

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

TRPASLÍCI V BAROKNÍM SOCHAŘSTVÍ ČESKÝCH ZEMÍ  
bakalářská diplomová práce

ALENA BOHDALCOVÁ

Vedoucí práce: doc. Martin Pavlíček, Ph.D.

Olomouc 2015

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.*

Ve Frýdku-Místku dne 26. 4. 2015

.....

Poděkování:

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu své bakalářské práce doc. Martinu Pavlíčkovi, Ph.D. za odborné vedení a cenné rady. Velké poděkování rovněž patří mým rodičům a mému příteli za jejich nesmírnou trpělivost a velkou podporu.

## Obsah

I. Úvod.....	5
II. Současný stav bádání .....	7
III. TRPASLÍK V HISTORII UMĚNÍ (výtvarné projevy od antiky po baroko) .....	10
1. Pravěk .....	10
2. Starověk; Egypt, Řecko, Řím.....	11
3. Středověk .....	19
4. Renesance .....	24
5. Baroko.....	31
IV. ČESKÉ A MORAVSKÉ BAROKNÍ TRPASLIČÍ SOUBORY .....	39
1. Kuks .....	40
2. Nové Město nad Metují .....	46
3. Cítoliby u Loun .....	54
4. Benátky nad Jizerou.....	57
5. Svatý Kopeček u Olomouce.....	59
6. Oblastní muzeum v Chomutově.....	60
7. Teplice nad Metují .....	63
8. Lysice .....	65
9. Velké Losiny .....	70
10. Hrad Šternberk .....	75
11. Hradec Králové .....	77
12. Sudslava .....	79
13. Letohrádek Jana Václava Michny z Vacínova, Praha .....	81
V. Závěr .....	82
VI. Seznam pramenů, literatury a internetových zdrojů .....	85
VII. Seznam vyobrazení .....	88
VIII. Obrazová příloha.....	98
IX. Anotace .....	139

## I. Úvod

Jedinci s tělesným postižením se na zemi pohybovali již od pradávna. Byli součástí různých společenství a kultur, ve kterých často sehrávali velice odlišnou roli. Svou existencí nicméně nezůstali zapomenuti, mnohdy se právě díky své zvláštnosti a výjimečnosti stali objektem zájmu výtvarných umělců, literátů či teologů. Jejich stopy máme doloženy již v období pravěku, svou přítomností nicméně provázejí všechny historické etapy. Pro svou bakalářskou práci jsem si za hlavní badatelský cíl zvolila právě ona vyobrazení trpaslíků ve výtvarném umění v rámci staletí. Důraz poté kladu zejména na období baroka a na jeho fenomén trpasličích skulptur, který se ve velké míře promítl i do českých zemí. Na území Čech a Moravy tak v průběhu 18. století vznikl druhý nejrozsáhlejší soubor trpasličích karikatur v celé Evropě, více památek lze nalézt pouze v dnešním Německu a především v Rakousku, kde tyto figury nabyly mimořádné obliby.

Samotný text se dělí na dvě hlavní části. První se týká zejména proměny zobrazení trpaslíka v průběhu staletí od dob nejstarších po baroko. V průběhu této pasáže se nezabývám pouze výtvarným uměním, nýbrž se snažím postihnout více faktorů mající větší či menší vliv na vnímání trpaslíků. Mezi tyto aspekty patří dobová literatura, filosofie, náboženství i samotná kultura jednotlivých území. Vzhledem k pestrosti vlivů se během jednoho období setkáváme s často odlišnými přístupy k tělesně odlišným jedincům, což se promítalo i do různých poloh výtvarného umění. Ve stěžejní části první kapitoly se proto snažím zachytit a charakterizovat umělecké projevy, které nějakým způsobem prezentují jedince - trpaslíka. Výčet doplňuji vybranými příklady uměleckých děl demonstrující jednotlivá období. První kapitola je zakončena tématem barokních zahrad a fenoménu trpaslíka coby kamenosochařské ozdoby. V tomto ohledu se již dostáváme ke specifiku barokní doby, v případě kterého trpasličí ztratili svou individualitu a stali se součástí módy, jež zasáhla celou Evropu. Mnozí šlechtici, ale i církevní představitelé, vyžadovali vytvářet trpasličí kabinety, které sloužily jako ozdoba jejich zahrad. Tato módní vlna by nemohla vzniknout, nebýt rozvoje grafiky s trpasličí tematikou. Tu započal Jacques Callot v polovině 17. století. V 18. století tak nastal skutečný „zlatý věk“ pro trpaslíky, kteří se těšili neobvyklému zájmu. Na téma barokních zahrad a jejich výzdoby následně volně navazuji svou druhou kapitolu.

Ve druhé části jsem si vytyčila za cíl lokalizovat a zpracovat barokní sochařské soubory trpaslíků, nacházející se na našem území. Nekončím ovšem jen u nich, nýbrž

se snažím zmapovat i soubory již zaniklé, případně přestěhované mimo dnešní Českou republiku. V otázce těchto souborů se pokouším podat jejich přehled, sestávající ze stručné historie místa umístění a osobnosti jejího objednavatele. Následuje charakteristika jednotlivých soch, určení případného autorství a přibližné doby vzniku. V neposlední řadě se zabývám hledáním nejpravděpodobnějších inspiračních zdrojů pro jednotlivé figury.

## II. Současný stav bádání

S památkami trpaslíků se v umění setkáváme takřka po celé Evropě, s tím rovněž souvisí i množství badatelů, kteří se touto problematikou zabývají. Jejich knihy, statě, přednášky se objevují v mnoha světových jazycích po celém světě. Badatelský zájem je mnohdy velice rozmanitý, nechybí ani zapojení vědců z jiných oborů. V některých případech se můžeme setkat i s lékaři fascinovanými achondroplázií,<sup>1</sup> kteří svou pozornost věnují rovněž i výtvarnému umění, jako prostředku mapování života postižených jedinců v historii. Celá problematika se stává natolik rozsáhlou, že se nesetkáme s badateli monitorující celou historickou epochu, nýbrž se vždy specializují na vybraný dějinný úsek, který posléze podrobují hlubšímu rozboru. Různí se rovněž hlediska, ze kterých jsou předměty zájmu studovány. Nutno dodat, že v českém jazyce chybí jakákoli publikace zabývající se detailněji trpasličí tematikou. Drobné zmínky lze nalézt pouze v rámci větších monografických celků, v případech kterých ovšem motiv trpaslíka hraje pouze okrajovou roli.

Pro svou práci (konkrétně první část zabývající se postupným vývojem trpaslíka v umění) jsem, zejména kvůli velkému množství rozličných studií, využila jen zlomek z dostupných materiálů. Pro vytvoření uceleného názoru na trpaslíka coby objektu umění slouží kniha E. Tietze-Conrat<sup>2</sup>. V knize nás autorka seznamuje se zajímavým vývojem postavení nejen trpaslíků nýbrž i dvorních šašků napříč historií. Speciálně obdobím starověku se zabývá Véronique Dasen<sup>3</sup> ve své rozsáhlé publikaci *Dwarfs in ancient Egypt and Greece*. V této publikaci je vyčerpávajícím způsobem podána problematika trpaslíků ve starověkém Egyptě a Řecku. Pro svůj přínos je často přejímána i jinými autory zabývajícími se tímto obdobím. Na období Říma existují statě historiků, či historiků umění, kteří se tématem trpaslíků zabývají z více směrů. Snad nejvíce zajímavým směrem bádání se vydala Lisa Trentin<sup>4</sup> ve svém článku *Deformity in the Roman Imperial Court*, ve kterém pracuje se zmínkami o deformovaných jedincích z dochovaných životopisů římských císařů. Pro následné období středověku

---

<sup>1</sup> Achondroplázie je nejčastější formou trpaslictví, způsobená vrozeným porušením vývoje chrupavky a projevující se disproporcemi těla (hlava a trup velikostně odpovídají zdravému jedinci, kdežto končetiny jsou zkrácené). Trpaslictví může být dále způsobeno nedostatkem růstového hormonu či sníženou činností štítné žlázy v dětství (tyto poruchy se disproporcí neprojevují). Poslední zmíněné provází poruchy intelektu.

<sup>2</sup> Erika Tietze-Conrat, *Dwarfs and Jesters in Art*, Londýn 1957.

<sup>3</sup> Véronique Dasen, *Dwarfs in ancient Egypt and Greece*, Oxford 1993.

<sup>4</sup> Lisa Trentin, *Deformity in the Roman Imperial Court*, in: *Greece & Rome*, č. 2, sv. 58, Cambridge 2011, dostupné online: [https://www.academia.edu/905270/Deformity\\_in\\_the\\_Roman\\_Imperial\\_Court](https://www.academia.edu/905270/Deformity_in_the_Roman_Imperial_Court), vyhledáno: 20. 11. 2014. s. 196-208.

jsem naopak nenarazila na žádnou publikaci či specializovanou studii. Určitý nástin můžeme pozorovat u jednotlivých statí autorů, kteří středověk zahrnuli do většího celku. Pro představu uvedu Josefin Åkerblom<sup>5</sup> a její stať *The Fear of Little Men - On the Prehistorical and Historical Treatment of Individuals with Dwarf* z roku 2003. Snad největšímu zájmu badatelů se těší trpaslík v renesanci. Nejčastější jsou studie zabývající se rozbořem renesančních malířských děl, ve kterých se dešifrují pravděpodobné i méně uvěřitelné symbolické roviny. Za takovou práci lze považovat studii Robin O'Bryan,<sup>6</sup> *Grotesque Bodies, Princely delight: Dwarfs in Italian Renaissance Court Imagery* z roku 2012. Rovněž i pro období baroka se setkáváme s větším množstvím badatelských příspěvků z různých polí působnosti. Vědci jsou fascinováni dvorskými portréty jednotlivých šlechtických rodů, samostatnou kapitolu tvoří v té době se rozvíjející grafické soubory. V neposlední řadě se objevují studie zaměřené přímo na sochařskou výzdobu zahrad. K této problematice mi byla velice nápomocná stať Marzanny Jagiełło-Kołaczyk<sup>7</sup> nesoucí název *Dwarf and other curiosities in the european gardens* publikované v roce 2009. Zde se Jagiełło-Kołaczyk postupně zabývá vývojem výzdoby zahrad od starověku po baroko s přesahem až do současnosti, v závěru práce neopomíná osvětlit původ porcelánových figurek trpaslíků, které jsou dodnes populární.

Největší množství trpasličích soch se v současnosti nachází na území německy mluvících zemí, není proto překvapením, že se těmito postavami zabývá větší množství německých i rakouských historiků umění. Na tomto místě zmíním alespoň dílo Güntera G. Bauera<sup>8</sup> *Salzburger Barockzwerge: Das steinerne Zwergentheater des Fischer von Erlach im Mirabellgarten zu Salzburg* z roku 1989 či podnětné články v salcburském magazínu *Backberichte*.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Josefin Åkerblom, *The Fear of Little Men - On the Prehistorical and Historical Treatment of Individuals with Dwarf*, Gotland University 2003.

<sup>6</sup> Robin O'Bryan, *Grotesque Bodies, Princely delight: Dwarfs in Italian Renaissance Court Imagery*, in: *Preternature*, č. 2, sv. 1, The Pennsylvania State University 2012, s. 252-288.

<sup>7</sup> Marzanna Jagiełło-Kołaczyk, *Dwarf and other curiosities in the european gardens*, in: *Architectus*, č. 1-2, Vratislav 2009, dostupné online: [http://www.architectus.arch.pwr.wroc.pl/25-26/25-26\\_03.pdf](http://www.architectus.arch.pwr.wroc.pl/25-26/25-26_03.pdf), vyhledáno: 25. 1. 2015, s. 23-36.

<sup>8</sup> Günter G. Bauer *Salzburger Barockzwerge: Das steinerne Zwergentheater des Fischer von Erlach im Mirabellgarten zu Salzburg*, 1989 Salzburg.

<sup>9</sup> Významné tři staťe nalezneme i v magazínu *Barockberichte*, roč. 42/43, Salzburg 2005. Konkrétně se jedná o články Tima Clarka, *English Prints od dwarfs*, s. 737-739, Günthera G. Bauera, *Barocke Zwergenkarikaturen 1622-1777*, s. 729-736 a John Landwehra, *Die Zwergen-Manie in Holland*, s. 740-746.



Jak bylo zmíněno na počátku tohoto textu, v českém jazyce se téměř nesetkáme se zájmem o tyto trpasličí figury. Pro svou druhou část bakalářské práce jsem tedy měla pouze omezené množství zdrojů a pramenů. Nejvíce se z českých badatelů trpasličími soubory zabývá Pavel Preiss a to hned ve dvou případech. Poprvé se s důležitými informacemi setkáme v jeho stati začleněná do sborníku *Historická architektura, sborník k poctě Milana Pavlíka*,<sup>10</sup> podruhé se jedná o publikaci *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*<sup>11</sup> z roku 2003. Mnozí další historikové umění, Ivo Kořán, Václav Vilém Štěch, Oldřich Jakub Blažíček a další, se o trpasličích zmiňují pouze okrajově. Druhý problém spočívá v omezeném zájmu, který se soustředí pouze na dva největší české soubory a to v Kuksu a v Novém Městě nad Metují. O existenci souborů menších (a mnohdy dnes již neexistujících) se dovídáme díky sborníku Emanuela Poche, který ve svých *Uměleckých památkách Čech a Uměleckých památkách Moravy*<sup>12</sup> mapuje větší množství skulptur trpaslíků. Ovšem i v jeho případě se setkáme pouze se základním výčtem informací, ze kterých se nedozvídáme nic bližšího o samotných skulpturách. Rovněž nám informace neposkytují ani restaurátorské zprávy, vzhledem ke skutečnosti, že se mnoho skulptur svého restaurátorského zásahu dosud nedočkal.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Pavel Preiss, Braunovské plastiky z Cítilib ve vídeňském Neuwaldegg, in: Jiří Jiroutek - Miloš Kruml - Martin Kubelík ed., *Historická architektura, sborník k poctě Milana Pavlíka*, Praha 1995, s. 141-154.

<sup>11</sup> Pavel Preiss, *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha 2003.

<sup>12</sup> Emanuel Poche ed., *Umělecké památky Čech*, sv. 1-4, Praha 1977-1984.

<sup>13</sup> Jediné zprávy máme v současnosti dostupné ke skulpturám ze zámku v Novém Městě nad Metují, kde mezi léty 1984-1987 probíhal rozsáhlý čtyřfázový restaurátorský zásah. Dnes jsou zprávy uloženy v archívu NPÚ v Josefově.

### III. TRPASLÍK V HISTORII UMĚNÍ (výtvarné projevy od antiky po baroko)

#### 1. Pravěk

Trpaslíci se vyskytovali mezi jedinci normálního vzrůstu odjakživa. Jejich přítomnost můžeme sledovat dokonce i v období pravěku, kdy jsou pro nás důležitým zdrojem poznání dochované kosterní pozůstatky. Nejznámějším takovým příkladem je trpaslík z Romita<sup>14</sup> ze severní Kalábrie v Itálii. Zde archeologové v 60. letech 20. století našli hrob s kosterními pozůstatky dvou jedinců. Jednalo se o ženu středního věku a dospívajícího muže trpasličího vzrůstu. Nález se stal senzací už jen z toho důvodu, že bylo stáří koster odhadnuto na 11 150 let a jednalo se tak o nejstarší nalezené pozůstatky trpaslíka na světě.

Věk muže se pohyboval okolo 17 let, jeho výška byla pravděpodobně 127 cm. Stáří muže má značnou důležitost, jelikož nám ukazuje na fakt, že i osobu s tělesným postižením přijímali ostatní příslušníci společenství. Jeho zdravotní stav mu nedovoľoval žít samostatně. Nebyl schopen dlouhodobého rychlého pohybu, ani se nemohl, kvůli omezené pohyblivosti horních končetin, ve větší míře podílet na hospodářském životě skupiny. Nepochybně trpěl i bolestmi kloubů a zad, kvůli kterým nebyl schopen cestovat, ani lovit. To vše nasvědčuje tomu, že o něj muselo být postaráno, aby se takový jedinec mohl dožít prahu dospělosti. Muže chránila a podporovala celá komunita.<sup>15</sup>

Trpasličím tělesným deformacím se nepochybně připisovaly mnohé magické schopnosti, a vzhledem k tomu, že jedinec ačkoli tělesně postižený, mohl oplývat normální inteligencí, často zastával funkci šamana, díky které si užíval výsadního společenského statusu.

---

<sup>14</sup> Paul Bahn ed., *Vepsáno do kostí. Jak lidské ostatky odhalují tajemství mrtvých*, Praha 2008, s. 148-150.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 150.

## 2. Starověk; Egypt, Řecko, Řím

V rámci starověkého Egypta je již počet nalezených tělesných pozůstatků mnohem vyšší. Může za to jednak horké a suché podnebí severovýchodní Afriky, jednak specifické pohřební rituály starých Egyptů, proto se mnoho těl dochovalo ve velmi dobrém stavu, a to zejména díky mumifikaci.<sup>16</sup> Mimoto se v egyptské říši setkáváme s prvními případy využití trpaslíka ve výtvarném umění, především v souvislosti s tamějším náboženstvím.

Náboženství hrálo ve starověkém Egyptě důležitou roli. Kromě samotného rozsáhlého panteonu božstev zde měla své místo i magie a kouzelnictví. Pro magii Egyptané užívali výraz „heka“, což představovalo energii umožňující stvoření. Jednalo se o sílu využívanou jak k dobru, tak i ke zlu. Lidé věřili, že se v každé místní komunitě vyskytovali určití jedinci vybavení schopností provozovat rituály s pomocí „heka“. Existovaly také osoby, které prý tuto sílu vlastnily, a to buď tak, že se s ní narodili, což se tradovalo o trpaslících, nebo ji získali v určitých životních obdobích (kojící ženy).<sup>17</sup>

Tělesné deformity starověcí Egyptané nevnímali jako trest za hříchy, jak se tomu stane v následných historických epochách. Ve starověkém Egyptě byly mnohdy spíše přijímány jako pozitivní známky božství. O tom svědčí i fakt, že mnoho členů egyptského panteonu prošlo určitou formou deformace (například proměnou ve zvíře).

Trpaslíci tvořili běžnou součást dvora faraona. O existenci některých významných jedinců se nám dochovaly jak umělecké či literární památky, tak i samotné hrobky. Ty se často nacházely na nejvýznačnějších pohřebištích v blízkosti hrobu vznešeného pána.

Jedním z takových příkladů byl vládce Pepi I.,<sup>18</sup> který měl na svém dvoře trpaslíka jménem Danga.<sup>19</sup> Tento Danga patří mezi tzv. přírodní trpaslíky z kmene Pygmejců z oblasti Puanit. Odtud zároveň podle legendy pocházel i trpasličí bůh Bes. Danga byl významný svou tělesnou odlišností, zároveň podle tradice vlastnil magické schopnosti, díky kterým měl schopnosti „tančit bohům“ a udržovat s bohy spojení. Představoval převtělení kormidelníka, který měl za úkol převážet loď s duší krále na ostrov Mrtvých. Nejen z toho důvodu o něj faraon velmi pečoval a chránil jej.

---

<sup>16</sup> Trpaslíkem a jeho tělesnými pozůstatky v rámci dějin se detailně zabývá studie Josefín Åkerblom. Viz Åkerblom (pozn. 5).

<sup>17</sup> Lucie Gahlin, *Egypt: Bohové, mýty a náboženství*, Praha 2004, s. 190.

<sup>18</sup> Faraon Staré říše, vládl v době 2332 – 2283 př. n. l., spadá do 6. dynastie.

<sup>19</sup> Tietze-Conrat (pozn. 2), s. 9.

Druhou významnou osobnost, o které se na tomto místě zmíním, představuje trpaslík Seneb. Ten byl povýšen nad ostatní palácové trpaslíky, staral se o královský šatník, rovněž měl funkci kněze zádušního chrámu Chufua<sup>20</sup> a Radžedefa.<sup>21</sup> Jeho hrob byl nalezen v Gíze v polovině 20. let 20. století. Hrobka patří naneštěstí k těm vykradeným (jako mnoho jiných v této oblasti), jeho tělo se tedy nikdy nenalezlo.<sup>22</sup> Do dnešních dnů se nicméně dochovalo sochařské dílo znázorňující trpaslíka Seneba s rodinou. Vápencová socha zobrazuje sedícího trpaslíka spolu s jeho ženou [1]. Seneb sedí v tureckém sedě, aby tak zamaskoval, že mu jeho deformované nohy neumožňují, aby dosáhl chodidly na zem. Na podstavci, v místě kde se většinou nacházejí nohy portrétovaného, jsou reliéfně znázorněny jeho dvě děti. Tato socha představuje jakousi zvláštnost ve vyobrazení Seneba kvůli faktu, že je s ním zobrazena i jiná postava. Jeho mimořádně malý vzrůst dělal potíže tehdejšímu umělcům, kteří jen stěží dokázali řešit problém hieratické perspektivy, kdy se velikost portrétovaných řídila podle jejich společenského postavení. Z tohoto důvodu jen těžko nalezneme reliéf, kde se trpaslík Seneb vyskytuje zároveň se svou ženou. V takovém případě sochař málokdy našel cestu, jak zobrazit dvě postavy stejného sociálního statusu, ale rozdílné výšky.<sup>23</sup>

Oproti dříve zmíněnému Dangovi nepatřil Seneb mezi Pygmejece přivážené z pralesů Afriky. Jedinci, jakým byl i Seneb, se vysoce oceňovali pro svou podobnost s bohem Besem (o kterém bude zmínka vzápětí), patřil mezi aristokracii a užíval si mimořádných výsad. Naproti tomu se Pygmejové vyhledávali zejména pro schopnosti uplatněné v povolání tanečníků a akrobatů. Tito jedinci netvořili součást šlechty, nýbrž sloužili jako zdroj zábavy pro dvořany a vznešené hosty.<sup>24</sup>

Zobrazení skutečné historické osobnosti trpaslíka však v umění nalezneme spíše okrajově, hlavní roli hraje trpaslík především v návaznosti na místní mytologii. Nejznámějším vyobrazením trpaslíka v egyptském umění je trpasličí bůh Bes [2]. V rámci egyptského panteonu se vyskytovalo několik trpasličích bohů, avšak Bes byl nejvíce reflektován do umění. Jednalo se o ochrannou sílu střežící domácnost a jeho krb. Znázornění jej představují jako trpaslíka s vyčnívajícím jazykem, plochým nosem,

---

<sup>20</sup> Faraon Chufu byl králem 4. dynastie Staré říše a více je znám pod řeckým pojmenováním Cheops, vládl přibližně 2604/2554-2581/2531 př. n. l., Radžedef byl jeho syn, vládl 2581/2531-2572/2522 př. n. l.

<sup>21</sup> Gahlin (pozn. 17), s. 190.

<sup>22</sup> Åkerblom (pozn. 5), s. 14.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Claudio B. Charosky, *Enanismus y Artes Plásticas*, Facultad de Medicina (U.B.A.), Buenos Aires, Argentina, 2005, dostupné online: [http://www.fmv-uba.org.ar/comunidad/charosky/Enanismos\\_y\\_Artes\\_Plasticas\\_archivos/frame.htm](http://www.fmv-uba.org.ar/comunidad/charosky/Enanismos_y_Artes_Plasticas_archivos/frame.htm), vyhledáno: 20. 3. 2015.

chundelatým obočím, zvířecíma ušima a zejména nápadně zkroucenými údy a hrbem.<sup>25</sup> Často má na hlavě čelenku z pštosích per a přes ramena přehozenou lví kůži. V ruce může nést ochranný amulet „sa“ - kouzelnou smyčku z přehnutého svitku papyru.<sup>26</sup> Jeho zobrazení lze najít v řadě uměleckých druhů - přes množství sošek a reliéfů po nástěnné malby, dekorace a díla uměleckého či užitého řemesla. Bes představoval velice oblíbené domácí božstvo, chránil Egypťany proti neštěstí a pomáhal jim v jejich každodenním životě. Zejména pak ale ochraňoval těhotné ženy a čerstvě narozené děti, byl rovněž nápomocen při porodu. Egypťané mu nezasvěcovali žádné chrámy, jeho kult uctívali všudypřítomně v každé domácnosti.<sup>27</sup>

Často se můžeme setkat s vyobrazením, kde bůh Bes vystupuje jako tanečník či hudebník s tamburínou nebo flétnou. Jeho podobu si nechávali vytetovat na svá těla tanečníci, akrobati a muzikanti,<sup>28</sup> a to nejčastěji na horní části stehen [3]. Jeho podoba se běžně nachází i na terakotových amuletech pro štěstí, které byly ve své době velice oblíbené.

Bes občas zaujímá děsivou podobu, cení zuby, vyplazuje jazyk, v ruce svírá nůž nebo dýku. Toto zobrazení slouží k odvrácení a zastrašení zla. Jeho podoba byla také často využita i ve výtvarném řešení nábytku, objevoval se například u podhlavníků, kde představoval ochranného ducha bojujícího proti zlým mocnostem a nočním mūrám.<sup>29</sup>

Podle dochovaných uměleckých památek víme, že existuje dokonce i ženská verze boha Bese, zvaná Besit. Ta bývala zobrazována s odhalenými ženskými pohlavními orgány a výraznými ňadry, zároveň však měla často i vousy.<sup>30</sup>

Toto božstvo přejaly i následující kultury starověkého Řecka a Říma. V tomto aspektu byla jeho postava spojována zejména s plodností, sexualitou a znovuzrozením. Často jej znázorňovali nahého s obnaženým ztopořeným přirozením. V Římě navíc získal podobu legionáře v krátké vojenské tunice.<sup>31</sup> Někteří badatelé se domnívají, že existoval celý rod Besů, který ztotožňují s předchůdci řeckých Silénů a Satyrů.<sup>32</sup>

---

<sup>25</sup> Jagiełło-Kołaczyk (pozn. 7), s. 23-24.

<sup>26</sup> Michael Jordan, *Encyklopedie bohů*, Praha 1997, s. 78.

<sup>27</sup> Gahlin (pozn. 17), s. 198.

<sup>28</sup> Jagiełło-Kołaczyk (pozn. 7), s. 23.

<sup>29</sup> Gahlin (pozn. 17), s. 199.

<sup>30</sup> Charosky (pozn. 24).

<sup>31</sup> Jordan (pozn. 26), s. 78.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 78.

Druhý egyptský trpaslík-bůh se nazývá Ptah-Pataikos [4].<sup>33</sup> Jedná se o formu boha Ptaha, patrona řemeslníků a umělců. V umění, ačkoli méně frekventovaně, se objevuje na amuletech, kde má podobnou funkci jako Bes. Jeho hlavní funkcí je ochrana živých proti nejrůznějšímu zlu. Běžně lze sošky znázorňující tohoto bůžka nalézt v hrobkách, kde se jeho přítomnost spojuje se znovuvzkříšením. Obvykle bývá vypodobňován nahý, připomínající spíše dítě, nechybí ovšem zdůraznění trpasličích deformací těla. Oproti Besovi není ozbrojen.

Mimo území Egypta se nyní přesuneme do oblasti Řecka a Říma, kde měl trpaslík rovněž své místo, a to nejen v samotném umění, nýbrž i v písemnictví. Se změnou pohřebních zvyklostí nemáme z této doby dochované žádné tělesné pozůstatky trpaslíků.<sup>34</sup> Na druhou stranu s rozvojem klasického umění a literatury se setkáváme se stále častějšími zmínkami o trpasličích, i s jejich vyobrazeními. Zároveň se mění pohled na trpaslíky. Zjednodušeně se dá říci, že začíná převládat opačný názor, než jaký dominoval v Egyptě. Ve filosofických spisech se čím dál více klade důraz na krásu. Do definic zabývající se krásou a harmonií trpaslík logicky velice málo zapadal. Na některých místech nebylo pro trpaslíky místo vůbec, například ve Spartě takové dítě ihned odsoudili k smrti, deformovaný jedinec jednoduše neměl v jejich společenství místo.<sup>35</sup> Celou problematikou trpaslíka v rámci starověké kultury se například zabývá badatelka Véronique Dasen.<sup>36</sup>

V době starověkého Řecka se mořeplavci a cestovatelé často setkávali s trpasličími národy, jakými byli např. Pygmejci z Afrického kontinentu. Tento národ přinesl i latinské pojmenování trpaslíků „*pygmaeus*“, což nahradilo dříve užívané pojmy jako „*pumilio*“ či „*nanus*“.<sup>37</sup> S tím souvisí i fakt, že se tito jedinci brzy ocitli v centru zájmu mnoha starověkých učenců. Zmiňuje se o nich Hesiodos (8. - 7. století př. n. l.) či Homér (8. století př. n. l.), který například ve své Iliadě zmiňuje báji o jejich boji proti jeřábům. To se následně stane častým tématem zobrazení nejen v antice, ale také ve středověku.

---

<sup>33</sup> Åkerblom (pozn. 5), s. 15.

<sup>34</sup> Rozšířené byly v té době především žárové pohřby.

<sup>35</sup> Richard Sullivan, *Deformity - A Modern Western Prejudice with Ancient Origins*, University College Londýn 2001, dostupné online:

[http://www.academia.edu/305733/Deformity\\_a\\_modern\\_Western\\_prejudice\\_with\\_ancient\\_origins](http://www.academia.edu/305733/Deformity_a_modern_Western_prejudice_with_ancient_origins), vyhledáno: 25. 1. 2015, s. 262.

<sup>36</sup> Viz Dasen (pozn. 3).

<sup>37</sup> Claude Lecouteux, *Trpaslíci a elfové ve středověku*, Praha 1998, s. 20-24.

Zajímavou zmínku můžeme nalézt u Photia z 9. století n. l., jenž byl patriarchou Konstantinopole. Zde se můžeme dočíst následující: „*V samém srdci Indie žijí černí lidé, kterým se říká Pygmejové. Mluví indicky a jsou docela maličci. Ti nejvyšší z nich nejsou větší než dva lokte. Nosí velice hustý vous. Když jim doroste až na zem, přestanou nosit jakékoli oblečení; místo něho mají zepředu vousy a zezadu vlasy; stáhnou je páskem a jiný oděv nepotřebují. Mají dlouhý a silný penis, sahající až ke kotníkům. Jsou ploskonosí a vcelku spíše škaredí. Jejich domácí zvířata, ovce a dobytek, jsou také pygmejská. Koně vzrůstem nepřesahují naše berany. Tři tisíce těchto Pygmejů tvoří průvod indického krále. Jsou to velmi obratní lukostřelci. Mají též smysl pro spravedlnost a dodržují tytéž zákony jako Indové. Loví králíky a lišky bez honících psů, jen s pomocí sokolů, orlů a havranů.*“<sup>38</sup> Tento popis nám poukazuje na postavení trpaslíků v té době. Na jedné straně jsou zde etnografické poznatky o jejich lokalizaci či popisu způsobu obživy, na druhé straně se zde objevuje prvek nereálnosti a legendárnosti patrný například na popisu velikosti zvířat.

Aristoteles (4. století př. n. l.) definuje trpaslíka jako tvora podobajícího se dítěti, kdy mají oba dva nevyváženě velkou horní polovinu těla od dolní. Aristoteles rovněž neopomene připomenout trpasličí abnormálně vyvinuté genitálie. Navíc se zmiňuje, že se stejně jako dítě velmi rychle vyčerpá a potřebuje mnoho spánku.<sup>39</sup>

Pouze jediný autor se zabývá detailněji jejich fyziognomií. Starořecký historik a lékař Ktésias, který žil v 5. století př. n. l. popisuje Pygmejce jako plochonosé, kteří místo oblečení mají pouze své vlasy a vousy (zde se shoduje s Photiem). Jejich genitálie dosahují velikosti až ke kotníkům a sami Pygmejci dorůstají výšky mezi 69 a 92 cm. Živí se jako farmáři, chovají malá zvířata, jezdí na osedlaných beranech a husách. Jejich největšími nepřáteli jsou jeřábi, kteří útočí na Pygmejce během migrací. Žijí v jeskyních pod zemí nebo v chatrčích vytvořených z bláta, kůže a vaječných skořápek.<sup>40</sup>

Všechna tato literatura, i mnohá další, nám ukazuje počátek zájmu o trpaslíky. Tato tradice se držela v rámci celého starověku a snad ještě více v období středověku, kdy stáli učenci nad složitou otázkou, zda lze trpaslíka, díky jeho deformacím, stále považovat za lidského tvora.

---

<sup>38</sup> Lecouteux (pozn. 37), s. 21.

<sup>39</sup> Åkerblom (pozn. 5), s. 16.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 16.

Řecké umění kladlo důraz na dokonalé proporce lidského těla, mezi tyto definice trpaslíci příliš nezapadali, a proto se jen těžko mohli rovnat s tehdejšími ideály krásy. Přesto se často objevují v památkách v rámci různých druhů umění. V Řecku byla velice rozšířená právě bitva mezi Pygmejci a jeřáby [5].<sup>41</sup> Můžeme se rovněž setkat i s vyobrazením několika trpaslíků bránících se hejnu přilétajících ptáků. Tematika se stala oblíbenou převážně ve vázovém malířství, méně často již v malířství nástěnném. Řecké umění, mimo znázornění boje, mělo rovněž zájem o zobrazení unikátního trpasličího těla.

