

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

Bakalářská práce

Lucie Velebná

Motiv skryté tváře v malířství

Theme of a hidden face in painting

Praha 2020

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Lubomír Konečný

Poděkování

Chtěla bych hlavně poděkovat vedoucímu mé práce Prof. PhDr. Lubomíru Konečnému za cenné komentáře a připomínky.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 31. července 2020

Lucie Velebná

Klíčová slova:

Antropomorfní krajina, Guiseppe Arcimboldo, anamorfóza, manýrismus, antropomorfismus, Europa regina, Matthias Merian, Leonardo da Vinci, Francois Niceron,

Klíčová slova

antropomorphic landscape, Guiseppe Arcimboldo, anamorphoses, antropomorphism, manierism, Europa regina, Matthias Merian , Leonardo da Vinci, Francois Niceron

Abstrakt

Práce se zaměřuje na antropomorfní prvky v malířství převážně 16. a 17. století. Antropomorfismus v malířství byl založen na myšlenkách antických filosofů, kteří vnímali svět jako organismus podobný člověku, a na které navázali teoretikové a umělci v renesanci. Nejzřetelněji se spojení člověka s přírodou projevuje v malbách antropomorfních krajin a map, z nichž nejrozšířenější byl typ Evropy jako korunované královny, který oslavoval habsburský rod podobně jako Arcimboldovy imperiální alegorie, s nimiž jsou porovnány. Dále se práce věnuje anamorfózám, a způsobu kreativního procesu, ve kterém jsou využívány struktury forem jako stimul imaginace. V poslední části se práce zabývá analogickými jevy v čínském umění a naznačuje možné směřování dalšího badatelského výzkumu.

Abstract:

The thesis focuses on anthropomorphic elements in painting mainly of the 16th and 17th centuries. Anthropomorphism in painting was based on the ideas of ancient philosophers, who perceived the world as a human-like organism, and which were followed by theorists and artists in the Renaissance. The connection between man and nature is most evident in the paintings of anthropomorphic landscapes and maps. The most widespread type of anthropomorphic map was the map of Europe as the crowned queen, which celebrated the Habsburg dynasty similarly to Arcimboldo's imperial allegories with which they are compared. Furthermore, the work deals with anamorphoses and the method of the creative process in which the structures of forms are used as a stimulus to the imagination. In the last part, the thesis deals with analogous phenomena in Chinese art and indicates the possible direction of further research.

OBSAH

1.	ÚVOD.....	7
2.	ANTROPOMORFNÍ KRAJINY.....	9
2.1.	ŽIVOUČÍ KOSMOS V ANTICKÉ FILOSOFII	9
2.2.	RENEŠANCE A MANÝRISMUS	11
3.	ANTROPOMORFNÍ MAPY	17
3.1.	KORUNOVANÁ EVROPA.....	18
4.	ALEGORIE GUISEPPA ARCIMBOLDA.....	21
5.	OŽIVLÉ MRAKY A SKÁLY	25
5.1.	ANDREA MANTEGNA	27
5.2.	ALBRECHT DÜRER	29
5.3.	HERRI MET DE BLES.....	32
6.	STRUKTURY FOREM JAKO STIMUL IMAGINACE.....	36
6.1.	NATURA ARTIFEX	36
6.2.	LEONARDO DA VINCI	38
6.3.	JAN VAN GOYEN	39
6.4.	MALBY NA KAMENI	40
7.	ANAMORFÓZY.....	43
7.1.	NICERON A MAIGNAN	46
7.2.	KATOPTRICKÉ ANAMORFÓZY	48
8.	ANTROPOMORFISMUS V ČÍNSKÉM UMĚNÍ	51
8.1.	ANAMORFÓZY	51
8.2.	ŽIVOUČÍ KRAJINA.....	53
8.3.	INSPIRATIVNÍ CHAOS	56
9.	ZÁVĚR	60
10.	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:.....	62
11.	SEZNAM VYOBRAZENÍ:	68

1. Úvod

Antropomorfismus v různých obměnách provází umění už od jeho počátků až do současnosti, ale právě v období manýrismu dosahuje tato tendence svého vrcholu a propuká plnou silou v různých vrstvách výtvarného umění. Vyskytuje se především v mnohoznačných dílech, které až na druhý nebo třetí pohled odkryjí svůj další význam, jejichž společným tlumočníkem je lidské tělo a tvář. Člověk je hlavním objektem zájmu umělců. Lidské tělo je vtaženo do spojitosti s vesmírem a ve své elementární podobě se stává symbolem obecné role člověka ve světě, jehož je součástí a zároveň obrazem. Všechny složky jeho mikrokosmu odpovídají částem makrokosmu. Soustavy lidských orgánů, řetězce nervů a žil nalézají odezvu v soustavách řek, moří a oceánů. Samotné jádro země se chvěje lidským tepem, země ožívá a stává se člověkem. Vrcholky hor shlížejí dolů s vážnou siluetou zamračené tváře. Lidská postava obtiskává se do měkkých struktur mraků a kouře. V jiných případech tvoří tvář celou krajinu. Lesy, pohoří a skaliska výmluvně tvoří nos, ústa, oči a bradu přetáto vodopádem vousů, či formují hřmotné postavy kolosů tyčící se nad vrcholy hor. Taková svědectví poskytují malby antropomorfních krajin, kterým se budu věnovat v první kapitole. Na ní bude vztažena kapitola, která se zabývá antropomorfními mapami, které vycházejí ze stejných filosofických základů. Dále se budu zabývat imperiálními alegoriemi Guiseppa Arcimbolda a pokusím se je porovnat s jedním typem antropomorfních map – Evropou jako korunovanou královnou. V další části neopomenou ani malby, ve kterých jsou pouze určité antropomorfní detaily a stručně pohovořím o několika umělcích, v jejichž dílech tyto detaily tvoří větší část jejich tvorby.

Podobnou zprávu jako již zmíněné jevy podávají i anamorfózy, malby na kameni, na kterých umělec dotváří přírodní kresbu či návody na hledání podnětů ve skvrnách a jiných strukturách, které zahrnu do dalších částí mé práce. Je to jiná strana téže mince. V případě maleb antropomorfních krajin je z přírodních složek formován lidský element, který je patrný na první pohled, či napůl zastřený. U anamorfóz, strukturách skvrn či v přírodních křivek v řezu kamenů, vidí pozorovatel na první pohled jen zmatený chaos forem a linií, za kterým musí až pozorným zkoumáním a hledáním objevit správný úhel pohledu, aby se mu náhle zjevila lidská postava, přítomná za chaosem čar jako herec za staženou oponou, připravena mu sdělit nějaké další poselství. Lidská postava napůl skrytá, napůl odhalená, ale vždy přítomná prorůstá krajinou, vesmírem s fascinující fantaskností snových představ. S podobnou fantaskností proniká člověk do všech koutů přírody také v umění čínskému

malířství. Tomuto tématu věnuji poslední část své práce, kde se pokusím načrtnout otázku, zda v tomto ohledu nemohlo mezi západním a čínským uměním dojít k určitým přesunům podnětů. Mým hlavním cílem však bude poskytnout komplexní pohled na antropomorfní prvky v malířství primárně 16. a 17. století, neboť z dostupné literatury, jsem nabyla dojmu, že o tomto tématu nebylo v celé jeho šíři dostatečně pojednáno. Co se týče použité literatury, chtěla bych podotknout, že jsem citovala antické prameny ne podle klasických norem, ale podle citačního úzu KTF.

2. Antropomorfní krajiny

2.1. Živoucí kosmos v antické filosofii

Antropomorfní vnímání světa v renesanci a manýrismu pramení z myšlenek antických řeckých filosofů, kteří vnímali svět jakož živoucí organismus. Jedním z hlavních zastánců tohoto směru filosofie byl Platón, který věřil, že kosmos je bytostí složenou z jiných živých tvorů, tak jak je tělo složené z jednotlivých orgánů. („*Pro boha, který si přál, aby se tento svět co nejvíce podobal té srozumitelné věci, která je nejlepší a ve všech ohledech úplná, vytvořil jej jako jediné viditelné živé stvoření, které samo o sobě obsahuje všechny živé věci.*“)¹ Podle něj jsou živá a obdařená duši také nebeská tělesa, s čímž souhlasí i Aristoteles. Tento obrovský organismus světa v orfickém verši z Hymnu na Dia nabývá podobu lidského těla, ve kterém všechny složky jeho mikrokosmu odpovídají částem makrokosmu vesmíru. („*Zeus je první a poslední, jedno královské tělo obsahující oheň, vodu, zemi a vzduch, noc i den, Métis i Eróta. Nebe je jeho hlavou, hvězdy jsou jeho vlasy, slunce a měsíc jeho očima, vzduch je jeho rozumem*“)² Tato příbuznost mezi vesmírem a člověkem je také vyzdvížena v Platónově spisu Filebós, podle kterého je člověk složený ze základních elementů, z jakých je stvořen i celý vesmír. A jelikož člověk má duši, musí ji mít i kosmos, neboť jsou stvořeny ze stejné pralátky a co je obsaženo v jednom, musí být i v druhém. („*Odkud, milý Prótarchu, by ji (duši) bylo vzalo, kdyby tělo světa nebylo oduševnělé, majíc tytéž složky jako toto tělo, a ještě ve všem všudy krásnější?*“)³, ptá se Platón Sokratovými ústy.

Analogie mezi člověkem a kosmem se také často objevuje v Hippokratových spisech. V pojednání O větrech (De flatibus) píše, o vzduchu, který mocnou silou ovládá celý svět, jeho silným prouděním se vyvracejí kořeny stromů, způsobuje mořské bouře, ve kterých se zmítají lodě. Také ovlivňuje roční období a pohyby slunce a hvězd. Stejně tak mocně, jak ovládá vzduch makrokosmos celého světa, tak je podstatný i pro mikrokosmos lidského těla, bez kterého umírá. Hippokratés chápe vzduch jako jeden z nejpodstatnějších elementů jak světa tak i lidského těla, jež se neobyčejně sblíží, neboť jsou podmiňovány stejným přírodním zákonem.⁴ Toto antropomorfní pojetí světa se odráží i v dalším Hippokratově

¹ GUTHRIE 1993, 154

², WAYMAN 1982, 175

³ PLATÓN 1994, 40

⁴ BACHTIN 1975, 278

v pojednání O čísle sedm, ve kterém kamenité jádro země odpovídá kostem, krev v žilách, vodě v řekách, a dech větru.⁵

Také Platón představu kosmu jako takového, odvozuje z lidského těla. (*“Všechno jeho povrch kolem dokola byl vytvořen hladký a to z mnoha příčin. Jednak totiž vůbec nepotřeboval oči, neboť vně nezbyvalo nic viditelného, ani sluchu, poněvadž nezbyvalo ani nic slyšitelného, ani nebylo vůkol vzduchu, který by musel dýchat...Rukou, jichž nebylo potřebí ani k chápání ani k obraně proti někomu, nemyslel (tvůrce kosmu), že by mu měl zbytečně přidělavati, ani nohou, ani vůbec jakých ústrojí k chůzi.”*)⁶ Podoba kosmu je sféra, která vzniká odebráním všech nepotřebných a druhotných orgánů a údů, které nejsou potřeba. Zůstane jen hlava, nejzákladnější a nejdůležitější část lidského těla, protože obsahuje duši. Sférická podoba kosmu a nejpodstatnější část lidského těla má tedy stejný tvar, kruh. Tento kosmos je přitom živoucím organismem obdařený duší, jež nejenže je vytvořený Bohem ale je samotnou božskou bytostí. Také Vitruvius ve své třetí knize o architektuře spojuje lidské tělo s kruhem, a tedy i s kosmem. Avšak na rozdíl od Platóna nespojuje s kruhem pouze hlavu, ale celé lidské tělo.⁷

V podobném duchu vzniká i Platónova představa o ideálním státu. Je rozdělený na tři části, které odpovídají třem částem vesmíru a třem funkcím lidské duše.⁸ První část tohoto státu, je vládnoucí třída složená z filosofů a mudrců, která odpovídá astronomickým fenoménům a zároveň vůdčí roli racionální duše, která je uložena v hlavě. Druhá část představuje militantní sociální složku odpovídající meteorologickým úkazům a také citové funkci duše, která je umístěna v srdci. Poslední sociální vrstvu tvoří řemeslníci a farmáři, jež nalézají svoji analogii v přírodních procesech země, které se také odrážejí v požívací stránce duše, která sídlí v bedrech. Dokonalý stát je tak Platónem chápán jako harmonická souhra vztahů mezi jednotlivými sociálními vrstvami, které jako zvláštní zrcadlo odrážejí jak funkce vesmíru, tak i funkce lidského těla a duše.⁹

⁵ GUTHRIE 1993, 154

⁶ PLATÓN 1996, 31

⁷ VITRUVIUS 2009, 99-102

⁸ PLATÓN 1996, 135

⁹ KURDZIALEK/McDONALD 2014, 209

2.2. Renaissance a manýrismus

Tyto myšlenky pak přerůstají i do renesance a manýrismu. Příznačným renesančním symbolem spojení člověka s makrokosmem bylo vyobrazení lidského těla, kolem kterého byl obeprsán kruh, který symbolizoval kosmos. Toto zobrazení vycházelo ze třetí knihy Vitruviovy, který spojením s dokonalými geometrickými formami dokazoval dokonalost lidského těla. Poprvé byla tato myšlenka znázorněna v dřevorytech Fra Giocondova prvního vydání Vitruvia v roce 1511 a poté ho následovala slavná Leonardova kresba. Nový rozměr této ideji dal Luca Pacioli, významný matematik a přítel Leonarda, který usuzoval, že pokud lidské tělo obsahuje čtverec a kruh, dva nejdokonalejší geometrické obrazce, tak lze z lidského těla odvozovat veškeré proporce a rozměry. Daniel Barbari navazuje na tuto myšlenku. Člověk je pro něj obrazem Boha a také chrámem božím, který zároveň obsahuje všechny vytvořené zázraky přírody, a proto od něj „staří“ odvozovali veškeré proporce a rozměry.¹⁰

Idea člověka obsahující v sobě celý svět nalézá odezvu u Leonarda. (*“Staří učenci nazývali člověka zmenšeným modelem světa. Tento název je jistě trefný, poněvadž člověk se skládá z prvků země, vody, vzduchu a ohně a jeho tělo se podobá Zemi. Stejně jako jsou lidské kosti základem a kostrou pro jeho tkáň tak základem světa jsou kameny. A jako má člověk v sobě jezero krve, která stoupá a klesá podle rytmu dechu, tak tělo Země jakoby dýchá díky přílivu a odlivu střídajícím se po šesti hodinách. Jak z tohoto jezera krve vytékají žíly, tak z moře pramení nekonečné vodstvo naplňující tělo Země. Tělo Země postrádá šlachy, neboť ty jsou využívány výslovně za účelem pohybu. Svět je však nekonečně stabilní. Bez jakéhokoliv pohybu, a kde není pohyb nejsou třeba ani svaly. Ale ve všech jiných aspektech se lidské a zemské tělo navzájem velmi podobají.”*)¹¹ Pro Leonarda nebylo toto vnímání světa pouhou analogií nebo metaforou, ale způsob, jakým analyticky zkoumal různé přírodní jevy. Dokládá to například bádání nad otázkou, zda cévní soustava pochází ze srdce či jater. Leonardo si uvědomil, když porovnal schéma srdce s hlavními tepnami s nákresem klíčího semene s vyrůstajícími kořeny, že srdce má stejný význam pro člověka jako semeno pro strom, a že tedy cévní soustava začíná v játrech.¹² Podobným způsobem se díval i na soustavu dýchacích trubic v plicích: (*“Celkové množství vzduchu, které vchází do průdušnice, se rovná tomu, které v mnoha stupních vytváří její větvení, podobně jako u stromu, u kterého každý rok*

¹⁰ PREISS 1974, 153

¹¹ DA VINCI 2008, 98

¹² KEMP 2009, 106

celková odhadovaná tloušťka větví, sečtená dohromady, odpovídá tloušťce kmene stromu.“) Leonardo tak přišel na univerzální přírodní zákon, který se dá shrnout tak, že celková plocha průřezu je na všech úrovních větvíciho systému stejná. Tento zákon je platný jak pro orgány lidského těla, tak i pro větvení stromů i pro systémy otevřeného i zavřeného potrubí.¹³

Podobně přistupoval k lidskému tělu také William Harvey, renesanční anglický vědec zabývající se anatomii, který zase srdce přirovnával k slunci mikrokosmu živočichů a zároveň k roli panovníka v monarchii.¹⁴ Analogii mezi člověkem a vesmírem považoval jako základ medicínské teorie také Paraceus. V člověku jsou podle něj obsažené veškeré prvky makrokosmu, které se v něm střetávají a mísí. V člověku je obsaženo celé hvězdné nebe a zároveň se podobá stromu.¹⁵ („*Tato rostlina je rovna člověku. Má svou kůži, to je kůra, svou hlavu, jejíž vlasy jsou kořeny. Má svou postavu, své znaky, své smysly a svou vnímavost ve svém kmene. Má listy, květy a plody za ozdobu, jako člověk sluch, zrak a řeč.*“)¹⁶ Celý svět ožívá a dýchá jako organismus, ve kterém jsou všechny jeho části živoucí orgány ve filosofii Marsilia Ficina. Podobně svět uchopuje také Cardano, podle kterého se veškeré neživé prvky chovají podobně jako organické formy. Kovy jsou podle něj pohřbené rostliny, které vedou svůj život pod zemí. Stejně tak kameny rostou, dosahují období dospělosti i stáří¹⁷. Tyto ideje prostupovaly i díly Girolama Cardany, Girolama Francasta, Bernardina Telesia také Giordana Bruna, jehož spisy ovlivnily další směřování této přírodní filosofie.¹⁸

Představa světa jako jakési bytosti podobné člověku se nejzřetelněji zrcadlí v zobrazeních antropomorfních krajin. Jeden z nejvlivnějších příkladů představuje grafika od Matthiase Meriana [1]. Na první pohled na ní rozeznáme zvláštní rozeklané kopcovité pobřeží poseté skálami, drobnými keři a lesy. Jestliže však rytinu obrátíme o devadesát stupňů rozevře se před námi monstrózní mužský profil. Všechny detaily, skály, keře vytvářejí důmyslnou skládačku, ze kterých jsou sestaveny odznaky lidské tváře. Je možné, že počátečním impulsem pro tuto grafiku byly alegorie Gusieppa Arcimbolda. Pavel Preis se

¹³ KEMP 2009, 106

¹⁴ GUTHRIE 1993, 158

¹⁵ BACHTIN 1975, 282

¹⁶ PREISS 1974, 154

¹⁷ BACHTIN 1975, 285

¹⁸ PREISS 1974, 156

domnívá, že Arcimboldo dokonce vytvořil antropomorfní krajinu, která měla symbolizovat v cyklu alegorií živlů *Zemi*, a kterou věrně reprodukuje dřevoryt [2] s nápisem *Inventio Arcimboldi*, od Hanse Mayera.¹⁹ Zobrazuje bizarní kopcovitý útvar s lidskými rysy, vlasy zastupují lesní porost na vrcholu kopce, oči jsou dva domy, ústa most přes řeku a vodopád z ní prýstící představuje plnovous. Stejně téma znázorňuje další dvě anonymní reprodukce. První z nich se liší jen v přidání drobné stafáže postav a zvířat. Druhá podává stejný námět v nižší kvalitě a je k ní připojen nápis *Homo omni creatura*, jež tak přímo navazuje na myšlenku, že člověk v sobě zahrnuje všechny tvory. Není zřejmé, z jakých inspiračních zdrojů Merian vycházel a zda byl prvním tvůrcem tohoto typu krajiny. Jisté však je, že vytvořil určitý prototyp, který se šířil v různých variacích a působil jako vzor během sedmnáctého i osmnáctého století²⁰ Jeho lehce obměněnou reprodukcí vytvořil Václav Hollar. Podobnou verzi Merianovy krajiny zahrnul také Athanasius Kircher [3] do svého spisu *Ars magna umbrae et lucis*. Ilustroval tak tím příběh o architektovi Deinokratovi, o kterém píše v předmluvě své druhé knihy Vitruvius. Deinokrates navrhl králi Alexandrovi, že přestaví horu Athos do mužské podoby. V jedné ruce pak bude tato hora-socha držet celé město obehnané hradbami, v druhé pak miskou, do které by stékala všechna voda z řek tekoucí po hoře, z které by pak odtékala do moře.²¹ Kircher ovšem dodává také technologické vysvětlení. Podle něj se jednalo o obrovskou anamorfózu promítanou na nepravidelný terén mesoptickým přístrojem. Kircher se o anamorfózy neobyčejně zajímal a navrhoval, aby také zahrady a města byly konstruované jako anamorfózy tak aby se z určitého úhlu domy, stromy a květiny spojily do obrazů zvířat nebo lidí a vytvářely tak oživené zahrady a města.²² Podobná antropomorfní zahrada mohla být skutečně vytvořena pro kardinála Montalta v letech 1585 až 1899. Podává o ní zprávu Gaspar Schott, Kircherův žák a blízký následovník, ve své knize *Magia universalis naturae et artis* z roku 1657. Píše zde o obrazu nebo desce („*depictum in tabula*“) ze sbírky dotyčného kardinála, jenž má tuto zahradu zobrazovat, a kterou dává do spojitosti se zjednodušeným schématem Merianovy grafiky. Ovšem Anna Bentkowská se domnívá, že neexistuje žádný důkaz, že by snad tato zahrada v okolí vily Montalto opravdu existovala, nebo že by tato zobrazení poukazovala na reálné místo.²³ Jurgis Baltrušias vyslovuje

¹⁹ PREISS 1967, 23

²⁰ DONAHUE KURETSKY 1974, 223

²¹ VITRUVIUS 2009, 60

²² BALTRUŠAITIS 2008, 84

²³ DONAHUE KURETSKY 1974, 224

hypotézu, že se tam v té době vyskytoval nepravidelný přírodní terén, který evokoval rysy lidské tváře, a které mohly být vyzdvíženy pomocí různých přidaných prvků. Tomu však muselo předcházet zachycení v malbě.²⁴ Každopádně Kircherova idea vytvářet oživená města, která by v sobě skrývala utajené obrazy je spřízněna s fantaskními *Bizzarries* z roku 1624 od J. B. Bracelliho, umělce, který působil v Římě a ve Florencii do roku 1649. Zobrazil v nich dvě města, jež vypadají jako odpočívající obři. [4] První z leží na mořském pobřeží, hlavu mu tvoří oblá věž, která zároveň evokuje dojem rytířské helmy. Od ní se poté vinou dva pásy městských hradech, jež zastupují paže a které mají jako na místech kloubů oblé obranné věže. Paže opevnění obepínají jádro města složené z drobných táhlých domů, které zastupují obrovu hrud'. Město pak přirozeně přechází na linii mola, tvořící levou nohu. Druhou pokrčenou nohu představuje kopec navršený před městem. Architektonické formy, jež mají převážně obrannou funkci, tvoří zároveň brnění giganta.²⁵ Druhý výjev [5] zobrazuje opět ležícího obra jehož pokrčené nohy jsou vytvořeny dvěma řadami domů v prudce ubíhající perspektivě a spojují se v bránu, která působí jako otevřená tlama. V pozadí jsou pak naznačeny z drobných domků rozpražené ruce přimknuté k zemi. Na rozdíl od Kirchera se ale Bracelli nezabýval tím, jak tyto fantaskní výjevy technicky provést. Předně jsou to manýristická capriccia, jež s nečekanou představivostí proměňují lidskou figuru.

