

JAN DIENSTBIER

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ UNIVERZITY KARLOVY, PRAHA

Obraz šaška ve středověkých Čechách*

Postava šaška je zásadní pro pochopení pozdně středověké kultury. Blázni a šašci se během tohoto období objevovali téměř všude. Najdeme je v duchovní i zábavné literatuře stejně jako ve výtvarném umění. *Lod' bláznů* Sebastiana Branta a *Chvála Bláznovství* Erasma Rotterdamského jsou jen dva, třebaže nejdůležitější příklady literatury vycházející z široce sdíleného kulturního konceptu bláznovství, se kterým pracovalo i mnoho dalších autorů, jako Hans Sachs nebo Thomas Murner.¹ Tento fenomén byl proto především na Západě extenzivně studován jak z obecně antropologické perspektivy, tak v kontextu specifické situace pozdního středověku.² Výsledkem je rozsáhlá literatura, která se věnuje výtvarným reprezentacím bláznovství, ať už jde o problematiku tzv. převráceného světa, ikonografii bláznů a dvorních šašků, nebo další aspekty.³ Speciální pozornost si vysloužily také nejrůznější svátky a karnevaly pozdního středověku a rané renesance, v nichž šašci hráli důležitou roli.⁴ Naše příklady naproti tomu byly studovány podstatně méně, třebaže koncept bláznovství byl v Čechách stejně

* Studie vznikla za podpory grantu COST CZ 208109 Nové interpretační komunity: kontexty náboženské proměny v pozdně středověkých a raně novověkých českých zemích. Za cenné připomínky a doporučení, které značně vylepšily rukopis, děkuji Janu Klípovi.

¹ Michael Rupp, „*Narrenschiff*“ und „*Stultifera Navis*“. *Deutsche und lateinische Moralsatire von Sebastian Brant und Jakob Locher in Basel 1494–1498*, Tübingen 2002. – Clarence H. Miller (ed.), *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami IV. – 3*, Amstelodamum 1979. K různým konceptům bláznovství na konci středověku Barbara Könniker, *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus: Brant-Murner-Erasmus*, Wiesbaden 1966.

² Z prací pojímajících bláznovství obecně viz například Beatrice K. Otto, *Fools are Everywhere*, Chicago 2001. – *Der Narr: Beiträge zu einem interdisziplinären Gespräch*, Freiburg 1991 (Studia ethnographica Friburgensia Bd. 17). – Sandra Billington, *A Social History of the Fool*, Brighton 1985. – William Willeford, *The Fool and his Sceptre. A Study in Clowns and Jesters and their Audience*, London 1969. – Enid Welsford, *The Fool: his Social and Literary History*, London 1967. Konkrétně pro středověk a raný novověk: Werner Mezger, *Der Narr — Schlüsselfigur einer Epochenwende*, in: Christine Strobl – Michael Neumann (edd.), *Mythen Europas, Schlüsselfiguren der Imagination, Renaissance*, Regensburg 2006, s. 197–217. – Maurice Lever, *Zepher und Schellenkappe. Zur Geschichte des Hofnarren*, Frankfurt 1992. – Jacques Heers, *Fêtes des fous et carnivals*, Paris 1983. – Heinz-Günter Schmitz, *Claus Narr und seine Zunft. Erscheinungsformen und Funktion des spätmittelalterlichen Narren*, in: Katrin Kröll – Hugo Steger (edd.), *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalter*, Freiburg im Breisgau 1994, s. 385–400.

³ Günther Böhmer, *Die Verkehrte Welt: Moral und Nonsense in der Bildsatire*, Amsterdam – London 1985. – Barbara A. Babcock, *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society*, London 1978. – Werner Mezger, *Hofnarren im Mittelalter*, Konstanz 1981. – Idem, Ein Bildprogramm zur Narrenidee. Der Ambrasser Zierteller von 1528, in: Horst Sund (edd.), *Fastnacht in Geschichte, Kunst und Literatur*, Konstanz 1984, s. 8–113. – Yona Pison, *The Fool's Journey. A Myth of Obsession in Northern Renaissance Art*, Turnhout 2008. – Claude Gaignebet – Jean-Dominique Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Age*, Paris 1985, s. 164–191.

⁴ Dientz-Rüdiger Moses, Ein Babylon der verkehrten Welt. Über Idee, System und Gestaltung der Fastnachtsbräuche, in: Sund (pozn. 3), s. 4–57. – Samuel L. Sumberg, *The Nuremberg Schembart Carnival*, New York 1941. – Maria-Luisa Minio-Paluello, *Jesters and Devils. Florence and San Giovanni 1514*, Morrisville 2008.

důležitý jako v jiných evropských zemích a možná ještě více.⁵ Jediněčná situace království rozděleného náboženským rozkolem mezi většinu utrakvistů a menšinu katolíků (tj. strany „pod jednou“, členů tradiční římské církve podporovaných ze zahraničí) se odráží i v pojetí bláznovství. Důležitým dokladem o tom jsou příběhy o „bratrovi Palečkovi“, šaškovi krále Jiřího z Poděbrad, doložené od začátku 16. století. Moudrý Paleček, který šprýmoval, aby zesměšnil pokrytectví a nabubřelost svých protivníků, přitom nebyl líčen pouze jako prostý lidový hrdina, ale také jako zbožný utrakvista a věrný podporovatel nejen svého krále, ale i českobratrské jednoty.⁶ Ještě méně pozornosti bylo věnováno českým výtvarným památkám, kde se zobrazení bláznovství objevuje.⁷ Na následujících řádcích chci proto popsat některé z těchto vesměs opomíjených výtvarných děl. Cílem bude analyzovat různé aspekty ikonografie bláznů ve snaze popsat funkce a užití tématu bláznovství v českém, pozdně středověkém umění.

Blázen se lžíci – Srbeč

Vesnice Srbeč leží v severozápadních Čechách mezi dvěma důležitými královskými městy, Slaným a Rakovníkem. Farní kostel svatého Jakuba Většího má ještě gotický původ. Zbudován byl ve 14. století, ale z jeho původního vybavení zůstalo dnes jen málo. Vzácným pozůstatkem tehdejší výzdoby je nástěnná malba Posledního soudu na jižní stěně presbytáře datovatelná na samý konec 15. století.⁸ Kompozici dominuje postava Krista sedícího na duze, jehož doprovází andělé ohlašující troubením na trubky konec dnů. Pod Spasitelem klečí Panna Marie a svatý Jan Křtitel, kteří se prosbami snaží intervenovat za zmrtvýchvstalé hříšníky. Zástup vykoupených pokojně kráčí po Kristově pravici a anděl je vede k branám nebeského Jeruzaléma na okraji obrazu. Dáblové na druhé straně všemožně vlečou nešťastné hříšníky do Pekla. Děsivá scéna je pozoruhodná pro detailní vyobrazení mučených hříšníků. Najdeme mezi nimi muže visícího za nohy ze šibenice a dalšího, kterého d'áblové bičují přivázaného u kůlu. Hříšného kněze, jehož identifikuje tonzura, odnáší jeden z d'áblů na zádech, zatímco dalšího nešťastníka čerti odvázejí na dvoukoláku. Všechny tyto postavy jsou vyobrazeny nahé. Jediná výjimka je muž sedící v majestátní židli přímo v Leviathanově tlamě, vstupu do Pekla. Mladík s kudrnatými blondátými vlasy je oblečený do kalhot s různobarevnými nohavicemi. Okolní zmatek ho zjevně nechává zcela klidným, a dokonce si nijak nevšímá ani chlupatého d'ábla, který zezadu sahá po jeho židli. Jediným mladíkovým zájmem je vlastní obličej, který soustředěně studuje v zrcátku. Je zde však ještě jedna zvláštní věc – velká lžíce nebo naběračka volně spočívající na mladíkově rameni.

⁵ Základní studí je stále Rudolf Urbánek, Jan Paleček, šašek krále Jiřího a jeho předchůdci v zemích českých, in: Josef Hrabák (ed.), *Příspěvky k dějinám starší české literatury*, Praha 1958, s. 5–89.

⁶ *Ibidem*, s. 61–64.