Jak si povšimla badatelka Josefín Åkerblom,<sup>42</sup> v klasickém období starověkého Řecka neměli umělci žádnou zkušenost se skutečnými živými Pygmejci. Tito jedinci byli znázorňováni jako achondroplastičtí trpaslíci, jelikož právě takoví se vyskytovali v tehdejší Řecku.

Další zajímavostí je, že se na vyobrazeních vždy objevují pouze s hustým plnovousem či mohutným knírem. Naprosto vzácně a výjimečně se můžeme setkat s postavou trpaslice.

Vyobrazení trpaslíka v umění se v drtivé většině případů chápalo jako druh grotesky. Jejich části těla byly záměrně předimenzovány, a to hlavně v oblasti pohlavního údu. V rámci sochařství se zobrazení mrzáctví a deformace omezovalo spíše na menší práce. Nejčastěji se pak se znázorněním trpaslíka setkáváme na řecké malované keramice [6], a to jak černofigurálně, tak i červenofigurálně zdobené.

Ve starověkém Římě se s ukázkou trpaslíků setkáváme častěji než u Řeků. Jistě to bude i tím, že Řekové, ačkoli zaujati deformovaných tělem trpaslíka, běžně nezobrazovali postavy, které se vymykaly jejich ideálům. Římané byli naproti tomu zaujati různými formami degenerace jako ukázek nestydatostí. Zároveň vítali myšlenku obrovského trpasličího pohlavního údu, díky kterému se trpaslík stal symbolem nejen plodnosti, ale zejména sexuality a erotiky. Trpaslíci a jim podobní jedinci působili jako společníci a baviči nejvyšší elity, a to zejména v rámci císařského dvora.<sup>43</sup> Různé zdroje nicméně naznačují, že zájem o tyto deformované otroky byl rozšířený i mezi bohatšími

---

<sup>41</sup> Většinou se jedná o boj jednoho trpaslíka proti jednomu z ptáků, vítěz není vždy zřejmý, někdy vítězí Pygmejce jindy jeřáb.

<sup>42</sup> Åkerblom (pozn. 5), s. 18.

<sup>43</sup> V rámci několika posledních dvou desetiletí vzrostl zájem o studium postižených jedinců a jejich místa v rámci starověkého světa. Často se tak činí na základě dochovaných literárních pramenů. Mezi tyto badatele lze zařadit i Lisu Trentin. Viz Trentin (pozn. 4).



Římany. Mnohdy se těšili dokonce větší oblíbenosti než zdraví a urostli otroci, obyvatelé Římské říše za ně často neváhali zaplatit mnohem vyšší částku. Takový případ lze například nalézt u aristokrata Plutarcha, který prý neměl zájem o krásné jinochy či mladé dívky, ale vyhledával pouze „*ohybné křiply a zrůdy*“.<sup>44</sup> Poptávka byla často velice vysoká, proto v této souvislosti vznikl trh s monstry, který však často, přes veškeré snahy, nestačil splnit poptávku. Proto docházelo k záměrným znetvořením, otroci byli svázáni a uzavřeni v klecích, známých jako „*glottokomae*“. Tyto klece bránily jejich růstu, a tak do budoucna zajišťovaly trpasličí postavu.<sup>45</sup>

Ovšem hlavní slabost pro trpaslíky zůstává u osob samotných císařů. Lisa Trentin<sup>46</sup> si ve své stati všímá faktu, že se jedná především o tzv. „špatné“ císaře, kteří se spojují s tyranskou nebo ne zrovna významnou vládou. Své teze uvádí na příkladu císaře Commoda (vládl ve 2. století n. l.), na jehož dvoře se nacházelo větší množství trpaslíků. Tito deformovaní jedinci zde sloužili pro všeobecné pobavení, avšak zejména obklopovali císaře.<sup>47</sup> Hlavní událost, v rámci které došlo k předvedení monster, představoval banquet, hostina či orgie, kdy byl trpaslík vystaven ponížení pro poskytnutí zábavy a pobavení. Avšak máme doklady i o tom, že se přízeň věnovala inteligentním jedincům. Ti často se svými pány rozmlouvali a radili jim ve věcech politiky.<sup>48</sup>

V římském umění se trpaslíci hojně objevují v různých podobách. Lze se setkat s terakotovými či bronzovými soškami, nalezneme vyobrazení i v rámci mozaikové výzdoby [8]. Ve většině případů se neopomínají zdůraznit nadměrně vyvinuté a ztopořené penisy, které pomáhaly vyjadřovat erotické představy Římanů [7]. Nadsázka nechybí ani v partii obličejů, kde neschází výrazné grimasy, u kterých neschází karikaturní vyznění.<sup>49</sup> V Římě běžnou zábavu tvořila představení trpaslíků, mnohdy jako součást gladiátorských zápasů. Scénu dvou bojujících zápasníků-trpaslíků můžeme vidět v sochařském provedení či na mozaice. Často se objevují i sochy vypodobňující trpaslíka jako tanečníka.

---

<sup>44</sup> Tietze-Conrat (pozn. 2), s. 14.

<sup>45</sup> Trentin (pozn. 4), s. 197.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 197.

<sup>47</sup> Byli velice informovaní, působili jako špehové či intimní milenci císaře.

<sup>48</sup> Tietze-Conrat (pozn. 2), s. 15.

<sup>49</sup> Åkerblom (pozn. 5), s. 19.

Zvláštní kapitolu představují římské olejové svítilny. Jednalo se o svítilna na bázi rostlinného oleje, jako takové měly dlouhou svítivost (až několik hodin), na úkor menšího světla, než např. u louče. Primitivní kamenné misky se postupně ve starověku nahradily keramickými kahanými. Jejich horní plochy se zdobily různými dekory s rozmanitými výjevy. Mezi hlavní tematiku spadají sportovní a bojové výjevy, ale zejména erotické náměty [9].<sup>50</sup> A právě v erotice se uplatnilo zobrazení trpaslíka nejvíce. Ten v různých polohách prováděl pohlavní styk s jiným jedincem svého druhu. Našly se i případy, kdy se kahan celý přetvořil v tělo trpaslíka [10]. Figura svým tělem sloužila k vyvážení ohromného pohlavního údu, na jehož konci byl umístěn knot.

Trpaslíka lze v neposlední řadě objevit i mezi římskými božstvy. Bůh Priapus<sup>51</sup> zosobňoval bůžka, který symbolizoval plodnost. Současně zastával funkci ochránce a strážce zahrady, ovocných sadů a vinohradů. Byl častým zařízením římských zahrad, kde měl zároveň funkci dnešního „strašáka“. Umisťoval se zde v podobě sochy nebo hermy, na které vždy dominovalo velké přirození. Na něj se poté věšely květinové věnce nebo první ovoce, které bylo Priapovi rovněž obětováno.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Jitka Lněničková, Olejová svítilna - I. část, in: *Světlo*, č. 2, Praha 2009, dostupné online: <http://www.odbornecasopisy.cz/res/pdf/38904.pdf>, vyhledáno: 1. 3. 2015, s. 60-61.

<sup>51</sup> Åkerblom (pozn. 5), s. 24.

<sup>52</sup> Postava obdařená permanentní erekcí a rozměrným pohlavním údem byla často umisťována i k pramenům, o jejichž čistotu měl bůžek dbát.

### 3. Středověk

V období raného středověku trpaslík stále zaujímá výsadní postavení ve společnosti. O tom nás například přesvědčuje nález pohřebiště ve městě Kopparsvik na Gotlandu.<sup>53</sup> Jeden z hrobů obsahoval tělo 50 let starého muže. Spolu s ním byly v zemi uloženy všechny náležitosti spjaté s vysoce postaveným členem společnosti včetně meče a bronzových a železných spon.

V postupném historickém vývoji se nicméně pohled na trpaslíka mění, a to z prvotního přetváření samotného božstva na šaška situovaného na dvoře vladaře. Rovněž v této době začíná převládat názor, že hrbáč či jinak tělesně znetvořený, nese špatné znamení dané samotným Bohem. Jedná se o ocejchování, trest za hříchy.<sup>54</sup> Tak alespoň viděla trpaslíky drtivá většina obyvatel středověké Evropy.

Podle studie badatele Claude Lecouteuxe, existují dva druhy trpaslíků.<sup>55</sup> V prvním případě se jedná o jedince vcelku normální, skutečné miniatury normálních lidí. Jsou obdařeni průměrnou inteligencí, mohou mít děti a dožít se vysokého věku. Druhý typ představují trpaslíci oškliví, s výrazně nepoměrnými tělesnými údy vůči svému tělu. Většinou trpí psychickým postižením, nemůžou mít děti a umírají v raném věku.<sup>56</sup>

Trpaslík druhého typu, tj. trpaslík znetvořený, obecně představuje, na základě rozšířenějšího názoru, osobu, která byla považována za špatnou a monstrózní. Tento fakt konec konců pomáhali tvořit již antičtí učenci, kteří pochybovali o dobru všeho, co se vymykalo kráse a přirozenému chodu věcí. Středověcí myslitelé, filosofové a teologové navázali na dřívější tradice. Započala polemika nad problémem, zdali je taková bytost stále ještě lidskou osobou či zvířetem. Trpaslík se probíral v rámci bestiářů, kde zapadal mezi ostatní monstra. Luboš Antonín výstižně takové monstrum definoval: „...jako monstra jsou v mytologii označováni tvorové, kteří mají nepřirozené tělesné proporce a zpravidla v lidech vzbuzují hrůzu...je jim často připisována nezvyklá síla a ukrutnost, kterou působí proti lidem a škodí jim.“<sup>57</sup> Dále byly trpaslíkům

---

<sup>53</sup> Åkerblom (pozn. 5), s. 20.

<sup>54</sup> Tietze-Conrat (pozn. 2), s. 8.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>56</sup> Menší počet dochovaných záznamů o narození takových jedinců nevypovídá o tom, že by se trpaslíků rodilo méně, než v jiné historické době. Opak je pravdou, celková tehdejší úroveň hygieny mohla zapříčinit dodatečně způsobenou zakrslost a nemuselo se přímo jednat o genetickou nemoc kostí. Důvod, proč nám chybí záznamy o těchto dětech, může být ten, že oproti zdravým jedincům bývaly tyto děti daleko náchylnější na vnější okolí a většinou se dožily jen několika týdnů. In: Lecouteux (pozn. 37), s. 20-24.

<sup>57</sup> Luboš Antonín, *Bestiář: Bájná zvířata, živlové bytosti, monstra, obludy a nestvůry v knižní ilustraci konce středověké Evropy*, Praha 2010, s. 99-131.

(ale i jiným tvorům) připisovány magické schopnosti, které v drtivé většině tito jedinci využívali negativně proti lidem i zvířatům, člověk se jich proto stranil a vyhýbal, jakoby se jednalo o převtělení pekelné moci. Trpaslík byl sám o sobě „pokřivený“, logicky měl vlohy proto, aby se stal podvodníkem. Znetvořený a ošklivý člověk se jednoduše pokládal za špatného a zlého.<sup>58</sup>

V případě názoru, že trpaslík je bytostí zlou, nesmíme opomenout dopad mytologie na tehdejší populaci. Trpaslíci často tvořili součást nižší mytologie, a to především severské. Zde měli významnou úlohu ve veledíle severské kultury, Eddě. V rámci těchto představ jsou trpaslíci představeni jako velice zdatní řemeslníci a kováři. Mimoto lidé trpaslíkům běžně přisuzovali vinu za různá trápení a tragédie. Zajímavé je například spojení trpaslíka s různými nemocemi, často se věřilo, že chorobu způsobuje posedlost elfem nebo trpaslíkem. Nejstarší taková svědectví pocházejí z Anglie z 10. století. Například o člověku trpícím astmatem se mluvilo, jako by se „*chvílemi svíjel, jako by jej trýznil trpaslík*“.<sup>59</sup> Podobných negativních vlivů bychom našli jistě více.

Ve středověkém písemnictví<sup>60</sup> se postavy trpaslíků poprvé objevují již v románské literatuře. Zde dominují především příběhy o rytířích Kulatého stolu, kde se trpaslíci vyskytují od 12. století. Často však v těchto románech slouží jako pouhé dekorace, které zvyšují prestiž hrdinovi. V keltské literatuře se například setkáme s národem leprechaunů, což můžeme přeložit jako „malá těla“. Bytosti žijící v jeskyních, nebo uvnitř hor, jsou známé i jinde v Evropě především pro svou dobrou znalost drahých kamenů a kovů, které rovněž ochraňují. Ze všech nestvůrných bytostí německé středověké literatury jsou jediní obdařeni kouzelnou mocí.

Sklon k zveličování byl častý, zejména co se týče středověké cestopisné literatury. V těchto spisech se popisují neznámí Pygmejové velmi malého vzrůstu, kteří žili v oblastech pramene Nilu. Tyto literární památky navazují na jejich antické předchůdce, ze kterých mnohdy přebírají mnohé myšlenky (viz výše).

Daleko větší vážnost než profánní romány měla ve středověku Bible a její výklady dobových teologů. Velké debata se rozběhla na téma, zdali lze trpaslíka vůbec považovat za lidskou bytost a jestli jako takový vlastní nějakou duši. V souvislosti s tím se započalo pátrání nad vysvětlením původu takových tvorů a jejich významu na světě.

---

<sup>58</sup> Lecouteux (pozn. 37), s. 74.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 113.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 25-35.

V samotné Bibli se můžeme setkat se zmínkou o tělesně postižených, a to konkrétně ve Starém zákoně, knize Leviticus, kde se výňatek týká svátosti kněžství: „*Hospodin promluvil k Mojžíšovi: „Mluv k Áronovi: Žádný tvůj potomek v budoucích pokoleních, který by měl tělesnou vadu, nesmí přistoupit, aby přinesl pokrm svého Boha. Nepřistoupí nikdo s tělesnou vadou: nikdo slepý či chromý, zohyžděný či znetvořený, se zmrzačenou nohou či rukou, hrbatý či zakrnělý, s oční vadou, se svrabem či lišejem, ani kleštěnec. Nikdo ze semene kněze Árona, kdo by měl tělesnou vadu, se nepřiblíží, aby přinesl ohnivě oběti Hospodinu. Má vadu, a tak se nepřiblíží, aby přinesl pokrm svého Boha. Smí ovšem jíst z pokrmu svého Boha, a to ze svatosvatých i svatých darů. Kvůli své vadě však nesmí vcházet za oponu ani se přiblížit k oltáři – jinak by znesvětil mou svatyni. Vždyť já jsem Hospodin, jejich Posvětitel.“ Tak Mojžíš promluvil k Áronovi, k jeho synům a ke všem synům Izraele.“*“ Lv 21;16-24.<sup>61</sup>

Mimo tuto zmínku se můžeme setkat i s dalšími zprávami, tentokrát o původu těchto tvorů. Anonymní autor *Knihy o hnědé krávě* z doby okolo roku 1100 na základě knihy Genesis zmiňuje, jak Noe proklel svého syna Cháma „...*a tak se stalo, že Chám byl prvním člověkem od potopy, kterého stihlo prokletí. Z něho povstali trpaslíci, Fomoréové, tvorové s kozí hlavou a znetvořenými údy, kteří žijí mezi lidmi.(...)Chám je prapředkem všech zrůd. Nepocházejí od Kaina.*“<sup>62</sup>

Další ukázkou postavení trpaslíků ve společnosti nám může být německý text ze 13. století zvaný *Magnificat*. Zde se píše, že „*Bůh rozdělil d'ábly a rozmístil je do celého světa. Ve vodě a v horách žijí vodní nymfy a trpaslíci; do lesů a do bažin Bůh poslal elfy, thursy (obry) a duchy, kteří za nic nestojí.*“<sup>63</sup> Takové a jim podobné texty jistě trpaslíkům příliš nemohly pomoci ke kladné odezvě a přízni u tehdejšího obyvatelstva.

Ve vyšší společnosti nicméně existoval na tyto jedince poněkud odlišný názor. V rámci vládnoucích kruhů se již od dob starověku udržovala tradice vlastnit trpaslíka jako dvorního šaška a společníka. Ten tak tvořil součást vladařského průvodu, doprovázel jej při lovu a bavil při hostinách. Mnohdy se stalo, že si trpaslík užíval

<sup>61</sup> *Bible: překlad 21. století*, Praha 2009, dostupné online: <http://www.bible21.cz/online>, vyhledáno 1. 3. 2015.

<sup>62</sup> Lecouteux (pozn. 37), s. 31.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 80.

i vysokého společenského statusu. Obecně známý fakt vypovídá o tom, že vladař naslouchal svému dvornímu šašku, který jako jeden z mála dvořanů směl říct svému pánu pravdu bez strachu z případného trestu. K takovému postavení nicméně dospěla pouze hrstka osob. Ostatní byli po celý středověk považováni za ztělesněné zlo. Často proto žili a umírali v nuzných podmínkách, kde po celý život snášeli výsměch a odtažitost „normálních“ lidí.

Trpaslík se ve středověkém umění vyskytuje, podobně jako v mentalitě tehdejších lidí, ve více úrovních. Osobně spatřuji tři roviny zobrazení: trpaslík jako mytologická postava, skutečná žijící osobnost a trpaslík považovaný za monstrum.

V lidovém umění, které úzce souvisí s mytologií, se můžeme setkat s vyobrazením bájných postav. Nejvyšší četnost a značnou oblíbenost námětu, kde dominují postavy trpaslíků, můžeme lokalizovat do oblasti severských zemí a krajin, ve kterých stále přežívaly keltské tradice. Zobrazení trpaslíka nalezneme na kamenných reliéfech, ve formě amuletů nebo okrajově v případě ilustrací literatury zaznamenávající mýty.

V některých případech víme o uměleckém díle, na kterém je zobrazen trpaslík, jenž dosáhl ohromného věhlasu díky svému působení na dvoře panovníka a díky čemuž si zasloužil vlastní umělecké zvěčnění. Avšak naprosto unikátní bývají zobrazení konkrétního trpaslíka, které navíc sloužily k zvýraznění jeho významné osobnosti. Takový příklad najdeme na slavné tapisérii z Bayeux, díla vytvořeného na základě události bitvy u Hastingsu v roce 1066.<sup>64</sup> Celkem je na této rozměrné tapisérii zachyceno 626 lidských postav, nemluvě o zvířecích figurách, avšak pouze 15 z nich nese jméno. Trpaslík překvapivě patří mezi ty, kteří jsou označeni jménem. Jedinec se jmenuje Turolde a na vyobrazení drží za otěže dva koně [11]. Na sobě nese oblečení dvorního šaška či barda. Tato figura fascinuje dodnes mnoho badatelů, kteří ji podrobují různým výzkumům. Nicméně někteří tento názor zpochybňují a Turoldeovo jméno připisují postavě nalevo od nápisu. Drtivá většina se však shoduje, že se v případě tapisérie setkáváme s příkladem trpaslíka, který si svými službami vysloužil výjimečnou poctu v podobě své přítomnosti na tomto rozsáhlém díle.<sup>65</sup>

Ve středověkém umění se ovšem v drtivé většině případů setkáme s vyobrazením trpaslíka jako tvora, označovaného za monstrum. Takové bytosti a jim

---

<sup>64</sup> Samotné dílo bylo dokončeno v roce 1077.

<sup>65</sup> Åkerblom (pozn. 5), s. 21-22.

podobné motivy (zrůdní tvorové, neskutečné a fantazijní figury) pak byly využívány v marginálním umění [12]. Trpaslíci stáli na okraji výtvarného zájmu, jejich podoba se uplatnila na chrličích katedrál, mravoličných výjevech ve formě iluminací, kde trpaslík představoval vždy tu špatnou stranu věci. V menší míře se setkáváme s vyobrazením trpaslíka v cestovatelské literatuře. Avšak v tomto případě můžeme považovat za důležitý vliv a mnohdy i předobraz dřívější antickou literaturu.

Vzácně se i v tomto období setkáme s vyobrazením boje Pygmejců proti jeřábům [13], známý a oblíbený ve starověku. Toto téma je ve středověku zpracováno nově a úměrně své době. Místo polonahých trpaslíků jsou zde rytíři v plné zbroji, ti bojují s ptáky, na kterých je zajímavá jejich předimenzovaná velikost oproti bojovníkům.

#### 4. Renaissance<sup>66</sup>

Renesance střídá dobu „temného“ středověku, staré teologické myšlenky střídá nový pohled na svět. Ten spočívá ve změně zájmu, kdy se tím nejdůležitějším bodem stává člověk, teologie ustupuje lehce do pozadí a začínají se objevovat nové radosti života. Na období renesance silně působí zejména vliv antiky. Ve starověku, jak již víme, byli trpaslíci součástí každodenního života, není proto příliš velkým překvapením, že se na trpaslíky v této době začalo pohlížet jinak, než jak tomu bylo ve středověku. Situace se pro trpaslíky viditelně zlepšila. Stále byli vnímáni odpudivě, a to zejména z důvodu jejich disproporčnosti, zároveň se však měnila mentalita lidí, která je viděla atraktivně a ve vlídnějším světle. Presentace trpaslíků měla plno pozitivních ohlasů. Umělecké památky znázorňující trpaslíky poskytovaly potěšení tehdejšímu divákům, udělovaly a zvyšovaly prestiž vladařských patronů. Renesance souhlasí s antikou v problematice krásy (i v této době převládá definice spočívající na harmonii a spojení správných proporcí, krásná postava je dána souladem mezi jednotlivými částmi těla). Éra novověku přináší i pokrok v myšlení, ve kterém může být zájem věnovaný i disharmonickému tělu trpaslíka.

Trpaslíci se dostali na výsluní v 15. století, kdy byli považováni za symbol vladařské vznešenosti. Po vzoru starověkých panovníků tvořili tradiční doprovod svým aristokratickým patronům [14].<sup>67</sup> Byli hojně vyhledáváni a sbíráni, sloužili i např. jako diplomatického dary, kdy si jednotlivci různí vladaři mezi sebou navzájem zasílali. Stále se ale rovněž oceňovali pro svou schopnost pobavit obecenstvo. Mimoto ti schopnější a nadaní inteligenci často zastávali důležité správní funkce, stali se rádcí panovníka. Jejich blízkost k vládnoucím kruhům vedla k zisku určité moci a vysokého postavení v rámci dvora.

---

<sup>66</sup> Větší část informací čerpána z eseje Robin O'Bryan. Viz O'Bryan (pozn. 6), s. 252-288.

<sup>67</sup> Byli to právě trpaslíci působící na dvorech, kterým byla často dáována vznešená jména a královské tituly. To mělo z velké části zvýšit ironii a zábavu. Tak například královna Alžběta I. vlastnila na svém dvoře trpaslíka označovaného jako „Monarcha“. Toho doslova považovali „za velkého monarchu, který nepotřeboval zemi“. Filip IV. říkal svému trpaslíku Barbarossa a pojmenoval ho tak po slavném pirátském vůdci. V Mantově se zase jiný nazýval „Prvorozený“ a jako takovému mu bylo dokonce přiznáno právo na trůn. To je pouze zlomek z množství podobných případů. Fenomémem se ve své publikaci zabývá například badatelka Erika Tietze-Conrat různé další zmínky lze ovšem vyčíst i ze statí jiných autorů. In: Tietze-Conrat (pozn. 2), s. 13, 19.



Specifický pohled na trpaslíky nám v té době nabízí záalpský učenec Paracelsus.<sup>68</sup> Ten patřil mezi významné lékaře a vědce. Svým životem spadá do 1. poloviny 16. století. Jedna z jeho knih nese název *Elementární bytosti: kniha o nymfách, sylfech, pygmejích, salamandrech a ostatních živlových tvorech*.<sup>69</sup> V této knize se Paracelsus zabývá stvořeními, která leží mimo řád přírody. Mezi ně patří i Pygmejec - trpaslík. Ten je zahrnut do čtyř duchů člověka, které se dále dělí na vodní bytosti, bytosti žijící uvnitř hor, bytosti ohnivé a vzdušné. Autor knihy se zabývá problémem spočívající de facto v nezařazení těchto tvorů mezi lidi ani zvířata. Jejich přítomnost na světě není zbytečná, vyplňují určená místa na světě, jsou dílem Božím.<sup>70</sup>

V oblasti Záalpi se tedy (nejen tímto dílem) i nadále nacházíme ve sféře mytologie či spíše teologie, lehce inspirované i středověkou myšlenkou trpaslíka coby tvora bez ducha. Takoví jedinci jsou nadále považováni za monstrum, nicméně stvoření na Boží příkaz, mají zde vlastní nemalý význam. Pygmejci jsou obdařeni kouzelnou mocí, kterou ale v tomto případě využívají spíše k tomu, aby lidem pomáhali, hlavní prací těchto tvorů je potom strážit kovy ukryté v zemi.

Na druhou stranu v oblasti Itálie byli trpaslíci vnímáni v poněkud jiném světle. Na den sv. Romula, jenž se slavil 6. července, tzv. *gobbo* (hrbáči) vytvářeli celé rody a kostýmní skupiny. Ty se poté v tento den předváděly na náměstích. Ve Florencii se tomuto dni říkalo „*giostra di Gobbi*“,<sup>71</sup> kde se slavnosti těšily velké oblíbenosti, jelikož poskytovaly záminku k veřejnému veselí.<sup>72</sup> Tyto průvody často zaujaly i samotné umělce. Jedním z nich byl v období baroka rytec Jacques Callot, kterého inspirovaly k vydání posléze velice úspěšného grafického cyklu *Varie figure Gobbi*. O něm se ostatně ještě zmíním později, neboť měl nedožrnutý, ať již přímý nebo nepřímý vliv, na evropskou uměleckou produkci 17. a 18. století.

---

<sup>68</sup> Paracelsus, vlastním jménem Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim, žil 1493-1541. Je spjat především s vědou v Záalpi. Sám je autorem mnoha knih, které se zabývaly rozličnými tématy.

<sup>69</sup> Paracelsus, *Elementární bytosti: kniha o nymfách, sylfech, pygmejích, salamandrech a ostatních živlových tvorech*, Praha 2001.

<sup>70</sup> Pygmejové žijí v zemi, lze je blíže označit za gnómy. Existují jako duchové - procházejí zdmi, skalami i kameny. Paracelsus je popisuje jako „malé mužičky, přibližně dvě pídě vysoké“, kteří si své příbytky budují v zemi. Je s nimi možno hovořit, získat od nich peníze či pocítit nějaké jejich pošetilé a žertovné kousky. Mohou se dokonce i ženit s lidskými ženami a mít s nimi potomky. In: Paracelsus (pozn. 69), s. 8-14.

<sup>71</sup> Preiss, František Antonín Špork (pozn. 11) s. 257.

<sup>72</sup> V tomto ohledu jistě napomohla i jejich velká spřízněnost s tehdy oblíbenou *Commedia dell'arte*, která se rovněž oslav účastnila.

V době 15. a 16. století se trpaslík stal oblíbeným výtvarným námětem vyhledávaným tehdejšími umělci. Jistě lze v tomto spatřovat souvislost mezi oblibou trpaslíků na šlechtických dvorech, které byly zároveň místy působení nejvýznačnějších umělců té doby, kteří se logicky seskupovali v okolí bohatých mecenášů. V době od poloviny 15. století do poloviny 17. století můžeme dokonce mluvit o druhu módní vlny, která se rychle šířila tehdejší Evropou, vyznačující se oblibou v trpasličí tematice.

S prvními případy v malířství, ve kterých se umělec nezabýval vždy čistě jen krásou, nýbrž pracoval i s groteskou, se setkáváme již na počátku renesance. Zájem o tuto tematiku lze najít například u karikатурních postav Leonarda da Vinci (1452-1519), tato záliba ovšem nekončí pouze u tohoto umělce. Trpaslík se v období renesance dostává na výsluní a stává se objektem zájmu mnoha malířů. Největší reflexe zobrazení se objevuje od poloviny 15. století do poloviny 17. století.<sup>73</sup> Mnohé z námětů převzalo období baroka, která tak přímo navázalo na tradice renesance a více je rozvinulo, mnohdy dokonce přidalo novou tematiku.

Trpasličí se na plátnech či nástěnných malbách objevují v mnoha rozmanitých situacích a pózách. V následující části bych se na tyto různé aspekty využití postavy trpaslíka v malířství zaměřila a pokusila bych se stručně popsat a zařadit příklady dnes známých děl.<sup>74</sup>

V éře novověku se nejčastěji setkáme s provedením na plátně, a to olejovými, či temperovými barvami. Ale kromě toho známe i ukázky nástěnných maleb, na kterých bývá trpaslík nejčastěji součástí většího ikonografického celku.

Prvním tématem, v němž se lze s postavou trpaslíka setkat nejraněji, je biblická scéna. V takovém příkladě se deformovaný jedinec stává součástí větší skupiny postav, zároveň je v kompozici konfrontován s dějem, do kterého může být začleněn nebo ve kterém může naopak záměrně vytvářet nápadný a mnohdy nepřehlédnutelný prvek. Osobně se mi zatím nepodařilo nalézt konečný přesvědčivý argument, proč se trpasličí postavy nachází mnohdy v rámci význačných biblických scén. Jistě zde nebudou proto, aby scénu snižovali či zesměšňovali. Trpaslíkova přítomnost, ačkoli s sebou vždy nesla jistý ironický prvek, zde spíše nesla určitou symbolickou rovinu, která nám zatím uniká. Rovněž může být možné, že umělec do tohoto většího obrazového celku zahrnul trpasličí postavu (často v bohatém šatě), aby zachytil objekt dobové módy, která (jak jsem již zmínila dříve) zvyšovala prestiž vladařským dvorům a legitimizovala

---

<sup>73</sup> Tietze-Conrat (pozn. 2), s. 7.

<sup>74</sup> Charosky (pozn. 24).

mocenské právo. V této souvislosti můžeme předpokládat, že trpaslík nese podobu skutečného jedince žijícího v té době v blízkosti objednavatele díla, který si jej přál, z výše uvedených důvodů, namalovat.

Nejstarším z příkladů tohoto námětu může být obraz Sandra Botticelliho (1445-1510) s námětem *Klanění tří králů* [15, 16] z doby okolo roku 1465. Na tomto obraze se trpaslík nachází v levé části obrazu, kde vytváří nápadný prvek. Dalším dílem je nástěnná malba Domenica Ghirlandaia (1449-1494) z roku 1490, která tentokrát znázorňuje *Herodesovu hostinu*. Na této malbě se trpaslík objevuje téměř v centru kompozice, nelze jej tedy přehlédnout. Jeho přítomnost navíc umocňuje tančící žena, která se blíží k stojícímu trpaslíku, který navíc svírá žezlo, typický atribut dvorního šaška. Oblíbenou postavou se trpaslík rovněž stává pro Paola Veronese (1528-1588) [17, 18], který jej ve svých kompozicích využívá opakovaně. Jedná se například o kompozice *Záchrany Mojžíše* z let 1570-75.

Druhou námětovou rovinou jsou historické či mytologické scény. Ve 20. letech 16. století se s postavou trpaslíka například setkáme v díle Giulia Romana (1499-1546), jenž jej vymaloval v rámci nástěnné malby *Vidění sv. Kříže*, situované v Sala di Costantio ve Vatikánském paláci.<sup>75</sup> Na této malbě můžeme být svědky určité parafráze na literární postavu, díky čemuž trpaslík nese hlubší symbolický význam.

Třetím námětem je pak portrét. Ten se rozvíjel především v 17. a 18. století. Trpaslík se nachází v přítomnosti své aristokratické „rodiny“, zosobňuje zde svou funkci prestižní trofeje, kterou byl nucen vlastnit každý aristokrat, který chtěl něco znamenat. Například lze uvést dílo Andrey Mantegni (1431-1506), který vymaloval rodinu mantovského vévody Ludovica III. Gonzagy [19, 20]. Nástěnná malba vytvořená pro komnaty Camera degli Sposi<sup>76</sup> mezi léty 1465-1474 znázorňovala vévodův dvůr, kde se skupinová podobizna vévody a vévodkyně doplňuje dvořany a obohacuje o figuru dvorní trpaslice. Tato ženská postava je jediná, která se zpříma dívá na diváka.

---

<sup>75</sup> Nástěnná malba zachycuje vidění císaře Konstantina. Zatímco císař hledí k zjevení Kříže a jeho vojsko vzhlíží ke svému vojevůdci, značnou pozornost si na sebe opouává trpaslík v pravém dolním rohu. Ten je spoře oděný a jako jediná postava hledí přímo na diváka. Je zachycen, jak si snaží nasadit na svou deformovanou hlavu krásnou přilbici. Různými badateli je zde nalézána podobnost mezi trpaslíkem a řeckým vojákem Thersitem, který je známý z událostí Trojské války. In: O Bryan (pozn. 6), s. 253.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 257-258.

