtvarného umění v českých zemích v kontextu Svaté říše římské*“ (s. 1). Toto období je vymezeno daty politických dějin a první polovinu 16. století bych si ve středoevropském umění netroufal označit za pozdní renesanci. Naopak, chápal bych, pokud by práce vědoměji nakládala se středověkou tradicí, která ve zkoumaném tématu hraje nesporně klíčovou roli. To bych vnímal jako mnohem solidnější historický základ, než poněkud ahistorické teze o „manýristické epoše a člověku“.

Další specifický a mírně problematický rys práce shledávám ve dvojí perspektivě, kterou je fenomén „homo deformis“ nahlížen: za prvé jako reálný subjekt a objekt zkušenosti raně novověkého člověka, a zejména jeho reflexe (nejčastěji v učenecké kultuře), a za druhé jako obraz této deformity, resp. vizuální či imaginativní svět obrazů. Další dvojakostí tématu je sledování „monstrosity“ na úrovni skutečných tělesných poruch a na straně druhé neexistujících, legendárních monster (ve smyslu zkušenosti člověka), což je ze své podstaty mytický, legendistický, nábožensky či jinak definovaný fenomén. Bylo by samozřejmě zajímavé analyticky zkoumat, jak se tyto odlišné úrovně či identity setkávají. V přístupu autorky se přitom samozřejmě objevují, ale mám pocit, že se prostupují bez výraznějšího odlišení. Toto smíšení se projevuje např. u zmínky o „monstrech“ v Schedelově Norimberské kronice, kde jsou na stejnou váhu brána různá stvoření mytologická či bestiářové tradice a na straně druhé, resp. současně, „reálná“ siamská dvojčata. Navíc není tento, jistě důležitý obrazový pramen analyzován ve smyslu vztahu obrazu a textu, zdrojů, typu sdělení, volby těchto témat apod. Podobně je toto splývání různých úrovní „monstrosity“ patrné ve zmíněné úvaze autorky

o reálné existenci monstra z Varadínu („*Hrozný zázračný porod, kterýž se stal w Hornijch Uhřich v městě Waradjnu...*“).

Podobně rozporuplnou podvojnost spatřuji v poměru obecných principů dobových vizuálních konvencí a stereotypů spojených s „homo deformis“ na jedné straně, a role umělce a jeho jedinečného podání na straně druhé. I zde mám pocit, že je toto v badatelské perspektivě ne příliš koncepčně smíšeno. Na jedné straně mluví autorka o univerzálních kategoriích a mentalitě manýristické éry a jejího vnímání „monstrozity“, na straně druhé neustále spekuluje o individuálních autorských řešeních, např.: „*Domníváme se, že umělec mohl při vytváření portrétu „homo deformis“ počítovat ke svému modelu odpor, strach či sarkasmus, a proto mohl přidávat do vzhledu portrétovaného libovolné prvky včetně groteskních a komických*“ (s. 120). Podobně „*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?*“ (s. 3). Důsledkem jsou potom tvrzení, která mají povýtce spekulativní charakter (např. „*Idealizace také byla způsobem, jak poukázat na numinózní povahu jevu, která se snažila „neutralizovat“ ošklivost jevu „homo deformis“, jež často vyvolávala strach u diváka,*“ s. 197). Některé výroky se přitom, alespoň pro mě, pohybují na hraně srozumitelnosti („*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,*“ s. 4).

V dalším jen drobné poznámky a doporučení:

U některých pojmů bych zvážil jejich užití, resp. jasné vysvětlení. Týká se to např. samotného výrazu „manýrismus“, jak jsem již uváděl, dále pojmu „lidová grafika“ či humanismu, který bych neoznačil za „událost“ (s. 2).

Ne vždy text provází jasná stylistika, řazení odstavců a jejich charakter (někdy jen jednověť), práce by si zasloužila důslednější redakci nejen s ohledem na svůj styl, ale i logické strukturování textu. Např. v části „4.2. Vyobrazení postižených růstovou poruchou, jejich identifikace a reprezentace ve středoevropských uměleckých sbírkách“ se nelogicky znovu otevírá obecná rozprava o dobové reflexi deformovaného jedince – trpaslíka (s. 136–137), čemuž byla věnována 1. a 2. kapitola. Místy se objevují zbytečné pasáže, např. biografie umělců, včetně marginálních životních informací (s. 144–145, 158–159 ad.).

