

MASARYKOVA UNIVERZITA

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Brno 2017

Marie Dolníčková

MASARYKOVA UNIVERZITA

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Sdružená uměnovědná studia



Marie Dolníčková

Čarodějnice jako múza ve výtvarném umění

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jaroslav Střítecký, CSc.

2017

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

.....

Podpis autora práce

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. PhDr. Jaroslavu Stříteckému, CSc. za odborné vedení mé práce. Srdečné díky patří také mé sestře, bratranci, přátelům a mému slunci Adámiovi za neutuchající podporu, vstřícnost a trpělivost při mém psaní.

Bibliografický záznam

DOLNÍČKOVÁ, Marie. *Čarodějnice jako múza ve výtvarném umění*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2017, 60 s. Vedoucí diplomové práce prof. PhDr. Jaroslav Střítecký, CSc.

Anotace

Bakalářská práce „*Čarodějnice jako múza ve výtvarném umění*“ se věnuje zobrazení čarodějnic v uměleckých dílech. Vysvětluje pojem čarodějnictví, ženu jako čarodějnici a múzu a představuje pohled na čarodějnice z hlediska krásného i ošklivého. Zkoumá ošklivost v umění od antiky až po novověk. Dále rozebírá hlavní představitele těchto motivů, jejich čarodějnická díla, v jakém kontextu čarodějnictví chápali a jak se ho snažili prezentovat.

Annotation

This bachelor thesis “*The Witch as Muse in Fine Arts*” deals with the depiction of witches in works of art. It explains the term of witchcraft, a woman as a witch and a muse and presents a view of the witch in terms of both beautiful and ugly. There is examined the ugliness in art from antiquity to the present day. The thesis also analyses the main performers of these motifs, their magical works of art, the context in which they understood witchcraft and how they tried to present it.

Obsah

1 Úvod.....	8
2 Ošklivost v umění a čase.....	9
2.1 Antika – období krásy.....	9
2.2 Středověk – ďábel a čarodějnice.....	11
2.3 Novověk – nová pojetí krásy.....	12
3 Pojem čarodějnictví.....	14
3.1 Čarodějnice jako žena.....	16
4 Čarodějnice jako múza.....	17
4.1 Albrecht Dürer.....	18
4.1.1 Čtyři čarodějnice.....	18
4.1.2 Čarodějnice.....	20
4.2 Hans Baldung Grien.....	20
4.2.1 Čarodějnice připravující se na let.....	21
4.2.2 Tři čarodějnice.....	23
4.2.3 Čarodějnice a démon.....	24
4.2.4 Dvě čarodějnice.....	25
4.3 Frans Francken II.....	27
4.3.1 Shromáždění čarodějnic a Přípravy čarodějnic na cestu do Blocksbergu	28
4.4 Jacques de Gheyn II.....	30
4.4.1 Čarodějnický sabat.....	31
4.4.2 Kuchyně čarodějnic a Čarodějnice při práci pod klenutým obloukem.....	32
4.5 Salvator Rosa.....	34
4.5.1 Scénérie s čarodějnicemi: Ráno, Den, Večer, Noc.....	35
4.5.2 Čarodějnice na sletu.....	39
4.6 Francisco Goya.....	40
4.6.1 Čarodějnická díla před Los Caprichos.....	41
4.6.2 Los Caprichos (Rozmary).....	42
4.6.3 Černé malby.....	48

5 Závěr.....	50
Resumé.....	52
Summary.....	52
Bibliografie.....	53
Seznam vyobrazení.....	57

1 Úvod

Téma čarodějnic je známo už od dob antických. Byly časy, kdy byly mučeny a na hranicích upalovány nevinné dívky a ženy jen z podezření, že jsou čarodějnice. V dnešní době už jsou spíše považovány za báje, ale díky spoustě dostupné literatury má zvědavý čtenář šanci se o nich dozvědět více, ať už z dobré nebo špatné strany, záleží, co bude chtít najít. I když už dnes na ulici jen tak žádnou čarodějkou nepotkáme, tento fenomén je stále pro mnohé přitažlivý, ať už jde o kult *Wicca*¹ nebo módu, která představuje samostatné odvětví velkého zájmu. Například současná britská značka *Killstar* si libuje v čarodějných motivech, pentagramech a pro milovníky koček a černé barvy je přímo žádoucí.

První část práce představuje ošklivost v umění od antického období až do novověku. Ve většině případů obětí tolika hořících hranic, byly ženy obviněny z čarodějnictví, jen proto, že byly ošklivé. Krása byla, je a vždy bude představovat téměř nejdůležitější „věc“ v životě, ať už jde o cokoli, proto může mít ošklivost alespoň v umění svůj zasloužený prostor. Je zde nastíněn její vznik ve středověku a rozšíření v moderní době.

Ve druhé části si vyložíme pojem čarodějnictví a posléze vysvětlíme, proč byly za čarodějnice považovány především ženy.

V závěrečné části si představíme přední umělce čarodějného žánru, Albrechta Dürera, Hanse Baldunga Griena, Franse Franckena II., Jacquese de Gheyna II., Salvatora Rosu, Francisca Goyu, a jejich díla. Vyložíme jejich význam a ikonografické prvky. Dále bude zmíněn kontext mezi tématem čarodějnictví a těmito umělci, proč se rozhodli pro zobrazení právě tohoto žánru.

¹ Novopohanské náboženské hnutí ve formě moderního čarodějnictví, navazuje na stará pohanská náboženství.

2 Ošklivost v umění a čase

Pro každého pojem krása představuje něco jiného než pro druhého. Tak jako se u lidí liší povaha a pohled na svět, stejně tak má každý jiný ideál krásy. To, co je krásné, je pro většinu přitažlivé, tak tomu ale není v umění, kdy je mnohdy přitažlivější ošklivost, která se nevnučuje a je přirozenější. Avšak definice ošklivosti je zcela nemožná, dá se pouze spolu s krásou sledovat v čase. Co bylo ošklivé a nepřipustné v antice, může být považováno za přijatelné a krásné ve středověku. V dnešní době už je však ošklivost v umění úmyslně vyhledávaná a uznávaná.

2.1 Antika – období krásy

V antice nebyl pro ošklivost prostor, v této době o ní bylo řečeno velmi málo, neboť její princip nebyl považován za ducha obohacující. Celá antická filozofie byla postavená na kráse, už samotný pojem bytí představoval projev krásy, a když je bytí krása, jak potom vůbec může existovat ošklivost? Ve filozofii Platóna je krása nejvyšší idejí, neuznává existenci těch nečistých, takže ani ošklivost samotnou. Věnuje se především kráse duchovní, krása duše je podle něj cennější než krása těla.² Sokrates měl na krásu funkcionalistický názor, to, co slouží svému účelu, je krásné.³ Z toho vyplývá, že to, co postrádá účel a čemu chybí úměrnost, je ošklivé.

Německý osvícenský estetik, umělecký teoretik a kritik Gotthold Ephraim Lessing prozkoumával povahu ošklivosti ve svém proslulém spise z roku 1766.

² PLATÓN. *Symposion*. 6. opravené vyd. Praha: Oikoymenh, 2005, s. 62.

³ PLATÓN. *Hippias Větší*. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 1996, 142 s.

„Jedna jediná nepatřičná část může rušit harmonizující účinek krásy mnoha částí. Proto se však předmět ještě nestává ošklivým. I ošklivost vyžaduje více nepatřičných částí, které musíme mít také možnost přehlédnout najednou, máme-li při tom pociťovat opak toho, co pociťujeme při kráse.“⁴

Lessing ve svém spise zkoumal důvod, proč na známém antickém sousoší trójský kněz Láokoón a jeho dva synové nemají odpovídající hrůzný výraz k situaci, kdy jsou rdoušeni hady. Vysvětlil si to tak, že děs, který by vyzařoval z jejich výrazu by působil ošklivě a tím pádem by to bylo pro umění nepřípustné. Z Lessingova mínění vyplývá, že zastává klasicistní názor ohledně poslání umění, které má sdělovat krásu a vzbuzovat pocit vznešenosti.

Řecký umělec se snažil zachycovat jediné krásu, chtěl, aby jeho umění uchvacovalo diváky svou dokonalostí. Našlo se pár umělců, kteří zpodobňovali nižší formu umění než krásno, například malíř Peiraiikos se ve své tvorbě zaměřoval na „nečistá“ pracovní místa, například na okolí dílen a holíren, malíř Pauson se zase věnoval přírodě v jejím hrubém vzezření.⁵ Zatímco v antice byly započaty definice krásy od slavných filozofů Sokrata a Platóna a krása v umění postupně vzkvétala, ošklivost čekala skryta ve stínu.

⁴ LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburská dramaturgie. Láokoón*. Stati. Praha: Odeon, 1980, s. 363.

⁵ LESSING, Gotthold Ephraim. *Láokoón: čili o hranicích malířství a poezie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 17 – 18.

2.2 Středověk - ďábel a čarodějnice

Již ve středověku byl okruh ohyzdného poměrně pestrý. Pravá krása byla pouze ta duchovní a morální, jelikož středověk ovlivnilo a nejvíce poznamenalo křesťanství a s ním Bible. Z toho se odvíjel nezájem o estetiku a krásné umění. Umění sloužilo čistě jen z teologického hlediska. Ošklivost jako taková ale přesto téměř neexistovala, neboť, co je stvořené Bohem, je dobré a krásné. Augustinova filozofie vidí krásu jako objektivní záležitost, pak je ošklivost jen nižším stupněm krásy. Za ošklivého člověka pak byl považován jen ten, který jakkoli přerušil spojení s Bohem a za špatné, tedy i ošklivé, bylo považováno vše, co bylo proti křesťanství. Hegel upozorňuje na fakt, že „s nástupem křesťanské senzibility a umění, jež ji vyjadřuje, se do středu zájmu (hlavně, co se týče Krista a jeho pronásledovatelů) dostávají bolest, utrpení, smrt, mučení a tělesné znetvoření.“⁶ Právě ve středověku se začaly objevovat čarodějnice podléhající ďáblu a všudypřítomná smrt. Středověk udělil ďáblu, peklu a děsu dosud nevídaný prostor. Tyto temné obrazy byly úmyslně děsivé, odrazovaly věřící, aby nesešli z cesty, po které je doprovází Bůh. Svět v čele s ďáblem byl výstrahou pro všechny, kteří by se otočili zády k Bohu. A tak se stala ošklivost nejúčinnějším prostředkem pro varování hříšníků. Právě k této době se váže vznik nespočetně mnoha textů, které popisují peklo, ďábla a různé formy trestů. Jedním z nejvýznamnějších textů a literatury vůbec je Dantovo *Peklo*.⁷

Lessing dospěl k názoru, že bude-li tisíc lidí číst o Helenině kráse, vznikne tisíc jejích různých podob.⁸ Stejně tak jako krása nemá jen jednu podobu, tak i ošklivost je znázorněná v nespočtu různých forem. Pokud neexistuje jedna podoba strachu, tak není ani jedna podoba ďábla. S postupem času se fyzická ošklivost ďábla zmenšovala, stával se podobný lidem a skrze svoji nerozpoznatelnost od ostatních se stával více zákeřnějším a nebezpečnějším, vypadal jako jeden z nás.

⁶ ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007, s. 62.

⁷ ALIGHIERI, Dante. *Peklo*. Praha: Academia, 2007, 190 s. ISBN 978-80-200-1504-4.

⁸ LESSING, Gotthold Ephraim. *Láokoón: čili o hranicích malířství a poezie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 166-180.