⁷ Ikonografie blázna byla stručně zmíněna pouze v kontextu některých památek, například zelených světnic, Josef Krása, *Nástěnné malby žirovnické zelené světnice*, *Umění* XII, 1964, s. 282–299. Jediným příspěvkem, který se soustavně věnuje výtvarným vyobrazením bláznů ve středověkých Čechách, který znám, je dlouhá kapitola v publikaci Michaely Ottové, *Pod ochranou Krista Spasitele a svaté Barbory*, České Budějovice 2010, s. 131–161.

⁸ Zuzana Všecková, *Středověká nástěnná malba ve středních Čechách*, Praha 2011, s. 291–292.

Muž na vyobrazení Posledního soudu v Srbči zjevně náleží k oněm extravagantním švihákům, které můžeme na malbách Posledního soudu najít po celé střední Evropě. Jeden z nich se objevuje třeba na nástěnné malbě z doby kolem roku 1416 v kostele sv. Ruprechta v Bruck an der Mur ve Štýrsku.⁹ Podobně jako v Srbči i tato malba zobrazuje Poslední soud. Ve spodním pravém rohu rozsáhlé scény najdeme skupinu hříšníků, kteří bezstarostně kráčejí přímo do otevřených úst Leviathana. Nejsou nazí jako ostatní zatracenci, ale naopak oblečení do extravagantních oděvů. Veselou společnost vede mladík v módní vestě s dlouhými rukávy, s kloboukem s velkým perem na hlavě. Je zřejmé, že obě malby, v Srbči i v Bruck an der Mur, kritizují marnivost módních výstřelků a veselou bezstarostnost luxusu. Mladík v Bruck an der Mur má přitom dlouhé vlasy stejně jako jeho protějšek v Srbči a stejně tak drží i zrcátko, v němž starostlivě zkoumá svůj obličej. Přesto je mezi oběma jeden rozdíl: lžíce (anebo naběračka) na rameni muže v Srbči.

Předmět je odkazem na mladíkovu bláznivost. Vysvětlení spočívá v soudobé německé slovní hříčce – slovo Löffel (tj. lžíce) mělo dvojitý význam a mohlo znamenat také „blázen“ (srov. se současnou podobou der Laffe).¹⁰ Popularitu této hříčky dobře dokazuje i pozdně středověké umění, zejména grafika. Příkladem může být grafický list od Mistra domácí knihy (Hausbuchmeister) se starou ženou a bláznem hrajícím na loutnu – lžíce v levé ruce babizny odkazuje na nesmyslný chtíč, jemuž žena podléhá.¹¹ Podobný příklad představuje i malá grafika od Israela van Meckenema, na níž je vyobrazen tančící blázen. Lžíce se tu objevuje mezi dalšími atributy bláznovství, jako je šaškovská čapka s rolničkami.¹²

Příklad ze Srbče ukazuje, jak se zahraniční ikonografické motivy týkající se šaška v Čechách šířily i v dobách po husitské revoluci. Vtip přitom mohl být srozumitelný i pro obyvatele Srbče a pro neznámého donátora malby. Německy mluvící oblasti nebyly od vesnice daleko, takže slovní hříčka se lžící mohla snad dávat smysl i zdejším farníkům.

Obscénní, napůl nazí blázni – Brandýs nad Labem a Brno

Blázen býval často vyobrazován nahý nebo polonahý, oblečený pouze v krátké košili, která nechávala vše od pasu dolů odkryté, včetně genitálií. Toto vyobrazení je velmi staré a můžeme je doložit na více iluminovaných iniciálách Žalmu 25, „*Dixit insipiens*“, kterým statisticky vděčíme za největší počet vyobrazení bláznů vůbec. Polonahého blázna tak například najdeme v rukopisu žaltáře a knihy hodinek, který vznikl kolem roku 1300 v Arrasu a dnes je uložen v British Library.¹³ Blázen vyobrazený

⁹ Elga Lanc, *Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Steiermark. Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs II*, Wien 2002, s. 59-64.

¹⁰ Viz například Užití v Narrenbeschwörung Thomase Murnera: „*Des selben löffels muß ich lachen, // der im doch laßt ein menlich machen // und gloubt, was im das wyb glosiert, // so sy in by der nasen fiert.*“ - Susanne M. Raabe, *Der Wortschatz in den deutschen Schriften Thomas Murners, Band 1: Untersuchungen*, Berlin – New York 1990, s. 441.

¹¹ J. P. Filedt Kok (ed.), *Livelier than Life, The Master of the Amsterdam Cabinet or the Housebook Master* (kat. výst.), Rijksmuseum, Amsterdam 1985, s. 198.

¹² *The Illustrated Bartsch vol. 10*, New York 1985, s. 95 (č. 13). Dalším příkladem je vyřezávaná bočnice kostelní lavice v Saint Levan (Cornwall, konec 15. století), viz Malcolm Jones, *The Secret Middle Ages*, Thrupp 2002, s. 102, ale autor si zde není vědom jazykových spojitostí se lžící a hloupostí.

¹³ British Library, Yates Thompson 15, fol. 96r.

na iniciále k Žalmu 25 je oblečen do extravagantního kabátce, ale přesto má rozkrok obnažený. Ubohé oblečení i to, že nešťastníka ze všeho nejvíc zajímá vlastní obraz v zrcadle, jsou zjevným zdrojem pobavení ďábla, který stojí vedle něho. Ikonografie obnaženého blázna se neobjevuje pouze v iluminovaných rukopisech, ale třeba i na nástěnných malbách.¹⁴ Později byla evidentně přejata i na některé tarotové karty, kde najdeme blázny s obnaženými genitáliemi, jako je tomu například na tarotu rodu d'Este (asi kolem roku 1473), uchovávaném v Beinecke Library na Yalově univerzitě.¹⁵ Blázni vyobrazení v iniciálách „*Dixit inspiens*“ byli často doprovázeni psy. Někdy se dokonce objevuje jakási směšná interakce mezi oběma, jako v Bible historiale (Paříž, mezi léty 1418–1420), uložené v British Library, kde blázen kouše nešťastné zvíře do ocasu.¹⁶ Bláznova nahota a jeho psí společník se objevují také dohromady, například v glosované Apokalypse iluminované Mistrem ze Sarum (Anglie, první polovina 13. století), která se dnes nachází v Bibliothèque nationale de France.¹⁷ Bláznova, vyobrazeného v rukopise, charakterizuje nejen tzv. *marotta* (bláznovské žezlo) a zvláštní (dvojitá) tonzura, ale přímo i nahota – košili má tak krátkou, že mu nezakrývá ani pás. Poblíž tohoto nešťastníka sedí pes, který si hlavu zakrývá tlapkou v zoufalém gestu možná směřující k bláznovi, ale spíše ke

ikonografické varianty využívající vztahu blázna a jeho psa pravděpodobně našly ohlas v pozoruhodném reliéfu nalezeném v Brandýse nad Labem. Kamenná deska, dnes uložená v Kristovi, který je odváděn vstříc smrti na další části vyobrazení.¹⁸ Národním muzeu v Praze, je pouze podprůměrné umělecké kvality a navíc zčásti poničená, a proto ji lze datovat jen volně na konec 15. století. Reliéf byl dosud v literatuře zmiňován pouze stručně a popisován jako vyobrazení lovce jdoucího se psem.¹⁹ Muž, který vede psa na provazu, je však spíše blázen než lovec. Nasvědčuje tomu především jeho kapuce s malými růžky, či správněji malými oslími oušky, která jsou jasně patrná i přes poškození horní části desky. Zdá se přitom, že si muž stahuje kalhoty, aby mohl ukázat genitálie – v každém případě cosi tahá z rozkroku. Panel je v těchto místech poněkud poškozen, k čemuž mohlo dojít i záměrně.²⁰ Podobně chybí i psův penis, třebaže je z odlomených částí patrné, že anonymní kameník původně vybavil zvíře poměrně velkým údem.

Reliéf z Brandýsa byl patrně volnou interpretací tradičního tématu blázna a jeho psa s narážkou na zvířecí, nekontrolovanou sexualitu blázna. Podobně zdůrazněná je bláznova sexualita i na marginální ilustraci v rukopisu z British Library, který obsahuje Pseudo-Aristotelovy traktáty *De caelo* a *De Anima*

¹⁴ Takto se objevuje například na nástěnných malbách ve švédských kostelech, Kröll – Steger (pozn. 2), s. 24–27, nebo na vyřezávané bočnici kostelní lavice v Nájere (Španělsko), Gaignebet – Lajoux (pozn. 3), s. 165–166. V Nájere doprovází blázna pes. Jeho genitálie byly později zcela odsekány, ale dodnes je dobře patrné, že muž byl do pasu nahý.

