

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Výtvarné řešení a ilustrace raně novověkých
vědeckých tisků v českých sbírkách**

Bc. Eliška Valdmanová

Plzeň 2019

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

**Výtvarné řešení a ilustrace raně novověkých
vědeckých tisků v českých sbírkách**

Bc. Eliška Valdmanová

Vedoucí práce:

Mgr. Petra Hečková, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2019

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2019

.....

Poděkování

Chtěla bych poděkovat Mgr. Petře Hečkové, Ph.D. odborné vedení, vstřícnost, trpělivost a cenné rady, které mi pomohly zpracovat tuto diplomovou práci. Mé poděkování patří také slečně Janě Valdmanové za odborné konzultace výtvarného řešení ilustrací.

Obsah

1	Úvod	7
2	Ilustrace	10
2.1	<i>Vědecká ilustrace</i>	10
2.1.1	Umístění vědecké ilustrace	12
3	Grafika	14
3.1	<i>Reprodukční a volná grafika</i>	15
3.2	<i>Druhy grafických technik</i>	15
3.3	<i>Tisk z výšky</i>	16
3.3.1	Dřevořez	16
3.3.2	Dřevoryt	18
3.4	<i>Tisk z hloubky</i>	19
3.5	<i>Lept</i>	19
4	Zvířata ve středověké a renesanční kultuře a jejich symbolický význam	21
4.1	<i>Základní prameny</i>	21
4.2	<i>Středověké bestiáře</i>	22
4.3	<i>Knihy emblemat</i>	23
4.4	<i>Pojetí Historiae naturalis v renesanci</i>	25
5	Conrad Gessner	27
5.1	<i>Gessnerova díla</i>	27
5.2	<i>Historia animalium</i>	28
5.3	<i>Ilustrace v Historia animalium</i>	30
6	Ulisse Aldrovandi	34
6.1	<i>Aldrovandiho díla</i>	35
6.2	<i>Ornithologia</i>	36
6.3	<i>De animalibus insectis libri septem</i>	39
6.4	<i>Ilustrace v Aldrovandiho dílech</i>	40
7	Vědecká zoologická ilustrace v českých zemích	43
7.1	<i>Joris Hoefnagel</i>	44
7.2	<i>Václav Hollar</i>	44
7.3	<i>Bohuslav Balbín</i>	45

8	Analýza vědeckých ilustrací	47
8.1	<i>Grafika orla</i>	47
8.1.1	De Aquila germana - Gessner	48
8.1.2	De Aquila chrysaeto - Aldrovandi	49
8.1.3	Komparace vyobrazení orla v Gessnerově a Aldrovandiho díle	51
8.2	<i>Grafika kura domácího</i>	53
8.2.1	De Gallo gallinaceo - Gessner	54
8.2.2	Gallinis turcicis - Aldrovandi	56
8.2.3	Komparace vyobrazení kohouta v Gessnerově a Aldrovandiho díle	58
8.3	<i>Grafika papouška</i>	59
8.3.1	De Psittaco – Gessner	60
8.3.2	De Psittaco – Aldrovandi	62
8.3.3	Komparace vyobrazení papouška v Gessnerově a Aldrovandiho díle	64
8.4	<i>Porovnání výtvarného doprovodu referenčních děl</i>	65
9	Závěr	67
10	Resumé	68
11	Seznam použitých zdrojů	69
12	Seznam obrazů v obrazové příloze	72
13	Obrazová příloha	74

1 Úvod

Předmětem diplomové práce je představit výtvarné řešení ilustrací ve vybraných raně novověkých tiscích. Pozornost je zaměřena zejména na tisky z oblasti biologie, konkrétně zoologie. Analyzovány jsou ilustrace v zoologických spisech Conrada Gessnera a Ulisse Aldrovandiho, které byly vydané na přelomu patnáctého a šestnáctého století. Chtěla jsem se podrobněji zaměřit jen na komparaci děl dvou osobností, které reprezentují zoologickou vědu na konci 16. století. Naproti tomu ve století sedmnáctém vlivem obchodu a zámožských plaveb dochází k prudkému rozvoji vědeckého poznání, které je již charakteristické jiným diskurzem.

Fenomén grafiky představuje kapitolu, která je v českém prostředí prozkoumaná jen velmi málo. V Čechách se tímto tématem zabývá Petra Zelenková, která svými díly *Barokní grafika 17. století v zemích Koruny české a Skrytá tvář baroka*¹ zde sice neposkytuje ucelené poznání v oblasti novověké grafiky, ale činí určité náhledy do tohoto světa. Autorka se věnuje především oblasti světské a náboženské grafiky, avšak nikoli vědecké. Proto jsem vycházela především z cizojazyčné literatury, která se zabývá ilustracemi zoologických děl v raném novověku. Stěžejními texty se staly *Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*² od Christy Reidl-Dorn, ve kterém se zabývá přímo osobami Gessnera a Aldrovandiho a rozborem jejich děl po všech stránkách. Dále pak kniha *Animals as Disguised Symbol in Renaissance art*³ od Simony Cohen, v níž se autorka zabývá vztahem mezi středověkou symbolikou a ikonografií zvířat v renesanci, která se promítá i u raně novověkých encyklopedistů. Další významnou prací k tomuto tématu je kniha *A Cultural History of*

¹ ZELENKOVÁ, Petra. Barokní grafika 17. století v zemích Koruny české: [Národní galerie v Praze, Sběrka grafiky a kresby] = Seventeenth-century baroque prints in the lands of the Bohemian Crown: [National Gallery in Prague, Collection of Prints and Drawings]. Praha: Národní galerie, 2009. ISBN 978-80-7035-435-3.

² REIDL-DORN, Christa. Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi. Köln: Böhlau, 1989. ISBN 3-205-05262-5.

³ COHEN, Simona. Animals as Disguised Symbol in Renaissance art. Boston, 2008. ISBN 978-90-04-17101-5.

*Animals in the Renaissance*⁴ od Bruce Boehra, předkládající komplexní pohled na zvířata v období renesance. A z dalších dílčích studií, které se tomuto tématu věnují.

Cílem této práce je alespoň zčásti představit výtvarné řešení ilustrací raně novověkých vědeckých tisků z oblasti zoologie a jejich symbolickou mnohohrstevnatost. K analýze a komparaci vybraných vědeckých ilustrací byly vybrány reprezentační grafiky z děl nejznámějších zoologů v 16. století. A to Conrada Gessnera a Ulisse Aldrovandiho, jejichž díla jsou v německých překladech součástí historických fondů v českých sbírkách, především v zámeckých knihovnách.

V první části práce se zabývám samotným pojmem ilustrace, její funkcí a způsobem provedení. Dále je pozornost věnována již samotné vědecké ilustraci, vymezením tohoto termínu, poměru estetické a faktické stránky v ní obsažené. Také její vztah ke knize jako artefaktu, a především její funkci a významu. Prostor je také věnován důležitému aspektu umístění vědecké ilustrace buď v podobě volných listů nebo knižních ilustrací.

Oddíl věnovaný grafice je neméně důležitý při pochopení všech souvislostí spojených s vědeckými tisky raného novověku. Protože v tomto období byla právě grafika technikou, která se uplatňovala při knihtisku. Pozornost je věnovaná především technikám, které byly využívány pro vytváření ilustrací ve stěžejních dílech této práce.

V kapitole *Zvířata ve středověké a renesanční kultuře a jejich význam* a následujících bude nastíněna kontinuálně se vrstvicí zvířecí symbolika. Ta byla vytvářena již od starověkých pramenů, přes středověké bestiáře a emblematickou literaturu, která se poté obohatila o nové podněty získané na základě pozorování přírody, poznatky ze zámožských cest a znalosti z jiných humanistických odvětví. Tyto kapitoly tvoří pozadí pro nastínění hluboké tradice symboliky zvířat, která se odrážela a promítala v encyklopedických dílech Conrada Gessnera a Ulisse Aldrovandiho.

V další části práce bude věnována pozornost právě vybraným osobnostem Conrada Gessnera a Ulisse Aldrovandiho a jejich dílům. Zde budou analyzována jejich vydaná díla a zejména nejznámější spisy. U Gessnera jím je *Historia animalium*.

⁴ BOEHRER Bruce: *A Cultural History of Animals in the Renaissance*. Oxford: Berg, 2007. ISBN 978-1-84520-395-5.

V případě Aldrovandiho se zaměřuji především na díla publikovaná v průběhu jeho života, kterými jsou svazky *Ornithologiae* a *De animalibus insectis libri septem*.

Oddíl kapitol nazvaný *Vědecká zoologická ilustrace v českých zemích* se zabývá situací vědecké zoologické ilustrace na našem území, která vyplývá ze středověké tradice zobrazování zvířat. Jsou zde vybráni výraznější umělci a teoretici raného novověku, kteří se tímto tématem zabývali. Z výtvarné oblasti je zde zmiňován Matthioli, Roelandt Savery, Joris Hoefnagel a Václav Hollar. Oblast teoretickou v tomto období reprezentuje postava Bohuslava Balbína.

Poslední část práce se zabývá symbolikou, analýzou a uměleckým popisem několika vybraných vědeckých ilustrací, které pocházejí z děl Gessnera, Aldrovandiho. K analýze byly vždy vybrány grafiky od obou autorů. A to orla rodu *Aquila*, jako nejznámějšího představitele dravců. Dále samce kura domácího, který je v dnešní době nejužívanějším hospodářským zvířetem. A papouška, který se zde objevuje jako příklad rozvoje zoologie díky zámořským objevům. Všechny tyto grafiky jsou následně porovnávány z hlediska výtvarného provedení. Práce se také věnuje celkovému zhodnocení výtvarného doprovodu obou děl.

2 Ilustrace

Pojem ilustrace pochází z latinského „*illustrare*“, což znamená osvětlovat, vysvětlovat, objasnit.⁵ Ilustrace je uměleckým projevem, který doprovází literární myšlenky umělecké nebo vědecké povahy.⁶ Knižní ilustrace většinou tvoří názorný doprovod textu, její funkcí je osvětlit text a učinit ho pro čtenáře srozumitelnější, avšak taktéž může mít pouze zdobnou funkci, například v podobě iluminace.⁷ V širším slova smyslu lze za ilustraci považovat každé vyobrazení v knize. V užším významu se ilustrací rozumí originál určený k reprodukci především prostřednictvím grafických technik.⁸

Ilustrace v podobě malby byla využívána ve středověku především v podobě iniciál či iluminací. Ale poté byla její podoba spíše kresebná, která byla způsobilější jako základ pro grafické techniky uplatňované s počátkem knihtisku a hromadné výroby knih. K tomuto zhotovení mohou být použity grafické techniky dřevořezu, dřevorytu, různých technik rytin či leptů. Ty byly nejčastěji využívány a rozvíjeny po celé období renesance.

Podle žánru, způsobu provedení a čtenářské orientace rozeznáváme dva typy ilustrací. A to ilustraci literární a vědeckou. Ilustrace krásné literatury neboli ilustrace literární poukazuje k nějaké myšlence v textu a umocňuje literární dílo výtvarným zážitkem. Ke knižní předloze buď vytváří volnou uměleckou paralelu, nebo je s ní spjata těsně díky vyprávěcí schopnosti. Naproti tomu vědecká ilustrace se vyznačuje popisnou názorností a poukazuje k objektu, který reálně existuje mimo text.⁹

2.1 Vědecká ilustrace

Vědeckou ilustraci lze chápat jako samostatný výtvarný obor. Spojuje dva na první pohled odlišné obory, a to vědu a umění. Ve vědecké ilustraci výtvarný projev věrně následuje text, jeho poznávací záměry a snaží se ho co nejpřesněji vystihnout. Uplatňuje se tehdy, když autor vzbudí ve čtenáři potřebu konkrétní představy objektu, který není slovy tak dobře popsateľný, předchází tak nesprávnému pochopení vědeckého textu. Některé vědecké publikace by tak nebyly bez ilustrace vědecky

⁵ ŠINDELÁŘ, Dušan. *Vědecká ilustrace v Čechách*. s. 13.

⁶ MATĚJČEK, Antonín. *Ilustrace*. s. 7.

⁷ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : malířství, sochařství, grafika*. s. 142-143.

⁸ AGTE, Rolf; Jiří ŠERÝCH. *Slovník světové kresby a grafiky*. s. 453.

⁹ VOIT, Petr. *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století, I. DÍL*. s. 389.

přesvědčivé nebo jen sdělitelné.¹⁰ Na rozdíl od literární ilustrace jde u vědecké ilustrace o názorné zobrazení a o předmětný vztah k textu.¹¹ Jejím cílem je tedy instruktivní a názorné objasnění relevantních textových míst vědeckého spisu prostřednictvím kresby či grafiky.¹²

Vědeckou ilustraci lze posuzovat jak po stránce faktické, tak estetické, proto musí zobrazovací technika a výtvarná kompozice respektovat princip vyobrazené skutečnosti. Na rozdíl od literární ilustrace si umělec nemůže dovolit osobitě upravovat tvar či barevnost zachycovaných objektů pro své umělecké záměry.¹³ Jde zde nejprve o uměleckou objektivitu a teprve tím o subjektivitu. Tato názornost skutečnosti je považována za hlavní znak ilustrace ve vědeckých tiscích.

Estetická kritéria nejsou u vědecké ilustrace tak dominantní jako v případě ilustrace literární. Vědecká ilustrace se také díky své faktické názornosti nemusí řídit aktuálním uměleckým směrem. Ve vědecké ilustraci je určující vědeckovýzkumný záměr, kterému se musí podříditi cíle výtvarné. Pokud hovoříme o její estetické stránce, je zde přítomná pouze bezděčně.¹⁴ Ale i vědecká ilustrace může zastávat funkci estetickou nebo dekorativní, avšak v tom případě se jedná o funkci druhotnou.

Vědecká ilustrace není vázána přímo na knihu jako fyzický artefakt. Samozřejmě, stejně jako jiné druhy ilustrací, umělec musí přihlížet k takovým okolnostem, jako je velikost, formát knihy, způsob zalamování či typ písma. Avšak tyto znaky nejsou tak určující jako například v případě literární ilustrace. Vědecká ilustrace totiž také může působit v oblasti volných grafických listů a nepůsobí pouze v knize, není tedy na knize bezprostředně závislá.¹⁵

Také funkce vědecké ilustrace se mění společně s funkcí vědy. Vědecký a informační záměr určuje podmínky, kterým se musí výtvarná forma ilustrace podříditi.

¹⁰ ŠINDELÁŘ, Dušan. Vědecká ilustrace v Čechách. s. 7.

¹¹ ŠINDELÁŘ, Dušan. Vědecká ilustrace v Čechách. s. 14.

¹² BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník : malířství, sochařství, grafika . s. 142-143.

¹³ ŠINDELÁŘ, Dušan. Vědecká ilustrace v Čechách. s. 8.

¹⁴ VOIT, Petr. Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století, I. DÍL. s. 389.

¹⁵ ŠINDELÁŘ, Dušan. Vědecká ilustrace v Čechách. s. 9.

Avšak je podmíněna aspektem, z kterého na konkrétní ilustraci pohlížíme. Lze tak o ní hovořit jako o vědeckém dokumentu, stejně tak jako o samostatném uměleckém díle.¹⁶

Význam vědecké ilustrace je proměnlivý také v závislosti na kulturním vývoji. Se vznikem knihtisku se význam vědecké ilustrace velmi zvýšil. Stejně tak, jak zesílil dosah tištěné knihy. S náročnějšími požadavky na úroveň tisku také stupňuje nárok na preciznost ilustrace. Ta tak ztrácí svůj unikátní rukopisný charakter a musí přihlížet k povaze a možnostem tisku. Avšak díky většímu kvantitativnímu šíření vědeckých ilustrací dochází k zvýšenému významu vizuální stránky četby a její lepší pochopení čtenářem.¹⁷

2.1.1 Umístění vědecké ilustrace

Pro umístění vědecké ilustrace je zásadní rozlišovat, zda se jedná o tisky umístěné na volných listech, nebo o knižní ilustraci. Volné listy působí v podobě prvotisků o jednom listu, které jsou následně vlepeny či svázané do knih, plakátů či kalendářů. Volná ilustrace se také může objevovat jako příloha tvořící samostatný list. Tím vynikne její samostatnost a důležitost. Nejčastějším případem tohoto užití jsou ilustrace dominantně umístěné na celé stránce, nebo její části s podtitulkem.¹⁸ Skutečnost, že volné grafické listy byly vkládány a následně svazovány do knih je evidentní již při prvním pohledu na knihu, protože grafiky ilustrací jsou v řadě případů tištěny na odlišný typ papíru než zbytek knihy.

Knižní ilustrace nabízí umístění vyobrazení několika způsoby, může být vzhledem k textu oblomená nebo volná. V rukopisných dílech je ilustrace přidávána volně a spontánně, v tištěných pracích již naopak jde o promyšlenou volbu umístění, její korespondence s tiskem, typem a velikostí písma, šířkou okrajů apod.¹⁹

Specifickým druhem umístění ilustrace je její prolínání s textem. To se děje především pomocí liter a legendy. Tento způsob je obvyklý u zoologických a botanických spisů, ve kterých je obraz komentován přesnými údaji, jenž například upozorňují na konkrétní partii nebo funkci. Vznikají tak osobitá výtvarná díla, která v sobě kombinují

¹⁶ ŠINDELÁŘ, Dušan. *Vědecká ilustrace v Čechách*. s. 10.

¹⁷ ŠINDELÁŘ, Dušan. *Vědecká ilustrace v Čechách*. s. 101.

¹⁸ ŠINDELÁŘ, Dušan. *Vědecká ilustrace v Čechách*. s. 99.

¹⁹ ŠINDELÁŘ, Dušan. *Vědecká ilustrace v Čechách*. s. 98-99.

kresbu, legendu, vlastní text, nebo také typ písma. Proto mohou být i tyto kresby vnímány čistě v estetickém smyslu.²⁰

Ilustrace s textem se také nacházejí na titulním listu. Titulní listy začaly vznikat na přelomu 15. a 16. století, především jako součást vědeckých knih.²¹ Jejich úkolem bylo rychle čtenáře poučit o obsahu díla, o autorovi, nakladateli a základních údajích o vytištění. Jejich smysl byl propagační, měly chválit autora a dílo samotné.²²

²⁰ ŠINDELÁŘ, Dušan. *Vědecká ilustrace v Čechách*. s. 98-99.

²¹ VOIT, Petr. *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století, I. Díl*. s. 931.

²² ŠINDELÁŘ, Dušan. *Vědecká ilustrace v Čechách*. s. 99.

3 Grafika

Pojem grafika pochází z řeckého slova „*grafein*“, které znamená psát, rýt či kreslit. V širším slova smyslu lze tento termín chápat jako přenos viděných forem do soustavy linií, bodů a ploch. V užším slova smyslu je to tvořivé přehodnocení umělcovy volné kresby řemeslným zpracováním v určitém materiálu s cílem zhotovit otisk neboli rozmnožit dílo do jistého počtu exemplářů.²³

Grafika prodělala ve spojení s vývojem umění velké přeměny. V počátcích byla spojena s knihou a knihtiskem, ve kterém plnila úlohu dekorace a ilustrace. Poté byla od reprodukční úlohy oddělena díky několika velkým uměleckým osobnostem, které v grafice našly svůj nejvlastnější výraz.²⁴ Takovým umělcem byl například Albrecht Dürer, který pochopil význam dřevořezu jako správnou propagaci výtvarného umění a jeho reprodukci. A povznesl tak dřevořez na techniku rovnocennou malbě. Tato změna pojetí dřevořezu zapříčinila jeho nový rozmach po jeho umělecké stránce.²⁵

Grafika společně s knihtiskem hrála důležitou roli v novověké společnosti, především jako zásadní informační prostředek. Jako nejrozšířenější sdělovací médium prostřednictvím obrazu zasahovala do většiny oblastí života, přinášela novinky a informace ze společnosti, náboženství, politiky a vědy. Novověká grafika tedy není pouze uměleckým fenoménem, ale je třeba vzít v potaz i její dokumentární hodnotu.²⁶

Grafickou tvorbu lze dělit na originální a reprodukční, volnou a užitou grafiku. Originální grafickou reprodukcí se rozumí otisky, které vznikly tak, že podle originální předlohy jiného autora je ručně zpracována tisková forma, ze které je následovně proveden ruční tisk v omezeném nákladu. V reprodukční grafice pracují řemeslní grafici, kteří zhotovují tiskovou formu podle kresebné předlohy výtvarného umělce. Jejím cílem je rozmnožit předlohu co nejvěrněji, ve velkém nákladu, za použití tiskových metod.²⁷

²³ KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*. s. 11.

²⁴ KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*. s. 11.

²⁵ BOUDA, Cyril. *Grafické techniky*. s. 48.

²⁶ ZELENKOVÁ, Petra. *Barokní grafika 17. století v zemích Koruny české*. s. 5.

²⁷ KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*. s. 11.

3.1 Reprodukční a volná grafika

Grafická reprodukce je následkem zájmu renesanční společnosti o bližší styk s uměním. Od reprodukčních tisků je však požadováno více než jen mechanický přepis obrazu. Jde o postižení neopakovatelné atmosféry vyobrazení a jeho estetické stránky. Reprodukčním umělcem pak nazýváme toho, kdo vytváří dílo, jehož podkladem je cizí předloha. Do své práce vkládá osobitost, avšak takovým způsobem, že základní smysl originálního díla není zkreslen.²⁸

Zatímco rytce kopie jejich grafických listů poškozovaly, protože ohrožovaly prodej jejich děl, malíři měli naopak o kopie zájem, jelikož tímto způsobem se jejich díla šířila. Prostřednictvím reprodukčních rytin se tak mezi lidmi šířila umělecká díla, která by pro ně zůstala většinou nepřístupná.²⁹

Termínem volná grafika označujeme tvorbu volných grafických listů, které nemají žádný přímý praktický účel nebo určení. Za grafický list je považováno dílo vzniklé otiskem matrice na papír. Užitou grafiku lze chápat jako obor umění, který zušlechťuje zobrazení nebo písmo. Je vždy vázána na nějaký praktický úkol, jako například knihtisk, typografii, ex libris, atd. V případě užití grafiky za originál považujeme pouze předlohu, rozmnožené exempláře jsou, na rozdíl od volné grafiky, reprodukci.³⁰

3.2 Druhy grafických technik

Podle způsobu tisku a použití nástrojů dělíme grafické techniky na tisk z výšky, tisk z hloubky a tisk z plochy. Tisk z výšky pracuje s matricí, ze které se otiskuje jen to, co grafik neodřezal nebo neodryl. Mezi tyto druhy tisku patří dřevořez, dřevoryt, šrotový tisk, linoryt a linořez. Hlubotiskové tisky dělíme na mechanické a chemické, někdy též nazývané suché a mokré. Mezi mechanické řadíme rytiny jako mědiryt, oceloryt, suchou jehlu, mezzotintu, tečkovanou rytinu, puncovanou rytinu.³¹ K chemickým zařazujeme techniky, u kterých jsme k vytvoření reliéfu na matrici použili kyselinu. Jsou to techniky leptu jako čárový, tečková manýra, křídový lept, měkký kryt, akvatinta a další.³² Při

²⁸ ŠINDELÁŘ, Dušan. *Vědecká ilustrace v Čechách*. s. 13.