2.3 Novověk – nová pojetí ošklivosti

V novověku už existovala celá řada uměleckých a myšlenkových směrů, které se vzájemně doplňovaly a ovlivňovaly. Nebylo tomu jako v době antiky a středověku, kdy pro obě období byl specifický hlavně jeden směr. V době novověku (od renesance 14. století až po 19. století) přichází skutečné zkoumání ošklivosti a nejen krásy. Vzniká spousta odlišných teorií a podstatných znaků shrnujících ošklivost. S moderní dobou ubylo upjatosti a tak se nám ošklivost představila v zcela nevídané formě. Zájem umělců budila misogynie, která měla úzkou spojitost právě s čarodějnictvím, své místo získala už ve středověku a nezávisle se přenesla i do novověku. Hlavním tématem umění už od dob antiky byly ženy a jejich vnímání bylo už tehdy sporné. Rozvoj ošklivosti v podání ženy měl několik odvětví. Ve středověku žena – stařena ztělesňuje morální a fyzický rozklad, v renesanci bylo oblíbené tyto ženy zesměšňovat v podobě karikatur a v baroku potom ženské nedokonalosti mohly znamenat i něco jako atraktivitu.⁹

Dalším fenoménem novověku byly zrůdy. Ať už to byla mytologická stvoření, lidem neznámá zvířata nebo divná individua. Lidské tělo začalo být prozkoumáváno zevnitř a každá anomálie byla zvlášť posuzována.¹⁰ S tím byla vynesena na povrch zvrhlost, která se ukrývala v lidech, pohled na tyto tvory jim přinášel zvláštní typ vzrušení, se zaujetím a potěšením pozorovali to, co odsuzovali, možná právě proto, že si při pohledu na tyto podivné bytosti připadali více normální a krásní, ve svém nitru ale kolikrát překypovali zkažeností.

Teoretici a filozofové měli odlišný pohled na problematiku ošklivosti. Immanuel Kant v *Antropologii pragmatického ohledu*¹¹ dělí ošklivost do dvou kategorií – na morální a biologickou. Vady na kráse a nevábny vzhled, jejichž

⁹ ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007, s. 159.

¹⁰ *Ibid.*, s. 241.

¹¹ KANT, Immanuel. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Hamburg: Meiner, 2000, 328 s. ISBN 3-7873-1278-1.

tvůrcem je matka příroda, nemůžeme mít nikomu za zlé a dotýčný by za ně neměl být odsuzován. Později v *Kritice soudnosti*¹² už Kant není k ošklivosti tak benevolentní a zbavuje ji všech nároků na estetický prožitek. Friedrich Schlegel hovoří ve své práci *O studiu řecké poezie* o ošklivosti jako o nutnosti v umění, protože aby nás umění zaujalo, je k tomu potřeba existence něčeho nevídaného a znetvořeného. Hegel pak považuje ošklivost za nezbytný moment, který vstupuje do střetu s krásou.¹³ 19. století tedy vítá ošklivost v umění s otevřenou náručí, jelikož v této době bylo možné téměř vše a nic nebylo zakázané. A tak s sebou přináší aspekty smrti, nemoci, znechucení, hrůzy a dalších odpudivě přitažlivých věcí.

¹² KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, 271 s.

¹³ ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007, s. 278.

3 Pojem čarodějnictví

Čarodějnictví se nedá přesně definovat, jelikož v různých časových obdobích a společnostech se názory na něj projevovaly v několika podobách, jelikož tento termín měl v různých kulturách různý význam. V neutrálním smyslu čarodějnictví představuje kouzelnictví neboli magii, ve které se disponuje s nadpřirozenými silami pomocí zařikávání a vyvolávání duchů. Čarodějnictví se také vyznačuje využíváním nadpřirozených jevů, jako je neviditelnost, metamorfóza, létání, jasnovidectví, astrální projekce nebo schopnost zabíjet na dálku.¹⁴ Ze základní hypotézy o podstatě čarodějnictví vyplývá, že kořeny neštěstí postihujících lidí jsou sociální. Proto v rámci tradičních společností bývá čarodějnictví často synonymem zla, které převrací základní normy morálky. Představuje antisociální zločin, konečnou formu lidské zkaženosti a zlých úmyslů. Protože jeho podstatou je odlišnost, připisují se představám o čarodějnictví podobné atributy: deviantní sexuální chování, nahota a nedostatek studu, chtivost, nezdrženlivost, divné nebo šeredné rysy, spřízněnost s tmou, nočními zvířaty, nečistými bytostmi, kontakt s duchy a démony a tajná noční shromáždění spojená s hroznými zločiny, jako je rituální zabíjení novorozeňat nebo kanibalismus.¹⁵ Pro svoje nadpřirozené schopnosti se čarodějnice podobají šamanům. Z křesťanského hlediska se zase podobají světcům, kterým byla dána schopnost škodit svým nepřítelům.

S čarodějnictvím se pojí jeden z jejich nejdůležitějších rituálů – čarodějnický sabat. Tato víra v čarodějnice, na které se pohlíželo jako na členy sekty, chystající spiknutí, jejímž hlavním úkolem je škodit lidem, se poprvé odhalila v savojském vévodství, kde první hon na čarodějnice proběhl v roce 1430. Právě zde se utvořila nová formulace čarodějnictví, které v sobě zahrnuje lety na sabat, účast na něm, tělesný styk s ďáblem a jeho uctívání. Do jiných Evropských částí pak začala

¹⁴ GUILLEY, Rosemary Ellen. *Encyklopedie čarodějnic a čarodějnictví*. Praha: Olympia, 1997, s. 55.

¹⁵ BEHRINGER, Wolfgang. *Čarodějnictví: globální historie*. Praha: Albatros, 2016, s. 39.

představa čarodějnické sekty pronikat v letech 1450-1480. Ohromná jednota podoby sabatů, jak o nich hovořily čarodějnice při inkvizičních procesech, byla brána za kolosální důkaz rozšíření této sekty, které potom jen vedlo k jejich ještě intenzivnějšímu pronásledování. V 15. století se tedy začalo v mnoha Evropských státech předpokládat, že jsou čarodějnice zapojeny do soukromého spiknutí a že se pravidelně scházejí k rituálním činnostem, které na počátku nesly název *synagogy*, později se začaly označovat pod pojmem *sabat*. Sektářské a individuální čarodějnice se také lišily v tom, že ty sdružené svou obět' v noci, když spala, navštěvovaly, drtily jí hrud' a natíraly ji čarovnou mastí. Z této doby jsou nám známy především informace od dominantních stran církve a inkvizitorů, z kterých vyplývalo, že všechny čarodějnice jsou zlé. I takové, které pomáhaly lidem s různými zdravotními obtížemi a byly považovány za léčitelky, i ty byly nařčené z takzvané medicínské magie a cílem bylo je vymýtit.¹⁶

Heinrich Krämer, dominikánský inkvizitor, představoval čarodějnictví jako součást obrovského spiknutí, které je namířeno proti křesťanskému společenství, aby lidem způsobilo nesmírné tělesné a duševní utrpení. Proto měly být čarodějnice podle božského a světského práva vyhlazeny a vybity za použití jakýchkoli prostředků, protože zločiny mimořádné povahy vyžadují výjimečná opatření.¹⁷ Současná protičarodějnická hnutí interpretují tradiční čarodějnictví jako působení zla. Z tohoto hlediska se jedná o nadčasový problém, stejně jako tomu je s otázkou *teodicey*¹⁸, jak vysvětlit příčiny neštěstí, které nás postihují – ty příčiny, které lidé nacházeli v kosmických silách, bozích, nadpřirozených bytostech nebo i v oblastech vymykajících se působením mystických sil, a také v tom, že si nedovedli vysvětlit zásahy nahodilosti.¹⁹

¹⁶ MUCHEMBLEM, Robert. *Magie a čarodějnictví v Evropě*. Praha: Volvox Globator, 1999, s. 27.

¹⁷ BEHRINGER, Wolfgang. *Čarodějnictví: globální historie*. Praha: Albatros, 2016, s. 42-43.

¹⁸ Proč Bůh dopouští, nebo dokonce působí zlo?

¹⁹ GOLDEN, Richard. *Encyclopedia of Witchcraft*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006, s. 793.

3.1 Čarodějnice jako žena

Za čarodějnice jsou většinou považovány ženy. Historikové dospěli k několika důvodům jako je skutečnost, že jsou ženy odjakživa brány jako slabší pohlaví a s tím také souvisí, že d'áblu podlehnou snadněji než muži. Ženská sexuální neukojitelnost byla dalším z důvodů. Jacob Grimm, filolog a lexikograf, naopak představuje čarodějnice jako „moudré ženy“, nositelky staré moudrosti, které byly nespravedlivě pronásledovány křesťanskou církví. Jules Michelet, romantický historik, v čarodějnicích zase spatřoval heroické postavy lidového lékařství, oběti feudálního útisku a předchůdkyně Francouzské revoluce. A Johann Weyer, dvorní lékař vévodů juliško-klevských, se postavil proti pronásledování čarodějnic ve své nejvlivnější raně novověké knize. Pokládal je za ženy trpící melancholií, ke kterým se má přistupovat shovívavě a s láskou a jimž by se mělo dostat lékařské péče, aby byla vyléčena jejich duševní choroba. V žádném případě nemohlo být schvalováno jejich zabíjení a mučení, naopak se na ně mělo pohlížet jako na „masakrování nevinných žen“.²⁰

²⁰ BEHRINGER, Wolfgang. *Čarodějnictví: globální historie*. Praha: Albatros, 2016, s. 43-45.

4 Čarodějnice jako múza

Nejvíce obrazů s tématem čarodějnictví pochází z konce 15. a celého 16. století, i když převládá názor, že čarodějnické procesy probíhaly především ve středověku. Ve 13. století se sice zrodila inkvizice, ale ta se zabývala především kacířstvím. Až v roce 1484, kdy byl středověk téměř u konce, byla vydána bula papeže Innocence VIII. *Summis desiderantibus affectibus*, která byla namířená proti čarodějnicím, papež v ní apeluje na inkvizitory Heinricha Kramera a Jakoba Sprangera, aby proti čarodějnicím rázně zakročili.²¹

„K našemu velkému znepokojení se k našim uším nedávno doneslo, že v některých oblastech Německa lidé obojího pohlaví zapomněli na svou spásu a vzdělili se od katolické víry, nebojí se tělesně obcovat s ďábelskými přízraky a démony, usmrcovat a hubit ženy, zvířata, plody země prostřednictvím kouzel, čar, zařikáadel a dalších zavrženíhodných magických praktik. Jak nám ukládá naše poslání, chceme se náležitými prostředky postarat o to, aby hrozba heretické nepravosti nerozšířila svůj jed na úkor nevinných lidí. Budiž dáno na vědomí inkvizitorům Sprengerovi a Kramerovi, kteří mají vykonávat úřad inkvizitorů v těchto oblastech, aby nadále a neustále pokračovali v nápravě, uvěznění a trestání osob za výše řečené výstřelky a zločiny.“²²

V roce 1487 byla vydána kniha těmito dvěma inkvizitory – Heinrichem Krämerem a Jakobem Sprangerem, která sloužila jako příručka pro lovce čarodějnic – *Kladivo na čarodějnice (Malleus maleficarum)*. Krämer považoval sex za zdroj všeho zla, který bylo potřeba vymýtit.²³ Tento traktát proti čarodějnictví obsahoval rady jak čarodějnice rozpoznat, vyslýchat, jak je podrobit mučení, aby se přiznaly ke spojení s ďáblem. A tak se v průběhu 16. - 18. století procesy s čarodějnicemi šířily nejen ve světě katolickém, ale i protestantském, a to nejen v Evropě.²⁴ Proto se

²¹ ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007, s. 205.

²² *Ibid.*, s. 206.

²³ GRÖSSINGER, Christa. *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*. Manchester: Manchester University Press, 1997, s. 131.

²⁴ ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007, s. 205-207.

právě i s tímto obdobím pojí vznik velkého množství obrazového materiálu, co se čarodějnictví týče.