¹⁵ Blázen, kreslená a kolorovaná karta, Itálie kolem roku 1450, Yale University Library, Beinecke Library, Object ID: 2003021. Podobná ikonografie se objevuje později v tarotu Jeana Nobleta (kolem roku 1650). V pozdějších verzích této tzv. marseilleské rodiny tarotů byla cenzurována, srov. vyobrazení Robert Swyrin, *The Secret of the Tarot*, Kapaa 2010, s. 220–221. K významu blázna v Tarotu Karl H. Henking, *Der Narr im Tarot*, in: *Der Narr* (pozn. 2), s. 71–91.

¹⁶ British Library, Royal 19 D VI, fol. 267v.

¹⁷ Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Français 403, fol. 2v.

¹⁸ Iluminace vyobrazuje Krista před Pilátem.

¹⁹ Vladimír Denkstein – Zoroslava Drobná – Jana Kybalová, *Lapidárium Národního musea*, Praha 1958, s. 125. – Antonín Podlaha – Eduard Sittler, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Karlínském*, Praha 1901, s. 142.

²⁰ Srov. pozn. 14 osud vyřezávané lavice v Nájere.

(Anglie, 1480).²¹ Vesele tančící, polonahý blázen si zde drží odhalený penis v bláznivém napodobení svých nestvůrných společníků, kteří hrají na trumpety a dudy. Tlustá prasnice přímo vedle něho duje na dudy, tedy hudební nástroj, který býval přímo spojován s mužskými genitáliemi.²² I tato vodítka tedy potvrzují obscénní smysl tohoto zvláštního vyobrazení.

Obscénní obraz s morálním podtónem nejspíš v Brandýse sloužil jako domovní znamení.²³ Reliéfy nebo malby tohoto druhu zdobily pozdně středověké domy v Čechách poměrně často, třebaže se jen vzácně zachovaly až do současnosti. Podle písemných pramenů se přitom nevyhýbaly směšným obrácením každodenních situací ve stylu převráceného světa a někdy byly i otevřeně obscénní.²⁴ Další příklad polonahého blázna se u nás zachoval na figurálním kamnovém kacheli z Brna.²⁵ Kachel patří k většímu soboru nalezenému v jímce na adrese Starobrněnská 8. Všechny zde nalezené kachle jsou pokryty zelenou polevou a pocházejí nejspíš z jednoho kamnového tělesa. Soubor lze rozdělit do několika skupin, které kdysi dekorovaly jednotlivé úrovně kamen. Kachel s bláznem patří ke dvěma kachlům s rytíři zápasícími na turnaji. Jednoho z nich lze na základě erbovních znamení identifikovat jako člena důležité rodiny pánů z Lichtenburka (což by mohlo ukazovat na Hynka Bítovského z Lichtenburka).²⁶ Identifikace druhého je méně uspokojivá, ale erbovní znamení náleží rodině pánů z Kunštátu, což by mohlo ukazovat na samotného krále Jiřího z Poděbrad.²⁷ Postava blázna není zachována v optimálním stavu a některé části kachle jsou dnes ztraceny. Blázen oblečený ve vycpávaném kabátci s velkými knoflíky a kapucí s oslími oušky jede na koni nebo mule. Nemá kalhoty, takže mu obnažený penis uboze visí pod okrajem kabátce. Podstatně těžší je identifikovat předmět, který postava drží v levé ruce – je to pravděpodobně lahev, z níž pije, ale nelze jednoduše odmítnout ani jiné možnosti výkladu.²⁸

Smyslem bláznivého jezdce patrně bylo vysmívat se oběma účastníkům turnajového klání i jejich rytířskému zápasu. Souvisí v každém případě s vyobrazením turnajových heroldů-pážat, kteří se v šaškovském oblečení ve střední Evropě objevují nejméně od poloviny 15. století.²⁹ Jejich zvláštní

²¹ British Library, Sloane 748, fol. 82v. Rukopis byl opsán v Anglii Malcolmem Ramsayem v roce 1487.

²² Jones (pozn. 12), s. 109, pro obscénní význam dud viz ibidem, s. 269–270.

²³ Reliéf byl nalezen v dláždění před domem č. 21 v Brandýse nad Labem, Denkstein – Drobná – Kybalová (pozn. 19), s. 125.

²⁴ Máme například zprávy o domě v Praze, kde byly vyobrazeny nahé ženy padající do klína sedícím církevním prelátům, Jaroslav Pešina, Studie k malířství poděbradské doby, *Umění* VII, 1959, s. 202–203. K Pešinovým příkladům lze přidat populární vyobrazení vlka kázajícího husám, které kdysi zdobilo dům v Kutné Hoře, viz Josef Šimek, *Kutná Hora v XV. a XVI. století*, Kutná Hora 1907, s. 225. Důležitým zachovaným příkladem je dům č. 35 v Soukenické ulici v Českém Krumlově s fasádou vyzdobenou nástěnnými malbami, které mimo jiného zobrazují koně v kolíbce (patrně kolem roku 1478), viz Petr Pavelc, Středověká nástěnná malba v Českém Krumlově, in: Martin Gaži (ed.), *Český Krumlov. Od rezidenčního města k památce světového kulturního dědictví*, České Budějovice 2010, s. 371–424. Známe více příkladů této ikonografie z Nizozemí, Anglie a Německa. Význam obrazu spočívá v principu převráceného světa. Objevuje se tak mezi jinými příklady stejného významu například v pozdějším tisku Jacoba van Egmont, kolem roku 1780, Amsterdam, Rijksmuseum, kat. č. FMH 3978–76. Pavelcovo vysvětlení, které spojuje obraz koně v kolíbce s rožmberskou reprezentací přes tzv. Rožmberský epitaf, je proto nutné brát s rezervou. Za upozornění na anglické a nizozemské příklady koní v kolíbce vděčím Malcolmmu Jonesovi.

²⁵ Hana Jordánková – Irena Loskotová – David Merta, Odras domácí války v produkci brněnských kamnářů druhé poloviny 15. století, *Archeologia historica* XXIX1, 2004, č. 1, s. 581–598. – Dana Menoušková – Zdeněk Měřinský (edd.), *Krása, která hřeje. Výběrový katalog gotických kachlí Moravy a Slezska* (kat. výst.), Slovákcké muzeum, Uherské Hradiště 2008, s. 56–61.

²⁶ Hynek Bítovský z Lichtenburka byl spojenec Zdeňka ze Šternberka, dalšího důležitého člena panského stavu, který se podílel na moravské politice.

²⁷ V moravském kontextu lze jmenovat více významných členů rodu. Identifikace je podle Jordánková – Loskotová – Merta (pozn. 25), s. 588–589. Řada podstatných částí však na kachli chybí, pro možnosti rekonstrukce srov. Irena Loskotová, *Brněnské kamnové kachle období gotiky* (nepublikovaná disertační práce na Ústavu archeologie a muzeologie FF MU), Brno 2011, s. 69–71.

²⁸ Mohlo by jít i o zrcátko, na něž blázen vyplazuje jazyk, srov. Willeford (pozn. 2), s. 35.