²⁹ AGTE, Rolf; Jiří ŠERÝCH. *Slovník světové kresby a grafiky*. s. 34-35.

³⁰ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : malířství, sochařství, grafika*. s. 121.

³¹ KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*. s. 65.

³² BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : malířství, sochařství, grafika*. s. 366.

tomto tisku je naopak snímána barva, která je zatřena v hloubce rytých nebo leptaných čar matrice. U tisku z plochy barva nevystupuje z plochy ani pod ni, tisknoucí partie se nachází ve stejné rovině jako ostatní místa tisknoucí plochy. Využívá se zde principu vzájemného odpuzování mastnoty a vody. K této kategorii řadíme litografii křídovou, škrábanou, pérovou a další.

3.3 Tisk z výšky

Princip tohoto způsobu tisku spočívá v tom, že se obraz nakreslí na tiskovou matici. Poté se místa, která nejsou určena k tisku, z povrchu odstraňují různými mechanickými nebo chemickými postupy. Na zbylá vyvýšená místa se tamponem či navalováním pomocí válce nanese tisková barva. Tisk je proveden za použití malého tlaku ručně nebo lisem a je snímán obtiskem na připravený papír. Pro tiskovou formu lze použít různý materiál, například dřevo či kov. Díky nízkému tlaku během tisku se materiál málo opotřebovává, a tak snese vysoký náklad.³³ Při tomto způsobu tisku se barva na potiskovaných plochách tlačí k okrajům a způsobuje tak jejich tmavší zbarvení. Zároveň s mírným protlačením kresby na rubu papíru dodávají otištěné kresbě specifický charakter.³⁴

3.3.1 Dřevořez

Ve 14. století se dřevořezy začaly objevovat v Evropě, první dřevořezy vycházely z jednoduché lineární kresby, poté se snažily o efektnější a bohatší vyjádření. Zobrazení někdy bývalo doplněno textem vyrytým v matici. Jednalo se o takzvané deskotisky.³⁵ Tento způsob tisku se v Evropě vyvinul koncem 14. století. Při tomto postupu je písmo spolu s ilustrací vyřezáváno do jednoho štočku – bloku – na celé straně, každou stránku bylo potřeba vyřezat zvlášť.³⁶ Tisk byl možný pouze na jedné straně papíru, do knihy tedy nešlo tisknout oboustranně. Za dobu největšího rozkvětu těchto knih lze považovat 15. století, kdy obrázky začínají být také ručně kolorovány. Poté byl blokový tisk postupně vytlačován z dřevořezáčských dílen tiskem z pohyblivých liter, tedy knihtiskem.³⁷

³³ BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník : malířství, sochařství, grafika .s. 367.

³⁴ AGTE, Rolf, Jiří ŠERÝCH. Slovník světové kresby a grafiky. s. 498.

³⁵ MICHÁLEK, Ondřej. Kapitoly z černého umění. s. 11.

³⁶ BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník : malířství, sochařství, grafika .s. 50.

³⁷ RAMBOUSEK, Jan. Dřevořez, dřevoryt a příbuzné techniky. s. 20-22.

V 15. století byl pro svět grafiky významný objev knihtisku. Již dříve se objevovaly tendence k osamostatnění textu a obrazu. Nejprve byly celé textové pasáže vyřezávány na zvláštním štočku, který byl k obrazu kladen až při tisku. Poté přišel Johannes Gutenberg s myšlenkou sestavovat texty celých stránek z pohyblivých liter.³⁸ Také vynalezl stroj na odlévání volných kovových liter. Díky Gutenbergovým pomocníkům se objev knihtisku rychle šířil po Evropě, vznikaly tak tiskárny v Mohuči, Kolíně nad Rýnem, Římě či Paříži. Do Čech knihtisk pronikl velmi rychle, za první tisk na našem území je považována *Kronika trojánská*, vytištěna 1468 v Plzni.³⁹ Zatímco předtím byla kresba, její vyřezání i ruční tisk záležitostí jednoho umělce, s rozvojem tiskáren se začali dřevořezáči spojovat do nových specializovaných cechů.

V dřevořezu převládalo vytváření černé kresby na bílém pozadí. Ale také se objevily snahy o vyzkoušení jiných variant. Jednou z nich je dřevořez bílé linie. Technika spočívá v negativním zobrazení, kresba je vysvětlována z tmavé plochy pozadí. Na dřevořezu je tedy odřezána linie kresby a pozadí zůstává tmavé. Dřevořez bílé linie je tak prvním pokusem o šerosvitové působení.⁴⁰

Na konci 16. století čelil dřevořez konkurenci mědirytu a leptu, které ho předčily v tónovém bohatství i možností jemnějšího provedení. Byl dokonce vytlačen i z oblasti výzdoby typografické knihy.⁴¹ Jeho technické možnosti nemohly dosáhnout stejných účinků jako jemné šrafury mědirytin. Dřevořez nakonec ztrácel uměleckou autonomnost a v 17. století se omezil pouze na nenáročné úlohy populární grafiky.⁴²

Při dřevořezu je tiskovou formou vyhlazená dřevěná deska, která je řezaná podél kmene stromu po létech. Nejčastěji je voleno dřevo hrušky, jabloně, ořechu, lípy či topolu. Dřevo musí být suché, bez suků a trhlin. Deska je pak následně zpracována ostrými noži a dláty tak, že jsou vyhloubena místa, která se nemají tisknout. Kresba tedy zůstává vyvýšena nad ostatní hmotu dřeva a po nanesení barvy ji lze otisknout.⁴³ Kresba je do štočku vyřezávána zrcadlově obráceně.

³⁸ KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*. s. 27-28.

³⁹ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : malířství, sochařství, grafika* .s. 173.

⁴⁰ KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*. s. 28.

⁴¹ KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*. s. 30.

⁴² AGTE, Rolf, Jiří ŠERÝCH. *Slovník světové kresby a grafiky*. s. 31.

⁴³ KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*. s. 23.

Kresba se na dřevěné desce rozvrhuje přímo tužkou a poté je vytáhnutá tuší. Linie kresby se poté opatrně obřezávají ostrými ocelovými noži s krátkou čepelí. Hloubka zářezu je řídit hustotou kresby. Postupuje se od detailů k větším celkům, po obřezání linií kresby se pomocí dlátka odstraní zbylá masa dřeva. V průběhu práce nástroje stále přibrušujeme. Již v průběhu řezání je dobré pořizovat takzvané stavy – zkušební otisky, na jejichž základě jsou prováděny korektury až do konečné podoby dřevořezu.⁴⁴

3.3.2 Dřevoryt

Dřevoryt vznikl na přelomu 17. a 18. století díky experimentu mědirytce Thomase Bewicka, který se snažil docílit na dřevěné desce efektů mědirytiny. Na rozdíl od pracovního dřevořezu, ve kterém se musí linie oboustranně obřezávat nožem. V dřevorytu hrot rydla vyrývá přímo do dřevěné desky čáry, které se při tisku jeví jako bílé na černém a v celku poskytují souvislý polotón, který umožňoval lepší propracovanost tvarů a vytváření nejjemnějšího odstupňování tónů.⁴⁵ Bewickův objev dřevorytu se díky lepšímu zvládnutí hmoty a stupňování pultónových hodnot velmi rychle těšil oblibě. Technika se rozšířila do ateliérů umělců a zásluhou věrné a rychlé reprodukce dominovala v knižní grafice. Dřevoryt se tónováním mohl vyrovnat mědirytu, ale vydržel více tisků, to přispělo ke zlevnění a lepší dostupnosti ilustrovaných knih.⁴⁶

Štoček pro dřevoryt je odřezáván příčně z kmene stromu, který svou hutností a tvrdostí předčí mědirytovou desku.⁴⁷ Vyhoblováním a vyhlazením takto napříč řezané plochy lze získat plochu, která byla svými vlastnostmi podobná ploše kovové. Pro tyto účely je tak nejvíce hodí dřevo zimostrázu, ale lze také použít dřevo levnější hrušky, švestky, buku či třešně. Do upraveného dřeva lze rýt bez obavy, že se bude dřevo trhat či lámat. Naopak, vryp do dřeva je čistý a ostrý.⁴⁸

Do příčného dřeva se ryje dřevoryteckými rydly, která jsou podobná těm mědiryteckým. Jejich tvar bývá buďto trojúhelníkový nebo čtyřúhelníkový. Jejich hrot je špičatý či plochý.⁴⁹ O správném provedení rytiny se přesvědčujeme již v průběhu práce

⁴⁴ KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*. s. 32-34.

⁴⁵ RAMBOUSEK, Jan. *Dřevořez, dřevoryt a příbuzné techniky*. s. 81.

⁴⁶ KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*. s. 39.

⁴⁷ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. s. 87.

⁴⁸ RAMBOUSEK, Jan. *Dřevořez, dřevoryt a příbuzné techniky*. s. 81, 166.

⁴⁹ RAMBOUSEK, Jan. *Dřevořez, dřevoryt a příbuzné techniky*. s. 167-169.

na zkušebních otiscích, takzvaných stavech. Ty provádíme ručně pomocí knihařské kostky na tenký papír. Pokud s podobou dřevorytu nejsme spokojeni lze na desce provést další korektury.⁵⁰ Technika tisku je při dřevorytu stejná jako u dřevořezu. Lze také provést i vícebarevné dřevoryty při tomto úkonu je nutné pro každou barvu vyrýt zvláštní desku.⁵¹

3.4 Tisk z hloubky

Metoda tisku z hloubky je jen o málo mladší než tisk z výšky. Ale z uměleckého hlediska jí bylo dosaženo nejlepších výsledků. Podstata tohoto tisku spočívá v tom, že linie kresby jsou mechanickým nebo chemickým postupem vyhloubeny pod úroveň hladkého povrchu kovové desky. Do těchto prohloubenin se vtírá tiskařská barva, která se z ostatního povrchu desky stírá. Barva tedy ulpívá pouze v rýhách štočku. Otisk nákresu je snímán za použití velkého tlaku tiskového stroje, při kterém je papír vmáčknut do rýh v desce, od kterých přijímá barvu.⁵² Materiál musí být dostatečně pevný, aby při tlaku v lisu neuhýbal a zároveň musí vydržet vícenásobné barvení a stírání přebytečné barvy z povrchu desky.⁵³ Proto se k tomuto typu tisku užívá štoček vyrobený z mědi, oceli, zinku, mosazi, stříbra apod.⁵⁴

Pro tisk z hloubky je charakteristické, že po sejmutí papíru ulpívá barva na jeho povrchu v lehkém reliéfu. Opracované okraje tiskové formy jsou přitom vtačeny do povrchu papíru, takže kolem obrazu vzniká patrný reliéfní rámeček.⁵⁵

3.5 Lept

Při užití techniky leptu je obraz vyhlouben do hladkého povrchu kovové desky pomocí některého z leptadel. Tyto postupy také souhrnně nazýváme mokré.⁵⁶ Předchůdcem leptu byly metody kovorytců v 15. století, kteří si ulehčovali zdlouhavou a namáhavou práci na ozdobné rytině pomocí zásahu kyseliny.⁵⁷ Největší rozkvět této

⁵⁰ KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*. s. 45-46.

⁵¹ BOUDA, Cyril. *Grafické techniky*. s. 17.

⁵² KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*. s. 65.

⁵³ MICHÁLEK, Ondřej. *Kapitoly z černého umění*. s. 30.

⁵⁴ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : malířství, sochařství, grafika*. s. 366.

⁵⁵ KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*. s. 65.

⁵⁶ KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*. s. 89.

⁵⁷ KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*. s. 90.

techniky nastal v 17. století a lept zatlačil všechny ostatní grafické techniky, jelikož jeho vyjadřovací prostředky byly o mnoho bohatší.⁵⁸

Technika této grafiky spočívá v provedení kresby rycí jehlou do vrstvy ochranného krytu, který pokrývá kovovou desku. Působením leptadla je pak kresba v místě obnaženého kovu vyleptaná do hloubky.⁵⁹ Pro provedení této techniky použijeme buď měděnou nebo zinkovou destičku a na její hladkou zadní stranu nanese leptací kryt.⁶⁰ Ten slouží k tomu, aby se leptadlo nedostalo k desce v jiných místech, než ve kterých budeme kreslit.⁶¹

Při tvoření kresby používáme rycí jehly. Hrot nástroje není ostrý ale naopak mírně dokulata. Využíváme pouze dva druhy jehel, slabší a silnější. Jehla má prorývat pouze leptací kryt, nesmí se zadržovat v kovu, jinak by omezovala potřebnou plynulost kresby. Kresbu na kryt přenášíme zrcadlově pomocí pauzovacího papíru. Předně jehlou zachycujeme kresbu v obrysech, které pak dále prokreslujeme.⁶² Nejprve začneme kreslit ta místa, která mají být nejtemnější. Poté přikreslujeme další a další části, které leptáme v určitých intervalech. Nakonec vyryjeme místa, která budou při tisku nejsvětlejší, a tedy nejslaběji vyleptána. Při kresbě jehlou při prorývání krytu nejde čáru zesílit větším tlakem. Záleží na tom, jak dlouho čáru leptáme. Tím totiž docílíme její větší či menší hloubky a šířky.⁶³

Po dokončení leptacího procesu desku omyjeme a do vyleptaných čar vetřeme tiskařskou čerň a provedeme tisk jako při rytině. Pokud nejsme s prvním otiskem spokojeni je nutné některé části opravit, doleptáním nebo doplněním jehlou. V případě korektur opět pokryjeme desku krytem a přikreslíme nové čáry různými směry, než jak byly nakresleny v původní kresbě. Pak celý proces leptání opakujeme. Při dalším otisku vznikne druhý stav desky. Tyto zkušební tisky jsou názornými ukázkami pracovního postupu autora na jedné desce.⁶⁴

⁵⁸ BOUDA, Cyril. *Grafické techniky*. s. 26-27.

⁵⁹ KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*. s. 90.

⁶⁰ BOUDA, Cyril. *Grafické techniky*. s. 27.

⁶¹ KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*. s. 91.

⁶² KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*. s. 98-99.

⁶³ BOUDA, Cyril. *Grafické techniky*. s. 28.

⁶⁴ BOUDA, Cyril. *Grafické techniky*. s. 29.

4 Zvířata ve středověké a renesanční kultuře a jejich symbolický význam

Pro pochopení zvířecí symboliky je potřeba uvědomit si její mnohvrstevnatost, která se utvářela v průběhu staletí již od středověku. Teoretická díla, která se zabývala zvířecí symbolikou vznikala kontinuálně, autoři čerpali ze svých předchůdců a poté na ně také odkazovali. Některé interpretace byly v renesanci zachovány, jiné byly přizpůsobeny novému kontextu a byly tak pozměněny. Symbolika se pak promítá až do doby raného novověku.⁶⁵

Během 15. století začala postupovat produkce zoologické literatury včetně vědeckých ilustrací. Jednou z příčin jejího rozvoje je pokrok ve vědě, který ovlivnil především renesanční směřování k naturalistickému zobrazování zvířat, a také návrat humanistů ke klasickým textům. Avšak i přes zavedení objektivnějších způsobů pohledu na zvířata to neznamenal, že by tradice bestiářů a alegorií přestaly hrát svou roli a byly odmítány. Naopak, symbolika a interpretace zvířat se vrstvila a stávala se více a více mnohoznačnou.⁶⁶ Nelze tedy tvrdit, že vědecké přírodovědné knihy na přelomu renesance a novověku a emblematická literatura jsou dva odlišné žánry. Protože například přísloví se zvířaty, která mají původ v literatuře zabývající se symbolikou, se objevují v dílech Ulisse Aldrovandiho i Conrada Gessnera.⁶⁷

4.1 Základní prameny

Základními starověkými prameny, které se zabývaly faunou a flórou je Aristotelovo dílo ze 3. století př. n. l. *De animalibus* a kolekce třiceti sedmi knih z roku 77 n. l. *Naturalis Historia*, které jsou dílem Plinia Staršího. U Pliniových spisů se jedná se o encyklopedii přírodních věd. Neopírá se zde o vlastní studium přírody, ale o učení, které převzal z jiných literárních pramenů. Pliniovým záměrem nebylo popsat přírodu, spíše chtěl do jediné encyklopedie shrnout z cizích spisů vše zajímavé a co stojí za

⁶⁵ COHEN, Simona. Animals as Disguised Symbol in Renaissance art. s. 2.

⁶⁶ COHEN, Simona. Animals as Disguised Symbol in Renaissance art. s. 23.

⁶⁷ ASHWORTH, W. B. Emblematic Natural History in the Renaissance, In: N. JARDINE; J.A. SECORD; E. SPARY. Cultures of Natural History. s. 36.

přečtení.⁶⁸ Tyto práce se jako jedny z prvních zabývaly popisem rostlin, živočichů a dějin v přírodě a staly se tak předlohou pro pozdější encyklopedická díla. Významný byl také soubor sedmnácti knih *De Natura Animalium* od Claudia Aeliana, který se věnoval vlastnostem zvířat prostřednictvím bajek a anekdot.⁶⁹

Tyto texty společně s lidovým vyprávěním byly základem pro *Physiologus*. Jedná se o jedno ze zásadních děl týkajících se symboliky zvířat. Spis pochází z Alexandrie a byl vytvořen pravděpodobně ve 3. – 4. století n. l. Autorství tohoto spisu je nejasné a předmětem mnoha debat, ale spekuluje se o osobách jako Petr Alexandrijský, Epifanios ze Salaminy, sv. Jeroným nebo sv. Ambrož.⁷⁰ Ať už byl autorem kdokoliv dokázal ve svém díle sloučit jak pohanské legendy řeckého, římského, hebrejského či egyptského původu, tak mysticismus i křesťanskou morálku. *Physiologus* se tak těšil velké oblibě ve středověku i renesanci. Stal se všeobecně uznávaným textem, ze kterého čerpala středověká ikonografie i poezie, také byl inspirací pro četné středověké bestiáře i pro encyklopedické spisy. Dílem byla například v 7. století inspirována *Etymologiae* Isidora Sevilského. V 8. století z textu vycházel Rabanus Maurus ve svých spisech *De universo* a *De rerum naturis*, ve kterých se snažil aplikovat antické předobrazy na dobové souvislosti. Citace *Physiologu* můžeme najít také v encyklopediích ze 12. a 13. století, například v díle *Cosmographia* od Bernarda Silvestris či v díle *De proprietatibus rerum* Bartholomea Anglica.⁷¹ Středověké encyklopedie a bestiáře inspirované *Physiologem* jsou spojovány s biblickými texty, s cnostmi a neřestmi, pokáním, kacířstvím i životy svatých. Tyto rukopisy sloužily také jako pomůcka při sestavování kázání, ve spojení s ústní kulturou se díky tomu staly legendy a symbolika ilustrovaná na příkladech zvířat rozšiřovaly do obecného povědomí lidu.⁷²

4.2 Středověké bestiáře

Dílo dominikánského kazatele Tomáše z Cantimpré, encyklopedie *Liber de natura rerum* ze 13. století, bylo jedním z nevlivnějších ve středověku z nichž bylo citováno

⁶⁸ RÁDL, Emanuel. *Dějiny biologických teorií novověku. Díl I., Od renesance na práh 19. století*. s. 68-69.

⁶⁹ OSOLSOBĚ, Jana. *Physiologus: raně křesťanská zvířecí symbolika*. s. 5-7.

⁷⁰ OSOLSOBĚ, Jana. *Physiologus: raně křesťanská zvířecí symbolika*. s. 5-7.

⁷¹ COHEN, Simona. *Animals as Disguised Symbol in Renaissance art*. s. 3-5.

⁷² COHEN, Simona. *Animals as Disguised Symbol in Renaissance art*. s. 5.

pozdějšími autory po celý středověk až do renesančního humanismu. Cantimpré vychází z rukopisu *De natura rerum* od Rabana Maura⁷³, o kterém je již zmíněno výše. V díle jsou shromážděny dobové poznatky z oblasti antropologie, zoologie, botaniky, mineralogie, astronomie či astrologie. Encyklopedie je známá ve dvou verzích tisku, první z roku 1228 obsahuje devatenáct knih a druhá z roku 1244 dvacet knih. V šesti kategoriích, čtyřnožci, ptáci, mořská monstra, ryby, hadi a hmyz, Cantimpré uvádí pět set zvířat. V souvislosti se 161 z nich uvádí alegorie duchovní, moralistické i anagogické. Anagogické alegorie souvisí především s tématy nanebevzetí a spasení, které se nacházejí v biblickém textu.⁷⁴

Dalším středověkým encyklopedickým dílem, ve kterém nalezneme podobenství se zvířaty je *Liber de probrietabus rerum* od Bartholomea Anglica. Spis je datován mezi roky 1230- 1240 a zahrnuje devatenáct knih přírodní historie. Obsahuje rozsáhlé příspěvky o ptácích a jiných zvířatech. Spis přežil ve více než dvou set rukopisech, některé z nich byly překlady do lidových jazyků, například francouzštiny a angličtiny, a také se vyhotovovaly ještě v 15. století.⁷⁵

V 16. století popularita bestiářů slábla, ale jejich odkaz nadále přetrvával. Ilustrace, říkadla, příběhy, komentáře a moralizující příklady byly přeneseny a formulovány v mnoha dílech. Například Dante Alighierim, Williamem Shakespearem, Johnem Miltonem nebo Conradem Gessnerem. Byly používány jako předloha obrazů s náboženskými i světskými motivy, knižních ilustrací či tisků. Zvířata byla i v renesanci nadále spojována s kosmickými elementy a byla chápána jako klíč k poznání za účelem morálního poučení.⁷⁶

4.3 Knihy emblemat

Emblém je literárně výtvarné dílo, v jehož obraze a textu je ukryto a zároveň odhaleno sdělení. V emblému je důležitý vztah mezi obrazem a textem. Ve většině případů se skládá z krátkého nápisu a alegorického obrazu.⁷⁷ Někdy je emblém

⁷³ COHEN, Simona. Animals as Disguised Symbol in Renaissance art. s. 15.