4.1 Albrecht Dürer

Albrecht Dürer (1471-1528) byl jedním z předních německých renesančních malířů, jenž jako první z umělců psal o svém životě a jako první se naučil zacházet s autoportrétem jako se samostatným žánrem. V Německu byl prvním, kdo započal kreslit akty podle živých modelů a svoje dílo podpořil umělecko-teoretickými pojednáními. Jeho dílo je ohromně rozsáhlé, počet se pohybuje okolo 1600. Z jeho rukou vzniklo přes 1000 kreseb, dále se věnoval dřevorytům, malbám, mědirytům, leptům a akvarelům.²⁵ Jeho zájem o téma čarodějnictví byl krátkodobý a misogynie v jeho dílech nepřevládala. Nikdy nepřekročil hranice toho, co by od něj lidé neočekávali. K čarodějnictví přistupoval spíše satiricky a skepticky, s cílem prosazovat uměleckou originalitu spíše, než aby se zajímal o současné čarodějnictví. Dürerovy ženy byly sice nahé, ale většinou cudně uspořádané, na rozdíl od Baldungových čarodějnic. Profesorka historie a teologie Margaret Miles tvrdí, že nahé ženské tělo trvale odolávalo jakýmkoli pozitivním náboženským konotacím, což znamenalo nárůst mužské nahoty, která představovala bezmoc a padlý stav, zatímco nahota obžalované čarodějnice znamenala její zranitelnost vůči vyšetřování a mučení.²⁶

4.1.1 Čtyři čarodějnice

Německo bylo epicentrem evropských honů na čarodějnice a možná právě proto se Dürer rozhodl pro jejich ztvárnění. Jeho rytina *Čtyři čarodějnice / Die vier Hexen* (Obr. 1) z roku 1497 ve své době postrádala výklad a pochopení. Joachim

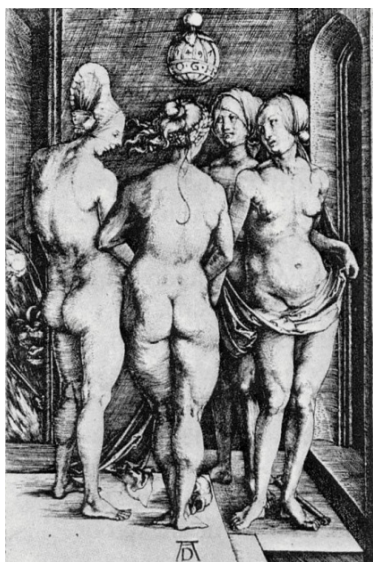
²⁵ WOLF, Norbert. *Albrecht Dürer*. Praha: Slovart, 2007, s. 7.

²⁶ MILES, Margaret. *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*. Boston: Beacon Press, 1989, s. 81-82.

von Sandrart, malíř a historik umění, popsal postavy na rytině jako čarodějnice, ale připustil, že pro některé pozorovatele představují Tři Grácie. Pro mnoho lidí měl obraz mytologický a alegorický význam. Jsou v něm použity klasické narážky.

„Hlavní smyslná postava, zobrazená zezadu, vyvolává představu pohanské bohyně lásky, jelikož má na hlavě věneček z myrty, z rostliny, která je spojena s Venuší. Ostatní tři postavy v kruhovém uspořádání se právě stávají jejími Gráciemi.“²⁷

Dürer svým obrazovým zpracováním představil ženy jako hrozbu pro patriarchální společnost. Stroze řečeno, obraz vyjadřuje mužskou potřebu mít pod kontrolou ženskou sexualitu.²⁸



Obr. 1: Albrecht Dürer, *Čtyři čarodějnice*, 1497.



Obr. 2: Albrecht Dürer, *Čarodějnice*, 1500-1501.

²⁷ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 63.

²⁸ *Ibid.*, s. 65.

4.1.2 Čarodějnice

Do popředí, co se týče čarodějnického tématu, se dostává rytina *Čarodějnice* / *Die Hexe* (Obr. 2), na které Dürer pracoval v letech 1500-1501. Tento motiv si přizpůsobil tak, že čerpal ze současných postojů vůči starým ženám, které se vyznačovaly chudobou a drzostí a jako takové byly častokrát obviněny z čarodějnictví. Nešlo jen o jejich sociální a ekonomický stav, který je dělal zranitelnými, ale šlo především o současné chápání sexuality, která byla obzvlášť odpuzující nejen kvůli jejich fyzickému vzhledu, ale také proto, že nemohla vést k plodnosti.²⁹ Stejně jako *Čtyři čarodějnice* byla i *Čarodějnice* předmětem složitých ikonografických interpretací. Na symbol kozla bylo pohlíženo jako na znamení kozorožce, s kterým se pojí bůh Saturn se svými asociacemi (kastrace, násilí a melancholie). Tato Dürerova postava v astrologickém a mytologickém pojetí je symbolem společenského nepořádku, který vyplývá z posedu čarodějnice, jež jede čelem vzad, což představuje ostrakismus³⁰ a výsměch.³¹ Stejně tak zlověstné náznaky její moci – krupobití a vlasy, které vlají opačným směrem než kterým se pohybuje, představují ztělesnění sociálního nepořádku. Čarodějnice, držící mezi nohama ženské symboly, přeslici a vřeteno, řídí kozla, který má symbolizovat chtíč a d'ábla. Uchopení rohu vyjadřuje vzájemnou změnu rolí pohlaví, neboť kozlův roh naznačuje výsměch žen vůči mužům, které jim dominují.³²

4.2 Hans Baldung Grien

Právě Albrecht Dürer byl učitelem německého renesančního malíře a rytce Hanse Baldunga Griena (1484-1545). Hans Baldung v jeho dílně získal svoje

²⁹ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 73-74.

³⁰ Vyloučení jedince z kolektivu.

³¹ MELLINKOFF, Ruth. *Riding Backwards: Theme of Humiliation and Symbol of Evil*. Berkeley: University of California Press, 1973, s. 150-153.

³² HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 74.

přízvisko Grien, nejspíš proto, že hodně používal zajímavou zelenou barvu, kterou dodával svým obrazům tajemnou atmosféru. Často zobrazoval Pannu Marii a našel zálibu v zobrazení čarodějnictví, společně tak jeho dílo tvoří zajímavá směs témat.³³ Do dnešní doby se zachovalo cca 90 jeho obrazů a oltářních desek, 350 kreseb a 180 grafik. Patřil do skupiny umělců, kteří svoje obavy nad osudem lidstva a utrpením své doby vyjadřovali pomocí fantazie. Čarodějnice zachycoval mnoha různými technikami – malbou, rytinami, i v kresbách. Tato díla vynikala svou dynamičností a erotickým nábojem, i když byla zakládána na negativních ženských stereotypch. Baldunga si oblíbilo i mnoho lidí z akademického publika, jako například právníci. Zaujal je nejen svými dovednostmi, ale především pochopením vztahu mezi čarodějnictvím a reformovaným zákonem. Jeho ikonografie byla vyvážená, složena z civilních i duchovních aspektů čarodějnictví. Nově definované čarodějnictví představovalo současný zločin, který vyžadoval nové aplikace zákona a nové syntézy stávajících právních pojmů.³⁴

4.2.1 Čarodějnice připravující se na let

Červenohnědá kresba nacházející se v muzeu Albertina ve Vídni (Obr. 3) a zelená kresba v muzeu Louvre v Paříži (Obr. 4) si jsou podobné velikostí, kompozicí i výrazem. Baldung v těchto kresbách použil výtvarnou techniku šerosvitu, která byla v té době teprve dva roky novinkou.³⁵ Obě kresby popisují průběh levitačního rituálu.

³³ ROPER, Lyndal. *The Witch in the Western Imagination*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2012, s. 51.

³⁴ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 95.

³⁵ ROPER, Lyndal. *Witch Craze: Terror and Fantasy in Baroque Germany*. Connecticut: Yale University Press, 2006, s. 153.

„Podél středové svislé osy práce v Louvru je nádoba s mastí, zaklínadlo s nerozeznatelnými čmáranicemi, mísa s lebkou a dlouhá kost, které drží čarodějnice jako oběť a růženec, který obsahuje rolničky, kostky, králíčí nohu a lebku zárodku.“³⁶

Tyto předměty společně s nasvícenou nadmutou čarodějnici jsou motivem, který představuje nadmutí pýchou, sdělují názor, že úsilí čarodějnic o fyzické létání jen pomocí vlastní moci je hloupý hazard. Tato interpretace je posílena kopií pravděpodobně od monogramisty Hanse Franka z Basileji, ve které dvě z čarodějnic v průběhu rituálu spí. Tento částečný skepticismus odpovídá současným představám o čarodějnictví.³⁷

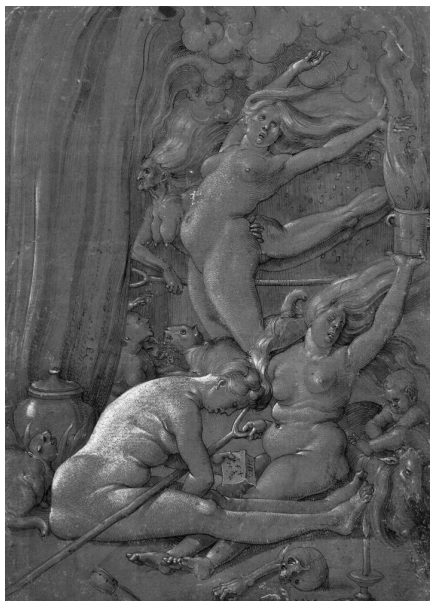
Zároveň však taky kresby ukazují, že se čarodějnice uchýlily k vraždění dětí a vykrádání hrobů, aby získaly základy pro svůj rituál. Ukazují jejich těla – drsná, vyboulená, zobrazená v záchvatech, vysvětlují hrubou tělesnost, která je umocněna blízkostí kostí, zvracející kočkou, děsivým obsahem nádob a výpary.

„Na obraze v Albertině stará zkušená čarodějnice levituje a mírně povzbuzuje svou smyslnou mladou žákyni, zatímco další dvě čarodějnice se snaží číst kouzlo a držet stále nahoře hořící hrnec. Jedna si sahá mezi nohy (pravděpodobně masturbuje s levitační mastí), druhá drží namazanou vidlici. Dalšími atributy na obraze jsou kosti, kočky, koza a démoničtí potomci.“³⁸

³⁶ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 93.

³⁷ *Ibid.*, 93.

³⁸ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 93-94.



Obr. 3: Hans Baldung Grien,
Čarodějnice připravující se na let
(část 1), 1514.



Obr. 4: Hans Baldung Grien,
Čarodějnice připravující se na let
(část 2), 1514.

4.2.2 Tři čarodějnice

Baldung kresbu *Tři čarodějnice / Neujahrsgruß mit drei Hexen* (Obr. 5) z roku 1514 daroval svému duchovnímu příteli jako novoroční pohlednici. S oblibou užíval dvojsmyslnost, kterou můžeme nalézt i v kresbě *Čarodějnice a démon*. Blízko u středu obrazu si smyslná mladá čarodějnice zakrývá rukou své pohlaví a brání tím pohledu duchovního na její genitálie nebo se naopak ukájí přímo před jeho očima? Vysvětlení už přenechává Baldung na divákovi.³⁹ Další z čarodějnic svým postojem představuje obrácený démonický svět. Pro příjemce pohlednice pak znázorňuje konfrontaci s dlouhotrvající satirou zneužívání celibátu. Baldung nasměroval jeho pohled podél okrajů trojúhelníku z postav, aby tak zažil směsici

³⁹ ROPER, Lyndal. *Witch Craze: Terror and Fantasy in Baroque Germany*. Connecticut: Yale University Press, 2006, s. 152-153.

dobře tvarovaných a naopak zchátralých těl. Narušil soudržnost ženského těla neustálým překrýváním tělesných částí.⁴⁰

„Prchavost stabilní svislé osy naznačuje Baldungův monogram a hrnec s ohněm, který symbolizuje plamen chťice na vrcholku trojúhelníku. S použitím ženských těl zestručnil morální poruchu, která se sotva udržuje pod kontrolou a hrozí, že exploduje ze slabého trojúhelníkového sevření.“⁴¹

Právě němečtí malíři rozvinuli téma, kde spolu kontrastují těla různě starých žen a toto téma přenesli do čarodějnictví. Tento kontrast pak ukazuje buď pomíjivost krásy nebo by se dal interpretovat jako misogynistický útok vůči ženám.⁴²

4.2.3 Čarodějnice a démon

Baldungova záliba v symbolu misogynie vrcholí v kresbě *Čarodějnice a démon / Hexe, einen Drachen neckend* (Obr. 6) z roku 1515. Mladá čarodějnice, držící se vinné révy, nastavuje své genitálie směrem k démonově tlamě, kterou drží otevřenou jedno z Baldungových slavných zlověstných batolat. I zde najdeme dvojsmysl, je to démon, kdo provádí mladé čarodějnicí orální sex nebo je to čarodějnice, která samým vzrušením zaplavuje démona?⁴³ Přestože Baldungova vizuální analogie kombinuje mužské a ženské sexuální touhy, mate a spojuje dohromady svíjející se těla čarodějnice a démona, celý obraz řídí především čarodějnice.⁴⁴

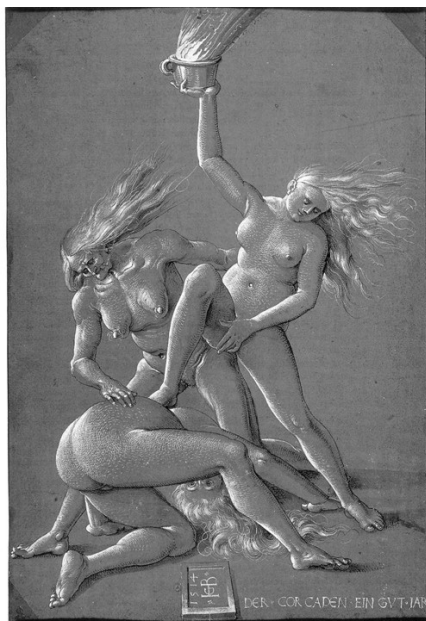
⁴⁰ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 93-94.