V tomto provedení můžeme pozorovat skrytou symboliku, a to především v pozici rukou trpaslice.<sup>77</sup>

Určitou zvláštnost představuje samostatný portrét trpaslíka, na kterém by byl zobrazen sám, bez jakékoli ostatní figurální společnosti. Takový příklad lze nalézt na dvojportrétu Agnola Bronzina (1503-1572) vytvořeném v polovině 16. století pro vévodu Cosima I. de Medici (vládl 1537-1569) ve Florencii. Obraz znázorňuje vévodova oblíbence trpaslíka Morganteho [21].<sup>78</sup> Portrét vznikl v souvislosti s debatou ohledně paragone, spočívající v otázce, zda je důležitější malba či socha. Bronzino na tuto debatu dává jasnou odpověď. Na postavu umožňuje pohled z více stran, podobně jako socha, rozdíl je však v zachyceném čase, který se na obou plátnech mění. To je něco, co socha nedokáže.<sup>79</sup>

Trpaslík na tomto portrétu není zesměšňován, ani jinak karikován. Jeho osobnost, včetně neobvyklé tělesné stavby, se tímto obrazem již nepopíratelně dostaly do centra zájmu umělců. Proto lze tyto obrazy zařadit do portrétu, který má za účel reprezentovat jak samotného trpaslíka, tak i jeho majitele.

V období renesance se s trpaslíkem nesetkáme jen v médiu malby, nýbrž se s ním můžeme setkat i v případě sochařských prací. Podobně, jak tomu bylo s malbami i sochy nalezneme především na území dnešní Itálie. Zde můžeme, v drtivé většině, spojit umělecké památky s trpaslíky s rodem Medici vládnoucím ve Florencii. Zejména důležitá je v této souvislosti postava vévody Cosima I. de Medici, který osobně trpaslíky velmi vyhledával a těšil se z jejich přítomnosti. Ze zpráv víme, že se na jeho

---

<sup>77</sup> Svými dlaněmi zaujímá neslušné gesto, její ukazováček je vložen do uzavřené dlaně. Toto gesto bylo znamením pro smilstvo. Trpaslice je díky své deformované postavě přirozeně obdařena magickou mocí, „neslušné“ gesto ovšem ještě zintenzivňuje její ochrannou funkci. Stává se obráncem proti tzv. „Jettatura“, „dábelskému pohledu“, kletbě, která by se eventuálně mohla použít proti vévodově rodině. Tímto „dábelským pohledem“ se zabývá Alan Wace, *Grotesques and the Evil Eye*, in: *Annual of the British School at Athens*, č. 10, Cambridge 1903-4, s. 103-114.

<sup>78</sup> Vlastním jménem Braccio di Bartolo. Své jméno získal po jedné z literárních postav význačného florentského básníka Luigiho Pulci. Rytířský román nesl název *Il Morgante maggiore* a pojednával o obru Morgantovi. Zdroj: [http://it.wikipedia.org/wiki/Nano\\_Morgante](http://it.wikipedia.org/wiki/Nano_Morgante), vyhledáno 8. 3. 2015.

<sup>79</sup> Na přední straně je zachycen zavalitý trpaslík v činnosti typické pro „*ucellatore*“ - lovce ptáků. Na pravé ruce drží sovu, snad výra. Díky tomuto ptáku lákal svou kořist do předem připravených pastí. Morgante je nahý, jeho genitálie jsou zakryté jen náhodně letoucím motýlem. Na zadní straně plátna stojí trpaslík zády k pozorovateli. Svou hlavu obrací zpátky, abychom si mohli ještě jednou prohlédnout jeho typickou fyziognomií tváře, vyznačující se vyklenutým čelem a vpadlým kořenem nosu. Nyní je již zobrazen se svou kořistí, ulovení a mrtví ptáci spočívají v trpaslíkově pravé ruce. Součástí portrétu tvoří i symbolika. Motýl (zakrývající trpaslíkovy genitálie) může znamenat aluzi trpaslíka jako dvorního šaška, odkazující tak k tarotové kartě Blázna. Podobnou funkci, ovšem více negativní má i výr. In: O'Bryan (pozn. 6), s. 265.

dvoře pohybovali čtyři trpaslíci. Největšího věhlasu z nich získal trpaslík Morgante,<sup>80</sup> který se posléze stal hlavním předobrazem většiny sochařských děl, znázorňujících trpaslíka vytvořených v té době.

Snad nejznámějším dílem je práce sochaře Valeria Cioliho (1529-1599) z 60. let 16. století určené pro zahrady Boboli, přiléhající k Palazzo Pitti, sídlu Medicejských ve Florencii. Nedlouho po svém dokončení bylo sousoší přetvořeno ve fontánu<sup>81</sup> a situováno do zahrad. Dílo nese název *Fontana del Bacchino* [22] a znázorňuje trpaslíka Morganta, jak sedí nahý obkročmo na želvě.<sup>82</sup> V této poloze obzvláště vynikají jeho genitálie.<sup>83</sup> Dříve fontána stávala v zahradách při Palazzo Pitti volně v prostoru, byla tedy viditelná ze všech stran. Až v pozdější době byla přesunuta ke zdi. Dnes je na místě kopie.

Další dvě práce, které znázorňují trpaslíka a shodou okolností i samotného Morganta, jsou díla sochaře Jeana Boulogne známého jako Giambologna (1529-1608). Ten v 80. letech 16. století vytvářel bronzové sochy pro dalšího z Medicejských, a to Francesca I. de' Medici (vládl 1574-1587).

První z figur zobrazuje opět Morganta, jak hraje na hudební nástroj zvaný cink (italsky zvaný *cornetto*), ve druhé ruce drží hůl.<sup>84</sup> Sochu následně dokončil Antonio Susini (1585-1653) podle návrhu Giambologny. Dnes je toto dílo uloženo v Londýně. Druhá socha znázorňuje Morganta tentokrát sedícího na drakovi [23]. Kompozice sloužila jako dekorace na střeše Loggie dei Lanzi poblíž Palazzo Vecchio ve Florencii.<sup>85</sup> V jedné ruce držel trpaslík prut, ve druhé rybu, ústa ryby včetně hlavy draka pak sloužily jako chrlič.

Poslední renesanční sochařská práce, kterou zde představím, ačkoli již neznázorňuje trpaslíka Morganta, zůstává i v tomto případě zakázkou rodiny Medici. Ferdinand I. de' Medici (vládl 1587-1609) si v závěru 16. století objednal sochařskou výzdobu své vily Medici v Careggi, a to opět u sochaře Valeria Cioliho.<sup>86</sup> Sochy, určené

---

<sup>80</sup> Tuto postavu jsem zmínila již výše ve spojitosti s dvojportrétem Agnola Bronzina.

<sup>81</sup> Konkrétně k tomu došlo v roce 1579.

<sup>82</sup> Želva v tomto případě nese hlubší heraldickou funkci. Dříve byla užívána jako znak užívaný Cosimem I. Medicejským zvaným Il Vecchio (žil 1389-1464) spolu s jeho osobním heslem: „festina lente“. Čímž se naznačuje odkaz k Il Vecchii, který napomáhal legitimizovat nárok vládnout. In: O'Bryan (pozn. 6), s. 266.

<sup>83</sup> Svými velkolepými gesty parafrázuje sochu Marca Aurelia na římském pahorku Kapitol. Stejně jako císař má i plnovous, oproti hrdé postavě Aurelia je však kompletně nahý a obtloustlý. In: O'Bryan (pozn. 6), s. 266.

<sup>84</sup> Touto pózou se jasně odvolává k Bronzinově portrétu.

<sup>85</sup> O'Bryan (pozn. 6), s. 267-268.

<sup>86</sup> Toho již známe z realizace *Fontany del Bacchino*.

pro nepříznivé podmínky exteriéru, byly tentokrát vyrobeny z bronzu. V rámci této zakázky Cioli vytvořil dvě sochy. První socha znázorňuje mladého trpaslíka sedícího na hlemýždi, druhá znázorňuje trpaslíka-hrbáče. Vypadá starší než jeho mladší společník, jedna jeho noha je nadzvednutá a položená přes křídlo sovy, o figuru sovy si rovněž opírá své otlé břicho.<sup>87</sup>

Důležitou kapitolu zároveň představuje trpaslík a jeho proměna v 17. století. Určitou zvláštností je proniknutí trpasličího jedince do emblematických knih, a nikoli do ledajakých. *Iconologia* Cesara Ripy, konkrétně vydání z roku 1603<sup>88</sup>, obsahuje postavu trpaslíka v pojmu „Vizio (Vitio)“ [24] a „Sceleratezza“. Pojmy lze přeložit jako ničemnost, hanebnost či neřest.<sup>89</sup> Grafická ilustrace, doprovázející tato konkrétní hesla, znázorňuje disproporčního šilhavého trpaslíka tmavé pleti se zrzavými vlasy, v momentě jak objímá hydru. Disproporce jsou v tomto případě vysvětleny jako hřích proti přírodě. Podobně se jako ve středověku postižený člověk považoval za pokriveného, a tudíž i zlého. Jeho škaredý vzhled byl celkově považován za neřest. Negativní postavení umocňuje i přítomnost hydry, která má 7 hlav, symbolizujících sedm smrtelných hříchů.

Na počátku 17. století jsou tedy trpaslíci částečně považováni opět za monstra. Tato skutečnost souvisí i s tehdejšími rozvojem teratologie.<sup>90</sup> Trpaslík začíná být chápán jako monstrum stvořené Bohem, jako důkaz důmyslnosti přírody. Často jsou tito jedinci popisováni jako odporná a hříšná stvoření a jejich deformace za ošklivé a odpudivé.<sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> V tomto případě se jistě jedná o podobně negativní symboliku sovy jako v případě portrétu Morganta od Bronzina.

<sup>88</sup> Nalézt jej lze i ve vydáních novějších.

<sup>89</sup> Za pomoc v této věci upřímně děkuji Janě Zapletalové.

<sup>90</sup> Teratologie neboli nauka o lidských monstrech a zrůdách. Jedná se o vědní disciplínu studující příčiny a mechanismy vzniku vývojových vad. Vědním oborem se stává v 19. století.

<sup>91</sup> V 16. století proto začínají být trpaslíci oblečeni a málokdy zaujímalí přehnané pózy tak, aby vynikla jejich tělesná deformace.

## 5. Baroko

Období baroka představuje „zlatý věk“ pro trpaslíky včetně jejich uplatnění v rámci různých druhů umění. V žádné jiné době se netěšili většího zájmu společnosti i umělců. V baroku byli vyhledáváni šlechtici po celé Evropě, kteří se z jejich přítomnosti těšili, považovali je za neodmyslitelnou součást svého dvora. S rostoucí oblibou podobných námětů souvisí i zvýšená produkce uměleckých děl, zobrazujících tyto jedince. Na trpaslíky se přestává hledět jako na monstra popírající přírodu (jak tomu bylo v předchozích obdobích), sloužili především zábavě a pobavení publika, které si libovalo v ukázkách bizarností.

Baroko se svou oblibou v trpaslicích navazuje na dřívější období. Podobně ve středověku či renesanci se tito jedinci objevovali v roli šašků a bavičů. Na dvorech často plnili úlohu dvorních „vychovatelů“. Trpaslíci byli společníky malých princů, trpaslice zase princezen. Děti své společníky milovaly a málokdy se jim smály. Stávali se významnými členy dvora, se značným podílem moci. Mnohdy se nám dokonce dochovaly zmínky o tom, že tito trpaslíci měli i své vlastní služebnictvo.

S rostoucím postavením rostl i počet uměleckých ztvárnění. Portrétování byli trpaslíci současně se svými pány, někdy na společném portrétu, jindy samostatně. O velkém významu svědčí i fakt, že díla pocházejí z rukou nejvýznamnějších umělců té doby. Tato módní záležitost dvorských portrétů navazovala na tradici renesanční, rozvíjenou především na dvoře Medicejských ve Florencii. Ale mění se pohled na tělo trpaslíka. V renesanci stále převládala důraz na vyzdvižení tělesných deformací takového jedince, v baroku se již můžeme setkat s oslavou samotné lidské bytosti a vyzdvihnutí individuality jednotlivce.

Baroko navazuje na období renesance, co do pestrosti námětů, kde se lze s trpaslíky setkat, a dále je rozvíjí a doplňuje. V tomto období můžeme mluvit o skutečné módní vlně, která zasáhla takřka celou Evropu. Umělci tvořili na území dnešní Itálie, Velké Británie, Španělska, ale například i v Nizozemsku, kde se trpaslík uplatňoval především v tematice, kterým dominovaly žánrové výjevy.

V Itálii se nadále objevuje trpaslík, coby účastník biblické či historické scény. Nejčastěji se jedná o moment *Nalezení Mojžíše*. Takovými autory byli v 18. století například Luca Giordano (1634-1705), Sebastiano Ricci (1659-1734) a Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), jenž trpaslíka ve svých kompozicích použil ve více případech.

S dalšími díly se můžeme setkat například na území Anglie. Ve 30. letech 17. století vzniká snad nejznámější dílo znázorňující anglického trpaslíka z rukou malíře Anthonise van Dycka (1599-1641). Ten ztvárnil královnu Henriettu Marii (vládla 1625-1649) s jejím trpaslíkem Hudsonem [25], který byl v té době významnou osobností se značným vlivem. Ztvárnění dvorních trpaslíků na anglickém dvoře nezůstávají doménou pouze van Dycka. Známe plátna i od malířů jakým byli Richard Gibson (1615-1690) nebo Matthias Buchinger (1674- 1740).

Na území Nizozemska se s trpaslíky setkáváme v žánrových scénách často s moralistním vyzněním či sloužícím čistě pro pobavení diváka. Můžeme jmenovat dílo od Adriaena Brouwera (1605-1638), Adriaena van Ostade (1610-1685), Jana Molenaera (1610-1668) [26] nebo Jana Steena (1626-1679). Badatel Claudio B. Charosky<sup>92</sup> dokonce uvádí, že lze trpaslíka nalézt na slavné Rembrandtově (1606-1669) kompozici *Noční hlídka (1642)*. Konkrétně by se mělo jednat o postavu v levém dolním rohu obrazu. Muž menších rozměrů je zachycen ve chvíli, kdy odbíhá od centrální skupiny a zároveň se v protipohybu horní polovinou těla otáčí nazpět. Figura je dnes hůře čitelná, nicméně při bližším pohledu nemůžeme možnost, že se jedná o trpaslíka, úplně zamítnout.

Nejvíce památek trpasličích portrétů dnes nalezneme na území Španělska. Zde je tato móda spjata především s dvorem španělského krále Filipa IV. (španělský král 1621-1665) a s jeho dvorním malířem Diegem Vélazquezem (1599-1660). Z jeho tvorby známe větší množství obrazů,<sup>93</sup> na kterých hraje důležitou roli právě trpaslík. Ten byl Vélazquezem malován buď samostatně [28], anebo byl překvapivě vkomponován přímo do portrétů královské rodiny [27].<sup>94</sup> Trpaslíci jsou vždy zobrazováni s důstojností, zároveň nechybí snaha vystihnout jejich charakter a aktuální rozpoložení. Zachycení jejich osobnosti převládá nad zobrazením tělesných deformací. Mezi další španělské autory patří například Alonso Sanchez Coello (1531-1588), v pokročilém 18. století dokonce i Francisco Goya (1746-1828), který vytvářel grafiky reprodukcující plátna Vélazqueze.

V době baroka vyobrazení trpaslíka nekončí jen u malířského nebo sochařského provedení. Důležitým uměleckým projevem se stala i grafika. Díky ní vzrostla

---

<sup>92</sup> Charosky (pozn. 24).

<sup>93</sup> Různé zdroje mluví až o 15 plátnech s touto tematikou.

<sup>94</sup> José Gudiol, *Vélazquez 1599-1660*, Praha 1978, s. 192-193.



popularita trpaslíků ještě více a šíření této módy probíhalo mnohem rychleji. Grafika je rovněž důležitá pro sochařskou produkci, kdy je všeobecně známo, že většina soch (nejen s trpasličí tematikou), určená pro barokní zahrady, byla vytvořena na základě vizuálního vzoru, což představovala nejčastěji grafika.

Za prvního umělce, který vytvořil grafiku s tematikou trpaslíka, se pokládá Jacques Callot (1592-1635).<sup>95</sup> Přestože byl francouzského původu, působil nějaký čas na dvoře Medicejských ve Florencii.<sup>96</sup> Zde, jak již víme, se tradice přítomnosti jedinců trpasličího vzhledu udržovala živá, je proto pravděpodobné, že se Callot trpaslíky inspiroval právě za svého pobytu ve Florencii. S tím souvisí i fakt, že na tomto místě vytvořil svou sérii grafik znázorňující trpaslíky v různých situacích. Cyklus byl nazván „*Varie figure Gobbi*“ [29, 30] a obsahoval 23 vyobrazení.<sup>97</sup>

Po tomto počínu nastal skutečný rozvoj trpaslíka v médiu grafiky. V celém 17. století a v 1. polovině 18. století vznikají mnohé grafické cykly s podobným námětem. Ve Florencii tvořil podobné rytiny například Baccio Bainco (1604-1656). V roce 1627 vyšel cyklus „*Compendio dell armido de Caramogi*“ od Antonia Francesca Luciniho (1600?-1640?).<sup>98</sup> Ve Francii byl pro změnu publikován cyklus Françoise Collignona (1609-1657) s názvem „*Facetieuses Inventions d'armour et de guerre*“. Avšak souborů v této době vznikalo daleko více. Tematika trpaslíků byla na vzestupu, stala se oblíbenou a žádanou po celé Evropě.

Největší rozvoj grafik nastal na počátku 18. století. Roku 1704 vyšly „*Neueste Inventionen*“ od Andrey Pfeffela (1674-1748). A konečně v roce 1706 vydal augsburský rytec Martin Engelbrecht (1684-1756) svůj cyklus „*Il Calloto resuscitato oder Neu eingerichtetes Zwerchen Cabinet*“ [33, 34]. Ten obsahoval na 50 vyobrazení trpaslíků. V jeho dalším vydání v roce 1715 byl počet listů dokonce navýšen o dalších 12 listů. Tento cyklus získal mimořádný úspěch, o čemž svědčí i dvě pirátské kopie vytvořené v roce 1716 v Amsterdamu a 1720 v Londýně.<sup>99</sup> Engelbrechtův cyklus znázorňoval různé postavy a to včetně trpaslic, což znamenalo určitou novinku. Postavy jsou oblečené do různých šatů, od vznešených a aristokratických, až po chudé a nuzné

---

<sup>95</sup> Jagiełło-Kołaczyk (pozn. 7), s. 16-17.

<sup>96</sup> Konkrétně to bylo v době mezi roky 1612-1621. A právě v této době zažil na vlastní kůži i slavnost na den sv. Romula.

<sup>97</sup> K jeho vydání poprvé došlo v roce 1616. Posléze byl cyklus vydáván v reedicích.

<sup>98</sup> Preiss, František Antonín Špork (pozn. 11), s. 257-258.

<sup>99</sup> Ibidem, s. 257-258.

ošacení sedláků a vandrovníků. Figury vykonávaly rozličné aktivity, při kterých užívaly konkrétní předměty zastávající funkci atributů.

Určité exempláře grafických souborů můžeme najít i ve sbírkách na našem území. Pro představu se například v historickém fondu Moravské zemské knihovny v Brně nacházejí 3 soubory. Všechny lze datovat do první třetiny 18. století. Prvním z nich je právě zmíněné „*Il Calloto resuscitato*“ z roku 1716. Druhým pak „*Theatralische Zwergen Tanz-Schul*“ [66], rovněž z doby okolo roku 1716. Poslední soubor nese název „*Die Wind Kauffer*“ dílo se datuje do roku 1720. Pro více informací odkazují na stať Lucie Heilandové.<sup>100</sup> Ta se zabývá důkladně a detailně každým z těchto tří souborů, snaží se o bližší charakteristiku a vymezení grafik v dobovém kontextu.

S rozvojem a oblibou grafických cyklů úzce souvisí i produkce terakotových miniatur [35]. Figury vytvořené z terakoty (později i z porcelánu) byly vyráběny předními manufakturami tehdejší Evropy. Jedná se například o produkty z Míšně (Meissen) nebo vídeňské „*Porzellan-Manufaktur*“. Nechyběla ani anglická manufaktura „*Royal Crown Derby*“, která v 80. letech 18. století vyráběla celé série miniatur trpaslíků, které jsou mezi nadšenými sběrateli vyhledávané dodnes.<sup>101</sup>

Plastiky s věrností napodobovaly grafické předlohy. Častým vzorem se staly grafiky Callota, ale nechyběly ani další. Měnilo se provedení i druh glazury. Někdy se jednalo o čistě bílou glazuru, jindy figura „přetékala“ bohatstvím barev. Miniatury sloužily převážně pro měšťany, kteří si tak zvelebovali svá sídla.

Pro pochopení trpasličích soch a jejich umístění v barokní zahradě je nutné začít tuto část stručným výčtem historie výzdoby a charakteru zahrad v průběhu období. Po středověku se znovu setkáme s trendem postupně se navracející výzdobou zahrad. Pro ozdobu zpočátku sloužily antické sochy i sochy antiku napodobující. Zahrada se tak postupně stávala „*gesamtkunstwerkem*“, působila jako celek, který se snažil dosáhnout harmonie všech částí, celá koncepce programu se pečlivě promýšlela. Architektonické a sochařské dekorace propojovaly systémy fontán, grot, živých plotů a výsadby.

<sup>100</sup> Tímto odkazují na článek Lucie Heilandové, *Roztomilé maličkosti aneb zrcadlo bláznovství ve sbírkách Historického fondu Moravské zemské knihovny*, Brno 2013, dostupné online: <http://www.vkol.cz/data/soubory/import/konf20/01heilandova.pdf>, vyhledáno 28. 1. 2015.

<sup>101</sup> Jagiełło-Kołaczyk (pozn. 7), s. 18.

Povaha zahradních skulptur se poněkud mění v období manýrismu. Umění závěru 16. století se vyznačovalo svým zájmem o mystiku, různé druhy alegorií, důraz byl rovněž kladen na fantazijní a snové představy. Díla, která splňovala manýristické předpoklady, měla přednost před strohým napodobováním mytologických hrdinů a bohů, jak bylo v oblibě dříve. Nejvýznamnější příklad je situován v italském Bomarzu. Na tomto místě byla vytvořena zahrada pojmenována „*Bosco dei Mostri*“ [36]. Na velkém prostranství zahrady lze v rámci vegetace nalézt strašidelně vyhlížející skulptury mnohdy velkých rozměrů. Na tomto místě se ukazuje odklon od tradičního sochařského programu dřívějších období, silně inspirovaný klidnou a harmonickou antikou.

Barokní zahrady lze považovat za nedílnou součást tehdejší kultury. Podle badatelů, zabývajících se touto problematikou, mají zahrady každé slohové epochy své charakteristiky. V této souvislosti čerpám z příspěvku Jiřího Tomáše Kotalíka.<sup>102</sup> Podle něj existuje několik typických znaků určující zahrady 17. a 18. století. Patří mezi ně prostorová velkorysost prostoru, logika a řád rozvrhu, mající nepochybně vliv na vnímání zahrady. Dalšími znaky jsou symetrie, dynamismus a teatrálnost, kdy se užívalo divadelních principů, ve kterých hrálo důležitou roli vnímání světla a stínu. V neposlední řadě nese velkým význam syntéza jednotlivých uměleckých druhů.

Zahrady byly chápány jako „*Gartenkunst*“ či „*Kunstwerk*“, na jejich utváření se podílel větší počet umělců v rámci interdisciplinární spolupráce.<sup>103</sup> Na jejich podobě pracovalo množství osob, od architekta a jiného umělce, přes vzdělaného concettistu až po samotného objednavatele díla. Mnohdy tak vznikaly velice složité ikonografické celky, pochopené pouze intelektuální a poučenou vrstvou aristokracie. Jedině takoví jedinci byli schopni dešifrovat složitý program zahrady.

Podle badatelky Marzanny Jagiełło-Kołaczyk<sup>104</sup> se již v rámci konce 17. století začínají v zahradách objevovat první postavy trpaslíků. Ty měly za úkol zastoupit (dříve tak oblíbený) dvorní zvěřinec. Marzanna Jagiełło-Kołaczyk se rovněž pokusila o datování a časové vymezení obliby tohoto námětu. Podle ní lze mluvit o dvou etapách. První se objevuje od konce 17. století a trvá do 20. let 18. století Tato fáze

---

<sup>102</sup> Jiří T. Kotalík, Barokní zahrada jako odraz dobové syntézy, in: Jiří Jiroutek - Miloš Kruml - Martin Kubelík ed., *Historická architektura sborník k počtě Milana Pavlíka*, Praha 1995, s. 55-62.

<sup>103</sup> Ibidem, s. 58-59.

<sup>104</sup> Jagiełło-Kołaczyk (pozn. 7), s. 5-6.

je spojována zejména s německy mluvícími zeměmi. Druhá etapa následně probíhala od poloviny 18. století do 80. let 18. století, v tomto případě se jedná spíše o zahrady italské. Po tomto období upadá zájem o tento druh sochařské výzdoby. Jistou spojitost můžeme vysledovat v nástupu nového typu zahrad - zahrad přírodního typu. Dataci je ovšem třeba brát s rezervou, odhad je utvořen pouze na sochách dochovaných do dnešní doby. Mnoho se jich ztratilo, případně byly přesunuty na jiné místo. Často rovněž chybí literární záznamy.

Za první trpasličí soubor, využitý pro výzdobu barokní zahrady je všeobecně vnímána práce vytvořená pro zámek Mirabell<sup>105</sup> v rakouském Salzburgu [37, 38]. Realizace je datována do doby okolo roku 1711,<sup>106</sup> konkrétně do období panování Franze Antona von Harrach (1709-1727). Ale objevují se i názory, že by se datace mohla posunout až do 90. let 17. století, přesněji do let 1693-95, za vlády arcibiskupa Johanna Ernsta Thuna-Hohensteina (1679-1709).<sup>107</sup>

Autor těchto skulptur není dnes s jistotou znám. Nejvíce pravděpodobným se zdá být Ottavio Mosto (1659-1701), který pro zahradu vytesal i několik soch alegorií.<sup>108</sup> V potaz ale přicházejí i jiná jména. Autorem koncepce celé zahrady se stal Johann Bernhard Fischer z Erlachu, je proto možné, že přímo od něj přichází myšlenka trpasličího kabinetu.<sup>109</sup> S přesností to však nevíme. Rovněž dnes nedokážeme určit ani grafické předlohy, nelze ovšem zapřít vysokou sochařskou kvalitu.<sup>110</sup>

Původní soubor obsahoval 28 figur trpaslíků vysokých okolo 120 cm. Ty byly umístěny na vysokých podstavcích, díky kterým se tyčily nad živé ploty.<sup>111</sup> V současné době se v zahradách Mirabell nachází 15 figur situovaných do prostoru bastionu [37, 38]. V průběhu 19. století majitelé sochy vydražili a odvezli neznámo kam. Na počátku 20. století se na původní místo vrátilo 6 figur, 9 bylo Salzburgu následně věnováno darem. Dalších 8 se v současnosti nachází v soukromém vlastnictví, zbylých 5 se s největší pravděpodobností stalo obětí krádeže.<sup>112</sup>

---

<sup>105</sup> Zámek Mirabell byl vybudován na počátku 17. století arcibiskupem Wolfem Dietrichem von Reitenau, sídlo získalo název Altenau podle jeho neoficiální manželky. Na Mirabell bylo sídlo přejmenováno v roce 1616. Název pochází z latiny „*mirabile dictu*“, což lze přeložit jako „týkající se úžasného“.

<sup>106</sup> Preiss, František Antonín Špork (pozn. 11), s. 259-260.

<sup>107</sup> Jagiełło-Kołodziej (pozn. 7), s. 6.

<sup>108</sup> Preiss, František Antonín Špork (pozn. 11), s. 259-260.

<sup>109</sup> Jagiełło-Kołodziej (pozn. 7), s. 7.

<sup>110</sup> Preiss, František Antonín Špork (pozn. 11), s. 260.

<sup>111</sup> Ibidem, s. 260.

<sup>112</sup> *Průvodce zahradami v Mirabell*, zdroj: [https://www.stadtsalzburg.at/pdf/mirabellgarten\\_geschichte\\_und\\_gegenwart\\_\\_2009.pdf](https://www.stadtsalzburg.at/pdf/mirabellgarten_geschichte_und_gegenwart__2009.pdf), vyhledáno: 15. 3. 2015.

S trpasličími soubory se v období baroka následně setkáváme v mnoha evropských zemích. Jejich počátek, tedy jako ozdoby zahrady ve formě trpasličích souborů, můžeme nalézt již v renesanci, a to v případě dvora Medicejských a jejich trpaslíka Morganta (viz výše). V 17. a zejména v 18. století se poté tato módní vlna objevuje v různých podobách i rozdílného rozsahu na mnoha místech. Jelikož jsem si za svůj cíl vymezila zabývat se především českými zeměmi, ostatní soubory zmíním pouze stručně, na základě stati Marzanny Jagiełło-Kołaczyk,<sup>113</sup> která se touto tematikou rovněž zabývala.

Po zámku Mirabell rychle stoupá obliba této zahradní dekorace při sídlech německy mluvící aristokracie. Konkrétně můžeme především mluvit o oblasti Tyrol, Horního Rakouska a Štýrska. V těchto oblastech se s trpaslíky nesetkáme pouze u sídel šlechticů nýbrž i v klášterních zahradách, zejména benediktýnského řádu.

S trpaslíky v klášterních zahradách se můžeme setkat v lokalitách jako Kremsmuenster a v klášteře Lambach v Horním Rakousku. Jedná se o klášterní zahrady vyzdobené v době od konce 17. století do první třetiny 18. století, a to trpaslíky podle předloh z Mirabell. Myšlenky z Mirabell rovněž následoval arcibiskup Alexandr Sigmund z Pfalzu (1663-1737) na své rezidenci v Augsburgu.

Ze šlechtických sídel zmíním alespoň Werkersheim [39], který je mimořádný ohromným rozsahem souboru. Podle známých informací by se zde mělo vyskytovat na 50 postav. Dalšími rezidencemi jsou například Greillenstein v Dolním Rakousku, Weidling nedaleko Vídně či v Dornavě, dnes ve Slovinsku, nicméně dříve náležící Štýrsku.

V Itálii se můžeme setkat s trpaslíky známými jako „il nano“. Podle Marzanny Jagiełło-Kołaczyk jsou spjati převážně s regiony Benátska a Toskánska. Oblast Benátska lze reprezentovat zejména Vilou Valmara nedaleko Vicenzi. Zde bylo okolo roku 1765 vytvořeno 17 soch karikатурních postav mužů a žen.

Ráda bych se na tomto místě zmínila ještě o Vile Palagonia [40] na venkově Sicílie. Zde došlo v roce 1758 ke zřízení nové barokní zahrady. Pro výzdobu byly určeny mystické sochy strašidelného vzezření, vytvořené z tufu. Místo navštívil i Johann Wolfgang Goethe a zanechal na něj, dle zanechaných svědectví, obrovský dojem. Zaujat byl prý především roztodivnými postavami trpaslíků, monster a dalšími

---

<sup>113</sup> Jagiełło-Kołaczyk (pozn. 7), s. 6-15.

figurami. Podle všeho se zde nacházeli trpaslíci parodující římské císaře, různé žebráky a pastýři.

Ve Francii a Španělsku se s tímto druhem výzdoby nesetkáváme často. Určitou roli hraje jistě odlišné kulturní prostředí, které o tento typ výzdoby nemělo zájem. Jak jsme si již mohli povšimnout, například ve Španělsku na dvoře krále Filipa IV. se trpaslíci hojně vyskytovali, spíše se však oceňovali a byli vnímáni jako zajímavá individua hodná respektu, než karikaturní postavy určené k pobavení a posměchu.

I přesto se s trpaslíky (mimo dvorské portréty) můžeme setkat i v těchto zemích. Nicméně se do dnešních dnů podle dostupných zpráv španělských, ani francouzských trpaslíci nedochovali.

Ve Španělsku se údajně trpaslíci nacházeli v zahradách Nuevo Beztan poblíž Madridu. Za autora se považuje Jose Benito de Churriguera (1665-1725), datace se udává do počátku 18. století. Ve Francii známe individuální příklady trpaslíků v zahradách při Château de Suresnes poblíž Compiègne z doby okolo roku 1715.

Objevuje se však i názor, že za postavy trpaslíků v zahradě vděčíme hlavně francouzské kultuře. Podle všeho se na dvoře Ludvíka XIV. (vládl 1643-1715) vyskytovala skupina „Troupe Royal des Pygmees“.<sup>114</sup>

Otázkou zůstává, zda byla obliba trpaslíků v této zemi opravdu natolik rozšířená, nebo jednalo-li se o méně rozšířenou formu zábavy či výzdoby. Pokud totiž byla tato trpasličí mánie vyhledávána podobně jako jinde v evropských státech, jak je možné, že se do dnešních dnů nezachovalo více artefaktů tohoto námětu. Situace je o to zajímavější, když vezmeme v úvahu, že za „otce“ barokních trpaslíků, alespoň co do grafiky, se považuje umělec francouzského původu Jacques Callot.

---

<sup>114</sup> Jednalo se o divadelní skupinu sestávající se z postav trpaslíků vytvořených ze dřeva.