⁷⁴ COHEN, Simona. Animals as Disguised Symbol in Renaissance art. s. 16-17.

⁷⁵ COHEN, Simona. Animals as Disguised Symbol in Renaissance art. s. 17-19.

⁷⁶ COHEN, Simona. Animals as Disguised Symbol in Renaissance art. s. 8.

⁷⁷ BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník : malířství, sochařství, grafika. s. 93.

ztotožňován s pojmem symbol, ale novověká literární teorie rozlišuje symbol jako metaforický obraz od emblému, který je sice obrazem ale ne metaforickým.⁷⁸

Zvířecí emblém byl zakotvený v alegorické tradici *Physiologu*, který je citován i v dílech ze 17. století, například v knize *Mundus symbolicus* Filippa Picinelliho z roku 1635. Pro téma knih emblematických jsou významné mravoučné dodatky ze 13. -15. století k Aristotelovu spisu *De animalibus*, ve kterých se projevují podobné rysy založené na protikladných pojmech v dobrém (*in bonum*) a špatném (*in malum*) smyslu, stejně jako topologické a spasitelské interpretace a motivy aplikované na zvířata. Oproti bestiářům či středověkým encyklopediím, ve kterých byly ilustrace pouze doplňkem či ozdobou, v knihách emblematických je důležitá souvislost mezi textem a obrazem, která je poté typická pro renesanční kulturu.⁷⁹

Příkladem renesanční knihy emblematických může být *Emblematum Libellus* z roku 1531, které napsal Andrea Alciato. Vycházel v něm z řeckých epigramů *Hieroglyphica* od egyptského autora Horapolla, které byly vydány společně s *Ezopovými bajkami* v roce 1505. Jako další příklad lze uvést knihu *Symbola et emblemata* Joachima Crameraria mladšího. Cramerarius také čerpá z klasických autorů a ke každému živočichovi či rostlině připisuje jednu i více vizuálních nebo moralistických charakteristik.⁸⁰

Mezi knihy emblematických je taky zařazováno pojednání *Emblemata cum aliquot nummis* od Johannese Stambuca z roku 1564. Toto dílo je založené na myšlence, že příroda by neměla být zkoumána pouze pro bádání. Kniha se stala pramenem, který byl pro svou morální platnost a společenskou satiru vyhledáván jak autory středověkých bestiářů, tak renesančními autory knih emblematických. Z této knihy vycházel již zmíněný Andrea Alciato při tvorbě *Emblematum Libellus*, nebo také *Ezopovy bajky*, které během 16. století vyšly v několika překladech.⁸¹

⁷⁸ BEDŘICH, Martin. Co je to emblematická struktura v textu? [online]. s. 846.

⁷⁹ ASHWORTH, W. B. Emblematic Natural History in the Renaissance, In: N. JARDINE; J.A. SECORD; E. SPARY. Cultures of Natural History. s. 33-35.

⁸⁰ ASHWORTH, W. B. Emblematic Natural History in the Renaissance, In: N. JARDINE; J.A. SECORD; E. SPARY. Cultures of Natural History. s. 34-36.

⁸¹ ASHWORTH, W. B. Emblematic Natural History in the Renaissance, In: N. JARDINE; J.A. SECORD; E. SPARY. Cultures of Natural History. s. 35-38.

4.4 Pojetí *Historiae naturalis* v renesanci

Historia naturalis neboli popis přírodních procesů a lidských dějin poskytuje významné informace, které se týkají třídění velkého počtu poznatků.⁸² Název *historia naturalis* byl odvozen od encyklopedie *Naturalis historia*, kterou napsal Plinius Starší.⁸³

Její rozvoj byl zpočátku ovlivněn zájmem humanistů, kteří se snažili identifikovat zvířata a rostliny, o kterých četli v textech antických autorů v jejich znovuobjevených přírodovědných spisech. K rozvoji této disciplíny také přispěly zámořské plavby a zprávy cestovatelů z Nového světa o nových druzích fauny a flóry. Renesanční učenci se tak museli vyrovnat s přívalem informací jak z Nového, tak Starého světa.⁸⁴

Renesanční *historiae naturalis* neměly jednotnou a neměnnou formu ani obsah, stejně tak její postavení v organizaci tehdejšího vědění nebylo jednoznačné. Na jedné straně je chápána jako podřadná složka přírodní filosofie a medicíny, takto ji vnímal například Lorenzo Valla či Juan Vives. Na druhé straně je také chápána jako samostatný obor, takto jí rozumí Francis Bacon.⁸⁵

I přes to lze najít společné znaky, kterými lze obecně definovat *historia naturalis*. Sjednocujícím rysem je popisování a katalogizování přírody. Takto zpracovány byly obory jako botanika, zoologie a geologie, ale také geografie či historie. Avšak způsob, jakým byly popisovány a v jakém kontextu byly uvedeny má s vědou v dnešním slova smyslu jen málo společného.⁸⁶

V díle *Historiae naturalium* Conrada Gessnera z let 1551-1558 tedy nenalezneme pouze fyziologický popis živočichů, ale obsahuje i síť asociací, symbolů a skrytých významů, které se objevují v mytologii a textech klasických autorů.⁸⁷ Současné představy vědy jsou vzdáleny především renesanční *historiae naturalis* Starého světa, ty však ještě stále navazovaly na poznatky antických předchůdců, ovlivňovaly je knihy emblematické a středověké bestiáře.

⁸² BLAIROVÁ, A. Organizace vědění. In: HANKINS, J. Renesanční filosofie. s. 387.

⁸³ ČERNÁ, Jana. Očitá svědectví. s. 40.

⁸⁴ BLAIROVÁ, A. Organizace vědění. In: HANKINS, J. Renesanční filosofie. s. 388.

⁸⁵ ČERNÁ, Jana. Očitá svědectví. s. 40.

⁸⁶ ČERNÁ, Jana. Očitá svědectví. s. 41.

⁸⁷ ČERNÁ, Jana. Očitá svědectví. s. 41-42.

Symbolické vidění světa tak představuje hlavní rys, který určoval pohled na renesanční přírodní filosofii a vědu. Převládalo přesvědčení, že všichni živí tvorové mají velké množství skrytých významů, skrze které je můžeme poznat. Renesanční badatelé tedy nezkoumali věci odděleně od okolního světa, ale naopak v co nejširších souvislostech.⁸⁸

Po objevení Nového světa a zkoumání tamní přírody přináší významné změny, které vedou ke vzniku zcela nových „přírodních historií“. Ty jsou založeny především na zkušenosti a pozorování, a také na výraznější spolupráci badatelů s informátory, tedy s dalšími vzdělanci ale i s osobami které měly důvěryhodné a potřebné informace.⁸⁹ Právě v důsledku velké odlišnosti přírody Nového světa, které nemohly být vykládány prostřednictvím Aristotelových nebo Pliniových textů, byli badatelé odkázáni výhradně na zkušenostní poznání. První pojednání o americké přírodě ještě hledaly oporu v textech klasických autorů a snažily se začlenit Nový svět do rámce Starého světa.⁹⁰

Fernandéz de Oviedo byl prvním vzdělcem, který nezprostředkovaně popisuje přírodu Nového světa ve své knize *De la natural historia de las Indias* z roku 1526. Jeho kniha zkoumá vliv Ameriky na renesanční modely geografie, politiky a filosofie. Pro Oviedo bylo velmi důležité, aby se jeho popis dosud neznámé přírody zakládal primárně na vlastní zkušenosti. Ta se pro něj stala rozhodující, stejně tak síť kvalitních informátorů, jejichž poznatky mohl v ideálním případě empiricky ověřit.⁹¹ Avšak Oviedo se domnívá, že pokud člověku není umožněna vlastní zkušenost je kresba druhým nejlepším způsobem, jakým lze předmět poznat.⁹²

⁸⁸ VAŘENKOVÁ, Jana. Nový svět a renesanční interpretace přírody. In: DEMJANČUK, Nikolaj; Jana, VAŘENKOVÁ. *Věda v renesanční a novověké kultuře*. s. 243-244.

⁸⁹ ČERNÁ, Jana. *Očitá svědectví*. s. 44.

⁹⁰ VAŘENKOVÁ, Jana. *Nový svět a renesanční interpretace přírody*. In: DEMJANČUK, Nikolaj; Jana, VAŘENKOVÁ. *Věda v renesanční a novověké kultuře*. s. 241, 244.

⁹¹ ČERNÁ, Jana. *Očitá svědectví*. s. 39-40.

⁹² ČERNÁ, Jana. *Očitá svědectví*. s. 119.

5 Conrad Gessner

Conrad Gessner byl lékař, humanistický učenec, a velmi plodný spisovatel. Narodil se ve švýcarském Curychu v roce 1516⁹³. Jeho rodina trpěla chudobou, a tak jej otec poslal za vzděláním ke strýci. Conrad byl již od dětství vášnivým pozorovatelem přírody a neustále studoval rozmanité formy zvířat a rostlin, v této zálibě ho strýc velmi podporoval. I přes finanční pomoc strýce a poté přátel a patronů byl Gessner po celý život ve finančních nesnázích.⁹⁴

Conrad se při studiu v Curychu a Paříži setkal s texty řeckých klasiků Aristotela, Plinia, Hippokrata, Galéna a dalších. Po vystudování lékařské fakulty v Basileji se stal lékařem ve svém rodném městě. V roce 1543 se seznámil s nakladatelem Froschauerem, v jehož vydavatelství vytiskl svá díla. Zároveň cestoval a prováděl tak výzkumy pro své publikace, především ve švýcarských Alpách.⁹⁵ Po roce 1554 byl jmenován městským lékařem v Curychu. V roce 1559 byl Ferdinandem I. jmenován do šlechtického stavu za zásluhy v Augsburgu. V roce 1565 zemřel na následky moru, který se začal v Curychu šířit.⁹⁶

5.1 Gessnerova díla

Jedním z hlavních Gessnerových děl je *Bibliotheca universalis*. Gessner se zajímal o přírodní vědy, literaturu a medicínu, a byl konsternován skutečností, že neexistují žádné klasifikační seznamy důležitějších publikací na daná témata. Proto se rozhodl sestavit univerzální slovník nebo bibliografii, který by postihoval spisy všech autorů slavných i neznámých, starověkých i moderních v abecedním pořadí. Gessner ke každému titulu přidal i krátké shrnutí textu. Jeho rozsáhlé dílo vyšlo v letech 1545-1549, obsahovalo devatenáct knih a celkem v něm bylo zahrnuto zhruba dvanáct tisíc titulů. *Bibliotheca universalis* je jedním z nejstarších systematických projektů v oblasti

⁹³ COHEN, Simona. *Animals as Disguised Symbol in Renaissance art*. s. 29.

⁹⁴ REIDL-DORN, Christa. *Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. s. 21-24.

⁹⁵ REIDL-DORN, Christa. *Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. s. 23-25.

⁹⁶ REIDL-DORN, Christa. *Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. s. 25-26.

bibliografie. Také se jedná o jedno z prvních shromáždění literárních aktivit prvního století tisku a publikace.⁹⁷

Nejnámějším a vědecky nejvýznamnějším samostatným dílem Conrada Gessnera je *Historia animalium*. Jedná se o zoologickou práci vydanou ve čtyřech svazcích v letech 1551- 1558, a pátého svazku vydaného posmrtně v roce 1587. Gessner v práci kombinuje informace z textů klasických autorů, středověkých bestiářů a své vlastní zkoumání.⁹⁸ Dílo je pozoruhodné svou kombinací lékařských, kulinářských, zemědělských, náboženských nebo filologických informací, ale i fiktivních materiálů. Kniha je také známá díky svým ilustracím.⁹⁹

Gessner nashromáždil sbírku rostlin a semen a vytvořil zhruba 1500 kreseb, některé z nich byly zhotoveny do dřevorytů. Měl v plánu vydat botanickou práci *Historia plantarum*, která by byla v rozsahu jeho *Historia animalium*. Bohužel před jejím dokončením a publikováním Conrad zemřel. Avšak jeho materiály byly dále využívány dalšími autory.¹⁰⁰

5.2 Historia animalium

Jak již bylo zmíněno výše, jedná se o nejvýznamnější práci Conrada Gessnera. *Historia animalium* (Obr. 1.) byla psána latinsky a byla vydána celkem v pěti svazcích, první čtyři byly uveřejněny v průběhu Gessnerova života v letech 1551-1558, poslední, pátý svazek, nebyl dokončen a byl vydán až posmrtně v roce 1587.¹⁰¹ Gessner nechal své texty vytisknout u přítele Christophu Froschaueru. Ten vlastnil první tiskárnu v Curychu, která ve své době patřila k největším v Evropě. Tiskárna se proslavila především publikacemi reformátorů z okruhu Ulrycha Zwingliho, ale i Gessnerovým vědeckým dílem *Historia animalium*.¹⁰²

Celý komplex knih je rozdělen na svazky podle jejich obsahu. První svazek obsahuje informace o žijících čtyřnožcích, latinsky nazvaný *Historiae animalium lib. I. De quadrupedibus viviparis*, vydaný v roce 1551. Svazek druhý pojednává o suchozemských

⁹⁷ FULTON, John F. he Great Medical Bibliographers: A Study in Humanism [online]. s. 21-23.

⁹⁸ FULTON, John F. he Great Medical Bibliographers: A Study in Humanism [online]. s. 23-24.

⁹⁹ COHEN, Simona. *Animals as Disguised Symbol in Renaissance art*. s. 29-32.

¹⁰⁰ FULTON, John F. he Great Medical Bibliographers: A Study in Humanism [online]. s. 24-25.

¹⁰¹ FULTON, John F. he Great Medical Bibliographers: A Study in Humanism [online]. s. 23-24.

¹⁰² VOIT, Petr. Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století, II. DÍL. s. 287-288.

čtyřnožců vylihnutých z vajíček (tedy o plazech a obojživelnících), latinským názvem *Historiae animalium lib. II. De quadrupedibus oviparis*, z roku 1559. Třetí svazek obsahuje znalosti o ptácích, latinsky *Historiae animalium lib. III. qui est de avium natura*, který byl vytisknut v roce 1555. Ve čtvrtém svazku nalezneme ryby a vodní živočichy, pojmenovaný v latině *Historiae animalium lib. IV. qui est de piscium & aquatiliu animantium natura*, vydanou v roce 1558. A v nedokončeném pátém svazku jsou poznatky o hadech a škorpionech, latinským názvem *Historiae animalium lib. V. qui est de serpentinum natura*, rokem vydání 1587.¹⁰³

Gessnerovo encyklopedické dílo čerpá především z klasických autorů, středověkých zdrojů a vlastního autorova zkoumání. Z antických autorů cituje Plinia Staršího, Aristotela, Ailiána Klaudia a básníka Oppiana.¹⁰⁴ Ze středověkých spisů využíval díla Tomáše z Cantimpré a Alberta Velikého.¹⁰⁵ Gessner do díla zahrnuje i materiály z kulturní a literární historie, tedy z oblastí, které bychom dnes označili jako nevědecké. Avšak pro Gessnera měly tyto zdroje dokumentární hodnotu. A pokud zvířecí mýty a bajky vyjadřují určité postoje ke zvířatům nebo odrážejí vztahy mezi lidmi a zvířaty, jsou platnými zdroji znalostí. Metafory a alegorie jsou v šestnáctém století vnímány jako legitimní prostředky přenosu pravdy a reality. Jednotlivá zvířata tedy nejsou pouze popisována z dnešního vědeckého hlediska, ale jsou viděna v co nejširším kontextu v nejčastějších vztazích s lidmi. Avšak Gessner pouze neshromažďoval informace z každého písemného zdroje, ale také se věnoval vlastnímu výzkumu, cestoval a sbíral vzorky. Snažil se tedy o představení co nejúplnějšího obrazu každého zvířete.¹⁰⁶

Celé dílo bylo vytvořeno s cílem oslovit co nejširší okruh zájemců o vědu ale i ostatních čtenářů, proto obsahuje všechny užitečné rady o známých zvířatech. Jednotlivé svazky nejsou uspořádány podle „přirozeného“ systému řádu a rodu, tento systém uspořádání přichází až později s prací Carla Linného v 18. století, ale pro jednodušší hledání jsou organizovány podle abecedy. Gessner v díle sice termíny „řád“ i „rod“ používá, ale pojmy nejsou definovány a jsou užívány pro různé kategorie zvířat.

¹⁰³ HOFFMANN, Richard C. A Sixteenth–Century Exemplar and Source [online]. s. 703.; VOIT, Petr. Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století, II. Díl. s. 1038.

¹⁰⁴ COHEN, Simona. Animals as Disguised Symbol in Renaissance art. s. 30.

¹⁰⁵ BOEHRER Bruce: A Cultural History of Animals in the Renaissance. s. 156.

¹⁰⁶ COHEN, Simona. Animals as Disguised Symbol in Renaissance art. s. 31.

Avšak Gessner si své abecední uspořádání obhájí. Protože na jedné straně by Gessnerovy spisy měly být užívány jako lexikon pro vyhledávání jednotlivých pojmů. A také proto, že v Gessnerově době existuje ještě mnoho nejednoznačností o jménech zvířat, že považuje jejich abecední uspořádání za vhodnější.¹⁰⁷

Gessner také zdůrazňuje, že jeho abecední uspořádání je spíše gramatické a ne filosofické. U každého zvířete sleduje několik aspektů, které jsou označeny prvními osmi písmeny abecedy:

- (A) Jméno zvířete ve všech známých jazycích,
- (B) Původ zvířete, jeho způsob života, vnější a vnitřní morfologie,
- (C) Životní styl, reprodukce, očekávaná délka života a nemoci zvířete,
- (D) Povaha zvířete, jeho instinkty a psychické vlastnosti,
- (E) Využití zvířete člověkem, jeho lov či chov,
- (F) Zvíře jako potrava,
- (G) Použití ve farmakologii,
- (H) Filologické a etymologické aspekty jmen zvířat, mýtů, přísloví, bajek a symboliky.¹⁰⁸

5.3 Ilustrace v *Historia animalium*

Využívání ilustrací je jedním z nejtypičtějších rysů renesančních přírodopisných knih. V encyklopediích bylo ilustrací využíváno jako nepostradatelné vizuální pomůcky k identifikaci druhů.¹⁰⁹ Není tomu jinak ani u spisů *Historia animalium*, které jsou doplněné o znázorňující ilustrace. Těch je ve všech svazcích až 1200 kusů a jedná se o grafiky, které byly vytvořeny většinou technikou dřevořezu.¹¹⁰

Gessner sice naznačoval, že obrázky mohou čtenáři úspěšně podat některé prvky, které by bylo těžké pochopit ze slovního popisu. Ale zároveň si byl vědom i nevýhod a omezení grafik prováděných dřevořezbou. Jejich prostřednictvím nebylo možné znázornit jemné rozdíly, které mohly být lépe předány právě slovním popisem.

¹⁰⁷ REIDL-DORN, Christa. *Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. s. 34.

¹⁰⁸ REIDL-DORN, Christa. *Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. s. 37.

¹⁰⁹ BOEHRER Bruce: *A Cultural History of Animals in the Renaissance*. s. 158.

¹¹⁰ COHEN, Simona. *Animals as Disguised Symbol in Renaissance art*. s. 32.

Ilustrace byly pro renesanční naturalisty problematické z hlediska kontroly. Proces jejich vytváření totiž umožňoval pochybení, které je ve vědecké ilustraci vysoce nežádoucí. Chyba tak mohla nastat již v původním výkresu, v procesu kopírování výkresu do dřevěného štočku, nebo ve fázi řezání bloku. Kvalita konečného obrazu byla také ovlivněna použitým druhem papíru, inkoustem či zručností obsluhy tisku. Aby bylo možné tyto prvky co nejvíce ovlivnit k vyhovujícímu výsledku, musel autor spisu dohlížet na výrobu grafik, nebo zajistit, aby tuto kontrolu zajistil jeho vydavatel.¹¹¹

Gessner v předmluvě prvního svazku uvedl, že pokud není u ilustrace specifikováno jinak, byla všechna vyobrazení vytvořena „ad vivum“, tedy dle živé předlohy. Buď si kresbu načrtnul sám, nebo si obraz nechal nakreslit různými umělci, nebo jej přijal od důvěryhodného zdroje z okruhu přátel. Některé ilustrace jsou také převzaty ze starších děl. Jelikož pro jednoho člověka bylo nemožné navštívit všechna místa na světě a zaznamenat vše, co bylo na konkrétním místě jedinečné, Gessner se musel spoléhat na své přátele a korespondenty, aby mohl dosáhnout svého cíle, kterým bylo zahrnout do své práce všechna zvířata, o kterých bylo kdy napsáno. Například v prvním svazku z celkového počtu 96 vyobrazení není u většiny z nich uveden zdroj, jedná se převážně o domácí zvířata, u kterých Gessner zdroj neuváděl.¹¹² Kritérium přímého pozorování živého exempláře tedy nebylo při výběru obrazů do *Historia animalium* pro Gessnera tím nejdůležitějším.¹¹³

Je obtížné určit původ ilustrací po jednotlivých případech. Přisuzování ilustrací je také ztíženo skutečností, že každý z předběžných výkresů, konečných výkresů a přípravy tiskařského bloku pro dřevořez byly prováděny různými lidmi. Z umělců, kteří pro Gessnera pracovali známe Lucase Schana ze Štrasburku, který vytvořil ilustrace ptáků, curyšského malíře Hanse Aspera, malíře skla Josepha Murera, Hanse Thomana, který byl příbuzným Gessnera. A dále monogramisty „DK“, který byl identifikován jako David Kandler ze Štrasburku, a monogram „FO“, ten byl ztotožněn s Franzem Oberreitem.¹¹⁴

¹¹¹ OGILVIE, Brian W. The science of describing: natural history in Renaissance Europe. s. 199.

¹¹² KUSUKAWA, S. The sources of Gessner's pictures for the *Historia animalium* [online], In: *Annals of Science*. s. 307-308.

¹¹³ KUSUKAWA, S. The sources of Gessner's pictures for the *Historia animalium* [online], In: *Annals of Science*. s. 328.

¹¹⁴ REIDL-DORN, Christa. *Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. s. 63-64.