⁴¹ *Ibid.*, s. 93-94.

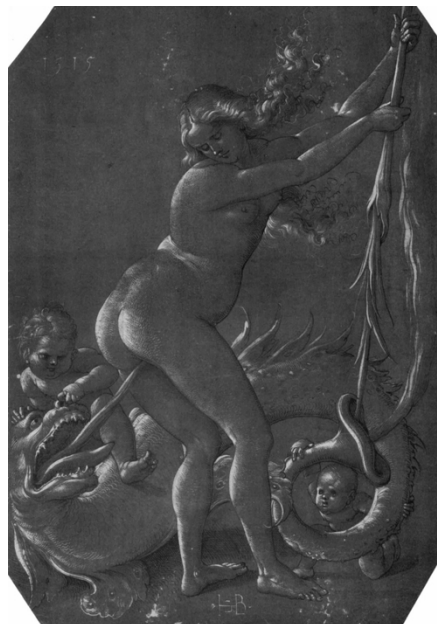
⁴² ROPER, Lyndal. *Witch Craze: Terror and Fantasy in Baroque Germany*. Connecticut: Yale University Press, 2006, s. 154.

⁴³ *Ibid.*, s. 152.

⁴⁴ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, 95-96.



Obr. 5: Hans Baldung Grien, *Tři čarodějnice*, 1514.



Obr. 6: Hans Baldung Grien, *Čarodějnice a démon*, 1515.

4.2.4 Dvě čarodějnice

V roce 1523 Baldung vytvořil obraz *Dvě čarodějnice* / *Zwei Hexen* (Obr. 7), kde zobrazil téma čarodějnic odlišně než ve svých předchozích dílech. Tento obraz odkazuje svým vzezřením na mnoho děl Albrechta Dürera.⁴⁵ Obraz naznačuje, že ženská sexualita, kterou Baldung chápal jako příčinu prvotního hříchu Adama a Evy, stále vede ke zmatku ve společnosti prostřednictvím čarodějnických činů.⁴⁶

„Stojící čarodějnice s neochvějným pohledem předvádí divákovi svoje elegantní pozadí a svým vzezřením působí až neuvěřitelně drze. Za její sedící kolegyní, která drží v zajetí démona v láhvi uzavřené jablkem (ovocem spojeným s prvotním hříchem), démonův

⁴⁵ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 98.

⁴⁶ ZIKA, Charles. *Exorcising Our Demons: Magic, Witchcraft, and Visual Culture in Early Modern Europe*. Leiden: BRILL, 2003, s. 250.

potomek vyhlíží z obrazu ven, zatímco vylézá na kozla (d'ábla), drží pochodeň, která moří vzduch škodlivou párou a zaplňuje jí celou oblohu. Kouzelné vlasy čarodějnic divoce vlají v opačných směrech.“⁴⁷

Nad kopcem obloha plane a mění se ze sírově žluté do ostré červené a z ní do temně hnědé. Kouzla spojená s počasím měla mnoho podob, z míchání močí čarodějnic až po převrácení hrnců, naplněných popelem, exkrementy a kouzelnými bylinami. Právě zde je žlutý prach vyhozen do vzduchu, aby vyvolal bouři.⁴⁸

Jak uvádí Eva Labouvie, německá historička -

„Stejně jako svůdná mladá těla čarodějnic jsou jen klamavým zevnějškem starých ježibab, u kterých by jejich groteskní těla symbolizovala vnitřní zkaženost, stejně tak dynamický, divný tok sirné páry ztělesňuje tuto hrozivou ženskou beztvářost, které se Baldung pokusil dát tvar a přesně ho vymezit ve svém umění.“⁴⁹

Výzva pro majitele a pozorovatele tohoto malého obrazu byla odolat svádění, ztrátě rozumu, ctnosti a emaskulaci. Baldung zde opět hraje hru nuceného ponížení patriarchálního řádu a mužnosti.⁵⁰

⁴⁷ ZIKA, Charles. *Exorcising Our Demons: Magic, Witchcraft, and Visual Culture in Early Modern Europe*. Leiden: BRILL, 2003, s. 250.

⁴⁸ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 98.

⁴⁹ *Ibid.*, s. 98-99.

⁵⁰ *Ibid.*, s. 98-99.



Obr. 7: Hans Baldung Grien, *Dvě čarodějnice*, 1523.

4.3 Frans Francken II.

Vlámský malíř Frans Francken II. (1581-1642) byl nejznámějším členem z velké rodiny umělců Franckenových. Ačkoli dnes je málo známý, koncem 16. a počátkem 17. století byl jedním z nejvýznamnějších umělců působících v Antverpách díky novátorství, které přinesl do mnoha žánrů. Byl všestranně nadaným umělcem, mnohé z jeho prací jsou malé, historické, alegorické a biblické kabinetní malby se zaměřením na postavy. Byl mistrem žánrové malby, proslavilo ho několik nových témat, která se později stala populárními ve vlámském malířství, jako byly například žánrové scény osídlené opicemi nebo malování obrazů v obrazech zobrazujících bohatství přírodních a uměleckých pokladů. Francken se také věnoval zobrazení čarodějnictví, čarodějnic a jejich sabatů. Vytvářel nejvíce detailní obrazy čarodějnictví v historii tohoto žánru.⁵¹

⁵¹ DAVIDSON, Jane P. *The witch in northern European art, 1470-1750*. Ann Arbor: Luca Verlag, 1987, s. 113.

Franckenův úspěch se odvíjel od jeho plodných děl, jelikož poptávka po jeho obrazech mezi sběrateli byla stálá. Ačkoli se toho ví málo o jeho osobnosti, ikonografický obsah jeho díla naznačuje, že se naučil být ambiciózním umělcem toužícím vylepšit prestiž svého povolání tím, že se zaměřoval na intelektuální aspekty invence. Jako vynálezce symbolicky laděného žánru „galerijního obrazu“, byl Francken průkopníkem v chápání umělecké hodnoty jako způsobu, jak snížit spoléhání se na manuální zručnost, která přesto zůstala důležitá. Tato intelektuální hodnota byla pevně spojena s náboženstvím v tom, že znalost světa reprezentovala chápání Božího stvoření.⁵²

4.3.1 Shromáždění čarodějnic a Přípravy čarodějnic na cestu do Blocksbergu

Franckenovy obrazy čarodějnic pocházejí z let 1606-1610. Nejznámější a největší z těchto obrazů je *Shromáždění čarodějnic / Heksenbijeenkomst* (Obr. 8), nachází se v Uměleckohistorickém muzeu ve Vídni. Obraz zobrazuje velkolepé venkovní panorama čarodějnických aktivit. Francken také maloval kuchyně čarodějnic. Nejdůležitější z nich, jemně namalovaný obraz je ve Victoria and Albert Museum v Londýně. Existují ještě další dvě verze tohoto obrazu.⁵³

Mnozí učenci komentovali neobyčejné detaily těchto obrazů a množství různých postav - démony, ženy různého věku, rolníky, staré a mladé čarodějnice. Podlahy jsou přeplněné sbírkou příslušenství k černé magii a démony. V největší vídeňské malbě se stěny kuchyně rozplývají a zanechávají tak čarodějnice v apokalyptické noční krajině. Levitace má ve Franckenových malbách různé podoby. Čarodějnice jsou nesený démony nebo samy létají za pomoci levitační masti. V pravém středu krmí démon dřímající čarodějnice halucinogeny. Stejně jako u Baldungových kreseb, levitační mast zůstává ústředním motivem i pro Franckena,

⁵² FILIPCZAK, Zirka Zaremba. *Picturing Art in Antwerp, 1550-1700*. Princeton: Princeton University Press, 1987, s. 83.

⁵³ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 114-116.

ztělesnění jednoho z nejvíce groteskních a hanebných aspektů čarodějnictví. Často zobrazoval veřejnou scénu uctívání démona, aby zdůraznil, že čarodějnictví je kacírství. V *Přípravách čarodějnic na cestu do Blocksbergu / Heksenkeuken* (Obr. 9) je na levé straně jeskyně s démony a s nimi uctívající čarodějnice. V *Shromáždění čarodějnic* je kacírství naznačeno růžencem, kněžskou štólou drženou čarodějnicemi v pravém popředí a eucharistickou oplatkou na stole. Levitační rituály zobrazené ve všech jeho obrazech naznačují kacírství také proto, že levitace byla dopravním prostředkem na sabat, který sloužil k uctívání d'ábla a znesvěcování katolických svátostí.⁵⁴

V *Shromáždění* a v *Přípravách čarodějnic* se vzadu napravo nachází nahé ženy, které jsou potírány mastmi. Přítomnost těchto žen ve Franckenových obrazech naznačuje šíření čarodějnictví z venkovského sektoru do městské elity a šlechty a přímo odpovídá rétorice současných démonologů, kteří často používali metaforu nemoci a nákazy, aby pobízeli ke stíhání čarodějnic.⁵⁵



Obr. 8: Frans Francken II., *Shromáždění čarodějnic*, 1607.

⁵⁴ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 116-123.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 124-125.



Obr. 9: Frans Francken II., *Přípravy čarodějnic na cestu do Blocksbergu*, 1610.

4.4 Jacques de Gheyn II.

Holandského malíře a rytce Jacoba de Gheyn II. (1565-1629) začal uměleckému řemeslu učit jeho otec Jacob de Gheyn I. Jeho práce označují přechod z manýrismu pozdního 16. století do více naturalistického stylu počátku 17. století. Jeho děl si lidé cenili hlavně díky jejich rozmanitosti, způsobu ztvárnění a také díky svéráznosti, kterou do nich vkládal. Kolem roku 1600 přešel od rytin k malování a leptání. Byl jedním z prvních, kdo zobrazoval ženskou nahotu, symboly smrti a květinová zátiší v nizozemském umění. Zobrazení přírody znamenalo důležitý posun v jeho kariéře. Ve stejné době vytvořil i množství obrazů s čarodějnicemi, cikány a dalšími tématy, jež byly více nadpřirozeného charakteru.⁵⁶ V Amsterdamu vytvořil přes 1500 kreseb a 117 rytin pro vojenský manuál. Jeho obrazy s čarodějným tématem tvoří důležitý záznam o víře v čarodějnice v umění počátku 17. století. Obecně se myslelo, že jeho úmyslem bylo satirizovat víru v čarodějnice. Alegorický význam, který vkládal do svých děl ovšem nevylučuje jeho víru v ně. Téma čarodějnictví ho pohánělo v jeho tvorbě kupředu, a tak se díky němu

⁵⁶ SWAN, Claudia. *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland: Jacques de Gheyn II (1565-1629)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, s. 2.

představil veřejnosti jako výrazný umělec. Jeho pojetí čarodějnictví ho odhaluje jako naturalistického umělce paradoxně zaujatého světem fantastična a bizarností.⁵⁷

4.4.1 Čarodějnický sabat

Jeden z de Gheynových nejranějších obrazů s čarodějnickým tématem *Čarodějnický sabat / Heksensabbat* (Obr. 10) by se dal interpretovat jako svádění ubohých a bezmocných starých žen. Originál kresby se nachází v Oxfordu v Christ Church, jedné z největších tamních kolejí. Na pravé straně je zobrazena nahá čarodějnice jedoucí na démonovi, její mladší společník ji něžně hladí a svou nohu nenápadně tiskne k její. De Gheyn tohoto tajemného milence vykreslil méně podrobně stejně jako rozptýl mračna, která ho obklopují, naznačuje tím jeho iluzorní povahu. Čarodějnice a její mladší milenec připomínají oblíbený motiv nerovného páru, jehož hlavním předmětem je pošetilost staršího partnera, ať už muže nebo ženy. Na levé straně připravují čarodějnice masti, zatímco jejich další pomocnice ve zničené budově vdechuje páru ze zavěšené lucerny. Truchlivé chování zahalující se čarodějnice v levém popředí a toužebný pohled svedené ženy naznačují jejich melancholickou povahu.⁵⁸

Obzvlášť bizarní dvojice milenců představuje de Gheynův malířský vzestup. Obrovské, hybridní stvoření, na kterém jedou milenci, připomíná dinosaura.