Vraťme se však zase zpět k Merianovi. Kromě již uvedené krajiny s pohořím tvořícím mužský profil je mu připisována ještě jedna antropomorfní krajina, jež zobrazuje monstrózní skalisko ve tvaru satyra přetínající mračnou oblohu. Na jeho hlavě s plnovousem z keřů je umístěn klobouk, který tvoří hořící dům, který byl zřejmě zapálen kánonem plachetnice, která pluje v pozadí na modrých vlnách moře. Celé tělo obra je přitom pokryto stafáží drobných postav. Na dolní části skaliska, která je obrostlá lesem je do skály zanesena další tvář. Udivující je, že se zdá, že obr močí a zároveň defekuje nebo snáší vejce zastoupené zlatým kotoučem zapadajícího slunce v pozadí, jak by mohl naznačovat pštros zobrazený pod touto scénou. Jean Michel Goutier se domnívá, že to může souviset s tématem proměny, kdy exkrement, jako cosi zkaženého jednoho člověka, stává se hnojivem a obohacením pro jiného člověka. Tomuto výkladu může nasvědčovat také zobrazený mlýn jakožto symbol procesu transformace. Merian přitom mohl vycházet z alchymistických pojednání švýcarského lékaře

²⁴ BALTRUŠAITIS 2008, 85

²⁵ BALTRUŠAITIS 2008, 82

Paracea, který sám sebe nazýval „žaludečním alchymistou.“ Zároveň tento výjev evokuje znázornění husy, která snáší zlatá vejce, jaké je například v hodinkách ze st. Omer.²⁶

Jedním z umělců, jež také navázal na prototyp antropomorfní krajiny stanovené Merianem byl Joose de Momper. Daleko však podstatnější je jeho série alegorií čtyř ročních období. Jsou to vesměs velké komponované hlavy důmyslně zasazené do krajiny, v kterých se naplno projevují myšlenky spojení mikrokosmu lidského těla s makrokosmem vesmíru. Čtyři roční období odpovídají čtyřem věkům člověka, také čtyřem základním živlům a čtyřem temperamentů. Kromě tohoto základního významu se zde objevují i další prvky, které tematizují vidění víceznačného a skrytého.

V popředí *Jara* najdeme lovce, který míří lukem na kříž namalovaným jeho přítelem, který se dívá z obrazu ven přímo na vnějšího pozorovatele. Další skupina je zachycena na pravém svahu antropomorfní hory a vede náš pohled na nenápadný lidský profil vytvořený na jednom skalisku. Podobně také u *Léta* je naznačen lidský profil na místě, které by odpovídalo uchu velké hlavy vytvořené do skály. Vzniká tak zvláštní paradox, kdy proti velkým na první pohled čitelným hlavám, které díky spojení s architekturou vzbuzují dojem určité artificialnosti, jsou postaveny nenápadné lidské profily skal, jež se zdají jako by vznikly přirozeně a je jen náhodou, že vypadají jako lidská tvář.²⁷ Je také nutné podotknout, že schéma *Léta* zcela vychází z již zmíněné grafiky antropomorfní krajiny Hanse Meyera, o které se Pavel Preiss domnívá, že je prepisem ztraceného Arcimboldova díla *Země*, a která nese nápis: (*“Mi formo in monte et mi ritrasse in Carne / Natura a caso l’Arcimboldo arte “*) [Vytvořený v horách, zachycený na papíře/ příroda náhodu Arcimboldo prostřednictvím umění]. Jak Momper, tak i grafika, z které vychází, tematizují původ “přírodních obrazů”, otázku, do jaké míry je příroda samotná tvůrkyní uměleckých děl (natura artifex) a do jaké míry se jedná jen o pouhou interpretaci náhodných prvků. Tohoto tématu se také svébytně dotýká Nikolaus Manuel Deutsch v díle *Skalnatý ostrov* (1545). [6] Nejedná se přitom o antropomorfní krajinu jako takovou, protože pouze linie levé strány kuriozního masivu skály sugeruje lidský profil. Oko diváka je vedeno nepřetržitými liniemi, které se krouží, prolínají a vytvářejí podivná uskupení, která připomínají zoomorfní prvky, stejně tak dobře jako mořské vlny nebo dřevo. Tato zvláštní obrazová ambivalence zřejmě vychází z interakce mezi umělcem a zachyceným modelem, jehož povrch podněcoval umělcevo imaginaci. Je možné, že vycházel z rady Ceninina Cenniniho, který doporučoval, aby umělec tvořil skaliska a hory

²⁶ MARTIN 2009, 150- 151

²⁷ MARTIN 2009, 158-159

na základě pozorování velkého kamene.²⁸Vytváří se tak zde zvláštní napětí mezi umělcem, který napodobuje přírodu a přírodním fragmentem, který už je sám o sobě uměleckým dílem, a který přináší nové podněty pro umělce. Tomuto fenoménu, kdy určité struktury forem ať už přírodní nebo vytvořené uměle stimulují představivost umělce, bude věnována samostatná kapitola.

²⁸ GAMBONI 2002, 34

3. Antropomorfní mapy

Antropomorfní mapy vděčí za svůj vznik stejnému intelektuálnímu zázemí, z jakého pramení i antropomorfní krajiny. Dobře to dokumentuje citát z Hippokratovy rozpravy O vzduchu, vodách a místech (De aere, aquis, llocis). („*Se zemí je to tam stejně jako s lidmi, neboť kde dochází k velice prudkým a častým změnám ročních dob, tam je i krajina velmi divoká a rozmanitá, nalezneš tam velmi mnoho lesnatých hor, planiny a louky. Tam, kde se roční doby od sebe příliš neliší, je krajina velice jednotvárná. Tak se to má i s lidmi, chce-li někdo tuto záležitost uvážit. Jsou totiž povahy, jež se podobají lesnatým horám s hojností vody, jiné se zase podobají horám holým a bezvodým či horám lučinatým a bažinatým, další zase planinám a holé a suché zemi. Neboť roční doby, které mění přirozenou povahu vzhledu jsou různé, a jestliže se od sebe velmi liší, vznikají i větší rozdíly ve vzezření lidí.*“)²⁹ Povaha člověka podobně jako krajina je tvarována stejnými silami klimatických podmínek, tudíž si krajina a povahy jejích obyvatel navzájem odpovídají, člověk se prolíná s krajinou, krajina s člověkem. V pojednání O čísle sedm se tato představa ještě dále prohlubuje. Celek země Hippokrates popsal jako jedno velké lidské tělo, jež se skládá z různých zemí, které tvoří jeho orgány a údy. Například Pellopones představuje hlavu, Isthimos je páteří. Zároveň veškeré charakteristiky obyvatel jednotlivé země, ať už se jedná o povahu či tělesné zvláštnosti, lze vyvodit z funkce jakou zastává jednotlivá země v rámci tohoto velkého organismu.³⁰ Zajímavé je porovnat tento přístup k topografickým nákresům Leonarda da Vinci, který sdílel s Hippokratem podobné vnímání světa jakožto živého tvora. Pozoruhodné jsou především jeho nákresy map s řekou Arno ve Florencii, na kterých promýšlel její spojení se splavným úsekem řeky západně od Pisy. Vodní tok se zde chaoticky prolíná a víří v neustálém pohybu a více než statické zachycení připomíná celek jakési neustále probíhající se v živoucím těle.³¹ Nejedná se však o mapu vyloženě antropomorfní, jež by geografické celky převáděla do modelu lidského těla, Takové mapy vytvořil zřejmě jako první mnich Opinis de Canistris, pravděpodobně během svého působení na dvoru v Avignonu ve čtrnáctém století. Jedna z nich zobrazuje Evropu nesoucí podobu Krista, jehož hlavou je Španělsko. Kristus se přitom obrací k mnichovi, jehož rysy vtiskl umělec do kontur severní Afriky. Pokud se ale

²⁹ HIPPOKRATES 2018, 349

³⁰ BACHTIN 1975, 279

³¹ KEMP 2009, 112

mapa obrátí změni se i její obsah. Pozorovatel spatří postavu démona v obrysu Středozevního moře. Neexistuje však žádný důkaz, který by nasvědčoval přímému spojení mezi těmito vyobrazeními a velmi rozšířeným zobrazením Evropy jako korunované královny, které se začalo objevovat ve třicátých letech šestnáctého století,³²

3.1. Korunovaná Evropa

První takové zobrazení [7] vytvořil Johannes Putsch v roce 1537 a stanovil tak schéma, prototyp, který se stal velmi populární a šířil se v různých obměnách. Evropa je představena jako královna v typické póze, v jaké se zobrazovaly manželské královské páry, s hlavou lehce nakloněnou na levou stranu, kde by po levém boku stál její manžel, kterému, jak se zdá, předává korunovační jablko. Její hlavu tvoří Iberský poloostrov, horní část trupu Francie a Svatá říše římská se srdcem, které zastupuje České království. Její dlouhé šaty představují Baltské země, Rusko, Bulharsko a Řecko. Pyrenejské ostrovy vytvářejí kolem jejího krku náhrdelník. Avšak například Asie a Afrika jsou pojaty jako neživé anonymní hmoty. Evropa totiž představuje křesťanský celek, jež se vymezuje oproti méně kulturnímu zbytku nekřesťanského světa, kterého převyšuje svým významem. Navazuje tak na středověkou představu politické sounáležitosti všech křesťanů (res publica christiana), jež by zajišťovala mír a ochranu pro všechny věřící. Představu o této křesťanské říši si již od počátku šestnáctého století přisvojili Habsburkové a spojili ji se svoji vlastní vládou. Pro soudobého diváka nebylo těžké si spojit antropomorfní mapu Evropy s Habsburky, zvláště vezmi-li v potaz, že korunu Evropy tvořilo Španělsko. Navíc Habsburkové roku 1537 již čtyři roky válčili s Otomanskou říší a zpodobnění křesťanské spojené Evropy, mohlo být způsobem, jak evokovat představu sounáležitosti všech křesťanů a získat finanční či vojenskou pomoc v těchto bojích.³³

Tato verze Evropy se velmi rozšířila. V prakticky nezměněné podobě se objevuje v *Cosmographii* Tomasa Münstera z roku 1588. [10] Dále pak v *Itinearum sacrea scriptea* Heinricha Büntigena z roku 1587, kde byly zařazeny ještě dvě další fantaskní mapy. Jedna z nich ukazuje Asii v podobě Pegase, [8] jehož levá zádňá noha je zastoupena Indií a Kaspické moře je umístěno mezi jeho sedlo a křídlo. A poté mapu ve tvaru trojlistu, jehož jednotlivé

³² MARTIN 2009, 128

³³ .MELION/ROTHSTEIN/WEEMANS 2015, 254-256

listy představují kontinenty Asii, Afriku a Evropu, jenž spojuje kruhový střed s Jeruzalémem [9]. Anglie a Skandinávie jsou zobrazeny odděleně v severní části mapy a Amerika je v jihozápadním rohu.³⁴ Je důležité podotknout, že Heinrich Büntigen byl protestantský pastor v Goslaru. A to, že toto zpodobnění Evropy použil vyznavač protestanství, může znamenat, že se stalo něčím univerzálním a už nezávislým na původním záměru. Na druhou stranu v druhé polovině šestnáctého století se objevují mapy, které se k tomuto původnímu významu vrací, a dokonce jej převrací proti Habsburkům. Je to patrné na mapě z roku 1598, která zachycuje porážku španělské armády. Evropa je zde opět vykreslena jako panovnice se Španělskem představujícím její hlavu, oproti předešlým dílům ovšem tato postava zahrnuje také Britské ostrovy a Skandinávii. Holandsko je oproti tomu znázorněno jako ostrov, jež je obehnán ochranným plotem, který spolu se lvem a s mužem oblečeným do tradičního holandského kostýmu úspěšně vzdoruje španělské flotile. Zbytky lodí španělské armády se potápějí u hlavy Evropy, jež třímá v levé ruce meč, připravena k boji. Avšak její lehce nakloněná pozice sugeruje divákovi jistou nestabilitu hrozící pádem.

Lev, heraldické zvíře Holandska, se stal symbolem odporu protestantů vůči Habsburské monarchii a katolické víře a také odpovědí na alegorie katolické Evropy. Jeho podobu nese mapa spojených provincií Holandska.³⁵ Na rozdíl od zobrazení Evropy není příliš zkreslená a poměrně věrně kopíruje topografické členění Holandska, jehož obrysová linie je efektně vkomponována do obrysu tohoto zvířete, jež je zobrazeno s otevřenou tlamou namířenou k východu a s jednou zvednutou tlapou. Tato alegorická mapa byla vytvořena okolo roku 1579 Michaelem Eyzingerem a byla pak opakována v mnoha dalších variacích. [11] Její velká obliba mohla pramenit v tehdejšímu zvyku věšení map do interiéru, jakožto znak národní příslušnosti v kontextu holandské války za nezávislost.³⁶

V této době ovšem vznikaly i jiné alegorické mapy, které vyjadřovaly protest vůči katolické víře. Jednou z nich je *Mappa mundi* kalvínského pastora Jeana-Baptista Trenta, který na ní alegoricky zobrazil papežský svět přesycený různými postavami, který pohlcují obrovská ústa démona. O bláznovství náboženské války také vypovídá mapa, jež je vložena do šaškovské kápě.³⁷ [12] Je k ní připojen citát z Plinia: („*Hic est mundi punctus et materia gloriae nostrae, hic sedes, hic honores gerimus, hic exercemus imperia, hic opes cupimus, hic*

³⁴ HILL 1978, 39

³⁵ MELION/ROTHSTEIN/WEEMANS 2015, 260-261

³⁶ MARTIN 2009, 129

³⁷ MARTIN 2009, 130

tumul- tuatur humanum genus, hic instauramus bella, etiam civilia.“)³⁸ [This is the place and the nature of our glory, here we have honour, manage power, wish wealth, here the human race riots, here we make wars, even civil ones]. Na obkrouhlých medailonech kolem límce této personifikace země jsou další nápisy svědčící o marnosti a bláznovství člověka: („*O curas hominum*“) [Oh human ambitions], („*O quantum est in rebus inane*“) [O how empty is this life]; („*Stultus factus est omnis homo*“) [Each man has become stupid]; a („*Universa vanitas omnis homo*“) [Each man is a whole vanity]. Samotná mapa vložena na místo tváře je modelovaná do tvaru lidského srdce. Navazuje tak na typ cordiformní mapy, kosmografická srdce, jak je nazval norimberský kartograf Johannes Schöner v svém díle *Opera Mathematica* (1551)³⁹, které vznikaly v průběhu šestnáctého století.⁴⁰

Zajímavé je srovnání Evropy-korunované královny, která symbolizovala jak ideální křesťanskou říši, tak i Habsburskou monarchii se sérií portrétů z cyklu ročních období Guiseppa Arcimbolda, které si kladou za cíl též oslavu Habsburského rodu a jeho vlády.

³⁸ MANGANI 1982, 71

³⁹ KISH 1982, 13

⁴⁰ MANGANI 1982, 59

4. Alegorie Guiseppa Arcimbolda

Základním tématem Arcimboldových imperiálních alegorií je lidská hlava zobrazená z profilu, jež je složena z různých forem, přírodních, biologických i vytvořených člověkem. To, že si Arcimboldo zvolil hlavu za základní tvar, není náhodou, jak nám osvětluje Fonteo, Arcimboldův spolupracovník na císařském dvoře. Podle legendy první Římané, kteří opevnili Capitolský vrch, zde našli hlavu (*caput*), která také dala název tomuto místu. Zároveň předpověděla, že jednou bude Řím sídlem říše (*caput mundi*)⁴¹. Habsburskou vládu tak Arcimboldo spojil s římskou říší. Arcimboldovy alegorie podle Fonteoa cirkulují okolo ideje nového římského císaře, který vládne jak jednotlivým územím, které samy o sobě jsou určitým mikrokosmem, organismem, tak i základním živlům a ročním období, a tedy i napříč časem a věčností. Přičemž jednotlivé živly a roční období jsou vztaženy k sobě a navzájem si odpovídají. Dvě zobrazení z obou sérií jsou ženského rodu a to *Jaro, Léto, Země, Voda*, v návaznosti na jejich rod v latině (*aqua, terea* apod.) a stejně tak jsou zbývající alegorie mužského rodu (*Zima, Podzim, Vzduch a Oheň*). Ty tvoří páry, které se navzájem doplňují a otáčejí se k sobě svým profily a to *Jaro/Vzduch, Léto/Oheň, Země/Podzim, Voda/Zima* [13-20]. Zároveň se jednotlivé páry také rovnají čtyřem základním věkům člověka, dětství odpovídá *Jaru/Vzduchu*, mládí *Létu/Ohni*, zralosti a dospělosti *Zemi/Podzimu* a stáří *Zimě/Vodě*. Čtveřice základních živlů spolu s čtyřmi ročními obdobími nalézá analogii také v čtyřech temperamentech člověka.⁴²

Harmonie a souvztažnost ovšem netkví pouze mezi jednotlivými ročními obdobími a živly, ale také mezi jednotlivými živočichy a rostlinami, které spolu utváří jedno tělo. Tento všeobjímající souzvuk odkazuje na harmonickou souhru vztahů na území podléhající Habsburské vládě. A jelikož se roční období opakují v nekonečném cyklu v přírodě, složené ze čtyř živlů, nad kterými ustanovil Arcimboldo Habsburky vládci, znamená to, že jejich vláda bude trvat věčně, napříč časem a prostorem.⁴³

S Habsburskou vládou jsou alegorie spojeny řadou různých prvků. Comanni, například poznamenává, že množství rohů na *Zemi* vytvářejí královskou korunu. Neplatí to však pouze pro tento obraz. Hlavy všech alegorií korunují určité shluky forem, které evokují buď korunu

⁴¹ HULTEN 1987, 100

⁴² DACOSTA KAUFMANN 2009, 178

⁴³ HULTEN 1987, 100

nebo věnec. Fonteio se také domníval, že lev na Zemi může symbolizovat České království. Comannini je však spojuje s Herkulovou lví kůží. Habsburkové svůj původ totiž odvozovali právě od tohoto bájného hrdiny. Stejně tak ovčí kůži, chápe Comannini jako narážku na řád zlatého rouna, který si předávali Habsburkové. Řád zlatého rouna roubí hrud' také *Ohni*, a navíc je k němu připojen medailon s Habsburským erbem. A také ucho této alegorie je tvořeno křesadlem, které bylo devízou toho rodu. Stejně tak páv a orel na alegorii *Vzduchu* se pojí s heraldikou Habsburků.⁴⁴ Na plášti alegorie *Zimy* je možné rozeznat písmeno M, které se pravděpodobně vztahuje přímo k Maxmiliánovi II. Římané považovali za začátek roku právě zimu (caput anni), proto je zde zřejmě zobrazen přímo Maxmilián II. Je zajímavé, že na plášti, ve kterém byl Maxmilián pohřben je také na místě na hrudi poblíž rukou vyšité písmeno M. A i když nemůžeme říci, zda to byl stejný plášť, jaký Maxmilián nosil během svého života, pravděpodobně se stejně podobal šatům, ve kterých byl často viděn. Kupříkladu Medicejové bývali pohřbeni v oděvech, které často nosili, nebo byli podobného vzhledu. Je tedy možné, že Arcimboldo odkazoval přímo na určitý oděv a i Maxmiliánovy osobní preference.⁴⁵