Mnoho ilustrací bylo také dlouho přisuzováno Albrechtu Dürerovi, především jeho slavné vyobrazení nosorožce. Tento dřevořez Dürer nevytvořil přímo pro *Historia animalium*, ale byl Gessnerem věrně zkopírován z Dürerova tisku.¹¹⁵ Gessner u obrazu uvádí, že se jedná o nosorožce poslaného v roce 1515 portugalskému králi z regionu Cambay v Indii. Také dodává, že viděl malbu stejného nosorožce, která byla ověřena jiným učencem Augustem Justinianem. I když Dürerova sláva byla dostatečnou zárukou této kresby jako hodnověrného uměleckého díla, Gessner přesto odkazoval i na dalšího svědka. Zřejmě chtěl mít jistotu o dobré podobě zvířete z vědeckého hlediska. Dürerova původní kresba obsahuje velmi podobný popis zvířete, který byl přidán za uzavírací čáry ilustrace. Gessner si tištěný nápis pravděpodobně musel přečíst, ale patrně použil ořezaný výtisk, když psal svou vlastní poznámku k nosorožci, protože jsou v ní doplňky z jiných zdrojů. Při tisku pak Gessner vynechal uzavírací čáry, které Dürerova rytina obsahuje, Dürerův monogram a pozadí trávníku, na kterém originální Dürerův nosorožec stojí. Reprodukce v *Historia animalium* byla také asi o čtvrtinu zmenšena a obrácena při tisku.¹¹⁶

Stejně jako zdroje Gessnerových grafik byly různé, bylo tomu tak i u jejich kvalit. Přestože mnohé ilustrace kreslil on sám, nebo měl malíře, kteří pro něj kreslili, některá vyobrazení obsahovala chyby. Avšak ne všechna pochybení byla způsobena vinou malířů, ale také nepřesností způsobenou zkreslením sušených vzorků zvířat. To platí například v případě rejnoka, u jehož vyobrazení Gessner poznamenal, že úplně neodpovídá živému exempláři. Také byly případy, kdy Gessner nemohl posoudit, zda je obraz přesný nebo ne, vzhledem k jeho omezeným znalostem samotného zvířete. V předmluvě k prvnímu svazku poukázal na skutečnost, že ačkoli některá z menších zvířat byla vyobrazena ve své skutečné velikosti, větší zvířata musela být zmenšena, aby se vešla na stránku knihy. Obrázky tedy neměly stejné velikostní proporce. Bylo tomu tak kvůli různým malířům, které Gessner zaměstnával, a také kvůli tomu, že byl zaneprázdněn jinými věcmi, nad kterými musel při tisku dohlížet.¹¹⁷

¹¹⁵ KUSUKAWA, S. The sources of Gessner's pictures for the *Historia animalium* [online], In: *Annals of Science*. s. 311.

¹¹⁶ HERRICK, Francis H. Durer's "Contribution" to Gesner's Natural History [online]. s. 232-235.

¹¹⁷ KUSUKAWA, S. The sources of Gessner's pictures for the *Historia animalium* [online], In: *Annals of Science*. s. 322-323.

I přes všechny nepřesnosti, nebo chyby v ilustracích *Historia animalium* si Gessner myslel, že i částečně špatně nebo fiktivně nakreslené obrazy by mohly být nějakým způsobem užitečné. Vzhledem ke Gessnerově záměru komplexity díla byla proměnlivost kvality obrazů téměř nevyhnutelná. Protože bylo nemožné, aby jedna osoba navštívila všechny části světa, musel se spokojit s tím, co mu přátelé či korespondenti zaslali, i když to nemusela být nejuvěrnější vyobrazení. V rámci Gessnerova záměru shromažďování všech materiálů, které byly o zvířeti napsané nebo známé je použití širokého spektra zdrojů obrazů s různou kvalitou pochopitelné.¹¹⁸

¹¹⁸ KUSUKAWA, S. The sources of Gessner's pictures for the *Historia animalium* [online], In: *Annals of Science*. s. 324-328.

6 Ulisse Aldrovandi

Ulisse Aldrovandi byl italský přírodovědec, botanik a entomolog. Narodil se v Bologni v roce 1522 do vznešené italské rodiny. Jeho vzdělávání probíhalo v Bologni, kde studoval matematiku, ale poté kvůli finančním problémům musel studium přerušit a začal pracovat jako úředník. Poté studoval v Padově, kde pokračoval ve studiích matematiky, logiky a lékařství. Po získání doktorátu se v roce 1549 vrátil do Bologni, kde byl z neznámých důvodů spoluobčany obviněn z kacířství. Následně byl odvezen na soudní proces do Říma. Naštěstí pro něj v té době zemřel papež Pavel III., kterého nahradil Julius III. a Aldrovandi byl propuštěn.¹¹⁹

V roce 1549 se Aldrovandi setkal s osobnostmi, které mu změnilы život. V Římě se setkal s francouzským přírodovědcem Guillaume Rondeletem, který byl považován za nejvýznamnějšího znalce ryb, a Aldrovandi s ním navázal blízké přátelství. Lze předpokládat, že on a italský lékař Paolo Giovio ho přivedli k vědecké práci v oblasti zoologie. Aldrovandi nejprve začal studovat ryby a sbírat preparáty, které se později staly základem jeho rozsáhlého muzea. Ve stejném roce se Aldrovandi také setkal s botanikem Luccou Ghinim, díky němuž se Aldrovandi začal věnovat také botanice.¹²⁰

V roce 1553 byl Aldrovandi jmenován profesorem filosofie, logiky a botaniky na univerzitě v Bologni, kde přednášel do konce svého života.¹²¹ Kolem roku 1600 byl senátem schválen jeho návrh na projekt botanické zahrady, která byla otevřena v Bologni jako čtvrtá botanická zahrada na světě. Pěstovaly se zde rostliny určené k léčebným potřebám. V roce 1575 byl kvůli sporu s lékaři Aldrovandi vyloučen ze všech veřejných úřadů, které zastával. Poté získal podporu papeže Řehoře XIII., jež byl bratrancem jeho matky. Ten mu pomohl získat zpět veřejné funkce a poskytl mu finanční podporu při vydání Aldrovandiho díla. Ulisse zemřel roku 1605 v Bologni. Své rozsáhlé sbírky z oblastí botaniky a zoologie odkázal boloňské univerzitě a městu.¹²² Z různosti

¹¹⁹ REIDL-DORN, Christa. *Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. s. 26-27.

¹²⁰ REIDL-DORN, Christa. *Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. s. 27.

¹²¹ GUDGER, E. W. *The Five Great Naturalists of the Sixteenth Century: Belon, Rondelet, Salviani, Gesner and Aldrovandi: A Chapter in the History of Ichthyology* [online]. s. 36.

¹²² REIDL-DORN, Christa. *Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. s. 27-28.

spisů, které byly v Aldrovandioho knihovně lze vyvodit, že ovládal francouzštinu, španělštinu, latinu, řečtinu a hebrejštinu.¹²³

6.1 Aldrovandioho díla

Hlavní Aldrovandioho prací je encyklopedie přírody založená na jeho sbírce *Historia animalium*, která obsahuje jedenáct svazků. Za Aldrovandioho života byly publikovány spisy věnované ptákům a hmyzu. Části věnované ptactvu jsou latinsky nazvány *Ornithologiae hoc est de avibus historiae libri XII*, tento spis byl vydán v roce 1599. Druhý spis zvaný *Ornithologiae tomus alter cum indice copiosissimo* byl zveřejněn v roce 1600. Dílo věnované hmyzu bylo pojmenováno *De animalibus insectis libri septem* a bylo publikováno v roce 1602. A třetí část věnovaná ptákům nese název *Ornithologiae tomus tertius, ac postremus* a byla uvedena v roce 1603. Je pravděpodobné, že i svazek věnující se nižším zvířatům (pojmem nižší zvířata se rozumí relativně primitivní zvířata, která nejsou řazena ani do savců, ani do obratlovců, například korály, nebo medúzy), nazvaný *De reliquis animalibus exanguibus libri quatuor* který byl publikován v roce 1606, sestavil sám Aldrovandi ještě před svou smrtí. Tento a další svazky *Historia animalium* editovali jeho pokračovatelé Cornelio Uterviero a Bartholomaeus Ambrosino.¹²⁴

Dalším svazkem, který je součástí *Historia animalium* je spis věnovaný rybám nazvaný *De piscibus libri V, et de cetis lib. unus*. Tato část je publikovaná v roce 1613, tedy taktéž po Aldrovandioho smrti. Editoři této části byli Cornelio Uterviero a Hieronymus Tamburinus. Kniha obsahuje 668 folií, které jsou ilustrovány stovkami dřevorytů. Objevují se zde popisy nových středomořských ryb, ale větší část knihy je kompilací. Tato kniha je první knihou v historii, která se věnuje pouze rybám, ostatní vodní živočichové jsou odsunuti jinam.¹²⁵

Aldrovandi se věnoval také fiktivním postavám a mytickým příšerám, k jejich zobrazování a popisu našel inspiraci v tradici středověkých bestiářů. V této oblasti byla dle jeho podkladů vydaná v roce 1640 *Přírodní historie draků a hadů*, latinsky

¹²³ REIDL-DORN, Christa. *Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. s. 43.

¹²⁴ SCHÜPPEL, Katharina. *Ulisse Aldrovandi (1522-1605)* [online].

¹²⁵ GUDGER, E. W. *The Five Great Naturalists of the Sixteenth Century: Belon, Rondelet, Salviani, Gesner and Aldrovandi: A Chapter in the History of Ichthyology* [online]. s. 37-38.

Serpentum, et draconum. A dílo *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium*, publikované v roce 1642. Tento spis obsahuje lidské i zvířecí deformity a mytické příšery.¹²⁶ Obě díla obsahují mnoho dřevorytových ilustrací.

V roce 148 Bartholomaeus Ambrosino vydal Aldrovandiho spis *Musaeum metallicum v libros IV*, které je věnované mineralogickým, geologickým a paleontologickým pozorováním. Jedním z posledních děl vydaných podle Aldrovandiho poznatků byla v roce 1667 *Dendrologiae naturalis scilicet arborum historiae libri duo sylva glandaria, acinosumq*, která předkládala znalosti o dřevinách, tedy stromech, keřích a polokeřích.¹²⁷ Takto tedy pokračovalo zveřejňování Aldrovandiho děl dobrých šedesát let po jeho smrti. Každý z těchto velkolepých svazků byl několikrát vytištěn a sloužil některým vědcům v následujících stoletích. Ale díla byla také rychle nahrazena novými kompilacemi, které byly více vědecké a pojímaly větší spektrum přírodních objektů.¹²⁸

6.2 Ornithologia

V průběhu Aldrovandiho života bylo vydáno pouze malé množství knih, které měly být součástí velkolepé přírodní historie. Tři vydané svazky se věnovaly klasifikaci ptactva. Prvním je *Ornithologiae hoc est de avibus historiae libri XII*. (Obr. 2.). Tento spis byl vydán v roce 1599 a obsahuje více než 900 stran. Druhý svazek zvaný *Ornithologiae tomus alter cum indice copiosissimo* (Obr. 3.) byl zveřejněn v roce 1600. A třetí část nese název *Ornithologiae tomus tertius, ac postremus* a byla uvedena v roce 1603.¹²⁹

Knihy jsou psány latinsky a první výtisky byly vydány v Bologni italským vydavatelem Francescem Franceschim. Aldrovandi byl kvůli finančním problémům znepokojen prodejem svých knih, protože s tiskařem Franceschim byl smluvně zavázán k výtisku jedenácti set exemplářů každého svazku. Aldrovandi ho tedy prověřil, aby prodal kopie ve Frankfurtu, Benátkách, Padově a v Bologni. Po Aldrovandiho smrti jím byl zanechán materiál, který čítal stovky svazků poznámek s poznatky a stejně tak mnoho nedokončených dřevěných štočků připravených pro tisk. První posmrtný svazek

¹²⁶ SCHÜPPEL, Katharina. *Ulisse Aldrovandi (1522-1605)* [online].

¹²⁷ SCHÜPPEL, Katharina. *Ulisse Aldrovandi (1522-1605)* [online].

¹²⁸ SARTON, George. *The Appreciation of Ancient and Medieval Science During the Renaissance (1450-1600)* [online]. s. 115.

¹²⁹ SCHÜPPEL, Katharina. *Ulisse Aldrovandi (1522-1605)* [online].

byl vytisknut v roce 1606 tiskařem Giovannim Battistou Bellagambou. Jeho tiskárna se stala zodpovědnou za tisk Aldrovandiho encyklopedie po smrti Franceschiho v roce 1599. Financování posmrtných výtisků měl na starosti městský senát v Bologni, kterému Aldrovandi odkázal veškeré své sbírky a závazky.¹³⁰

Další místo, kde se tiskla Aldrovandiho díla bylo německé město Frankfurt. Zatímco v Bologni se připravovalo vydání posmrtných svazků, ve Frankfurtu připravovali uveřejnění knih v Itálii již vydaných. První svazek frankfurtského vydání se objevil až v roce 1610, tedy jedenáct let po italském vydání. To byla dlouhá prodleva ve srovnání s jinými frankfurtskými otisky, které byly obvykle publikovány krátce po prvních vydáních. Zpoždění bylo zřejmě způsobeno tím, že Aldrovandiho svazky byly masivní a obsahovaly stovky ilustrací. Jejich výroba tedy vyžadovala více času a finančních investic. Ve frankfurtském prostředí byl tisk dělán tiskárnou Wolfganga Richtera. Avšak vydané dílo nebylo totožné s tím, které bylo publikováno v Bologni, protože vydavatelé ve Frankfurtu provedli řadu významných změn. Například tiskli text ve dvou sloupcích místo jednoho, nebo oddělovali obrazy od textu. Obraz, na který text odkazoval byl o deset nebo více stránek dál. Dialog mezi textem a obrazem, který byl zásadním rysem boloňského vydání, byl zde ztracen. Také zde bylo užíváno měděných štočků místo dřevěných pro tisk obrazů.¹³¹ Další svazky encyklopedie byly publikovány v Bologni v roce 1681 a ve Frankfurtu v roce 1692. Poté až do konce 17. století produkovala obě města paralelní edice Aldrovandiho encyklopedických svazků.¹³²

Aldrovandi v každém vydaném svazku uvádí jména spisovatelů, nebo názvy anonymních knih, které použil při sestavování svého encyklopedického díla. Jeho seznam čítá sto osmdesát devět jmen nebo titulů. Obzvláště podíl středověkých a humanistických autorů, které Aldrovandi uvádí byl o mnoho větší než u Gessnera. Naopak Gessner využívá více hebrejských autorů než Aldrovandi. Například v případě léčbě jednorožce se Aldrovandi od Gessnera odlišuje mnohem větším počtem uvedených jmen autorů. Nad rámeček uvedených autorů jmenuje kupříkladu následující:

¹³⁰ DUROSELLE-MELISH, Caroline. Centre and Periphery? Relations between Frankfurt and Bologna in the Transnational Book Trade of the 1600. s. 35-38.

¹³¹ DUROSELLE-MELISH, Caroline. Centre and Periphery? Relations between Frankfurt and Bologna in the Transnational Book Trade of the 1600. s. 43-45.

¹³² DUROSELLE-MELISH, Caroline. Centre and Periphery? Relations between Frankfurt and Bologna in the Transnational Book Trade of the 1600. s. 58.

Garcia da Orta, Ambrosius Paraeus, Andreas Matthioli, Capellanus Hippocrates, Galén, Homer, Tacitus, Seneca, Cicero, Pausanias Avicenna či Marsilius Ficinus.¹³³ Aldrovandi ve většině případů ponechává na čtenáři, kterým zmíněným informacím chce on sám věřit. Dává mu k tomu na výběr z širokého spektra doslovných citací různých autorů. Nicméně Aldrovandi, stejně jako Gessner pouze nekompiloval poznatky od ostatních autorů, ale i sám se na cestách věnoval výzkumu fauny a flóry, také sbíral vzorky přírodnin, které poté umisťoval do kunstkomor atd.

Podle Aldrovandiho není možné předem stanovit cíl svých děl. Pouze se snaží o to, aby obsahy jeho spisů byly co nejúplnější, a proto materiál k jejich sestavení shromažďoval po dlouhých padesát let. Záměr Aldrovandiho práce je tedy jiný než u Gessnera. Aldrovandi byl neustále vnitřně poháněn, aby neúnavně shromažďoval poznání o jednotlivých zvířatech, a až po dlouhé době se rozhodl zveřejnit svou práci veřejnosti. Naopak Gessner shromáždil své dokumenty s primárním cílem je publikovat ve prospěch svých spoluobčanů a kvůli tíživé finanční situaci, a poté dále pokračovat ve studiu zvířat.¹³⁴

Zásady, podle kterých jsou vytvářeny jednotlivé velké skupiny zvířat je relativní a mění se ze skupiny na skupinu. Ve spisech, které se věnují ptákům Aldrovandi uvádí, že se při vytváření systému pořadí skupin rozhodl dát v prvním díle *Ornithologia* prvenství dravým ptákům. U nich ještě dále rozlišuje denní a noční ptáky. K dravým ptákům připojuje havrany a exotické ptáky jako papoušky, protože prý mají s dravci vnější podobnost. Aldrovandi uvádí, že mají také křivý zobák a zahnuté drápy, stejně jako jestřáb. K dravcům také připojuje mytického tvora Phoenixe. Druhý díl *Ornithologia* obsahuje ptactvo živící se osivem. Tedy kur v širším slova smyslu, včetně holubů, pávů, papoušků a bažantů. Poslední, třetí svazek je věnován opeřencům, kteří žijí ve vodě, nebo na jejích krajích. Do tohoto svazku Aldrovandi sem přiřazuje i kachny a husy. Mnohé ze skupin, které si Aldrovandi vytvořil podle vnějších morfologických shod byly zachovány i v moderní biologické systematice. Avšak je třeba si uvědomit, že Aldrovandiho metoda rozdělení skupin živočichů nemá nic společného s přirozenou

¹³³ REIDL-DORN, Christa. Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi. s. 43-44.

¹³⁴ REIDL-DORN, Christa. Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi. s. 33-34.

příbuzností ve smyslu Darwina. Aldrovandi se řídí spíše praktickou použitelností svého rozdělení, které je založené na jasně definovatelném principu.¹³⁵

Uspořádání Aldrovandiho svazků je velmi podobné struktuře Gessnerova díla, odlišuje se jen v jemných rozdílech. Aldrovandi například uvádí tyto aspekty: jméno, synonymní pojmenování, etymologii názvu, anatomický popis, vnitřní morfologie, věk, kterého se pravděpodobně dožívá, původ, životní styl, povaha, instinkty, jeho zneužívání, hlas, spánek, reprodukce, ochočení, lov či jeho chov, nemoci, sympatie nebo antipatie, básnická epiteta, fyziognomie, přezdívky, mystické a alegorické aspekty, emblémy a symbolika, bajky, přísloví, hádanky, využití v kuchyni, využití v medicíně, využití pro sport, využití v různých pohanských obřadech, využití v lovu a ve válce, využití kůže zvířete. Ve většině případů se Aldrovandiho sledované kategorie shodují s těmi Gessnerovými. Část epitet, fyziognomie, mystických a alegorických aspektů se částečně týkaly Gessnerových filologických diskusí, ale na rozdíl od něj se Aldrovandi pohybuje daleko za hranicemi v oblasti kulturních dějin, mytologie a literatury. Význam zvířat pro člověka zde také není úplně vyčerpán, v závěrečné části, kde se Aldrovandi věnuje vztahu člověka a zvířete, jsou také z oblasti kulturních dějin.¹³⁶

Úseky věnované vztahu zvířete a člověka jsou tedy v převaze k čistě vědeckým informacím. To je dáno tím, že Aldrovandi chtěl pochopit vše co kdy bylo o určitém zvířeti řečeno či napsáno, bez ohledu na to, do které oblasti lidského poznání informace patří. Dával stejnou hodnotu všem znalostem. Zde shledáváme stejný Aldrovandiho postoj s Gessnerem.¹³⁷

6.3 De animalibus insectis libri septem

Čtvrtým svazkem, který byl publikovaný ještě za Aldrovandiho života je *De animalibus insectis libri septem* (Obr 4.). Dílo je psáno latinsky a věnuje se problematice hmyzu. Bylo vydáno v roce 1602 taktéž v italské Bologni tiskařem Giovannim Battistou Bellagambem.¹³⁸

¹³⁵ REIDL-DORN, Christa. Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi. s. 38.

¹³⁶ REIDL-DORN, Christa. Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi. s. 39-40.

¹³⁷ REIDL-DORN, Christa. Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi. s. 40-41.

¹³⁸ SARTON, George. The Appreciation of Ancient and Medieval Science During the Renaissance

Jak uvádí Aldrovandi v předmluvě knihy u starších autorů našel pouze malé množství informací, které se zabývají entomologií. Byl tedy z většiny odkázán na vlastní pozorování a svůj terénní výzkum.¹³⁹ Také poukazuje na skutečnost, že hmyz zaujal velmi malé množství autorů, právě zřejmě díky své maličkosti.¹⁴⁰

Za nejvíce propracovaný a vědecky významný systém u Aldrovandiho je považován právě jeho uspořádání hmyzu. Společným rysem je tělo rozdělené do prstenců, ačkoli najdeme zde i výjimku, kterou je například hvězdice. Nejvyšším dělicím principem je život na zemi nebo ve vodě. U vodního hmyzu Aldrovandi dále rozděluje na ty, kteří mají nohy a ty, kteří je nemají. Při dělení je také důležitý i větší nebo menší počet nohou. Hmyz žijící na zemi zahrnuje ty, kteří nemají nohy, například červi. Dále ti bez křídel s šesti nebo osmi nohami. V okřídleném hmyzu při rozdělování skupin hrají křídla důležitou roli, hlavně jejich počet a složení. Mezi těmito Aldrovandi rozlišuje membranózní a křídla zakrytá šupinami, která mají motýli. Čtyřkřídlý hmyz s membránovými křídly také dále rozlišuje podle toho, zda staví voštiny nebo ne.¹⁴¹

6.4 Ilustrace v Aldrovandiho dílech

Aldrovandiho svazky *Ornithologia* a *De animalibus insectis libri septem* jsou doplněny o mnoho znázorňujících ilustrací. O tom také svědčí fakt, že podle Nissena se v Aldrovandiho muzeu a knihovně nacházela samostatná místnost sloužící výhradně k uchování jeho obrazů. Celkem obsahovala sedmnáct svazků s různými ilustracemi. Tři ze svazků obsahovaly ilustrace ptáků a jeden zahrnoval obrazy hmyzu.¹⁴² Vydané svazky obsahovaly přes dva tisíce pět set stran a měly více než dva tisíce dřevorytů.¹⁴³

Původ ilustrací v případě Aldrovandiho je velmi podobný jako u Gessnera. Některé ilustrace byly převzaty z děl jeho předchůdců, jiné mu byly zaslány jeho přáteli,

(1450-1600). [online]. s. 114-115.