#### **IV. ČESKÉ A MORAVSKÉ BAROKNÍ TRPASLIČÍ SOUBORY**

Na území dnešní České republiky se nachází, nebo se v minulosti nacházelo, hned několik barokních souborů trpaslíků určených pro zahrady šlechtických sídel, ale i sídel církevních představitelů. České země tak reagovaly na dobový fenomén, který se velkou měrou rozvinul v sousedních německy mluvících zemích, odkud se plynule dostal i na naše území.

Na následujících stránkách se postupně pokusím přiblížit jednotlivé české a moravské soubory, mezi které patří sochy, jež lze stále spatřit na svém místě, ale i památky, které byly v průběhu historie přemístěny či odcizeny, a proto neznáme jejich současné umístění, mnohdy ani přesnou podobu. O některých z nich se dokonce dozvídáme pouze z literárních pramenů. Seznam je řazen chronologicky podle nejstarších vytvořených souborů z počátku 18. století, dále pokračuje po jednotlivých realizacích do 3. čtvrtletí 18. století.

Na závěr je potřeba zmínit, že se v tomto druhu umění nejedná o karikatury konkrétních šlechticů, jak se někdy mylně uvádí. Některé z grafických předobrazů možná inspirovaly skutečné osobnosti, v případě sochařských prací se nicméně setkáváme s anonymními karikaturními postavami sloužícími vesměs k pobavení a zábavě. To zároveň vysvětluje, proč se často na našem území jednotlivé motivy opakují bez logické vazby k objednateli nebo k místu, pro které vznikly. V případě trpasličích skulptur šlo především o projev módní vlny, která se s velkou oblibou šířila po celé Evropě.

## 1. Kuks

Náš nejstarší český trpasličí soubor byl zahrnut v lázeňském areálu v Kuksu, který se nachází v Královéhradeckém kraji, na půl cesty mezi Dvorem Králové a Jaroměří. Počátky obce se pojí s postavou hraběte Františka Antonína Šporka (1662-1738), jenž místní panství na počátku 90. let 17. století zdědil. Brzy následovala myšlenka vystavět na tomto místě lázně mimořádné kvality, srovnatelné se zařízeními evropského formátu [48].<sup>115</sup>

Počátek stavebních činností lze zasadit do doby před rokem 1695,<sup>116</sup> neboť již z té doby máme zmínky o existenci a provozu schopnosti několika budov. Na přelomu 17. a 18. století nastal skutečný rozmach stavebních prací.<sup>117</sup> Ty byly ještě na konci 17. století dokončeny v případě lázní, vzápětí na ně navazovala výstavba soukromého sídla hraběte Šporka. Posledním budovaným objektem se stal špitální kostel Nejsvětější Trojice, spolu s přilehlým areálem kláštera, který se měl následně stát sídlem místního špitálu. Definitivně stavební práce skončily v druhém desetiletí 18. století. V roce 1710 se objevuje myšlenka první sochařské výzdoby

Rozsáhlý komplex staveb v sobě zahrnoval i závodíště určené speciální panské zábavě, arabského původu, zv. *Ringrennen*. Cíl hry spočíval v zasáhnutí zavěšeného kroužku během jízdy na koni. Tato zábava byla rozšířena a oblíbena především v německých zemích, zejména pak v Sasku, kde ji máme zaznamenanu již v 16. století.<sup>118</sup> Závodíště se svým tvarem blížilo starořímskému cirku. Nejranější skulptury tohoto objektu představovaly dvě figury v místě zatáček, postavené mimo obvod závodíště naproti sobě. Obě znázorňovaly zvířecí skulptury s loveckou tematikou.<sup>119</sup> Sochy se uvádějí ještě v roce 1729, nicméně záhy o nich zmínky docela mizí. Do dnešních dnů se sochy nedochovaly.

---

<sup>115</sup> Zájem o lázeňství zažil svůj rozkvět v období renesance, kdy se následoval vzor antiky. V rámci baroka se pak v této módě pokračovalo, na mnoha místech Evropy byla v průběhu 18. století zakládána nejrůznější lázeňská zařízení (například Cáchy, Spaa, Schwalbach a jiné). Jednalo se o místa setkávání významných osob tehdejší doby, tady se řešila závažná jednání. Existovala zde tedy možnost růstu osobního vlivu každého majitele lázní.

<sup>116</sup> S největší pravděpodobností lze uvažovat o roce 1692, kdy byla se samotnými lázněmi založena i ves Kuks plnicí hospodářskou a zásobovací funkcí objektu.

<sup>117</sup> Autorem architektonického plánu se stal umělec italského původu Giovanni Battista Alliprandi (1665-1720).

<sup>118</sup> Preiss, František Antonín Špork (pozn. 11), s. 254.

<sup>119</sup> V prvním případě se jednalo o medvěda, jenž se brání útoku dvou psů. Druhou skupinu tvořil klesající býk, do jehož ucha se ještě v pádu zakousl pes. Sousoší jsou vyobrazena na některých grafikách, slovně pak popsána některými návštěvníky lázní. In: Preiss, František Antonín Špork (pozn. 11), s. 254.



Kromě sousoší s loveckými náměty se významnou součástí závodistiště stala výzdoba v podobě souboru trpaslíků. Doba vzniku se předpokládá okolo roku 1713. Trpaslíci tvořili dvě řady obemykající závodistiště z obou stran, v každé řadě se nacházelo dvacet figurek. O tom nás utvrzuje záznam inkvizice z roku 1729, který konkrétně mluví o čtyřiceti karikaturách.<sup>120</sup> Celý soubor naneštěstí neměl příliš dlouhé trvání. K jeho zániku došlo v roce 1740, kdy celou oblast poničilo rozvodněné Labe při velkých povodních. Následkem této události utrpěl celý komplex lázní, a to především na levém břehu řeky (po směru toku), a závodistiště s přilehlým altánkem na břehu druhém. Z výzdoby závodistiště se do dnešních dnů dochovalo pouze 6 torz, která byla vylovena z řeky, osud dalších čtyřiatřiceti figur nám dnes není znám. Do doby svého zániku patřil Kukský cyklus mezi nejpočetnější soubory tohoto druhu v Evropě. Více postav trpaslíků na jednom místě lze nalézt pouze v německém Werkersheimu, z doby okolo roku 1709.<sup>121</sup>

V otázce autorství kukského souboru se za autora nejčastěji uvádí Matyáš Bernard Braun (1684-1738) se svou dílnou. Tohoto sochaře, původem ze Sautens nedaleko Innsbrucku, hrabě Špork opakovaně zaměstnával na mnoha svých zakázkách. Konkrétně spolupráce v Kuksu začíná rokem 1712 a následně pokračuje ve 20. a 30. letech. Z roku 1725 se dochovaly záznamy o výčtu Braunových pomocníků a tovaryšů. Informace konkrétně mluví o šesti pomocnících, jejichž jména však neznáme. Za častého spolupracovníka se považuje bratr Dominik (spolupráce 1714-1736) a později i synovec Antonín.<sup>122</sup> Velký význam měli i kameníci a sochaři z okolí Kuksu, mezi kterými představoval nejvýznamnější postavu Jiří František Pacák.<sup>123</sup>

Pavel Preiss<sup>124</sup> se ve své publikaci upřesněním autorstvím příliš nezabývá. Uznává sice jistý vliv Brauna, zároveň ale silně odmítá jeho přímou účast. Dává větší zřetel na dílenskou produkci, která byla u mistra takových kvalit velmi častá. Braunovi připisuje maximálně tvorbu terakotových modellet, která již zruční tovaryši z dílny realizovali v kameni.<sup>125</sup> Podobný názor lze najít i v dalších publikacích o českém baroku. Preissovu hypotézu sdílí Emanuel Poche,<sup>126</sup> Václav Vilém Štěch dokonce

<sup>120</sup> Preiss, František Antonín Špork (pozn. 11), s. 255.

<sup>121</sup> Tento soubor obsahuje okolo 50 karikatur. In: Jagiełło-Kołaczyk (pozn. 7), s. 28.

<sup>122</sup> Preiss, František Antonín Špork (pozn. 11), s. 84.

<sup>123</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>124</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>125</sup> Ibidem, s. 201.

<sup>126</sup> Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun; sochař českého baroka a jeho dílna*, Praha 1986, s. 75.

pochybuje nad samotným autorstvím Brauna, ani Ivo Kořán<sup>127</sup> se autorstvím karikatur nijak detailněji nezabývá.

Osobně se domnívám, že je třeba se nad podílem samotného Brauna zamyslet. V blízkosti sochaře Braunovy kvality lze předpokládat činnou a rozsáhlou sochařskou dílnu. Nicméně jak mě upozornil Martin Pavlíček, mluvíme o roku 1713, tedy o době, kdy Braun v našich zemích stále představoval téměř neznámého mladého sochaře, který právě realizoval své první zakázky. Vzhledem k těmto okolnostem se tudíž zdá být nepravděpodobné, že by umělec tak záhy po svém příjezdu do Čech vlastnil činnou a produktivní dílnu. K názoru, že se jedná o dílo samotného Brauna, přispívá i fakt, že v případě trpasličích skulptur můžeme mluvit o vysoce kvalitních dílech, které si i přes značné poškození uchovaly svou expresivnost a cit pro detail. Rovněž precizně a zdařile následují grafické předlohy.

Co se týče inspiračních zdrojů využitých pro tento soubor, nesouhlasím s tvrzením Emanuela Pocheho, který podobu trpaslíkům připisuje čistě Braunově invenci.<sup>128</sup> Sochařský soubor vznikl podle konkrétních grafík, které v tomto případě představuje cyklus rytin augšpurského rytce Martina Engelbrechta (1684-1756). Album s názvem *Il Calloto resuscitato oder Neu Eingerichtetes Zwerchen Cabinet* bylo poprvé publikováno okolo roku 1710, tedy jen několik málo let před realizací kukského souboru. Album obsahovalo 50 vyobrazení trpaslíků a trpaslic, novinkou se v tomto oboru stalo zapojení koloritu, díky kterému rytiny hýřily barvami. Vzhledem k této skutečnosti usuzuji, že podobná polychromie byla použita i v případě kamenných soch. Barva karikaturám trpaslíkům dodávala na živosti a mnohdy zvyšovala účinek grotesky a karikatury.

Bývalý soubor zastupuje v současné době v Kuksu šestice torz vytažených z Labe po povodni. Sochy jsou značně poškozené, žádná z nich se dnes nenachází ve své původní výšce.<sup>129</sup> Sochy stále čekají na restaurování a jejich následné začlenění do prostor lapidária.

I navzdory rozsáhlým poškozením, lze stále na základě detailů bez větších problémů provést srovnání s dobovými rytinami.

---

<sup>127</sup> Ivo Kořán, *Braunové*, Praha 1999, s. 53.

<sup>128</sup> Poche, Matyáš Bernard Braun (pozn. 126), s. 75.

<sup>129</sup> Celková velikost se různí podle rozsahu poškození.

První skulptura [41] představuje trpaslíka s bohatě kudrnatými vlasy, hlavní dominantou se stává uzel na břiše. Zejména díky němu lze trpaslíka srovnat s grafickým vyobrazením duchovního představitele Gustava Weinbergera [42]. Ten je znázorněn jako muž v dlouhém hábitu sahajícím mu po kolena, převázaným ozdobnou šálou. Obě ruce jsou dnes na soše nedochované, nicméně na základě grafické předlohy lze usoudit, že v pravé ruce kdysi svíral nádobu podobnou ciboriu. Současná výška sochy se pohybuje okolo 80 cm.

Další figura [43] je opět mužská a znázorňuje lovce, podle rozpoznávaných detailů spíše vojáka. Bližším rozborem výstroje se dá postava více konkretizovat jako mušketýr. Na hlavě se nachází zbytek klobouku, pod nosem knír a na tvářích vousy. Hrud' přepásají dva řemeny, jeden s funkcí upevnění kordu, který dnes ovšem chybí (možná se jednalo o kovový doplněk). Druhý řemen pověšený šikmo přes prsa představuje bandalír. Na něm bylo navěšeno několik plechových či dřevěných nádob, v nichž byla odměřena přesná dávka střelného prachu na jeden výstřel. Svou hlavní zbraň držel trpaslík v pravé ruce, konkrétně se jednalo o vysokou palnou zbraň, tzv. mušketu.<sup>130</sup> Okolo pasu se nachází ještě jeden pásek, na kterém má připevněné drobné předměty, jeden připomínající klíč, další doutnáky. Provedení muselo být velmi pečlivé a působivé, sochař věrně kopíruje například límec košile přesahující lem kabátce. Výška sochy dnes čítá pouhých 65 cm, postavě chybí horní i dolní končetiny.

Třetí trpaslík [44] má určující prvky převážně v oblasti hlavy. Výrazný klobouk, bujné kadeře sahající v délce celé postavy, dnes vysoké 68 cm. Rovněž netypický a rozměrný knír ukazuje na jasnou předlohu. Ta zobrazuje španělského šlechtice dona Guappose, využitého pro zobrazení satirické karikatury dona Quijota. Na základě porovnání s grafikou se jeví podobné provedení šatu na hrudi, kterému dominuje límec pod krkem. Postavě, jako i sochám předcházejícím, chybí končetiny. Ruce podle rytiny nic nedržely, byly komponovány v určitém tanečním gestu. Okolo pasu měl trpaslík v minulosti připevněn meč, který dnes rovněž schází.

Čtvrtému trpaslíku [45] se dochovala čepice, zpoza které čouhají kudrnaté vlasy, na tváři dominuje hustý plnovous, na těle se nachází náznak pláště, a to především na hrudi pod krkem, dále nechybí kalhoty a punčochy. Na hrudi postavy se zároveň nachází uzlíček něčeho, co po bližším zkoumání a porovnání s grafikou znázorňuje kapesníček držžený v pravé ruce. Spolu s grafikou je rovněž společné zdobení klobouku

---

<sup>130</sup> *Výzbroj mušketýra*, zdroj: <http://olomouckypluk.cz/015-vyzbroj-a-vystroj-musketyra>, vyhledáno 13. 2. 2015.

v podobě pevně omotané hrubé stuhy, v neposlední řadě i grimasa tváře. Socha má uražené vyčnívající části - levou ruku, chodidla a část pláště, v současnosti měří okolo 70 cm. Grafická předloha zobrazuje Oswalda van Stroblbardta.

Pátá skulptura [46] se dochovala nejméně. V jejím případě jsou vyhlazeny všechny větší detaily. Nejvíce patrná zůstala zejména rozměrná hlava s plnovousem, delšími vlasy a v zadní partii hlavy s kloboukem. Na tváři lze rozpoznat pouze pozůstatek očních důlků a místo, kde se nacházely rty. Z důvodu velkého poškození představuje srovnání určitý problém, přesto jsem se o takové porovnání pokusila. Nejvíce stejných prvků se shoduje s grafikou znázorňující pana Vincentze Zipperlinga. Podobnost se nalézá částečně v obličejí a pak zejména ve výrazné pokrývce hlavy, patrné při zadním pohledu na sochu, zpoza ní trčí vlasy, které dále spadají na ničím nečleněná záda postavy. Svou výškou 98 cm představuje socha nejvyšší dochovanou skulpturu tohoto souboru.

Poslední ze šestice soch [47] se zdá být nejvíce zajímavou, a to především díky své vysoké expresivitě. Socha utrpěla velká poškození zejména v oblasti dolních končetin, poškození se nicméně týká i atributu na zádech. Dnešní výška se pohybuje kolem 74 cm. Vzorem se stala rytina Nicola Cantabelly, muže s nůsí na zádech zdobenou rostlinnými ornamenty. Popruh na pravém rameni si trpaslík proti sklouznutí přidržuje pravou rukou. Na hlavě nese vcelku dobře zachovaný klobouk, mezi hlavou a nůsí jsou dobře patrné dlouhé vlasy. Působivý detail představuje knoflík na břichu držící kalhoty, avšak nejvíce expresivní částí sochy zůstává tvář. Té dominují doširoka otevřená ústa se stále dobře patrným jazykem. Na grafické předloze postava pronáší výrok „*oh sena rarite*“, <sup>131</sup> toto lze volně přeložit jako „kukátko na obrázky“, což nám pomáhá charakterizovat postavu jako potulného šarlatána s kukátkem na zádech. V pravé ruce, dnes nedochované, ještě trpaslík držel vycházkovou hůl.

Literatura se shoduje, že zánik souboru nastal v roce 1740 při velké povodni. Otázkou však zůstává, kam se podělo zbylých třicet čtyři soch. Mezi nejčastější tvrzení patří teorie přesunu soch do Lysé nad Labem a odtud do Benátek nad Jizerou. Zde jich nakonec zůstalo pouze minimum a většina se opět stěhovala tentokrát do Nového Města

---

<sup>131</sup> Na grafice jiného vydání znázorňující stejný motiv se tento výrok objevuje v anglickém jazyce: „*O: Raree Show*“.

nad Metují, kde našli svá umístění v areálu místního zámku.<sup>132</sup> Nicméně existují i další varianty. Jedna z nich uvádí možnost, že kromě kukského cyklu vznikl nový cyklus pro Lysou nad Labem, který je zčásti totožný s cyklem novoměstským. Třetí teorie pracuje s hypotézou, že podle cyklu v Kuksu byl vytvořen ještě jeden soubor a určený do Nového Města nad Metují. U něj se však nepředpokládá spojení s Braunovou dílnou.<sup>133</sup>

Osobně se přikláním k názoru, že došlo skutečně k vytvoření dvou velice podobných souborů, jeden pro Kuks a druhý pro Lysou nad Labem. V této věci je dokonce možné zvážit myšlenku, že se jednalo o zakázku samotného hraběte Šporka. Ten si po vytvořeném souboru v Kuksu mohl vyžádat druhý cyklus pro své panství v Lysé nad Labem, odkud by se sochy mohly přesunout do Nového Města nad Metují. Hrabě nicméně v případě druhého souboru již neoslovil sochaře Brauna, v té době značně pracovně vytíženého. Soubor tedy vznikl podle totožných grafik, ale už jinou sochařskou rukou. Otázka, kam se poděl zbytek původního souboru z Kuksu, zůstává zatím nevyřešena. Můžeme připustit variantu, že až na 6 torz podlehl celý soubor zkáze, či se v rámci několika let přistoupilo k jeho přemístění neznámo kam. Třetí z hypotéz, mluvící o vytvoření soch přímo pro Nové Město nad Metují, zavrhuji na základě informace, ze které se jasně dozvídáme, že se trpasličí v tomto městě nacházejí až od počátku 20. století.

Kukský soubor téměř s jistotou představuje první trpasličí soubor na našem území. Jeho předobraz se nalézá ve výzdobě Mirabellských zahrad v rakouském Salzburgu (viz výše), ze závěru 17. století, kam ostatně sám hrabě Špork opakovaně jezdil. Samotný soubor v Kuksu nese pro české země obdobně důležitý význam jako Mirabell pro zbytek Evropy. Na základě Šporkovy realizace se tato móda následně začne v 1. polovině 18. století uplatňovat v rámci mnoha sídel v Čechách i na Moravě.

---

<sup>132</sup> Pro variantu kukské série v Novém Městě se přiklání i Ivo Kořán a Emanuel Poche. In: Kořán (pozn. 127) s. 53, Poche, Matyáš Bernard Braun (pozn. 126) s. 75.

<sup>133</sup> Preiss, František Antonín Špork (pozn. 11), s. 255.

## 2. Nové Město nad Metují

V Novém Městě nad Metují ve východních Čechách se od roku 1911 nachází náš, v současné době, nejpočetnější trpasličí soubor. V roce 1954 bylo přistoupeno k jeho začlenění do přilehlé zámecké zahrady, kde se s ním lze ve formě kopií setkat dodnes.<sup>134</sup>

Kdysi středověké sídlo se v letech 1655-1661 dočkalo své přestavby provedené architektem Carlem Luragem. Na počátku 20. století pak zámek upravoval Dušan Jurkovič, v rámci těchto prací došlo i k rekonstrukci zámecké zahrady. Svah pod zámkem byl rozdělen do soustavy teras, které se staly přístupné díky kamenným schodištím. Nakonec se hořejší část zahrady spojila s dolní zahradou unikátním dřevěným mostem.<sup>135</sup> Po přechodu mostu se nám umožní pohled na kamennou zídku se šestnácti sochami trpaslíků. Za zídkou zahrada dále pokračuje v uměle upravenou plochu členěnou živými ploty a fontánou.

Trpaslíci v Novém Městě nad Metují patří mezi jedny z mála soch tohoto žánru na našem území, ke kterým je k dispozici restaurátorská zpráva.<sup>136</sup> Restaurátorský zásah provedli akademičtí sochaři Jiří a Anna Kaňovští v letech 1984-1987.<sup>137</sup> K zásahu se přistoupilo zejména kvůli havarijnímu stavu skulptur, jejichž další ponechání v exteriéru by vedlo k větší destrukci, až k nezvratnému zániku. Zároveň s restaurováním originálů vznikly i faksimile soch, které následně nahradily originály. Ty se přesunuly do interiéru zámku, kde až na výjimky nejsou přístupné veřejnosti.

V roce 2006 došlo ke krádeži dvou kopií soch (jedné před zámkem, druhé v zahradě). Jedna z nich, konkrétně socha trpaslíka v zahradě známá jako „ptáčník“, se po tomto činu již znovu nedočkala své kopie a dnes v exteriéru její zastoupení chybí.<sup>138</sup>

Sochy se datují do doby okolo roku 1720 či do doby první třetiny 18. století a připisují dílenské práci Braunova okruhu. Soubor v této souvislosti vykazuje určité

---

<sup>134</sup> Doplnkový list kulturní památky zámku Nového Města nad Metují, č. 1818/Z1, uloženo v archívu NPÚ Josefov.

<sup>135</sup> Božena Pacáková-Hošťálková - Jaroslav Petrů - Dušan Riedl - Antonín Marián Svoboda, *Zahrady a parky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 2004, s. 245-246.

<sup>136</sup> Dnes uložena na NPÚ v Josefově. V této dokumentaci se rovněž nachází zmínky o dvou dříve provedených restaurátorských zásazích, nicméně datum jejich uskutečnění není přesněji znám.

<sup>137</sup> Práce probíhaly na čtyři etapy, celkové náklady se vyšplhaly na bezmála 770 000 Kčs. Sochy byly očištěny od nečistot, došlo k zabránění dalšího zvětrávání kamene, rovněž byly odstraněny předchozích doplňky. Šetrně se přistoupilo k doplnění chybějících partií na základě starší fotodokumentace a k barevnému sjednocení kamene. Na závěr vznikly výdusky soch, které se osadily na místa originálů.

<sup>138</sup> Evidenční list nemovité kulturní památky zámku Nového Města nad Metují, č. 31488/6-1818, uloženo v archívu NPÚ Josefov.

podobnosti s kukským souborem vytvořeným o několik let dříve (viz výše), a to zejména ve využití stejných grafických předloh - *Il Calotto resuscitato* od Martina Engelbrechta.

Soubor trpaslíků se v areálu zámku nachází na několika místech. Větší část (celkem 16 figur) se dnes objevuje pod zámkem na kamenné zdi otevírající dolní parter zahrady, zbytek soch (7) pak zdobí zídku situovanou před budovu zámku, viditelnou při příchodu od náměstí. Cyklus karikatur je pestře prostřídán, po postavě trpaslíka často následuje figura trpaslice. Zajímavým prvkem rovněž představují sokly soch krychlového tvaru, mužské figury mají navíc pod sebou ještě malý stupínek, ženské naproti tomu svou sukni často sahají až k úrovni soklu.

Svůj konkrétní popis skulptur zahájím skupinou soch v dolní zahradě, posléze se zmíním o sochách před zámkem. Figury jsou v soupisu řazeny postupně dle jejich současného umístění. Konkrétně se zprvu jedná o pravou řadu zídky (při pohledu na zámek) a to směrem zprava doleva. Popis řady na druhé straně schodiště [49] pak logicky pokračuje dále směrem doleva. V případě dvojice trpaslíků před zámkem se přidržuji stejného principu, v rámci kterého na jednotlivé skulptury opět nazírám zprava doleva (opět při pohledu na zámek).

První skulpturou je postava starší trpaslice. V levé ruce drží misku, v pravé svírá malé zvíře, na soše dnes hůře čitelné, ale podle grafiky dobře identifikovatelné jako pes. Na hlavě má čepec, na sobě halenu a širokou sukni se zástěrou. Po honosnosti oděvu patří k vrstvě poddaných. Oproti grafické předloze se atributy v rukou zrcadlově převracejí, jinak se ve své kompozici celkem shodují.

Druhá postava [50] znázorňuje trpaslíka šlechtice ve zpřímeném postoji s bohatou kudrnatou parukou. V levé ruce si přidržuje klobouk, který jakoby před chvílí smekl k pozdravu, k vyjádření úcty slouží i druhá ruka položená na prsou. Tvář sochy věrně napodobuje grafiku, tváří dominuje groteskně vyvedený nos vyvolávající zdání prasečího čumáku. Roztáhlé objemné rty lemované knírem zase připomínají zobák.

Třetí figura představuje trpaslici. Tentokrát jde o mladou ženu oblečenou v šatech, vpředu na hrudi utáhnuté šněrováním, díky čemuž se dosáhlo zvýraznění bujného dekoltu, níže se nachází rozměrná sukne. Trpaslice se lehce naklání doprava, jakoby naznačovala taneční pohyb. Levou rukou se opírá o sukni dlaní směrem k pozorovateli. Ve druhé ruce drží neznámý předmět, v restaurátorské zprávě označovaný jako klíč, nicméně na starých fotografiích připomínající spíše vařečku.

Ve skutečnosti, po porovnání s grafickou předlohou, by správně ve své pravé ruce neměla držet nic, s největší pravděpodobností se tedy jedná o pozdější invenci. Značnou odlišností mezi sochou a grafikou je pokrývka hlavy. Na rytině dominuje trpaslici vysoký účes lemovaný skládaným čepcem, avšak v případě sochařského provedení pokrývka hlavy zcela chybí.

Čtvrtá socha zobrazuje šlechtice idealizovaného do postavy pasáčka. Tato skutečnost není při prvním pohledu na sochu patrná. Ve skutečnosti vidíme muže stojícího v mírném kontrapostu, jak zvedá do výšky levou ruku s pohárem, druhou rukou se pak snaží vyvážit svůj postoj. Důležitý motiv, který nám umožní porovnání s grafikou, zastupuje květinový věnec na hlavě a motiv brašny pověšené přes rameno. S grafickou předlohou se shoduje kompozice, pohyb těla i postavení rukou, mění se pouze atribut v ruce, který místo poháru představuje pastýřskou hůl.

Dále následuje postava trpaslíka provedeného v jednoduché kompozici, ve vzpřímeném postoji s nohama v pozici vedle sebe. Chybí jakékoli charakteristické znaky ať už na oblečení anebo v partii obličeje. Jediný zajímavý prvek tvoří levá ruka, cosi svírající za zády. Avšak po zhlédnutí zadní strany sochy nemůžeme na zádech spatřit jakýkoli předmět. Na těchto místech chybí pytel či vak, který by postava měla nést. Toto vysvětluje logiku pozice ruky. Díky grafice rozpoznáváme trpaslíka jako chudě vyhlížejícího muže, jenž nestačí na plně naložený pytel a sám proto svírá téměř prázdný vak.<sup>139</sup>

Šestá postava v řadě je opět ženská. Trpaslice se tentokrát od své předlohy liší ve více bodech. Milá tvář s mašlí ve vlasech a v něžných šatičkách ani v nejmenším nepřipomíná nebezpečně vyhlížející ženštinu na rytině. Obě postavy se jeví navzájem si podobné až při delším zkoumání. Ženy mají stejný kabátec i košilku s límečkem, více nápadná se zdá být vyhrnutá část sukne vytvářející jakýsi vak. Méně nápadným detailem (a to hlavně v případě sochy) je nožik v pravé ruce (v případě grafiky značně rozměrný nůž). Na ruce levé má trpaslice pověšený košík (na grafice při ruce s nožem). U ženské figury představuje méně častý motiv suknice, která nedosahuje až k zemi a proto odkrývá nohy postavy.

Trpaslice stojící na sedmé pozici se opět dogmaticky nadržuje své předlohy. Dobře rozpoznatelným se stává klobouk na hlavě a vypočtení šatu. Rozdílné znaky nesou atributy držené v rukou, které jsou oproti grafice stranově obrácené, v levé spočívá

---

<sup>139</sup> S tímto vysvětlením nám často pomáhají scénky v pozadí grafik.



kytice květin, ve druhé nůž. Trpaslice na rytině svírá, na rozdíl od sochy, místo květiny rovnou hrábě. Ve druhé ruce nemá pro změnu nic, pouze si jí přidržuje pásek, na kterém má připevněné některé drobnější předměty, v tomto případě klíč a nejspíš brousek pro údržbu kosy, která, jelikož postava představuje práce na poli, jistě nebude daleko.

Figura nejbliže ke schodišti znázorňuje trpaslíka stylizovaného do postavy sultána. V ruce má žezlo, odznak své moci, ve své druhé ruce třímá šavli. Na hlavě nese turban, který v případě sochy vypadá spíše jako zimní beranice. Tomu je příbuzný i plášť po okrajích lemovaný kožešinou. Pod prsy se ještě nachází ozdobná šerpa. O této skulptuře můžeme mluvit jako o věrném a přesvědčivém následování grafiky.

Druhá řada nalevo od schodiště začíná sochou mužského trpaslíka. Jeho aristokratické šaty jsou tvořeny frakem, pod kterým se skrývá zdobná vesta a honosnější kalhoty. Dlouhá kadeřavá paruka, sahající až po konec fraku, vytváří dominantu hlavy postavy. V levé ruce svírá vycházkovou hůl, pod druhou paží klobouk, který jakoby před chvílí smekl. Z celého jeho postoje tak vyzařuje značná autorita, oproti grafice má mnohem přísnější výraz, zároveň se více eliminuje pohyb.

Desátá socha v pořadí znázorňuje trpaslici s novorozencem v náruči. Dítě je zabaleno v zavinovačce a urputně pláče. Tvář matky vypadá značně unaveně, jakoby již dítě bylo nad její síly. Dále v levé ruce trpaslice drží neidentifikovatelný předmět, žena má na hlavě nasazený klobouček. K této soše neznáme grafiku v rámci souboru Engelbrechtových trpaslíků, jedinou možnou podobnost shledávám v jednom z pozdějších grafických listů, které však přímo z Engelbrechta vycházejí. Setkáváme se zde s podobně vyhlížejícími trpaslíky, jak jsme zvyklí z *Il Calotto resuscitato*. Novinku této grafiky tvoří ozdobná bordura po okrajích stránek. Zde se mezi ornamentálními útvary vždy nachází polopostava. Pro naše účely je určující vyobrazení matky, která drží v náruči křičící dítě v zavinovačce a která se svou kompozicí nápadně podobá naší skulptuře.

Socha následujícího trpaslíka vychází ze vzoru Engelbrechtovy grafiky znázorňující Nicolů Cantabellu. Jedná se o vandrovníka nám již známého, jenž si na zádech nese bednu s kukátkem a obrázky.<sup>140</sup> Postava má na zádech připevněný rozměrný kufr, na hlavě klobouk a v ruce vycházkovou hůl. Ačkoli je z celkového pojetí patrná snaha přiblížit se grafice, můžeme cítit jistý úbytek expresivity, na jakou jsme zvyklí u kukského příkladu.

---

<sup>140</sup> Sochu vystavěnou na stejné kompozici lze nalézt v Kuksu. Viz příslušná kapitola.

S dvanáctou sochou se znovu dostáváme k trpaslici. Žena zavalitějších forem má k rameni připevněnou krabici, ze které něco vybírá a nabízí divákovi. V pravé ruce svírá předmět, který zřejmě před chvílí vytáhla právě z oné krabice. Grafika nám pomůže identifikovat tento předmět jako růži, postavu tedy charakterizujeme jako pocestnou prodavačku řezaných květin. Na hlavě nese vyšší špičatý klobouk, okolo krku límec a šaty s rozměrnou sukni, zpoza které jí čouhají nohy.

Trpaslík s vysokou puškou opět parafrázuje nám známou sochu z Kuksu. Znovu se setkáváme s mušketýrem v plné výzbroji. V ruce svírá mušketu, na druhé straně u pasu má zavěšený kord. Příčně přes prsa visí na řemeni bandalír. Stejně tak, jako v případě trpaslíka s kufrem na zádech, i zde chybí živost kukského provedení, nicméně i v tomto případě lze mluvit o kvalitním následování grafické předlohy.

Postava další mladé trpaslice nenese žádné atributy. Jedná se o ženu s dlouhými šaty a velice vyzývavým dekoltem. S určitou koketností se setkáváme v partii obličeje i v gestu levé ruky u tváře. Díky informacím, získaným z restaurátorských prací, víme o provedení zásahů v oblasti obou rukou, je tedy těžké definovat jejich původní podobu. Také z tohoto důvodu přicházejí v úvahu dvě různé grafické předlohy. V případě první můžeme uvažovat, že pravá ruka kdysi svírala vějíř, nicméně pak by ještě scházel čepec na hlavě. Druhou možností je trpaslice zachycená během tance, avšak v případě které obě ruce spočívají na sukni.