Celek jeho imperiálních alegorií pak vrcholí a kulminuje ve vyobrazení Rudolfa II., jako *Vertumma*. [21] Comannini jej ve své básni, kterou věnoval tomuto obrazu, chápe jako samotnou podstatu přírody, která ožívá a bere na sebe jeho proměnlivou podobu. („*proměňuji se zůstávám vždy sám sebou, a i když se měním, jsem stále týž, avšak svým proměnlivým vzhledem vyvolávám změnu mnoha různých věcí.*“) ⁴⁶ Vzduch jsou *Vertummovy* plíce, země žaludkem, oheň plane v jeho duši a oděh je ovocem a trávou. *Vertummus* je představen jako vládce živlů, z které zároveň i tvoří i jeho tělo. Zároveň je i bohem ročních období a slučuje tak do sebe veškeré předchozí imperiální alegorie. Comannini však poznamenává, že ovoce, z kterých je *Vertummus* složen roste na různých končinách Evropy, které jsou tu pod vládou *Vertumma* metaforicky spojeny v souznění ve věčném jaru a zlatém věku.⁴⁷ Ideje spojení mikrokosmu a makrokosmu nenalezaly naplnění jen v Arcimboldových dílech ale také v kunstkameře Rudolfa II., která měla metaforicky představovat zmenšený model vesmíru a

⁴⁴ HULTEN 1987.103

⁴⁵ DACOSTA KAUFMANN 2009, 35

⁴⁶ PREISS 1967, 22

⁴⁷ HULTEN 1987.103

obsáhnout v sobě celou sumu vědění. Tato metafora světa obíhala okolo Rudolfa II., který tvořil jeho pomyslný střed jako jeho vládce, Vertummus, bůh živlů a ročních období.⁴⁸

Imperiální alegorie Guiseppa Arcimbolda navazovaly na onen fantaskní proud přírodní filosofie založené na analogii lidského těla s vesmírem, avšak podobně jako typ antropomorfních map s Evropou-korunovanou královnou nevyužívaly tento systém k vyjádření pozice člověka jako takového k vesmíru, ale k oslavě jednoho panovnického rodu a jeho vlády, a to Habsburků. Vytvářejí jejich idealizovaný abstraktní portrét, který skládají z jednotlivých částí a forem. Zobrazení Evropy – královny se však zásadně liší svojí plochostí a lineárností, využívající pouze obrysy jednotlivých zemích a také tím, že vyjadřuje harmonické soužití jen mezi zeměmi a jejich obyvateli, s kterými tvoří jedno tělo-křesťanskou Habsburskou říši. Arcimboldovy alegorie tuto ideu dále prohlubují a spojují vládu Habsburků se základními živly a ročními obdobími. Nabízí se teda otázka, zda pro Arcimbolda nemohly být antropomorfní mapy podnětem pro jeho ikonografický koncept jeho alegorií. Nabízí se například srovnání s výzdobou kašny od Wenzela Jamnitzera, jež si objednal už Maxmilián II., ale byla dodána až jeho nástupci Rudolfovi II. Její podnož tvořily alegorie ročních období, roubení zdobily personifikace živlů a čtyř hlavních evropských řek. Na jejím vrcholu stanula plastika symbolizující světskou moc. Celek samotné fontány zároveň odpovídal základnímu tvaru císařské koruny⁴⁹ Císařská monarchie představuje se tu jako celek provázaný základními elementy, které odpovídají ročním obdobím, avšak je svázaná do území Evropy, representované personifikacemi jejich řek. Podobně již zmiňované zobrazení *Vertumma* spojovalo také jednotlivá území Evropy pomocí plodů, které z nich pocházely. Fonteio také interpretoval Iva na alegorii *Země* jako symbol Českého království, což přímo evokuje Evropu-královnou složenou z jednotlivých zemí. Ještě zajímavější je připomenout si programy některých slavností, kterých byl Arcimboldo tvůrce a ke kterým navrhoval kostýmy. Zejména pak turnaj uspořádaný roku 1571 ve Vídni ku příležitosti oslavy sňatku arcivévody Karla s Marií, dcerou Bavorského vévody. V alegorických průvodech, které byly tohoto turnaje součástí, byly členové Habsburského rodu převlečeni jako základní živly, roční období, a i země a řeky Evropy. Tématem samotného turnaje byla odpověď Evropy na výzvu Afriky a Asie a vyzdvižení soudržnosti Evropy pod Habsburskou vládou.⁵⁰ Přesně analogický význam

⁴⁸ PREISS 1967, 23

⁴⁹ PREISS 1967, 23

⁵⁰ DACOSTA KAUFMANN 2009, 35

nese i již zmiňovaný typ antropomorfní mapy, která také vyzdvihuje souzvuk Evropských států v jeden celek, jedno tělo. Určitá „soutěž“ mezi Evropou a Asií a Afrikou je zde také načrtnuta. Afrika a Asie jsou zobrazeny pouze jako amorfni neživé kusy země a odlišují se tak od Evropy, která je svou antropomorfní formou vyzdvížena a nadřazena nad tyto země. Tak jak Habsburkové vládou nad tělem Evropy, tak ovládají roční období a základní živly, to je základní myšlenka Arcimboldova programu turnaje, která rezonuje i v jeho malbách.

5. Oživé mraky a skály

Mraky byly vždy využívány k vyjádření přítomnosti božského a také prostředkem theofanie v umění. Vytvářely předěl mezi pozemskou a nebeskou sférou a také skrývaly tvář boží, ke které zraky obyčejného smrtelníka nemohly přímo dohlédnout. Zároveň tvořily ideální prostředek pro vytváření dvojznačných obrazů pro svoji proměnlivou amorfní strukturu, která je také charakteristická pro kouř, který byl využíván obdobným způsobem jako mraky⁵¹ Jako příklad můžeme uvést ilustraci s námětem *Oběť Kaina a Ábela* od Karla Malleryho pro *Tableaux scareaux* od Luise Richeoma. Mallery vycházel z rytiny Egídia Sadelera se stejným námětem, avšak na své verzi pozměnil pozici Ábela, který se dívá směrem ke kouři vztlínajícím z jeho oběti s prorockým prozřením, jaké je typické například pro zobrazení vidění svatého Františka. Když se pozorně zaměříme na cíl Ábelova pohledu, rozeznáme v kouři shluky oblých forem, které vzdáleně evokují Krista na kříži zobrazeného z boku, s pažemi přibitými na ramena kříže v perspektivní zkratce. Nejedná se přitom přímo o antropomorfní zobrazení Krista, spíše znázornění, které balancuje na pomezí mezi „náhodným obrazem“ a obrazem skrytým. Podobné smyčky kouře pocházející z Kainovy oběti vytvářejí nad jeho loktem odulé rty, další křivky kouře pak nos, a ptáci oči. Celek ukazuje hroživou tvář démona, který pohlcuje Kaina do pekla a symbolizuje jeho budoucí osud. Oproti tomu ukřižovaný Kristus v kouři Ábela naznačuje, že Ábelova oběť je předobraz budoucí oběti Krista.⁵² Podobnou ambivalenci mezi náhodným výjevem a zamýšleným skrytým obrazem apelujícím na aktivní účast diváka a jeho imaginaci najdeme v malbách holandského malíře Pietera Saenredama. Tento malíř zobrazoval interiéry kostelů zbavené ve jménu čistoty veškerého vybavení ve vlně protestanského ikonoklasmu. Saenredamovy malby však tyto kostely nezobrazují „čisté“, bílé ale přeplněné skvrnami rozličných tvarů a velikostí. V malbě *Buurkecht v Utrechtu* [22] pokrývají skvrny každý centimetr povrchu stěny až po klenby a vytvářejí tak zvláštní protiváhu drobným tmavým siluetám postav v pozadí. Zároveň některé skvrny svým paprscitým tvarem rezonují s vegetabilním zdobením hlavic pilířů. Tyto malby zřejmě vycházely podobně jako již uváděná hlava Manuela Deutsche z pozorování ambivalentních forem skvrn, které podněcovaly jeho imaginaci, a které mu evokovaly

⁵¹ MELION/ROTHSTEIN/WEEMANS 2015, 501

⁵² MELION/ROTHSTEIN/WEEMANS 2015, 435

„chybějící“ dekoraci klenby a mohly vyzývat diváka k vlastní interpretaci a k rozjitření představivosti.⁵³ Podobnou roli jakou měly skvrny pro Seanredama měly zřejmě záhyby látky polštářů pro Dürera, ty však budou popsány v samotné podkapitole, jelikož určité ambivalentní antropomorfní prvky jsou zastoupeny ve větší míře v jeho dílech.

Jak již bylo naznačeno v prvním příkladu, mraky a zejména kouř nebyly používány jen k zobrazení přítomnosti božského, ale také pekelných bytostí a démonů, V rytině *Pekelná ústa* Matheuse Küssela tvoří chuchvalce kouře pekelný chřtán, z kterého vycházejí démoni. Kouř se zmučenými grimasami tváří tvořil podstatnou součást obrazů Jacoba Gheyna s čarodějnickými sabaty.⁵⁴ Gheyn také zobrazil padajícího Ikara do rozevřené tlamy antropomorfního skaliska. Zajímavé jsou i jeho kresby skal porostlými trsy trávy, které tvoří vlasy myriádám drobných lidských tváří, které v nich Gheyn zachytil.⁵⁵ Pekelné fantastické výjevy navazují na fantastiku Boschovy imaginace. V jeho obrazech celá země ožívá a vyvrhuje nebo pohlcuje jiné bytosti. Také na Brueghlově *Alegorii pýchy* otvírá svůj chřtán hora korunovaná hřebenem stromů.⁵⁶ Tolnay uvádí, že některé jeho kopce a hory sugerují divákovi dojem odpočívajících živočichů. („Stromy a křoviny rostou na jejich hřbetech jako srst, která je v záhybech těla hustá a na oblinách prořídá.“)⁵⁷

Skály a stromy ovšem na obrazech ožívají i v souladu s činnostmi člověka, ve kterých se stávají aktivními účastníky děje. Zvláště patrné je to ve výjev s tematikou Ovidiových proměn, kde se člověk přímo proměňuje s přírodou, vrůstá do ní a stává se její součástí. Na malbě Giovanniho Antonia Bolfratiho je zobrazen Narcis zálibně si prohlížející svůj odraz ve vodě. Jeho profil však kopíruje tmavá skála v pozadí rámuující celý výjev a jakoby naznačující jeho budoucí proměnu. Skála obdařená siluetou lidské tváře také naslouchá Orfeově zpěvu na malbě Jeana Linsena. Samotný Ovidius hudbou antropomorfizuje přírodu: („Skály poslouchají, potoky reagují.“)⁵⁸

Stejnou měrou příroda participuje také na svatých dějích. V malbě se svatou rodinou v krajině od Mazzolina rozeznáme lidský profil, který malíř vtiskl do kontur stromové koruny. Obrys lidské tváře vytváří bílá plocha mraku plující před stromem, který vynáší

⁵³ KNIGHT POWELL 2017, 392

⁵⁴ MELION/ROTHSTEIN/WEEMANS 2015, 511

⁵⁵ MARTIN 2009, 156- 157

⁵⁶ BALTRUŠAITIS 2008, 209

⁵⁷ BALTRUŠAITIS 2008, 203

⁵⁸ MARTIN 2009, 68-70

postavu Boha shlížejícího na svatou rodinu. Díky přítomnosti Boha můžeme vidět lidský profil z listů stromu, který tak symbolizuje dobu slepoty, která končí s příchodem Krista. Podobný profil tváře nese skála na malbě Antonia Romana s námětem narození Krista. Výjev je rozdělen do dvou scén, v pozadí anděl zvěstuje pastýřům příchod Krista a tím i nového věku, který symbolizují dva keříky překonávající skalisko s antropomorfními rysy, které představuje starou dobu primitivního divoštství. Skála pak přechází do otevřené jeskyně se svatou rodinou a dvěma adorujícími anděli.⁵⁹

5.1. Andrea Mantegna

Jedním z nejznámějších a nejvíce diskutovaných znázornění oživených mraků je Mantegnův jezdec na jeho malbě *Svatého Šebestiána*. [23] Není to však ojedinělý prvek v jeho tvorbě. Andrea Hauser se domnívá, že dvojznačné antropomorfní prvky zaujímají podstatnou roli v jeho dílech. Malíř vložil lidskou tvář do oblaku na malbě s názvem *Minerva vyhánějící neřesti*. Lidskou tvář také nese oblak v na třetím obraze ze série *Césarových triumfů*. Na *Madoně Triufulziu* hlavy andělů ztrácejí před našimi zraky barevnost a proměňují se do oválných forem mraků.

Mantegna však nekládal lidské rysy jen do tvarů mraků ale i do skalisek a kamenů. V malbě *Samson a Dalia* je na levé části zobrazena grotta jejíž otvor ve spodní části evokuje ústa, trubka s vytékající vodou nos, od ní napravo ležící kamen pravé oko a bujná zmeť kamenů na jejím vrcholu vlasy. Rozježené skaliska-vlasy také pokrývají pravou stranu skály s doširoka otevřenými ústy v pozadí malby *Panny Marie ve skalách* [24]. Kristeller uvádí, že tato zvláštní rozeklaná skála vypadá jako sopečné formace čediče, které se nacházejí na Monta Boca mezi Veronou a Vicenzou. Do této oblasti Mantegna často vyrážel. Kristeller tedy kuriozní skalisko vnímá především jako přírodní studii.⁶⁰ Je možné, že Mantegna na svých výletech do těchto oblastí skutečně uviděl skálu, která mu svým tvarem připomínala lidskou hlavu a tento „nalezený obraz“ pak přenesl do své malby.

Domnívám se, že další antropomorfní prvek se nachází na malbě s námětem *Vzkříšení Krista* [25], kterou vytvořil neznámý malíř napodobující Mantegnův styl převážně jeho rytiny z konce padesátých a začátku šedesátých let 15. století. Technická analýza pigmentů ukázala,

⁵⁹ MARTIN 2009, 16- 17

⁶⁰ KRISTELLER 1998, 240

že je nepravděpodobné, že by malba vznikla později než po 50 letech po Mantegnově smrti. V podkresbě malíř neudělal žádné změny a nepřidal ani žádné detaily, takže lze usuzovat, že spíše vycházel už z předem dané kompozice, než že by se jednalo o jeho vlastní invenci. Mohla by to být kopie malby, kterou Mantegna vytvořil pro Gonzagy v Mantově, možná pro jejich soukromou kapli.⁶¹ Siluetu lidské tváře malíř vtiskl do osvětlené strany grotty s hrobem, z kterého stoupá vzkříšený Kristus. Oko diváka vede k tomuto úkazu diagonála kopí spícího vojáka. Není jistě náhodu, že přímo u profilu skalní tváře je položeno další kopí vojáka, který jako jediný nespí a přihlíží výjimečné události Kristova vzkříšení. Antropomorfní skála by tak mohla tématizovat proces vidění a „prozření“. Zajímavé je, že podle Jeanette Zwingenberger se skála evokující modlu nachází na skále na malbě se stejným námětem od Giovanniho Belliniho⁶², který byl s Mantegnou v příbuzenském svazku, a s kterým se navzájem se svými obrazy ovlivňovali.

Vraťme se však zpět k malbě svatého Sebastiána a k jeho oblačnému jezdcí. Kristeller se domníval, že Mantegna vycházel z románského reliéfu na fasádě kostela San Zeno. Podle něj by jezdec mohl symbolizovat pohanství pronásledované křesťanstvím.⁶³ Oproti tomu Milliard Meiss je toho názoru, že Mantegna navazuje na tradici „vizuálních vtipů“, jaké měli především v oblibě iluminátoři rukopisů. Kupříkladu ve ferrarském breviáři se nachází iluminace tváře složené z pergamenu. Horst W. Janson také míní, že nemá žádný význam. Nemá ani nic společného s reliéfem ze San Zeno, jinak by podobně jako na daném reliéfu jezdce doprovázely zobrazení pekla nebo jelena. Místo toho si možná Mantegna až při malbě mraku uvědomil, že získává podobu jezdce, kterou ještě zdůraznil a vytvořil tak „přírodní nebo nalezený“ obraz. Zároveň tak tím poukázal na svoji znalost antických textů. Janson uvádí příklady z Platóna, nebo Lukrécia a z Filostrata.⁶⁴ Životu Apolonia z Tyany od Filostrata se také věnuje Gombrich v kapitole Zobrazení v mracích v knize Umění a iluze, do které zahrnuje také Mantegново *Vyhnání neřestí*. Téma zobrazení v mracích je v Životu předmětem diskuze mezi Apoloniem a jeho žákem. (*“A co jsou ty věci, které vidíme na obloze, když vítr žene oblaka, ti kentauři, jeleni, antilopy, vlci a koně? Jsou to také jen napodobeniny? Je bůh malířem, který se ve svém volném čase takto baví?”*). Ptá se

⁶¹<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/imitator-of-andrea-mantegna-the-resurrection>

vyhledáno, 25.7. 2020

⁶² MARTIN 2009, 70 - 71

⁶³ KRISTELLER 1998, 175

⁶⁴ JANSON 1961, 254-266

Apollonius svého žáka. Oba se poté shodnou, že to tak není a že jen díky vlastní představivosti vkládáme do proměnlivých struktur známé tvary. Uvědomí si, že existují obrazy dvojího druhu. Jedny, které člověk vytváří svými rukama a které napodobují přírodu a pak obrazy, které vznikají v naší mysli, když nám představivost vytvoří z náhodných forem nové obrazce.⁶⁵ Podle Jansona je tedy Mantegnův jezdec jakýsi „antikvářský detail“, který se vyskytuje na mnoha malbách v šestnáctém století a v mnoha variacích, například Corregiově malbě *Jupiter a Io*, nebo v *Sixtinské madoně*.⁶⁶ S tímto názorem souhlasí například Ronald Lightbow a také Belkins tvrdí, že Mantegna svým oblačným jezdcem ukazuje na harmonii mezi náhodným přírodním dílem a uměleckým dílem vytvořeným člověkem. Na druhou stranu se domnívá, že náhodný obraz evokuje spíše tvář ve *Vyhánění neřestí*, kde se jednotlivé formy mraků velmi blíží tvaru tváře, tak že by divák mohl nabýt dojmu, že je vsutku dílem náhody. Jezdec ve *Svatém Sebastianovi* a hlava v mraku na třetí malbě *Cesarových triumfů* je ale daleko více nápadná a reprezentují spíše jakýsi obraz skrytý.⁶⁷ Zcela odlišný názor má však Andrea Hauser, která se domnívá, že jezdec hraje důležitou roli v symbolickém významu celé malby. Podle ní má jezdec několik možných funkcí. Jako přírodní nalezený obraz představuje jakousi nižší archaickou formu, která je přítomná v antickém umění, a kterou charakterizuje monochromnost, a nad kterou vítězí „vyšší“ polychromní křesťanské umění. Zároveň Hauser poukazuje na to, že kdyby jezdec držel kopí mířil by přímo na reliéf zobrazující Viktorii a také na siluetu obličejů z hrubých zbytků cihel, který ukazuje pravou barbarskou tvář antického pohanství, které se kryje za vznešenost mramoru. Jezdec v této interpretaci symbolizuje vítězí křesťanství.⁶⁸

5.2. Albrecht Dürer

Prvky dvojí artikulace hrají důležitou roli i v Dürerových obrazech. Karl Mösender se zabýval tímto tématem a hledal ambivalentní antropomorfní prvky v celém Dürerově díle. Dospěl k tomu, že nejvíce se jich vyskytuje na rytinách a kresbách z let 1496–1498 a po roce 1500 postupně mizí.⁶⁹ Je možné, že Dürera v tomto ohledu ovlivnila první cesta do Itálie v letech 1494 – 1495 a zejména pak studium děl Andrea Mantegny.⁷⁰

⁶⁵ GOMBRICH 1985, 213 Z

⁶⁶ JANSON 1961, 254-266

⁶⁷ ELKINS 1999, 188

⁶⁸ HAUSER 2001, 154-156

⁶⁹ GAMBONI 2002, 33

⁷⁰ MARTIN 2009, 22

Ambivalentní prvky mají v jeho dílech různé účely. Přírodu Dürer obdaňuje zrakem a činí z ní aktivního účastníka děje, přičemž tak zároveň tematizuje proces vidění. Vyzývá diváka, aby uvažoval o své roli na účasti ve vizuální recepci. V jiných dílech plní tyto prvky také roli tlumočnicků skrytých významů a jsou nezbytnými klíči pro hlubší interpretaci.⁷¹

Jedním z prvních děl, ve kterém se Dürer zabýval tématem, které sledujeme je kresba autoportrétu, kterou doprovázejí studie ruky a polštáře. [26] Když toto dílo otočíme, uvidíme sérii šesti polštářů. [27] Každý z nich je zobrazen ve specifické pozici a se svébytně organizovanou kaskádou draperie. Poprvé v roce 1960 upozornil Heinz Ladendorf, že formy polštářů připomínají lidské hlavy a zvířecí masky. Jednotlivé tvary se pak nadále množí při zkoumání polštářů z různých úhlů. Janson, se podobně jako u Mantegnova jezdce domnívá, že se jedná o pouhou náhodu a že Dürer neměl v úmyslu diváka konfrontovat s myriádami skrytých tváří. S tím ovšem nesouhlasí Dario Gamboni a uvádí, že v Dürerově době byl pohled vnímán jako určitý druh kontaktu mezi jednotlivými objekty na úrovni dotyku. Vzniká tak zvláštní vztah mezi podobiznou Dürera, který se dívá na polštář a polštářem, který se dívá na Dürera, což je zvláště patrné v jednom záhybu draperie, který vypadá jako oko. Třetím aktérem těchto reverzibilních dějů je pak umělcova ruka. Gamboni se domnívá, že je pravděpodobné, že umělec svůj model – polštář několikrát přerovnal a pak v různých pozicích nakreslil, přičemž se nechal unášet svojí představivostí, která byla podnícena obrazotvornými záhyby draperie, které evokovaly různé tváře a grimasy.⁷²

Dürer obdařil tváří také dvě skály, které si vyměňují pohledy na *Pohledu na Val d'Arco*. [28] Tento akvarel Dürer vytvořil po návratu z Benátek, a ačkoliv nezobrazil konkrétní místo jako spíše koláž různých prvků, Martin Lebbet pomocí fotografií dokázal, že skály s antropomorfními rysy se v této oblasti opravdu nalézají, ale na jiných místech, než je Dürer zachytil. Tvář napravo čínící nad městem se ve skutečnosti nachází na druhé straně skály. Dürer ji na malbě přemístil, aby mohla čelit druhému skalnímu profilu. Felix Thürleman si všimnul, že na oku pravé antropomorfní skály je jakýsi výrůstek, což by mohlo být klíčem k námětu této malby. Thürleman scénu interpretuje jako biblickou paralelu: *“Jakto, že si všímáš smítka v oku tvého bratra, ale trám ve vlastním oku nevidíš“* (Matouš 7:3). Hlavním tématem celého výjevu je ale znázornění obrazotvorné role lidské představivosti. Zeď s profilem lidské tváře zachytil Dürer i na dalším akvarelu. Na tomto díle

⁷¹ MARTIN 2009, 23

⁷² GAMBONI 2002, 33

také kus naplaveného dřeva znázorněného u zdi nese zoomorfní znaky a připomíná například tuleně nebo jiného savce.⁷³

Na grafickém listu *Pokání svatého Chrysostoma* [29] je v popředí v jeskyni znázorněna zázračně oživená princezna kojící své dítě. Hlavní postava, kající se poutník, je odsunuta do pozadí. Celé výjev je znázorněn nejednoznačně, kojící žena s dítětem může například evokovat v divákovi madonu, od které se však liší absencí šatů. Dürer tak klade apel na aktivní podíl diváka, který je nucen si grafiku důkladně prohlédnout a až díky malé postavě poutníka v pozadí rozpoznat námět díla. Dürer však do své grafiky ukryl i další prvky. Oblé formy na pravé straně skály, kde má mladá žena posazené své dítě, vytvářejí u její hlavy kuriozní zoomorfní obrysy. Druhá strana se od ní naopak liší svojí tvrdostí a ostrými hranami vytvářející siluetu obličej, který koresponduje s profilem tváře Chrisostoma. Antropomorfizovaná skála i kompozice kojící princezny připomíná již zmiňovanou Mantegnovu *Madonu ve skalách*.