¹³⁹ REIDL-DORN, Christa. *Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. s. 123.

¹⁴⁰ REIDL-DORN, Christa. *Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. s. 43.

¹⁴¹ REIDL-DORN, Christa. *Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. s. 39.

¹⁴² REIDL-DORN, Christa. *Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. s. 65.

¹⁴³ DUROSELLE-MELISH, Caroline. *Centre and Periphery? Relations between Frankfurt and Bologna in the Transnational Book Trade of the 1600*. s.34.

a také zaměstnával umělce, kteří pro něj ilustrace vytvářeli. Ale každý obraz, bez ohledu na to, kde ho Aldrovandi pořídil, byl překreslen a vyryt do dřeva tak, aby i ty nejjemnější detaily byly věrně reprodukovány. Aldrovandi zřejmě také mnohem více dbal na kvalitu provedení dřevorytů než Gessner. Dle Nissena některé z nich lze jen stěží odlišit od mědirytin.¹⁴⁴

Aldrovandi se velmi angažoval při tvorbě tisku svých knih. Jeho hlavní kritéria pro umístění ilustrací byla především čitelnost a použitelnost. Své instrukce pro přesné umístění dřevorytů také zadával i v tiskárně. Aldrovandi si představoval blízký vztah textů a obrazů. Přál si, aby čtenáři mohli lehce střídat textové a vizuální zkoumání přírodního objektu a také jeho přesnou identifikaci. Proto také v textu výslovně zmiňuje obrazy exemplářů a nechal je umístit do bezprostřední blízkosti textových popisů, které se obrazů týkaly. Ve svých dílech Aldrovandi také velmi dbal na vzhled rytých titulních stran svazků. Zajistil, aby zahrnovaly zobrazení všech patronů, kteří finančně přispěli na publikování Aldrovandiho děl.¹⁴⁵

Protože Aldrovandi chtěl opravdu dosáhnout vysoké kvality ilustrací ve svých dílech, zaměstnával ty nejlepší ilustrátory své doby. Jedná se především o tři malíře, které Aldrovandi jmenuje ve svých poznámkách, jmenovitě florentský malíř Lorenzo Bernini, frankfurtský Cornelius Schwindt a Veronese Jacopo Ligozzi.¹⁴⁶ Ligozzi byl dvorním malířem na dvoře Medicejských a Aldrovandi použil jeho akvarely vzácných zvířecích druhů pro vytváření dřevorytin do svých encyklopedií.¹⁴⁷ Vedle knižního obchodu, který byl pro Frankfurt charakteristický mělo město významnou uměleckou komunitu a úspěšnou knižní ilustrační kulturu. Toho si Aldrovandi musel být vědom, když v roce 1590 najal kreslíře Cornelia Schwindta z Frankfurtu, aby namaloval předlohy ke grafikám do Aldrovandiho encyklopedií.¹⁴⁸

¹⁴⁴ REIDL-DORN, Christa. *Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. s. 65.

¹⁴⁵ DUROSELLE-MELISH, Caroline. *Centre and Periphery? Relations between Frankfurt and Bologna in the Transnational Book Trade of the 1600*. s.34-35.

¹⁴⁶ REIDL-DORN, Christa. *Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. s. 65.

¹⁴⁷ BOEHRER Bruce: *A Cultural History of Animals in the Renaissance*. s. 199.

¹⁴⁸ DUROSELLE-MELISH, Caroline. *Centre and Periphery? Relations between Frankfurt and Bologna in the Transnational Book Trade of the 1600*. s.34.

Uvádí se, že Aldrovandni malíře, další navrhovatele a rytce zaměstnával svými zakázkami až po dobu třiceti let.¹⁴⁹ Kvalita obrazů malířů v Aldrovandiho dílech byla neustále chválena i po jeho smrti, především vědecká hodnota ilustrací hmyzu.

Částečně po Aldrovandiho smrti byla vytvořena mezi lety 1591-1624 sbírka barevných grafik. Většinu z nich vytvořili Francesco Ligozzi, mladší bratr Jacopa, Andreo Burdano a Pastorino de Pastorini, tento umělec je také zmíněn v Aldrovandiho rukopisu. Jejich ilustrace znázorňovaly jak ptactvo a hmyz, tak k obrazy rostlin, plodů a ryb.¹⁵⁰

¹⁴⁹ GUDGER, E. W. The Five Great Naturalists of the Sixteenth Century: Belon, Rondelet, Salviani, Gesner and Aldrovandi: A Chapter in the History of Ichtiology [online]. s. 36.

¹⁵⁰ REIDL-DORN, Christa. Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi. s. 65-66.

7 Vědecká zoologická ilustrace v českých zemích

Zájem o zoologii jako systematickou vědu u nás vzniká poměrně pozdě. Zobrazování zvířecích motivů zde tradici mělo, ale spíše v kontextu křesťanské ikonografie. Lze zmínit například *Velislavovu bibli* z poloviny 14. století, nebo *Krumlovský kodex* z poloviny 15. století. V těchto spisech je zobrazováno ptactvo, drobná zvířata, nebo brouci či motýli. Časté byly také pokusy o zobrazování mýtických zvířat. Ty nalezneme například v románském rukopise *Lapidaria* ze 13. století, nebo v takzvané *Knize tovačovské* z konce 15. století. Ilustrace v těchto knihách jsou ale spíše alegoricko-symbolické.¹⁵¹

O prvních samostatnějších krocích ve spojení s vědeckou zoologickou ilustrací v českých zemích můžeme hovořit až v době vlády Rudolfa II. Ten v českých zemích vládl v letech 1576-1611. Císař založil první zoologickou zahradu ve střední Evropě, která dopomohla k rozvoji zoologie. Chov zvířat totiž vedl i k nutnosti poznat jejich vzhledovou jedinečnost, životní zvyky a také umění ilustrátorsky je popsat, jak už se stalo například v *Herbáři* od Matthioliho. Matthioli je zajisté klíčovou osobností 16. století zabývající se biologií, avšak především botanikou.¹⁵² Jeho dílo bylo opatřeno mnoha dřevorytovými ilustracemi italského malíře Giorgia Liberale. O český překlad tohoto spisu se postaral český učenec Tadeáš Hájek z Hájku. Hájek překlad Matthioliho *Herbáře* doplnil o řadu vlastních poznatků a zkušeností s českými botanickými lokalitami a rostlinstvem.¹⁵³

Další významným umělcem na dvoře Rudolfa II. je bezpochyby Roelandt Savery, který se specializoval zejména na krajinomalbu, ale taktéž s oblibou kreslil zvířata. Například modely pro své kresby koní našel v císařských konírnách, zobrazoval také cizokrajná zvířata, která portrétoval ve Lvím dvoře, kde byla chována. Z vytvořených skic zvířat, kreslených většinou rudkou a křídou, pak sestavoval složité kompozice ve svých obrazech. Ty představovaly kupříkladu *Ráj, Orfea hrajícího zvířatům* či *Lov na kance*.¹⁵⁴ V Čechách jeho umění přímo nezapůsobilo, ale jeho kresba měla jinde v Evropě vliv

¹⁵¹ ŠINDELÁŘ, Dušan. Vědecká ilustrace v Čechách. s. 37.

¹⁵² ŠINDELÁŘ, Dušan. Vědecká ilustrace v Čechách. s. 38.

¹⁵³ HEJNOVÁ, Miroslava, HŮLEK Julius a UHLÍŘ Zdeněk. *Ve znamení nové doby: První dvě století tištěné knihy v Čechách*. s. 49-51.

¹⁵⁴ FUČÍKOVÁ, Eliška. *Rudolfínská kresba*. s. 28-29.

například na Václava Hollara. Saveryho obrazy byly také často využívány k ryteckým reprodukcím.¹⁵⁵

7.1 Joris Hoefnagel

Joris Hoefnagel, dvorní malíř Rudolfa II. pro císaře vytvořil několik monumentálních děl. Ilustroval dva svazky vzorníků krásného písma, které vytvořil písař Georg Bocsday v letech 1571-1573. Na Rudolfův popud vznikl také v letech 1575-1582 rozsáhlý ilustrovaný soubor s přírodovědeckou tematikou. Soubor obsahoval čtyři knihy s vyobrazeními živočichů, které byly uspořádány tak, aby představovaly čtyři živly – Oheň, Zemi, Vodu a Vzduch.¹⁵⁶

Až do nedávna se mělo za to, že Hoefnagel kreslil podle živých nebo preparovaných modelů, ale Majorie Lee Hendrixová ve své studii dokázala, že většina živočichů je malována podle předloh pojednání o přírodě *Historia animalium* od Conrada Gessnera a v některých jiných rukopisech stejného zaměření, které byly v tehdejší době v císařské knihovně ve Vídni. Hoefnagel dokázal dodat svým obrazům zdání autentičnosti skrze rafinovanou barevnost, fiktivní anatomické detaily a schopností vdechnout zvířatům život zajímavým pohybem. Avšak smysl Hoefnagelových děl se nezakládal na pravdivém popisu přírody. Ilustrace měly emblematický obsah a většina z nich byla doprovázena texty převzaté z Bible nebo klasické literatury.¹⁵⁷ Ilustrace vytvořené Hoefnagelem nebyly vytvořeny k vědeckému určení, tak jako to bylo u Gessnera, ale byly určeny pro potěšení z přesné imitace přírody.

7.2 Václav Hollar

Na Hoefnagelovo dílo navázal v 17. století jeden z nejlepších umělců své doby Václav Hollar, který byl znám pod jménem Wenceslaus Hollar, který se narodil v Praze, ale kvůli svému protestantskému vyznání byl nucen žít v zahraničí.¹⁵⁸ Hollar se zabýval technikou leptu a celý život zkoumal téma zvířat, brouků, motýlů, rostlin či škeblí. Jeho díla vycházela buď jako samostatné listy, nebo se stala součástí vědeckých

¹⁵⁵ AGTE, Rolf; Jiří ŠERÝCH. *Slovník světové kresby a grafiky*. s. 391.

¹⁵⁶ FUČÍKOVÁ, Eliška. *Rudolfínská kresba*. s. 26.

¹⁵⁷ FUČÍKOVÁ, Eliška. *Rudolfínská kresba*. s. 26-27.

¹⁵⁸ AGTE, Rolf; Jiří ŠERÝCH. *Slovník světové kresby a grafiky*. s. 268-269.

a didakticko- populárních knih. Mnoho přesných vyobrazení zvířat nalezneme i v jeho Ezopovi, kde už ale ilustrace mají jiný obsahový význam.¹⁵⁹

V roce 1636 se v Kolíně Hollar seznámil s Thomasem Howardem hrabětem z Arundelu a připojil se k němu jako jeho osobní kreslíř při několikaměsíční cestě po Německu, Rakousku, Moravě a Čechách.¹⁶⁰ Poté spolu s Arundelem odešel do Londýna, kde pracoval na jeho dvoře. Mimo jiné Hollara zaujala Arundelova sbírka přírodnin, kterou reprodukoval v roce 1646 jako soubor *Mušlí a Motýlů*.¹⁶¹ O tom, že tyto grafiky byly opravdu vydařené svědčí i komentář E. F. Gersainta: „... je úspěšný zejména v krajině a obzvláště při zpodobnění zvířat, hmyzu a kožešin, v jejichž žánru je obdivuhodný ...“¹⁶²

Hollar patří k nejvýznamnějším evropským grafikům díky dokonalému grafickému zpracování a snahou o přesné zobrazení reality. K vrcholům jeho tvorby patří krajiny a panoramatické pohledy na města. Hollar se také zabýval grafickými návrhy kostýmů, a již zmíněnými rytinami hmyzu a mušlí. Také často kopíroval díla významných umělců.¹⁶³

7.3 Bohuslav Balbín

První dílo většího rozsahu, které lze označit za vědecké je vlastivědná encyklopedie *Miscellanea historica regni Bohemiae*, česky *Rozmanitosti z historie Království českého* od historika Bohuslava Balbína.¹⁶⁴ Celkové zamýšlené dílo mělo Čechy popsat ve třech částech, takzvaných dekádách. Každá dekáda byla složena z deseti knih, ale všechny dekády se Balbínovi nepodařilo dokončit. Nakonec tiskem v různém pořadí vyšla pouze první dekáda a dvě knihy dekády druhé v letech 1679-1816, a to až dlouho po Balbínově smrti.¹⁶⁵ Balbín věnoval české fauně dvacet kapitol v první knize první dekády.

¹⁵⁹ ŠINDELÁŘ, Dušan. *Vědecká ilustrace v Čechách*. s.39.

¹⁶⁰ VOIT, Petr. *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století, I. DÍL*. s. 367.

¹⁶¹ AGTE, Rolf; Jiří ŠERÝCH. *Slovník světové kresby a grafiky*. s. 270.

¹⁶² AGTE, Rolf; Jiří ŠERÝCH. *Slovník světové kresby a grafiky*. s. 272.

¹⁶³ GLENNOVÁ, Martina. *Václav Hollar [online]*.

¹⁶⁴ VOIT, Petr. *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století. II. DÍL*. s. 1039.

¹⁶⁵ BALBÍN, Bohuslav. *Krásy a bohatství české země: výbor z díla Rozmanitosti z historie Království českého*. s. 17- 28.

První svazek nese latinský název *Liber I. naturalis* a byl vydán v roce 1679 ještě v průběhu Balbínova života. Autor zde velice podrobně popisuje druhy ryb, savců a ptáků, kteří se v české krajině vyskytují. Uvádí zde česká, latinská a německá jména jednotlivých zvířat a různé poznatky jejich způsobu života. Za zmínku jistě stojí jeho studie o migraci a rozmnožování lososů, cenné údaje o výskytu bobrů, rysů nebo divokých koček na území Čech.

Balbín také cituje Gessnerovo dílo *Historia animalium* a řadu antických a středověkých autorů v souvislosti s historickým výskytem některých savců. Při výčtu českých ptáků Balbín taktéž používá a zmiňuje soubor děl *Ornithologiae*, jejichž autorem je Aldrovandi. Balbín se jím inspiruje v používaných jménech ptáků. Také doslova přetiskuje kapitolu o brkoslavovi severním, kterého považoval za typický českého ptáka.¹⁶⁶ Bohužel Balbínovo dílo bylo pouze teoretické a neobsahovalo žádné ilustrace, přesto je zde stručně uvedeno v souvislosti s vývojem zájmu o vědecké studium a poznání zvířat v českých zemích.

¹⁶⁶ BALBÍN, Bohuslav. Krásy a bohatství české země: výbor z díla Rozmanitosti z historie Království českého. s. 28- 31.

8 Analýza vědeckých ilustrací

V této části práce budou analyzovány vybrané ilustrace z oblasti ornitologie. Grafiky pocházejí z Gessnerova díla *Historia animalium*, z Aldrovandiho spisů *Ornithologiae*, které Aldrovandi vydal ještě v průběhu svého života a měl tak vliv na celkový obsah a podobu tisknutých exemplářů. Porovnávána budou vyobrazení ptáků v dílech Gessnera a Aldrovandiho.

8.1 Grafika orla

Orel je společné jméno pro příslušníky několika různých rodů dravců z čeledi jestřábovitých. Známí jsou především orlové rodu *Aquila*, kam patří například orel skalní (*Aquila chrysaetos*) nebo orel královský (*Aquila heliaca*)¹⁶⁷, nebo orlové rodu *Haliaeetus*, ke kterým řadíme orla mořského (*Haliaeetus albicilla*) či orla bělohlavého (*Haliaeetus leucocephalus*)¹⁶⁸, který je dnes symbolem Spojených států amerických.

Orel je jako symbolické zvíře velmi rozšířen. Pro svůj ostrý zrak je vnímán jako symbol vševidoucnosti, vzletu, síly, božské moci, rozumu a vítězství. Také je považován za symbol spravedlnosti a práva. V řecké mytologii byl atributem boha Dia, kterému nosil blesky.¹⁶⁹

Symbol orla přejalo také křesťanství a spojilo jej s významy písmen alfa a omega, které se vztahují ke Kristu jako k bohu, prvnímu a poslednímu. Orel také bývá zobrazován v boji s hadem, což je vnímáno jako symbol sil a božstva. V křesťanském výkladu takto zobrazovaný orl představuje Krista bojujícího proti ďáblu a pozemským silám. Tento výklad má kořeny v mozaice pravděpodobně z 5. století, která pochází ze zbytků Konstantinova paláce. Symbol orla v křesťanské nauce také znamená vznešenost, osvětlení či světlo nauky, proto mají kazatelny často tvar orla, nebo jsou opatřeny jeho zobrazením. Orel je atributem evangelisty Jana, jako symbol duchovního vzletu jeho evangelia.¹⁷⁰

Mnohé civilizace si zvolily orla za svůj národní znak. Dvouhlavý orel byl symbolem římského císaře Konstantina. Symbolizoval tak spojení západní a východní části římské

¹⁶⁷ VESELOVSKÝ, Zdeněk. *Obecná ornitologie*. s. 336.

¹⁶⁸ VESELOVSKÝ, Zdeněk. *Obecná ornitologie*. s. 339.

¹⁶⁹ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : malířství, sochařství, grafika*. s. 255.

¹⁷⁰ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : malířství, sochařství, grafika*. s. 255.

říše. V tomto významu orla jako symbol převzal panovník Karel IV. či ruská carská a rakousko-uherská dvojříše.¹⁷¹ I zakladatelé Spojených států amerických se nechali ovlivnit Římem a vybrali orla bělohlavého za symbol své nové země.¹⁷²

8.1.1 De Aquila germana - Gessner

Jedná se o ilustraci orla, který Gessnerem v latině nazván *De Aquila germana* (Obr. 5.). Grafika se nachází v knize *Historia animalium* na straně 168. Obraz překrývá skoro celou stranu. Je obklopen ze shora i zdola textem. Nad ilustrací je uveden název zvířete i jiná pojmenování, kterými je nazýván. A informace, že znázorněný orel byl zachycen v horách Raetie a Helvetie, tedy „svobodné Germánie“, pravděpodobně z tohoto důvodu je v jeho názvu uveden přídomek *germana*. Pod vyobrazením je písmeno „A.“, které bude buď iniciálou malíře, rytce, nebo počáteční písmeno latinského označení orla *Aquila*.

Samotná ilustrace orla je v knize natočena tak, že zvíře směřuje ven z knihy a čtenář vidí jeho tělo z levé strany. Hlava je natažená vzhůru a je natočena stejným směrem jako tělo. Lze si povšimnout některých silnějších kontur zvířete, které naznačují dopadání světla a stínu. Jsou znatelné okolo zobáku, na vnější straně pravého křídla, bříše a z dolní strany pařátů.

Orlův zobák je zavřený, zahnutý a díky stínování působí mohutným a silným dojmem. Jsou na něm také zřetelně nakresleny elipsovitě nosní otvory. Oko orla je malé a tmavé, ale budí dojem ostražitosti zvířete. Okolo něj nejsou v bezprostřední blízkosti namalována velká pera, ale spíše řídké rozestavěná malá pírka, která jsou pouze lehce vystínovaná ve špičkách. Krk spojující orlovu hlavu s tělem je dlouhý a pokrytý pery obrysovými, které se směrem od hlavy k tělu zvětšují. Toto peří nemá naznačený stvol, struktura per je naznačena pouze svislým stínováním, sbíhajícím se do ostnů. Až u největších per na hrudi se nachází jemné naznačení osy uprostřed jednotlivých per.

Obě křídla jsou široká a mírně lomená. Orel je má roztažená a zdvižená, tak aby je divák mohl dobře vidět. Křídla jsou jakoby připravená k letu. Roztažená křídla dodávají orlovi na majestátnosti. U těla orla mají křídla malá, krátká pírka, která se ke konci křídel postupně zvětšují. Kromě pírek, které jsou u těla orla mají všechna pera znázorněný stvol

¹⁷¹ BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník : malířství, sochařství, grafika. s. 255.

¹⁷² SAUNDERS, Nicholas J. *Mytická síla zvířat*. s. 114.

a celou délku praporu. Na každém peříčku je jasně vidět jeho struktura. Větve s paprsky jsou odrývány od osy pera směrem k okrajům. Realnost zvířete je umocněna odrýváním vláken některých per do obloučku, což budí dojem plasticity. Stejně tak je dojem živosti podpořen tím, že některá pera jsou namalována lehce přes sebe a nejsou všechna škrobeně vedle sebe. Můžeme také zpozorovat, že i jednotlivá pírka jsou propracována. Je na nich znatelné odlišení světla a stínu na jeho stranách kolem osy. Mezi koncovými letkami jsou drobné mezery. Koncová pera křídel ale působí trochu zkráceně, zřejmě proto, aby se vešla do formátu knihy. Stejně tak jsou zmenšena ocasní pera ptáka, jsou ale o kousek delší než koncová pera na křídlech. Avšak zkrácení per na křídlech a ocasu nijak neruší dojem z obrazu, jsou zmenšena zhruba ve stejném poměru. Ocas směřuje k zemi a ostny ocasních per jsou stínováním nápadně ztmavena. Stejně jako u per na křídlech je znatelné znázornění osy pera a jeho struktury.

Nohy zvířete jsou rozkročené a opeřené kratšími obrysovými pery až k prstům. Na orlově pravé noze si je možné vidět diagonální šrafování, které směřuje proti směru růstu per. Tím rytec naznačil stín, který na nohu vytváří orlovo tělo a pravá noha se tak opticky dostává do pozadí. Také stínování krycích per na pravé noze je nápadně tmavší než na noze levé, na které je jejich stínování světlejší. Prsty jsou roztažené a pokryté šupinatou kůží. Drápy zvířete jsou srpovitě zahnuté, silné a jsou zakončeny do ostré špičky. Orel jakoby stojí na zemi, ale to není jednoznačné, protože kolem zvířete není znázorněno žádné pozadí, nebo větev kterou by svíral v drápech. Dojem, že orel stojí na nějaké půdě prohlubuje to, že je zde tmavší obrysová linie.