„Jeho krk se ladně klene směrem do středu obrazu a tím spojuje obě strany kompozice. Směřuje naši pozornost na bytosti a věci, které se nachází pod ním – kočka, krysa, žába, nádoby na špinavé lektvary, dlouhá kost a lebka, kniha kouzel a podpis umělce.“⁵⁹

⁵⁷ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 145-149.

⁵⁸ *Ibid.*, s. 157.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 157-158.



Obr. 10: Jacques de Gheyn II., *Čarodějnický sabat*, nedatováno.

4.4.2 Kuchyně čarodějnic a Čarodějnice při práci pod klenutým obloukem

Ve dvou kresbách z roku 1604 – *Kuchyně čarodějnic* / *Heksenkeuken* (Obr. 11) a *Čarodějnice při práci pod klenutým obloukem* / *Heksensabbath* (Obr. 12), nacházejících se v Berlíně a v Ashmoleovu muzeu v Oxfordu, de Gheyn stupňoval svou vynalézavost, co se týče čarodějnického tématu, zatímco v nich stále uchovával náznak naturalismu. Obě kresby prozrazují jeho zájem o práci se světlem. V *Kuchyni čarodějnic* je čarodějnice v levém popředí podsvícena, zatímco čarodějnice vzadu se zdají být opojené kouřem z lucerny. V druhé kresbě čarodějnice okupují rozpadající se oblouk, zatímco jejich lucerna vrhá na zeď děsivé stíny.

„Obě kresby jsou plné čarodějnického náčiní, najdeme v nich lebky, sklenice, žáby, kočky a košťata, „hands of glory“⁶⁰, amputované od mrtvol, sloužící ke zmatení oběti nebo k vyhledání zakopaného pokladu. V první kresbě se nachází nad krbem, v druhé ve středu.

⁶⁰ Sušené a nakládané ruce člověka, který byl pověšen za vraždu (ruce, které vykonaly tento čin).

Aktivita, která je znázorněná ve druhé kresbě je právě možná honba za pokladem motivovaná jednou z hlavních neřestí čarodějnic – chamtivostí, i když se obraz ikonograficky nedá zcela přesně vyložit.“⁶¹

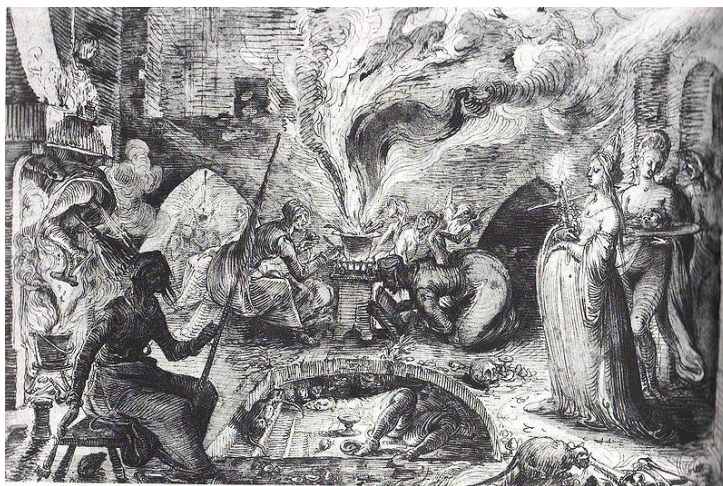
První obraz ukazuje průběh čarodějného obřadu na který přichází těhotná žena, za ní její téměř nahá společnost nese na podnose hlavu dítěte. De Gheyn tímto představuje obscénní obraz. Jedna z čarodějnic vylétá ven komínem, další podsvícená čarodějnice v popředí, drží vřeteno a střeží scénu se svou ropuchou. V mělké jámě uprostřed obrazu leží mladý muž (omámený nebo mrtvý), kterého se chystají čarodějnice rozřezat pro části těla.⁶²

De Gheyn v těchto dvou kresbách zkombinoval svůj proslulý naturalismus s neobyčejnou dovedností. Podle historika Charlese Ziky kresby naznačují kanibalismus. Obrazy pitvy také představují náznak novodobé mužské úzkosti. V podstatě se zdá, že obrazy znázorňují mužské tělo – otevřené a zranitelné, jelikož se předmět našeho pohledu (muž) nemůže hýbat a ovládat. De Gheyn představoval čarodějnice jako ubohé, nevědoucí, často staré ženy, náchylné k neřesti a podlehnutí ďáblu. V jeho světě pak čarodějnictví znamenalo společnost zkažených, marnivých a podvodných žen, jejichž fantazie překročila hranice rozumu.⁶³

⁶¹ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 158-161.

⁶² SWAN, Claudia. *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland: Jacques de Gheyn II (1565-1629)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, s. 126.

⁶³ KOUNINE, Laura a Michael OSTLING. *Emotions in the History of Witchcraft*. Berlín: Springer, 2017, s. 40.



Obr. 11: Jacques de Gheyn II., *Kuchyně čarodějnic*, 1608.



Obr. 12: Jacques de Gheyn II., *Čarodějnice při práci pod klenutým obloukem*, 1604.

4.5 Salvator Rosa

Italský malíř a rytec Salvator Rosa (1615-1673), ve své době rebel, se vzepřel svému otci, který z něj chtěl mít kněze a tajně docházel do malířské dílny ke

svému strýci, kde se učil malovat. V roce 1640 se přestěhoval do Florencie, aby mohl pracovat na dvoře Medicejů. Možná právě touto změnou prostředí získal svůj vlastní osobitý styl, který později kritikové definovali jako preromantický.⁶⁴ Jeho díla jsou značně ovlivněna realismem, používal jednoduché, ale působivé kompozice do kterých vkládal svou neklidnou duši. Často odmítal i lukrativní nabídky od bohatých zákazníků a sám si vybíral vlastní témata, aby si zachoval uměleckou svobodu. Proslavilo ho zobrazení mužsky romantické krajiny.⁶⁵ Na historii obrazů s tématem čarodějnictví má Rosa rozhodně důležitý vliv. Ačkoli zobrazení tohoto tématu využil jen na několika dílech v polovině století, zdůrazňuje to pauzu od jeho tradičních děl pro klientelu a jeho úsilí o absolutní uměleckou nezávislost.⁶⁶

4.5.1 Scénérie s čarodějnicemi: Ráno, Den, Večer, Noc

Čtyři kulaté obrazy, namalované v letech 1644-1649, nacházející se v Clevelandském muzeu současného umění, pravděpodobně představují nejranější obrazy čarodějnického žánru z Rosovy tvorby. Jeho dočasný zájem o čarodějnictví můžeme chápat jako výsměch lidskému bláznovství, s kterým umělec-básník stoupá výše správným použitím štětce a pera. Tyto čtyři obrazy představují čtyři základní činnosti černé magie (transformaci, levitaci, magii lásky a vyvolávání démonů), kombinují vysokou magii – transformaci mužů ve zvířata a vyvolávání démonů, s nízkou magií – levitací a magií lásky vykonávanou neznalými čarodějnicemi. S odkazy na klasickou literaturu a vlastní současnou báseň *La Strega (Čarodějnice)*, byly tyto čtyři kulaté obrazy zamýšleny jako vizuální protějšky poezie. Jejich spojení se současnými démonologickými spisy, které umožnily intenzivní lov

⁶⁴ GIORGI, Rosa. *European Art of the Seventeenth Century*. Los Angeles: Getty Publications, 2008, s. 315.

⁶⁵ *Salvator Rosa* [online]. Poslední změna 14. 2. 2009 [cit. 18. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=634>

⁶⁶ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 176-177.

čarodějnic v evropských zemích během 17. století, není tak jasné. Ačkoli Rosa pravděpodobně nepopíral existenci čarodějnic a démonů, neexistovaly žádné důkazy, které by naznačovaly, že by se čarodějnictvím zabýval. V těchto obrazech jsou klasická pojetí spojena s grotesknějšími a hrozivějšími aspekty čarodějnictví.⁶⁷

První obraz *Ráno / Morning* (Obr. 13) se soustředí na krásnou *circean*⁶⁸ postavu ukazující mečem na obrovskou žabu, kterou obklopují neobvykle velcí ptáci. Tito ptáci jsou transformovaní muži do podoby zvířat. Krásná kouzelnice, jejíž síla je nebezpečná a transgresivní, vyžaduje izolaci právě proto, že se nachází v ženě. První obraz je třeba chápat ve spojení s druhým, který představuje den. Je na něm postava v podobné pozici jako na prvním obraze – ošklivá čarodějnice. Pokud by nebyla přesvědčená ambivalencí kouzelnice sama, pozorovatelé obrazů by mohli uznat možnost, že se jedna forma čarodějnice změnila na druhou. Příběh o těchto mytologických kouzelnících byl skutečně používán některými démonology na důkaz existence současných čarodějnic a jejich moci k transformaci. Čarodějnice na druhém obraze *Den / Day* (Obr. 14) představuje tedy pravou tvář kouzelnice na prvním. Její let vyvolává jednu z nejvíce kontroverzních aktivit čarodějnic – sabat. Ačkoli je Rosova čarodějnice zobrazená za denního světla v krajině a letí na sově místo na kozlovi, dá se v ní rozpoznat podobnost s Dürerovou *Čarodějnici*. Její společnost na levé straně drží lebky jako důkaz vraždy nebo hanebného zneužití mrtvol. Hlavní čarodějnice drží kapající červenohnědý orgán, nejspíš játra. Jako sídlo představivosti, vášně a ženské tělesnosti byla játra protikladem éterického mužského mozku, který musel regulovat produkci tekutin. Zkrátka fungoval jako afrodiziakum. Rosa zde zdůrazňuje své znalosti ze severoevropských obrazů čarodějnictví, ve kterých je tento motiv centrální. Stejně jako umělci před ním, Rosa pochopil implikace letu čarodějnic jako stupňující se vzrušení vytvořené v jeho obrazech. Let nenaznačoval pouze uctívání d'ábla, sexuální tabu nebo kanibalismus

⁶⁷ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 180-190.

⁶⁸ Mytologická kouzelnice, která své oběti očarovala a poté je proměnila ve zvířata.

spojený se sabatem, ale také vyvolal na mysli hrůzný obsah masti levitace, jejíž základem byl dětský tuk.⁶⁹

Rosův třetí obraz *Večer / Evening* (Obr. 15) odkazuje na jeho vlastní báseň *La Strega*. Jak báseň, tak malba přináší vyprávění o kouzlu lásky ze starodávné literatury. Čarodějka Phyllis byla odmítnuta milencem a přísahá, že se mu pomstí černou magií. Nejvíce působivá část básně je podivuhodný seznam ingrediencí pro její kouzlo. Na kouzlo potřebuje například: ryby, černý balzám, zemský prach, mystické drahokamy, hady, sovy, páchnoucí krev, mokvající vnitřnosti, vysušené mumie a další nezvyklé věci.⁷⁰

Na rozdíl od groteskních čarodějnic v Rosově večerní scénérii, mužský protagonista ve čtvrtém obraze *Noci / Night* (Obr. 16) je zdá se ušlechtilá postava. V půlnoční krajině se sotva viditelným měsícem vyzývá dav zřetelných Boschianských⁷¹ démonů, zatímco dva vojáci, sedící na koních, fascinovaně hledí na tuto scénu. Rosa jasně zamýšlel, aby učený mužský kouzelník kontrastoval s neotesanými ženskými čarodějkami, které provádějí amatérské kouzlo, s pomocí démonů, půvabu a zaklínání.⁷²

⁶⁹ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 188-192.