Trpaslík patnáctý v pořadí představuje vysoce postaveného šlechtice. Svou postavou i zraněním oka vyvolává dojem autoritativního vůdce. Pod nosem má dominantní mohutný knír, na sobě přehozený výrazný kožešinový plášť, tělo mu zdobí náročně zdobené sako, hlava je pokryta kožešinou čapkou. V levé ruce trpaslík pevně svírá svůj meč, pravou rukou zaujímá výrazné gesto završené uzavřenou pěstí. Na nohou má nasazené vysoké holínky.

Trpaslík na konci řady [51] patří k dalšímu příkladu sochy, která využívá stejný motiv jako soubor v Kuksu. Jedná se o karikaturu dona Quijota [52], u níž se opakují motivy klobouku, mohutného kníru, dlouhých vlasů po celé výšce postavy, i meče u pasu. Od grafiky se odlišuje pouze v partii pravé ruky, která by správně měla více vyčnívat do prostoru před tělem.

V rámci uspořádání soch v prostoru před zámek jsou trpaslíci seskupeni po dvojicích, vždy trpaslík s trpaslicí. Výjimku tvoří poslední figura, která stojí osamocena na výrazně vysokém a vyčnívajícím soklu. Sochy spolu nemají větší

souvislost (např. vzájemný vztah na základě předloh), jejich uspořádání vyplývá z druhotného situování trpaslíků do okolí zámku.

Trpaslík z první dvojice je představen, jak provádí zdvořilostní gesto. Pravou ruku si pokládá na prsa na znamení pocty. Pod paží své druhé ruky svírá jakýsi předmět, pro nás dnes naneštěstí neidentifikovatelný. Na hlavě má klobouk, na sobě dlouhý kabát sahající až po kolena, ve spodní partii oživený detailně zdobenými kapsami, na nohou nese vysoké boty. Oděv lze svým zdobením spíše zařadit do vyšší společenské třídy. V tomto případě se socha s grafickou předlohou rozchází ve více místech. Přesto lze najít podobné prvky, mezi které patří postoj, vzhled tváře, klobouk a v neposlední řadě zdobené kapsy kabátu.

Dvojici doplňuje trpaslice ve středním věku, oděná do šatů, přes které má přehozené bolero. Navzdory svému pokročilému věku překvapuje odvážným výstřihem, na který výrazně upozorňuje ozdobou v podobě šňůry perel. Levou rukou se opírá o vycházkovou hůlku. Grafickou předlohou se stala pastýřka Ruffanella.<sup>141</sup>

Druhou dvojici uvádí trpaslík s velmi vysokou čepicí a dlouhým hrubým pláštěm přehozeným přes ramena. Po své levé straně přidržuje dlouhou hůl, o kterou se zároveň opírá. Nicméně až po srovnání s grafikou poznáme, že se jedná o vandráka s roztrhanými nohavicemi a nedbale rostoucími vousy. Obě provedení vykazují množství podobností. V konečné podobě se různí jen v detailu dýmky, která v sochané verzi chybí.

Jeho družkou je pyšně vyhlížející trpaslice. Stojí zpřímá s hlavou hrdě vztyčenou. Dominantou vypínající se hrudi tvoří bujné poprsí, u kterého si pravou rukou přidržuje kapesníček. V druhé ruce svírá zavřený vějíř, na hlavě má nasazený ohromný čepec. Celkové vzezření vyvolává dojem důstojnosti, u její grafické předlohy se však dá mluvit o opačném dojmu. Silná karikatura v oblasti obličeje zdůrazňuje ošklivost a grotesku, nemluvě o detailech v podobě ohyzdných na čele a ňadrech situovaných bradavic majících za úkol postavu ještě více zošklivit.

Poslední pár uvádí trpaslík ve vznešeném postoji. Nápadným prvkem jsou především jeho dlouhé vlasy, na hlavě skryté pod širokým kloboukem. Oproti grafice vyvolávají trpaslíkovy vlasy přirozenější dojem, na grafice spíše představují nereálné

---

<sup>141</sup> Ta podle Lucie Heilandové představuje příklad častého fenoménu vyskytujícího se v rámci tohoto grafického cyklu. Podle ní zde jsou znázorňovány skutečné živé osobnosti. V tomto případě se konkrétně jedná o umělkyni Fotje Folkemu, která zde nakreslila svou vlastní podobiznu stylizovanou do pastýřky. In: Heilandová (pozn. 100), s. 10.

hustou a dlouhou zmeť vlasů zahalující postavu jako plášť. V pravé ruce drží krátkou vycházkovou hůl a složené rukavičky, na ní totiž ruce zaujímají gesto s více rozevřenými prsty. Krku dominuje „žabó“, tj. zřasená, často krajková, ozdoba pod krkem.

Protějšek trpaslíka zastupuje ženská figura oděná v bohatě profilovaných šatech plných volánků a krajek [53]. Přes vysoký účes na hlavě je přehozen krajkovaný závoj. Rukám dominují bohatě našasené rukávy, které korespondují s široce nabíranou sukni. Žena skládá ruce na břicho, v pravé ruce svírá vějíř. Okolo krku má opět náhrdelník s perel avšak menších rozměrů. Oproti grafice působí postava umírněněji, šaty i přes svou zdobnost méně expandují do prostoru a působí méně extravagantně.

Socha vyobrazující soliterní postavu trpaslíka se na zídce před zámkem nachází úplně nalevo. Mladá bezvousá tvář zadumaně hledí do dále. Hlavě dominuje čapka, která svým výběhem sahá až na ramena, a proto trochu připomíná pokrývku hlavy dvorního šaška ovšem s absencí rolničků. Jako jediná ze všech novoměstských soch nemá nohy vedle sebe, nýbrž je kříží v uvolněné póze. Pravou ruku si volně zakládá za svůj opasek. V levé ruce svírá delší předmět na první pohled připomínající píšťalu. Srovnání s grafickou předlohou se stává jistým překvapením. Mladý trpaslík je na rytině mužem v pokročilém věku, který si v žádném případě ve volné chvíli nepíská na píšťalu, nýbrž kouří velice dlouhou dýmku. Opírá se o stůl s překříženými nohama a s výrazem uspokojení si vychutnává vdechovaný tabák.

Poslední ze soch náležící k souboru v Novém městě nad Metují dodnes nemá vyhotovenou kopii, a tedy se ani nenachází v exteriéru zámku [54]. Dříve byl umístěn ve spodní partii zahrady v blízkosti ohradní zdi (stejně, kde se dnes nachází 16 trpaslíků). V současnosti se nalézá v prostorách zámku. Samotný vzhled skulptury očividně využívá předlohy jedné již dříve uvedené sochy. Tou sochou je postava mušketýra v levé části ohradní zídky. Společné prvky představují postoj i polohu horních končetin. Hlavní rozdíl se nalézá v předmětu v pravé ruce, v níž socha svírá místo muškety mrtvého ptáka. V obou případech se rovněž setkáváme s koženými řemeny příčně zapnutými přes prsa. Na tyto řemeny se upínají i stejné atributy, což vyvolává otázku, na co vlastně slouží ptáčníkovi bandalír se střelným prachem do pušky, kterou nese. Druhým rozdílem je tvář, kdy ptáčník působí mladším dojmem, a to zejména díky absenci kníru.

Otázkou zůstává, za jakým účelem tento trpaslík vznikl. Evidentně parafrázuje a lehce přetváří jednoho z již vytvořených trpaslíků. Oproti ostatním sochám z tohoto

souboru se navíc nachází v daleko lepším stavu zachování. Všechno to může ukazovat na fakt, že byl vytvořen dodatečně na objednávku. Lze rovněž uvažovat o možnosti, že by konkrétně tento trpaslík pocházel z jiného místa, než zbytek souboru, a až díky své tématice jej zde dodatečně dovezli, aby tak doplnil námětově obdobný soubor. Nicméně všechna tato svá tvrzení zakládám na posouzení sochy z fotografie, a proto nezavrhují možnost, že skutečnost může být jiná.

Jak jsem vícekrát zmínila, cyklus soch nápadně vychází ze skulptur vytvořených pro Kuks. Téměř v každé literatuře se tyto dva soubory považují za jeden a tentýž. Osobně si myslím, že se jedná o dvě naprosto rozdílné realizace. K mému tvrzení přispívá skutečnost tří soch vytvořených podle stejné grafické předlohy a opakujících se jak v Kuksu, tak v Novém Městě nad Metují.<sup>142</sup> Dvě stejně vyhlížející sochy jistě nemohly být začleněny do jednoho originálního souboru, Braun či jiný autor měl ve své době dostatek předloh, aby vytvořil pokaždé novou postavu (k dispozici bylo ve 2. desetiletí 18. století přes šedesát Engelbrechtových grafik). Navíc je nutné podotknout, že se novoměstský cyklus od toho kuského liší kvalitativně, dokonce i u torzovitě dochovaných soch z Kuksu vyniká daleko větší exprese a cit pro detail.

Soubor máme v Novém Městě nad Metují doložený až na počátku 20. století, s určitostí můžeme tedy předpokládat, že byl původně umístěn na jiném místě. Nabízí se možnost Lysé nad Labem, která se spojuje v době 18. století s postavou hraběte Šporka. Mezi další možnosti patří méně pravděpodobné Benátky nad Jizerou, kde se trpaslíci rovněž nacházejí, ale ani zde nemůžeme počítat s jejich původním umístěním, vzhledem ke zprávám, že i na toto místo byly sochy později přemístěny z jiné destinace.

---

<sup>142</sup> Konkrétně se jedná o postavu potulného muže s kukátkem a obrázky na zádech, mušketýra s bandalírem přes prsa, a karikaturou dona Quijota.

### 3. Cítoliby u Loun

Zámek Cítoliby se nachází nedaleko Loun v Ústeckém kraji. Obec se v pramenech připomíná již ve 14. století. Doba 18. století je spjata zejména s rodem Pachtů z Rájova. Ti dokončili barokní přestavby započaté dřívějšími majiteli z rodu Schützů, kterým toto sídlo patřilo od poloviny 17. století.<sup>143</sup>

První zmínka o zahradě v blízkosti sídla pochází z roku 1683, nicméně o její přesné podobě z té doby nemáme přesnější informace. Barokní zahrada byla založena přibližně před rokem 1720, její stavební proměny úzce souvisely se stavebním vývojem zámku. V letech 1718-1719 vybavila zahradu velice kvalitní sochařskou výzdobou<sup>144</sup> dílna Matyáše Bernarda Brauna.<sup>145</sup> Objednávky spjaté se zámeckou zahradou učinil s největší pravděpodobností poslední hrabě z rodu Schützů z Drahenic Arnošt Karel.

Na počátku 19. století získává panství kníže Josef Schwarzenberg (1769-1833). Pro něj Cítoliby již nesloužily jako hlavní sídlo rodu, nýbrž se staly pouze jedním z mnoha dalších venkovských sídel. V 19. století se navíc zahrada začala jevit jako zastaralá a velice náročná na údržbu, což se knížeti, vzhledem k statutu zámku, nevyplácelo nadále financovat. Došlo k jejímu postupnému chátrání, až se nakonec přistoupilo k vytvoření ovocného sadu na místě bývalé okrasné zahrady. V následujících letech pokračovala degradace zahrady, až bylo nakonec v roce 1908 množství z kamenosochařské výzdoby<sup>146</sup> odvezeno na Schwarzenberský zámek Neuwaldegg na okraji dnešní Vídně, kde se část z ní dodnes nachází.<sup>147</sup>

Popis z roku 1865 uvádí celkem 44 kamenných soch. Kromě několika soch životní velikosti se zde nacházely i menší sochy a vázy s putti. Pro nás nejdůležitější zmínka vypovídá o šestnácti postavách „pidimužičků“<sup>148</sup> na balustrádě terasy. Ty byly

<sup>143</sup> Preiss, Braunovské plastiky z Cítolib (pozn. 12), s. 141-154.

<sup>144</sup> Pacáková - Hošťálková - Petrů - Riedl - Svoboda (pozn. 135) s. 90.

<sup>145</sup> Kromě samotné sochařské výzdoby parku se dílna Matyáše Bernarda Brauna v Cítolibech podílela na více zakázkách. Okolo roku 1718 se účastní výzdoby jak interiéru, tak i exteriéru místního kostela sv. Jakuba Většího. Malířská výzdoba tohoto kostela je připisována Václavu Vavřinci Reinerovi. Za další práci Braunovy dílny se považuje mariánský morový sloup na prostranství před kostelem. Tato práce je podle Preisse badateli Bohumilem Matějkou a Emanuelem Poche neprávem hodnocena jako nekvalitní. Na hřbitovní zdi se dodnes nachází dvojice dnes neznámějších Cítolibských soch, jedná se mladici pozdvihující kalich a velice expresivní sochu starce. S největší pravděpodobností se jedná o alegorie Mládí a Stáří. Těmito sochami se zabývala již celá řada badatelů, například Jaroslav Pavelka. In: Preiss, Braunovské plastiky z Cítolib (pozn. 12) s. 142-144.

<sup>146</sup> To se týká nejen kamenných soch, ale zároveň i bazénů či balustrád.

<sup>147</sup> Martin Ebel - Pavel Vlček, Zámecké zahrady v Cítolibech, in: *Průzkumy památek II*, Praha 1995, dostupné online: <http://www.průzkumypamatek.cz/pdf/1995-02-03.pdf>, vyhledáno 27. 1. 2015 s. 23-30.

<sup>148</sup> Takto karikaturní skulptury popisuje Bohumil Matějka. In: Preiss, Braunovské plastiky z Cítolib (pozn. 12), s. 150.

osazeny na pilířích, ve střední části zahrady doplněny dvojicí soch v životní velikosti, buď personifikací kontinentu, nebo živlu.<sup>149</sup>

K přesunu soch z Cítolib došlo v roce 1908. Údajně se jednalo o 9 velkých a 35 malých soch. Mezi malé sochy patřily sochy trpaslíků, skupina putti hrající na hudební nástroje, několik sousoší dětí při hrách či bitkách, v neposlední řadě zde spadaly i dekorativně zdobené vázy. Cítolibské trpaslíky s největší pravděpodobností přesunuli mezi prvními skulpturami, rovněž je jako první instalovali. Již roku 1908 se o nich zmiňuje Hans Tietze v jednom ze svazků rakouské umělecké typografie.<sup>150</sup>

Všechna tato sousoší či solitérní sochy byla pojata v jednotném stylu, podle Pavla Preisse<sup>151</sup> nepochybně ve stylu Matyáše Bernarda Brauna a jeho dílny. Tento fakt nelze vyvrátit ani skutečností, že přímé analogie (převážně hrající putti či dětské hrátky) nenajdeme v rámci celé braunovy dílenské produkce.

V dnešní době není zámek Neuwaldegg přístupný veřejnosti. Z dostupných informací však vyplývá, že se zde z početného souboru do dnešních dnů dochoval pouze jeden trpaslík, dnes začleněný do soustavy živých plotů v blízkosti budovy zámku [55]. Fotografie z roku 2000 vypovídají o tom, že se v zadním parteru zahrady nacházelo nejméně 14 soch trpaslíků, je tedy možné, že k jejich přemístění došlo teprve nedávno. Jejich aktuální umístění či osud se mi nepodařilo blíže zjistit. Podobu skulptur dnes známe pouze z několika dochovaných archivních fotografií (výjimku tvoří jediný trpaslík situovaný i nadále v zahradě zámku) [56].

Z fotografií nicméně můžeme jasně rozpoznat předlohu těchto soch, pro které se i v tomto případě staly opět rytiny Martina Engelbrechta *II Callotto resuscitato*. S těmito grafikami se setkáváme již poněkolkáté a znovu v souvislosti s postavou sochaře Matyáše Bernarda Brauna. Dá se předpokládat, že sochař se svou dílnou v další ze svých zakázek využil již dříve osvědčený cyklus, použitý v Kuksu o několik málo let dříve. Pavel Preiss<sup>152</sup> v Braunově dílně dokonce zvažuje osobu umělce specializujícího se na „gnómy“. Konkrétně se mělo jednat o speciálně určeného kameníka opírajícího

---

<sup>149</sup> Ebel - Vlček, (pozn. 147), s. 28.

<sup>150</sup> Preiss, Braunovské plastiky z Cítolib (pozn. 12), s. 150.

<sup>151</sup> Ibidem, s. 148.

<sup>152</sup> Ibidem, s. 153.

se o známé grafické předlohy, na jejichž základě poté tesal karikaturní postavy. V této souvislosti Pavel Preiss silně odmítá Braunovu osobní účast.

V otázce autorství cítolibského souboru souhlasím s tvrzením Pavla Preisse. Jistě nelze zpochybnit činnost Braunovy dílny, rovněž osobně nepředpokládám přímou osobnost Matyáše Bernarda Brauna. Ten byl v té době již značně vytížen, mohl proto realizaci těchto karikaturních postav přenechat některému ze svých schopných pomocníků. Na blízkost Brauna odkazuje využití grafických listů, se kterými sesetkáváme převážně u zakázek spjatých s jeho tvorbou. O přímém autorství Brauna rovněž neuvažujeme na základě nižší kvality, než na jakou jsme u jeho práci zvyklí.



#### 4. Benátky nad Jizerou

V současnosti se v areálu zámku Benátky nad Jizerou, ve Středočeském kraji na půl cesty mezi Prahou a Mladou Boleslaví, můžeme setkat se šesticí soch trpaslíků. Dříve se jejich umístění nacházelo na terasní zdi [58], která z jedné strany obemýkala vnitřní zámecké nádvoří.<sup>153</sup> Vzhledem k jejich postupně se zhoršujícím stavu byly sochy nejdříve přemístěny do zahradního altánu v areálu zahrady, posléze do prostor bývalé konírny. V roce 2009 došlo k jejich přesunutí do lapidária zámku, kde jsou situovány dodnes [57].

Trpasličí figury s největší pravděpodobností nevznikly přímo pro zdejší zámek. Jejich přesun do Benátek nad Jizerou se odhaduje mezi léta 1753-1763, kdy pražský arcibiskup Antonín Petr Příchovský z Příchovic (1707-1793), rovněž zastával úřad biskupa královéhradeckého. Soudí se, že se sochy do Benátek nad Jizerou dostaly přes Lysou nad Labem,<sup>154</sup> a to v době, kdy obě rezidence vlastnil právě arcibiskup Příchovský.<sup>155</sup> Opět se zde objevuje zajímavá zmínka o Lysé nad Labem, v jejímž případě se vážně uvažuje o existenci druhého cyklu karikatur. Za možného objednavatele se považuje opět hrabě František Antonín Špork, který ke svému panství v Lysé nad Labem choval velkou náklonnost. Po vytvoření karikatur pro lázeňský areál v Kuksu mohl být s výsledkem natolik spokojen, že si vyžádal vytvořit podobný soubor i pro své sídlo v Lysé. Ten se však, podobně jako v Kuksu, nedochoval ve své úplnosti. V této věci je rovněž možné, že objednavatel opět oslovil preferovaného sochaře Matyáše Bernarda Brauna, nicméně v té době již značně vyčerpáného, a proto zakázku přenechal své dílně, v rámci které učni a tovaryši pracovali se stejnými Engelbrechtovými grafikami, případně modely a modelety samotného mistra. Tato skutečnost by nám mohla osvětlit důvod snížené kvality soch. Na opětovnou aktivitu Brauna nám poukazuje i výběr stejných grafických předloh, které jsou spjaty především se soubory, u kterých se nějakým způsobem předpokládá Braunova účast nebo vliv.

V otázce datace se ovšem nemáme o co opřít. O jediný pokus blíže tyto sochy datovat se pokusil Emanuel Poche<sup>156</sup>, který je zasazuje do 3. desetiletí 18. století,

<sup>153</sup> O této skutečnosti nám vypovídá historická fotografie, která nám ukazuje přibližný stav výzdoby. Na fotografii jsou viditelné sochy zároveň v daleko lepším stavu, než je tomu dnes.

<sup>154</sup> S tímto názorem souhlasí i Pavel Preiss.

<sup>155</sup> Stěžejní faktografické informace převzaty ze zprávy Ludmily Maděrové pro NPÚ. Zpráva zprostředkována Marií Chupíkovou z Muzea Benátek nad Jizerou, za což ji velmi děkuji.

<sup>156</sup> Emanuel Poche ed., *Umělecké památky Čech A/J, sv. 1*, Praha 1977, s. 53-54.

za autora pak považuje sochaře z Braunova okruhu. Tato hypotéza nicméně není ničím podložena.

Dnešní stav soch je velice špatný, což zapříčiňuje horší čitelnost a porozumění původní podoby. Všechny sochy se nacházejí ve stavu torza, celkem šest figur znázorňuje tři trpaslíky a tři trpaslice, daleko větší poškození se týká ženských figur.

Dvě ženské figury s výškou okolo 80 cm můžeme dobře identifikovat díky sukním a náznaku účesu, připomínajícího vlasy svázané do drdolu. Z třetí ženské postavy se dochovala pouze spodní partie šatů, na které dominuje motiv nařasení látky. Mužské figury se dochovaly lépe, téměř ve své celkové hmotě. Určitým způsobem zde lze pozorovat kompozici i některé detaily. V neposlední řadě nás o možné podobě informuje dobová fotografie zachycující několik málo soch.

Jedna z mužských postav vyobrazuje figuru s vysokou čepicí [59]. V tomto případě se setkáváme s originální kompozicí i neobvyklými detaily, mezi kterými dominuje tvar pokrývky hlavy, dalším nápadným znakem se stává hrb na zádech. Především díky pokrývce hlavy lze tuto sochu, i navzdory velkému poškození, srovnat s určitou grafickou předlohou Martina Engelbrechta [60]. Po porovnání atypické ozdoby na čelní straně hlavy lze sochu porovnat s rytinou Mathiase Flecksippla, který představuje veselého trpaslíka, jenž si neváhá pro obveselení posadit na hlavu keramický hrnec.

Na základě podobnosti skulptury s grafickým cyklem usuzují, že i zbylé sochy (dnes silně poškozené) rovněž vycházely z předloh, které obsahuje toto grafické album.

## 5. Svatý Kopeček u Olomouce

Se zajímavou zprávou se můžeme setkat v případě Svatého Kopečku u Olomouce. Zde si podle všeho místní premonstráti vyžádali vytvořit několik trpasličích postav pro výzdobu zahrady zdejší rezidence.<sup>157</sup>

Zpráva pochází ze závěru května roku 1736. Nicméně se z ní dozvídáme jen informace o provedení této zakázky, neuvádí se autor, podoba či konečný počet postav. Konkrétně se mluví pouze o sochách pygmejů umístěných na podstavcích v zahradě.

Vzhledem k dataci zprávy k roku 1736 není možné spojit tuto realizaci s nedalekou dvojicí šternberských Turků, jejichž vznik se nepředpokládá dříve než po polovině 18. století. Dodnes tedy nejsme schopni tuto zakázku připsat ke konkrétním uměleckým památkám.

---

<sup>157</sup> Martin Pavlíček, *Josef Winterhalder st.*, Brno 2005, s. 63

## 6. Oblastní muzeum v Chomutově

V Oblastním muzeu v Chomutově v západních Čechách se v současnosti nacházejí tři pískovcové skulptury trpaslíků. Ty zde byly svezeny ze dvou nedalekých tvrzí, které musely v rámci 2. poloviny 20. století ustoupit těžbě uhlí a následně zanikly. Dnes jsou sochy uloženy v lapidáriu muzea.

První ze soch pochází z tvrze v Ahníkově. Ahníkov se nacházel v okrese Chomutov, 7 km severovýchodně od Kadaně. Tvrz se v 17. století i v pozdějších dobách dočkala mnoha přestaveb, nicméně si dle dochovaných zpráv přes veškeré úpravy nadále udržovala svůj renesanční ráz. Po roce 1945 se stala státním statkem a začala sloužit hospodářským účelům. Zánik tvrze i celé vsi nastal v roce 1985, kdy celá zástavba ustoupila činnosti těžby hnědého uhlí.<sup>158</sup>

Trpaslík z Ahníkova [61] představuje šlechtice nepochybně převzatého z grafik Martina Engelbrechta [62].<sup>159</sup> Socha trpaslíka v bohaté nabírané paruce, v honosném oděvu, na obuvi s ozdobnými mašlemi, v pravé ruce drží vycházkovou hůl, v druhé ruce svírá klobouk ozdobený pery. Od krku dolů mu splývá dominantní kravata. Tvář, ačkoli silně poškozená, rovněž napodobuje mimiku grafické předlohy i s jejím silným karikaturním vyzněním.

Socha se do dnešní doby dochovala v docela dobrém stavu.<sup>160</sup> V evidenčním listu muzea se za autora s otazníkem uvádí dílna Matyáše Bernarda Brauna. Osobně se domnívám, že přiřpsání bylo učiněno pouze z odhadu vzhledem k tomu, že se v polovině 20. století příliš těchto trpasličích souborů neznalo. Jedny z mála, o kterých se vědělo, vytvořil právě Braun, a proto mu byly jakékoli další skulptury připisovány. Na základě porovnání provedení se domnívám, že ani kvalitou neodpovídá produkci okruhu Braunovy dílny, spíše se jedná o dílo dnes již neznámého sochaře, který se silně inspiroval produkcí jiných sochařů. Vzniklo tak dílo typické pro tehdejší módní záležitost, spočívající ve využití trpasličích karikatur coby ozdob sídelních zahrad.

<sup>158</sup> František Musil - Miroslav Plaček - Jiří Úlovec, *Zaniklé hrady, zámky a tvrze Čech, Moravy a Slezska po roce 1945*, Praha 2005, s. 13-15.

<sup>159</sup> V evidenčním listu památky, uloženém v Oblastním muzeu v Chomutově lze nalézt chybnou informaci o autorovi grafických předloh. Za autora se zde uvádí Jacques Callot. Ten, ačkoli představoval významnou postavu ve vývoji trpasličí grafiky, není autorem těchto konkrétních grafik (datovaných do roku 1703), a to už jen z toho důvodu, že jeho smrt nastala v roce 1635.

<sup>160</sup> Na tomto faktu má jistě vliv i restaurátorský zásah, který proběhl v roce 2002. Viz Evidenční list památky (pozn. 159).

Nejsme si jisti ani dobou vzniku. S jistotou můžeme říci, že se jedná o barokní skulpturu napodobující grafiky oblíbené především v první třetině 18. století, ke vzniku mohlo nicméně dojít i v pozdější době, kdy se tento fenomén šíří i mezi menšími venkovskými sídly.

Další dvě sochy ze sbírek Oblastního muzea v Chomutově představují část výzdoby původně určené pro zámek v Prunéřově.<sup>161</sup> Tento zámek se rovněž nacházel v okrese Chomutov, 3 km severně od Kadaně. V 17. století došlo ke konfiskaci tohoto panství, které připadlo novému majiteli Jaroslavu Bořitovi z Martinic (1582-1649), ten posléze získal i panství v Ahníkově. Spojená panství poté Martinicové drželi až do závěru 18. století, lze tedy příslušníka tohoto rodu předpokládat za potencionálního objednavatele. V průběhu 19. a 20. století pak zámek ještě několikrát měnil svého majitele i způsob svého využití. Nakonec musel v roce 1982, podobně jako tvrz v Ahníkově, ustoupit těžbě hnědého uhlí.

Pro tyto dvě skulptury, popisované jako „karikatury“, neznáme přesnou grafickou předlohu. Nejsme si jisti, podobně jako i v případě ahníkovské skulptury, ani autorem či dobou vzniku.

První osoba představuje šlechtice zaujatého taneční pozicí [63]. Jako šlechtice jej lze identifikovat díky bohatšímu šatu,<sup>162</sup> kterému dominuje okružní okolo krku. Na hlavě nese vysokou čapku, k lepší společnosti patří i vysoké holínky. Levou ruku má dvorskou položenou na prsou, druhou má v bok.

Druhá z dvojice soch znázorňuje trpaslíka-sedláka. Jeho postavení lze vytušit z vesnických vyhlížejících šatů, sestávajících z obyčejné čepice, jednoduchého kabátce, kalhot a holínek. Svým pohybem, podobně jako předcházející skulptury, znázorňuje tanec. Nohy jsou překřížené v důsledku pohybu, ruce rotují okolo postavy.

Obě skulptury se společně datují do poloviny 18. století. Určitou podobnost postavy šlechtice lze nalézt v postavě tanečníka z grafického souboru *Theatralische Zwergen Tantz-Schul* [64].<sup>163</sup> Na základě této skutečnosti se dá vznik soch předpokládat v první polovině 18. století. Konkrétněji lze dataci ohraničit rokem 1716, sochy nemohly být vytvořeny před vydáním dané grafiky. V druhé polovině 18. století

<sup>161</sup> Musil - Plaček - Úlovec (pozn. 158), s. 275-277.

<sup>162</sup> Oděv trpaslíka je charakterizován jako renesanční.

<sup>163</sup> Poprvé byl vydán v Norimberku v dílně Johanna Jacoba Wolraba pravděpodobně kolem roku 1716. Autorem rytin je nejen samotný vydavatel Johann Jacob Wolrab (činný 1716–1739), ale také norimberský rytec a astronom Johann Georg Puschner (1680–1749).

se jejich vznik rovněž nepředpokládá zejména kvůli skutečnosti, že v té době již poněkud upadá zájem o tyto karikaturní postavy, co-by ozdoby zahrady. Nicméně i toto není jisté, vzhledem k poměrně zapadlé lokalizaci obou sídel, se dá předpokládat poměrně opožděné promítnutí trpasličí módy.

## 7. Teplice nad Metují

Sochami v Teplicích nad Metují se vracíme zpátky do oblasti severovýchodních Čech. Teplice nad Metují jsou obcí s dlouhou historií sahající až do poloviny 12. století. Již od doby renesance se město dělí na Dolní a Horní Teplice, s tím že obě části mají svůj vlastní zámek. V našem případě zaměříme pozornost na tzv. Dolní zámek dnes fungující jako Domov důchodců. Jeho výstavba proběhla v 60. letech 17. století za Jana Václava Schmiedla v raně barokním slohu. K areálu náleží zámecký park, který obhání z jižní a východní strany ohradní kamenná zeď.<sup>164</sup>

Tato zeď spolu se svou bránou v minulosti oplývala bohatou sochařskou výzdobou. Konkrétně se jedná o zděnou zeď tvořenou opracovanými pískovcovými kvádry krytými pískovcovými deskami. Po celé její délce je na pilířích hranolového tvaru symetricky rozmístěna sochařská výzdoba. Ta vyniká námětovou pestrostí, zahrnuje pět pískovcových koulí na pilířích, osm dekorativně zdobených váz, dvě sochařsky provedené šišky, tři antikizující poprsí a zejména čtyři solitérní postavy trpaslíků, vše vytvořené z pískovce místního původu.<sup>165</sup>

Autora souboru dnes s jistotou neznáme. Samotní trpaslíci, alespoň co je možné posoudit z nekvalitních fotografií, se nacházeli na konci 20. století ve značně torzovitém stavu, můžeme tedy posoudit těžko jejich provedení a styl. Emanuel Poche se zmiňuje o dvou alegorických sochách Léta a Podzimu, které pocházejí údajně z Kuksu a umístěných v zahradě a které měl v roce 1701 vytvořit sochař Bartholomeo J. Zwengses z Ypern. Poche v tomto případě uvažuje o možnosti, že by se mohl tento umělec podílet i na zakázce výzdoby ohradní zdi.<sup>166</sup> Druhá zmínka o autorovi se nachází v Evidenčním listu památky. Zde, ačkoli se o autorovi přímo nemluví, jsou vytvořeny pískovcové skulptury bez jakéhokoli důvodu připsány dílně Matyáše Bernarda Brauna, v záznamovém materiálu nesou označení „braunovští trpaslíci“. Bez bližších podrobností jsou skulptury datovány do počátku 18. století. Rovněž se objevují zprávy, že se jedná o rokokové postavy, což nicméně osobně vylučuji.

Soubor čtyř trpaslíků prezentoval skupinu tanečníků. Jako takoví mohli být spojeni s konkrétní grafickou předlohou znázorňující karikatury trpaslíků v kontextu tanečních škol. Nicméně přesnou předlohu dnes neznáme.

---

<sup>164</sup> Emanuel Poche, *Umělecké památky Čech T/Ž*, sv. 4, Praha 1982, s. 56.

<sup>165</sup> Evidenční list nemovité památky: *Teplice nad Metují, komplex dolního zámku*, poř. č. 1905, uloženo v archivu NPÚ Josefov.

Všechny čtyři sochy trpaslíků se v minulosti nacházely na východní straně zdi. Zde nalézaly svá umístění až do roku 2004, kdy došlo k odcizení tří těchto soch. Od té doby zůstaly pilíře prázdné bez jakékoli výzdoby. Poslední z trpaslíků podle dostupných informací stále stojí na svém pilíři na ohradní zdi, místo však v současné době hustě obrůstá vysoký smrk rostoucí v těsné blízkosti. Podobu všech trpasličích soch dnes známe jen z nekvalitních fotografií pořízených v závěru 20. století.