8.1.2 De Aquila chrysaeto - Aldrovandi

Vyobrazení orla skalního se u Aldrovandiho nachází v prvním svazku *Ornithologiae hoc est de avibus historiae libri XII.* na straně 111 (Obr. 6.). V této knize se nejprve zabývá rodem orlů *Aquila* obecně a poté po jednotlivých druzích. Proto je u ilustrace už jen přízvisko skalní, latinsky *De Chrysaeto*. Grafika samotná zabírá prostor celé stránky a není obklopena žádným textem. Ale její umístění je vůči textu opodstatněné. Na protější stránce totiž nalezneme popis vzhledu zvířete, takže při čtení popisku má divák před očima i vizuální podobu zvířete, která text doplňuje.

Tělo zvířete je natočeno směrem do knihy a odkrývá se nám k pohledu orlův levý bok. Jeho hlava se netyčí vzhůru, ale je skloněna směrem k levému křídlu. Tímto

natočením hlavy nám autor odkrývá pohled i na hrud' orla. Tímto znázorněním zvířecí aktivity ilustrace získává představu reálné činnosti zvířete. Obraz nepůsobí škrobeně, ale naopak přirozeně.

Orlův zobák je pootevřený a jeho špička je zabořená do peří, které je těsně nad křídlem. Je tím tedy naznačeno, že si zvíře peří čechrá. Zobák je zahnutý a masivní, jeho vrchní část je ponechána světlá, a je zde pouze naznačeno zahnutí zobáku. Směrem ke špičce jsou obě části zobáku lineárně šrafovány jako by na ně dopadal stín ze zdvihnutého křídla. Špička zobáku, která je zasunutá do pírek je vystínována směrem souběžným s růstem per. Na špičce zobáku je tak vytvořeno křížové šrafování. Také jsou na něm stínováním naznačeny malé až nezřetelné nozdry. Oko ptáka je malé a tmavé, v bílé duhovce již lze spatřit naznačení stínu. Orel se dívá směrem vzhůru, což naznačuje ostražitost a očekávání nebezpečí. Pírka okolo zobáku a oka jsou naznačena velmi jemně, pouze jako větve s paprsky. Postupně se směrem ke krku a hrudi zvětšují. Krk zvířete je dlouhý, štíhlý, zahnutý a pokrytý obrysovým peřím. To směrem k hrudi a tělu orla zvětšuje svou velikost. Již na perech, které má orel na krku se nachází naznačení osy pera a naznačení struktury praporu. Tato struktura se však nenachází po celé délce každého pera, ale začíná se objevovat zhruba v polovině a směrem k ostnu houstne. U každého pera na krku i na těle je výraznější linkou obkreslena kontura pera tak, aby každé jednotlivé píčko vyniklo samo o sobě.

Křídla jsou mírně lomená, zlehka nadzdvížená a trochu roztažená tak, aby si mohl orel pohodlně čechrat peříčka. Avšak letky křídel stále směřují dolů. Čtenáři se tak nabízí pohled na vnitřní stranu křídel. U těla orla jsou pírká menší a směrem ke koncovému peří se postupně zvětšují. Jednotlivá pírká jsou méně detailně propracována než ta na krku a hrudi. Ale i přes to je zde u většiny vidět osa pera a u ostnů větve s paprsky. Některá pera u letek se vzájemně překrývají a vytváří tak dojem přirozenosti. Ocasní pera směřují k zemi a jsou u tohoto vyobrazení velice nenápadná. Lze z nich vidět pouze malý kousek za levou nohou. Efekt jejich zakrytí v pozadí je ještě podpořen křížovým šrafováním, které naznačuje větší intenzitu stínu.

Orlovy nohy jsou rozkročené a pokryté drobným obrysovým peřím až k pařátům, kde se zužují. Jednotlivá pírká jsou drobná, ale u většiny z nich je opět naznačena osa pera a také struktura praporu ve špičkách. Pera jsou také vykonturována silnější linkou,

tak aby každé z nich vyniklo. Na pravé noze, která je v pozadí si lze povšimnout hustějších linií po směru růstu per, které značí stín. Pařáty jsou pokryté šupinatou kůží. Nevidíme detailně jednotlivé šupiny, ale jen jejich náznak. Pravý pařát je sevřený okolo kořisti a pařát na levé noze je roztažený a dotýká se země. Drápy jsou dlouhé, srpovitě zahnuté a zakončené do ostré špičky. Na každém z drápu je znatelné jeho propracované a různé stínování podle dopadu světla na jednotlivé drápy.

Prostředí, ve kterém se orel nachází je příznačné ke způsobu jeho života. Orlova pravá noha stojí na hlavě oddělené od těla jakési kořisti, kterou orel nejspíše ulovil. Drápy má zatnuté do oběti, jako by mu ještě stále mohla uniknout. To jen podporuje jeho zařazení do skupiny dravců. Mršina při prvním pohledu na obraz neupoutá pozornost. Je dobře skryta drobným stínováním tak, aby primárně splynula s pozadím, ale na druhý pohled bylo jasné, o jaký objekt se jedná. Ilustrace tedy znázorňuje nejen vyobrazení orla jako takového, ale je v ní skryta činnost lovu a jeho upravování peří po této akci. Že se jedná se o orla skalního, podporuje také vyobrazení skalky v levém dolním rohu. Na kameni je lineárně odryto stínování podle dopadajícího světla. Kámen je také po okrajích různě zlámaný, což budí zdání přirozenosti. Realnost grafického vyobrazení už jen doplňuje půda či skála na které se nachází kámen, kořist i orel samotný. Pozadí je lineárně odrýváno podle dopadu stínů a světla. Místa, na která dopadá stín oběti nebo ptáka je stín vyšrafován jiným směrem tahu. Konec tiskového štočku je zřetelně vidět. Je obtažen širší obrysovou linií a ukončuje tak pokračování pozadí.

8.1.3 Komparace vyobrazení orla v Gessnerově a Aldrovandiho díle

Obě grafiky splňují hlavní kritéria vědecké ilustrace. Jedním z nich je informační záměr, který obě vyobrazení splňují už jen tím, že se v dílech nacházejí. Relevantnost obrazů k textu je zde také splněna, i když u každého z případů jiným způsobem. U Gessnera se nachází nejprve ilustrace a poté popis vzhledu zvířete a v Aldrovandiho díle je tomu naopak, nejdřív narazíme na popis vnější morfologie orla a poté následuje jeho zobrazení.

Vyobrazení samotné v Gessnerově *Historia animalium* nepřekrývá úplně celou stranu. Obraz je obklopen z obou stran textem. Také je zvíře otočeno tak, že směřuje k vnějším okrajům knihy, což není úplně vizuálně příjemné, protože orel jakoby „utíká“

z knihy ven. V Aldrovandioho díle *Ornithologiae* stojí kresba samostatně na jedné straně a není zahalena textem.

Póza, kterou orel zaujímá u Gessnera je výhodná v tom ohledu, že divák vidí, jak vypadají celá křídla, protože jsou v roztažené poloze. Naopak u Aldrovandioho celá křídla vidět nejsou, i když jsou lehce rozvinutá, vyvstává zde otázka, zda je pro čtenáře tento pohled dostačující nebo ne. Avšak postoj, který orel v Aldrovandioho zpodobnění zaujímá představuje jeho běžnou činnost probírání se vlastním peřím.

Pokud budeme porovnávat aspekt prostředí, ve kterém se orel nachází, tak Gessnerovo zpodobnění zaostává. V Gessnerově vyobrazení se orel v žádném prostředí nevyskytuje. Na jedné straně nám ilustrace samotná neříká nic o tom, jak zvíře žije nebo v jakém prostředí se nachází, ale na straně druhé se alespoň divákova pozornost plně soustředí na zobrazené zvíře a není zde rozptylován prostředím okolo něj. V Aldrovandioho případě je orel do určitého prostředí zasazen. Buď můžeme říci, že je to dobré a že nám zobrazené prostředí o zvířeti vypovídá určité informace. V tomto případě například oběť, kterou svírá v pravém drápu značí, že se jedná o dravce, nebo skála v popředí naznačuje jeho přirozené prostředí. Ale na druhé straně s vyobrazeným pozadím se divákova pozornost rozděluje mezi zobrazovaný objekt a na prostředí samotné. Čtenář se již plně nesoustředí jen na zpodobnění orla.

Výtvarné řešení zvířete je u obou autorů na vysoké úrovni. U Gessnera lze vyzdvihnout především lepší viditelnost křídel a tím i lepší propracovanost per, která se zde nacházejí. Což u Aldrovandioho není tak zřetelné, protože v jeho podání má orel křídla rozevřená pouze napůl. U Gessnerova orla také více vyniknou ocasní pera, která jsou u Aldrovandioho schovaná za nohou orla a proto zanikají. Ale naopak u Aldrovandioho můžeme vyzdvihnout podrobnější propracování struktury jednotlivých pírů na hrudi a těle zvířete. V celkovém vyznění orel v Gessnerově díle působí poněkud nepřirozeně, ať už svým postavením, nebo svými celkovými proporcemi. Modelace zvířete působí spíše ploše než životně, ale vynahrazuje to již zmíněná kresba detailů na opeření. U Aldrovandioho je tomu naopak a dílo celkově působí reálným dojmem, skrze svou kompozici i uplatněním přirozených znaků jako je prostředí, kořist, nebo snaha zachytit stínování. Ale v detailech toto vyobrazení zaostává.

Zajímavostí je, že Aldrovandi užívá latinský název orla, který si příslušný zvířecí druh ponechal až do dnešní doby. Nebo také to, že Aldrovandi ve svém díle využívá Gessnerovu ilustraci o pár stran dále. Konkrétně na straně 114 (Obr. 7.).

8.2 Grafika kura domácího

Kur domácí dnes patří k nejdůležitějším hospodářským zvířatům. Hovorově je samice označována jako slepice a samec jako kohout. Všechna plemena kura domácího, latinsky (*Gallus gallus domesticus*)¹⁷³, pocházejí pravděpodobně z kura bankivského, lesního ptáka žijícího v jihovýchodní Asii. Zde také došlo k jeho zdomácnění. V dnešní době je kur domácí chován hlavně kvůli produkci masa a vajec. Některá vyšlechtěná plemena jsou chovateli předváděna na výstavách. V některých zemích se stále ještě také chovají kvůli kohoutím zápasům.

Kohout je symbolem plodivosti života, bojovnosti a také bdělosti, založené na citlivosti vůči světlu, taktéž je symbolem světelným i ohňovým. Pro svůj plodivý pud se vedle ryby stal v antice symbolem kontinuity života. Symbolem bojovnosti se stal pro svou neustálou pohotovost k boji, kterým hájí své postavení. Kohoutí zápasy byly oblíbeny a rozšířeny již v Orientu i v Řecku. Jeho citlivost proti světlu vedla v antice k zasvěcení tohoto zvířete bohům Apollonovi a Heliovi, také měsíční bohyni Selene a bohyni podsvětí Persefoně, a taktéž průvodci do říše mrtvých, Hermovi. V antickém umění je kohout jako bojovný symbol zobrazen na panathenajské váze spolu s Pallas Athénou.¹⁷⁴

Díky svému typickému rannímu kokrhání se kohout také stal symbolem vzkříšení slunce i duše. V japonském náboženství, nazývaném šintoismus, je kohout často zpodobňován v náboženské obraznosti a jeho ranní křik vyzývá k modlitbě. Kohouti jsou zde posvátní a volně pobíhají v chrámech.¹⁷⁵

V křesťanství byl tento symbol spojen zejména s Kristem, jehož slovo vyslovené do temnot je považováno za světlo. Kohout je také atributem sv. Petra, u jehož nohou stojí, i sv. Víta. Ve středověku byl symbol kohouta umísťován na střechy chrámových věží

¹⁷³ VESELOVSKÝ, Zdeněk. *Obecná ornitologie*. s. 339.

¹⁷⁴ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. s. 176.

¹⁷⁵ SAUNDERS, Nicholas J. *Mytická síla zvířat*. s. 121.

jako korouhvička na znamení vítězství Kristovy víry a s posláním odstrašovat a zahánět zlé síly. Takto je korouhvička osazena na věži sv. Petra v Římě či sv. Víta v Praze.¹⁷⁶

8.2.1 De Gallo gallinaceo - Gessner

Grafické zobrazení samce kura domácího, latinským názvem *Gallus gallinaceus* se v Gessnerově díle *Historia animalium* nachází na straně 395 (Obr. 8.) v kapitole *De gallo gallinaceo*, tedy *O kurovi kurovitém*. Vyobrazení pokrývá asi tři čtvrtiny strany. Nad ním se nachází jeho latinský název a pod obrazem je pokračování textu z předešlého listu, kde se píše o názvu kohouta ve všech známých jazycích.

Tělo zvířete je situováno směrem do knihy. Lze ho tedy vidět z levého boku. Hlava je zdvižená směrem nahoru a je otočená stejným směrem jako tělo. Dopadání světla a stínu je v tomto případě umocněno silným konturováním obrysů zvířete. Zvláště na horní straně krku a hřbetu, také na břiše a z dolní strany pařátů.

Na hlavě kohouta je hřeben, masitý kožní výrůstek, který představuje důležitý rozpoznávací znak zvířete. Jeho plasticita a členitost je nastíněna odryváním čar krátkými tahy, které jsou mírně prohnuté do obloučku. Zobák kohouta je krátký a lehce zahnutý, uzpůsobený k zobání potravy. Na ilustraci je doširoka otevřený a lze tak i vidět jazyk zvířete, který vypadá jako by se pohyboval. Celkově to tedy působí tak, že kohout právě kokrhá. Zobák i jazyk jsou vystínované, aby bylo přesvědčivě odlišeno dopadající světlo od stínu. Především vnitřek zobáku je hustě vyšrafován. Na zobáku jsou pod stínováním naznačeny malé nozdry. Oko kohouta je malé a černé. Ale najdeme v něm i světlé místo, které značí lesk oka. Ovšem v celkovém dojmu oko působí spíše prázdně a poněkud zapadle, než aby vyvolávalo přirozený dojem. Pod okem zvířete se nachází ušní lalok, který je od ostatních částí kůže okolo oka stínově vymezen a je tak lehce rozpoznatelný. Volně visící záhyby kůže na krku kohouta, tedy krční laloky, jsou šrafovány zakřivenými liniemi, které podporují plasticitu laloků a jsou tak svou strukturou odlišeny od peří. Je zde zřetelná jiná struktura laloků. Stejně tak tahy stínování v obličejové části okolo zobáku, oka a na hřebínku jsou jiné než ty, které naznačují členitost peří.

Krk zvířete je široký a peří na něm směřuje splývavě dolů. Jednotlivá pírka jsou úzká a osten je ostře špičatý, tato pera nazýváme okrasná. Na jeho spodní straně je peří

¹⁷⁶ BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika. s. 176.

stínováno jen velmi málo. Struktura peříček je stínována pouze drobnými vodorovnými liniemi uprostřed každého pírka, které značí dopadání světla a stínu. Směrem k opačné straně krku se stínování postupně zvětšuje až do té míry, kdy jsou jednotlivá pírka celá pokryta lineárním šrafováním. Tento druh opeření pokračuje i na hřbetě zvířete. Tam je již ale vystínováno opravdu hustými tahy, a efekt stínu zde ještě umocňuje široká obrysová linie. Tělo kohouta je pokryto kratším opeřením než to, které je na krku. U těchto peříček je již jasně znázorněna osa pera a větve s paprsky. Osten per je zakulacený. Na krku i na těle jsou některá pírka nakreslena přes sebe, což jen podporuje představu jejich reálného uspořádání.

Křídlo se k pohledu nabízí pouze jedno z levé strany, protože kohout má obě křídla složená. Viditelné křídlo je malé, překryté jinými pírky přesahujícími z těla a počátku ocasu kohouta. Je složeno z dlouhých per, uprostřed každého pera je jasně vidět jeho silná osa a linie značící prapor. Ocas zvířete je tvořen z okrasných per. Ta jsou složena z kratších a silnějších pírek, a jsou téměř překryta dlouhými a úzkými pery, která míří vzhůru a poté se otáčejí do obloučku tak, že jejich ostny směřují dolů. Kratší spodní pírka mají zobrazenou osu i stínování struktury praporu. Jejich osten je oblý, podobně jako u per na těle kohouta. Na některých pírkách je stínování paprsků přerušeno a tím je zobrazen jejich lesk. U dlouhých ocasních per je zaznamenána silnější osa. Tato jednotlivá pera jsou stínována různým způsobem. Některá nejsou vyšrafována vůbec a jsou tedy osvětlena celá. U nějakých je ztvárnění větví s paprsky přerušeno a tím je naznačen jejich lesk. A ta pera, která se nacházejí v pozadí a jsou tudíž překryta stínem jsou vyšrafována celá. U ocasních per, která jsou nejnižší se lze také povšimnout silnějších kontur a tmavých ostnů.

Pera na břicho a stehnech jsou jemná. Proto jsou jen naznačena krátkými vrypy, které se směrem k zadní straně stehna prodlužují a zhušťují. Tím dochází k vytvoření efektu stínu a prostoru. Běháky zvířete jsou pokryty šupinatou kůží, která je rozčleněna do jednotlivých kroužkových vrstev. Z vnitřní strany běháků jsou jakési špičaté výběžky, nazývané ostruhy. Ty jsou po celé ploše vyšrafované, čímž je ukázáno že se nachází v pozadí. Pařáty se skládají ze tří prstů vpředu a jednoho vzadu. Jsou zakončeny krátkými drápy, které na rozdíl od pařátů nejsou nijak vystínované. Kohout se s největší pravděpodobností nenachází v letu, ale stojí na nějaké půdě. Avšak země, nebo jiné

prostředí zde není vyobrazeno. Ale zdání, že kohout stojí na nějaké půdě prohlubuje fakt, že ze spodní strany pařátů je tmavší obrysová linie.

8.2.2 Gallinis turcicis - Aldrovandi

Zpodobení kohouta nalezneme v Aldrovandiho spisu *Ornithologiae tomus alter cum indice copiosissimo* na straně 314 (Obr. 9.). V těchto kapitolách se autor věnuje drůbeži jako takové. Uvádí zde několik příkladů a vyobrazení různých druhů kohoutů a slepic. Většinou se objevuje od každého obraz samce i samice. Následující grafika je ztvárněním kohouta, který pochází z Turecké oblasti. A na protější stránce se nachází samice stejného druhu. Kresba zaujímá celou stranu. Pouze nad ní je její latinský název. A pod kresbou je vepsaná poznámka oznamující, že tento druh kohouta se pyšní tyrkysovými ocasními pery.

Obraz je do knihy zasazen vertikálně, tedy na šířku. Při prohlížení grafiky si tak čtenář musí knihu otočit. Tělo kohouta je k divákovi postaveno pravou stranou. Hlava směřuje rovně dopředu a je natočená stejným směrem jako tělo zvířete. Silné kontury naznačují padání světla a stínu na zobrazovaný objekt. Nalezneme je na hřebínku, zobáku, vnějším krčním laloku, na hřbetě a velmi nápadné jsou na nejvyšších ocasních perech.

Na hlavě kohouta vidíme hřebínek, který se rozděluje na dvě části. Jeho kontury jsou zvýrazněny tlustou obrysovou linií. Struktura je nastíněna souběžnými liniemi, které jsou ryty ve vertikálním směru ve stejně velkých rozestupech. Dopad světla a stínu není prakticky nijak naznačen. Pouze na vrcholku dvou výběžků hřebínku je linie přerušena. Zobák kohouta je krátký a trochu zahnutý. Zde je taktéž otevřený. Pozorovatel tak může vidět i jeho jazyk, který je prohnutý a působí dojmem, že zvíře provádí svou typickou činnost, a tou je kokrhání. Jazyk je zde vyobrazen velmi tence a je celý pokrytý černou barvou. Vnitřek zobáku zde není vidět. Zobák samotný je vystínovaný krátkými tahy pouze okolo malé nozdry a ve špičkách. V horní části přešlo stínování zobáku až do jeho celé černé špičky. Oko kohouta je malé a je ponecháno celé v černé barvě, náznak stínování či dopadu světla v něm není. Ušní lalok je zde znázorněn poněkud ve větší velikosti, jeho tvar připomíná lidské ucho. Od oka a ostatních částí kůže je stínově vymezen vytvořením větších bílých, nevyšrafovaných ploch. Jeho členitost je naznačena jen stínováním krátkými tahy v jeho dolní části. Volně visící krční laloky pod zobákem

jsou vyšrafovány souběžnými svislými liniemi, stín je zde naznačen diagonálními tahy, které se kříží se svislými liniemi. U laloku, který má být v pozadí je prostorovost vyjádřena hustější koncentrací křížících se linií. Tloušťka bližšího krčního laloku je znázorněna silným světlým okrajem, u vzdálenějšího laloku je tak učiněno tlustou obrysovou linií.

Krk zvířete je široký a krátký. Pera zde nejsou zobrazena jednotlivě, ale jsou pouze naznačena různě uspořádanými liniemi. Na spodní straně krku jsou tahy, které znázorňují členitost per uspořádané do souběžných čar s přibližně stejným rozestupem. Linie jsou vedeny svisle tak, aby působily dojmem volně splývajícího peří. Jsou také jemně zaoblené, aby podporovaly zdání, že je peří nadýchané. Efekt stínu je vytvořen tak, že tahy jsou vedeny velmi blízko u sebe a vytvářejí tak na první pohled tmavší plochu. Takto znázorněné opeření pokračuje i na hrudi. Uprostřed je krk naopak vyšrafován velmi málo. Nachází se zde pouze malé množství silnějších linií, které jsou vyryty ve větších vzájemných distancích. Vrchní strana krku kohouta je tvořena změti tenkých linií. Tyto tahy jsou také svislé, ale nemají pravidelné rozestupy, naopak se vzájemně překřičují, na některých místech vytvářejí černé plošky. Hřbet kohouta je vystínován navzájem se protínajícími liniemi. Jejich křížení vytváří pravidelnou mozaiku, která působí dojmem dopadajícího stínu. Ten je podpořen také širokou obrysovou linií na sedle zvířete. Svislé čáry z překřížení jsou dále prodlouženy a naznačují tak strukturu peří. Uprostřed těla kohouta je stínování přerušeno vyrytým bílým místem v horizontálním směru, které je na koncích zakončeno mírně zahnutou křivkou. Poté stínování těla opět pokračuje svislými, jemně zaoblenými liniemi, které značí způsob uspořádání peří. Tento úsek opeření také překrývá část křídla.