⁷⁰ *Ibid.*, s. 192-193.

⁷¹ Slovo vzniklé spojením jména Bosch (Hieronymus) + ian

⁷² HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 194-195.



Obr. 13: Salvator Rosa, *Scenérie s čarodějnicemi: ráno*, 1644-1649.



Obr. 14: Salvator Rosa, *Scenérie s čarodějnicemi: den*, 1644-1649.



Obr. 15: Salvator Rosa, *Scenérie s čarodějnicemi: večer*, 1644-1649.



Obr. 16: Salvator Rosa, *Scenérie s čarodějnicemi: noc*, 1644-1649.

4.5.2 Čarodějnice na sletu

Obraz *Čarodějnice na sletu / Streghe e incantesimi* (Obr. 17) vytvořen okolo roku 1646 se v této době nachází v Národní galerii v Londýně. Je považován za tak bizarní, že bylo potřeba zakrýt ho oponou, aby neurazil některé (obzvláště duchovní) návštěvníky.⁷³

*„Střed obrazu se soustřeďuje na odpudivou mast, kterou míchá obtloustlá čarodějnice. Z centrálního mrtvého stromu visí mrtvola, která je jednou čarodějnici vykuřována a druhou obrána o nehty z prstů na nohou. Po levé straně u středu čarodějnice používají malé voskové figuríny a zrcadlo, aby mohly provést magii lásky. Dále od středu vlevo kouzelníci provádí nekromancii, zvedají kostru z rakve, která má zakrytou hlavu (nejspíš, aby nebyla odhalena identita postavy). Napravo od středu voják a ověččená postava (nejspíš básník) vypadají, že spolupracují na kouzle, které zahrnuje bílého králíka v magickém kruhu, koště a srdce probodnuté mečem, který drží kouzelník. Vpravo je d'ábelský průvod s čarodějnici nesoucí dítě jako oběť. Vpravo dole čarodějnice jede na démonovi.“*⁷⁴

Obraz je plný odkazů na Rosova vlastní i cizí díla. Je zaplněný rozmanitým děním, a proto nemůže být vyložen jako jedna událost (například sabat). Proto také postrádá bouřlivou atmosféru, která propůjčuje jednotnost podivuhodnému detailu v rytinách de Gheyna.⁷⁵

⁷³ SOHM, Philip. *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, s. 12.

⁷⁴ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 197-199.

⁷⁵ *Ibid.*, s. 197-199.



Obr. 17: Salvator Rosa, *Čarodějnice na sletu*, 1646.

4.6 Francisco Goya

Španěl Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), vedený touhou po svobodném vyjadřování, byl romantický malíř a grafik. Je považován za největší osobnost své doby, a to nejen díky tomu, že uměl přecházet mezi jednotlivými styly, ale také ovládal mnoho malířských technik. Jeho práce s barvou dosahovaly vysoké harmonie. Koncem roku 1792 Goya těžce onemocněl, přišel o sluch a částečně o zrak. Nemoc znamenala přelom v jeho díle, které se začalo značně lišit od jeho předchozí tvorby. Soubor *Los Caprichos* (*Rozmary*) vznikl právě po jeho nemoci, v době, kdy bylo Španělsko jednou z nejzaostalejších zemí Evropy.⁷⁶ Poskytl mu možnost oslovit širší publikum, po něm následoval cyklus *Hrůzy války* a později *Černé malby*. Goyův zájem o téma čarodějnictví vycházel ze skeptického a satirického postoje k pověřivosti, chtěl pomocí umění odhalit hloupost španělské společnosti a celého lidstva. Jeho pohled na čarodějnictví byl širší a složitější než u předchozích umělců o kterých se hovoří v této práci. Jak pohlížel na lidstvo,

⁷⁶ GOYA, Francisco de a Miroslav MÍČKO. *Caprichos*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, s. 12-19.

můžeme poznat z části dopisu z roku 1785, který adresoval svému příteli Martínovi Zapaterovi. Píše v něm, že se nebojí čarodějnic, přízraků, obrů a pobudů, ani žádné jiné bytosti kromě těch lidských.⁷⁷ Goya podává své dílo jako obraz vlastního života a doby, díky tomu je smělé a pokrokové, je na něm vidět umělcův boj za mír a svobodu lidstva a právě proto je nám blízké i v dnešní době.⁷⁸

4.6.1 Čarodějnická díla před Los Caprichos

Obraz *Zaklínadlo / El Conjurado o Las Brujas* (Obr. 18) z let 1797-1798 je vizuálně blízký cyklu *Caprichos*. Koupili jej vévoda a hraběnka z Osuny pro svůj palác Alameda, stejně jako další Goyovy obrazy s čarodějnými výjevy.⁷⁹

*„V tomto díle se oběť pověr krčí před čarodějnicemi, které drží děti k obětování společně s knihou zaklínadel. Jedna z nich se vrhá na oběť, která jak se zdá, jí nabízí své vlastní dítě. Čarodějnice propichuje dlouhým špendlíkem malou panenku.“*⁸⁰

Goya zde rozostřuje rozdíly mezi bezbožnými čarodějnicemi a křesťanskými institucemi. Čarodějnice mají na hlavě kuželovité čepce na znamení obžalování inkvizicí. Avšak čepce jsou roztřepené, což odkazuje na biskupské mitry.⁸¹

Jeden z nejznámějších Goyových obrazů *Sabat čarodějnic / El Aquelarre* (Obr. 19) si také objednala rodina vévodkyně z Osuny. Předsedá na něm velký rohatý kozel shromáždění čarodějnic. Jsou mu přinášeny oběti – děti, mrtvoly a plody dětí. Na klacku za ním visí další zámotky. Podobnou praktiku popisují dvě mladé sestry v popisu autodafé. Přiznávají se k zločinu, že otrávily své děti pro

⁷⁷ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 233.

⁷⁸ GOYA, Francisco de a Alžběta Güntherová-Mayerová. *Goya*. Bratislava: Tvar, 1951, 10-13.

⁷⁹ ABBRUZZESE, Margherita. *Goya*. Bratislava: PALLAS, 1970, s. 36.

⁸⁰ NÖRDSTROM, Folke. *Goya, Saturn and Melancholy: Studies in the Art of Goya*. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1962, s. 168.

⁸¹ *Ibid.*, s. 168.

uspokojení démona, který jim za to byl vděčný. Goya se inspiroval scénami z knihy Leandra Moratína. Zobrazení kozla jako d'ábla se Goya věnoval ve více dílech, na tomto mu však chybí zuřivá dravost, kterou si osvojuje až na obraze *Zkoušky* (*Capricho 60*).⁸²



Obr. 18: Francisco Goya,
Zaklínadlo, 1797-1798.



Obr. 19: Francisco Goya, *Sabat čarodějnic*, 1797-1798.

4.6.2 Los Caprichos (Rozmary)

Tento významný soubor, obsahující 80 leptů, přinesl do výtvarného umění obrovskou kolekci nočních můr, neřestí, výstředností a bláznovství. Goya pro tyto grafické listy použil akvatintu kombinovanou s leptem, příležitostně retušovanou suchou jehlou. Každý lept je označen titulkem na způsob stručných glos, často převzatých z lidových přísloví. *Caprichos* jsou dílem novátorským, Goya v nich

⁸² HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 222-225.

opouští umělecké konvence, které skrývaly pohled na skutečnost. Chtěl ji představit celou, nerozlišoval mezi krásným a ošklivým a reálným a smyšleným.⁸³

Francisco Goya stejně jako Hans Baldung Grien obklopoval sebe a své publikum okruhem chtíče, hříchu a smrti ztělesněného v postavě čarodějnice. V minulosti se čarodějnictví vždy týkalo především žen, ať už na ně bylo pohlíženo skepticky nebo s důvěrou. Buď to způsobilo vrozené zlo, které umožnilo d'áblu použít je jako své nástroje nebo to zapříčinila jejich vrozená důvěřivost a naivita. Goya se často soustředil na běžně definované ženské neřesti a pošetilosti, potvrzoval tím obavy španělského politika Gaspara Melchor de Jovellanos, podle něhož ženská lehkomyšlnost, extravagance a chtíč přispívaly k celkovému úpadku španělské morálky.⁸⁴

Caprichos zapůsobily i na generaci francouzských romantiků. Charles Baudelaire vyzdvihuje fantastickou stránku Rozmarů v básni *Les Phares* (Majáky).

„Goya, děs přízraků a věci bezejmenných,
zárodků škvařených v čarodějnické sluji,
fintivých babizen a děvčat vysvlečených,
jež k svodům d'ábelským punčochy natahují.“⁸⁵

Goya vypustil dlouhodobou souvislost mezi čarodějnictvím a ženami tím, že záměrně zakryl pohlaví svých čarodějnic ve *Foukej - Capricho 69* (Obr. 20) a v *Krásné učitelce! - Capricho 68* (Obr. 21) a také odhalil korupci institucí, zejména

⁸³ GOYA, Francisco de a Miroslav MÍČKO. *Caprichos*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, s. 24-28.

⁸⁴ VOLLAND, Gerlinde. *Männermacht und Frauenopfer: Sexualität und Gewalt bei Goya*. Berlín: Reiner, 1993, s. 90.

⁸⁵ GOYA, Francisco de a Miroslav MÍČKO. *Caprichos*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, s. 27.

inkvizice, která čarodějnice pronásledovala.⁸⁶ *Foukej* zobrazuje přípravy čarodějnic na hostinu po úspěšném lovu na děti. Čarodějnice zde shromažďují děti a démon s roztrhanými křídly chrání jejich shromáždění. Obraz v sobě ale skrývá víc než d'ábelskou kuchyni. Hlavní motiv čarodějnice, která používá dítě k zapálení ohně, je jen jedna z forem čarodějnického zneužívání dětí, ale také se týká vyvolání chtíče. Čarodějnice v levém okraji má na hlavě drdol, patrně má i prsa, ale také mohutná ramena, takže se jeví jako muž. Hlavní čarodějnice vypadá jako muž i přes sepnuté vlasy do uzlu. Tato postava jako mnoho dalších zpochybňuje trvalé spojení žen a chtíče, které se zdálo být potvrzené v *Krásné čarodějce!*. *Caprichos* 68, 69 a 70 spojeny dohromady přecházejí z ženského chtíče do perverzního mužského a poté do katechismu. *Krásná učitelka!* ukazuje koště jako jeden z nejnezbytnějších nástrojů čarodějnic.⁸⁷ Stará čarodějnice učí svou chráněnkou létat, nad nimi se vznáší sova a zespodu je pozorují drobné gestikulující postavy. Goya zdůraznil své smýšlení intenzivní koncentrací mladší čarodějnice a rozpětím nohou okolo koště. Můžeme předpokládat, že čarodějnice namazala svou žákyni létací mastí.⁸⁸

⁸⁶ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 230.

⁸⁷ GOYA, Francisco de a Miroslav MÍČKO. *Caprichos*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, s. 37.

⁸⁸ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 245-246.



Obr. 20: Francisco Goya, *Foukej* (*Capricho 69*), 1799.



Obr. 21: Francisco Goya, *Krásná učitelka!* (*Capricho 68*), 1799.