²⁹ Pokud je mi známo, dosud nikdo nevěnoval soustavnější pozornost otázce, proč se turnajoví heroldi-pážata oblékali v 15. a 16. století jako šašci. V *Ritter Turnier, Geschichte einer Festkultur* (kat. výst.), Museum zu Allerheiligen Schaffhausen 2014, s. 55

kostým měl patrně snižovat jinak kritizovanou pýchu zápasících rytířů. Podobně však mohl vyvažovat i okázalost celé podívané a šašci zároveň přinášeli do turnajů i další zábavný prvek. Blázen na brněnském kachli je však odlišný od dalších dochovaných vyobrazení heroldů v šaškovském oblečení. Nejenom, že je napůl nahý, ale sám jede na koni – obojí je v rámci vyobrazení turnajů značně neobvyklé.³⁰ Zdá se, že v brněnském příkladu byl obvyklý smysl heroldů oblečených do šaškovských oděvů, který implicitně snižuje vážnost turnajového klání, radikálně posílen. Přesto celková interpretace kachlů zůstává nejistá. Nemůžu však souhlasit s archeology Hanou Jordánkovou, Irenou Loskotovou a Davidem Mertou, kteří v kachlích vidí vítězný útok Hynka Bítovského z Lichtenburka na utrakvistického krále Jiřího z Poděbrad čili jakousi pozdní reflexi Hynkových vítězství nad českými utrakvisty.³¹ Kachle patrně odkazují spíše k obecnější situaci než k jediné politické události. Spory důležitých šlechtických rodů o to, kdo se má stát českým králem, byly v soudobých pramenech vnímány velmi negativně.³² Nekompletní heraldická reprezentace na kachlích, která reprezentuje rody z obou hlavních táborů, proto patrně poukazuje na tuto kritiku.³³

Blázni a tanec moriska – Kutná Hora

Na atice kostela sv. Barbory v Kutné Hoře najdeme pozoruhodnou skupinu soch, která odjakživa poutala pozornost výzkumníků více než všechny výše popsané příklady. Zvětralé figury byly v roce 1969 nahrazeny volnými kopiemi vytvořenými Miroslavem Slánským a o původních sochách se soudilo, že jsou ztraceny.³⁴ Naštěstí se nedávno opět objevily a dnes je lze obdivovat na stálé výstavě umístěné v kostele. Soch si poprvé všiml Bernhard Grueber v roce 1861.³⁵ Identifikoval je jako mistra a dva učedníky. Podle Gruebera mohl být oním mistrem pouze Matěj Rejsek, ředitel stavby a autor zaklenutí chóru na konci 15. století. Mistr údajně ukazuje na hodiny, aby ukázal důležitost plynoucího času: pilný člověk užívá svého času k práci, zatímco lenoch zahazuje svůj život v zahálce, vysvětluje

a 172 autoři spekulují o tom, že jejich role byla provokovat a posmívat se oponentům svého pána (obvykle jsou vyobrazeni oblečení v heraldických barvách příslušného rytíře), ale podle jiných vyobrazení byli heroldi-šašci aktivní i během příprav k turnaji, kdy jsou zobrazováni, jak divoce tančí okolo svého pána, ibidem, s. 246. Na vitráži dnes uložené Metropolitan Museum of Art v New Yorku spolu blázni bojují podobně jako jejich páni, Christoph Graf zu Waldburg Wolfegg, *Venus und Mars. Das Mittelalterliche Hausbuch aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg Wolfegg*, München 1997, s. 57.

³⁰ Jediný srovnatelný příklad, který znám, je kachel z Hradce Králové s napůl nahým šaškem-akrobatem účastnícím se turnaje (za upozornění na kachel děkuji Petru Vachůtovi). Blázen z Hradce zvedá nohy a ukazuje své genitálie. Právě tato akrobatická pozice nohou a to, že nejede na koni, jsou podstatné rozdíly od příkladu z Brna, k vyobrazení viz Dana Cejnková – Zuzana Houbová – Petr Vachůt (edd.), *100 000 let sexu. O lásce plodnosti a rozkoši* (kat. výst.), Muzeum města Brna 2008, s. 138.

³¹ Koruna na helmu lichtenburského jezdce patrně náleží k heraldické reprezentaci rodu a není tak znakem převahy nad kunštátským jezdcem, srov. reprodukci pečete: Jan Urban, *Lichtenburkové. Vzestupy a pády jednoho panského rodu*, Praha 2003, s. 382. Stejně tak výpověď údajně odlišných (špičatých) hrotů dřevců není podstatná, protože na turnajích byly užívány oba typy hrotů (s korunkou i se špicí), viz *Ritter Turnier* (pozn. 29), s. 158–159 a 172–173. Konkrétní spojení s politickými událostmi navrhované v Jordánková – Loskotová – Merta (pozn. 25) relativizují i další fakta: nejasné datum původu a pouze omezené dochování heraldických znamení, popřípadě i vztahy k ikonografií kachlů k obecnému pojetí bláznovství (viz níže).

³² Dochovaly se pouze tři z nejméně čtyř erbů. Erb pánů z Dubé, Šternberka (první rytíř) a Kunštátu (druhý rytíř). Členové rodů pánů z Dubé a Šternberka byli katolíci a oponenti rodu Kunštátů a dalších utrakvistů. Nejrůznější kroniky vyprávějí o nesnadných časech, hladomorch a zemi vypleněné přesuny vojsk, srov. František Palacký, *Starší letopisové čeští od roku 1378 do 1527*, Praha 1941, s. 174 (podmínky roku 1470).

³³ Taková tvrzení jsou však pouze hypotetická, protože situace se změnila se smrtí krále Jiřího. Jeho potomci se později stali katolíky, a dokonce podporovali krále Matyáše Korvína proti Vladislavovi II., který byl dědicem jejich otce.

³⁴ Ottová (pozn. 7), s. 131–134, 164–165.

³⁵ Bernard Grueber, *Baudenkmale der Stadt Kuttenberg in Böhmen, Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale VI*, 1861, s. 281–295.

smysl sousoší Grueber. Další generace badatelů více či méně převzaly tuto interpretaci a různě tento narativ rozšiřovaly.³⁶ V Kutné Hoře však odnepaměti existuje ještě další tradice a podle ní byly sochy nazývány „tanečníci“.³⁷

Diskurs týkající se soch byl nedávno analyzován Michaelou Ottovou, která správně odmítla jejich spojení s Rejskem. Takzvané „hodiny“ v ruce prostřední postavy nejsou ničím jiným než bubnem. To je i interpretace Smrkovského kopie. Zvláštní pozice poškozené levé ruky sochy ukazuje, že „mistr“ v ní podle všeho držel další hudební nástroj, snad trubku. Stejný nástroj byl Smrkovským vybrán i pro repliku. Vedle muzikanta „tančí“ další dvě postavy s bláznovskými atributy. Bývají popisovány jako nahé, ale vzhledem ke stavu dochování mohly být původně oblečeny i v přiléhavých šatech, jejichž kontury zmizely kvůli zvětrání kamene. Ottová poukazuje na to, že postavy sedí na špicích vyběhávajících z balustrády a jejich gesta přisuzuje právě této skutečnosti. Podle Ottové tanečníci doslova „sedí na ostrých vrcholech jehlanů zabodnutých explicitně do jejich análních otvorů“. Na tuto situaci pak údajně mají postavy reagovat tak, že si rozevírají zadky.³⁸ V tomto bodě s ní nemohu souhlasit. Špice vyběhávající z balustrády nejsou jehlance, mají na vrcholu hranu, a nikoli ostrý hrot. Postavy si nerozvírají zadky – naopak ruce natahují před sebe. Jejich pozici tak nelze jednoduše nazvat jako nepohodlnou – vyplývá spíše z nutnosti přichycení soch k balustrádě. To však znamená, že i Ottovou navrhované spojení postav s ikonografií skatologie se stává značně nejisté.³⁹

Koho ale mají zvláštní figury představovat? V každém případě reflektují bláznovskou ikonografii – hudebník má na oblečení přichycenou rolničku, jeden z tanečníků divoce vyplazuje jazyk – a ze starších zpráv máme doloženo, že nejméně jeden z údajných „učedníků“ měl šaškovskou čepici.⁴⁰ Možné řešení plyne ze sestavy hudebních nástrojů hudebníka a zvláštních gest jeho společníků. Ty se objevují v různých vyobrazeních tance moriska (*Moriskentanz*). Zvláště pohyb rukou sochy, která byla různými autory nazývána „koukač“, je velmi přesvědčivý – přímo jej lze srovnat se známou grafikou Israela van Meckenema zobrazující tento tanec.⁴¹

Pozdně středověká moriska tančila na hudbu provozovanou na bubínek a trubku. Tanečníci divoce kroutili tělem a končetiny vykrucovali do nepřirozených pozic. Ve většině případů tančili kolem centrální postavy ženy, která stála uprostřed s cenou (šlo o jablko, prsten atp.) v ruce. Tanec tak vlastně představoval jistý druh soutěže, jejíž účastníci se snažili ostatní účastníky překonat tanečním umem a získat ženu i cenu, již držela. Jejich úpornou snahu zesměšňoval šašek, který soubor tanečníků ve většině případů doprovázel: kdo jiný než blázen by mohl vyhrát přelétavé srdce dívky? Morální význam tance je zřejmý – chtíčem posedlí muži divoce tančí, aby přitáhli pozornost dámy, jsou ještě bláznivější než sám blázen.⁴² V Itálii bývaly tyto erotické konotace někdy posilovány tím, že

³⁶ Viz například Jaromír Homolka, Sochařství, in: Jaromír Homolka – Josef Krása – Václav Mencl et. al., *Pozdně gotické umění v Čechách*, Praha 1978, s. 225, ke kompletnímu seznamu zmínek srov. Ottová (pozn. 7), s. 137, pozn. 501.