Obě křídla má kohout složená, takže je vidět pouze pravé křídlo, a to pouze jeho část, protože je překryto jiným peřím, které přesahuje z těla a počátku ocasu kohouta. Samotné křídlo je složeno ze čtyř vrstev pírek, které se směrem k letkám prodlužují. jednotlivá pera jsou stínována krátkými svislými čarami, které jsou trochu zaoblené, aby značily plasticitu per. Šrafování ale není dotazeno až ke spodnímu okraji každého pera. Je zde ponecháno světlé místo značící dopad světla. Ocas zvířete je složen z okrasných per. Ta, která jsou blíže k zemi jsou malá a směrem vzhůru se velikost per zvětšuje. Jednotlivá pera jsou zahnutá na levou stranu směrem do obloučku, ale jejich špičky míří

dolů. Ocasní pera se pyšní výrazným stínováním, které je na nich provedeno negativně způsobem dřevořezu bílé linie. Tímto opačným zobrazením zaujmou diváka na první pohled. Na každém peru je vyznačena osa i struktura praporu jednotlivými paprsky. Špička každého ocasního pera je ponechána ve tmavém tónu, aby pírka působila ještě více nápadněji a živěji.

Opeření na břicho je naznačeno jemně zakřivenými liniemi, které jsou vůči sobě paralelní. Zaoblením linií je vytvořen efekt přirozeného vypoulení břicha. Na místě mezi běháky je stín znázorněn přidáním čar, kreslenými v opačném směru k souběžným liniím. Vzájemně tak vytvářejí křížové šrafování. Za pravou nohou kohouta se způsob zpodobnění opeření mění. Jsou zde malé přerušované vrypy, které se na některých místech shlukují a formují tak dojem stínu a struktury vrstev peří. Pravé stehno je vystínováno zaoblenými křivkami, uprostřed něj je vyryto bílé místo, které působí jako lesk opeření. Levé stehno je z pohledu diváka vzdálenější a stín je na něm vyjádřen křížujícími se liniemi. Obě stehna jsou zakončena zobrazením kloubu. Běháky zvířete jsou pokryty šupinatou kůží, která je rozčleněna do jednotlivých vrstev šupin. Ze zadní strany běháků jsou vyobrazeny ostruhy, které jsou vyšrafované malými vertikálními vrypy. Pařáty jsou taktéž pokryty šupinatou kůží a jsou zakončeny krátkými špičatými drápy.

Před postavou kohouta je vyobrazena běžná luční travina. Ta připomíná přirozené prostředí zvířete. Pod ní je zachycen malý kamínek. Kohout stojí na jakési půdě. Není jasné, jestli se jedná o zeminu nebo trávu. Pozadí je lineárně odrýváno podle dopadu stínů a světla. Konec tiskového štočku je zřetelně vidět ve spodní části grafiky. Je obtažen širší obrysovou linií a ukončuje tak pokračování půdy.

8.2.3 Komparace vyobrazení kohouta v Gessnerově a Aldrovandiho díle

V Gessnerově díle kohout zakrývá zhruba tři čtvrtiny strany a ze spodní strany je obklopen textem, který je pokračováním z předešlé strany. U Aldrovandiho vyobrazení kohouta také nepokrývá celou stranu, ale text, kterým je grafika okleštěna obsahuje doplňující informace o zvířeti. Avšak nedostatkem je otočení ilustrace na šířku. Čtenář musí pro prohlížení grafiky knihu otočit.

Pózu, kterou zvíře zaujímá je u Gessnera i Aldrovandiho stejná. Kohout stojí vzpřímeně, má otevřený zobák, což poukazuje na jeho typickou činnost, kterou je

kokrhání. Křídla má složená a nohy má postavené vedle sebe, ale zároveň se vzájemně nepřekrývají. Je zajímavé, že ani v Gessnerových ani v Aldrovandiho dalších ilustracích drůbeže kur nezobe zrní, což je další typická činnost tohoto druhu. Na ostatních vyobrazeních jsou slepice a kohouti ve vzpřímené poloze.

Prostředí, ve kterém se obraz kohouta nachází je opět pojata odlišně. Gessner žádné nezobrazuje a nechává kohouta nepřírozně „vznášet“ ve vzduchu. V Aldrovandiho případě pozadí zobrazeno je. Na rozdíl od pozadí, které je zobrazeno u orla je zde prostředí pojata umírněně a neodvádí čtenářovu pozornost až v takové míře. Tělo kohouta je uzemněno a stojí na nějaké blíže nespecifikované půdě. Také je před ním vyobrazena jakási travina, jejíž zobrazení není úplně nutné, ale na jednu stranu dotváří ilustraci a poukazuje na přirozené prostředí ve kterém kohout žije.

Výtvarné řešení zvířete je u obou autorů velmi dobré. U Gessnera lze zdůraznit lepší a podrobnější propracování opeření ptáka. Jsou zde vyobrazena a stínována jednotlivá pírka po celém těle zvířete. I u tak běžného ptáka, jakým je kohout si Gessner dal záležet na důkladném zobrazení jednotlivých per. Aldrovandi ve své grafice nemá znázorněna jednotlivá pera, pouze je naznačuje liniemi. Ovšem u Aldrovandiho zobrazení kohouta je nutné vyzdvihnout jeho zajímavé výtvarné řešení ocasních per jejich negativním stínováním. Tímto postupem došlo k jejich vyniknutí a zvýraznění. Celkově kohout v Gessnerově i Aldrovandiho pojetí působí živě. Opeření je u obou autorů modelováno stíny tak, že zvíře vypadá plasticky. Proporce jsou v obou případech dobře rozvrženy, což zřejmě bude tím, že se jedná o běžné hospodářské zvíře, které je přeci jen pro čtenáře známější než zobrazovaný orel. Avšak drobné rozdíly zde jsou. Je nutné ocenit již zmíněnou kresbu detailů peří u Gessnera, která u Aldrovandiho není tak propracovaná. Ale naopak u Aldrovandiho opět převažuje aspekt zobrazení prostředí zvířete, který u Gessnera chybí.

8.3 Grafika papouška

Papoušek je označení více rodů ptáků z podčeledi papoušci, latinsky *Papittacinae*¹⁷⁷, z čeledi papouškovití. Jedná se o řád, jehož původním domovem jsou především tropické oblasti Austrálie, Tichomoří, Jižní a Střední Ameriky. Od dovezení na

¹⁷⁷ VESELOVSKÝ, Zdeněk. *Obecná ornitologie*. s. 342.

evropský kontinent jsou chováni po celé Evropě. Od ostatního ptactva se liší svou pestrobarevností, kterou přitahují pozornost potencionálního partnera, ale i lidí. Papoušci jsou chováni lidmi právě pro svou barevnost, přítulností a schopnosti některých druhů mluvit.

Papoušci byli Aztéky ceněni nejen pro své peří, ale i pro dar mimikrů, které se liší podle jednotlivých druhů. Ve středověku Číňané věřili, že papoušci ohlašují nevěru manželky.¹⁷⁸ V křesťanském umění je papoušek jedním z mariánských symbolů. Jako promlouvající pták, který svým významem odkazuje ke křesťanské představě ráje. Pro význam ráje je obzvláště důležitým symbolem, který je zdůrazněn takzvanou „papouščí komorou“ ve Vatikánu, do které byli po smrti ukládáni papežové.¹⁷⁹

8.3.1 De Psittaco – Gessner

Vyobrazení papouška, latinsky nazvaným *De Psittaco* nalezneme v Gessnerově encyklopedickém *Historia animalium* na straně 720 (Obr. 10.). Grafika pokrývá zhruba jednu třetinu strany. Nad ní je popis předešlého zvířete a latinské pojmenování papouška. Pod obrazem jsou základní informace o zvířeti. Je zde zmíněn jeho původ z Indie, charakteristický hlas podobný tomu lidskému a barevnost jeho peří. Gessner v tomto místě cituje poznatky jiných autorů, například Plinia.

Tělo zvířete je umístěno směrem do vazby knihy. Čtenář ho tedy vidí z pravého boku. Jeho hlava je zdvižená směrem nahoru a je otočená stejným směrem jako tělo. Papouškův zobák je široký a hákovitě zahnutý, jeho horní část přesahuje přes spodní. Zobák působí masivně a silně. Tento dojem podporuje i jeho stínování. To je na vrchní části zobáku provedeno pouze podél jeho kontur a ve špičce je zobák zcela černý. Tím špičaté zakončení zobáku působí ještě silněji. Spodní část zobáku je vyšrafována krátkými tahy, které směrem dolů houstnou. Tato spodní část je tedy zakryta stínem. Oko papouška je malé a černé. V jeho spodní části si můžeme povšimnout bílého místa, které značí jeho lesk. Díky němu oko působí reálněji. Prostor kolem zobáku a oka není nijak vystínován, ani v něm není jiným způsobem naznačeno peří. To je zobrazeno až u okrajů hlavy krátkými souběžnými tahy, které vypadají jako paprsky.

¹⁷⁸ SAUNDERS, Nicholas J. *Mytická síla zvířat*. s. 13.

¹⁷⁹ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : malířství, sochařství, grafika*. s. 263.

Tělo papouška je malé a pokryté drobným obrysovým peřím. Na hrudi je peří vyznačeno pouze znázorněním ostnů v podobě zakulacených obloučků. Nejsou zde vidět osy per, ani náznak praporu. Na hřbetu zvířete je stín vyznačen souběžnými stejně dlouhými liniemi, které jsou mírně zaoblené. Tyto linie jsou nakresleny přes vyznačené obrysy ostnů pírek. Tím je dosaženo dojmu plasticity těla. Tomuto efektu také napomáhá silná obrysová linie. Břicho papouška je vystínováno vodorovnými přímkami, které kopírují tvar těla. Jsou také nakresleny přes zaoblené ostny jednotlivých pírek, které se nacházejí na těle zvířete.

Křídlo znázorněného objektu je složené. Je pokryté několika vrstvami pírek, které se vzájemně překrývají. Pírka, která jsou nejbliže u těla jsou nejmenší a směrem k letkám se jejich velikost zvětšuje. Na malých pírkách není znázorněna jejich osa, a nejsou prakticky stínována, je vykreslen pouze jejich obrys. Větší pírka jsou již vyšrafována u brku a na ostnu krátkými souběžnými liniemi. Uprostřed pera je ponecháno bílé místo jako zaznamenání dopadajícího světla na opeření křídla. Pouze některá z per mají naznačený stvol. Největší pera na křídle, tedy letky, se vzájemně překrývají a jsou vystínovány pouze v ostnech. Pera na křídlech mají zvýrazněné a silnější kontury, aby vynikly.

Ocasní pera jsou velice dlouhá, téměř stejně jako tělo zvířete. Jednotlivá pera na ocase se překrývají a plně lze vidět pouze to, které se nachází nejbliže k divákovi. Na peru je zobrazen silný stvol. Pero je od stvolu jemně stínováno jednotlivými paprsky, poté je jejich znázornění přerušeno a opět pokračuje v krajích praporu pera. Tím je naznačen lesk onoho pera. Ostatní ocasní pera, která se nacházejí v pozadí, jsou překryta stínem jsou vyšrafována liniemi paprsků v okrajích praporu. Ocasní pera mají silnou konturovací linii.

Nohy papouška jsou pokryty drobným obrysovým peřím až k pařátům, kde se zužují. Jednotlivá pírka nejsou zobrazena vidíme pouze linie, které je naznačují. Tyto linie vytvářejí členitost stehna papouška. Pařáty se skládají z krátkého běháku a čtyř prstů, dva směřují dopředu a dva dozadu, aby se papoušek pohodlně udržel na větvích. Pařáty jsou pokryty šupinatou kůží. Ale nevidíme jednotlivé šupiny, jen jejich náznak v podobě šrafování krátkými tahy na místech, kde je stín. Levý pařát je zvednutý do vzduchu a nachází se v pozadí, proto je jeho stínování tmavší a tahy jsou blíže u sebe. Pravá noha

je sevřená okolo větve, na které zvíře stojí. Na pravém pařátu jsou vidět všechny čtyři prsty, i když jeden z nich je oproti ostatním velice tmavě vyšrafován, a tak skoro zaniká v pozadí větve. Drápy pařátů jsou krátké a zahnuté, zakončené ostrou špičkou. Každý dráp je jinak stínován v závislosti na dopadu světla na každý z nich.

Papoušek tedy stojí pravou nohou na silné větvi, která je seříznutá. Její struktura je zobrazena lineárním odrýváním linií dřeva podle dopadu světla a stínu. Pro zvýšení dojmu reálnosti je na větvi přidán suk. Na místech, kde překrývá větev stín zvířete jsou linie šrafovány do kříže. Na boku silné větve vyráží menší větvička, která se dále rozděluje do menších. Ta vede pod ocasními pery papouška. Avšak větvičky postrádají jakékoliv listoví a zůstávají holé. Jejich struktura je jen jemně stínována po okrajích. Konec štočku na silné větvi je viditelný, ale netvoří souvislou přímku.

8.3.2 De Psittaco – Aldrovandi

Aldrovandi se věnuje více různým druhům papoušků a ke každému připojuje i výtvarné zobrazení (Obr. 11.). Zvolenou grafiku papouška nalezneme v Aldrovandioho díle *Ornithologiae hoc est de avibus historiae libri XII.* na straně 666. Tato ilustrace je ztvárněním papouška, kterého autor díla zařazuje mezi velké papoušky. Na následující straně se nachází pravděpodobně Kakadu bílý.

Kresba zaujímá prostor celé strany. Grafika je natolik velká, že byla do knihy zasazena na šířku. Tělo papouška je k divákovi natočeno z pravé strany. Hlava směřuje rovně dopředu a je otočená stejným směrem jako tělo zvířete. Silné kontury, které značí dopadání světla a stínu na papouška nalezneme především na jeho hřbetě, kolem ocasních per a na jeho hrudi.

Papouškův zobák je široký, hákovitě zahnutý a zakončený do špičky. Horní část zobáku přesahuje přes spodní část a celý zobák působí masivním a silným dojmem. Na vrchní části je zobák vystínován po okrajích a uprostřed různými směry linií, tak aby bylo vizuálně podpořeno jeho zaoblení a prostorovost. Spodní část zobáku je velmi malá a je celá vyšrafovaná liniemi, které se kříží. Tato část je zakryta stínem, proto jsou ryté čáry velmi husté. Oko papouška je velmi propracované. Lze v něm vidět detailní zpracování zorničky. Toto podrobné zpracování i celkový tvar oka připomíná oko lidské. Avšak jeho propracovanost působí opravdu reálně. V prostoru pod okem je znázorněna členitost peříček prostřednictvím malých zaoblených křivek. Na hlavě je peří naznačeno

přerušovanými souběžnými liniemi, které tvoří „paprsky“ okolo očního okolí. Přerušení paprsků značí světlo, které dopadá na hlavu zvířete.

Krk ptáka je široký a krátký. Jednotlivá pera jsou zobrazena pomocí linií, které tvoří větve s paprsky každého z per. Osa samotných per není naznačena. Linie, které tvoří strukturu per jsou vedeny ve svislém směru a před zobrazením ostnu jsou přerušeny. Osten každého pera není nakreslen do špičky, ale do obloučku. Obrys jednotlivých per není uzavřen jednotnou linkou, ale je zakončen krátkými tahy paprsků. Takto znázorněné opeření volně pokračuje i na těle, kde se pozvolna proměňuje v křížové šrafování. Toto křížové šrafování je i u kontur krku, ale postupně s rozšiřováním těla zvířete se rozprostírá na břicho a hřbetě ptáka a nahrazuje tak zobrazení jednotlivých per. Křížové šrafování liniemi také vyvolává dojem stínu na okrajích papouškova těla. Obrysy na krku a těle jsou zakončeny silnou konturou.

Křídlo má zvíře složené podél těla. U těla papouška jsou pírka malá a krátká, směrem k letkám se ale jednotlivá pera zvětšují. Všechna pera, ať už malá či velká se vzájemně překrývají a podporují tak dojem svého přirozeného uspořádání. Na malých pírkách není znázorněna jejich osa, ale jen několik souběžných linií, které značí strukturu pírka. Každé z malých pírek je zakončeno silnější obrysovou linií. Větší pera, která se nacházejí uprostřed křídla již osu zobrazenou mají, u některých je naznačena jen jednou linkou u jiných je osa silnější a tvoří brk. Od osy per jsou vyobrazeny i jednotlivé větve s paprsky, ovšem na některých pírkách je tato struktura přerušena bílým prostorem značícím lesk peří. Největší pera křídla jsou tak dlouhá, že přesahují z těla do prostoru. Na těchto perech jsou nejsilnější stvoly ze všech per na křídle. Jsou zde také znázorněny větve s paprsky na některých místech přerušené bílými místy jako dopady světla na pera.

Ocasní pera jsou dlouhá, vzájemně se překrývají a plně jsou vidět pouze dvě vrchní pera. Na obou perech je vyznačen silný stvol, od kterého jsou pera stínována liniemi, které tvoří paprsky. Značení paprsků je uprostřed každé strany pera přerušeno a poté o kousek dál pokračuje až k zakončení okrajů per. Tímto přerušením struktury paprsků je znázorněn lesk každého pera. Ostatní ocasní pera, která jsou v pozadí za předními pery nejsou vidět celá. Divák vidí pouze jejich ostny za konci per, která jsou v popředí. Ocasní pera jsou zvýrazněna silnějším obrysem.

Na nohách papouška je naznačeno obrysové peří. Jednotlivá pírka nejsou vyobrazena samostatně, ale jsou jen naznačena krátkými liniemi uprostřed pravého stehna. Jeho okraje jsou křížově vyšrafovány. Stejným způsobem je vyplněna plocha levého stehna. Takto se obě stehna dostávají do pozadí a dopadá na ně stín. Běháky jsou velice krátké a nejsou skoro vidět, protože papoušek je má ohnuté. U pařátů lze vidět pouze přední dva prsty a jeden zadní. Šupinatá kůže na pařátech není nijak vyznačena. Pařáty jsou stínovány pouze ze spodní strany. Drápy pařátů jsou dlouhé, zahnuté a zakončené do ostré špičky. Všechny drápy jsou stínovány vodorovnými liniemi, které jsou uspořádány velmi blízko u sebe. Díky tomu jsou drápy tmavé. Oba pařáty jsou sevřené okolo válce, pravděpodobně bidýlka. Na jeho horní stranu dopadá světlo, proto na tomto místě není bidýlko nijak stínováno. Na místech, kde se vytváří lehký stín jsou nakresleny svíslé linie s pravidelnými rozestupy. A tam, kde je bidýlko již v plném stínu můžeme spatřit křížové šrafování.

8.3.3 Komparace vyobrazení papouška v Gessnerově a Aldrovandiho díle

V Gessnerově případě se jedná o malou ilustraci, která pokrývá jednu třetinu strany. Díky své velikosti je obraz obklopen z obou stran textem, ale protože se nachází uprostřed strany není to esteticky nijak rušivé. Také je vizuálně příjemnější, že objekt je nasměrován směrem do knihy, než když směřuje ze strany ven. U Aldrovandiho kresba pokrývá prostor celé strany a není obklopena žádným textem, ani vlastním názvem. Obraz je natolik velký, že je otočen na šířku. Při prohlížení je tedy nutné knihu otočit.

Póza, kterou papoušci zaujímají je u obou autorů téměř totožná. Zvíře je zobrazeno i ze stejné strany. U Gessnera je pouze rozdíl v tom, že má papoušek levou nohu zdvihnutou ve vzduchu. Ptáci se liší ještě v jedné maličkosti, v Aldrovandiho díle křídlo zvířete přesahuje tělo, v Gessnerově díle koncové letky končí s obrysem těla a dále již nepřecházejí.

Prostředí, ve kterém jsou papoušci zobrazeni je diferentní. Gessner zpodobňuje ptáka stojícího na větvi. I když se evidentně nejedná o přirozené exotické prostředí zvířete, protože větev je holá, je tu zde určitá změna oproti předchozím ptákům, jejichž vyobrazení neobsahovaly žádné pozadí. V Gessnerově díle je jen málo ptactva, u kterých pozadí zobrazeno je. U Aldrovandiho se papoušek také nenachází ve svém přirozeném prostředí, ale přírodní motiv pozadí zde také není. Pták je alespoň postaven na bidýlko,

což je rozhodně lepší vypořádání se s prostředím, než aby se papoušek „vznášel“ ve vzduchu.

Výtvarné řešení je u Gessnera i Aldrovandiho velmi dobré. U Aldrovandiho lze vyzdvihnout podrobnější propracovanost jednotlivých pírek na hrudi ptáka. Ale oko papouška působí jako lidské a vypadá nepřírozně. Papoušek díky tomuto a křídlu přesahující konturu těla celkově působí jako holub s dlouhými ocasními pery. Gessnerova ilustrace v konečném dojmu působí reálněji, a to nejen díky rozpracovanějšímu pozadí, které sice není pro zvíře typické, ale je alespoň ilustrující.

8.4 Porovnání výtvarného doprovodu referenčních děl

Kromě těchto vybraných ilustrací díla obou autorů obsahují i mnohá jiná vyobrazení různých zvířat. Pokud se zaměříme na výtvarnou stránku ve svazcích *Historia animalium* a *Ornithologia*, již na první pohled si povšimneme jistých rozdílů v pojetí ilustrací zvířat.

V Gessnerově díle jsou ilustrace spíše menšího rozměru, které zakrývají jednu až tři třetiny jednotlivých stránek. Nalezneme zde jen velmi malé množství grafik, které pokrývají větší plochu. Jednou z větších ilustrací u Gessnera je právě vyobrazení orla či kohouta (Obr. 4.; 7.). Naopak v Aldrovandiho díle se většinou nacházejí ilustrace větších rozměrů. Grafiky, které jsou umístěny přes celou stranu zde nejsou výjimkou. V tomto případě jsou všechny zvolené analyzované grafiky přes celou stranu knihy (Obr. 5.; 8.; 10.). Avšak ani Aldrovandi se nevyhýbá menším obrazům zvířat, příkladem je vyobrazení jiného druhu orla (Obr. 6.) v díle *Ornithologiae hoc est de avibus historiae libri XII.* na straně 115.

S velikostí ilustrací také souvisí to, zda jsou či nejsou obklopeny textem. V Gessnerově případě velikost ilustrací dovoluje obklopit je textem, který se jich bezprostředně týká. Jako příklad lze uvést všechny analyzované grafiky (Obr. 4.; 7.; 9.). U Aldrovandiho se shledáváme spíše s tím, že velké ilustrace textem obklopeny nejsou, ale popis, který se jich týká se nachází na stranách před nebo za nimi. V některých případech následuje i několik ilustrací přes celou stranu za sebou. Toto vidíme například u vyobrazení kohouta a papouška (Obr. 8.; 10.).