Dalším příkladem je Dürerova grafika s námětem narození Krista. [30] Samotný výjev zabírá pouze malou část prostoru, hlavní pozornost Dürer věnoval k vykreslení složitého architektonického schématu. Přístřeškem pro Pannu Marii adorující malého Ježíška je starý chátrající dům. Svatý Josef mezitím nalévá vodu ze studny do džbánu. V pozadí stojí ještě starší kamenná zeď, zřejmě zbytky ještě starší stavby. Její vrchol nese tři kuriozní lidské profily, dva nad sebou a jeden čnící do prostoru, z kterých vyrůstají všemožné rostliny a keře. Rostliny prorážející ruiny starých staveb podle tradice zobrazování tématu narození Krista symbolizují příchod nové doby vůči staré. Podobně motiv džbánu s vodou, který drží Josef, představuje symbol čistoty a neposkvrněnosti Panny Marie.⁷⁴

Domnívám se, že další ambivalentní prvek se nachází na Dürerově kresbě s námětem přibíjení Krista na kříž z jeho *Zelených pašijí* z roku 1504 [31]. Za hlavní skupinou s Kristem tyčí se kmen stromu, na kterém je zobrazen podélný útvar, který se nápadně podobá Kristovu tělu přibíjenému na kříž v prvním plánu. Celek připomíná torzo tělo s rozpraženými rukama, výraznou křivkou napnutého hrudníku a s oblou vertikálou noh, jež je přibítená na strom. Výjev tak může předjímat další vývoj událostí. Pravděpodobně také není náhodou, že zrovna na tento strom umístil Dürer štítek se svými iniciálami. Motiv Krista přibíteného na strom by mohl pocházet z tzv. Legendy o svatém kříži. V té je popsáno, jak Adamův syn Šét zasadil semeno stromu života na hrob svého otce v Golgotě, z kterého poté vyrostl mohutný strom. Za doby

⁷³ MARTIN 2009, 22-26

⁷⁴ MARTIN 2009, 27- 31

vlády Šalamouna měl být poražen a použit pro krov jeruzalémského chrámu, avšak zázračně se vrátil na původní místo. Později z něho byla vytvořena lávka přes potok Cedron, na které se setkali Šalamoun a královna ze Sáby. Nakonec byl ze dřeva stromy vytvořen kříž, na kterém byl ukřižován Kristus. V Německo byl motiv Krista přibitého na zelený větvový kříž velmi oblíbený v době od 13. století, a to zvláště v Porýní. Jako příklad můžeme uvést skupinu mystických krucifixů z Kolína nad Rýnem.⁷⁵

5.3. *Herri met de Bles*

Pozoruhodným způsobem námi sledované téma ve svých malbách používá i Herri met de Bles. Jeho obrazy jsou takzvanými vizuální exogenezi vycházejícími převážně z učení Erasma Rotterdamského, který na počátku šestnáctého století zdůraznil dichotomii mezi doslovným a nedořečeným, mezi viditelným a neviditelným, které překlenuje alegorie. Alegorii má podle něj zprostředkující roli v exogenetickém procesu pro porozumění mezi doslovným a hlubším významem. Jaký má však smysl ukrývat pravdu do alegorických významů? Erasmus se domnívá, že alegorie a hádanky probouzejí posluchače a vyzývají je k učení. Pravda je více přitažlivá, pokud se k ní člověk musí dopracovat přes alegorie a hádanky, než když je zobrazená nahá. Kristus také používal množství alegorií a přirovnání, aby se jeho učení hlouběji zakotvilo v paměti svých učedníků. Podle Erasma je potřeba těchto „posvátných triků“, které by respektovaly Písmo a vedly k pravdě.⁷⁶

Jedním z obrazů, kde Bles tyto posvátné triky aplikoval je malba *Spícího kupce*. [32] Do krajiny se skalisky v pozadí malíř vložil postavu spícího kupce, kterého okrádají opice. Toto téma patří do dlouhé ikonografické tradice. Opice kradou spícímu kupci předměty, které se vztahují na různé hříšné činnosti a ukazují tak divákovi hříšnost a chamtivost zobrazeného kupce. Tento námět vykrytalizoval v městech s rostoucím trhem a kapitalismem, jako byly například Antwerpy. Trh, dostupnost zboží, růst bohatství a s ním spojený hříšný život, bylo důležité téma humanismu na Severu, které zosobnila postava hamižného kupce ztraceného v honbě za bohatstvím.

⁷⁵ ROYT 2006, 140 - 141

⁷⁶ WEEMANS 2009, 307 - 310

Blesův obraz se však od svých předchůdců zásadně odlišuje. Nesnaží se ani tak působit posměch a působit parodicky, jako spíše zobrazit všechny rozličné činnosti, které jsou tradičně spojovány s diaboli, a které vykonávají opice představující d'ábelské síly ponoukající duši člověka. Opice ukazují ukradené předměty, které odděleny od svého majitele, vyjevují divákovi svoji pomíjivost. Bles také jako první zdůrazňuje téma spánku. Zanesl do malby značný rozdíl mezi nehybným spícím a kupcem a nespoutanou změť různých pohybů, které vykonávají opice a také tím, že opice přímo spáče pozorují. Spánek je zde chápán v pozitivním smyslu jakéhosi snového prozření, které nám odhaluje skupina opic vzdálena od hlavní scény. Jedna z nich hledí do jeskyně, jejíž vnitřek je zahalen stínem, a tak nám ukrytý. Symbolizuje tak tajemství skrytého. Jedna z opic také ukazuje na sovu, což byl emblém zatajeného. Když převrátíme náš pohled objeví se před námi lidský obličej, jehož oční důlky tvoří jeskyni, nos zdvihající se skála, prasklina ve skále ústa a strom vous. Bles tak staví do opozice bludného hříšného muže a snovou vizionářskou postavu, pomíjivé a duchovní a snaží se divákem otrást, vyvézt ho ze zavedených konvencí.⁷⁷

Podobným způsobem apeluje Bles na diváka také na malbě s námětem *Cesta na Golgotu*. [33] Erasmus Rotterdamský se ve svých Parafrázích na evangelia vydaných v roce 1521 zabýval tématem neviditelnosti Krista v očích jeho současníků, kteří nedokázali rozpoznat povahu jeho božské přirozenosti. Flámští malíři v letech 1530-1560 upřednostňovali dva způsoby zobrazení na dílech s námětem cesty na Golgotu, jak tuto slepotu nevidomého davu vyjádřit. Jedním z nich byla vizuální konfrontace svatého procesí se skupinou rolníků jdoucí na trh. Druhý způsob spočíval v tom, že Kristus byl znázorněn jen jako malá postava, detail, který se ztrácel v pestré záplavě figur. Divák, který se s námahou snaží identifikovat Krista ve směsici drobných postav se ocitá v pozici jeho slepých současníků. Není nakonec tedy Kristus podoben Silenovi? Ptá se Erasmus Rotterdamský. Postava Silena z Alcibiadesu, který pod svým nelichotivým vzhledem vybízejícím k posměchu a odmítnutí povrchního slepého davu, skrýval svoji vzácnou podstatu, byl častým motivem děl v šestnáctém století. I Blesův Kristus je svým způsobem Silenus. Toto přirovnání je ozřejmáno gesty postav ukazující k fantaskní skále, které malíř vtiskl rysy Silena. Na vrcholu jeho hlavy se vine skalnatá rostlinná koruna. Skalní oblouk napravo

⁷⁷ WEEMANS 2006, 460 - 467

představuje jeho ucho, levý oblouk oko, pod ním, skalní výběžek tvoří zakřivený nos, další výběžky pak rty, které rámuje listnatý plnovous.⁷⁸

Dalším příkladem, který ukazuje, jakým způsobem pracoval Bles s antropomorfními prvky je malba s námětem *Obrácení svatého Pavla* [34]. Zdá se, že s hlavním dějem souzní jak krajina, která se vine v ladné oblé křivce tak i veškeré mosty, průhledy do krajiny, všechny části krajiny se podílejí na svatém ději. Zároveň horizont krajiny vytváří působivý rozdíl mezi skalnatou zemí a nebem a také staví do opozice Damašek, kam se žene Saul a Jeruzalém zobrazený na vrcholku strmé hory, u které se vznáší Kristus obklopen zářivou mandorlou. Kristus spolu se zářivým kotoučem, který ho obklopuje, tvoří oko Boží, jehož je Kristus duhovkou. Pod šípem poselství, který Kristus vysílá se hroutí Saul spojen s ním šikmou vertikálou. Avšak tato osa pak končí ve zvrásněných kamenech nahromaděných před Saulem. Pokud se ně dále zaměříme zpozorujeme, že na nich sídlí malá sova, Blesův známý symbol skrytého a dvojznačného. Vskutku když pak stočíme radikálně svůj pohled, podobně jako radikální je proměna Saula, zjeví se před námi d'ábelská tvář v kamenech. Není jistě náhodou, že vzniká paradox, mezi tím, že divák má možnost spatřit tyto antropomorfní útvary na rozdíl od Saula, který si přikrývá oči rukou. Bles tak tímto vložení d'ábelské tváře vizualizoval Saulovu konverzi vedoucí od d'ábla k Bohu.⁷⁹

Poslední malba s námětem *Povolání svatého Petra* [35] se odlišuje od ostatních uváděných příkladů tím, že ambivalentní prvek je patrný na první pohled. Centrální skála nese podobu orla. Je možné, že Bles v tomto případě vycházel z debat, které byly velmi aktuální v šestnáctém století, točící se okolo přírody jako tvůrkyni uměleckých děl (*natura artifex*). Umělec měl při tvorbě zoomorfní skály na paměti známý citát: „Ty jsi Petr a na této skále postavím svou církev“. Využívá tak slovní přesmyčky, kdy jméno Petr (Petrus) odpovídá slovo kámen (petra). V holandštině ovšem jméno Pieter není shodné s označením pro kámen – steen. Nabízí se však složenina steenarend, což v překladu znamená pevnost a také kamenný orel. Orel pro svoji schopnost regenerovat se slanou vodou, byl také chápán jako

⁷⁸ WEEMANS 2009, 311 - 323

⁷⁹ MARTIN 2009, 42-44

symbol vzkříšení, a tedy i symbol Krista. Bles tak využívá sémantické bohatství, které se v křesťanské ikonografii nakupilo okolo symbolů kamene, skály a orla.⁸⁰

⁸⁰ MARTIN 2009, 46 - 49

6. Struktury forem jako stimul imaginace

6.1. *Natura artifex*

V raném novověku se s mimořádnou intenzitou rozhořela debata o přírodních nalezených obrazech, které nebyly stvořeny rukou umělce, ale samotnou přírodou. Avšak tato zázračná díla přírody vzbuzovala úžas už ve středověku. Zabýval se jimi například ve svém Lapidariu Marbodus a také Jean de Mandeville, který referoval například o achátech z Indie, které v řezu vyjevují rozličné postavy, tváře stromy a dravé ptáky. O tomto fenoménu však píše už Filostratus v již zmiňovaném Životu Apollonia. Filostratus byl ale toho názoru, že obrazy v oblacích nejsou ani tak dílem přírody jako spíš výtvořem lidské představivosti. Dalším starověkým autorem, který se námi sledovaným tématem zabýval byl Plinius. V kapitole o kamenolomech podává Plinius zprávu o tom, že se po určitém způsobu vylomení parmského mramoru objevil obraz Silena. Také se zmiňuje o gemmě Pirro, na které mělo být přírodou vytvořeno zpodobnění Apollona s lyrou a devíti múzami.⁸¹ V raném novověku pak dochází k proměně, přírodní obrazy jsou spojovány převážně s křesťanskou tematikou. Filarete ve svém traktátu o architektuře (1460-1464) se v kapitole o stavebních materiálech rozepisuje o řeckém mramoru, který ve svých mnohobarevných vzorech ukrývá zvířata, tvary rostlin, mraků a dokonce i postavy.⁸² Ještě zásadněji chápal toto téma Alberti, který ve svém spisu *De Statua*, uvažuje o tom, že tyto nalezené obrazy byly podnětem ke vzniku umění: *(„Domnívám se, že umění, které si klade za cíl napodobovat to, co stvořila příroda, má tento původ: jednoho dne byly náhodu objeveny v kmeni stromu, v hroudě země nebo v nějaké jiné věci obrysy, které potřebovaly jen nepatrně změnit, aby vypadaly jako nějaký jiný přírodní předmět. Když si to lidé uvědomili, pokusili se přidáním nebo ubráním doplnit, to, co ještě chybělo k dosažení dokonalé podoby. A tím, že upravovali odstraňovali obrysy a plochy tak, jak to předmět vyžadoval, dosáhli toho, co chtěli, a měli radost. Od toho dne lidská schopnost vytvářet zobrazení rychle rostla, až byl člověk s to vytvořit jakoukoli podobu, ač už materiál neměl žádný obrys, který by mu byl nápomocen.“)*⁸³

S tímto názorem, také souzněl Giovanni Battista Armenini, který tento proces vzniku umění aplikoval na vysvětlení původu grotesek. Podle něj grotesky vznikly ze skvrn, které se

⁸¹ SEIFERTOVÁ 2008, 101-103

⁸² GAMBONI 2002, 29

⁸³ GOMBRICH 1985, 122

nacházely na původně bílých stěnách, a které evokovaly různé fantaskní tvary a stvoření. Podobně také Anton Francesco Doni ve svém díle *Disegno* (1587) spojuje vznik grotesek se zkoumáním skvrn na zdech a přirovnává je k pozorování oblaků.⁸⁴

Jsou však přírodní obrazy způsobeny jen pouhou mylnou interpretací náhodných forem nebo jsou snad vytvořeny zázračným Božím zásahem? To byla otázka, která rezonovala učeným diskuzemi. Takovou debatu například vyvolalo v Haarlemu v roce 1628 zázračné zobrazení katolických kněží a jeptišek v řezu kmene jabloně. Pieter Seanredem však pomocí dodatečných řezů ukázal, že se jedná o chybnou interpretaci náhodně vzniklých tvarů. Zázračnými zobrazeními byli obzvláště zaujati jezuité. Jeden z nich, Allonso de Ovalle (1646) referuje ve svém *Historickém popisu království Chile* o zpodobnění výjevu ukřižování, které se zázračně objevilo na kmeni stromu a přivedlo tak ke konverzi indiány z Limache. Ovalle přitom zdůrazňoval čistotu a pravost tohoto díla stvořeného přírodou odpovídající vroucí konverzi domorodců, kteří jej jako první užřeli.⁸⁵

Množství ukázek přírodních obrazů se objevuje také v díle *Mundus subterraneus* (1665), dalšího jezuitského učenice Athanasia Kirchera. Podle něj existují čtyři vysvětlení vzniku takových děl. V některých případech jde pouze o náhodné seskupení tvarů, které divák pouze interpretuje jako obraz, podobně jako mraky připomínají postavy nebo jiné známé formy. Další vznikají otiskem těla zbaveného života do horniny, která později ztvrdne na kámen. Podobně tak některé svaté přírodní obrazy vznikají podle Kirchera, tak že původně obyčejné předměty, například kříž, byly zahozeny v hlině, s kterou pak ztvrdly a srostly v jedno. Poslední skupina odvozuje svůj původ od Božského zásahu a často předznamenává příchod nějaké výjimečné události. Například v Číně, kdy krátce před tím než se tam kázalo z písma, se objevily symboly křížů na zádech krabů, zatímco v Japonsku v podobný čas se objevil kříž na řezu stromu.⁸⁶ O pár let později další jezuita Claude- François Menestrier ve svém spisu *Umění symbolů* (1662) prohlašuje, že přírodní obrazy jsou pouze výtvořem lidské představivosti a interpretace. Přesto však toto téma nadále rezonovalo v umění, jak to například dokazuje mnohem pozdější zobrazení Krista na kříži zjevující se v mracích od Luise de Silvestra z roku 1734.⁸⁷

⁸⁴ GAMBONI 2002, 37

⁸⁵ MELION/ROTHSTEIN/WEEMANS 2015, 502

⁸⁶ GOODWIN 1979, 147-150

⁸⁷ MELION/ROTHSTEIN/WEEMANS 2015, 507

6.2. Leonardo da Vinci

Umělcem, který dokázal svébytně využít ambivalentní potenciál struktur kamenů či skvrn na zdi byl Leonardo da Vinci. Ve svých Úvahách o malířství píše toto: („*Neopominu mezi těmito radami podati nový vynález o uvažování, kterýž vynález, jakkoli se zdá nepatrný a skoro směšný, přes to je přeužitečný pro povzbuzování vynalézavé představy, a je tento: Budeš-li se dívati na opelichané a zašpiněné zdi nebo na nestejnorodé kameny, můžeš tam viděti sestavy a podoby různých zemí, bitev rozmanitých, hbité pohyby osob, neobvyklé výrazy obličejů, oděvy, a jiných věcí do nekonečna, protože ve změti věcí důmysl se vzchopuje k novým vynalézavostem.*“)⁸⁸ Není tedy studium zbytečné? Hodí-li umělec pouze houbu nasáklou barvou na zeď, zanechá tam skvrnu odpovídající krásné krajině, ptá se Botticelli Leonarda v jeho traktátu o malířství. Leonardo mu odpovídá, že ačkoliv se ve skvrnách dá najít nekonečně mnoho podnětů, je nakonec nejdůležitější, to, co z nich umělec vytvoří, neboť skvrny za nás nevytvoří detaily.⁸⁹ Motiv skvrny vytvořené houbu s barvami se vyskytuje již v Pliniovi. Starověký autor se zmiňuje o malíři Protogenovi, který se trápil tím, že nemohl vystihnout pěnu u tlamy udýchaného psa až ve zlosti na malbu hodil houbu napuštěnou barvou a její otisk vytvořil kýžený efekt.

Leonardo nezůstal jen u čerpání inspirace z forem mraků a skvrn. Na přípravných skicích pro svá díla vrstvil jeden nápad za druhým, až vznikla chaotická změt' různých linií a čar, z kterých poté vybral nejvhodnější kompozici, kterou přetlačil na druhou stranu. Zde mohl celý proces začít od začátku. Postup Leonardovy práce dobře ilustrují jeho všechny dochované přípravné skice s madonou a dítětem.⁹⁰ [36] Gombrich podotýká, že slavný umělec dokonce vycházel ze svých starých skic, jejichž tvarům dával nový význam. Při vytváření skici se svatou Annou, Pannou Marií a Ježíškem vycházel ze starších kreseb Panny Marie s Ježíškem a kočkou a pannou s jednorozcem, které se nacházely na protilehlých stranách jednoho listu. Na nové skice však nahradil předchozí zobrazená zvířata jehnětem. Gombrich upozorňuje na to, že jehně, které je důležitým symbolem Kristových pašijí, bylo dříve kočkou a dokonce jednorozcem, na čemž je nejvíce zarážející, že dochází k „rozchodu“ mezi formou a jejím významem.⁹¹ Pro Leonarda byl chaos linií skic jakousi analogií k pozorování skvrn na zdech. Zcela nové ale bylo to, že Leonardo pouhé pasivní zkoumání různých stimulujících

⁸⁸ DA VINCI 1994, 7

⁸⁹ GOMBRICH 1985, 222

⁹⁰ KEMP 2009, 131

⁹¹ KNIGHT POWELL 2017, 384

struktur obrátil do aktivního procesu, ve kterém umělec tyto struktury nejen interpretuje, ale i vytváří.⁹² Michal Jeannret chápe Leonarda jako někoho zcela fascinovaného nejednoznačností a chaosem, což se projevuje zejména na jeho kresbách vody a živelných pohrom, kde všechny formy víří v neustálých proměnách. Nedokončenost jeho přípravných skic měla zřejmě vliv na vznik techniky sfumata vytvářející jemné přechody a nejednoznačné splývavé linie, které si zachovávají něco z ambivalentní povahy skici.