Goyovy obrazy odrážejí mnoho prvků přiznání, které ovlivnilo autodafé⁸⁹ v Logroňi. I přes převahu žen v obrazech, byli znázorněni i muži, například *Zkoušky - Capricho 60* (Obr. 22) ukazují čarodějnici, která právě zasvěcuje mužského učedníka do létání. S Goyovým nepřesným uspořádáním a trojúhelníkovou kompozicí, tento lept nevědomě připomíná Baldungovy kresby čarodějnic, na kterých se pokoušely létat. Vysoké postavení starších čarodějnic v Logroňi bylo stejně důležité jako levitace a transformace za použití masti – *Zkoušky, Čekej na pomazání - Capricho 67*, *Podívej jakou vážnost v sobě chovají! - Capricho 63*. Čarodějnice ve *Zbožném povolání - Capricho 70* (Obr. 23) dávají slib ďábelským biskupům, že budou poslouchat své učitele a budou dělat vše, co se jim poručí a tímto slibem se stávají čarodějnicemi. V této finální verzi letí biskupové na sově s hadím ocasem, což představuje falešnou moudrost⁹⁰

⁸⁹ Vyhlášení inkvizičního rozsudku nad kacířem u španělské či portugalské inkvizice.

⁹⁰GOYA, Francisco de a Miroslav MÍČKO. *Caprichos*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, s. 37.



Obr. 22: Francisco Goya, *Zkoušky* (*Capricho 60*), 1799.



Obr. 23: Francisco Goya, *Zbožné povolání* (*Capricho 70*), 1799.

Krásná čarodějka!, *Foukej* a *Zbožné povolání* představují dvojsmyslnost a vzájemně odkazují na všechny *Caprichos*. Titulek *Zbožné povolání* připomíná obraz duchovního a inkvizice, konkrétně pak inkvizici znázorňují *Pouhá hromádka prachu* - *Capricho 23* a *Nikdo už nepomůže* - *Capricho 24*.

Pouhá hromádka prachu (Obr. 24) a *Nikdo už nepomůže* (Obr. 25) ukazují stejného kacíře při soudním procesu a při ponižujícím průvodu na oslovi skrz posměvující se dav lidí. Oběti mají na hlavě *corozu*⁹¹ a v *Pouhé hromádce prachu* tuniku *sanbenito*⁹², v které měly být zachyceny všechny zločiny, i když z obrazů není zcela jasné, za jaké zločiny jsou trestáni. Goya v těchto dvou listech kritizuje nelidsky krutou justici.⁹³ Vedle odsouzené oběti v *Nikdo už nepomůže* jsou strážníci, samotná inkvizice, ti ale nemají za úkol mučit ani popravovat kacíře. Kočičí tváře

⁹¹ Čepec z papíru nebo lepenky kónického tvaru, byl na hlavu dán těm, kteří byli odsouzeni španělskou inkvizicí.

⁹² Kající oděv, používán především během španělské inkvizice.

⁹³ GOYA, Francisco de a Miroslav MÍČKO. *Caprichos*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, s. 31.

těchto strážníků se vztahují k jinému, který pomáhá notáři sežrat prostitutku v *Jak ji šhubají!* - *Capricho 21*. Jedna z interpretací obrazu představuje prostitutku jako ztělesnění dionýské smyslnosti, která je spravedlivě potrestána od zástupců apollinského (mravně čistého) smýšlení. *Jak ji šhubají!* se lépe chápe jako vyvrcholení série obrazů prostituce v první polovině celé série, ve které se dravé chování přesune z jednoho pohlaví na druhé. V *Caprichos 19* a *20*, *Vše spadne a Tam jdou oškubaní*, prostitutky a kuplířky podvedli (oškubali) svoje zákazníky a vyšťvali je pryč, čímž udělali prostor jiným. V *Caprichu 22 – Ubohé malé holčičky!* se poté objevuje rozuzlení *Capricha 21*, prostitutky se zakrytými hlavami, jsou následované mužskými postavami a celý proces bude pokračovat.⁹⁴



Obr. 24: Francisco Goya, *Pouhá hromádka prachu* (Capricho 23), 1799.



Obr. 25: Francisco Goya, *Nikdo už nepomůže* (Capricho 24), 1799.

⁹⁴ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 234-245.

V celkovém souborů leptů pak už nejde rozpoznat kdo je vinen a kdo bez viny. Jeden z nejsilnějších argumentů proti *autodafé* byl, že inkvizice šíří špínu, kterou se snažila vyvrátit. Salazar Frias, zastánce čarodějnic, doporučoval co nejméně publicity. Podle něj v chorobném postavení veřejného mínění je každá agitace k věci škodlivá a zvyšuje zlo. Goyu samotného zřejmě nejvíce rozčilovala skutečnost, že sama církev podporuje pověřivost. Věčným pronásledováním a odsuzováním čarodějnic a černokněžníků, sama potvrzovala jejich existenci.⁹⁵

Goya přistupoval k čarodějnictví skepticky a spjal ho s kritikou společnosti. Zároveň s ní se v jeho díle se odráží vehementní anti-inkviziční postoj. Výběr tohoto tématu má mnoho společného s jeho zájmem o šílenství a násilí, kterým se věnoval v kabinetních malbách v polovině 90. let 18. století. Provokoval a pohrával si s vkusem svých patronů, aby později mohl dramaticky změnit dráhu své kariéry.⁹⁶

4.6.3 Las Pinturas Negras (Černé malby)

Černým malbám se Goya věnoval v závěru svého života, mezi léty 1819-1823. Série se skládá ze 14 temných obrazů, v nichž umělec opět reflektuje svůj strach z šílenství a pochmurný náhled na lidstvo. Ve věku 72 let se přestěhoval na předměstí Madridu do domu nazývaného *Dům hluchého muže*, Goya byl sice téměř hluchý od svých 46, dům ale nesl pojmenování již po předchozím majiteli. Zde začal ve věku 74 let pracovat na malbách, které neměly dům nikdy opustit. Pravděpodobně je nechtěl vůbec veřejně představit a tak je ani nepojmenoval, většinu názvů vytvořili historici umění. V těchto obrazech Goya dovršil svoje malířské zkušenosti přenesením intenzivnějších tahů štětce na monumentální plátna, díky kterým se stávají jeho postavy součástí reality.⁹⁷

⁹⁵ HAGEN, Rose-Marie. *Francisco Goya*. Bratislava: Slovart, 2004, s. 35-36.

⁹⁶ HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, s. 246-247.

⁹⁷ ABBRUZZESE, Margherita. *Goya*. Bratislava: PALLAS, 1970, s. 14.

Malba *Čarodějnický sabat / El Aquelarre o El gran cabrón* (Obr. 26) líčí pověru o setkání čarodějnic pod dohledem d'ábla, který na sebe vzal podobu kozla. Kozel je vyobrazen v popředí jako černá silueta před sešlostí čarodějnic a černokněžníků. Ti, schoulení u sebe, se klaní směrem k d'áblu. Jedna postava – dívka odolává davu, sedí vpravo a přestože není zapojena do ceremonie, zdá se, že je zaujatá jejich sešlostí a vztahem k d'áblu.⁹⁸

V rámci díla plného problematické obraznosti jsou Černé malby nejvíce záhadná díla Francisca Goyi s mimořádnou škálou interpretací.



Obr. 26: Francisco Goya, *Čarodějnický sabat* (Černé malby), 1820-1823.

⁹⁸ *Černé malby* [online]. Poslední změna 8. 7. 2012 [cit. 30. 4. 2017]. Dostupné z: <<https://hrdost.net/2012/07/08/cerne-malby>>

5 Závěr

Tato bakalářská práce se věnovala zobrazení čarodějnictví ve výtvarném umění. Cílem práce bylo zmapovat hlavní představitele, kteří se tomuto žánru věnovali a odhalit kontext mezi nimi a čarodějnictvím, konkrétně pak byli představeni tito umělci: Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien, Frans Francken II., Jacques de Gheyn II., Salvator Rosa, Francisco Goya.

V první části práce byla zkoumána ošklivost v uměleckém díle, její fungování v čase, od dob antiky až do novověku. Zjistili jsme, že v každé době pojem ošklivost představoval něco jiného. Zatímco v antice řecký umělec zachycoval skoro jen krásu, ve středověku už dostala více prostoru a to hlavně díky křesťanství, s nímž se do středu zájmů dostalo utrpení, mučení, smrt, a tím pádem i ošklivost. U novověku jsme došli k závěru, že s nástupem moderní doby ubylo upjatosti a ke slovu se dostala celá řada nových myšlenkových a uměleckých směrů. Zjistili jsme, že v této době začala u umělců budit zájem misogynie a s ní spojené čarodějnictví.

Druhá část přiblížila pojem čarodějnictví a s ním všeobecně spojené chápání ženy jako čarodějnice. Usoudili jsme, že ženy, které byly od nepaměti brány jako slabší pohlaví, podlehnou d'áblu snadněji než muži a proto byly považovány za čarodějnice. Vyložili jsme si chápání čarodějnic z pohledu historiků i inkvizitorů.

Ve třetí stěžejní části pak byla rozebrána čarodějnická díla umělců, prozkoumána ikonografie a význam těchto děl a jejich kontext s konkrétními představiteli. Zjistili jsme, že Albrecht Dürer se zobrazení čarodějnic věnoval jen krátce a jako zbožný člověk přistupoval k tomuto tématu spíše skepticky. Dalším představeným umělcem byl Hans Baldung Grien, jehož díla s čarodějnicemi oplývají výjimečným erotickým nábojem a dynamičností. V těchto kresbách hravě zesměšňoval muže a podařilo se mu tím vytvořit novou provokativní syntézu

myšlenek o čarodějnicích. Třetím zkoumaným umělcem byl Frans Francken II., stvořitel nejvíce detailních obrazů s tímto tématem. Představil díky nim vyspělou fázi v teorii čarodějnictví. Podle dalšího umělce Jacquese de Gheyna II. ztělesňoval svět čarodějnic spolek marnivých, zkažených žen, svými obrazy se snažil satirizovat víru lidí v ně. Pátý umělec Salvator Rosa se skrze čarodějnictví vysmíval lidskému bláznovství. Stejně jako do svých jiných děl, i do těchto se snažil zakomponovat svoje básně. Čarodějnictví zobrazoval s groteskními a děsivými prvky a šokoval lidi jejich bizarností. Posledním představeným umělcem byl Francisco Goya, jehož pohled na čarodějnictví byl mnohem složitější než u předchozích umělců. Zobrazením tohoto žánru vyjadřoval svůj skepticismus k lidské pověrčivosti, chtěl pomocí něj odhalit hloupost španělské společnosti a jak jsme se mohli přesvědčit na jeho dílech, s oblibou kritizoval inkvizici a její postoje.

Resumé

Tato bakalářská práce s názvem „*Čarodějnice jako múza ve výtvarném umění*“ se zabývá zobrazením čarodějnictví v uměleckých dílech. Konkrétně pak kontextem mezi umělci a tímto žánrem. Jako první sleduje ošklivost v čase a její funkci v antice, středověku a novověku. Charakterizuje ošklivost pomocí soudobých filozofů a představuje její oficiální zrod ve středověku. Poté následuje vysvětlení pojmu čarodějnictví a přezkoumání čarodějnice z hlediska ženského pohlaví. Stěžejní část práce se pak soustřeďuje na přední umělce čarodějnického žánru a jejich díla s tímto motivem. Odhaluje spojitost čarodějnictví s těmito umělci, objasňuje význam jejich děl a ikonografických znaků.

Summary

This Bachelor thesis entitled “*The Witch as Muse in Fine arts*” deals with displaying witchcraft in works of art. Specifically the context between artists and the genre. First of all, it observes the ugliness in time and its function in antiquity, the Middle Ages and in modern times. It characterizes ugliness as perceived by contemporary philosophers and presents its official birth in the Middle Ages. Then follows the explanation of the term “witchcraft” and the examination of a witch from the viewpoint of the female gender. The main part of the thesis focuses on major wizardry artists and their works of art with this motif. It reveals the connection of witchcraft and these artists and clarifies the importance of their works and iconographic signs.

Bibliografie

ABBRUZZESE, Margherita. *Goya*. Bratislava: PALLAS, 1970, 120 s.

ALIGHIERI, Dante. *Peklo*. Praha: Academia, 2007, 190 s. ISBN 978-80-200-1504-4.

BEHRINGER, Wolfgang. *Čarodějnictví: globální historie*. Praha: XYZ, 2016, 424 s. ISBN 978-80-7388-760-5.