³⁷ Ottová (pozn. 7), s. 137 dovozuje, že nevíme nic o původu tohoto označení. Ibidem, s. 135, zároveň tvrdí, že bylo dokonce užito již Grueberem, což jsem však nedokázal potvrdit.

³⁸ Ibidem, s. 133.

³⁹ Ibidem, s. 158–159.

⁴⁰ Grueber (pozn. 35), s. 291 tvrdí, že první z tzv. učedníků je vyobrazen jako „*Schalksnarr mit der Schellenkappe*“. Nicméně Grueberovy popisy nejsou vždy přesné.

⁴¹ Ornamentální rytina s tanečníky morisky, The Metropolitan Museum of Art, New York, Accession no. 31.31.28.

⁴² Význam potvrzuje text Norimberské masopustní hry (*Fasnachtspiel*) viz Pál Péter Domokos, *Der Moriskentanz in Europa und in der ungarischen Tradition*, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, díl 10, Fasc. 3/4, 1968, s. 229–311,

tanečníci se zobrazovali nazí.⁴³ V souvislosti s řadou dokladů o působení italských umělců v Kutné Hoře to může být zajímavé i pro konkrétní problematiku soch z atiky Sv. Barbory.⁴⁴ I když tedy přijmeme, že tanečníci byli původně nazí, není nemožné, že by jeden z italských umělců sebou přinesl grafiku, která posloužila jako inspirace pro kutnohorské sochy.

Morální vysvětlení tance v každém případě přispělo k jeho popularitě a umožnilo jeho vyobrazení v reprezentativních dílech na veřejných stavbách. Slavné řezby tanečníků morisky od Erasma Grassera (vytvořené roku 1480), které zdobily hlavní sál mnichovské radnice, nebo reliéfy se stejným tématem, které se zachovaly na podobně slavné lodžii paláce arcivévodů v Innsbrucku zvané Goldenes Dachl (kolem roku 1500), jsou pouze dva z více příkladů.⁴⁵ Popularitu tance potvrzují i písemné prameny dokládající jednotlivá provedení. Tanec se nejčastěji provozoval během masopustu (*Fastnacht*), což dokládá hned více účtů za platby pro tanečníky, které se dochovaly z různých záalpských měst.⁴⁶

Podle pramenů byl tanec populární napříč celou Evropou. Máme zprávy o jeho provedeních a také vyobrazeních z mnoha různých zemí – Anglie, Německa, severní Itálie nebo i Uher.⁴⁷ Jeden z účtů dokládá produkci v Chebu, kde byl předveden během masopustu v roce 1487.⁴⁸ Další doklad z Čech je z roku 1559, kdy Martin Kuthen ze Šprinsberka píše o jakémsi „*mouřenínském tanci*“, který byl tančen při pražském pobytu krále Ferdinanda I. v roce 1559.⁴⁹ Doklady o téměř jisté produkci morisky v Čechách jsou omezené, ale to může být přisouzeno i tomu, že od základní práce Čeňka Zíbrta o historických tancích v Čechách u nás formy předmoderních tanců zajímaly jen omezené množství badatelů.⁵⁰

Mohla však být taková představení přijatelná pro utrakvistické měšťany Kutné Hory? U utrakvistických autorit, jako byl Jan Rokycana, se sice objevují ostré odsudky masopustu, ale každodenní praxe byla

zvláště s. 250, a také Dietrich Huschenbett, *Die Frau mit dem Apfel und Frau Venus im Moriskentanz und Fastnachtspiel*, in: *Volkskultur und Geschichte. Festgabe für Josef Dünninger zum 65. Geburtstag*, Berlin 1970, s. 585-603.

⁴³ Katja Gvozdeva, *Les rangs et les rondes de la morisque dans le Chastel de joyeuse destinée*, nepublikovaný příspěvek prezentovaný během XII. Colloquium Société Internationale pour l'étude du Théâtre Médiéval, Lille 2007, <http://sitm2007.vjf.cnrs.fr/pdf/s2-gvozdeva.pdf>, vyhledáno 7. 10. 2016. Gvozdeva reprodukuje italskou grafiku z poloviny 15. století vyobrazující nahé tanečníky tančící kolem ženy, která drží cenu, viz Mark J. Zucker (ed.),

The Illustrated Bartsch 24 Commentary Part 2, Early Italian Masters, Norwalk Connecticut 1995, s. 141-142. K italským vyobrazením morisky Beatrice Premoli, Note iconografiche a proposito di alcune moresche del Rinascimento italiano, in: Robert Lorenzetti (ed.), *La moresca nell'area mediterranea*, Sala Bolognese 1991, s. 43-53.

⁴⁴ Josef Krása, *Nástěnná malba*, in: Homolka – Krása – Mencl et. al (pozn. 36), s. 258-314.

⁴⁵ Johanna Müller-Meiningen, *Die Moriskentänzer und andere Arbeiten des Erasmus Grasser für das Alte Rathaus in München*, Regensburg 1998. – Birgit Franke – Barbara Welzel, *Moriskan für den Kaiser: Kulturtransfer?*, in: Matthias Müller – Karl-Heinz Spieß – Udo Friedrich (edd.), *Kulturtransfer am Fürstenhof. Höfische Austauschprozesse und ihre Medien im Zeitalter Kaiser Maximilians I.*, Berlin 2013, s. 15-51.

⁴⁶ Řadu dokladů přináší Eckehard Simon, *Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels 1370-1530*, Tübingen 2003, s. 100 (Deventer), 126 (Bern), 204 (Bamberg), 272 (Lübeck), 326-328 (Norimberk) i další města.

⁴⁷ Charlotte Gschwandtner, „Reissen die seltsamisten bossen über alter, als wölten sy den moriscken dantz springen“ Moriskentanz/Moresca Nördlich und Südlich der Alpen, in: Martin Zlatohlávek – Magdaléna Nová (edd.), *Cultural Transfer. Umělecká výměna mezi Itálií a střední Evropou*, Praha 2014, s. 17-22. – Domokos (pozn. 42).

⁴⁸ Simon (pozn. 46), s. 384: „*Item geben dem Paul Moler und andern gesellen 21 gr czu vetrincken von der Maruschko Tancz etc., auch an der vasnacht.*“ Příspěvky na „*spielleuten*“ jsou v Chebu doloženy během masopustu (*Fastnacht*) pravidelně, ale obsah her je zmíněn jen vzácně.

⁴⁹ Čeňek Zíbrt, *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, Praha 1970, s. 380, pozn. ke straně 196.

⁵⁰ Srov. omezenou bibliografii vztahující se k českým zemím: Kateřina Klementová, *Renesanční tanec: zrcadlo kultury rané novověké společnosti* (nepublikovaná disertace), Ústav etnologie FF UK, Praha 2015. – K vyobrazením tanců s citacemi z pozdějších českých pramenů Andrea Rousová (ed.), *Tance a slavnosti 16.-18. století* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2008, ale kde jsou středověké tance zmíněny jen letmo. Moriska je uvedena, ibidem, s. 93, ale autoři pomíjí její specifický význam a roli v pozdně středověké kultuře, ibidem, s. 14.

podle všeho podstatně více uvolněná.⁵¹ Například z poloviny 16. století máme z Kutné Hory zprávy o procesí řeznických tovaryšů, která se konala během masopustu a svátku sv. Markéty. Tovaryši nosili masky a dodržovali další tradice, z nichž některé městská rada zakazovala, přesto však byly provozovány i nadále.⁵² Je proto možné, že organizovaná představení ukazující hloupost hříšného chťiče skrze tanec morisky byla přijatelnější než další divoké maškarády. Také Ottová spojuje postavy na atice s masopustní hrou.⁵³ Navrhuje přitom mnohem mladší hru o masopustu, která ovšem tanec ani další detaily, jež by mohly být přímo spojeny se sochami, nezmiňuje. Hra byla sepsána až Mikulášem Dačickým z Heslova († 1626), byť ten mohl jistě reflektovat jakousi starší tradici. Celkově však takové prameny dokládají, že masopust kutnohorští slavili a že bychom neměli dopad odsudků těchto oslav u utrakvistických autorit příliš přeceňovat.