První z trpaslíků se nacházel přímo na rohu, v místě styku východní a jižní části zdi. Kompozice jej zachycovala v určitém tanečním pohybu. Podle dochovaných informací držel v pravé ruce pivní korbel, levou ruku měl zaťatou v pěst a přiloženou k pasu. Hlava se natáčela přes rameno doleva, aby tak zvýšila rotaci rozpohybovaného těla.

Druhý trpaslík byl situován hned na vedlejším pilíři směrem k severu (blíže k budově zámku). I on zaujímal taneční postoj. Stál vzepřen na levé noze s povykročenou pravou nohou, s rukama umístěnými kolem svého těla, pravou za zády a levou okolo pasu. Svým oděvem připomínal spíše venkovského člověka. Dojem umocňoval navíc hustý plnovous na tvářích. Údajně se socha před odcizením nacházela ve stavu lehkého poškození, konkrétně trpěla mnohočetnými prasklinami.

Třetí figura se nachází na třetím pilíři. Kompozice rovněž pracovala s motivem tance. Silně vytočená hlava na levou stranu, levá ruka obepínající tělo, to vše naznačovalo pohyb rotace. I v tomto případě byly zaznamenány praskliny v rámci materiálu, nicméně na přelomu 20. a 21. století máme doloženy záchranné zásahy v podobě zatmelení nejvíce poškozených partií.

Poslední z trpaslíků stával stranou od tří předešlých soch, od ostatních jej oddělovaly dvě ornamentálně zdobené vázy. Trpaslík také patří k těm odcizeným, a z důvodu velmi nekvalitní fotografie je proto velmi těžké popsat podobu sochy. Nechybí pohyb, postava vypadá jako-by se právě ukláněla. Pravá ruka vyjadřovala gesto poklony, druhou rukou si trpaslík pravděpodobně snímal čepici.

---

<sup>166</sup> Poche Umělecké památky Čech, sv. 4 (pozn. 164), s. 56-57.



## 8. Lysice

Státní zámek Lysice se nachází přibližně 7 km jihovýchodně od Kunštátu v Jihomoravském kraji. Dříve renesanční vodní tvrz byla v 16. století přestavěna na renesanční zámek se sgrafity, následně na počátku 18. století došlo ke komplexní barokní přestavbě.<sup>167</sup>

Nejstarší zmínka o zámecké zahradě pochází z první třetiny 17. století. Původně sloužila k zásobování místní tvrze. Následně za Jiřího Březnického z Náchoda získala svou charakteristickou renesanční podobu. Kvůli svahovitému terénu se přistoupilo k zemním úpravám, v jejichž důsledku se zahrada postupně začala přeměňovat dle vzorů italských terasovitých zahrad. Později proběhly drobné barokní a empírové úpravy, které pouze doplnily dřívější stav. Nejvíce patrné úpravy lze vysledovat v polovině 19. století, kdy vznikla sloupová kolonáda s krytým ochozem či cihlová schodiště s balustrádami.<sup>168</sup>

V letech 1705-1711 mění Lysice svého majitele. Jím se stal Antonín Amatus Serényi druhorozený syn hraběte Františka Gabriela Serényiho. Ten po smrti svého bratra roku 1705 dědí zámek Lysice spolu s městským palácem v Brně. Za jeho panování na zdejším panství bylo provedeno mnoho barokních přestaveb, které se týkaly nejen budovy zámku, ale i přilehlé zahrady.<sup>169</sup> Úprava zahrady zahrnovala i objednávku nové sochařské výzdoby, kterou hrabě s největší pravděpodobností pověřil sochaře Jeana Battisteu Dieussarda.

Jean Battiste Dieussard (1636/37-1715) se nejčastěji v literatuře uvádí jako vlámský sochař, syn sochaře Françoise Dieussarda (1600-1661).<sup>170</sup> Jean Battiste pobýval nějaký čas i v Kroměříži, kde pracoval pro tehdejšího biskupa Karla II. z Lichtensteinu-Castelkorna. Zde byl pozván na základě své specializace na tvorbu grot.<sup>171</sup> Podle Soni Zouharové<sup>172</sup> mohl právě v Kroměříži čerpat inspirace pro své budoucí práce v Lysicích, jelikož se zde pohyboval v době, kdy biskup Karel II. realizoval své mimořádné stavební podniky. V Lysicích si pak patrně zakládá dílnu,

<sup>167</sup> Soňa Zouharová, *Barokní sochy na zámku v Lysicích* (diplomová bakalářská práce), Obecná teorie a dějiny umění a kultury FFMU, Brno 2013, s. 9-12.

<sup>168</sup> *Lysická zámecká zahrada*, zdroj: <http://www.zameklysice.cz/zahrada.html>, vyhledáno: 10. 2. 2015.

<sup>169</sup> Zouharová (pozn. 167), s. 12-14.

<sup>170</sup> Meissner Günter, *Saur allgemeines Künstlerlexikon: Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, K.G.Saur, München 2000, s. 341, in: Zouharová (pozn. 167), s. 15.

<sup>171</sup> Martin Pavlíček, *Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži*, Kroměříž 2009, s. 90.

<sup>172</sup> Zouharová (pozn. 167), s. 14-16.

kteřá dodávala sochy pro zámekou zahradu i nejbližší okolí zámku. Zde následně v roce 1715 umírá. Jeho dílnu přejímá syn uváděný jako Franz, jehož pobyt v Lysicích máme doložený mezi léty 1711-1738.

Pro dílo Franze Dieussarda je charakteristická strnulost, ne příliš inovativní kompozice a málo pohybové akce, pro jeho otce, Jeana Battista, pak střídá gesta, úsporný šat a pasivní výraz tváří. Soňa Zouharová usuzuje, že většinu soch v zámeké zahradě vytvořil právě Franz Dieussard společně s dílnou založenou dříve jeho otcem. Odkazuje tak zároveň na fakt, že kroměřížská díla jeho otce, Jean Battista, vykazují vyšší kvalitu než provedené práce v Lysicích.<sup>173</sup>

Ze sochařské výzdoby se dochovala čtveřice antických božstev na balustrádě mostu, vedoucího do zámku, znázorňující Herkula, Apollóna, Iova a Marta. Dále tři alegorie rozmístěné okolo oválného bazénu dnes nejasné ikonografie<sup>174</sup> a v neposlední řadě mezi sochařskou výzdobu zámekého parku patří cyklus dvanácti měsíců v podobě trpaslíků situovaný v horní části zahrady, konkrétně na nejvyšší terase zahrady při severní ohradní zdi [65]. Skupina se skládá z dvanácti trpaslíků, kteří jsou zasazeni do nik vytvořených v zídce. Po obou stranách trpaslíků se nacházejí ornamentálně zdobené vázy. Z důvodu mělkosti nik se nad trpaslíky nachází kovová stříška, která je lépe chrání proti nepřízní počasí. V letech 1986, 1988, 1990 došlo k postupnému restaurování soch. Poslední významné restaurování proběhlo v roce 2002, od tohoto roku se sochy nacházejí v dobrém stavu.<sup>175</sup>

Každý z trpaslíků je zachycen v činnosti, která charakterizuje dané roční období a konkrétní měsíc. Nejbliže k zámku se nachází socha znázorňující měsíc Leden, od něj řada logicky ve správném pořadí následuje.

Leden stojí klidně, nevykonává žádnou práci, rovněž chybí jakékoli nářadí [66]. Ačkoli postava lehce nakročuje levou nohu, celkové vyznění vyvolává spíše statický dojem. Trpaslík je oděn v zimním šatě, který tvoří delší kabátec, na okrajích a okolo krku olemovaný kožešinou. Na hlavě nese teplou čepici, zpod níž čouhají kučeravé vlasy, na nohou vysoké holínky. Ruce složené na hrudi trpaslík pečlivě uschovává v rukávniku. Celkový dojem ze šatu vyvolává sváteční dojem, čemuž přispívá i hladce oholená tvář muže.

---

<sup>173</sup> Zouharová (pozn. 167), s. 16.

<sup>174</sup> Soňou Zouharovou identifikované jako Evropa, Amerika, Voda. Navíc popisuje sochu znázorňující personifikaci Země, která se však dnes již v zahradě nenachází. In: Zouharová (pozn. 167), s. 24-26.

<sup>175</sup> Ibidem, s. 19-20.

Socha Února vlastní na hlavě mohutnou beranici, hustý plnovous. Svou váhu přenáší na pravou nohu, v levé ruce ledabyle drží pracovní nástroj, pravděpodobně sekýru na led.<sup>176</sup> Ta ukazuje na typickou činnost v této roční době, spočívající v prosekávání ledu na rybníce pro provzdušení vody. Na sobě má oblečený dlouhý kabát, opět lemovaný kožešinou. Pravá ruka se nalézá na hrudi, kde je skryta před mrazem pod kabátcem.

Březen představuje bezvousého mladíka. Jinoch připravuje v rámci své práce půdu pro budoucí setbu. V rukou svírá rýč, který pravou nohou tlačí do země. Za levou nohou se pak nachází kmen stromu, který zároveň plní funkci opěry nohy. Na hlavě nese klobouk, na sobě lehký kabátec, u kterého se setkáváme s vyhrnutými rukávy.

Trpaslík znázorňující Duben rukama přidržuje bohatou květinovou girlandu [67]. Značí to již konec zimy a nástup radostného jara. Celková kompozice postavy jakoby vyvolávala dojem rozradostněného pohybu. Na sobě má kabát podobný tomu, s jakým jsme se setkali u Března. Opět bezvousá postava má na hlavě posazenou čepici s kšiltem, zpoza uší vykukují kudrlinky vlasů. Nad koleny si můžeme všimnout vzoru kalhot, zbylou část nohou zakrývají vyšší holíny.

Květen je znázorněn mladíkem, jak tluče máslo [68]. Jako jediná z dvanácti figur nemá na hlavě žádnou pokrývku, ať už ve formě klobouku, či čepice. V obou rukou drží máselnici, kompozice jej zachycuje uprostřed činnosti. Na sobě má lehký šat s vyhrnutými rukávy.

Červen zobrazuje muže s bradkou a knírem, v rukou s kosou. V tomto případě se jedná o znázornění senoseče, činnosti typické pro tento měsíc. Na hlavě má opět čepici, pod ní kudrnaté vlasy, na těle nasazený kabátec neustále parafrázující kabáty předešlé, dlouhý pod kolena, okolo krku s výraznějším límečkem, tentokrát s nevyhrnutými rukávy. Pásek členící kabát obsahuje brousek určený pro údržbu kosy. Čepel kosy je v současnosti novodobějším kovovým doplňkem, barevnou polychromií odpovídá odstínu pískovce.

Trpaslík spjatý s obdobím července nese oběma rukama podnos s raketem, zvířetem podle zvěrokruhu náležícím k tomuto měsíci. Bezvousá postava s delšími vlasy bez čepice má na sobě opět lehký kabátec s délkou po kolena. Jako jediný trpaslík z celého cyklu je bosý. Kompozicí trpaslík nabízí či ukazuje talíř divákovi, aby mu umožnil lepší pohled na nesené zvíře.

---

<sup>176</sup> Zdeněk Horsák, *Historické, kompoziční a biologické vyhodnocení parku v Lysicích*, Brno 1965, s. 44.

Postava Srpna znázorňuje muže, jak k sobě přidržuje a následně váže svazek klasů obilí. Svou úrodu trpaslík zpracovává srpem, okolo pasu s nástroji na jeho udržování. Doba konce léta slouží ke sklizni úrody, kdy se vypěstované plodiny sesbírají a uchovávají na podzim a zimu, která již bude brzy následovat.

Září svírá v pravé ruce košík s ovocem a jinými plody. Po straně se opírá o kmen stromu, který objímá levou rukou. Košík s plody vystavuje na odív, chlubí se se svou úrodou, která se mu podařila vypěstovat a sklidit během závěru léta.

Říjen charakterizuje období vinobraní [69]. Trpaslík pravou rukou zvedá do výšky rozměrný hrozen vinné révy, druhou ruku má v bok. Tímto postojem dává divákovi najevo své nadité břicho. Postava se lehce uklání, tento pohyb jako by mu měl pomoci vyvážit ohromný hrozen. Za postavou se nachází proutěný demižon na uchovávání vína. Na druhé straně větev stromu podpírá nohu trpaslíka.

Trpaslík znázorňující Listopad je již postarší muž opírající se o cep [70]. Pohledem již nesměruje do dálky, hlavu má lehce skloněnou vyvolávající dojem únavy. Věk postavě přidávají vousy, které šlo naposledy spatřit na alegorii Června. Na hlavě nese čepici, dosud nepoužitou v rámci cyklu. Trpaslík se snaží získat zrno z obilných klasů pro obživu svou i svých zvířat. Tyto klasy můžeme pozorovat pod cepem.

Prosinec se prezentuje oholeným mladíkem s kučeravými vlasy pod kožešinou beranicí. V rukou přináší svůj výrobek ze zabijačkových hodů - talíř s jitrnicí. Tím jak podnos natáčí, zároveň hrdě ukazuje na svou odvedenou práci. Přestože má na sobě opět málo diferencovaný kabátec oproti dřívějším měsícům, odlišnost můžeme nalézt v partii krku, kde se nachází okruží, což nám ukazuje na slavnostnější oděv.

Všech dvanáct trpaslíků je nápadných svou vzájemnou podobností. Všechny postavy představují muže, ačkoli se objevují i názory, že by se v případě postavy znázorňující Květen mohlo jednat o ženu.<sup>177</sup> Nicméně toto tvrzení se nadále odmítá. Postava vlastní rysy ve tváři společné s ostatními, nemluvě o celkově robustnějším těle. Všechny alegorie se odívají do nikterak se obměňujícího kabátu, vždy dlouhém po kolena a přilnavém k tělu. Jedinou odchylku lze nalézt pouze v detailech, a to u postav znázorňující zimní měsíce Leden, Únor a Prosinec, u nichž jsou ke kabátu

---

<sup>177</sup> Horsák (pozn. 176), s. 44.

dotvořeny například kožešinové lemy. Rovněž téměř všechny postavy mají pokrývku hlavy, ta se různí podle daného ročního období a příslušné činnosti trpaslíka.<sup>178</sup>

I po kompoziční stránce se neustále obměňuje stále stejný typ. Buď figura staticky stojí, ledabyle drží svůj nástroj, nebo jej naopak pevně svírá oběma rukama. Co se týče dynamiky, ta zde spíše chybí a sochy vykazují statické až strnulé postoje. Diferenciace a vyšší kvalita se neobjevuje ani ve fyziognomii tváří. Všechny postavy se jakoby zasněně dívají do různých směrů. Jsou si všechny podobné, jen s určitým rozdílem, kdy se je sochař snažil odlišit věkově. V tomto případě si často vypomůže vousem či plnovousem a absencí jistého archaického a duchem nepřítomného úsměvu, který se nachází u zbytku postav. Místo něj postavu jakoby zachmuří.

K těmto dvanácti alegoriím umístěným v zahradě Lysického zámku, ačkoli zobrazují frekventovaný námět v umění, dodnes neznáme žádné grafické předlohy. Sochy představují svým provedením určitou zvláštnost mezi sochami trpaslíků. Oproti jiným sochám, patřícím do této skupiny, jsou postavy více podobné spíše zdravému jedinci než trpaslíku. Po bedlivějším pozorování je patrná určitá příbuznost jednotlivých postav, obměněná pouze drobnějšími detaily a atributy. Proto lze uvažovat o možnosti, že se může jednat o invenci samotného umělce, který modifikoval vhodnou kompozici, a tu následně použil v rámci 12 měsíců s pouze malými obměnami.

---

<sup>178</sup> Jediný trpaslík bez pokrývky hlavy je postava Května, již výše zmínění v souvislosti nejasného pohlaví trpaslíka.

## 9. Velké Losiny

Vrcholně barokní zahrada ve Velkých Losinách na severu Moravy vznikla za panování hraběte Jana Ludvíka ze Žerotína, a to v době přibližně 30. až 40. let 18. století. Tehdy zde hrabě vybudoval moderní zahradu ve francouzském stylu, na tehdejší dobu mimořádně kvalitní jak po technické, tak i po umělecké stránce. Na počátku 19. století bylo panství prodáno rodu Lichtensteinů. Ti Velkolosinské sídlo přestali užívat jako reprezentační sídlo, s čímž souvisí i utlumení zájmu o zahradu. Následné pustnutí zahrady mělo za následek, že na těchto místech krátce po roce 1810 vznikl přírodně krajinářský anglický park, který ačkoli citlivě korespondoval s okolní krajinou, nedosahoval již kvalit dřívější zahrady.<sup>179</sup>

Součástí zahrady se rovněž stala i bohatá sochařská výzdoba, jejímž donátorem byl Jan Ludvík hrabě ze Žerotína. Z dostupných informací víme, že se na výzdobě podíleli dva sochaři, a to Jan Jiří Lehner (1700-1776?)<sup>180</sup> ve spolupráci s Jiřím Antonínem Heinzem (1698-1759), který na sochařské výzdobě pracoval mezi léty 1736-1740. Podle dochovaných stavebních účtů nám je znám fakt, že jako nástupce Lehnera vytvořil pro zámeckou zahradu okolo dvaceti soch.<sup>181</sup> Jemu se rovněž připisují trpasličí určení pro kamennou kaskádu v blízkosti vstupní brány. Konkrétně mluvíme o osmi pískovcových sochách znázorňujících hudebníky a žebráky. Dnes se z tohoto souboru dochovalo pět soch.<sup>182</sup> Mimo-to Heinz vytvořil i výzdobu zámeckých grott. Tato realizace se skládala z postaviček putti, váz, maskaronů a celofigurálních skulptur.

Po roce 1810 Lichtensteinové přistoupili k razantním úpravám parku, došlo ke zrušení terasy, s kterou zanikla i mnohá kamenosochařská výzdoba. Příliš velké sochy byly rozbity a zahrabány, menší se odvezly či rozprodaly na jiná panství.<sup>183</sup> Několik málo soch, které se ponechaly v zahradě, postupně chátraly. Až v nedávné době se přistoupilo k záchraně trpasličích skulptur, které se často staly terčem vandalů. V rámci restaurování byly provedeny drobnější vyspravení nejpoškozenějších částí. Následně se změnilo jejich umístění z areálu zahrady na vnitřní nádvoří zámku, kde se pod arkádami nacházejí dodnes. Z renesanční vysoce kvalitní a mimořádně

<sup>179</sup> Renáta Fifková, *Historické zahrady a parky Olomouckého kraje*, Olomouc 2008, s. 3-4.

<sup>180</sup> Opavský sochař působící především ve Slezsku a na severní Moravě. Ve Velkých Losinách vytvořil šest soch alegorií, čtyři se do dnešních dnů nedochovaly. Dochovala se alegorie Bolesti a Síly, dnes umístěny zpátky v zámecké zahradě.

<sup>181</sup> Fifková, *Historické zahrady* (pozn. 179), s. 6.

<sup>182</sup> *Velké Losiny. Sochařská výzdoba zámeckého parku*, zdroj: <http://www.npu.cz/barokni-socha/vyznamne-soubory/vypis/detail/280/>, vyhledáno 31. 10. 2014.

<sup>183</sup> Fifková, *Historické zahrady* (pozn. 179), s. 8.

zahrady se vytvořil anglický park snadnější na údržbu, ovšem nedosahující kvalit dřívější zahrady.

Nicméně dnešní soubor trpaslíků znovu obsahuje osm figur, které lze rozdělit do dvou skupin. První skupinu tvoří hudebníci se žebřákem vytvoření z jemnozrného pískovce z oblasti Maletína.<sup>184</sup> Tito trpaslíci představují dochované torzo z původní skupiny Heinzových trpaslíků. Druhá skupina se skládá ze tří postav trpaslíků-zahradníků, od první skupiny odlišující se svou výškou, kvalitou i materiálem.

Za hudebníky se dnes považují tři postavy. K těmto sochám se dále řadí postava žebřáka a trpaslíka sedícího na soudku s korbelem. Usuzujeme, že všech těchto pět soch bylo s největší pravděpodobností vytvořeno a určeno přímo pro zahradu ve Velkých Losinách. V otázce předlohy se s jistotou jedná o grafické listy *Varie figure Gobi* od Jacquese Callota z poloviny 17. století [72].<sup>185</sup>

První postava znázorňuje trpaslíka hrajícího na housle [71]. Na sobě má krátkou suknicí a přes ramena pláštík, na hlavě klobouk. Kvalitně provedená je partie obličeje, kde nápadný prvek představuje rozměrný knír. V porovnání s grafickou předlohou se dá uvažovat o přítomnosti brýlí, které sochu doplňovaly jako kovový doplněk. V dnešní době nicméně již chybí beze stopy, nelze tedy jejich přítomnost potvrdit. Hudební nástroj - housle jsou dnes značně poškozené. Za toto poškození může jednak snižující se zájem o tyto karikaturní postavy v rámci 19. století, jednak jejich ponechání na pospas přírodním vlivům, avšak v nedávné době i vandalské počiny místní mládeže. Z tohoto důvodu dnes zcela chybí polovina houslí včetně smyčce, kterým trpaslík na housle hrál.

Druhý hudebník představuje trpaslíka hrbáče hrajícího na dudy. Figura je dochována v podstatně lepším stavu než předešlý trpaslík. Opět se setkáváme se suknicí po kolena, nicméně tentokrát chybí pláštík i klobouk. Trpaslík oběma rukama svírá dudy, jednu z píšťal má v ústech. Oproti grafické předloze se jedná až o lyrický pohledný obličej, v kontrastu ke Callotovskému trpaslíku chybí velké klenuté čelo i výrazný supí nos.

---

<sup>184</sup> Lomy v oblasti Maletína byly v 18. století hlavním zdrojem sochařského materiálu pro celou severozápadní Moravu. In: Zdeněk Gába, Trpaslíci ve Velkých Losinách, in: *Vlastivědný časopis Podesní*, č. 15, Velké Losiny 2003, s. 4.

<sup>185</sup> Velké Losiny. Sochařská výzdoba zámeckého parku (pozn. 182).

Třetí trpaslík vlastní nástroj v literatuře nejčastěji popisovaný jako harfička [73].<sup>186</sup> Jiná z interpretací označuje tohoto trpaslíka za hráče na rošt.<sup>187</sup> Postava hrbáče velmi nápadně naklání svou hlavu ke straně. V pravé ruce drží hudební nástroj, na který hrál díky smyčci, dnes nedochovaném. Na hlavě se nachází plochá čapka, oblečen je do košile, přes kterou má nasazenou vestu, na nohou jednoduché kalhoty. Stejně jako u grafiky se i v případě sochy trpaslíka setkáváme s výrazně ukročenou jednou nohou (právě kvůli výraznému nakročení dnes chybí podstatná část chodidla). Sochař se velice přesně držel grafické předlohy i v obličejí. Tváři dominuje široký nos a ostré rysy v partiích lícních kostí a brady.

Trpaslíkem žebřákem opouštíme skupinu hudebníků. I přes absenci hudebního nástroje socha nepopíratelně patří ke třem předešlým skulpturám. Podobně jako u nich, lze nalézt předobraz v grafice Jacquese Callota a i v tomto případě se dá mluvit o zdařilé reprodukci. Trpaslík je značně znetvořen, na zádech má rozměrný hrb, na místě levé nohy dřevěnou protězu, kvůli níž se pod levým ramenem musí opírat o berli. Pravá ruka, rovněž deformovaná, se nedochovala. Postava svou velikostí zaostává ve srovnání s ostatními sochami, jistě i kvůli významnému tělesnému poškození, které snižuje tělesnou výšku. Hlavu postavy zakrývá kápě, na těle se nachází kabátec zapnutý na knoflíky až ke krku, na nohou jednoduché kalhoty. Tvář připomíná obličej starší osoby, tvořené deformovaným nosem a zejména pak častými vráskami v partii čela a okolo úst.

Pátý trpaslík jako jediný nestojí, nýbrž sedí [74]. Pohodlně si hová na soudku, a soudě podle masivního korbelu v levé ruce, sud pravděpodobně sloužil na pivo. Ukazovákem druhé ruky si ukazuje na konkrétní místo na svém kolenu.<sup>188</sup> K této soše zatím nebyla nalezena grafická předloha, nelze ji tudíž s ničím porovnat. Námětově se k ní blíží sochy ze zámku v Cítolibeč (dnes ve vídeňském Neuwaldegg), kde se objevují postavičky putti, jak sedí na vinných sudech. Socha trpaslíka na sudu patří k nejmenším ze souboru, její výška se dnes pohybuje jen okolo 90 cm. Ačkoli vznikla ve stejné době jako další skulptury, možná zastávala v rámci zahrady jinou funkci než ostatní. Tomuto tvrzení napovídá fakt, že v partii klobouku má postava vyhloubenou díru, aby tak mohla sloužit jako květináč. Existuje zde ale i možnost,

---

<sup>186</sup> Velké Losiny. Sochařská výzdoba zámeckého parku (pozn. 182).

<sup>187</sup> Renáta Fífková, Grafické předlohy vzniku vrcholně barokní zámecké zahrady ve Velkých Losinách, in: *Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci*, č. 296, Olomouc 2008, s. 65.

<sup>188</sup> Toto gesto má dnes nejasný význam.



že tato funkce trpaslíka-květináče vznikla až druhotně v rámci změn v zahradách, kdy se pro trpaslíka hledala nová funkce. Zajímavost u této skulptury představuje přesná parafráze, v současné době situovaná v zahradě vily Primavesi v centru Olomouce. Zde se trpaslík stal dominujícím motivem fontány, samotná jeho postava slouží jako chrlič vody.

Druhou skupinu soch tvoří tři zahradníci. Ti jsou na první pohled vytvořeni rukou jiného umělce. Mají preciznější detaily, odlišný druh oděvu, pečlivě ztvárněnou fyziognomii i rozdílnou výšku oproti pískovcovým hudebníkům a žebrákům.<sup>189</sup> S největší pravděpodobností nelze tyto sochy primárně určit jako zakázku určenou přímo pro zámek ve Velkých Losinách. O tom nás utvrzuje fotografie z roku 1933, na které lze právě tyto sochy spatřit v zámeckém parku svobodných pánů Kleinů v Sobotíně.<sup>190</sup> Možné přesunutí těchto skulptur spadá do doby po roce 1945, kdy zámek v Sobotíně přestal sloužit svému účelu, v době kdy se mnohé umělecké památky svázely na zámek ve Velkých Losinách. Svou kvalitou a provedením připomínají sochy z Mirabellgarten v Salzburgu [74]. Přestože se nejedná o přesnou reprodukci, můžeme si povšimnout jisté parafráze na tyto sochy. Právě díky této podobnosti lze o těchto sochách uvažovat jako o výrobcích císařské dvorní manufaktury ve Vídni, která v 18. století produkovala množství tehdy módních trpaslíků.<sup>191</sup> Materiálem není pískovec, nýbrž světlý úlomkovitý vápenec.<sup>192</sup>

První ze zahradníků znázorňuje stojícího muže s obrovskými zahradními nůžkami u svých nohou. Na sobě nese bohatší šat, kabátec zdobený krajkovým límcem a ozdobnými sponami, který končí až pod kolena. Tvář je provedena velice pečlivě, trpaslík se usmívá, na tváři má nepatrný knírek a bradku, vrásky okolo očí a úst dodávají na živosti výrazu. Svým celkovým postojem dává najevo sebevědomí. Široce rozkročenému trpaslíku, s levou rukou v bok, dominuje výrazně otlé břicho, které se pyšně ukazuje divákovi.

Druhá socha představuje trpaslíka roubujícího větev stromu [73]. Postava stojí přímo proti divákovi, pravou rukou i nohou si přidržuje větev, v levé ruce svírá roubující nůž, kterým pracuje. Na hlavě má posazený bohatý klobouk, okolo krku krajkový límec, jeho kabátec doplňují kulaté knoflíky. Trpaslík se usmívá, má detailně

<sup>189</sup> Výška se v tomto případě pohybuje okolo 130 cm.

<sup>190</sup> Fífková, Grafické předlohy (pozn. 187), s. 64.

<sup>191</sup> Ibidem.

<sup>192</sup> Gába (pozn. 184), s. 4.

provedenou fyziognomií tváře, pod nosem je nápadný knírek. Právě u této postavy nacházím značné podobnosti s jednou ze soch trpaslíků v Salzburgu. Jedná se o sochu Turka, který se expresivně opírá o větev stromu.

Poslední z trpaslíků ve Velkých Losinách představuje muže s krumpáčem a řepou. Navzdory své práci vlastní zahradník velmi bohatý až šlechtický oděv, na hlavě s nízkým kloboukem, okolo krku s krajkovým límcem. Delší kabátec sochař vytesal do detailu včetně knoflíků a pečlivých krajků na rukávech. Trpaslík se opírá o svůj krumpáč a prohlíží si právě vykopanou zeleninu. Na tváři má, jako oba předchozí trpaslíci, knír, velmi mohutný. Jako jediné postavě ze všech osmi soch chybí obutí.

Trpaslíci z Velkých Losin představují jeden z mála souborů, u kterého (alespoň částečně) známe s jistotou autora. Jiří Antonín Heinz se ve svém provedení snažil pečlivě následovat grafické předlohy Jacquese Callota. Soubor trpaslíků tak jako jediný na našem území využívá tyto nejstarší známé trpasličí grafiky. Zajímavé jsou rovněž další tři sochy zahradníků, které, ač nepředstavují díla vytvořená přímo pro Velké Losiny, dobře napodobují vzory salzburských trpaslíků, kteří se považují za první trpasličí skulptury svého druhu.

## 10. Hrad Šternberk

Na vnitřním nádvoří moravského hradu Šternberk, necelých 20 kilometrů severně od Olomouce, jsou dnes situovány dvě postavy trpaslíků představující Turky [77, 78]. Neznáme autora skulptur, ani grafickou předlohu či inspirace. Určitou parafrázi lze nicméně nalézt na soše sv. Jana z Mathy, sv. Felixe a sv. Ivana na Karlově mostě, práce dílny Brokofů z doby okolo roku 1714 [79]. Zde se stává součástí tohoto většího sochařského celku i postava Turka. Stojící figura se ledabyly opírá o svou levou ruku. Druhá ruka se nachází za zády a původně svírala kopí, dnes okovy. Na hlavě postavy nechybí turban, na těle zdobná orientální kazajka a kožešinový kabát, okolo pasu šavle. Zajímavé je sledovat, jak tuto postavu, včetně polohy rukou a ukročení, určitým způsobem napodobují šternberské sochy.

Oba trpaslíci se od sebe liší pouze v menších detailech. Oba stojí, jednu svou ruku zdvihají k hlavě (jednou se jedná o pravou, podruhé o levou ruku), nohama zaujmají mírné nakročení. Na hlavě nesou jen mírně zdobený turban, na němž spočívá květináč. Zdobný prvek obou turbanů trpaslíků se objevuje pouze v podobě malé dekorace v čelní části skulptury. Turban, jinak zdobený pouze dekorem připomínajícím složenou látku, v přední obsahuje ozdobu, která svým ztvárněním připomíná brož.

Květináče jsou bohatě zdobené ornamentem, konkrétně rokajovým s dvěma maskarony po stranách. Rokajový ornament nám může napovědět v otázce datace. Tento druh dekorace se v našich zemích projevil nejvíce v období rokoka, konkrétně v období 1745-1780. Na základě této skutečnosti můžeme tedy předpokládat vznik těchto skulptur do 2. poloviny 18. století. Trpaslíci tak díky doplňkům květináčů nepochybně sloužili jako ozdoba zahrady, jejich účinek se navíc zvýšil přítomností živých květin. Podobné využití postavy trpaslíka lze nalézt i u jedné ze soch náležící k souboru na zámku ve Velkých Losinách. Obě postavy mají na sobě podobně vyhlížející kazajku, jejíž provedení se příliš neliší od šatu Turka na Karlově mostě, neschází také ani ozdobná šerpa uvázaná okolo pasu. Oproti pražské skulptuře šternberským trpaslíkům chybí kožešinový plášť, rovněž jim šat nezahaluje nohy, nepochybně z důvodu lepšího vyniknutí jejich trpasličích postav. Na tváři dominuje dlouhý knír, typický znak příslušníka orientálního národa, výrazný nos je v obou případech uražený. Novinkou, oproti jiným sochařským vyobrazením Turka, se stává dobová paruka, vzadu tvořená dlouhým copem. V případě první sochy se setkáváme s podobou plochého copu sahajícího pod lopatky, druhý trpaslík vlastní cop spletený,

ozdobený mašlí a dosahující až k zemi. Oba trpaslíci dále vlastní další z atributů, a to šavli, připevněnou za opaskem, a viditelnou pouze při zdaním pohledu na sochu.

## 11. Hradec Králové

O trpaslících v Hradci Králové se dozvídáme z několika zdrojů. Zmiňuje se o nich Pavel Preiss<sup>193</sup> ve své publikaci o hraběti Šporkovi, zprávu lze vyčíst i ze stati zahraniční badatelky Jagiełło-Kołaczyk,<sup>194</sup> Emanuel Poche<sup>195</sup> nás informuje o skupině čtyř soch trpaslíků, které v minulosti údajně zdobily zahradu jednoho z kapitulních domů v centru Hradce Králové.<sup>196</sup> V souvislosti s těmito skulpturami se uvažuje o dvou datech 1706 případně 1766, které se s touto realizací spojují.<sup>197</sup>

V minulosti došlo k odcizení těchto skulptur ze zahrady, nicméně v nedávné době se je částečně podařilo navrátit zpátky. Ze čtyř soch se dnes tři z nich nacházejí v depositáři Biskupství královéhradeckého se sídlem na Velkém náměstí 35 v Hradci Králové.