DAVIDSON, Jane P. *The witch in northern European art, 1470-1750*. Ann Arbor: Luca Verlag, 1987, 161 s. ISBN 978-3923641130.

ECO, Umberto. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo, 2007, 456 s. ISBN 978-80-7203-893-0.

FILIPCZAK, Zirka Zaremba. *Picturing Art in Antwerp, 1550-1700*. Princeton: Princeton University Press, 1987, 258 s. ISBN 9780691040479.

GIORGI, Rosa. *European Art of the Seventeenth Century*. Los Angeles: Getty Publications, 2008, 383 s. ISBN 9780892369348.

GOLDEN, Richard. *Encyclopedia of Witchcraft*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2006, 1238 s. ISBN 978-1-57607-243-1.

GOYA, Francisco de a Alžběta Güntherová - Mayerová. *Goya*. Bratislava: Tvar, 1951. Knižnica výtvarného umenia, svazek 3. 125 s.

GOYA, Francisco de a Miroslav MÍČKO. *Caprichos*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, 40 textových stran.

GRÖSSINGER, Christa. *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*. Manchester: Manchester University Press, 1997, 192 s. ISBN 978-0719041105.

GUILEY, Rosemary Ellen. *Encyklopedie čarodějnic a čarodějnictví*. Praha: Olympia, 1997, 244 s. ISBN 80-7033-432-0.

HAGEN, Rose-Marie. *Francisco Goya*. Bratislava: Slovart, 2004, 96 s. ISBN 80-7209-571-4.

HULTS, Linda C. *The Witch as Muse: Art, Gender, and Power in Early Modern Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, 345 s. ISBN 978-0-8122-2145-9.

KANT, Immanuel. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Hamburg: Meiner, 2000, 328 s. ISBN 3-7873-1278-1.

KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Oikoymenth, 2015, 344 s. ISBN 978-80-7298-500-5.

KOUNINE, Laura a Michael OSTLING. *Emotions in the History of Witchcraft*. Berlín: Springer, 2017, 321 s. ISBN 9781137529039.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*. Praha: Odeon, 1980, 544 s.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Láokoón: čili o hranicích malířství a poezie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, 265 s.

MELLINKOFF, Ruth. *Riding Backwards: Theme of Humiliation and Symbol of Evil*. Berkeley: University of California Press, 1973, 362 s.

MILES, Margaret. *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*. Boston: Beacon Press, 1989, 270 s. ISBN 978-1597529013.

MUCHEMBLED, Robert. *Magie a čarodějnictví v Evropě*. Praha: Volvox Globator, 1999, 298 s. ISBN 80-7207-035-5.

NÖRDSTROM, Folke. *Goya, Saturn and Melancholy: Studies in the Art of Goya*. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1962, 239 s.

PLATÓN. *Hippias Větší*. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 1996, 142 s. ISBN 80-86005-038.

PLATÓN. *Symposion*. 6. opravené vyd. Praha: Oikoymenh, 2005, 85 s. ISBN 80-7298-139-0.

ROPER, Lyndal. *The Witch in the Western Imagination*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2012, 256 s. ISBN 9780813933009.

ROPER, Lyndal. *Witch Craze: Terror and Fantasy in Baroque Germany*. Connecticut: Yale University Press, 2006, 362 s. ISBN 9780300119831.

SOHM, Philip. *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 344 s. ISBN 9780521780698.

SWAN, Claudia. *Art, Science, and Witchcraft in Early Modern Holland: Jacques de Gheyn II (1565-1629)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 272 s. ISBN 978-0521826747.

VOLLAND, Gerlinde. *Männermacht und Frauenopfer: Sexualität und Gewalt bei Goya*. Berlin: Reiner, 1993, 294 s. ISBN 9783770541669.

WOLF, Norbert. *Albrecht Dürer*. Praha: Slovart, 2007, 96 s. ISBN 978-3-8228-2861-8.

ZIKA, Charles. *Exorcising Our Demons: Magic, Witchcraft, and Visual Culture in Early Modern Europe*. Leiden: BRILL, 2003, 603 s. ISBN 9789004125605.

Černé malby [online]. Poslední změna 8. 7. 2012 [cit. 30. 4. 2017]. Dostupné z:
<<https://hrdost.net/2012/07/08/cerne-malby>>

Salvator Rosa [online]. Poslední změna 14. 2. 2009 [cit. 18. 3. 2017]. Dostupné z:
<http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=634>

Seznam vyobrazení

Obr. 1: Albrecht Dürer, *Čtyři čarodějnice*, 1497, rytina, 190 x 131 mm, Staatliche Museen, Berlín. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z: <http://magazink.cz/knihy/meaume-rytec>

Obr. 2: Albrecht Dürer, *Čarodějnice*, 1500-1501, rytina, 115 x 70 mm, Staatliche Museen, Berlín. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z: <http://www.albrechtdurerblog.com/the-witch-riding-the-goat-backwards>

Obr. 3: Hans Baldung Grien, *Čarodějnice připravující se na let* (část 1), 1514, pero na papíře, 287 x 206 mm, Muzeum Albertina, Vídeň. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z: <https://cz.pinterest.com/pin/559783428655996444>

Obr. 4: Hans Baldung Grien, *Čarodějnice připravující se na let* (část 2), 1514, pero na papíře, 289 x 200 mm, Louvre muzeum, Paříž. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z: http://www.thegreatcatblog.com/cats-and-witchcraft-part-2/?w3tc_note=flush_all

Obr. 5: Hans Baldung Grien, *Tři čarodějnice*, 1514, pero na papíře, 309 x 209 mm, Muzeum Albertina, Vídeň. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z: http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=6519

Obr. 6: Hans Baldung Grien, *Čarodějnice a démon*, 1515, pero na papíře, 295 x 207 mm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z: http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=6518

Obr. 7: Hans Baldung Grien, *Dvě čarodějnice*, 1523, olej na desce, 62,2 x 45,9 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt nad Mohanem. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z: <http://www.staedelmuseum.de/en/collection/two-witches-1523>

Obr. 8: Frans Francken II., *Shromáždění čarodějnic*, 1607, olej na desce, 56 x 83,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z: <http://www.art9000.com/poster/en/artist/image/frans-francken-ii/16843/4/index.htm>

Obr. 9: Frans Francken II., *Přípravy čarodějnic na cestu do Blocksbergu*, 1610, olej na desce, 42 x 69 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Mnichov. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z: <http://monsterbrains.blogspot.cz/2015/04/frans-francken.html>

Obr. 10: Jacques de Gheyn II., *Čarodějnický sabat*, nedatováno, pero, křída a inkoust na papíře, 380 x 544 mm, The Governing Body of Christ Church, Oxford. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z: <http://personal.rhul.ac.uk/uhle/001/degheyn.htm>

Obr. 11: Jacques de Gheyn II., *Kuchyně čarodějnic*, nedatováno, pero a inkoust na papíře, 267 x 415 mm, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, New York. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z: <http://www.worldsofimagination.co.uk/worlds%20med%20witch%20Covencraft.htm>

Obr. 12: Jacques de Gheyn II., *Čarodějnice při práci pod klenutým obloukem*, nedatováno, pero a inkoust na papíře, 282 x 410 mm, Ashmolean Museum, Oxford. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z: <https://natashastaunton1301939year2.wordpress.com/2014/12/16/background-research-on-artists>

Obr. 13: Salvator Rosa, *Scénérie s čarodějnicemi: ráno*, 1644-1649, olej na plátně, 54,5 cm, The Cleveland Museum of Art, Cleveland. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z: <http://www.darkartandcraft.com/blog/2015/9/19/salvator-rosa-perpetual-rebel>

Obr. 14: Salvator Rosa, *Scénérie s čarodějnicemi: den*, 1644-1649, olej na plátně, 54,5 cm, The Cleveland Museum of Art, Cleveland. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z: <http://www.darkartandcraft.com/blog/2015/9/19/salvator-rosa-perpetual-rebel>

Obr. 15: Salvator Rosa, *Scénérie s čarodějnicemi: večer*, 1644-1649, olej na plátně, 54,5 cm, The Cleveland Museum of Art, Cleveland. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z: <http://www.darkartandcraft.com/blog/2015/9/19/salvator-rosa-perpetual-rebel>

Obr. 16: Salvator Rosa, *Scénérie s čarodějnicemi: noc*, 1644-1649, olej na plátně, 54,5 cm, The Cleveland Museum of Art, Cleveland. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z: <http://www.darkartandcraft.com/blog/2015/9/19/salvator-rosa-perpetual-rebel>

Obr. 17: Salvator Rosa, *Čarodějnice na sletu*, 1646, olej na plátně, 72,5 x 132,5 cm, National Gallery, Londýn. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z:
<http://www.darkartandcraft.com/blog/2015/9/19/salvator-rosa-perpetual-rebel>

Obr. 18: Francisco Goya, *Zaklínadlo*, 1797-1798, olej na plátně, 43,5 x 30,5 cm, Museo Lázaro Galdiano, Madrid. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z:
<https://cz.pinterest.com/pin/420734790174583902>

Obr. 19: Francisco Goya, *Sabat čarodějnic*, 1797-1798, olej na plátně, 44 x 31 cm, Museo Lázaro Galdiano, Madrid. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z:
[https://en.wikipedia.org/wiki/Witches%27_Sabbath_\(Goya,_1798](https://en.wikipedia.org/wiki/Witches%27_Sabbath_(Goya,_1798))

Obr. 20: Francisco Goya, *Foukej (Capricho 69)*, 1799, lept, akvatinta, suchá jehla a rydlo, 213 x 148 mm, National Gallery of Art, Washington, D.C. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z:
https://en.wikipedia.org/wiki/Los_caprichos#/media/File:Museo_del_Prado_-_Goya_-_Caprichos_-_No._68_-_Linda_maestra!.jpg

Obr. 21: Francisco Goya, *Krásná učitelka! (Capricho 68)*, 1799, lept, akvatinta a suchá jehla, 213 x 150 mm, National Gallery of Art, Washington, D.C. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z: https://en.wikipedia.org/wiki/Los_caprichos#/media/File:Museo_del_Prado_-_Goya_-_Caprichos_-_No._68_-_Linda_maestra!.jpg

Obr. 22: Francisco Goya, *Zkoušky (Capricho 60)*, 1799, lept, akvatinta a rydlo, 213x 148 mm, National Gallery of Art, Washington, D.C. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z:
https://en.wikipedia.org/wiki/Los_caprichos#/media/File:Museo_del_Prado_-_Goya_-_Caprichos_-_No._60_-_Ensayos.jpg

Obr. 23: Francisco Goya, *Zbožné povolání (Capricho 70)*, 1799, lept, akvatinta a suchá jehla, 210 x 166 mm, National Gallery of Art, Washington, D.C. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z: https://en.wikipedia.org/wiki/Los_caprichos#/media/File:Museo_del_Prado_-_Goya_-_Caprichos_-_No._70_-_Devota_profesion.jpg

Obr. 24: Francisco Goya, *Pouhá hromádka prachu (Capricho 23)*, 1799, lept, akvatinta, suchá jehla a rydlo, 217 x 148 mm, National Gallery of Art, Washington, D.C. Vyobrazení

převzato 3. 5. 2017 z:

https://en.wikipedia.org/wiki/Los_caprichos#/media/File:Museo_del_Prado_-_Goya_-_Caprichos_-_No._23_-_Aquello_polbos.jpg

Obr. 25: Francisco Goya, *Nikdo už nepomůže (Capricho 24)*, 1799, lept a akvatinta, 217 x 152 mm, National Gallery of Art, Washington, D.C. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z:
https://en.wikipedia.org/wiki/Los_caprichos#/media/File:Museo_del_Prado_-_Goya_-_Caprichos_-_No._24_-_No_hubo_remedio.jpg

Obr. 26: Francisco Goya, *Čarodějnický sabat (Černé malby)*, 1820-1823, olej na plátně, 140 x 438 cm, Museo del Prado, Madrid. Vyobrazení převzato 3. 5. 2017 z:
<https://novahrdost.files.wordpress.com/2012/07/sabat.jpg>