Leonardovu metodu vytváření skici přejímali i další umělci. Jedním z nich byl například Rafael. Je to patrné na jeho přípravné kresbě k madoně z Bridgewater, různé varianty pozice Ježíška se zde překrývají a svými okrouhlými tvary dokonce připomínají mraky. Dalším umělcem, který čerpal inspiraci z Leonardových experimentů byl Pietro Cosimo. O něm se Vasari zmiňuje, že dokázal dlouhé hodiny zírat na skvrnitě zdi a na mraky, z nichž poté odvozoval všelijaké fantastické bitvy, krajiny a města. Cosimo byl podle Vasariho také velice zaujat různými zázračnými přírodními obrazy. Dokládají to jeho dvě díla, a to malba *Objevení medu* (1500), v jejíchž centru Cosimo postavil antropomorfní strom a malba *Neštěstí Silena* jejíž střed taktéž opanuje strom se zoomorfními rysy.⁹³

6.3. Jan van Goyen

Samuel van Hoogstraten, holandský malíř a básník sedmnáctého století, zaznamenal anekdotu o soutěži třech malířů. První z nich, Knipbergen, načrtl svůj motiv jako „pohotový písar“. Druhý malíř, Jan van Goyen, položil na svoje plátno různé barvy až vypadalo jako pestrobarevný achát a potom z něj bez velké námahy vytvořil krajinu. Nakonec, ale vyhrál poslední malíř, Perseller, který dlouhé hodiny promýšlel obraz ve své mysli, aby ho pak v mžiku zachytil na plátno.⁹⁴ Hoogstraten se věnoval Goyenovi také ve svém spise Úvod do akademie malířství a Viditelný svět. Popisuje, jak Goyen z barevné vrstvy dokázal pomocí letných tahů štětce vytvořit krásné výjevy, jež zdobily vesnice rolníků, lodě, naložené a odplouvající čluny. Goyen si vsuktu jen ve svých raných dílech vytvářel podkresby, a i ty byly velmi schematické. Námět a celkovou kompozici vyvinul až s prvním nátěrem barvy, který zahrnoval i figurální složku, což Hoogstraten opomíná. Velmi se tak blíží metodě práce,

⁹² GAMBONI 2002, 30

⁹³ GAMBONI 2002, 31

⁹⁴ GOMBRICH 1985, 222

kteřou doporučoval Leonardo. Goyen však svůj postup práce obohatil o to, že pracoval i se strukturou dřeva podložky, které prosvítalo pod plátnem. Už jeho učitel Esais va de Velde, upustil od zvyku natírat plátno silnou základní vrstvou, která by zcela zakryla dřevěnou podložku. Goyen pak dále experimentoval s relativně tenkými průhlednými vrstvami, které nechaly prosvítat barvu a vlákna dřeva. Zvláště patrné je to v díle *Pohled na Leiden* (1650) [37]. Zde vlákna dřeva prosvítající přes plátno vytváří vlny ve stinných místech vodní plochy. Stejně tak pomáhají evokovat dřevěné tělo lodi, která je nejbližší k divákovi.⁹⁵

Podobně jako Leonardo i Goyen využíval svých starých skic k vytváření nových nápadů a kompozic. Jedna skica z jeho jediného dochovaného skicáku zobrazuje krajinu s vesnicí a kostelem, na druhé straně listu se však silueta kostela mění ve stožár či loď, která odplouvá od vzdalující se vesnice.⁹⁶

Podobnou metodu, jakou vynalezl Leonardo vytvořil také Alexandr Cozens, který v roce 1785 vydal knihu *A New Method of Assisting in Drawing Original Compositions of Landscape*. Cozens se v ní zabýval metodou náhodného stříkání kaněk inkoustu, které měly umělci sugerovat motivy krajiny.⁹⁷

6.4. Malby na kameni

Způsobem, jakým se umělci mohli identifikovat s tvůrčími vlastnostmi přírody a čerpat podněty z přírodních obrazů, byla malba na kameny, jejichž struktura evokovala známé tvary.⁹⁸ Ruka umělce tak navázala na obraz načrtnutý přírodou a vzniklo tak umělecké dílo, na kterém se podílela jak příroda, tak i umělec. Zvláště oblíbený byl druh vápence zvaný *pietro di arno*. Tento hnědavě zbarvený druh kamene, někdy v řezu vytvářel paralelní linie, v jiných případech keříčkovité útvary a jindy různé fantastické struktury připomínající hranoly domů. Philipp Hainhofer, augsburský patricij a znalec umění, prohlašoval tento druh kamene, ve kterém se umění a příroda spojují, za zázračný.⁹⁹ Vyhledávané byly také různé desky alabastru a achátu jejichž žilkování tvořilo součást kompozice.

⁹⁵ KNIGHT POWELL 2017, 384 - 385

⁹⁶ KNIGHT POWELL 2017, 388 - 389

⁹⁷ GOMBRICH 1985, 218

⁹⁸ GAMBONI 2002, 37

⁹⁹ SEIFERTOVÁ 2008, 109

Kameny tohoto druhu se staly vyhledávaným sběratelským artiklem. Rozsáhlou sbírku měl ve Florencii například Lorenzo d'Medici, a v Římě byly součástí snad každé aristokratické kolekce.

Jedním z malířů, který se zabýval tématem, které sledujeme, byl Antonio Tempesta. Tento umělec pocházel z Florencie a působil v Římě. Na malbě *Přechod izraelitů přes Rudé moře* [38] využil barvu achátové kamenné podložky, jejíž struktura tvoří různé úrovně terénu, které jsou jen zlehka doprovozeny barvou. V prvním plánu se faraonovi jezdci topí ve vlnách Rudého moře, které také tvoří vlnitá vlákna kamene. Za nimi stojí Mojžíš s izraelity na zelené hoře a chválí Hospodina, který se objevuje na nebesích v mracích mezi anděli. Jinak přistupoval ke kamenným podložkám z dendritu, které byly poseté keříčkovými strukturami. Na malbách *Lov na medvěda* [39] a *Lov na kance* [40] z nich vytvořil stromy a také částečně vegetaci a celý výjev pak doplnil o malé postavy lovců na koních, pěších a jejich v doprovodu v podobě psů. Podobným způsobem také vytvořil *Vidění svatého Eustacha*, které vyniká svým výborným zpracováním s antickým chrámem v pozadí a skvělým vytvořením prostorového účinku.

Obě malby *Lov na medvěda* a *Lov na kance* zaujaly Rudolfa II., který je zřejmě záhy po jejich vzniku získal do své sbírky, jak to dokládá záznam z inventáře z let 1607-1611. Rudolf II. měl zálibu v různých vzácných kamenech i křišťálech. Zajímavé svědectví v tomto ohledu poskytuje Anselm Bøetius de Boodt Rudolfův dvorní mineralog a lékař. Popisuje návštěvu vyslance savojského vévody Carla Francesca Manfrediho, kterému císař poskytl možnost nahlédnout do jeho sbírky. Zde byl vyslanec uhranut achátovou mísou na jejíž dně ruka přírody napsala velkými písmeny slovo Ježíš.¹⁰⁰

Malbám na kameny se okolo roku 1600 věnoval Rudolfův dvorní malíř, Hans von Aachen. Vytvořil například dvě malé malby na alabastr s námětem *Zrození Evy* a *Vyhnání z ráje*. Podobná kresba struktury kamene naznačuje, že desky byly vyříznuty z jednoho kusu zřejmě proto, aby bylo zdůrazněno spojení mezi oběma událostmi. Do spodní části první malby malíř umístil terén s vegetací s hlavní scénou zrození Evy. Horní část představuje nebeskou sféru jejíž barvu a oblaka vytváří přírodní struktura kamene. V mraku vymezeným přírodní kresbou se vznáší anděl, jehož protiváhou na pravé straně nebe je slunce se srpkem měsíce, které umělec také umístil do výrazného přírodního útvaru a zbytek nebes posel drobnými hvězdami. Nebeská tělesa se tak účastní okamžiku stvoření. [41]

¹⁰⁰ SEIFERTOVÁ 2008, 115- 119

Druhá malba představuje *Vyhnání z ráje* [42]. Aachen si na ní počínal obdobně jako na malbě předchozí. Do spodní části opět vložil flóru a faunu Edenské zahrady a postavy Adama a Evy a také strom poznání. Hospodin, jež je vykazuje z Edenu, se objevuje v oblaku vykrouženém přírodou. Naproti němu se se stejným poselstvím vznáší archanděl Rafael. Do zajímavého světlého přírodního útvaru mezi nimi vložil Aachen s neobyčejnou invencí neobvyklý prvek černého slunce, které symbolizovalo předobraz zatmění slunce, které se odehrálo při Kristově ukřižování.

Hana Seifertová se domnívá že z Rudolfských sbírek pochází i dvojice kamenných desek s malbami s tématy čerpajících z Ovidiových proměn.¹⁰¹ Přičemž desky jsou malované jak na verzu i averzu. Na jedné z nich zobrazil výjev *Aeolus osvobozuje větry, aby pronásledovaly Aenea*. [43] Zde využil přírodní kresbu, aby evokovala mohutně vzdouvající se vlny a dramatická oblaka. Se zcela stejným přístupem postupoval i na malbě na druhé rubové straně s námětem *Osvobození Andromedy*. [44] Na druhé desce malíř zpodobnil *Triumfální průvod Amora a Bakcha*. [45] Přirozená struktura kamene opět tvoří oblačná nebesa, která nesou bohy. Jejich protiváhou je tmavá dolní část vymezena přírodní barvou kamene s průvodem Bakcha plným nymf a satyrů. Na druhé straně se nachází *Faetonův pád*. [46] Prozářené linie alabastru také zde tvoří nebeskou klenbu. Joachim Jacoby upozornil na to, že tyto čtyři malby byly chápány jako alegorie čtyř živlů: a to *Aeolus osvobozuje větry* představuje vzduch, *Osvobození Andromedy* vodu, *Bakchův průvod* zemi a *Faetonův pád* oheň. Jacoby se také domnívá že tyto desky jsou totožné s díly zapsanými v Matyášovi pozůstalostním inventáři z roku 1619. Téma čtyř živlů bylo předmětem zájmu na Rudolfově dvoře v té době, jak tomu nasvědčují již uváděné imperiální alegorie Arcimbolda, a v těchto deskách opět rezonuje avšak s jinou výrazivou silou.

¹⁰¹ SEIFERTOVÁ 2008, 137

7. Anamorfózy

Anamorfózy jsou svým charakterem velice podobné stimulujícím účinkům skvrn či mraků. Na první pohled divák rozeznává jen podivné hmoty či zmatený chaos různých linií a čar a až s jejich důkladným zkoumáním se před jeho očima náhle vyjeví ucelený obraz, který v okamžiku změny pozice zase mizí, tak jako se vytrácejí povědomé tvary z rychle se přetvářejících oblaků.¹⁰² Tvůrcem těchto zjevených obrazů, ale není ani představivost pozorovatele ani příroda, ale umělec, který tak napodobuje tvůrčí schopnosti přírody. Samotný pojem-anamorfóza poprvé použil Gaspar Schott ve svém spisu *Magia universalis naturae et artis*. Vycházel při tom z řeckého slova *morphe* (forma) a předpony *ana*. V klasické řečtině by se dal pojem anamorfóza přeložit pouze jako *disproporce*. V moderní řečtině však předpona *ana* může znamenat jak určitou negaci odpovídající i předponě *dis* (*disharmonie*) tak i určitou rekonfiguraci odpovídající předponě *re* (*reformace*). Anamorfóza se tak dá přeložit, jako něco, čemu chybí tvar či jako obnovování něčeho, co bylo beztvaré. V pojmu vytvořeném Schottem jsou tak spojeny dva významy poukazující jak na beztvarost anamorfózy tak i na proces její proměny, která probíhá při aktivním pozorování diváka.¹⁰³

Anamorfózy ještě před tím, než jim dal Schott tento název, figurovaly v různých traktátech jako tajemná či kuriozní perspektiva. Barbari považoval anamorfózu jako tajemnou a krásnou část perspektivy ve svém traktátu o perspektivě z roku 1559. Zde popisuje také proces jejich vytváření. Nejprve je nutné vytvořit jednotlivé otvory na libovolné desce s malbou a poté ji postavit čelem k nějakému zdroji světla, tak aby světlo procházející otvory vytvořilo deformovanou variantu obrazu na stěně. Barbari také doporučuje, aby se deformované struktury maskovaly jako krajiny. Pokud se například jedná o portrét zobrazený v této technice, umělec by podle něj měl nos maskovat třeba kamenem a čelo hroudou hlíny. Vracíme se tak zpět k antropomorfním krajinám a Arcimboldovým kompozitním hlavám. Podobně Lomazzo ve svém traktátu o malířství popisuje anamorfózu hlavy Krista z profilu, jehož vlasy byly obratně maskovány vlnami moře. V téže době se o anamorfózách také zmiňuje Giambattista Porta ve svém spisu *Přírodní magie* z roku 1558.

¹⁰² DONAHUE KURETSKY 1974, 219

¹⁰³ GROOTENBOER 2005, 101

Jurgis Baltrušias vyslovuje hypotézu, že o anamorfózy měl zájem také Albrecht Dürer. Tento umělec totiž během svého druhého pobytu v Benátkách napsal svému příteli Pirkhemerovi, že plánuje jet do Bologni, aby se tam naučil taje perspektivy (die Kunst in geheimner Perspektive). Baltrušias se domnívá, že Dürer tím nemusel myslet pouze prohloubení znalostí lineární perspektivy, ale jen její určitou část, anamorfózu, kterou podobně jako Barbari nazýval tajemnou perspektivou.¹⁰⁴ Není tedy zřejmé, co tím Dürer zamýšlel, jisté však je, že jeho žák Erhard Schön již anamorfózy plně ovládá. Na jeho díle *Vexierbilder* [47] divák na první pohled rozezná čtyři táhle útvary linií, ze kterých se noří různé postavy a scenerie. Pokud ovšem divák změní svůj úhel pohledu a přitiskne se prakticky až na úroveň grafiky složí se před ním chaos čar do čtyř portrétů- císaře Karla V., Ferdinanda I, Františka I., a papeže Klimenta VII. spolu s nápisy v němčině a latině, které pomáhají portréty identifikovat. S jednotlivými portréty korespondují i scény, které se k nim pojí, za Karlem V. je zobrazen voják vedoucí koně, za Ferdinandem I. obležení Vídně, za papežem Bůh hrozící Turkovi, a za Františkem orientální postavy a velbloud. Dalším jeho dílem, které už v názvu tématizuje proces vidění se nazývá *Was siehst du?* [48] Znázorňuje v levém rohu Jonáše, který zázračně uniká z těla velryby. Na velrybu přitom míří v pravém horním rohu rybáři. Mezi těmito dvěma scénami se rozprostírá plocha moře, kterou brázdí podivné vlny, které jsou formami anamorfního výjevu. Když divák skloní hlavu až přímo k rytině odhalí výjev rolníka vykonávajícího potřebu. Exkrementy pak končí přímo u divákovy hlavy. Jennifer Nelson se domnívá, že tato satira, vtip mohl vycházet z protestanského prostředí, ve kterém byly často fekálie spojovány s určitými postavami katolické církve. Schön tak chtěl vyjádřit, že určitá poznání mohou vyjít najevo až po změně úhlu pohledu z katolického na protestanský.¹⁰⁵

Podobné zkreslení se nachází u snad nejznámějšího zobrazení anamorfózy, u Holbeinových *Vyslanců*. [49] Celá malba vyniká dokonalým realistickým zobrazením povrchů a předmětů umístěných mezi obě postavy tak, že nabývají dojmu perspektivních cvičení. Baltrušias se domnívá, že tyto předměty, globus, loutna symbolizují sumu lidského vědění a také umění. Ovšem detaily jako přetržená struna na loutně či chybějící píšťala naznačují také marnost a konečnost veškerého lidského poznání. K tomu se váže i anamorfóza lebky, symbol vanitas. Jejím protipólem je Kristus na kříži, kterého odkrývá zelený závěs tvořící pozadí celého výjevu, a který je zároveň třetím činitelem v souhře symbolických

¹⁰⁴ BALTRUŠAITIS 2008, 31-32

¹⁰⁵ NELSON 2015, 18

významů. Vede pohled diváka ke Kristu a odhaluje mu, že jedině víra v Krista vede k poražení smrti, a že jen skrze něj vede cesta smysluplného poznání. Baltrušias uvažuje, že Holbein mohl při tvorbě tohoto díla vycházet ze spisu *Declamation* od Agrippy nebo z *Chvály bláznovství* Erasma Rotterdamského, který poukazuje na bláznovství a marnost vědy tím, že klade vědce do lodi bláznů.¹⁰⁶ Hanneke Grootenboer poukazuje také na to, že anamorfní zobrazení lebky se vyjeví za cenu toho, že zobrazení portrétu se stane nečitelným. Podobně jako anamorfní portrét Karla V., který se ve správných proporcích zobrazí, pokud se na místo, kde je na portrétu zachycena lebka, vloží zrcadlo. Lebka a portrét Karla V. nemohou být názirány najednou, patří do dvou oddělených realit. Anamorfní zkreslení demonstruje omezenost lidského vnímání a symbolizuje tak nemožnost člověka pohlédnout na to, co se odehrává po smrti.¹⁰⁷

Způsob, jakým se přistupovalo ke znázornění portrétů v anamorfním zkreslení, se využíval i při zachycování svatých dějů. Příkladem může být deska z Lipchitské sbírky. Zobrazuje výjev s lavicí s podivně rozšířenými nohama a dva malé stolky pod nimiž jsou zachyceni dva motýli. Nad lavicí a stolky se klene podivná vejcovitá forma. Ze správného úhlu se celá scéna sestaví do zobrazení modlícího se mnicha, svatého Antonína, komu se na stole, před kterým klečí, zázračně zjevuje Kristus. Podivná lavice změní se na stůl, z jednoho stolku stane se kniha, z druhého krucifix. Pozorovatel s hlavou položenou až skoro na úroveň desky, tak prožívá podobné náhlé zjevení jako zobrazený svatý Antonín.¹⁰⁸

Dalším příkladem může být vyobrazení *Smrti svatého Pavla v bitvě v Giboe*. Scéna je zasazen před hořící město se skupinami vojáků. Pavel se vynoří z ostrovu, který rámuje tmavé vody svatého města, až když se divák podívá na malbu ze strany. Jeho kabát tvoří kameny chodníku. Jeho proporce jsou nadnesené a zcela splývají se strukturami země.

Jedním z prvních, kdo se zabýval anamorfózami, byl opět již mnohokrát zmiňovaný Leonardo. V *Codexu Atlanticus* vytvořil kresbu dětské tváře se zkreslenými proporcemi a také kresbu oka., což jsou vůbec první známé příklady anamorfóz. [50] Zkoumá-li pozorovatel deformované struktury Leonardova oka ve snaze najít správný úhel pohledu, tak náhle zjistí, že hledí do oka, které jeho pohled opět vrací a vytváří se zde vzájemná dvojjartikulace vztahu pohledů, která je podobná vztahu mezi divákem a Dürerovy polštáři. Leonardo také jako první popisuje, jak by měly být anamorfózy nahlíženy. Doporučuje, aby

¹⁰⁶ BALTRUŠAITIS 2008,

¹⁰⁷ GROOTENBOER 2005, 136-137

¹⁰⁸ BALTRUŠAITIS 2008, 19

se na ně dívalo z jednoho otvoru, z kterého by se jevily ve správných proporcích.¹⁰⁹ Leonardo anamorfózy vytvořil v souvislosti se zkoumáním, jak se různé proporce mění při různých úhlech pohledu. Také zkoumal problematiku maleb vytvořených v rozích místností a na zaoblených prostorech stropů.¹¹⁰

7.1. *Niceron a Maignan*

Zásadními osobnostmi pro rozvoj anamorfóz byl Jean-François Niceron a Emanuel Maignan z řádu minimů. V první polovině sedmnáctého století byl paulánský klášter na Place Royale pod vedením Marina Mersenne centrem vzdělanosti. Mersenne byl v kontaktu s takovými muži jako byl Descartes, Desargues a Pascal. Roku 1635 založil Academie Parisiensis, která se po jeho smrti stala předlohou pro Academie Royale des Sciences kterou založil v roce 1666 Jean-Baptiste Colbert. Jeho cílem bylo vytvořit místo pro diskuse, kde by se setkávaly teoretické znalosti s praktickými zkušenostmi a také místo pro řemesla a umění. Největší zájem Mersenne projevoval o hudební teorii. Ve svém pojednání Harmonie Universelle se zabývá ideou, že existuje určitý druh hudební harmonie, která prochází, jak pohyby nebeských těles tak i přírodními vědami.