V Gessnerově díle jsou zvířata zobrazována převážně bez pozadí (Obr. 4.; 7.). Pokud je u některého tvora pozadí vyobrazeno, jedná se spíše o jednoduché motivy, jako

je neurčitá půda, větev či voda, bez dalších atributů charakteristických pro konkrétní zvířata (Obr. 9.). U Aldrovandiho je tomu naopak, v jeho spisech jsou zvířata znázorňována především s charakteristickým pozadím. Zde se jedná o prostředí, které je pro každé zvíře typické svými prvky, zvířata jsou zobrazována například na půdě, s kořistí, nebo s travinou či rostlinou, která je příznačná k jejich přirozenému prostředí (Obr. 5.; 6.; 8.). Avšak v některých případech nalezneme zvířata, jejichž pozadí je neurčité, tak tomu je například u analyzovaného papouška (Obr. 10.). Důležité je také zmínit, že v Aldrovandiho spisech nalezneme kromě grafik samotných zvířat i ilustrace, na kterých jsou skelety, kostry, mláďata, hnízda, či různé soustavy, například ústrojí rozmnožovací. Tyto doplňující ilustrace u Gessnera nenalezneme.

9 Závěr

Ve své diplomové práci jsem se pokusila nastínit výtvarné řešení a ilustrace raně novověkých vědeckých tisků. Analyzovány byly ilustrace v zoologických spisech Conrada Gessnera a Ulisse Aldrovandiho, které byly vydané na přelomu patnáctého a šestnáctého století. V těchto textech se promítá mnohvrstevnatost zvířecí symboliky, která byla vytvářena již starověkými autory a jejich prvními spisy týkající se zvířat, přes středověké bestiáře a emblematickou literaturu, která navazovala na klasické autory a poté se obohatila o nové podněty získané na základě pozorování přírody, poznatky ze zámořských cest. Všechny tyto poznatky jsou zahrnuty právě ve spisech již zmíněných autorů Gessnera a Aldrovandiho a prolínají se s jejich vlastním pozorováním. Texty obou autorů jsou považovány za jedny z prvních děl moderní zoologie.

Pro analýzu vědeckých ilustrací byly vybrány reprezentativní grafiky právě z děl nejvýraznějších představitelů zoologie na přelomu renesance a novověku, tedy Gessnera a Aldrovandiho. Jedná se o grafiky orla rodu *Aquila*, samce kura domácího a papouška. Všechny tyto grafiky jsou následně porovnávány z hlediska výtvarného provedení. Práce se poté věnuje celkovému zhodnocení výtvarného doprovodu obou děl.

Tato práce si neklade nárok poskytnout souhrnné zkoumání veškerých vědeckých tisků v českých sbírkách, které spadají do oblasti biologie. Cílem práce je poskytnout náhled do výtvarného řešení grafik a jejich technik tiscích z oblasti zoologie v období pozdní renesance a raného novověku.

Zvolené téma dalece přesahuje rámec této práce a studie by tak mohla být dále rozvíjena. Lze pokračovat rozbořem knih jako samotného artefaktu, řešit jejich vazbu, typ použitého papíru, nebo se podrobněji zabývat jednotlivými tiskárnami ve kterých byly vytištěny. U jednotlivých ilustrací by se studie mohla zkoumat ještě podrobněji širší kulturní diskurz u jednotlivých zvířat, které byly interpretovány. Avšak není možné analyzovat zde všechny souvislosti s vnímáním jednotlivých ilustrovaných zvířat, jelikož by dalece přesahovaly rozsah diplomové práce. Proto tato studie zachycuje pouze základní vhled do výtvarného řešení raně novověkých vědeckých tisků z oblasti zoologie.

10Resumé

This work deals with art design and illustrations in early modern scientific prints. The topic is narrowed to the part of biological prints, specifically zoology. At first, the concept of illustration is explained, then scientific illustration and its function and importance in scientific works. Subsequently, is discussed the issue of graphics, which was the most used technique in the early modern period in book printing. Later, I dealt with the theme of animal symbolism, which has been continuously developing and layered since ancient times from Aristotle, over Pliny the Elder, medieval bestiaries and books of emblems to the Renaissance concept *Historiae naturalis*. All these findings are included in encyclopedic writings from the early modern period. The work focuses mainly on the most prominent personalities of zoology at the turn of the Renaissance and modern times Conrad Gessner and Ulisse Aldrovandi and their works, which are considered of one of the first works of modern zoology.

The symbolism and visual design of the illustrations are discussed in case studies of three birds in the *Historia animalium* by Conrad Gessner and *Ornithologiae* by Ulisse Aldrovandi. For the analysis were chosen graphics from both authors, the eagle of the genus *Aquila*, as the most famous representative of predators. Furthermore, a male domestic fowl, which is nowadays the most used farm animal. And the parrot, which is an example of the development of zoology through overseas discoveries. All these graphics are then compared together. The work also deals with the overall evaluation of the artistic accompaniment of both works.

11 Seznam použitých zdrojů

AGTE, Rolf; Jiří ŠERÝCH. *Slovník světové kresby a grafiky*. Praha: Odeon, 1997. ISBN 80- 207- 0550-3.

Arthistoricum.net. [online] Dostupné z: <<https://www.arthistoricum.net/en/subjects/thematic-portals/history-of-art-history/sources-for-the-history-of-art-history-digital/ulisse-aldrovandi-1522-1605/>>. [cit. 15.3.2019].

BALBÍN, Bohuslav. *Krásy a bohatství české země: výbor z díla Rozmanitosti z historie Království českého*. ed. Stanislav Komárek. Praha: Panorama, 1986. ISBN 11-027-86.

BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997. ISBN 978-80-200-1909-7.

BEDŘICH, Martin. *Co je to emblematická struktura v textu?* [online] Dostupné z: JSTOR <<https://www.jstor.org/stable/42687480>> [cit. 20.2.2019].

BOEHRER Bruce: *A Cultural History of Animals in the Renaissance*. Oxford: Berg, 2007. ISBN 978-1-84520-395-5.

BOUDA, Cyril. *Grafické techniky*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979.

COHEN, Simona. *Animals as Disguised Symbol in Renaissance art*. Boston, 2008. ISBN 978-90-04-17101-5.

ČERNÁ, Jana. *Očitá svědectví: Španělsko, Nový svět a změna vědeckého komunikačního paradigmatu*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012. ISBN 978-80-7465-064-2.

DEMJANČUK, Nikolaj; Jana, VAŘENKOVÁ. *Věda v renesanční a novověké kultuře*. Plzeň: Západočeská univerzita, 2007. ISBN 978-80-7043-625-7.

DUROSELLE-MELISH, Caroline. *Centre and Periphery? Relations between Frankfurt and Bologna in the Transnational Book Trade of the 1600s*. In: *International Exchange in the Early Modern Book World*. Boston: Brill, 2016. ISBN 978-90-04-31644-7.

FUČÍKOVÁ, Eliška. *Rudolfínská kresba*. Praha: Odeon, 1986.

FULTON, John F. *he Great Medical Bibliographers: A Study in Humanism* [online] Dostupné z: JSTOR <www.jstor.org/stable/j.ctv5qdhdd> [cit. 20.2.2019].

GLENNOVÁ, Martina. *Václav Hollar*. [online] Dostupné z: <<http://www.artmuseum.cz/>> [cit. 5.3.2019].

GUDGER, E. W. *The Five Great Naturalists of the Sixteenth Century: Belon, Rondelet, Salviani, Gesner and Aldrovandi: A Chapter in the History of Ichthyology* [online]. Dostupné z: JSTOR <www.jstor.org/stable/225322> [cit. 2.3.2019].

HANKINS, J. *Renesanční filosofie*. Praha : Oikoymenh, 2011. ISBN 987-80-7298-418-3.

HEJNOVÁ, Miroslava, HŮLEK Julius a UHLÍŘ Zdeněk. *Ve znamení nové doby: První dvě století tištěné knihy v Čechách*. Praha: Národní knihovna ČR, 2000. ISBN 80-7050-362-9.

HERRICK, Francis H. *Durer's "Contribution" to Gesner's Natural History* [online]. Dostupné z: JSTOR <<https://www.jstor.org/stable/1636034>> [cit. 1.3.2019].

HOFFMANN, Richard C. *A Sixteenth-Century Exemplar and Source* [online]. Dostupné z: JSTOR <www.jstor.org/stable/3986158> [cit. 25.2.2019].

JARDINE, N.; SECORD, J. A.; SPARY, E. C. *Cultures of natural history*. Cambridge, 1996. ISBN 0 521 45394 1.

KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění: Průvodce pracovními postupy a dějinami originální tiskové grafiky*. Praha: Artia, 1981. ISBN 37-008-81. 09/16.

KUSUKAWA, S. *The sources of Gessner's pictures for the Historia animalium* [online], In: *Annals of Science*, s. 303-328, 2010. Dostupné z: <http://www.rhinosourcecenter.com/pdf_files/128/1286404337.pdf> [cit. 14.3.2019].

MATĚJČEK, Antonín. *Ilustrace*. Praha: Jan Štenc, 1931.

MICHÁLEK, Ondřej. *Kapitoly z černého umění: Přehled grafických technik a některých průmyslových technologií tisku*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 978-80-244-4185-6.

OGILVIE, Brian W. *The science of describing: natural history in Renaissance Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 2006. ISBN 0226620875.

OSOLSOBĚ, Jana. *Physiologus: raně křesťanská zvířecí symbolika*. Brno: vlastním nákladem vydal PhDr. Jan Osolsobě, 2018. ISBN 978-80-270-3444-4.

RAMBOUSEK, Jan. *Dřevořez, dřevoryt a příbuzné techniky*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1957.

RÁDL, Emanuel. *Dějiny biologických teorií novověku. Díl I., Od renesance na práh 19. století*. Praha: Academia, 2006. ISBN 80-200-1363-6.

REIDL-DORN, Christa. *Wissenschaft und Fabelwesen Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. Köln: Böhlau, 1989. ISBN 3-205-05262-5.

SARTON, George. *The Appreciation of Ancient and Medieval Science During the Renaissance (1450-1600)* [online]. Dostupné z: <<https://www.jstor.org/stable/j.ctv5130sp.6>> [cit. 17.3.2019].

SAUNDERS, Nicholas J. *Mytická síla zvířat*. Praha: Knižní klub, 1996. ISBN 80-85809-47-8.

ŠINDELÁŘ, Dušan. *Vědecká ilustrace v Čechách*. Praha: Obelisk, 1973.

VESELOVSKÝ, Zdeněk. *Obecná ornitologie*. Praha: Academia, 2001. ISBN 80-200-0857-8.

VOIT, Petr. *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století: papír, písmo a písmolijectví, knihtisk a jiné grafické techniky, tiskaři, nakladatelé, knihkupci, ilustrátoři a kartografové, literární typologie, textové a výtvarné prvky knihy, knižní vazba, knižní obchod I. DÍL*. Praha: Libri, 2008. ISBN 978-80-7277-390-9.

VOIT, Petr. *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století: papír, písmo a písmolijectví, knihtisk a jiné grafické techniky, tiskaři, nakladatelé, knihkupci, ilustrátoři a kartografové, literární typologie, textové a výtvarné prvky knihy, knižní vazba, knižní obchod II. DÍL*. Praha: Libri, 2008. ISBN 978-80-7277-390-9.

ZELENKOVÁ, Petra. *Barokní grafika 17. století v zemích Koruny české: [Národní galerie v Praze, Sběrka grafiky a kresby] = Seventeenth-century baroque prints in the lands of the Bohemian Crown: [National Gallery in Prague, Collection of Prints and Drawings]*. Praha: Národní galerie, 2009. ISBN 978-80-7035-435-3.

12 Seznam obrazů v obrazové příloze

1. **Conrad Gessner**, *Titulní strana*, In: *Historia animalium, 1585, dřevořez*.
Zdroj: Archive. org [online].
Dostupné z: <<https://archive.org/details/ARes67107/page/n7>>, [26.3.2019].
2. **Ulisse Aldrovandi**, *Titulní strana*, In: *Ornithologiae hoc est de avibus historiae libri XII.*, 1599, dřevoryt.
Zdroj: Archive. org [online].
Dostupné z:
<<https://archive.org/details/vlyssisaldrovand11599aldr/page/n11>>, [26.3.2019].
3. **Ulisse Aldrovandi**, *Titulní strana*, In: *Ornithologiae tomus alter cum indice copiosissimo*, 1600, dřevoryt.
Zdroj: Archive. org [online].
Dostupné z: <<https://archive.org/details/ARes04103/page/n341>>, [26.3.2019].
4. **Conrad Gessner**, *De Aquila Germana*, In: *Historia animalium, 1585, dřevořez*.
Zdroj: Archive. org [online].
Dostupné z: <<https://archive.org/details/ARes67107/page/n307>>, [26.3.2019].
5. **Ulisse Aldrovandi**, *De Aquila Crysaeto*, In: *Ornithologiae hoc est de avibus historiae libri XII.*, 1599, dřevoryt.
Zdroj: Archive. org [online].
Dostupné z:
<<https://archive.org/details/vlyssisaldrovand11599aldr/page/110>>, [26.3.2019].
6. **Ulisse Aldrovandi**, *Aquilae*, In: *Ornithologiae hoc est de avibus historiae libri XII.*, 1599, dřevoryt.
Zdroj: Archive. org [online].
Dostupné z:
<<https://archive.org/details/vlyssisaldrovand11599aldr/page/114>>, [26.3.2019].
7. **Conrad Gessner**, *De Gallo Gallinaceo*, In: *Historia animalium, 1585, dřevořez*.
Zdroj: Archive. org [online].
Dostupné z: <<https://archive.org/details/ARes67107/page/n529>>, [26.3.2019].
8. **Ulisse Aldrovandi**, *Gallinis Turcicis*, In: *Ornithologiae tomus alter cum indice copiosissimo*, 1600, dřevoryt.
Zdroj: Archive. org [online].
Dostupné z: <<https://archive.org/details/ARes04103/page/n341>>, [26.3.2019].
9. **Conrad Gessner**, *De Psittaco*, In: *Historia animalium, 1585, dřevořez*.
Zdroj: Archive. org [online].
Dostupné z: <<https://archive.org/details/ARes67107/page/n857>>, [26.3.2019].

10. **Ulisse Aldrovandi**, *De Psittaco*, In: *Ornithologiae hoc est de avibus historiae libri XII.*, 1599, dřevoryt.
Zdroj: Archive. org [online].
Dostupné z:
<<https://archive.org/details/vlyssisaldrovand11599aldr/page/666>>,[26.3.2019].

13Obrazová příloha



1. Conrad Gessner, *Titulní strana, In: Historia animalium, 1585, dřevořez.*



2. Ulisse Aldrovandi, *Titulní strana*, In: *Ornithologiae hoc est de avibus historiae libri XII.*, 1599, dřevoryt.



3. Ulisse Aldrovandi, *Titulní strana*, In: *Ornithologiae tomus alter cum indice copiosissimo*, 1600, dřevoryt.

314 Vlysis Aldrouandi
DE GALLO, ET DVABVS
Gallinis Turcicis. Cap. VI.



Gallus Turcicus cum Aegylope bromoide.
Belgarum.

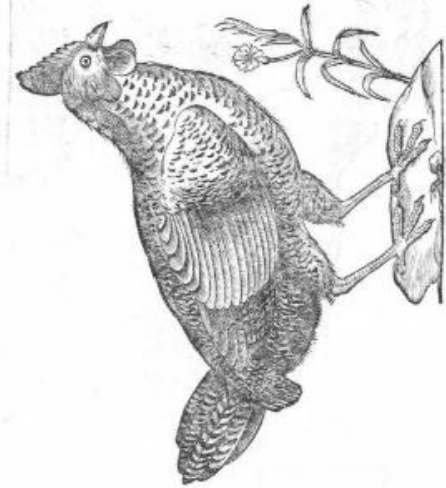
CVIVS

Ornithologia Lib. XIV. 315

CVIVS mado dicitur scire, Gallum Turcicum dicitur. Tamen corpore etiam
modo turcicatus. Aliter tamen penae partem etiam acis nigrae. & nigrae vultu
alio modo pedibus stridulis, partibus nigrae. necnon per las lateribus, & armis gra
caulibus, toto corpore modo argenteo. talis parva fides erat per totam, quae se
runt, quoniam in eo palcherrimo ostenditur. Tunc, & reles sunt: libereque Gallia
hac, quam parva Turcicam vocant, tota ex alba, maculis inque coispeis nigis, pe-



Gallina Turcica pedibus suberruleis cum
pseudomelanthio.



Dd + dhu

8. Ulisse Aldrovandi, *Gallinis Turcicis*, In: *Ornithologiae tomus alter cum indice copiosissimo*, 1600, dřevoryt.

Psittacus. **Psittacus**, dicitur a voce quod dicitur in lingua Indiarum. Et dicitur a-
 lagium per hanc, ut Callianus ait libro de Avibus. Item a quo dicitur *psittacus* quod
 dicitur a voce quod dicitur in lingua Indiarum. **Psittacus** dicitur a voce quod
 dicitur in lingua Indiarum. **Psittacus** dicitur a voce quod dicitur in lingua
 Indiarum. **Psittacus** dicitur a voce quod dicitur in lingua Indiarum.

DE PSITTACO.



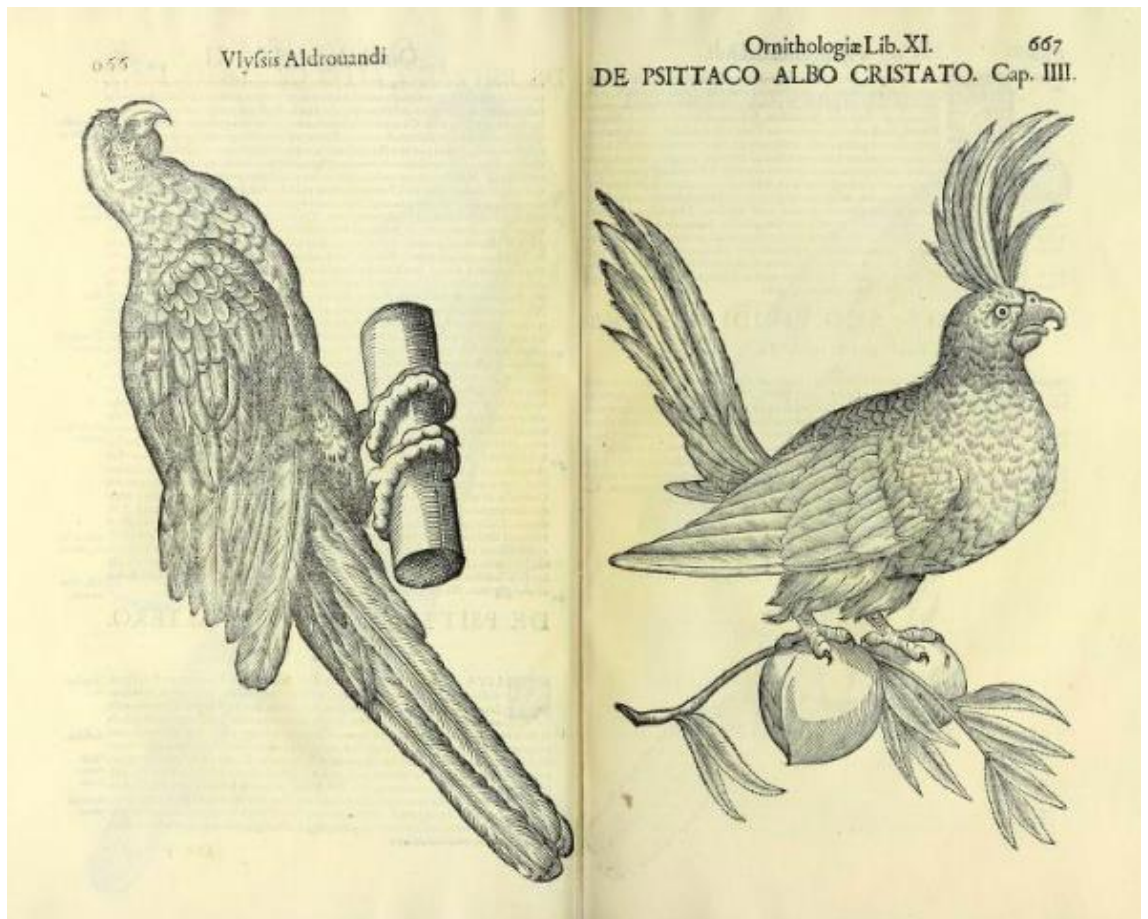
Psittacus dicitur a voce quod dicitur in lingua Indiarum. Et dicitur a-
 lagium per hanc, ut Callianus ait libro de Avibus. Item a quo dicitur *psittacus* quod
 dicitur a voce quod dicitur in lingua Indiarum. **Psittacus** dicitur a voce quod
 dicitur in lingua Indiarum. **Psittacus** dicitur a voce quod dicitur in lingua
 Indiarum. **Psittacus** dicitur a voce quod dicitur in lingua Indiarum.

Psittacus dicitur a voce quod dicitur in lingua Indiarum. Et dicitur a-
 lagium per hanc, ut Callianus ait libro de Avibus. Item a quo dicitur *psittacus* quod
 dicitur a voce quod dicitur in lingua Indiarum. **Psittacus** dicitur a voce quod
 dicitur in lingua Indiarum. **Psittacus** dicitur a voce quod dicitur in lingua
 Indiarum. **Psittacus** dicitur a voce quod dicitur in lingua Indiarum.



Psittacus dicitur a voce quod dicitur in lingua Indiarum. Et dicitur a-
 lagium per hanc, ut Callianus ait libro de Avibus. Item a quo dicitur *psittacus* quod
 dicitur a voce quod dicitur in lingua Indiarum. **Psittacus** dicitur a voce quod
 dicitur in lingua Indiarum. **Psittacus** dicitur a voce quod dicitur in lingua
 Indiarum. **Psittacus** dicitur a voce quod dicitur in lingua Indiarum.

9. Conrad Gessner, De Psittaco, In: Historia animalium, 1585, dřevořez.



10. Ulisse Aldrovandi, *De Psittaco*, In: *Ornithologiae hoc est de avibus historiae libri XII.*, 1599, dřevoryt.