Sochy vykazují nižší kvality, zároveň nesou i známky poškození, a to především v partii dolních končetin. Všechny tři sochy představují mužské trpaslíky, dva z nich lze spojit s hudbou a tancem. První postava zvedá svou pravou ruku nad hlavu, třímá v ní předmět podobný chřestítku. Druhý trpaslík, ačkoli má silně poškozeny všechny končetiny, svými rukama, rozevlátými okolo těla, navozuje dojem tanečního pohybu, tíhou spočívá pouze na jedné noze, druhá noha se nachází volně ve vzduchu. Třetí z trpaslíků nezobrazuje tanečníka, nýbrž vojáka připraveného k akci. Trpaslík je zachycen v momentě, kdy tasí svou šavli k boji. Zvláštní pokrývka hlavy připomíná turecký turban, orientální je zároveň i knír postavy.

V otázce datace se pozastavím nad zmínkou týkající se let 1706 či 1766. Dřívější rok je pro vytvoření soch trpaslíků značně nepravděpodobný, a to zejména vzhledem k rozvoji fenoménu trpaslíků. Pokud uvažujeme o tom, že se prvními trpasličími skulpturami staly mirabellské sochy v Salzburgu v závěru 17. století, zdá se tedy téměř nemožné předpokládat, že by se v Hradci Králové sochy objevily jen o několik málo let později. Móda v této výzdobě se postupně rozvíjela v německy mluvících zemích a až poté dorazila na naše území. V této věci se domnívám, že se jednalo zejména o přičinění hraběte Františka Antonína Šporka, znalce Salcburského prostředí, který si jako první v českých zemích nechal vytvořit svůj vlastní kabinet.

<sup>193</sup> Preiss, Braunovské plastiky z Cítolib (pozn. 12), s. 255.

<sup>194</sup> Jagiełło-Kołaczyk (pozn. 7), s. 30.

<sup>195</sup> Emanuel Poche ed., *Umělecké památky Čech K/O*, sv. 2, Praha 1978, s. 457.

<sup>196</sup> Badatelé se různí v určení přesného domu. V případě Preisse se jedná o dům č. p. 51, kdež-to u Pocheho o č. p. 50.

<sup>197</sup> Preiss, Braunovské plastiky z Cítolib (pozn. 12), s. 255.

To nás vrací v úvaze k roku 1766, jako o době více pravděpodobné pro vznik těchto soch. Pochopitelně v té době nelze počítat s autorstvím samotného Brauna, který je v té době již téměř 30 let po smrti, navíc se sochy ani zdaleka nepřibližují Braunově kvalitě. Jako zajímavý fakt v tomto ohledu můžeme vnímat postavu arcibiskupa Antonína Petra Příchoveckého z Příchovic, kterého jsem již zmínila v souvislosti se sochami z Benátek nad Jizerou. Ten v roce 1766 již nezastával funkci biskupa královéhradeckého, ale stále měl značný vliv na umělecké dění v severních Čechách. Vzhledem k této skutečnosti jej můžeme shledat aristokratem, který se s trpasličím fenoménem setkal a měl jej v oblibě. Lze proto zvážit eventualitu, že se svým vlivem zapříčinil k vytvoření soch v Hradci Králové. Dnes nám není znám autor soch ani konkrétní grafická předloha. Dle nižší kvality můžeme uvažovat o zadání prací místnímu méně kvalitnímu sochaři. Vše se však nachází ve formě pouhých domněnek a hypotéz.

## 12. Sudslava<sup>198</sup>

Objekt pozdně barokní fary se nachází v obci Sudslava v okrese Ústí nad Orlicí v Pardubickém kraji necelých 20 km od Rychnova nad Kněžnou a 50 km východně od Pardubic. Roku 1664 bylo zřízeno nové biskupství v Hradci Králové, pod nějž náležela i sudslavská farnost, jejíž vznik se datuje do roku 1692.<sup>199</sup> Na zdi ohrazující zahradu fary se na cihlových pylonech nacházely dvě sochy barokních trpaslíků. Ty se do dnešních dnů nedochovaly, nezachovaly se o nich ani žádné bližší informace o původu, autorovi či době vytvoření.

Podobu soch můžeme v současnosti zhodnotit pouze na základě dochované fotografie z počátku 20. století [80].<sup>200</sup> Pískovcové sošky znázorňovaly dvě postavy - trpaslíka a trpaslici. Svým provedením, alespoň co se dá vyčíst z fotografie, se trpaslici odlišují od ostatních souborů, co známe. Jejich provedení se zdá být kvalitní, sochař zasahuje do velkých detailů, na šatě trpaslice vytváří krajkové ozdoby, pečlivě ztvárňuje perly, a to nejen na krku, ale i v partii náramku či prstenů. Mezi nápadnou patří i fyziognomie tváří, v partii obličeje trpaslíka jsou například patrné i oční panenky, které přidávají na živosti výrazu.

V případě této dvojice soch neznáme přesnou dobu vzniku, nicméně informace vyčtené z dějin duchovní správy v obci Sudslava nám mohou leccos napovědět. Z dostupných informací víme, že „roku 1773 byl kostel obehnan důkladnou zdí a roku 1774 postavil děkan<sup>201</sup> na farní zahradě, pro obveselení ducha, malý rokokový letohrádek<sup>202</sup> s mansardovou střechou a věžičkou na střeše.“<sup>203</sup> Domnívám se, že právě tento stavební počín souvisí i s objednávkou groteskních postav. Trpasličí postavy tohoto druhu se často stávaly oblíbenou dekorací sídel i církevních představitelů, je proto možné, že se místní děkan podobným souborem inspiroval a rozhodl se

---

<sup>198</sup> Za informaci o existenci těchto trpaslíků děkuji Jiřímu Slavíkovi z NPÚ s pobočkou v Josefově, který mě na tento fakt laskavě upozornil.

<sup>199</sup> V loňském roce došlo k vydání brožury Martina Zaplatílka, *Fara Sudslava - historie a současnost 1692-2014*, Sudslava 2014. Zde se autor zabývá převážně historií této památky. Mé informace jsou převzaty z oficiálních stránek obce Sudslavy, zdroj: <http://www.sudslava.cz/historie-obce/z-dejin-duchovni-spravy.htm>, vyhledáno 6. 3. 2015.

<sup>200</sup> Fotografie mi byla poskytnuta Martinem Zaplatílkem, který se v současné době působí jako provozovatel kulturní památky fary Sudslava. Za její poskytnutí mu patří mé poděkování.

<sup>201</sup> Jím byl děkan Kučera. Byl rodákem z Hradce Králové a v dobových spisech označovaný za velkého znalce a milovníka umění. Rovněž zveleboval okolí fary, a to např. sochou sv. Jana Nepomuckého z poloviny 18. století či přestavbou kaple sv. Jana.

<sup>202</sup> Menší sbírky se často nacházely na dvorech aristokratů, lékařů, ale stejně tak dobře v domech přírodovědců a humanistů. V německých zemích byly sbírky často umístovány k zahradním domkům zv. Lusthaus. In: Jagiełło-Kołaczyk (pozn. 7), s. 25.

<sup>203</sup> Z dějin duchovní správy v obci Sudslava (pozn. 199), vyhledáno: 6. 3. 2015.

vyzdobit si tímto způsobem i své skromné sídlo. K domněnce nám přispívá fakt, že místní fara spadala pod správu Královédvorského biskupství, kde máme existenci trpaslíků doloženou dodnes dochovanými exempláři. Zároveň mou domněnku potvrzuje samotná podoba trpaslíků, u kterých se mění oděv z okázalého barokního na více dekorativní, ale i uhlazenější sloh rokokový, což by korespondovalo s uvedenou dobou působení děkana, kterému nepochybně nechyběl jistý cit k umění.



### 13. Letohrádek Jana Václava Michny z Vacínova, Praha

Některými autory, mezi které patří i Pavel Preiss,<sup>204</sup> se často k trpasličím souborům na našem území připočítává i skupina skulptur vytvořených pro zahradu letohrádku Jana Václava Michny z Vacínova na Novém Městě Pražském. Stavbou tohoto letohrádku pověřil hrabě Michna z Vacínova tehdy mladého Kiliána Ignáce Diezenhofera v letech 1712-1720. Spolu s budovou byla vytvořena i menší symetricky řešená zahrada se sochařskou výzdobou, určenou jako práce dílny Matyáše Bernarda Brauna.<sup>205</sup> Autorství Kiliána Ignáce Diezenhofera i Matyáše Bernarda Brauna se nicméně mnohými pozdějšími badateli silně odmítá.<sup>206</sup>

V závěru 18. století zahrada změnila svou podobu na anglický park, celý areál dál chátral. Po polovině 19. století došlo k rozprodání tamější sochařské výzdoby, z letohrádku se na nějakou dobu stal hostinec. Z 19. století rovněž pochází označení „Amerika“, jak se někdy tomuto domu říkalo. V současné době zde sídlí muzeum Antonína Dvořáka, které je součástí Národního muzea.

V zahradě se nacházely skulptury z doby okolo roku 1720. Jednalo se o několik alegorických a mytologických pískovcových soch patrně z rukou sochaře inspirovaného braunovou tvorbou.<sup>207</sup>

Důvod, proč se zde o této realizaci zmiňují je ten, že řada badatelů považuje sochařskou výzdobu za další z článků, kde se můžeme setkat s trpasličím fenoménem. Přispívá tomu fakt, že se letohrádek v dřívějších dobách nazýval domem „U Trpaslíků“. Jak se však posléze ukázalo, nejednalo se o skutečné trpaslíky, nýbrž o sochy putti. Ti stávali na pylonech ohradní zdi, která oddělovala zahradu od ulice. Putti zobrazovali lásku, zasnoubení, těhotenství a mateřství.<sup>208</sup> Setkat se s těmito sochami dnes můžeme pouze na dobové fotografii z roku 1934 [81]. Krátce po tomto datu sochy mizí neznámo kam a s nimi i označení „U Trpaslíků“.

Na závěr tedy konstatuji, že se Michnův letohrádek neřadí do skupiny šlechtických sídel, která si pro svou výzdobu zvolila trpasličí kabinety.

<sup>204</sup> Preiss, Špork, František Antonín Špork (pozn. 11), s. 255.

<sup>205</sup> František Holc a kol., *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, svazek VII., Praha a okolí, Praha 1988, s. 50.

<sup>206</sup> Růžena Bařková ed., *Umělecké památky Prahy: Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (Praha 1)*, Praha 1998, s. 343-346.

<sup>207</sup> Ibidem, s. 345.

<sup>208</sup> *Michnův letohrádek*, zdroj: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Michn%C5%AFv\\_letohr%C3%A1dek](http://cs.wikipedia.org/wiki/Michn%C5%AFv_letohr%C3%A1dek), vyhledáno: 18. 4. 2015

## V. Závěr

Hlavním účelem mé bakalářské práce se v první řadě stalo postihnout fenomén trpaslíka, coby objektu uměleckého zájmu, v průběhu staletí. Stručně, na základě nejtypičtějších příkladů, jsem se pokusila charakterizovat situace, ve kterých se trpaslíci ocitli během historie. Názory na tyto postavy se mnohdy velmi odlišovaly, z toho důvodu se měnil i přístup k trpaslíkům v umění. S postavami deformovaných jedinců se setkáme v mnoha médiích výtvarného umění, trpaslík se se svým nezvykle tvarovaným tělem stal oblíbenou předlohou pro sochařská díla, reliéfy, nástěnné malby, malby na plátně, v nejstarších dobách i pro díla z mozaiky. K výctu lze zařadit i barokní porcelánové figurky vyráběné největšími keramickými manufakturami v Evropě, které představují určitou zvláštnost. Tyto umělecké artefakty zažily svou největší slávu v průběhu 18. století, kdy se staly oblíbenou dekorací mnoha rezidencí. Sošky inspirované tehdy módními a rozšířenými grafikami se postupem času začaly vyrábět podle invencí jednotlivých továren, měnil se jejich design. Dá se říci, že se na tomto místě setkáváme s prapočátky výroby pestrobarevných trpaslíků, kteří dodnes zdobí zahrady, a stále tak představují součást naší kultury.

Přítomnost trpaslíků v barokních zahradách dráždila historiky umění, kteří se snažili přijít na jejich potencionální funkci a skrytý význam. Nejdůležitějším aspektem se pro badatele stalo samotné umístění soch. Od zóny vstupu, přes přítomnost figur u vodního zdroje, fontány či studny, po obvodové zdi obklopující rezidence, to vše nabízí množství vysvětlení pracující s různou symbolikou včetně totemismu a ochranné síly. Často se v tomto ohledu zvažuje možný vliv lidové zbožnosti v mýty a v nadpřirozené schopnosti trpaslíků jako ochránců země. Dle mého názoru bude skutečnost přece jen méně sofistikovaná. V dávných dobách vlastnili aristokraté a vládci svého dvorního šaška, kterým se často stal deformovaný trpaslík. Téměř vždy takový jedinec náležel do zvěřince, nepokládal se za rovnocenného lidem. Na konci 17. století se kamenné figury trpaslíků v zahradách mohly právě stát zastoupením živého zvěřince, sochy zastávaly funkci dříve žijících trpaslíků, kteří se běžně účastnili panských zábav a slavností. Rovněž představovali jakýsi prostředek, díky němuž šlechtic dosáhl klidu a pohody, trpaslíci jej obveselovali, starali se o jeho spokojenost. Proto se zdá být logické umístění kamenných soch do zahrad, které samy o sobě sloužily zejména pro odpočinek a radovánky panstva. Podobnou funkci zastávaly trpasličí karikatury i v zahradách církevních představitelů. Objednavatel těmito specifickými sochami demonstroval, že se sám nepovažuje pouze za církevního

představitele, nýbrž i za učeného aristokrata vnímajícího dobové módní trendy. V případě církevních zahrad hraje určitou roli i symbolika čísel, často se například setkáváme s 12 postavami, což s největší pravděpodobností odkazuje na 12 měsíců v roce.

Móda trpasličích kabinetů pronikla na počátku 18. století i do českých zemí. V případě souborů v Čechách lze mluvit o zásadním významu osobnosti Matyáše Bernarda Brauna. A právě tohoto sochaře oslovil hrabě Špork, aby vytvořil první trpasličí soubor u nás. Víme také, že Braun své zkušenosti zúročil opakovaně, s podobnými figurami trpaslíků se můžeme setkat i v Braunově výzdobě zámecké zahrady v Cítolibečch. Vliv těchto trpaslíků měl velký dopad na celé tehdejší Čechy a Moravu, jak nám o tom vypovídají další ze souborů. Ty velmi běžně využívaly jednu a tutéž grafickou předlohu, a to *Il Calloto resuscitato* od augšpurského rytce Martina Engelbrechta, které měly svého času celoevropský úspěch. Mnohé další památky Braunovi samotnému či jeho dílně ovšem nelze s jistotou připsat, význam jeho prvních realizací je však značný.

Naproti tomu na Moravě v průběhu 18. století dominují jiné inspirační zdroje. Běžně je představovaly grafiky značně staršího data. Ve Velkých Losinách na severu Moravy se například setkáváme s oblibou Jacquese Callota a jeho rytin z 1. třetiny 17. století, což se poněkud odlišuje od prostoru Čech. Po porovnání dochovaných souborů můžeme dokonce tvrdit, že se v případě Moravy jedná o zakázky více rozmanité, inspirační zdroje jsou pro nás často dosud neznámé a pouze odhadujeme, odkud mohly být převzaty předlohy, jejich výběr je více pestrý a různorodý.

V mnoha případech českých a moravských trpasličích souborů neznáme s jistotou jejich autory ani samotné objednavatele realizací. Matou nás přesuny jednotlivých souborů z jejich původního místa uložení do jiných lokalit, které vytrhují trpaslíky z jejich původního kontextu. Situaci nenapomáhá nezájem dřívějších badatelů, kteří těmto památkám v drtivé většině případů nevěnovali sebemenší pozornost. V neposlední řadě chybí i restaurátorské záznamy a historické průzkumy, které by blíže sochy přiblížily.

Ve své práci jsem se pokusila lokalizovat a zpracovat zbývající trpasličí soubory na našem území. Většina z nich se v současnosti nachází v pouhém zlomku své bývalé velikosti a okázalosti, mnohdy se již jedná o pouhá torza. Ve svých hypotézách se pokouším přiblížit jejich vzájemný vztah a zároveň se snažím o konkrétnější

časové vymezení realizací. Rovněž neopomínám grafické předlohy, se kterými porovnávám dochované skulptury.

Tato bakalářská práce se v českém prostředí stává, vzhledem ke svému předmětu bádání, poněkud ojedinělou. Jedná se o první ucelený pokus sjednotit poznatky o českých trpasličích souborech historiky dříve přehlížených. Osobně se domnívám, že problematika trpaslíků v umění nabízí mnoho možností pro další studie a výzkum, pole působnosti je v tomto směru rozsáhlé, podobně jako dochovaných fond památek kamenných trpaslíků na našem území, který se svým rozsahem řadí mezi nejpočetnější v Evropě. Pevně věřím, že letným nastíněním této problematiky vzbudím zájem dalších badatelů, pro které se má práce stát přínosem.

## VI. Seznam pramenů, literatury a internetových zdrojů

- Doplňkový list kulturní památky zámku Nového Města nad Metují, č. 1818/Z1, uloženo v archívu NPÚ Josefov.
- Evidenční list nemovité kulturní památky zámku Nového Města nad Metují, č. 31488/6-1818, uloženo v archívu NPÚ Josefov.
- Evidenční list nemovité památky Teplice nad Metují, komplex dolního zámku, poř. č. 1905, uloženo v archívu NPÚ Josefov.
- Anna Kaňovská, Jiří Kaňovský, *Restaurování plastik Nové Město n. Metují*, signatura RZ NA 0129/1, Pardubice 1984, uloženo v archívu NPÚ Josefov.
- Anna Kaňovská, Jiří Kaňovský *Restaurování plastik trpaslíků*, RZ NA 0129/2, Pardubice 1985, uloženo v archívu NPÚ Josefov.
- Anna Kaňovská, Jiří Kaňovský, *Restaurování trpaslíků Nové Město n. Metují, III. etapa*, Pardubice 1986, signatura RZ NA 0129/3, uloženo v archívu NPÚ Josefov.
- Anna Kaňovská, Jiří Kaňovský, *Restaurování plastik v areálu SZ Nové Město nad Metují, IV. etapa*, signatura RZ NA 0129/4, Pardubice 1987, uloženo v archívu NPÚ Josefov.
- Josefín Åkerblom, *The Fear of Little Men - On the Prehistorical and Historical Treatment of Individuals with Dwarf*, Gotland University 2003.
- Luboš Antonín, *Bestiář; Bájná zvířata, živlové bytosti, monstra, obludy a nestvůry v knižní ilustraci konce středověké Evropy*, Praha 2010.
- Paul Bahn ed., *Vepsáno do kostí. Jak lidské ostatky odhalují tajemství mrtvých*, Praha 2008.
- Růžena Bařková ed., *Umělecké památky Prahy: Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (Praha I)*, Praha 1998.
- *Bible: překlad 21. století*, Praha 2009.
- Véronique Dasen, *Dwarfs in ancient Egypt and Greece*, Oxford 1993.
- Martin Ebel - Pavel Vlček, *Zámecké zahrada v Cítolibech*, in: *Průzkumy památek II*, Praha 1995, s. 23-30.
- Renáta Fifková, *Grafické předlohy vzniku vrcholně barokní zámecké zahrady ve Velkých Losínách*, in: *Zprávy Vlastivědného muzea v Olomouci*, č. 296, Olomouc 2008, s. 57-69.
- Renáta Fifková, *Historické zahrady a parky Olomouckého kraje*, Olomouc 2008.

- Zdeněk Gába, Trpaslíci ve Velkých Losinách, in: *Vlastivědný časopis Podesní*, č. 15, Velké Losiny 2003, s. 3-5.
- Lucie Gahlin, *Egypt: Bohové, mýty a náboženství*, Praha 2004.
- José Gudiol, *Velázquez 1599-1660*, Praha 1978.
- José Gudiol, *Velázquez 1599-1660*, Praha 1978.
- Lucie Heilandová, *Roztomilé maličkosti aneb zrcadlo bláznovství ve sbírkách Historického fondu MZK*, Brno 2013.
- František Holc a kol., *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, sv. VII., Praha 1988.
- Zdeněk Horský, *Historické, kompoziční a biologické vyhodnocení parku v Lysicích*, Brno 1965.
- Claudio B. Charosky, *Enanismus y Artes Plásticas*, Facultad de Medicina (U.B.A.), Buenos Aires 2005.
- Marzanna Jagiełło-Kołaczyk, Dwarf and other curiosities in the european gardens, in: *Architectus*, č. 1-2, Vratislav 2009, s. 23-36.
- Michael Jordan, *Encyklopedie bohů*, Praha 1997.
- Ivo Kořán, *Braunové*, Praha 1999.
- Jiří T. Kotalík, Barokní zahrada jako odraz dobové syntézy, in: Jiří Jiroutek - Miloš Kruml - Martin Kubelík ed., *Historická architektura sborník k počtě Milana Pavlíka*, Praha 1995, s. 55-62.
- Claude Lecouteux, *Trpaslíci a elfové ve středověku*, Praha 1998.
- Jitka Lněničková, Olejová svítidla - I. část, in: *Světlo*, č. 2, Praha 2009, s. 60-62.
- František Musil - Miroslav Plaček - Jiří Úlovec, *Zaniklé hrady, zámky a tvrze Čech, Moravy a Slezska po roce 1945*, Praha 2005.
- Jaromír Neumann, Josef Prošek, *Matyáš Braun-Kuks*, Praha 1959.
- Robin O'Bryan, Grotesque Bodies, Princely delight: Dwarfs in Italian Renaissance Court Imagery, in: *Preternature*, č. 2, sv. 1, The Pennsylvania State University 2012, s. 252-288.
- Božena Pacáková-Hošťálková - Jaroslav Petřů - Dušan Riedl - Antonín Marián Svoboda, *Zahrady a parky v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 2004
- Paracelsus, *Elementární bytosti: kniha o nymfách, sylfech, pygmejích, salamandrech a ostatních živlových tvorech*, Praha 2001.
- Martin Pavlíček, *Josef Winterhalder st.*, Brno 2005, s. 60, 63.

- Martin Pavlíček, *Arcibiskupský zámek a zahrady v Kroměříži*, Kroměříž 2009.
- Emanuel Poche ed., *Umělecké památky Čech A/J, sv. 1*, Praha 1977.
- Emanuel Poche ed., *Umělecké památky Čech K/O, sv. 2*, Praha 1978.
- Emanuel Poche ed., *Umělecké památky Čech P/Š, sv. 3*, Praha 1980.
- Emanuel Poche ed., *Umělecké památky Čech T/Ž, sv. 4*, Praha 1982.
- Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun; sochař českého baroka a jeho dílna*, Praha 1986.
- Pavel Preiss, Braunovské plastiky z Cítolib ve vídeňském Neuwaldegg, in: Jiří Jiroutek - Miloš Kruml - Martin Kubelík ed., *Historická architektura, sborník k počtě Milana Pavlíka*, Praha 1995, s. 141-154.
- Pavel Preiss, *František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, Praha 2003.
- Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska A/1, sv. 1*, Praha 1994.
- Bohumil Samek, *Umělecké památky Moravy a Slezska J/N, sv. 2*, Praha 1999.
- Erika Tietze-Conrat, *Dwarfs and Jesters in Art*, Londýn 1957.
- Lisa Trentin, Deformity in the Roman Imperial Court, in: *Greece & Rome*, č. 2, sv. 58, Cambridge 2011, s. 196-208.
- Soňa Zouharová, *Barokní sochy na zámku v Lysicích* (diplomová bakalářská práce), Obecná teorie a dějiny umění a kultury FFMU, Brno 2013.
- *Michnův letohrádek*,  
[http://cs.wikipedia.org/wiki/Michn%C5%AFv\\_letohr%C3%A1dek](http://cs.wikipedia.org/wiki/Michn%C5%AFv_letohr%C3%A1dek),  
vyhledáno: 18. 4. 2015.
- *Dějiny duchovní správy v Sudslavě, Sudslava*  
<http://www.sudslava.cz/historie-obce/z-dejin-duchovni-spravy.htm>,  
vyhledáno 6. 3. 2015.
- *Il Morgante*,  
[http://it.wikipedia.org/wiki/Nano\\_Morgante](http://it.wikipedia.org/wiki/Nano_Morgante), vyhledáno 8. 3. 2015.
- *Průvodce zahradami v Mirabell, Město Salzburg*,  
[https://www.stadtsalzburg.at/pdf/mirabellgarten\\_\\_geschichte\\_und\\_gegenwart\\_\\_2009.pdf](https://www.stadtsalzburg.at/pdf/mirabellgarten__geschichte_und_gegenwart__2009.pdf),  
vyhledáno: 15. 3. 2015.
- *Výzbroj mušketýra*,  
<http://olomouckypluk.cz/015-vyzbroj-a-vystroj-musketyra>, vyhledáno 13. 2. 2015.

## VII. Seznam vytištěných vyobrazení

1. Seneb s rodinou, 2520 př. n. l., polychromovaný vápenec, v. 22 cm, Káhira, Egyptské muzeum.  
Převzato z:  
<http://www.ancient-egypt.info/2013/08/dwarf-seneb-and-his-family-dynasty-vi.html>  
vyhledáno 26. 4. 2015.
2. Bůh Bes, 2. - 1. století př. n. l., terakota, v. 25, 1 cm, New York, soukromá sbírka.  
Převzato z:  
[http://www.liveauctioneers.com/item/27773243\\_egyptian-terracotta-figure-of-the-god-bes](http://www.liveauctioneers.com/item/27773243_egyptian-terracotta-figure-of-the-god-bes)  
vyhledáno 25. 4. 2015.
3. Mísa s vyobrazením tanečnice s tetováním boha Bese, asi 1300 př. n. l., polychromovaná terakota.  
Převzato z:  
[http://www.vanishingtattoo.com/tattoo\\_museum/egyptian\\_god\\_bes\\_tattoos.html](http://www.vanishingtattoo.com/tattoo_museum/egyptian_god_bes_tattoos.html)  
vyhledáno 25. 4. 2015.
4. Amulet s vyobrazením Ptaha-Pataikose, 664-30 př. n. l., glazurovaná terakota, v. 4,1 cm, New York, The Metropolitan Art Museum.  
Převzato z:  
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/243731?rpp=30&pg=3&ft=dwarf&pos=90><http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=145>  
vyhledáno 25. 4. 2015.
5. Červenofigurálně zdobený kráter, Boj trpaslíka proti jeřábu, 4. století př. n. l., polychromovaná keramika, Florencie, Národní archeologické muzeum.  
Převzato z:  
<http://ancientrome.ru/art/artwork/ceramics/etr/c0011.jpg>  
vyhledáno 25. 4. 2015.
6. Červenofigurálně zdobená váza, 450 př. n. l., keramika, v. 18,7 cm, New York, The Metropolitan Art Museum.  
Převzato z:  
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/255771?rpp=30&pg=5&ft=dwarf&pos=133>



vyhledáno 25. 4. 2015.

7. Helénistický soška trpaslíka se stříbrnými očima, 1. století př. n. l. - 1. století n. l., bronz, v. 7,9 cm, New York, The Metropolitan Art Museum.

Převzato z:

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/246687?rpp=30&pg=1&ft=dwarf&pos=13>

vyhledáno 25. 4. 2015.

8. Dva boxující trpaslíci s jedním vítězem, 1. - 2. století n. l., mozaika, Portland, Portland Art Museum.

Převzato z:

<https://www.flickr.com/photos/mharrsch/8485593501/>

vyhledáno: 25. 4. 2015.

9. Olejová lampa s námětem dvou trpaslíků, 2. pol. 1. století n. l., terakota, délka 9,5 cm, soukromé vlastnictví.

Převzato z:

<http://www.thirion-ancient-art.com/objects/rome/oil-lamp-decorated-with-two-tightrope-walkers-dwarfs-terracotta-315.html>

vyhledáno: 25. 4. 2015.

10. Trpaslík kahan, 1. století n. l. - 3. století n. l., terakota, Berlín, Museuminsel, Altes Museum.

Převzato z:

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/b9/96/78/b99678c1054d9318b1b7edf1ea5be395.jpg>

vyhledáno: 26. 4. 2015

11. Tuold, 1077, textil, 63x52 cm, tapisérie z Bayeux, Bayeux, Bayeux museum.

Převzato z:

<http://www.bayeux-broderie.com/1796/product.htm>

vyhledáno 20. 4. 2015.

12. Chrlič v podobě mrzáka, 1269-1330, pískovec, Cité de Carcassone, Cathedral de Saint-Nazaire.

Převzato z:

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:France\\_cite\\_de\\_carcassonne\\_gargouille.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:France_cite_de_carcassonne_gargouille.jpg)

vyhledáno 26. 4. 2015.

13. Boj Pygmejců proti jeřábům, asi 1350, knižní iluminace, Der Naturen Bloeme.  
Převzato z:  
[http://www.mythfolklore.net/medieval\\_latin/06\\_augciv/supp/pygmies.htm](http://www.mythfolklore.net/medieval_latin/06_augciv/supp/pygmies.htm)  
vyhledáno: 26. 4. 2015.
14. Jan van Straet, Průvod Cosima I. de Medici, 1573, rytina, 28x20,3 cm.  
Převzato z: E·Tietze-Conrat *Dwarfs and Jesters in Art*, Londýn 1957.
15. Sandro Botticelli, Klanění tří králů, 1465-1467, tempera na dřevě, 50x136 cm,  
Londýn, The National Gallery.  
Převzato z:  
<http://www.wga.hu/art/b/botticel/1early/050adora.jpg>  
vyhledáno: 26. 4. 2015.
16. Sandro Botticelli, Klanění tří králů (detail), 1465-1467, tempera na dřevě, 50x136  
cm, Londýn, The National Gallery.  
Převzato z:  
<http://medievalpoc.tumblr.com/image/53434410290>  
vyhledáno: 26. 4. 2015.
17. Paolo Veronese, Nalezení Mojžíše, 1580, olej na plátně, 50x30 cm, Madrid, Museo  
del Prado.  
Převzato z:  
<http://www.wga.hu/art/v/veronese/11/4finding.jpg>  
vyhledáno 26. 4. 2015.
18. Paolo Veronese, Nalezení Mojžíše, 1580, olej na plátně, Dijon, Musée de Beaux-  
Arts de Dijon.  
Převzato z:  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Veronese\\_The\\_finding\\_of\\_Moses\\_mg\\_17  
13.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Veronese_The_finding_of_Moses_mg_1713.jpg)  
vyhledáno 26. 4. 2015.
19. Andrea Mantegna, Dvůr vévody Gonzagy, 1465-1474, nástěnná malba, Mantova,  
Palazzo Ducale, Camera degli Sposi.  
Převzato z:  
<http://www.wga.hu/art/m/mantegna/3/1sposi2a.jpg>  
vyhledáno 26. 4. 2015.
20. Andrea Mantegna, Dvůr vévody Gonzagy (detail), 1465-1474, nástěnná malba,  
Mantova, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi.

Převzato z:

<http://www.wga.hu/art/m/mantegna/3/1sposi6.jpg>

vyhledáno 26. 4. 2015.

21. Agnolo Bronzino, Portrét trpaslíka Morganta, 1552-1553, olej na plátně, Florencie, Galleria degli Uffizi.

Převzato z:

<http://i.imgur.com/CPRUtuw.jpg>

vyhledáno 25. 4. 2015.

22. Valerio Cioli, Fontana del bacchino, 1561-1568, mramor, v. 116 cm, Florencie, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.

Převzato z:

<http://www.bildindex.de/dokumente/html/obj07602907#|home>

vyhledáno 26. 4. 2015.

23. Jean Boulogne zv. Giambologna, Morgante sedící na drakovi, 1583, bronz a mramor, 29x57,7 cm, Baltimore, Walters Art Museum.

Převzato z:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Giambologna\\_-\\_The\\_Dwarf\\_Morgante\\_Riding\\_on\\_a\\_Dragon\\_-\\_Walters\\_54719.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Giambologna_-_The_Dwarf_Morgante_Riding_on_a_Dragon_-_Walters_54719.jpg)

vyhledáno 26. 4. 2015.

24. Cesare Ripa, Iconologia, pojem „Vitio“ - Neřest, 1603, dřevoryt.

Převzato z: Robin O'Bryan, *Grotesque Bodies, Princely delight: Dwarfs in Italian Renaissance Court Imagery*.

25. Anthony van Dyck, Královna Henrietta se sirem Jeffrey Hudsonem, 1633, olej na plátně 220x135 cm, Washington, National Gallery of Art.

Převzato z:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Anthonis\\_van\\_Dyck\\_013.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Anthonis_van_Dyck_013.jpg)

vyhledáno 26. 4. 2015.