Do tohoto intelektuálního prostředí vedeném Mersennem přichází Niceron ve věku 18 let. Studoval matematiku a zajímal se především o optiku.¹¹¹ Seznámil se se všemi traktáty zabývající se perspektivou, které nabízel středověk, renesance i jeho současníci jako byl Desargues a Vaulezard. Roku 1638 Niceron vytvořil svůj první traktát s názvem Kuriozní perspektiva, který následovala roku 1646 jeho latinská a propracovanější verze *Thamaturgus opticus*, ve které se Niceron více zabýval technikou anamorfních nástěnných maleb a také k ní připojil část věnující se světlu a vrženým stínům. Toto dílo pak sloužilo jako základ pro další verze přeložené do francouzštiny, které byly vydávány v letech 1652 a 1663.¹¹² Traktát Niceron rozdělil do čtyř knih. První z nich se zabývá metodami perspektivního zobrazení, kniha druhá zkoumá odlišné zásady anamorfóz na plochém a trojrozměrném povrchu, třetí se zaměřuje na odrazy anamorfóz v plochých, kónických, a cylindrických zrcadlech. Poslední kniha pojednává o rozložení světelného paprsku v krystalech. Niceron zařadil anamorfní konstrukce mezi magii. Název traktátu *La Perspective curieuse* doprovází podtitulem *Magie*

¹⁰⁹ GROOTENBOER, 103-104

¹¹⁰ VELTMAN 1986, 99-101

¹¹¹ NGUYEN 2016, 103

¹¹² BALTRUŠAITIS 2008, 38

artificielle des effets merveilleux (umělá magie úžasných efektů). Podle něj anamorfózy patří do stejné kategorie jako například slavná Deadalova automata, bronzová mluvící hlava Alberta Magnuse či dřevěná Architasova holubice, která dokázala létat. Onen druh zázraku automatů, které přiváděly k životu divákům skryté síly, byl podle Nicerona podobný proměně anamorfóz. Magie se však v jeho traktátu pozoruhodně snoubí s exaktní vědou založenou na přesných matematických výpočtech a geometrií vizuálních paprsků, které se zásadně liší od empirických metod Vignolových či Barbarových.

Niceron za svůj život příliš necestoval. Podnikl cestu pouze do francouzského kláštera minimů Santa Trinita dei Monti v Římě, byla to však cesta zásadní pro jeho život, neboť se zde setkal s Emanuele Maignanem. Tento umělec pocházel z kláštera z Toulouse a během svého pobytu v Římě se zdržoval v okruhu přátel Athanasia Kirchera, o kterém již bylo zmíněno v kapitole o antropomorfních krajinách. Kirchera s Maignanem spojovala převážně záliba v optice a světle, která vykryštovala v traktát o slunečních hodinách a různých optických přístrojů s názvem *Perspectiva Horaria*. O setkání Nicerona s Maignanem podává svědectví nepublikovaný rukopis z pozdního osmnáctého století Charlese minority, který v něm vylíčil dějiny kláštera Santa Trinita dei Monti. Podle něj Niceron poznal Maignana v momentě, kdy pracoval na anamorfní nástěnné malbě v západním křídle kláštera. Niceron byl touto malbou tak ohromen, že navrhl, aby v její blízkosti vznikla další malba ve stejné technice s námětem vidění svatého Jana na Patmu. Ti dva pak během svého pobytu v Římě diskutovali o matematice a technice anamorfóz, a dokonce si navzájem vypomáhali při práci na nástěnných malbách.¹¹³

Nástěnná malba, kterou byl Niceron při prvním setkání s Maignanem tak ohromen znázorňovala *Vidění svatého Františka z Pauly* [51], zakladatele řádu minimů. O této malbě se Niceron zmínil i ve svém traktátu, ve kterém ji uvádí jako příklad anamorfózy provedené v technice grisaille.¹¹⁴ Dle situování malby, měl divák vstupující do chodby jako první zahlédnout svatého Františka jako klečícího starce v hábitu, jehož zraky jsou upnuty k nebesům. Jak však divák pokračuje dál, forma postavy se postupně rozměňuje v táhlé oblouky a křivky kalabrijské krajiny rámované v popředí velkým stromem, do které jsou zasazeny scény zázraků svatého Františka.¹¹⁵ Druhá malba s námětem *Vidění svatého Jana na Patmu*, [52], již je Niceron autorem, měla působit podobným účinkem. Divák měl opět

¹¹³ NGUYEN 2016, 103

¹¹⁴ BALTRUŠAITIS 2008, 50

¹¹⁵ RAUTZENBERG 2008,32

jako první uvidět nezkreslenou postavu svatého Jana hledícího do dále, která se pohybem pozorovatele pomalu rozplývala do fantaskní krajiny. Na rozdíl od Maignana vytvořil Nicéron však tuto malbu v barvách a ne jen v šedavých a okrových odstínech. Rudý plášť evangelisty mění se v krvavé řeky, tvář v jámy, rokle a jeskyně mezi kterými lze rozeznat ruiny domů Babylonu. Nicéron tak využil samotnou proměnlivou podstatu anamorfóz, aby diváka vedl od postavy svatého Jana k výjevu apokalypsy, kterou vidí svým vnitřním zrakem. Samotný divák prochází tedy také proměnou od pouhého pozorovatele k spoluúčastníka zjevení. Nicéron tak díky technice anamorfózy zdynamizoval kompozici zjevení svatého Jana, jakou použil například už Hans Memling, kde je také zobrazen svatý Jan hledící do dále, zatímco jeho vnitřní vize je znázorněna za ním, viditelná pouze externímu pozorovateli. Zároveň technika anamorfózy souzní i se zobrazeným námětem apokalypsy. Zničená země zobrazí se právě v momentu, kdy se zničí a rozmělní rysy postavy svatého Jana. Avšak zjevení nesymbolizuje jen konec ale i nový počátek, tak jak anamorfóza se neustále tříští a znovu proměňuje.¹¹⁶ Nástěnnou malbu ve stejné technice a se stejným námětem vytvořil Nicéron ještě pro klášter minimů na Place Royale po svém návratu z Říma roku 1644. O rok později zde také vytvořil nástěnnou malbu znázorňující Maří Magdalénu, kterou ovšem nedokončil. Práci mu přerušila studijní cesta a ve stejném roce v pouhých třiatřiceti letech umírá v Aix. Malbu nakonec dokončil v roce 1662 Maignan během návštěvy kláštera.

Nicéron a Maignan byly zásadními osobnostmi pro vývoj anamorfóz. Díky nim se Paříž v této době stala hlavním centrem studia anamorfóz odkud se dále šířily do okolních zemích. Po počátečním rozptylu anamorfóz v německých a vlámských centrech to byli oni, kteří zásadním způsobem techniku tvorby anamorfózy rozvinuli a zdokonalili¹¹⁷

7.2. *Katoptrické anamorfózy*

Katoptrické anamorfózy jsou druhem anamorfóz, které neprobouzí k proměně pohyb diváka, ale cylindrické nebo kónické zrcadlo. K němu odkazuje i jejich název, katatron v řečtině znamená zrcadlo, v doslovném překladu, to, co se dívá zpět.

K jedním z nejranějších znázornění, které je zobrazují, se řadí rytina od Simona de Voueta z roku 1625. [53] Dominuje na ní stůl s velkým cylindrickým zrcadlem, které ve

¹¹⁶ RAUTZENBERG 2008, 29 - 30

¹¹⁷ BALTRUŠAITIS 2008, 60

správných proporcích odráží slona, přikrytého látkou sloužící jako sedlo. Okolo stolu jsou v úžasu seskupeni satyrové, kteří ukazují k divu, který se odehrává před jejich očima, nebo rozhazují ruce v momentu překvapení. Avšak první traktát, který své čtenáře seznamoval s technikou tohoto druhu anamorfóz je až z roku 1630 z pera Velezaurda. On sám v předmluvě svého díla uvádí, že je prvním, kdo o tomto tématu píše a také jej představuje jako nově objevený vynález. Na titulní stranu Velezaurd zobrazil velké cylindrické zrcadlo, ne nepodobné tomu z Vouetovy rytiny, avšak slona vyměnil za portrét Ludvíka XIII. [54] Velezaurd byl toho názoru, že jeho předchůdci tvořící katoprické anamorfózy je dělali nesprávně. On tedy jako matematik vytvořil nezbytné výpočty, diagramy, lineární rámce, ve kterých znázornil, jak se různé komponenty zobrazí na odrazu zrcadla.¹¹⁸ Avšak jejich složitost a přebytečná preciznost zároveň tvořila překážku, kterou bylo pro mnohé umělce obtížné překonat. Zjednodušit a zpřístupnit širšímu publiku Velezaurdovy techniky si položil za cíl již zmiňovaný Francois Niceron. Ten do svého spisu dodal metody jednodušší i komplikované, které vždy doplnil postupy, ve kterých se mísila čistá věda s praktickými kompromisy. Od Velezaurda také převzal zmiňovaný portrét Ludvíka XIII. [55] On sám již jako osmnáctiletý mladík vytvořil portrét Jacqua d'Auzoles v roce 1631 [56], který patří k jeho nejranějším kresbám, které můžeme datovat. Nicerona tento druh anamorfóz fascinoval. Navrhoval, aby se vytvářely v mozaikách či na podlahách okolo sloupů s lesklým nátěrem, které by zastupovaly cylindrická zrcadla, a ve kterých by se jako zázrakem náhle zjevovaly postavy a tváře. Podobným efektem měly působit i kónická či pyramidální zrcadla umístěná na stropech. Divák, který by k nim vzhlédl, spatřil by, jak se ze zdánlivě nahodilých tvarů umístěných na podlaze scelují nové formy a obrazy. Niceron také doporučoval, aby se staly součástí dekorace grott, a dokonce přiložil adresu řemeslníka, který se specializoval na různé typy zrcadel. Ještě dále rozvíjí tyto představy ve svém traktátu Breuil. Jeho Praktická perspektiva z roku 1649 je plná vyobrazení s celými místnostmi zaplněnými pyramidálními zrcadly, která byla připevněna k podlaze, stropu i ke stolům.¹¹⁹

Tématem, které sledujeme se také věnoval Bettini ve svém spisu Apiaria z roku 1642. Avšak použil zastaralé metody, která se používala k vytvoření klasických anamorfóz, a to použití perforované desky s kresbou, ke které se přiložila svíčka, aby tak její světlo přeneslo obrysy kresby přímo na cylindrické zrcadlo. Výsledné dílo tak nenabývalo nutné drastické zvětšení do oblých objemů, ale stalo se pouze kresbou s prodlouženými proporcemi.

¹¹⁸ BALTRUŠAITIS 1977, 147- 150

¹¹⁹ BALTRUŠAITIS 1977, 44 - 49

O rozšíření tohoto typu anamorfóz se zásadně zasloužil již zmíněný Athanasius Kircher. Ve svém *Ars magna* také shromáždil většinu platných metod, ale ani on se nevyvaroval Bettiniho metodě s použitím světla svíčky. Na Kirchera navázal jeho žák Gaspar Schott svým traktátem *Magia universalis*. Jeho práce je komplexnější, ale i on zahrnul k metodám tvorby cylindrických anamorfóz postup se svíčkou.

Podobně jak klasické tak i katoptrické anamorfózy se na konci sedmnáctého století staly součástí více populárních matematických a fyzikálních traktátů učenců. Objevují se v Ozanamových *Récréations mathématiques et physiques* z roku 1694, také v traktátech J. C. Storma (1704) a J. C. Wolfa (1715) a v Základních lekcích z optiky od Abbého de Caile (1756) a dále se rozšiřovala do všech koutů Evropy a dokonce i za její hranice a do Číny.¹²⁰

¹²⁰ BALTRUŠAITIS 1977, 155 -157

8. Antropomorfismus v čínském umění

8.1. Anamorfózy

V druhé polovině osmnáctého století dochází k největšímu rozptylu anamorfóz. Anamorfóza dříve pojímaná jako div geometrie, o které diskutovali matematikové a geometři a jež plnila kabinety kuriozit či soukromé sbírky se stala dostupnou ve všech koutech Evropy. Jezuité ji dokonce donesli až do svého kláštera v Pekingu. Zprávu o tom podává J. B. du Halde (1735). Podle něj zde byly zobrazeny čtyři nástěnné malby čtyř mužů, které ovšem při pohledu zpřímá vypadaly jako krajinné scenérie a až z určitého úhlu se složily do pevných forem. Du Halde popisuje, jak tyto výjevy naplnily úžasem císaře a jeho dvůr, podobně jako další anamorfózy s cylindrickými, kónickými i pyramidálními zrcadly, jaké mu ukazoval jezuita Grimaldi. Kromě toho klášter v Pekingu disponoval mechanickými automaty, camerou obscurou a magickými lucernami. Jezuité vlastnili takovou neobvyklou sbírku předmětů, aby co nejlépe zapůsobili na císaře K' ang – hi (1654-1722), který se zajímal o astronomii a matematiku a jehož podpora byla zásadní pro šíření křesťanství. Do kláštera v Pekingu tak byli svoláváni převážně matematici, astronomové, a fyzici a stalo se z něj důležité centrum vědy s vlastním kabinetem kuriozit.

V Číně se ovšem objevují také cylindrické anamorfózy. Většinou zobrazují opakující se motivy a to milence, vojáka se šavlemi v každé ruce, muže sedícího na slonovi a jezdce na koni. Podobně jako v Evropě jsou místa, kam se má položit zrcadlo označené kruhem či sférou. Liší se ovšem tím, že nejsou konstruované podle žádné geometrické mřížky nebo schématu, ale jsou malovány přímo podle pohledu do zkresleného odrazu v zrcadle. Výsledkem je tak malba, která není nikdy úplně rozostřena, což odpovídá prvním stupňům vývoje tohoto druhu anamorfóz v Evropě. Nabízí se tedy otázka, zda tyto anamorfózy byly odpovědí Číny na podněty přicházející ze Západu. Avšak odporuje tomu fakt, že co se týče malířství se Čína stavěla odmítavě k výtvarným západním malířstvím. Malby, které ukazoval jezuita Buglio císaři, který odešel do Číny roku 1639, nevyvolaly odezvu, která by překročila hranice teorie. Stejně tak pokus obsáhnout prvky lineární perspektivy do díla Chiao Ping – Chena, který pracoval s jezuitou nepřineslo žádné ovoce. Podobně Wu-Li, který navštívil Řím roku 1681 nepřijal žádné z témat a technik, které mu toto město nabízelo. Systém perspektivy

zdál se pro čínské umělce zcela cizí a spojený pouze s křesťanskými náměty nebo s znázorněními pocházejícími z Evropy.¹²¹

Avšak již zmiňované cylindrické anamorfózy nenesou žádné znaky, které by odkazovaly k evropskému umění či snad podnětu vycházejícímu od jezuitů. Oproti tomu zrcadla měla v čínské kultuře dlouhou tradici. Zrcadlům byla připisována zvláštní moc. Svým zářivým povrchem budila dojem příbuznosti s hvězdami, sluncem a měsícem. V zrcadlech se soustředil jasný oheň slunce a čistá voda měsíce. Zrcadlo se stalo talismanem, neboť se věřilo že planety a hvězdy ovládají lidský osud a zrcadlo, které s nimi bylo spojené, mohlo přinést bohatství a odhánět nebezpečí. Zároveň mělo moc odhalovat věci očím skryté a neznámé.¹²² Existovalo velké množství druhů zrcadel se zvláštními schopnostmi: zhaoyao jing (zrcadlo odhalující démony), zhaogu jing (zrcadlo odhalující kosti), zhishi jing (zrcadlo znající budoucnost), a jianshen jing (zrcadlo odhalující duchy). Jsou nám také známá takzvaná „kouzelná“ zrcadla, která odrážela dekor vypracovaný na jejich druhé straně. Trik spočíval v tom, že obsahovala dvě vrstvy – nereflexivní spodní, která nesla dekor a vrchní vysoce reflexivní, kterou ale zároveň mohlo projít světlo¹²³.

O výjimečnosti zrcadel v Číně nám podávají zprávy také misionáři. Jarric po svém návratu z Pekingu roku 1600 píše o tom, že zrcadla jsou zde ve velké úctě. Podobně Grueber zaznamenává, že v Číně jsou zrcadla neobyčejně kvalitní, a že Číňané jsou experty v tomto umění. Dokonce jsou zrcadla spojována s kouzly a divy v popisech holandských misionářů, kteří byli vysláni do Číny roku 1655, ačkoliv není specifikováno, o jaké triky se zrcadly se jedná a zda to byly anamorfózy.

Ze všech anamorfóz, které jsou k nám dispozici pocházejí nejstarší z dynastie Ming (1368–1644). Z této periody pochází jistě znázornění bojovníka s dvěma šavlemi [57], jehož detaily oděvu a brnění odkazuje na dobu od roku 1500 do raného sedmnáctého století a jež nachází blízkou analogii ve znázorněních na porcelánu pocházejícího ze šestnáctého století. Ve většině případech tento bojovník představuje Kuana Yu, vojenského hrdinu kanonizovaného ve dvanáctém století, který se stal roku 1594 bohem války pod jménem Kuan- Ti. Stejně tak typické anamorfní zobrazení milenecké dvojice [58] pochází z erotického cyklu, který vyvstal v době dynastie Lungh-ch ing (1567 – 1572) a dynastie Wan-li (1573 – 1619) a náhle zaniká v dynastii T'sing roku 1644. Ilustracím z tohoto cyklu přesně odpovídá

¹²¹ BALTRUŠAITIS 1977, 159 - 163

¹²² RIPLEY HALL 1935, 183 - 187

¹²³ OLSHIN 2012, 133 - 134

způsob svázání nohou a oděvu a také moh-siung, oděv zakrývající ňadra. Stejně tak anamorfní znázornění ženy na houbovitě skále [59] odpovídá těmto ilustracím.

Nabízí se také otázka, zda čínské anamorfózy hrály nějakou roli ve vývoji anamorfóz v evropském umění? Jurguis Baltrušias se domnívá, že je to možné. Zdůrazňuje přitom, že muselo uplynout jedno století, než katoptrické anamorfózy nahradily jejich starší přímé anamorfózy a to v době, kdy Evropa znova obnovila vztahy s Východem. Navíc tento druh anamorfóz nevznikl proměnou geometrického perspektivního systému, ale přišel nezávisle a v archaické podobě. Baltrušias také upozorňuje na to, že jedna z nejstarších znázornění cylindrických anamorfóz zobrazuje slona, který patří k nejcharakterističtějším symbolům Asie. Zároveň se Vouetova grafika velice podobá jedné existující čínské anamorfóze zobrazující jezdce na slonovi. [60] Spojuje je jak pozice zrcadla, tak i vyobrazení postroje a látkového sedla. Vouet vytvořil tuto grafiku roku 1625 v Římě, avšak toto téma pochází zřejmě odjinud a je mnohem starší. Vouet roku 1611 jako člen družiny Charlese Harlay de Sancy odešel do Konstantinopole, kde zůstal rok a poté odešel do Benátek. V Konstantinopoli mu poskytl audienci Ahmed I., kterému dokonce vytvořil portrét. Palác zřízený pod vládou Sulejmena I.(1520-1566) disponoval také speciálním pavilonem pro čínské sbírky. Vouet měl mnoho příležitostí prohlížet si a kreslit předměty z této sbírky, a dokonce i některé získal. Je možné, že perspektivně zkreslená kresba slona na jeho grafice odpovídá skutečné čínské anamorfóze ne však její odraz v zrcadle. Ve skutečnosti totiž na odraze v cylindrickém zrcadle vznikají v horní partii tři elipticky tvarované křivky, tak že působí jako by byl nad výjevem zavěšený zvlněný závěs. Tato odchylka by mohla být způsobena tím, že v Římě ještě nebyla dostupná cylindrická zrcadla, která by výjev správně zrcadlila. Baltrušias se tak domnívá, že cylindrické anamorfózy se tímto způsobem z Číny přes Konstantinopol rozšířily po Evropě.¹²⁴

8.2. Živoucí krajina

Čínská krajinomalba byla založena na základě filosofických úvah, podle kterých je veškeré universum formováno vírem navzájem se doplňujících sil a principů. Shao Yung (1011–1077) jeden z hlavních filosofů jedenáctého století, definuje základy objektivního učení jako zření věcí myslí spíš nežli okem, která je schopná proniknout pod povrch věcí a rozpoznat ony hluboké principy probíhající celou přírodou. Stejně tak Ching Hao (870-930),

¹²⁴ BALTRUŠAITIS 1977, 164 - 169

který formuloval první ucelenou teorii krajinomalby, rozlišoval pojmy mezi objektivní realitou – ssu a pravdou- chen. Přičemž umělec chápal jako někoho, kdo je opatřen schopností proniknout jednotlivými objekty, archetypy (hsiang) jako je například hora a uchopit jejich základní podstatu.