Jestliže zvětralé sochy měly opravdu představovat tanečníky morisky, jak jsem se snažil ukázat, znamená to, že dochovaný soubor není kompletní. Dosud existující hudebník a dva tanečníci tvoří pouze část obvyklé sestavy. Jako jinde i zde by měla být Frau Venus – dívka držící „cenu“ pro vítěze – a další tanečníci. Počet chybějících postav je těžké odhadnout, ale patrně nemusel být velký. Na řadě vyobrazení morisky se objevují jen tři nebo čtyři tanečníci a leckdy chybí i blázen, patrně proto, že k hlouposti a smyslu tance dostatečně ukazují i další tanečníci.⁵⁴ Navrhovaná rekonstrukce je ve shodě s dochovanou výzdobou chrámu sv. Barbory. Atika mohla být snadno vybavena i dalšími sochami, než jsou ony tři dochované. Ve skutečnosti se nabízí spíše otázka, proč jsou zde pouze tři sochy, když i část atiky přímo nad hlavním vchodem zůstala prázdná. Stav soch na vnějším plášti chrámu však byl už v 19. století velmi špatný a lze soudit, že některé ze soch byly odstraněny už během barokních úprav kostela.⁵⁵ Je však také možné, že soubor nebyl nikdy dokončen, snad z důvodů personálních změn na stavbě. Zatímco starší literatura spojovala původ soch s Matějem Rejskem, plně souhlasím s Michaelou Ottovou, že tanečníci vděčí za svou podobu zcela odlišné výtvarné tradici, než je ta vzešlá od pražského autodidakta. Volný pohyb jejich končetin a sebejistota v provedení postojů balancujících na vrcholu atiky je v ostrém kontrastu k rudimentárnímu charakteru ostatních Rejskových prací, které spoléhaly spíše na robustní postavy a mělký reliéf.⁵⁶

Blázen v kontextu

⁵¹ František Šmahel, Středověké slavnosti, svátky a radostné chvíle, *Documenta Pragensia* XII, 1995, s. 33–44. Jan Rokycana odsuzuje hlavně nadměrné pití a přejídání během masopustu, ale objevují se i odsudky turnajů a tanců: „A kdy větší rozpustilosti než nyní? – ano kolby, ano tancové, smilstva, hry, neřadí, ano obžerstva, opilstava, a obecně říekají: „Masopust své právo má!“ Čertovoť jest to právo, z horaucieho pekla!“, František Šimek, *Učení M. Jana Rokycany*, Praha 1938, s. 139, pozn. 1; nebo „Nebo mnozí lidé, nechajíce nyní díla tělesného, tohoto času masopustního běží k tancuom a ke mnohému zlému; to již jedno dílo d'áblovo“, František Šimek, *Postilla Jana Rokycany – Díl I*, Praha 1928, s. 311.

⁵² Státní okresní archiv Kutná Hora, fond archiv města Kutná Hora, kniha č. 16, Knihy městské rady 1548-1551, fol. 180 a fol. 536. Za tuto zmínku děkuji Vojtěchovi Vaňkovi. Zprávy se týkají let 1549 a 1551.

⁵³ Ottová (pozn. 7), s. 144–158.

⁵⁴ Huschenbett (pozn. 42), s. 589–591 udává různé počty účastníků na různých vyobrazeních. Většinou zde bylo 4 až 6 tanečníků. Objevují se však i menší skupiny jako v marginálii v rukopise The Pierpont Morgan Library New York, MS 157, fol. 119, kde najdeme dva tanečníky, dívku a tančícího hudebníka, vyobrazení viz Walter Salmen, *Zur Choreographie von Solotänzen in Spielen des Mittelalters*, in: Kröll – Steger (pozn. 2), s. 355, Abb. 162.

⁵⁵ Ottová (pozn. 7), s. 44–45, ukazuje na více úprav, které se soustředily hlavně na podobu hlavního vstupu do kostela přímo pod atikou s tanečníky.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 182.

Různé ikonografické varianty prezentované v předchozích odstavcích představují pouze různé aspekty jediné obecné figury blázna. Základní vlastností této postavy je přitom její mnohoznačnost a moc převracet význam vyobrazení. V Čechách se dochovalo více dokladů této funkce.

Pozdně středověký oltář z Mostu (severní Čechy, kolem let 1520–1530), který je dnes vystaven v děkanském kostele, je pozoruhodný svou ikonografií odkazující k fenoménu středověkých poutí. Pohyblivá křídla vyobrazují legendy vztahující se k nejpoblárnějšímu poutnickému světci středověku, sv. Jakubovi Většimu. Na vnějších pevných křídlech se pak objevují postavy sv. Sebalda a sv. Vendelína a v nástavci se uplatnila scéna smrti sv. Alexia, která byla později upravena do podoby současné predely.⁵⁷ Podle heraldické reprezentace byl donátorem oltáře člen mocného rodu Gutštejnů, patrně Albrecht z Gutštejna († 1550), bohatý šlechtic, který ve své době zastával post nejvyššího mincmistra království českého.⁵⁸ Blázen je vyobrazen v jedné ze čtyř scén, které podávají příběh legendy sv. Jakuba a dvou poutníků. Dva poutníci, otec a syn, jsou nespravedlivě obviněni z krádeže. Nešťastný syn je odsouzen a pověšen, ale díky zázračnému zásahu sv. Jakuba přežije, i když zůstává viset na šibenici. Otec hledá spravedlnost a pomoc u soudce, kterému vypráví o tom, co se stalo. Hodující soudce zázraku nevěří a posmívá se mu s tím, že mladík je právě tak živý jako kachny na jeho talíři. Okamžitě nastane další zázrak a znovu oživené kachny odlétají přímo ze soudcova talíře. Příběh končí šťastně – syn je odříznut ze šibenice a znovu se shledává se svým otcem, falešný žalobce i svědek v jedné osobě je odsouzen a sám pověšen.

Blázen je vyobrazen v pozadí scény, která ukazuje otcovu návštěvu u soudce a zázrak s kachnami. Je oblečen ve žlutých šatech a tradiční kapuci s oslími oušky. Mohl by být sice jednoduše interpretován jako dvorský šašek bohatého soudce, tomu však poněkud protiřečí jeho pozice na obraze. Neobjevuje se totiž vedle svého pána, ale v pozadí, kde v kuchyni opéká na rožni oškubaného ptáka. Právě toto umístění lze proto spojit s inverzí významu, která na obraze zdůrazňuje zázrak. Ukazuje na fakt, že dva ptáci odlétající z talířů v popředí obrazu jsou součástí nadpřirozeného jevu. Blázen připravuje mrtvé maso, ale zázrak promění maso zpátky na živá zvířata. Blázen zde také může zrcadlit počáteční nevěru soudce – *dixit insipiens in corde suo...* Postava blázna sice popírá přítomnost Boha, ale bláznivost demonstrována jeho oblečením je ve skutečnosti nejlepším důkazem Boží existence. V tomto smyslu pak přítomnost blázna, který převrací pravidla, paradoxně pomáhá definovat, co je a co není přirozené.⁵⁹

Vyobrazení blázna se často objevuje v souvislosti s různým druhem nesprávného počinání spojovaného se sexualitou. Velmi populární byly ve středověku různé obrazy nerovných párů, starého muže s mladou ženou, nebo naopak staré ženy s mladíkem.⁶⁰ Blázni se často objevují v tomto

⁵⁷ Jan Royt, *Gotické deskové malířství v severozápadních a severních Čechách 1340-1350*, Praha 2015, s. 169–171.

⁵⁸ Jan Dienstbier, Znovu nalezení objednavatelé? Heraldické památky a malby v Krušnohoří, in Aleš Mudra – Michaela Ottová (edd.), *Trans montes, Podoby středověkého umění v severozápadních Čechách*, Praha 2014, s. 217–219.

⁵⁹ Další příklad pro tento kontext vyobrazení blázna najdeme na obraze Cornelise Engelbrechtse, *Naamánova koupel* (krátce po roce 1500), dnes v Kunsthistorischen Museum ve Vídni. Blázen zde stojí přímo vedle koupajícího se vojevůdce a zároveň je umístěn na opačné straně řeky jako muž, který drží Naamánovy šaty a má patrně představovat samotného proroka Elišu, viz Mezger (pozn. 3), s. 20–21.