26. Jan Miense Molenaer, Petrovo zapření Krista, 1633, olej na plátně, 99,5x135 cm, Budapešť, Museum of Fine Arts.

Převzato z:

<http://www.adorans.hu/sites/default/files/images/Jan%20Miense%20Molenaer.preview.jpg>

vyhledáno 26. 4. 2015.

27. Diego Vélazquez, Dvorní dámy, 1656, olej na plátně 318x276 cm, Madrid, Museo del Prado.  
Převzato z:  
[http://cs.wikipedia.org/wiki/Dvorn%C3%AD\\_d%C3%A1my#/media/File:Las\\_Meninas,\\_by\\_Diego\\_Vel%C3%A1zquez,\\_from\\_Prado\\_in\\_Google\\_Earth.jpg](http://cs.wikipedia.org/wiki/Dvorn%C3%AD_d%C3%A1my#/media/File:Las_Meninas,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg)  
vyhledáno 25. 4. 2015.
28. Diego Vélazquez, Don Sebastián de Morra, 1645, olej na plátně, 106,5x81,5 cm, Madrid, Museo del Prado.  
Převzato z:  
<http://uploads8.wikiart.org/images/diego-velazquez/don-sebastian-de-morra.jpg>  
vyhledáno 25. 4. 2015.
29. Jacques Callot, Varie figure Gobi, 1616-1622, lept, 18,5x26,2 cm, Londýn, The British Museum.  
Převzato z:  
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/398559?rpp=30&pg=2&ft=dwarf&pos=37>  
vyhledáno 26. 4. 2015.
30. Jacques Callot, Varie figure Gobi, 1616-1622, lept, 18,5x26,3 cm, Londýn, The British Museum.  
Převzato z:  
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/398563?rpp=30&pg=1&ft=dwarf&pos=27>  
vyhledáno 26. 4. 2015.
31. Agostino Mitelli, Callotovy figury, 1684, lept, 17,4x25,5 cm, Londýn, The British Museum.  
Převzato z:  
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/397686?rpp=30&pg=1&ft=dwarf&pos=2>  
vyhledáno 26. 4. 2015.
32. Adolf van der Laan, Holandské sportovní karikatury, 1716, lept, 17,4x20,3 cm, Londýn, The British Museum.  
Převzato z:  
[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3438817&partId=1&searchText=dwarf&page=6](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3438817&partId=1&searchText=dwarf&page=6)

vyhledáno 26. 4. 2015.

33. Martin Engelbrecht, Il Calloto resuscitato oder Neue eingerichtes Zwerchen Cabinet, 1705-1715, lept, 17x11 cm, Amsterdam, The Rijksmuseum.

Převzato z:

<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objecten?q=dwerg&v=list&f=1&p=4&ps=10&ii=2#/BI-B-FM-078-49,32>

vyhledáno 25. 4. 2015.

34. Martin Engelbrecht, Il Calloto resuscitato oder Neue eingerichtes Zwerchen Cabinet, 1730, lept, 24,6x27,2 cm, Amsterdam, The Rijksmuseum.

Převzato z:

<http://digitalcollections.nypl.org/items/510d47dc-8478-a3d9-e040-e00a18064a99>

vyhledáno 25. 4. 2015.

35. Manufaktura Derby, Callotovy figury, 1790, porcelán, v. 16,5 cm, Londýn, The British Museum.

Převzato z:

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=841431001&objectId=69565&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=841431001&objectId=69565&partId=1)

vyhledáno 26. 4. 2015.

36. Jeskyně obr, 1550, kámen, Bormarzo, Sacro Bosco (Parco dei Mostri).

Převzato z:

[http://it.wikipedia.org/wiki/File:Bomarzo\\_Monster.jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/File:Bomarzo_Monster.jpg)

vyhledáno 26. 4. 2015.

37. Trpasličí kabinet, celkový pohled na část bastionu, asi 1693-1695, pískovec, Salzburg, Mirabellské zahrady.

Převzato z:

[http://media05.myheimat.de/2012/07/12/2203419\\_web.jpg?1342045876](http://media05.myheimat.de/2012/07/12/2203419_web.jpg?1342045876)

vyhledáno 25. 4. 2015.

38. Postava trpaslice, asi 1693-1695, pískovec, podživotní velikost, Salzburg, Mirabellské zahrady.

Převzato z:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Salzburg\\_Schloss\\_Mirabell\\_Zwergergarten\\_Zwerg\\_01.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Salzburg_Schloss_Mirabell_Zwergergarten_Zwerg_01.jpg)

vyhledáno 26. 4. 2015.

39. Skupina trpaslíků, 1709, pískovec, podživotní velikost, Werkersheim, Rakousko.

Převzato z:

[http://de.wikipedia.org/wiki/Zwergengalerie\\_Schloss\\_Weikersheim#/media/File:Gnomengalerie.JPG](http://de.wikipedia.org/wiki/Zwergengalerie_Schloss_Weikersheim#/media/File:Gnomengalerie.JPG)

vyhledáno 25. 4. 2015.

40. Skupina groteskních postav, po roce 1748, tuf, podživotní velikost Vila Palagonia, Sicílie.

Převzato z:

<http://www.villapalagonia.it/archivio/foto/01010019.jpg>

vyhledáno 26. 4. 2015.

41. Matyáš Bernard Braun, Karikatura trpaslíka, po roce 1713, pískovec, v. 80 cm, Kuks. Foto: archiv autorky.

42. Martin Engelbrecht, Il Calloto resuscitato, postava Gustava Weinbergera, 1705-1715, rytina, 17x11 cm, Amsterdam, The Rijksmuseum.

Převzato z:

<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objecten?q=dwerg&v=list&f=1&p=13&ps=10&ii=7#/BI-B-FM-078-5,127>

vyhledáno 26. 4. 2015.

43. Matyáš Bernard Braun, Karikatura trpaslíka, po roce 1713, pískovec, v. 65 cm, Kuks. Foto: archiv autorky.

44. Matyáš Bernard Braun, Karikatura trpaslíka, po roce 1713, pískovec, v. 68 cm, Kuks. Foto: archiv autorky.

45. Matyáš Bernard Braun, Karikatura trpaslíka, po roce 1713, pískovec, v. 70 cm, Kuks. Foto: archiv autorky.

46. Matyáš Bernard Braun, Karikatura trpaslíka, po roce 1713, pískovec, v. 98 cm, Kuks. Foto: archiv autorky.

47. Matyáš Bernard Braun, Karikatura trpaslíka, po roce 1713, pískovec, v. 74 cm, Kuks. Foto: archiv autorky.

48. Michael Heinrich Rentz, Kuks s lázněmi a špitálem, 1724, mědiryt. Převzato z: Jaromír Neumann, Josef Prošek, *Matyáš Braun-Kuks*, Praha 1959.

49. Celkový pohled na část zahradní zidky se sochařskou výzdobou, po roce 1720, pískovec, zámek Nové Město nad Metují. Foto: archiv autorky.

50. Neznámý sochař, postava trpaslíka, po roce 1720, pískovec, v. 91,5 cm, zámek Nové Město nad Metují. Foto: archiv autorky.

51. Neznámý sochař, postava trpaslíka, po roce 1720, pískovec, v. 98 cm, zámek Nové Město nad Metují. Foto: archiv autorky.
52. Martin Engelbrecht, *Il Calloto resuscitato*, postava Nicola Cantabelly, 1705-1715, rytina, 17x11 cm, Amsterdam, The Rijksmuseum.  
Převzato z:  
<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objecten?q=dwerg&v=list&f=1&p=4&ps=10&imgonly=True&ii=8#/BI-B-FM-078-2,38>  
vyhledáno 26. 4. 2015.
53. Neznámý sochař, postava trpaslice, po roce 1720, pískovec, v. 115 cm, zámek Nové Město nad Metují. Foto: archiv autorky.
54. Neznámý sochař, postava trpaslíka, po roce 1720, pískovec, podživotní velikost, zámek Nové Město nad Metují. Foto: NPÚ Josefov.
55. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, Karikatura šlechtice z Cítolib, 1718-1719, pískovec, Vídeň, zámek Neuwaldegg. Foto: archiv Martin Pavlíček.
56. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, Část sochařské výzdoby, historická fotografie, pol. 20. století, Vídeň, zámek Neuwaldegg.  
Převzato z:  
<http://www.rdklabor.de/wiki/Datei:03-0315-1.jpg>  
vyhledáno 20. 3. 2015.
57. Celkový pohled na karikatury trpaslíků, 3. desetiletí 18. století, pískovec, lapidárium zámku Benátky nad Jizerou. Foto: archiv autorky.
58. Neznámý autor, Zámecká zídka zámku Benátky nad Jizerou, historická fotografie, 20. století, Benátky nad Jizerou.  
Převzato z:  
<http://www.benatky.cz/img/pamatky/big/1468-2.jpg>  
vyhledáno 25. 4. 2015.
59. Torzo trpaslíka, 3. desetiletí 18. století, pískovec, v. 116 cm, lapidárium zámku Benátky nad Jizerou. Foto: archiv autorky.
60. Martin Engelbrecht, *Il Calloto resuscitato*, postava Mathiase Flecksippla, 1705-1715, rytina, 17x11 cm, Amsterdam, The Rijksmuseum.  
Převzato z:  
<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objecten?q=dwerg&v=list&f=1&p=11&ps=10&imgonly=True&ii=3#/BI-B-FM-078-28,103>  
vyhledáno 26. 4. 2015.

61. Karikatura šlechtice z Ahníkova, 1. třetina. 18. století, pískovec, v. 115 cm, Oblastní muzeum v Chomutově. Foto: Oblastní muzeum v Chomutově.
62. Martin Engelbrecht, *Il Calloto resuscitato*, postava Roberta von Parukenfeldt, 1705-1715, rytina, 17x11 cm, Amsterdam, The Rijksmuseum.  
Převzato z:  
<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objecten?q=dwerg&v=list&p=10&ps=10&ii=0#/BI-B-FM-078-18,90>  
vyhledáno 26. 4. 2015.
63. Karikatura šlechtice z Prunéřova, po roce 1716, pískovec, v. 115 cm, Oblastní muzeum v Chomutově. Foto: Oblastní muzeum v Chomutově.
64. Dílna Johanna Jacoba Wolraba *Theatralische Zwergen Tanz-Schul*, 1716, rytina, historický fond Moravské zemské knihovny, signatura Skř.1T-1251.865,115 a Skř.1T-1251.865,120. Foto: archiv Lucie Heilandová.
65. Celkový pohled na levou část zahradní zídky se sochařskou výzdobou, asi 1711-1738, pískovec, Zámek Lysice. Foto: archiv autorky.
66. Franz Diuessard, *Personifikace Ledna*, asi 1711-1738, pískovec, v. 99 cm, zámek Lysice. Foto: archiv autorky.
67. Franz Diuessard, *Personifikace Dubna*, asi 1711-1738, pískovec, v. 97 cm, zámek Lysice. Foto: archiv autorky.
68. Franz Diuessard, *Personifikace Května*, asi 1711-1738, pískovec, v. 96 cm, zámek Lysice. Foto: archiv autorky.
69. Franz Diuessard, *Personifikace Října*, asi 1711-1738, pískovec, v. 96,5 cm, zámek Lysice. Foto: archiv autorky.
70. Franz Diuessard, *Personifikace Listopadu*, asi 1711-1738, pískovec, v. 96,5 cm, zámek Lysice. Foto: archiv autorky.
71. Jiří Antonín Heinz, *Karikatura hráče na housle*, 1736-1740, pískovec, v. 107 cm, zámek Velké Losiny. Foto: archiv autorky.
72. Jacques Callot, *Varie figure Gobi*, 1621-1625, lept, 6,3x8,4 cm, Londýn, The British Museum.  
Převzato z:  
[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=118488001&objectId=1562962&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=118488001&objectId=1562962&partId=1)  
vyhledáno 26. 4. 2015.



73. Jiří Antonín Heinz, Karikatura hráče na rošt, 1736-1740, pískovec, v. 111 cm, zámek Velké Losiny. Foto: archiv autorky.
74. Jiří Antonín Heinz, Trpaslík na sudu, 1736-1740, pískovec, v. 91 cm, zámek Velké Losiny. Foto: archiv autorky.
75. Neznámý autor, Karikatura zahradníka, pol. 18. století, umělý kámen, v. 134 cm, zámek Velké Losiny. Foto: archiv autorky.
76. Trpaslík Turek, 1693-1695, pískovec, podživotní velikost, Salzburg, Mirabellské zahrady.  
Převzato z:  
[https://c2.staticflickr.com/4/3405/3604838218\\_17871cd481\\_b.jpg](https://c2.staticflickr.com/4/3405/3604838218_17871cd481_b.jpg)  
vyhledáno 24. 4. 2015.
77. Trpaslík Turek, 2. pol. 18. století, pískovec, v. 138 cm, hrad moravský Šternberk.  
Foto: archiv autorky.
78. Trpaslík Turek, 2. pol. 18. století, pískovec, v. 139,5 cm, hrad moravský Šternberk.  
Foto: archiv autorky.
79. Jan Brokof, Ferdinand Maxmilián Brokof, Sousoší sv. Jana z Mathy se sv. Felixem z Valois a blahoslaveným Ivanem, 1714, pískovec, Praha, Karlův most.  
Převzato z:  
<http://www.kralovskacesta.cz/data/media/foto/large/ju5e7378.jpg>  
vyhledáno 26. 4. 2015.
80. Karikatury trpaslíků na zahradní zídce, historická fotografie, počátek 20. století, Sudslava. Foto: archiv Martin Zaplatílek.
81. Michnův letohrádek, historická fotografie, 1. třetina 20. stol, Praha, Nové Město Pražské.  
Převzato z:  
[http://slavnestavby.cz/epd/content/3339\\_1.jpg](http://slavnestavby.cz/epd/content/3339_1.jpg)  
vyhledáno 26. 4. 2015.

## VIII. Obrazová příloha



1. Seneb s rodinou, 2520 př. n. l., polychromovaný vápenec, v. 22 cm, Káhira, Egyptské muzeum.



2. Bůh Bes, 2. - 1. století př. n. l., terakota, v. 25, 1 cm, New York, soukromá sbírka.



3. Mísa s vyobrazením tanečnice s tetováním boha Bese, asi 1300 př. n. l., polychromovaná terakota.



4. Amulet s vyobrazením Ptaha-Pataikose, 664-30 př. n. l., glazurovaná terakota, v. 4,1 cm, New York, The Metropolitan Art Museum.



5. Boj trpaslíka proti jeřábu, 4. století př. n. l., polychromovaná keramika, Florencie, Národní archeologické muzeum.



6. Červenofigurálně zdobená váza, 450 př. n. l., keramika, v. 18,7 cm, New York, The Metropolitan Art Museum.





7. Helénistický soška trpaslíka se stříbrnými očima, 1. století př. n. l. - 1. století n. l., bronz, v. 7,9 cm, New York, The Metropolitan Art Museum.



8. Dva boxující trpaslíci s jedním vítězem, 1. - 2. století n. l., mozaika, Portland, Portland Art Museum.



9. Olejová lampa s námětem dvou trpaslíků, 2. pol. 1. století n. l., terakota, délka 9,5 cm, soukromé vlastnictví.

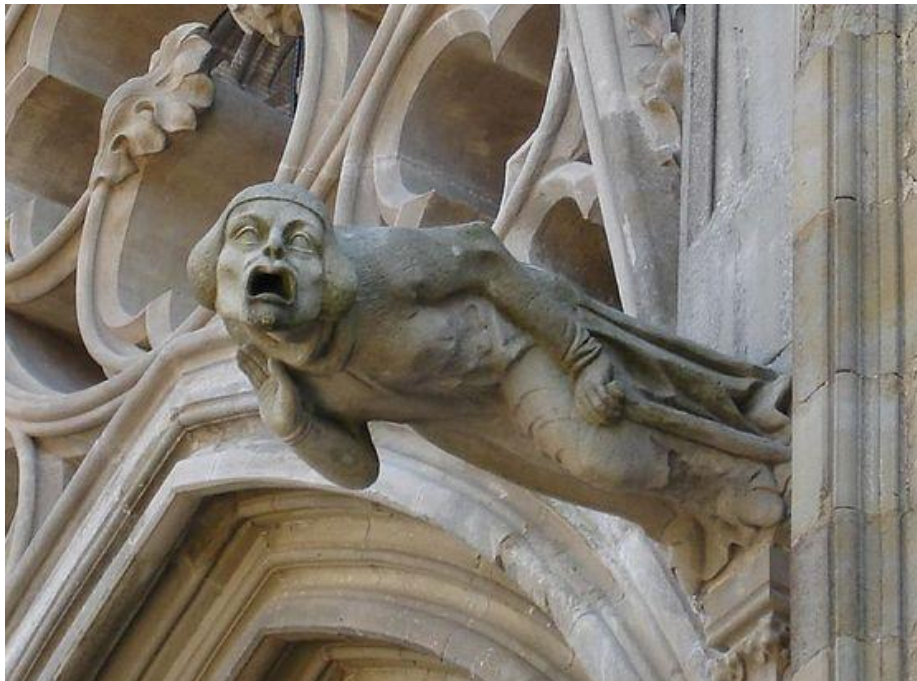


10. Trpaslík kahan, 1. století n. l. - 3. století n. l., terakota, Berlín, Museuminsel, Altes Museum.





11. Turol, 1077, textil, 63x52 cm, tapisérie z Bayeux, Bayeux, Bayeux museum.



12. Chrlič v podobě mrzáka, 1269-1330, pískovec, Cité de Carcassonne, Cathedral de Saint-Nazaire.





13. Boj Pygmejců proti jeřábům, asi 1350, knižní iluminace, Der Naturen Bloeme.



14. Jan van Straet, Průvod Cosima I. de Medici, 1573, rytina, 28x20,3 cm.





15. Sandro Botticelli, Klanění tří králů, 1465-1467, tempera na dřevě, 50x136 cm, Londýn, The National Gallery.



16. Sandro Botticelli, Klanění tří králů (detail), 1465-1467, tempera na dřevě, 50x136 cm, Londýn, The National Gallery.



17. Paolo Veronese, Nalezení Mojžíše, 1580, olej na plátně, 50x30 cm, Madrid, Museo del Prado.



18. Paolo Veronese, Nalezení Mojžíše, 1580, olej na plátně, Dijon, Musée de Beaux-Arts de Dijon





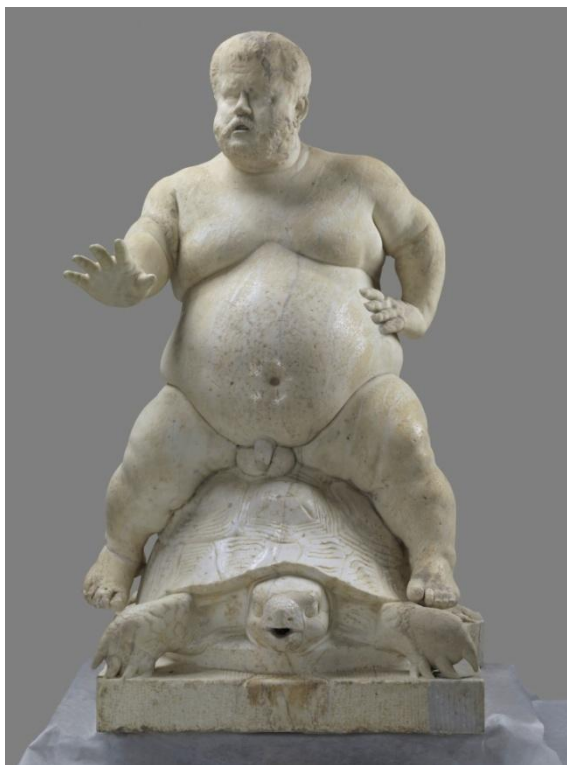
19. Andrea Mantegna, Dvůr vévody Gonzagy, 1465-1474, nástěnná malba, Mantova, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi.



20. Andrea Mantegna, Dvůr vévody Gonzagy (detail), 1465-1474, nástěnná malba, Mantova, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi.



21. Agnolo Bronzino, Portrét trpaslíka Morganta, 1552-1553, olej na plátně, Florencie, Galleria degli Uffizi.



22. Valerio Cioli, Fontana del bacchino, 1561-1568, mramor, v. 116 cm, Florencie, Palazzo Pitti, Galleria Palatina.





23. Jean Boulogne zv. Giambologna, Morgante sedící na drakovi, 1583, bronz a mramor, 29x57,7 cm, Baltimore, Walters Art Museum.



24. Cesare Ripa, Iconologia, pojem „Vizio“ - Neřest, 1603, dřevoryt.



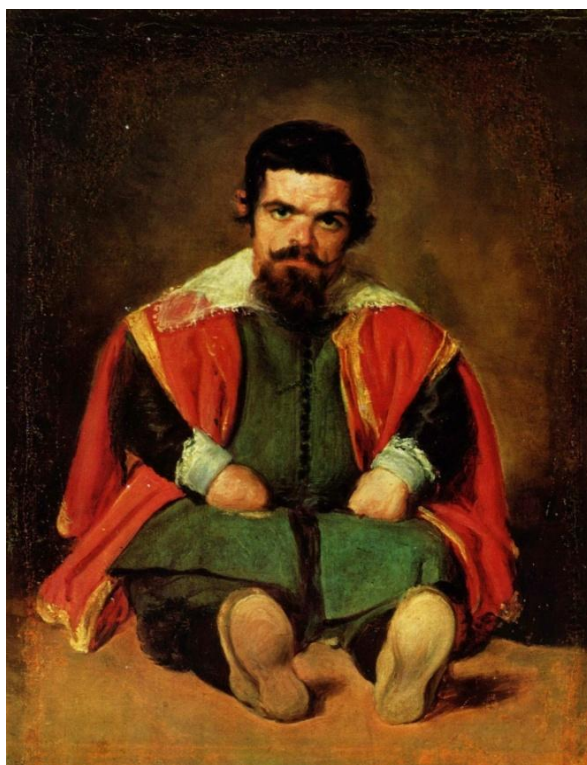
25. Anthony van Dyck, Královna Henrietta se sirem Jeffrey Hudsonem, 1633, olej na plátně 220x135 cm, Washington, National Gallery of Art.



26. Jan Miense Molenaer, Petrovo zapření Krista, 1633, olej na plátně, 99,5x135 cm, Budapešť, Museum of Fine Arts.



27. Diego Vélazquez, Dvorní dámy, 1656, olej na plátně 318x276 cm, Madrid, Museo del Prado.



28. Diego Vélazquez, Don Sebastián de Morra, 1645, olej na plátně, 106,5x81,5 cm, Madrid, Museo del Prado.





29. Jacques Callot, Varie figure Gobi, 1616-1622, lept, 18,5x26,2 cm, Londýn, The British Museum.



30. Jacques Callot, Varie figure Gobi, 1616-1622, lept, 18,5x26,3 cm, Londýn, The British Museum.





31. Agostino Mitelli, Callotovy figury, 1684, lept, 17,4x25,5 cm, Londýn, The British Museum.



32. Adolf van der Laan, Holandské sportovní karikatury, 1716, lept, 17,4x20,3 cm, Londýn, The British Museum.



33. Martin Engelbrecht, *Il Calloto resuscitato* oder *Neue eingerichtetes Zwerchen Cabinet*, 1705-1715, lept, 17x11 cm, Amsterdam, The Rijksmuseum.



34. Martin Engelbrecht, *Il Calloto resuscitato* oder *Neue eingerichtetes Zwerchen Cabinet*, 1730, lept, 24,6x27,2 cm, Amsterdam, The Rijksmuseum.





35. Manufaktura Derby, Callotovy figury, 1790, porcelán, v. 16,5 cm, Londýn, The British Museum.



36. Jeskyně obr, 1550, kámen, Bormarzo, Sacro Bosco (Parco dei Mostri).



37. Trpasličí kabinet, celkový pohled na část bastionu, asi 1693-1695, pískovec, Salzburg, Mirabellské zahrady.



38. Postava trpaslice, asi 1693-1695, pískovec, podživotní velikost, Salzburg, Mirabellské zahrady.





39. Skupina trpaslíků, 1709, pískovec, podživotní velikost, Werkersheim, Rakousko.



40. Skupina groteskních postav, po roce 1748, tuf, podživotní velikost Vila Palagonia, Sicílie.



41. Matyáš Bernard Braun, Karikatura trpaslíka, po roce 1713, pískovec, v. 80 cm, Kuks.



42. Martin Engelbrecht, Il Calloto resuscitato, postava Gustava Weinbergera, 1705-1715, rytina, 17x11 cm, Amsterdam, The Rijksmuseum.

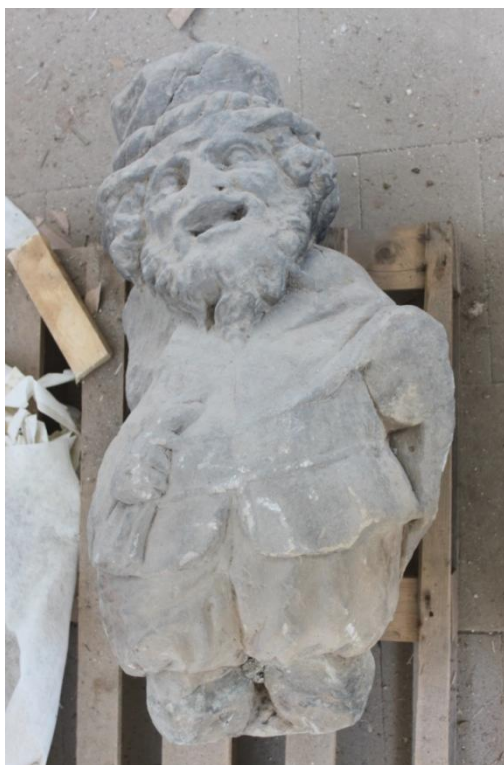




43. Matyáš Bernard Braun, Karikatura trpaslíka, po roce 1713, pískovec, v. 65 cm, Kuks.



44. Matyáš Bernard Braun, Karikatura trpaslíka, po roce 1713, pískovec, v. 68 cm, Kuks.



45. Matyáš Bernard Braun, Karikatura trpaslíka, po roce 1713, pískovec, v. 70 cm, Kuks.



46. Matyáš Bernard Braun, Karikatura trpaslíka, po roce 1713, pískovec, v. 98 cm, Kuks.





47. Matyáš Bernard Braun, Karikatura trpaslíka, po roce 1713, pískovec, v. 74 cm, Kuks.



48. Michael Heinrich Rentz, Kuks s lázněmi a špitálem, 1724, mědiryt.



49. Celkový pohled na část zahradní zídky se sochařskou výzdobou, po roce 1720, pískovec, zámek Nové Město nad Metují.



50. Neznámý sochař, postava trpaslíka, po roce 1720, pískovec, v. 91,5 cm, zámek Nové Město nad Metují.





51. Neznámý sochař, postava trpaslíka, po roce 1720, pískovec, v. 98 cm, zámek Nové Město nad Metují.



52. Martin Engelbrecht, Il Calloto resuscitato, postava Nicola Cantabelly, 1705-1715, rytina, 17x11 cm, Amsterdam, The Rijksmuseum.



53. Neznámý sochař, postava trpaslice, po roce 1720, pískovec, v. 115 cm, zámek Nové Město nad Metují.



54. Neznámý sochař, postava trpaslíka, po roce 1720, pískovec, podživotní velikost, zámek Nové Město nad Metují.



55. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, Karikatura šlechtice z Cítolib, 1718-1719, pískovec, Vídeň, zámek Neuwaldegg.



56. Dílna Matyáše Bernarda Brauna, Část sochařské výzdoby, historická fotografie, pol. 20. století, Vídeň, zámek Neuwaldegg.





57. Celkový pohled na karikatury trpaslíků, 3. desetiletí 18. století, pískovec, lapidárium zámku Benátky nad Jizerou



58. Neznámý autor, Zámecká zídka zámku Benátky nad Jizerou, historická fotografie, 20. století, Benátky nad Jizerou.



59. Torzo trpaslíka, 3. desetiletí 18. století, pískovec, v. 116 cm, lapidárium zámku Benátky nad Jizerou.



60. Martin Engelbrecht, Il Calloto resuscitato, postava Mathias Flecksippla, 1705-1715, rytina, 17x11 cm, Amsterdam, The Rijksmuseum.





61. Karikatura šlechtice z Ahníkova, 1. třetina. 18. století, pískovec, v. 115 cm, Oblastní muzeum v Chomutově.



62. Martin Engelbrecht, Il Calloto resuscitato, postava Roberta von Parukenfeldt, 1705-1715, rytina, 17x11 cm, Amsterdam, The Rijksmuseum.





63. Karikatura šlechtice z Pruněřova, po roce 1716, pískovec, v. 115 cm, Oblastní muzeum v Chomutově.



64. Dílna Johanna Jacoba Wolraba Theatralische Zwergen Tantz-Schul, 1716, rytina, Moravská zemská knihovna v Brně.



65. Celkový pohled na levou část zahradní zidky se sochařskou výzdobou, asi 1711-1738, pískovec, Zámek Lysice.



66. Franz Diuessard, Personifikace Ledna, asi 1711-1738, pískovec, v. 99 cm, zámek Lysice.



67. Franz Diuessard, Personifikace Dubna, asi 1711-1738, pískovec, v. 97 cm, zámek Lysice.



68. Franz Diuessard, Personifikace Května, asi 1711-1738, pískovec, v. 96 cm, zámek Lysice.





69. Franz Diuessard, Personifikace Října, asi 1711-1738, pískovec, v. 96,5 cm, zámek Lysice.



70. Franz Diuessard, Personifikace Listopadu, asi 1711-1738, pískovec, v. 96,5 cm, zámek Lysice.



71. Jiří Antonín Heinz, Karikatura hráče na housle, 1736-1740, pískovec, v. 107 cm, zámek Velké Losiny.



72. Jacques Callot, Varie figure Gobi, 1621-1625, lept, 6,3x8,4 cm, Londýn, The British Museum.



73. Jiří Antonín Heinz, Karikatura hráče na rošt, 1736-1740, pískovec, v. 111 cm, zámek Velké Losiny



74. Jiří Antonín Heinz, Trpaslík na sudu, 1736-1740, pískovec, v. 91 cm, zámek Velké Losiny.





75. Neznámý autor, Karikatura zahradníka, pol. 18. století, umělý kámen, v. 134 cm, zámek Velké Losiny.



76. Trpaslík Turek, 1693-1695, pískovec, podživotní velikost, Salzburg, Mirabellské zahrady.



77. Trpaslík Turek, 2. pol. 18. století, pískovec, v. 138 cm, hrad moravský Šternberk.



78. Trpaslík Turek, 2. pol. 18. století, pískovec, v. 139,5 cm, hrad moravský Šternberk.





79. Jan Brokof, Ferdinand Maxmilián Brokof, Sousoší sv. Jana z Mathy se sv. Felixem z Valois a blahoslaveným Ivanem, 1714, pískovec, Praha, Karlův most.



80. Karikatury trpaslíků na zahradní zídce, historická fotografie, počátek 20. století, Sudslava.



81. Michnův letohrádek, historická fotografie, 1. třetina 20. stol, Praha, Nové Město Pražské.

## **IX. Anotace**

### **Název práce:**

Trpaslíci v barokním sochařství českých zemí.

### **Název práce v angličtině:**

The dwarfs in baroque sculpture in czech lands.

**Datum zadání:** 18. 2. 2014

**Datum odevzdání:** 7. 5. 2015

**Vysoká škola, fakulta, katedra:** Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta  
Katedra dějin umění

**Autor práce:** Alena Bohdalková

**Vedoucí práce:** doc. Mgr. Martin Pavlíček, Ph.D.

### **Abstrakt v českém jazyce:**

*Hlavní téma této bakalářské práce tvoří jedinci trpasličího vzrůstu a jejich zobrazení v evropském umění. V první části se centrem pozornosti stává sám trpaslík s měnicím se společenským postavením, které mělo velký vliv na umělecké ztvárnění těchto osob od antiky do období baroka. Druhá část pak plynule navazuje na předchozí text, v centru pozornosti zůstávají i nadále trpaslíci v baroku, nicméně v tomto případě dochází k větší konkretizaci, hlavním zájmem se stávají kamenné sochy vyskytující se na území dnešní České republiky, kde tvořily, zejména v 18. století, významnou složku dekorací určených pro výzdobu barokních zahrad.*

### **Abstrakt v anglickém jazyce:**

*The main topic of this bachelor's work is dwarf's individuals in the European art. In the first part, the most fundamental is how becomes the dwarf's status important for art from antiquity to the Baroque period. The second part follows the previous text, in the centre of attention remains dwarfs in the Baroque period, however, in this case there are more concrete, the main interest is stone sculptures of dwarfs which are situated in the Czech Republic, where formed especially in 18<sup>th</sup> century as a part of decoration of the baroque gardens.*

### **Klíčová slova v českém jazyce:**

trpaslík, deformace, monstrum, karikatura, barokní zahrada, socha, Callot

### **Klíčová slova v anglickém jazyce:**

dwarf, deformity, monster, grotesque, baroque garden, sculpture, Callot

**Rozsah:** 139 s., 81 příl.