Role umělce zpodobňující krajinu, tak ani tak není její pouhé napodobení ale spíše její znovuvytvoření podle stejných principů na nové médium. Umělec spojen s přírodními silami a nebem je chápán jako spolutvůrce kosmu.¹²⁵ Samotné slovo krajina je složené ze dvou slov shanshui – hora/voda. To ovšem neodkazuje pouze jen na dané elementy, ale je manifestací hlubšího jednotného systému, který je charakterizován souhrou dvou antitezí, které jsou formulovány jako yin a yang. Tato koncepce dvou protichůdných sil odpovídá všem aspektům reality a podřizuje se jí veškerý řád vesmíru a je také charakterizována tím, že každý prvek potřebuje ke své úplnosti svůj protiklad, s kterým by měl tvořit harmonickou symbiózu. Voda a Země tvoří dvě síly, které vytvářejí harmonickou křivku krajiny, kterou umělec musí zachytit ve své nekonečnosti na konečném prostoru. Krajinomalba vyjadřuje dialektickou strukturu světa také skrze množství různých činností a detailů, které vyjmenovává Shitao. Nebe objímá zemi s celou svou šíří různých mraků a větrů a zemi oživují všechny její řeky a skály. Mraky nejen ukazují monumentálnost skal, ale zároveň zastávají komunikační funkci mezi dvěma protiklady – horou a vodou, a jejich struktury se mohou zapsat do tvárného charakteru mraků. Voda a mraky hrají podstatnou roli pro horu, která je bez nich jako mrtvá kostra a zároveň skály a kameny tvoří kosti hory, proto se skálám říká kořeny mraků (yu ben). Je to obraz světa, ve kterém jsou všechny elementy navzájem spojeny a prolínají se v neustálém procesu proměny.¹²⁶

Zároveň dva základní principy yin a yang získaly také zoomorfni podobu – draka a tygra. Smyčky těla draka vytvářejí kopce a hory, avšak v jeho blízkosti se také vždy nachází tygr, pohybují se a dýchají, a přitom uvolňují energii, která prochází přírodou a ovlivňuje ji. Do jaké míry sahá jejich vliv lze zjistit podle přesné lokalizace tygra a draka. Ovšem vrcholky hor a kopce podléhají také vlivům různých planet, například špičaté odpovídají Marsu, zaoblené zase Venuši. Blahodárné či zhoubné účinky kopců se také dají poznat podle jejich tvaru, velice neblaze například působí vrchy podobné koňskému oku, želvě nebo košíku. Tyto principy odhalování živých organismů jakožto součást kosmografie byly praktikovány za dynastie Chan, ale konkrétní a definitivní podobu získaly za dynastie Sung, ve které se

¹²⁵ FONG 1992, 75 - 76

¹²⁶ DAMISCH 2002, 216-219*

uchovaly až do dnešních dob. Hledání zhoubných výparů v krajině bylo praktikováno podle této metody ještě v době evropských koncesí.

Chápání krajiny jakožto místa, na které působí těla živých organismů, zřejmě poskytuje vysvětlení krajinomaleb, ve kterých dřímají obři a zvířata. Na krajinách z dynastie Tchang je možné v ostře zalomovaných skalách spatřit siluety divokých zvířat nebo lidí. Li-Šan zobrazil na krajině z počátku třináctého století [62] rozeklaná skaliska a stromy utápějící se v mlhovině, avšak na druhý pohled je možné si povšimnout množství zvířecích i lidských profilů vyrážejících ze skal a skvrn. Antropomorfní chápání krajiny se objevuje i v teoretických spisech. Teoretik z doby dynastie Sung Žao – C'žan například uvádí, že hory mají svůj vlastní tep, takže jsou jako živí tvorové a ne jako mrtvé věci. Čan Jan-jüan (10. stol.) připodobňuje vrcholky hory z maleb z dynastie Wey k roztaženým prstům na natažené ruce. V tchangské době se také určitému tahu štětce pro malbu hor říkalo tvář démona nebo lidská kostra. Čan Čuo zase doporučuje, aby mezi horami byla jedna nejvyšší – hostitel a okolo ní hory menší – hosti.¹²⁷ Poprvé v dynastii Tang se objevily malby skal a kamenů jako zosobnění přírodních principů. Skály byly chápány jako jádra a kosti země a svou stabilitou také zosobňovaly moc, zatímco malby stromů, které připomínaly zkroucená těla draků, symbolizovaly život. Avšak borovice v neokunfucialismu také reprezentovala vznešeného výjimečného učence – chun- tzu. Li Cheng do borovice vkládal tyto lidské charakteristiky, strom tak v jeho dílech představoval v lidském světě ztracený morální řád. Ačkoliv se od něj nezachovalo žádné původní dílo, jeho vliv byl velmi široký. Dochovala se kopie jeho díla z dvanáctého století s názvem *Cestovatelé v zimním lese*. Malba zobrazuje scénu z života Buddhy, princ Siddharta na cestě za osvícením narazí se svými dvěma sluhy na hustý les. Jejich postavy nalézají odezvu v stromech lesa, kterému vévodí mohutná borovice – symbol vznešeného muže, který je obklopen nižší vegetací. Na Li Chenga navazuje také Kou Hsi. Jeho malba s názvem *Staré stromy* [61] zobrazuje bizarní prázdnou krajinu, kterou protínají stromy s větvemi, které se podobají útočným pařátům ptáků a kameny podobné lidským lebkám. Antropomorfní stromy Li-Chenga hrály také důležitou roli pro malíře z dynastie Yuan. Pro umělce z této doby však stromy představovaly jakýsi druh autoportrétu a shluky stromů shromáždění přátel. Takovou skupinu stromů můžeme vidět na malbě *Vrány na zimních stromech* od Chih- ch'uana.¹²⁸

¹²⁷ BALTRUŠAITIS 2008, 203-204

¹²⁸ FONG 1992, 403- 404

Baltrušias podotýká, že ono zoomorfní znázornění dvou základních principů v podobě draka a tygra nalézá odezvu v zobrazení kamene mudrců v Herbáři ze čtrnáctého století. [63] Tygr je součástí skály, lze snadno rozeznat jeho kropenatou hlavu a natažené drápy. Naproti němu stojí muž s napřaženým krumpáčem, který se ho buď chystá zaseknout do skály nebo se brání před zvířetem. Na tygra také dopadá sluneční paprsek ozřejmující jeho spojení s nebeskou sférou. Tygra doprovází drak, který ovšem jen stojí na vrcholku skály. Toto znázornění lze srovnat s podobným výjevem od již tolikrát zmiňovaného Athanasia Kirchera, které pochází z jeho spisu *China illustrata*. [64] Zobrazil zde horu z provincie Kiamsi, jež je rozdělena na dva vrcholy. Vyšší představuje draka a nižší tygra, který vypadá jako by se chystal zaútočit. Obě zvířata jsou sice zobrazena pouze stojící na skále, přitom však tvoří její neodlučitelnou součást. Společné prvky z těchto dvou znázornění zřejmě pocházejí z analogických zdrojů. Skála s lidskými rysy se nachází také na malbě *Pokušení* od brueghlovské školy. Jsou do ní vytesány dvě hlavy, z nichž jedna nese špičatý klobouk čínského stylu. Podobně se temná silueta lidské tváře ve skále rýsuje na obraze od Diercka Boutse *Peklo*, ve kterém ďábel shazuje zavržence ze skály dolů. Téma svržené postavy objevuje se také na malbě na hedvábí z Tuchuangu (10. stol.), kde je padající postavou Ťing-kang, který je zázračně ve vzduchu zadržen Avalókitešvárou, přičemž obě malby mají podobnou kompozici, ve které je muž zachycen padající hlavou dolů. Monumentální skála s výrazně vykrojenými rty a zamračeným pohledem se tyčí mezi menšími skalami na malbě Kuan – Tchunga (10. stol.), velice se přitom podobá antropomorfní skále Bosche z levé strany triptychu *Fůra sena*.

Baltrušias se domnívá, že některé podobné projevy se dají vysvětlit analogickou interpretací skutečné krajiny. Podle něj krajina jak na Východě i Západě procházela podobnou proměnou, kterou charakterizuje její chápání jako živého organismu a hledání zoomorfních a antropomorfních tvarů na jejím povrchu.¹²⁹

8.3. *Inspirativní chaos*

V rámci filosofických úvah, ve kterém byl celý kosmos chápán jako výslednice dvou protichůdných sil a role umělce znamenalo do těchto principů proniknout se od konce osmého

¹²⁹ BALTRUŠAITIS 2008, 208-209

století vyvinul proces malby, který spočíval v stříkání inkoustu na hedvábí nekontrolovaným spontánním pohybem, díky kterému se mohl umělec co nejvíce přiblížit oněm kosmickým silám. O těchto umělcích, kteří zavrhlí ortodoxní způsob malby a patřili do takzvané skupiny „nеспoutaných“ (i'-pin) bylo zaznamenáno mnoho legend. Chu Ching Hsuan popisuje pracovní proces umělce Wang Mo, který, když se cítil připraven malovat, se dostal do určitého stavu opilosti, ve kterém stříkal inkoust na hedvábí a poté ho roztíral štětcem, kopal do něj a stíral dlaněmi a z kompozic, které tvořil se postupně vynořovaly řeky, stromy a hory. Chan Cheng-yuan o něm dále zaznamenává, že někdy v opilosti dokonce do inkoustu namočil svoje vlasy a ty pak obtisknul na hedvábí. Podobným způsobem pracoval také Ku, který si rozložil množství vrstev hedvábí na podlahu, potom opilý vínem běhal okolo nich a stříkal na ně inkoust a barvy. Na místa, kde rozlil inkoust a barvy pak položil velký kus látky, na který nechal někoho usednout a on poté sám vzal hedvábí za jeden roh a tahal jej do různých směrů. Avšak asi nejpropracovanější techniku používal Fan-yang shan-yen. Nazýval ji shui hua – vodní malba a spočívala v tom, že se do jámy obložené jílem nalila voda, do které umělec nalil inkoust a různé barvy. Po několika dnech, kdy už voda začala prosakovat ven, do ní umělec vložil kusy hedvábí, které potom třel. Na hedvábí tak vznikaly staré borovice, pitoreskní skály, domy a hory. Anekdota a legendy o umělcích tvořící pod vlivem alkoholu překračuje dobu dynastie T'ang. Například anekdota o mnichovi Tse Yen, který během opilosti namočil do inkoustu utěrku, kterou pak mrskl na nově omítnutou zeď. Dalšího dne pak malbu dotvořil pár tahy štětce a vznikla kompozice s divoce rozevřenými větvemi a hnjícími kořeny. Také Ku Chung-shu pod vlivem alkoholu stříkal inkoust na pruhy hedvábí, které pak ponořil do proudícího potoka. Ze skvrn, které tak vznikly vytvořil nádhernou krajinu. Základem spojení kreativního procesu s opojení alkoholem byla myšlenka pocházející z taoismu, že stav nevědomé prázdny mysli (wu.chsin) dokáže podpořit některé činnosti. Tohoto stavu však šlo dosáhnout i bez pomoci omamných látek. Například Weng Tung popisuje, jak v okamžiku zapomnění, že drží štětec, a že se před ním nachází papír, vytvořil náhle množství maleb bambusu.

Umělci však nacházeli také inspiraci ve tvárných strukturách mraků či jiných přírodních „nalezených obrazech“. Malíř krajin Chai Yuan-shen, který byl také bubeníkem v jedné lokální kapele, byl při jednom vystoupení tak pohlcen pohledem na strukturu mraků, že zapomněl, co dělá, ztratil rytmus, a tak mátl ostatní hudebníky.¹³⁰ Při pohledu na letní mraky rozetřené větrem náhle pochopil mnich Huaisu techniku „štětce“ a zažil samadhi

¹³⁰ LACHMAN 1992, 501-502

(extázi) z inkoustu.¹³¹ Sung Ti poskytuje návod, jak hledat přírodní nalezené obrazy. (*“ Zvolte si starou pobořenou zeď, napněte na ni bílé hedvábí. Pak jí ráno a večer pozorujte, dokud přes hedvábí neuvidíte výmoly, plošky, čáry a praskliny rozvalin. Zachyťte je duchem i očima. Z výčnělků učiňte hory, z prohlubní vodní plochy, z děr rokle, z prasklin bystriny, z nejvíce osvětlených částí nejbližší body, z nejtmašších nejvzdálenější. Vše uchovejte hluboko v sobě a brzy uvidíte lidi, ptáky, rostliny stromy a postavy poletující nebo pohybující se mezi nimi. Můžete si pak pohrávat se štětcem podle své fantazie. Výsledkem nebude dílo lidské, ale nebeské.”*)¹³² Tato poučka se pozoruhodně blíží již v předchozí kapitole zmíněné Leonardovo doporučení nacházet náměty ze skvrn či ze struktur kamenů. Strukturou náhodných forem byl fascinován také již zmiňovaný malíř Kuo Hsi. Spisovatel z dvanáctého století Teng Ch'un o něm zaznamenal, že poradil zedníkovi, který se chystal omítnout zeď, aby nepoužíval zednickou lžici, ale aby házel omítku volně na povrch zdi. Potom co hmota uschla, na ni pomocí inkoustu vytvořil vrcholky hor, údolí a lesy, které vypadaly jako by je vytvořilo samo nebe. Jeho již zmiňované dílo *Staré stromy*, nese expresivní rukopis odkazující ke skupině „nespoutaných“. Jeho stromy a skály zdají se jako by svou živostí a expresivností dalece přesahovaly běžné tvary.¹³³ Fantaskní krajina zachycena expresivním rukopisem se nachází také na jeho další malbě *Rané jaro* (1072) [65]. Kompozice vytváří dramatickou reinterpretaci prázdných míst zahalených mlhou, z kterých se noří bizarní vrcholky hor a stromů. Weng Fong poznamenává, že celek ukazuje jak antropomorfní obrysy částečně skryté a odkryté mlhou, tak celá křivka kompozice se kroutí jako drak vypínající se vzhůru. I další díla čínské malby a později i japonské se vrací k tématu napětí mezi prázdnými prostory a plnými formami, které nechávají na divákovi, aby rozhodl, co se za prostory zakrytými mlhou a opary skrývá. Tato úloha diváka a s ní spojená nejednoznačnost maleb byla uvědomělým záměrem, kterého si byli vědomi jak umělci tak i soudobí teoretici. Jediná dochovaná malba malíře Li-Kungniena s námětem *Zimní krajiny* byla v katalogu císaře Hui-Tsungu připodobňována k tvarům, které se vynořují a zase mizejí ze širé prázdnoty, vznášející se mezi existencí a nicotou. Mnohoznačnost tvarů a forem představovala neustály koloběh sil a tím související proměnlivost jednotlivých elementů přírody a také zdůrazňovala imaginativní schopnost člověka vytvářet z nicoty tvary. Shih-t'ao ve svých Zaznamenaných úsloví o malbě popisuje komplexnost přírody, ve které si jednotlivé prvky navzájem odpovídají: (*„Hora je*

¹³¹ DAMISCH 2002, 222-223

¹³² BALTRUŠAITIS 2008, 213

¹³³ FONG 1992, 94- 96

Mořem a Moře je Horou. Hora a Moře znají pravdu o mém uvědomění: všechno přebývá v člověku skrze štětec! Skrze inkoust!“¹³⁴)

Na tvorbu malířů i'-pin navazují malíři z dynastie Yuan. V této době dochází k radikálnímu přerodu. Krajinomalba se obrací od narativní a reprezentativní funkce k určitému kaligrafickému přístupu ve smyslu „psaní idejí“ (hsieh-i), který obsáhl jak slova tak i obrazy. Umělci systematicky zkoumali obrazová schémata stylů starších dynastií, které potom převedli do určitých jednodušších kaligrafických formulí a vytvořili tak slovník nových individuálních expresivních stylů.¹³⁵ Krajinomalba se nesnaží dosáhnout realističnosti, ale naopak zdůrazňuje, že se jedná o malbu vytvořenou štětcem a inkoustem. Tato změna je zřetelná srovnáme-li například výrok Chang Yen-yuan, který tvrdí, že malba není výtvořem lidského ducha, ale přírody, s tvrzením teoretika Tung Ch'in-ch'ana z doby pozdního Mingu. Podle něj se malba nemůže rovnat s přírodou co se týče zázraků řek, hor a krajiny, ale příroda zase nemůže soutěžit s malbou co se týče divů tahů štětce. Avšak metoda volného stříkání inkoustu na hedvábí či hledání inspirace v různých strukturách již umělci v této době opustili. Inspiračním zdrojem z maleb tříd i'pin byl pro ně především volný expresivní rukopis, který přetavili do vlastního individuálního stylu.¹³⁶

¹³⁴ GAMBONI 2002, 24-25

¹³⁵ FONG 1992, 431

¹³⁶ LACHMAN 1992, 504-506

9. Závěr

Antropomorfismus propukl plnou silou v malířství v 16. a 17. století a to nejčastěji ve formě ambivalentních prvků, ve kterých se lidská tvář nebo postava fantaskně propisuje do částí přírody a vesmíru. Cílem této práce bylo podat komplexní pohled na toto téma.

Nejzřetelněji se ono provázání člověka s přírodou jeví na malbách antropomorfních krajin. Ty vycházely z myšlenek antických filosofů jako byl Platón, či Hippokrates, kteří vnímali svět jako živoucí organismus, jemuž je člověk podoben. Na ně pak navázali v renesanci umělci a teoretici jako byl Marsilio Ficino, Leonardo nebo Cardano. Nejvlivnějším znázorněním antropomorfní krajiny byl grafický list od Mathiase Meriana, který znázorňuje mužskou tvář z profilu tvořenou přírodní scenérií, a který vytvořil určitý prototyp, na který navazovali další umělci jako například Václav Hollar. Ze stejného filosofického základu, z jakého čerpaly antropomorfní krajiny vycházely i antropomorfní mapy. Nejrozšířenějším typem těchto map byla tzv. Evropa jako korunovaná královna, kterou vytvořil Johannes Putsch roku 1537. Evropa měla svoji antropomorfní formou symbolizovat ideální křesťanskou říši, ve které jsou všechny země harmonicky sjednoceny pod vládou Habsburků. Podobným způsobem tedy skládáním rozličných částí do idealizovaného portréту Habsburků, vytvářel své imperiální alegorie také Arcimboldo. Měly je oslavovat jako vládce nad živly a ročními obdobími pod jejichž dokonalou vládou se vše scelí v souzvuku. Dle jeho programů turnaje v roce 1571 lze usuzovat, že antropomorfní mapy znal, a že dokonce by mohly být jedním z podnětů pro jeho vlastní svébytný výtvarný projev.

Antropomorfní prvky ovšem nemusí zachvacovat celé plátno, ale jsou zachyceny pouze v detailu nejčastěji v mracích, skalách a kouřích. Mezi malíře, v jejichž tvorbě jsou tyto detaily ve větší míře patřící Herri met de Bles, Andrea Mantegna a Albrecht Dürer. Domnívám se, že na Dürerově kresbě s námětem *Přibíjení Krista na kříž* je v pozadí zobrazen strom s ambivalentním prvkem, který může představovat Kristovo tělo přibité na strom. Také jsem načrtla možnost, že na malbě od napodobitele Mantegnova stylu s námětem *Vzkříšení Krista* se na skále nachází lidský profil. Antropomorfní detaily v malířství v této době mohly také souviset s debatou, která se rozhořela okolo otázky, zda je příroda sama umělkyní a vytváří „přírodní, nalezené obrazy“ či zda jde pouze o interpretaci struktur, připomínající povědomé tvary. Takové přírodní obrazy představovaly například kameny, které v řezu ukazovaly

struktury připomínající vlny moře nebo stromy. Na ty pak navázali umělci, kteří dokončovali, co příroda načrtla.

Ambivalentní struktury podporující představivost dokázal svébytně využít také Jan van Goyen a především Leonardo, který doporučoval, aby umělci hledali nové náměty ve skvrnách na zdi či ve strukturách kamenů. Také vyvinul způsob skicování, který spočíval ve vrstvení jedné kresby za druhou až vznikla změť čar, která sloužila podobně jako skvrnitá zeď. Podobným způsobem působili také anamorfózy. Pozorovatel v nich na první pohled viděl jen chaotickou směs forem a linií a až pozorným zkoumáním se mu náhle jako zázrakem objevilo nové vyobrazení. Na rozvoji anamorfóz se svými traktáty nejvíce podíleli Francois Niceron a Emanuel Maignan, kteří se potkali v klášteře Santa Trinita dei Monti v Římě, kde společně vytvořili v této technice dvě malby. Niceron také výrazně ovlivnil rozvoj cylindrických anamorfóz. Jedno z prvních znázornění anamorfóz tohoto druhu pochází od Simona Voueta, který zobrazil anamorfní kresbu slona, která se odráží v cylindrickém zrcadle. Pozoruhodné je, že znázorňuje slona, jedno z příznačných zvířat Asie, zvláště vezme-li v potaz, že Čína měla svou vlastní tradici cylindrických anamorfóz, s určitými opakujícími se zobrazeními, mezi které patří také jezdec na slonovi. Vouet se s čínskými anamorfózami mohl seznámit v Konstantinopoli v paláci Ahmeda I. jehož součástí byl i čínský pavilon. Je možné, že čínské cylindrické anamorfózy se mohly přes Konstantinopol rozšířit do Evropy a hrát roli v rozvoji tohoto druhu anamorfóz. V čínské umění vyskytují se i další podobné prvky, například malby s antropomorfními detaily. V tomto případě se, ale spíše jedná o analogické chápání přírody jako živoucího organismu než o nějaký přesun podnětů. Zajímavou paralelou hledání námětů ambivalentních strukturách je technika malby skupiny malířů i'pin z dynastie Tang, která spočívala ve volném stříkání inkoustu na hedvábí. Ze sestav skvrn, které tak vznikly, vytvářeli tito malíři krajiny. Výrok malíře Sung Ti, který doporučoval, aby umělci hledali inspiraci v hedvábí nataženém přes hrboilatou starou zeď se velice podobá již zmiňovanému Leonardově doporučení. Avšak odpovědět na otázku, do jaké míry tyto jevy spolu souvisí nebylo cílem této práce, která se v tomto ohledu spíše snaží načrtnout obrysy problematiky, jež by mohla být podnětem pro další badatelský výzkum.