⁶⁰ Patrně nejstaršími českými příklady jsou dvě konzoly na Staroměstské mostecké věži v Praze. Nicméně tyto plastiky byly různými autory identifikovány různě, viz Ivo Hlobil, Challenge and Risk: The Parlerian Statues on the Old Town Tower of Charles Bridge. A Reinterpretation, *Umění LXII*, 2015, s. 2–33. Rané příklady ikonografie bývají však opomíjeny, srov. kachel z kamen:

kontextu, aby poukázali na hloupost starých mužů a žen. To je příklad i jedné grafiky z okruhu Lucase Leydena: stařec objímá v ložnici nahou mladou ženu, která krade jeho peníze a dává je mladíkovi stojícímu opodál. Přítomný blázen ukazuje na nerovný pár a zároveň na Smrt, která už čeká v pozadí.⁶¹

Vezmeme-li v úvahu podobné zahraničních příklady, lze vysvětlit i sestavu postav na konzolách komory na Hrádku v Kutné Hoře, paláci patřícímu důležitému nobilitovanému šlechtici Janovi Smíškovi z Vrchovišť.⁶² Poškozené plastiky jsou umístěny ve čtyřech rozích místnosti. Představují blázna, poškozený pár starého muže objímající torzo dívky, mladého muže a ještě další postavu starého muže. První ze starých mužů objímá dívku, přičemž je patrné, že její dnes chybějící levá ruka sahala po váčku s penězi. Blázen hrající na dudy v tomto kontextu představuje jasný odkaz na bláznivé chování starce. Podstatně obtížnější je odhalit smysl dvou zbývajících postav. Podle zbytků kolem jeho úst se zdá, že mladík původně hrál na jakýsi hudební nástroj, snad flétnu. Nerovný pár by tak mohl být doprovázen více hudebníky, jako je tomu v jiných případech.⁶³ Značná dávka nejistoty je však nadále spojená s identifikací druhého starého muže na čtvrté konzole, protože ten pravděpodobně nikdy žádný hudební nástroj neměl.⁶⁴

Kontext je v každém případě pro interpretaci vyobrazení blázna vždy klíčový. On sám totiž nebyl negativní ani pozitivní figurou. Ztělesňoval významovou inverzi, nejistotu, či skutečnost, která se mohla, ale nemusela realizovat. Tato pozice je ve shodě s tím, co o charakteristické roli blázna v evropské kultuře napsal Michel Foucault: „*Řeč blázna byla v předmoderní Evropě buď považována za úplný nesmysl, nebo za skrytou pravdu.*“⁶⁵ Uvažujeme-li pak o významu figury ve výtvarném umění, lze v tomto smyslu konstatovat, že blázen stojí ve zvláštní pozici na hranici bezvýznamnosti a vyslovení skryté pravdy o kontextu, v němž se objevuje.

Někteří autoři však přesto argumentují tím, že zde existoval rozdíl mezi dvorským šaškem, který mohl pronášet hluboké pravdy, a obecným pojetím bláznovství, které bylo vždy negativní.⁶⁶ Písemné i výtvarné doklady však mluví proti jakýmkoliv podobným distinkcím. Zprávy o různých společnostech bláznů z Francie nebo Německa potvrzují všeobecnou akceptovatelnost konceptu bláznovství, pokud mohl být jeho divoký potenciál kontrolován v rámci sociálních struktur společnosti. Rytířský řád bláznů, který založil v roce 1381 hrabě z Kleve, nebo slavná *Compagnie de la Mère Folle* v Dijonu, jejímiž členy byli nejen bohatí měšťané, ale i francouzští a burgundští šlechtici, ukazují, že na přijetí

Kráska, která hřeje (pozn. 25), s. 68, kat. č. 202. Mladý muž objímá starou ženu a vkládá ruku do měšce, který mu stařena nabízí. Kachel byl nesprávně interpretován jako vyobrazení syna loučícího se s matkou, ibidem, s. 59.

⁶¹ Starý muž a kurtizána (podle Lucase van Leyden?, asi z let 1530–1550), British Museum, inv. č. 1845,0809.1012. Tento druh ikonografie bývá někdy pregnantně nazýván komentářový blázen, Jones (pozn. 12), s. 119.

⁶² K sochařským pracím na Hrádku viz nedávný přehled Milan Matějka, *Pozdně gotické architektonické sochařství na Hrádku v Kutné Hoře* (bakalářská práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2014. Milanu Matějkovi děkuji za nepublikované fotografie konzolí i zajímavou diskusi o jejich smyslu.

⁶³ To je případ olejového obrazu z dílny Jacoba Corneliszse van Oostsanena, který dražila Christie's v roce 2007. Na obraze se objevuje nerovný pár, šašek i muzikanti v pozadí.

⁶⁴ Mladík by mohl být společníkem mladé ženy. Taková dvojnásobnost se na vyobrazeních nerovného páru často objevuje – mladík přímo okrádá starce o peníze ve spolupráci s mladou ženou.

⁶⁵ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris 1971, s. 13–14.

⁶⁶ Maciej Gutowski, *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej*, Warszawa 1973, s. 54. – Mezger (pozn. 3), s. 16–19. – Ottová (pozn. 7), s. 137, 141 a 160–161.

konceptu bláznovství nebylo nic negativního.⁶⁷ Dokonce i v pracích Brantových a Erasmových slouží bláznovství spíše jako nástroj než jako pozice – Brant sice začíná svůj spis odsouzením bláznovství, ale hned na dalších řádcích tvrdí, že pouze někdo, kdo vidí sám sebe jako blázna, může opravdu dosáhnout moudrosti.⁶⁸ Ve středověkém umění je v každém případě těžké rozlišit mezi bláznem „dvorským“ a „obyčejným“, pokud na obraze chybí králové nebo šlechtici. Většinou jsou to pouze jednotlivé znaky hlouposti, které definují podstatu postavy, takže i blázni mezi sedláky mají často barevné oblečení s rolničkami, které by se lépe hodilo k šaškům dvorským.⁶⁹ Naproti tomu ani zdánlivě žánrová vyobrazení dvorských šašků je obvykle nepodávají jako neutrální členy doprovodu svých suverénů. Takzvaná Velká zahrada lásky od Mistra E. S. je jedním z příkladů, které dokládají tento fakt. Přítomnost napůl nahého blázna (jeho penis je jasně viditelný pod pláštěm, který rozepíná jeho společnice) přináší zmatek a nekontrolovaný chtíč přímo do zahrady naplněné dvorskou láskou.⁷⁰ Přesto narušení nemuselo být tak subversivní a obracet smysl obrazu v negativní kritiku, jak může na první pohled vypadat dnes, nebo jak to akcentovala starší literatura. Poslední názory ukazují, že význam nemusel vylučovat jistou dvojnácnost – kritický postoj mohl být částí jinak pozitivně laděného narativu. Jak kritika, tak pochopení a přijetí ideálního konceptu mohly být součástí jednoho výtvarného díla jako otevřená otázka položená divákovi, aby ji rozhodl sám.⁷¹

Jiným příkladem této dvojnácnosti je vyobrazení blázna na centrálním reliéfu Goldenes Dachl. To totiž pravděpodobně není jen prostou žánrovou podobou císaře doprovázeného svým dvorním šaškem a kancléřem, jak bylo tradičně navrhováno.⁷² Šašek bezprostředně souvisí s vyobrazením morisky. Dáma na druhém, sousedním panelu, obsahujícím postavu císaře, která byla vykládána jako Maxmiliánova druhá žena Bianca Sforza, drží totiž v levé ruce jablko. Znamená to, že ji v kontextu morisky náleží role Frau Venus neboli že je ženou držící cenu pro vítěze tanečního zápasu.⁷³ Proto i přítomnost blázna, který se k ní obrací, není diktována tolik jeho sociální funkcí, jako jeho symbolickou rolí v rámci tance. Přítomnost reliéfu podle všeho koresponduje s jednou důležitou funkcí balkónu – na náměstí pod ním se odehrávaly turnaje a balkón se tak přirozeně stával hledištěm pro důležité diváky, především ženy.⁷⁴ Sám turnaj hraje v rámci ideologie *Minne* podobnou roli jako taneční soutěž. Podobně jako v tanci totiž i v turnaji měli rytíři soutěžit o cenu, kterou jim symbolicky

⁶⁷ Lever (pozn. 2), s. 65–78.