Jsou přítomny nepřesné či zavádějící formulace: „*Dvořák ve svém díle Umění jako projev ducha*“ (s. 3 – především autorka v daném punktu odkazuje na jednu studii, ne na knihu jako celek; není to také jeho dílo, jako jde o výbor editovaný jeho žáky); neodborně znějící pojmy („*kázání mnichů*“, s. 73). Rozpačitě působí také ne příliš erudovaně znějící vysvětlení rozdílu mezi dřevořezem a mědirytinou (s. 75) – rozhodně jím není absence signatury (viz „exkluzivní“ vztah A. Dürera k tomuto médiu apod.). Zásadní rozdíl je mj. právě v ceně a tím i v sociálním prostředí, s nímž lze jeho dosah spojit. Osobně si ale myslím, že v kontextu specializované disertace není potřeba čtenáře seznamovat s grafickými technikami.

Chyby či překlepy: Scheerman namísto Shearman (s. 3); Španělského impéria s malým „š“, naopak orient s velkým „O“; nedokončená věta v citaci u pozn. 437, správně je stylové hledisko, nikoliv „stylistické“ (s. 2), několik málo překlepů.

Z nepřehledného množství literatury bych přece jen doporučil ještě nějaké tituly, zvláště pokud by se autorka tématu hodlala věnovat dále. Literární topoi monstrozity v kontextu „globální renesance“ zkoumá Elizabeth B. Bearden, *Monstrous Kinds Body, Space, and Narrative in Renaissance*

Representations of Disability (2019), další je např. Jana Byars - Hans Peter Broedel (eds), *Monsters and borders in the early modern imagination* (2018) a širší kulturně historický obraz nabízí Stephen Asma, *On Monsters: an unnatural history of our worst fears* (Oxford 2009). Také bych více zohlednil středověkou tradici a její kontinuitu, autorkou právem zmiňovanou, zvláště využitím zásadního autora, Michael Camilla (např. *The gargoyles of Notre-Dame. Medievalism and the monsters of modernity*, Chicago 2009). Podobně by bylo možné doplnit i dílčí literaturu ke specifickým problémům,, např. reformačnímu kontextu zobrazování „římského monstra“ (Margaret Meserve, A Roman monster in the humanist imagination, in: Anthony Ossa-Richardson (ed.), *Et Amicorum: Essays on Renaissance humanism and philosophy*, Leiden – Boston 2018, s. 118-143; Hui Luan Tran, (De-)Generative Figuren zwischen Mensch und Tier: Die graphische und rhetorische Zerlegung des Papstesels, *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen* 37, 2016, č. 1/2, s. 101-123). Podobně k žánru trpaslíků (R. L. O'Bryan, Portrait of a Renaissance dwarf: Bronzino, Morgante, and the Accademia Fiorentina, *The art bulletin* 2018; S. Salort Pons, Art collecting in Philip II's Spain: The role of Gonzalo de Liaño, king's dwarf and gentleman of the bedchamber, *The Burlington magazine* 2006-7 či, G. Bertini, Johann Gersmueter's portrait of a dwarf of the Farnese court, *The Burlington magazine* 1992). K souvisejícímu mohla využít i textů domácího kolegy, pro autorku jistě inspirativního, Jana Dienstbiera (např. The Image of the Fool in Late Medieval Bohemia, *Umění* 64, 2016, s. 354–370). To však jen ukazuje množství publikací a nelehký úkol se s nimi, společně jako s i komplexním tématem, vyrovnat. Podobně bych pro případný další výzkum doporučil jako dobrý zdroj informací městské kroniky, řada z nich je editovaná.

Závěrem mohu konstatovat, že si autorka zvolila výborné téma a přinesla jeho nápadité zpracování. Vedle dílčích formálních slabin se v práci nicméně projevuje jistá nekonzistence uchopení tématu, stejně jako zpracování. Jistě by prospěl odstup a strukturovanější komprimace textu.

Přes jistou rezervovanost ke způsobu autorčina podání se domnívám, že práce Mgr. Eleny Sochatzi Babich je projevem autonomního badatelského výkonu a navzdory ne zcela ideálnímu zpracování ji s jistou výhradou **doporučuji** k obhajobě v rámci řízení o získání doktorského titulu Ph.D. Obhajoba by však měla prokázat schopnost autorky vypořádat se s předloženými kritickými komentáři.