10. Seznam použité literatury:

ANDĚL 1997— Jaroslav ANDĚL: Očima Arcimboldovými (kat.výst.) Praha: Národní galerie 1997

BACHTIN 1975— Michail Michajlovič BACHTIN: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha: Odeon 1975

BALTRUŠAITIS 1977—Jurgis BALTRUŠAITIS: Anamorphic art. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1977

BALTRUŠAITIS 2008—Jurgis BALTRUŠAITIS: Fantastický středověk-antické a exotické prvky v gotickém umění. Praha: Jitro 2008

BOUSQUET 1963—Jacques BOUSQUET: Malerei des Manierismus: die Kunst Europas von 1520 bis 1620. München: Bruckmann, 1963

CALDER/ RHODES /JOHNSON 2011—Andy CALDER /Gilia RHODES / Mark JOHNSON: Oxford handbook of face perception. New York: Oxford University Press 2011

DA VINCI 1994—Leonardo DA VINCI: Úvahy o malířství. Praha: 1994

DA VINCI 2008—Leonardo DA VINCI: Deníky. Praha: Levné knihy 2008

DACOSTA KAUFMANN 1976— Thomas DACOSTA KAUFMANN: Arcimboldo's Imperial Allegories. In. Zeitschrift für Kunstgeschichte, 275-296, 1976

DACOSTA KAUFMANN 2009— Thomas DACOSTA KAUFMANN: Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History and Still-Life Painting. Chicago: University of Chicago Press 2009

DAMISCH 2002— Hubert DAMISCH: A theory of cloud: toward a history of painting. Stanford: Stanford University Press 2002

DONAHUE KURETSKY 1974—Susan DONAHUE KURETSKY: A Puzzling Print by Matthäus Merian the Elder In: GOLAHNY/ MOCHIZUKI/ VERGARA 2006

ELKINS 1999—James ELKINS: Why are our pictures puzzles?: on the modern origins of pictorial complexity. New York : Routledge, 1999

FERINO-PAGDEN 2011—Sylvia FERIN-PAGDEN: Arcimboldo artista milanese e tra Leonardo e Caravaggio (kat. výst.). Milano: Skira, 2011

FIORE 2016—Camille FIORE: Athanasius Kircher (1602-1680) and Landscape between Antiquity, Science and Art in the Seventeenth Century in: Czech & Slovak Journal of Humanities. 2016

FONG 1992— Wen C. FONG: Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century . New Haven : Yale Univ. Pr 1992

GAMBONI 2002— Dario GAMBONI: Potential images: ambiguity and indeterminacy in modern art. London: Reaktion Books, 2002.

GOMBRICH 1985—Ernst GOMBRICH: Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování. Praha: Odeon 1985

GOODWIN 1979—Jocelyn GOODWIN: Athanasius Kircher: Renaissance man and the quest for lost knowledge. London: Thames an Hudson 1979

GROOTENBOER 2005— Hanneke GROOTENBOER: The rhetoric of perspective: realism and illusionism in seventeenth-century Dutch still-life painting. Chicago:University of Chicago Press, 2005

GUTHRIE 1993—Stewart Elliott GUTHRIE: Faces in the clouds: a new theory of religion. Oxford: Oxford University Press, 1993.

HAUSER 2001— Andreas HAUSER: Andrea Mantegnas „Wolkenreiter“: Manifestationen von kunstloser Natur oder Ursprung von vexierbildhafter Kunst? In. GRAEVENITZ/ RIEGER / THÜRLEMAN (ed.). Tübingen: Narr 2001

HILL 1978— Gilian HILL: Cartographical curiosities. London: British Library 1978

HIPPOKRATES 2018— HIPPOKRATES: Hippokratés Vybrané spisy II. Praha: Oikoymenh 2018

HOFMANN 1987— Werner HOFMANN: Zauber der Medusa: europäische Manierismen (kat. výst.).Wien: Locker 1987

HULTEN 1987— Pontus HULTEN (ed): The Arcimboldo effect: transformations of the face from the 16th to the 20th century. New York : Abbeville Press, 1987

JANSON 1961 — W.Horst JANSON: The „image made by chance“ in Renaissance thought . In: Millard MEISS (ed): De artibus opuscula XL: Essays in Honor od Erwin Panofsky, New Univesity Press 1961, 254–266

KEMP 2009—Martin KEMP: Leonardo. Život a práce světově proslulého génia Leonarda da Vinci. Praha: Mladá fronta 2009.

KENAAN 2002—Hagi KENAAN: The 'Unusual Character' of Holbein's "Ambassadors" In. Artibus et Historiae 46, 2002

KISH 1982— George KISH: The Cosmographic Heart: Cordiform Maps of the 16th Century. In. Imago Mundi, Vol. 19 1965

KNIGHT POWELL2017—Amy KNIGHT POWELL: Images (Not) Made By Chance. In. ART HISTORY 2017

KRISTELLER 1998—Paul KRISTELLER : Andrea Mantegna. Berlin/ Leipzig: Cosmos 1902

KURDZIAŁEK/MCDONALD 2014—Marian KURDZIAŁEK /Hugh MCDONALD: Mediaeval doctrines on man as image of the world In Annals of Philosophy, Vol. 62, 2014

- KYUNG-HO/RAUTZENBERG 2008— Cha KYUNG-HO/ Markus RAUTZENBERG : Der entstellte Blick: Anamorphosen in Kunst und Philosophie. Paderborn: Fink 2008
- LACHMAN 1992—Charles LACHMAN: The image made by chance' in China and the West: Ink Wang meets Jackson Pollock's Mother Turning pictures” in Shakespeare's England. In. Art Bulletin Vol. 74 1992
- LANGE/ CARRASCO 2016—Justus LANGE / Julia CARRASCO: Kunst und Illusion. das Spiel mit dem Betrachter (kat. výst.) Petersburg: Micheal Imhof Verlag 2016
- MANGANI 1982— Giorgio MANGANI: Abraham Ortelius and the Hermetic Meaning of the Cordiform Projection. In. Imago Mundi, Vol. 50 1998
- MARTIN 2009— Jean-Hubert MARTIN: Une image peut en cacher une autre: Arcimboldo, Dali, Raetz: Galeries Nationales (kat. výst.) Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2009
- MAURER/LE GRAND/MONDLOCH 2002—Daphne MAURER/ Richard LE GRAND / Catherine MONDLOCH: The many faces of configural processing. In: Trends in Cognitive Sciences 2002
- MELION/ROTHSTEIN/WEEMANS 2015—Walter MELION/ Bret ROTHSTEIN/ Michel WEEMANS (ed.) : The Anthropomorphic Lens: Anthropomorphism, Microcosmism and Analogy in Early Modern Thought and Visual Art. Leiden: Brill, 2015
- MEURER 2008— Peter MEURER: Europa Regina. 16th century maps of Europe in the form of a queen. In. *Belgeo – Revue belge de géographie* 4, 2008
- MULLER 1998— Norman E. MULLER: Herri met de Bles : Studies and Explorations of the World Landscape Tradition. Princeton: Princeton University Press 1998
- NELSON 2015— Jennifer NELSON: Directed leering: social perspective in Erhard Schöns anamorphic woodcuts. In. *Notes in the History of Art*, Vol. 34, No.4 2015.

NGUYEN 2016 — Thi Phuong-Trâm Edward NGUYEN: Anamorphosis: An Inquiry into the Unknown. In: Laura ALLEN / Luke Caspar PEARSON (eds): Drawing Futures. Speculations in Contemporary Drawing for Art and Architecture. UCL Press 2016, 102–109

OLSHIN 2012—Benjamin B. OLSHIN: A Revealing Reflection: The Case of the Chinese Emperor's Mirror. In. *nIcon* , 18, 2012

PANOFSKY 2005— Erwin PANOFSKY: The life and art of Albrecht Dürer. Princeton: Princeton University Press 2005

PLATÓN 1994— PLATÓN: Filébos. Praha: Oikoymenh 1994

PLATÓN 1996— PLATÓN: Timaios Kritias. Praha: Oikoymenh 1996

PLATÓN 1996— PLATÓN: Ústava. Praha: Oikoymenh 1996

PREISS 1967—Pavel PREISS: Guiseppe Arcimboldo. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců 1967

PREISS 1974—Pavel PREISS: Panoráma manýrismu: kapitoly o umění a kultuře 16. století. Praha: Odeon 1974

RIPLEY HALL 1935— Ardelia RIPLEY HAL: The Early Significance of Chinese Mirror. In. *Journal of the American Oriental Society*, 2, 1935

.RAUTZENBERG 2008—Markus RAUTZENBERG *Der Entstellte Blick, Anamorphosen in Kunst, Literatur und Philosophie*. Mnichov: Fink 2008

ROYT 2006— Jan ROYT: *Slovník biblické ikonografie*. Praha: Karolinum 2006

SEIFERTOVÁ 2008—Hana SEIFERTOVÁ: *Malby na kameni: umělecký experiment v 16. a na začátku 17. století*. Praha: Národní galerie 2008

SCHICKMAN 1977—Allan SCHICKMAN: "Turning pictures" in Shakespeare's England. In. *Art Bulletin* Vol. 59 1977

TOOLEY 1963— Ronald Vere TOOLEY: Geographical oddities: or curious, ingenious, and imaginary maps and miscellaneous plates published in atlases. London: Map Collector's Circle 1963

VELTMAN 1986— Kim H. WELTAMN: Perspective, Anamorphosis and Vision . In. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 21, 1986

VITRUVIUS 2009—Marcus VITRUVIUS: Deset knih o architektuře. Praha: Arista 2009

VON PHILIPPOVICH 1966—Eugen VON PHILIPPOVICH: Kuriositäten Antiquitäten. Braunschweig: Klinkhardt & Biermann, 1966

WAYMAN 1982—Alex WAYMAN: The Human Body as Microcosm in India, Greek Cosmology, and Sixteenth-Century Europe. In. History of Religions, Vol. 22 1982

WEEMANS 2006 —Michel WEEMANS: Herri met de Bles's sleeping peddler: an exegetical and anthropomorphic landscape in: The Art Bulletin Vol. 88. 2006

WEEMANS 2009—Michel WEEMANS: Herri met de Bles way to calvary: a silenic landscpae: in: Art History Vol 32. 2009

ZWINGENBERGER 2009—Janette ZWINGENBERGER: From Micro/Macrocosm to the Aesthetic of Ruins and Waste-Bodies. In. Anthropology and Aesthetics, No. 55/56 2009

11. Seznam vyobrazení:

1. **Mathias Merian starší:** Tvář v krajině, před 1646, lept. Reprodukce z: DONAHUE KURETSKY 1974, 221, obr. 2
2. **Hans Meyr:** Antropomorfní krajina, rané 17. století, dřevořez. Reprodukce z: DONAHUE KURETSKY 1974, 228, obr.5
3. **Athanasius Kircher:** Obrazy vytvořené člověkem a přírodou, 1671, rytina. Reprodukce z: DONAHUE KURETSKY 1974, 224, obr.3
4. **J.B. Bracelli:** Antropomorfní přístav, 1624, lept. Reprodukce z: BALTRUŠAITIS 1977, 82, obr. 57
5. **J.B. Bracelli:** Antropomorfní město, 1624, lept. Reprodukce z: BALTRUŠAITIS 1977, 83, obr. 58
6. **Manuel Deutsch:** Skalnatý ostrov, 1515, perokresba inkoustem. Reprodukce z: GAMBONI 2002, 36. obr. 12
7. **Johannes Putsch:** antropomorfní mapa Evropy jako královny, 1537, dřevořez. Reprodukce z: MEURER 2008, 4, obr. 1
8. **Heinrich Bünting:** zoomorfní mapa Asie ve formě pegase, 1587, dřevořez. Reprodukce z: HILL 1978, 40, obr. 46
9. **Heinrich Bünting:** floromorfní mapa ve formě trojlistu, 1587, dřevořez. Reprodukce z: HILL 1978, 41, obr. 47
10. **Heinrich Bünting:** antropomorfní mapa Evropy jako královny, 1587, dřevořez. Reprodukce z: MEURER 2008, 8, obr. 2
11. **Cornelis Janson:** zoomorfní mapa Holandska ve formě lva, 1611, lept. Reprodukce z: HILL 1978, 43, obr. 49
12. **Mapa světa v šaškovské kápi,** anonym, 1590, kolorovaná rytina. Reprodukce z: MANGANI 1982, 70, obr. 7
13. **Guiseppe Arcimboldo:** Léto, 1563, olej na plátně. Reprodukce z: DACOSTA KAUFMANN 1976, 280, obr. 4
14. **Guiseppe Arcimboldo:** Oheň, 1566, olej na desce. Reprodukce z: DACOSTA KAUFMANN 1976, 281, obr. 5
15. **Guiseppe Arcimboldo:** Zima, 1573, olej na plátně. Reprodukce z: DACOSTA KAUFMANN 1976, 284, obr. 6

16. **Guiseppe Arcimboldo**: Voda, 1566, olej na plátně. Reprodukce z: DACOSTA KAUFMANN 1976, 285, obr. 7
17. **Okruh Guiseppa Arcimbolda**: Vzduch, olej na plátně. Reprodukce z: DACOSTA KAUFMANN 1976, 286, obr. 8
18. **Guiseppe Arcimboldo**: Jaro, 1573, olej na plátně. Reprodukce z: DACOSTA KAUFMANN 1976, 287, obr. 9
19. **Guiseppe Arcimboldo**: Podzim, 1573, olej na plátně. Reprodukce z: DACOSTA KAUFMANN 1976, 291, obr. 11
20. **Guiseppe Arcimboldo**: Země 1570, olej na plátně. Reprodukce z: DACOSTA KAUFMANN 1976, 278, obr. 2
21. **Guiseppe Arcimboldo**: Vertummus 1590, olej na plátně. Reprodukce z: DACOSTA KAUFMANN 1976, 277, obr. 1
22. **Pieter Saenredam**: Buurkerk v Utrechtu, 1654, olej na plátně. Reprodukce z: KNIGHT POWELL 2017, 391, obr. 7
23. **Andrea Mantegna**: sv. Sebastian, 1459, tempera na dřevě. Reprodukce z: GAMBONI 2002, 28, obr. 4
24. **Andrea Mantegna**: Madona ve skalách, 1466/ 1490, tempera na dřevě. Reprodukce z: https://www.bildindex.de/document/obj20155100?part=0&medium=fmp_gkka1982_02778_2
1 vyhledáno 25.7. 2020
25. **napodobitel Andrey Mantegny**: Vzkříšení, 1460-1550, olej na dřevě. Reprodukce z: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/imitator-of-andrea-mantegna-the-resurrection>
vyhledáno 25.7. 2020
26. **Albrecht Dürer**: Autoportrét ve věku 22 let s rukou a polštářem, 1493, perokresba hnědým inkoustem na papír. Reprodukce z: GAMBONI 2002, 32, obr. 8
27. **Albrecht Dürer**: 6 polštářů (verzo autoportrétu ve věku 22 let s rukou a polštářem), 1493, perokresba hnědým inkoustem na papír. Reprodukce z: GAMBONI 2002, 32, obr. 9
28. **Albrecht Dürer**: Pohled na Val d'Arco, 1495, akvarel a perokresba hnědým inkoustem na papír. Reprodukce z: GAMBONI 2002, 34, obr. 10
29. **Albrecht Dürer**: Pokání sv. Chrysostoma, 1493, mědirytina. Reprodukce z: <https://www.bildindex.de/document/obj20271839?part=0&medium=fm117698>,
vyhledáno 25. 7. 2020

30. **Albrecht Dürer**: Narození Krista, 1504, mědirytina. Reprodukce z: <https://www.bildindex.de/document/obj08168338?part=0&medium=bh170703> vyhledáno 25.7. 2020
31. **Albrecht Dürer**: Přibíjení Krista na kříž, 1504, perokresba černým inkoustem na papír se zeleným podkladem . Reprodukce z: <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/524f2ad8-823a-4a94-bbae-222f1d7a9323> vyhledáno 25.7. 2020
32. **Herri met de Bles**: Spící kupec okrádaný opicemi, 1550, olej na dřevě Reprodukce z: WEEMANS 2006, 460, obr. 1
33. **Herri met de Bles**: Cesta na Golgotu, 1540, olej na dřevě. Reprodukce z: WEEMANS 2009, 309, obr. 1
34. **Herri met de Bles**: Krajina s obrácením sv. Pavla na cestě do Damašku, 1545, olej na dřevě. Reprodukce z: WEEMANS 2006, 473, obr. 14
35. **Herri met de Bles**: Krajina s povoláním sv. Petra, olej na dřevě. Reprodukce z: WEEMANS 2006, 460, obr. 1
36. **Leonardo da Vinci**: skica pro malbu s Pannou Marií s dítětem a sv. Annou (recto a verso), 1505–1508, perokresba inkoustem přes černou křidu na papíře. Reprodukce z: KNIGHT POWELL 2017, 382, obr. 1
37. **Jan van Goyen**: Pohled na Leiden, 1560, olej na dřevě. Reprodukce z: KNIGHT POWELL 2017, 385, obr. 3
38. **Antonio Tempesta**: Přejít izraelitů přes Rudé moře, alabastr. Reprodukce z: SEIFERTO VÁ 2008, 118, obr. 63
39. **Antonio Tempesta**: Lov na medvěda, dendrit. Reprodukce z: SEIFERTO VÁ 2008, 116, obr. 59
40. **Antonio Tempesta**: Lov na kance, dendrit. Reprodukce z: SEIFERTO VÁ 2008, 116, obr. 60
41. **Hans von Aachen**: Stvoření Evy, alabastr. Reprodukce z: SEIFERTO VÁ 2008, 128, obr. 71
42. **Hans von Aachen**: Vyhnání z ráje, alabastr. Reprodukce z: SEIFERTO VÁ 2008, 129, obr. 72
43. **Hans von Aachen**: Aeolus osvobozuje větry (verso), okolo r. 1600, alabastr. Reprodukce z: <https://www.khm.at/objektdb/detail/505422/?offset=0&lv=list> vyhledáno 21.7. 2020
44. **Hans von Aachen**: Osvobození Andromedy, alabastr. Reprodukce z: SEIFERTO VÁ 2008, 133, obr. 74

45. **Hans von Aachen:** Triumfální průvod Amora a Bakcha, alabastr. Reprodukce z: SEIFERTOVIČOVÁ 2008, 134, obr. 75
46. **Hans von Aachen:** Featonův pád, alabastr. Reprodukce z: SEIFERTOVIČOVÁ 2008, 135, obr. 76
47. **Erhard Schön:** Čtyři portréty, před r. 1535, dřevořez. Reprodukce z: NELSON 2015, 19, obr. 1
48. **Erhard Schön:** „*Was siehst du?*“, před r. 1538, dřevořez. Reprodukce z: NELSON 2015, 19, obr. 2
49. **Hans Holbein:** Vyslanci, 1533, olej na dřevě. Reprodukce z: KENAAN 2002, 62, obr. 1
50. **Leonardo da Vinci:** hlava dítěte a oko, Codex Atlanticus, 1483-1518. perokresba na papír. Reprodukce z: BALTRUŠAITIS 1977, 33, obr. 22
51. **Emanuel Maignan:** Vidění sv. Františka, 1642, freska v klášteře Santa Trinita dei Monti, Řím. Reprodukce z: BALTRUŠAITIS 1977, 53, obr. 38
52. **Francois Niceron:** Vidění sv. Jana na Patmu, 1644, nástěnná malby v klášteře Santa Trinita dei Monti, Řím. Reprodukce z:
<https://www.bildindex.de/document/obj08055084?part=0&medium=bhim00031375>
vyhledáno 21.7. 2020
53. **Simon Vouet:** anamorfní zrcadlo se slonem, 1625, rytina od Hanse Tröschela. Reprodukce z: BALTRUŠAITIS 1977, 146, obr. 111
54. **Vaulezard:** anamorfní zrcadlo s portrétem Ludvíka XIII., 1640. Reprodukce z: BALTRUŠAITIS 1977, 146, obr. 112
55. **Francois Niceron:** anamorfní zrcadlo s portrétem Ludvíka XIII., 1638. Reprodukce z: BALTRUŠAITIS 1977, 146, obr. 113
56. **Francois Niceron:** anamorfní portrét Jacques d'Auzoles, 1631. Reprodukce z: BALTRUŠAITIS 1977, 147, obr. 114
57. **Čínská anamorfóza:** Pár milenců, doba dynastie Wan-li (1573-1619), malba na papír. Reprodukce z: BALTRUŠAITIS 1977, 160, obr. 123
58. **Čínská anamorfóza:** žena na houbovitě skále, doba dynastie Wan-li (1573-1619), malba na papír. Reprodukce z: BALTRUŠAITIS 1977, 166, obr. 128
59. **Čínská anamorfóza:** bojovník se šavlí v každé ruce, doba dynastie Wan-li (1573-1619), malba na papír. Reprodukce z: BALTRUŠAITIS 1977, 166, obr. 128
60. **Čínská anamorfóza:** jezdec na slonovi, doba dynastie Wan-li (1573-1619), malba na hedvábí. Reprodukce z: BALTRUŠAITIS 1977, 168, obr. 129

61. **Kuo Hsi:** Staré stromy, 1080, inkoust na hedvábí. Reprodukce z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39668> vyhledáno 21.7.
62. **Li Šan:** Krajina s antropomorfními a zoomorfními skalisky, počátek 13. stol. Reprodukce z: BALTRUŠAITIS 2008, 204, obr. 145
63. **Tygr a drak v hoře,** Traité de la nature, 14. stol. Reprodukce z: BALTRUŠAITIS 2008, 207, obr. 146
64. **Athanasius Kircher:** skála tygr a drak, China illustrata, 1677. Reprodukce z: BALTRUŠAITIS 2008, 207, obr. 147
65. **Kuo Hsi:** Rané jaro, 1072, inkoust a barvy na hedvábí. Reprodukce z: GAMBONI 2002, 24, obr. 3