⁶⁸ Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, Basel 1521, fol. 2r: „Ouch zuo verachtung vnnd straff der narrheyt / blyntheyt / yrssal vnd dorheyt / aller staet / vnd gschlecht der menschen.“ a ibidem, fol. 2v: „Dann wer sich für eyn narren acht // Der ist bald zuo eym wisen gemacht.“

⁶⁹ Hans Joachim Raupp, *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des Bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570*, Niederzier 1986, s. 226–228.

⁷⁰ Allmuth Schuttwolf (ed.), *Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter*, Gotha 1998, s. 117, kat. č. 56 (Doris Kutschbach). Subverzivní prvek blázna zdůraznil Keith Moxey, *Master E.S. and the Folly of Love, Simiolus: Netherlands Quarterly for the History Vol. 11, No. 3/4*, 1980, s. 125–148.

⁷¹ Stefan Matter, *Konversationsstücke des 15. Jahrhunderts. Überlegungen zu einigen Minnegarten-Stichen um Meister E. S. vor dem Hintergrund literarische minnediskurse der Zeit*, in Birgit Ulrike Münch – Jürgen Müller (edd.), *Peraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015, s. 337–357.

⁷² Tradiční vysvětlení je popsáno v Mezger (pozn. 3), s. 9–10.

⁷³ Simon (pozn. 46), s. 327, identifikuje dámu s Biankou Sforza, ale potvrzuje odkaz k morisce. Viz též Huschenbett (pozn. 36), s. 595.

⁷⁴ Franke – Welzel (pozn. 46), s. 18, 42.

dávala žena. A stejně tak bývala i turnajová představení částečně zesměšňována oblečením heroldů-šašků či emblémy jednotlivých účastníků.⁷⁵

Další příklad dvojznačného vyobrazení dvorního šaška se objevuje na obrázku, který doprovází kalendář dubna v Breviaru Grimani (Paříž, kolem let 1510–1520).⁷⁶ Obrazy měsíců v Breviaru Grimani byly silně ovlivněné modelem dalšího slavného rukopisu, Přebohatých hodiněk vévody z Berry, ale dubnová scéna je odlišná a šaška najdeme pouze v Breviaru Grimani. Dvořanům, kteří se účastní jarní slavnosti, se patrně vysmívá šašek coby symbol pomíjivosti časů.⁷⁷ V dubnovém výjevu stojí za zmínku právě rozkvetlé stromy, pradávny symbol pomíjivosti lidského života používaný v mnoha kulturách.

Vyobrazení, kde blázen naznačuje, že celý význam scény by měl být obrácen nebo spíše podstatně zpochybněn, jsou přítomné i v umělecké produkci Čech. Snad nejvíce patrné je to na malbě lovu v tzv. Zelené světnici hradu Žirovnice (1410–1510).⁷⁸ Velká scéna pokrývající východní zeď místnosti zobrazuje lov s mnoha detaily. Někteří lovci loví jeleny, jiní prasata a část lovecké společnosti jen jede na koních krajinou, již dominuje rozsáhlé město v pozadí. V obraze se však objevují i prvky naznačující jisté rozpory s prvoplánově žánrovou interpretací. Scéna lovu nevyplňuje celou stěnu, ale je na severu přerušena portálem ozdobeným malovanou iluzivní architekturou s heraldickou reprezentací. Ve zbylém prostoru se objevuje poškozený tančící nebo na hudební nástroj hrající blázen, který představuje zvláštní kontrast k lovcům. Pod šaškem jsou kromě jeho bubnů tři zvířata: zajíc hrající na dudy a pes s kočkou ležící bok po boku. Dalšího blázna najdeme přímo v lovecké scéně. Vede přitom na jakémsi vodítku zvíře zjevně absurdní vzhledem k tomu, že se objevuje ve vyobrazení lovu – jde totiž o divoké prase stejného druhu, jaké loví lovci opodál. Gesto bláznovy ruky, která je pozdvihnutá vzhůru, přitom úzce odpovídá gestu jednoho z jezdců mezi lovci. Konečně ve skupině sledující lov z pozadí najdeme muže, který chrání svůj pohár před žádostivou rukou své společnosti.

Tyto marginálie dosavadní literatura fakticky pomíjí, nebo se spokojuje s tím, že jde o kuriozity, či obrazový ornament podobného druhu jako zelená vegetabilní dekorace, která obraz rámuje. Všechny tyto prvky však kladou důležitou otázku o charakteru celého vyobrazení. Blázen se zjevně vysmívá lovcům, žena snažící se zmocnit poháru je v ostrém kontrastu k mladému páru, který jede na jediném koni, a konečně tančící (?) blázen doprovázený nesmyslně se chovajícími zvířaty se vysmívá celému obrazu po způsobu převráceného světa.⁷⁹ Invaze bláznovství tak převrací a znejišťuje význam obrazu. Zábavná událost patřící k životu šlechty se stává alegorií svého druhu. Divák, který si všimne těchto odkazů, se nutně ptá, zda neodkazují na marnivou hloupost loveckých slavností, nebo pošetilost nestálé lásky, která se obrací v hanebný chtíč. Tuto interpretaci podporují i další výjevy umístěné

⁷⁵ Viz scénu ve vlámských knihách hodiněk reprodukováných v Mezger, Hofnarren (pozn. 3), s. 57, kde se objevuje scéna se dvěma zápasícími rytíři, dvěma dámami a bláznem. Pro spojení emblémů turnajových rytířů s konceptem bláznivosti viz Ritter Turnier (pozn. 29), s. 204–213.

⁷⁶ Biblioteca Nazionale Marciana, Venice, Ms. lat. I 99, fol. 5v.

⁷⁷ Mezger (pozn. 3), s. 42.

⁷⁸ Krása (pozn. 7), Krása (pozn. 44).

⁷⁹ Pár jedoucí na jediném koni sloužil jako alegorie pravé lásky a máme jej doložený na celé řadě příkladů, Herbert Bald, *Liebesjagd. Eine Wandmalerei de 15. Jahrhundert im Schloß zu Lohr am Main*, Würzburg 2011, s. 20–23 a 50–60.

v místnosti – Paridův soud, dvojitý obraz dvou milenců a zlé babice, která kazí štěstí dvou manželů v okenní špaletě, i vyobrazení Judity vítězí nad Holofernem právě díky jeho chtíči. Možná, že odsouzení nemělo být cynicky nesmlouvavé, ale je těžké předstírat, že v obrazech přítomné není.⁸⁰ Blázni z Žirovnice, Hrádku nebo Mostu v žádném případě nepostrádají v obraze svůj význam, ale ten lze odvodit jen z kontextu ostatních výjevů. Blázen sám nevyjadřuje nic. Ve striktním smyslu, jeho vlastní postoj či řeč opravdu neexistuje.⁸¹ Přesto je bláznova přítomnost zásadní a nevyhnutelně pokrývá význam celku. Jeho přítomnost je otevřenou otázkou, výzvou pro diváka, jehož jistota je nutně otřesena – měl mít obraz sarkastický smysl, nebo je nepohodlná přítomnost blázna pouze okrajový žertík? Vědomá uzurpace, kterou má žert na svědomí, podvazuje naše pokusy vnutit obrazu pozitivní nebo negativní význam. Historik umění by však před touto dvojnáčetností neměl zavírat oči. Znovu se tak opakuje, že středověkou kulturu nelze sevřít termíny binárních opozic.⁸² Středověcí lidé nacházeli očividně zálibu v takové hravé obojetnosti a využívali ji ke konstruování smyslu i jeho udržení v paměti. Pozdně středověké obrazy šašků, které jsem popsal v přechozích odstavcích, dokládají, že ona překvapivá mnohoznačnost není jen záležitostí umění na Západě, ale že příklady originální ikonografie najdeme i v pozdně středověkém umění Čech.

⁸⁰ Detailní analýzu Žirovnických maleb se chystám publikovat ve zvláštním příspěvku.

⁸¹ Foucault (pozn. 65), s. 14.

⁸² Michael Camille, *Image on the edge*, Cambridge, Massachusetts 1992, s. 29.