

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**  
**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

Katedra obecné antropologie

Bc. Filip Herza

**Liliputáni: Reprezentace tělesné „odlišnosti“ v tradici  
pražských „přehlídek lidských kuriozit“ 1820-1940**

Diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Lucie Storchová Ph.D.

Praha 2012

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval/a samostatně a použil/a jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři Univerzity Karlovy a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze, dne:

## Poděkování

Za pomoc při práci na diplomním projektu bych rád poděkoval především Lucii Storchové a dále Pavlu Himlovi, Kateřině Kolářové, Anně Kérchy a Andree Zittlau. Za pomoc při hledání pramenů děkuji Hanuši Jordánovi a Pavlu Langerovi.

# Obsah

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ.....	1
Poděkování.....	3
1. Úvod.....	7
1.1 Přehledky lidských kuriozit jako sociální praxe.....	9
1.2 P. T. Barnum a severoamerická tradice freakshow.....	12
1.3 Evropská tradice „přehlídek lidských kuriozit“.....	13
1.4 přehledky „kuriozit“ v Praze .....	15
1.5 Dosavadní bádání v Čechách.....	17
1.6 Zahraniční bádání o tradici freakshow.....	18
1.7 Koncept extraordinary body, metodologie, výzkumné otázky.....	20
1.8 Prameny .....	23
2. Přehledky „trpaslíků“ v Praze v první polovině 19. století.....	25
2.1 Krása a elegance „indických trpaslíků“.....	26
2.2 „Obryně“ a „trpaslice“.....	30
2.3 Přehledky „trpaslic“ a ženské publikum.....	32
3. Princezna Topaze a pražská panoptika.....	34
3.1 Panoptika voskových figurín.....	34
3.2 Panoptikum Kosmos.....	35
3.3 Dobos Janos v Moskevském panoptiku.....	36
3.4 Princezna Topaze v Traberově panoptiku.....	39
4. Velké liliputánské soubory a Theatre Varieté.....	43
4.1 Karlínské divadlo Theatre Varieté .....	43
4.2 Karl Rosenfeld a Max Mauthner.....	44
4.3 Zeynardův liliputánský cirkus na cestě Evropou.....	47
4.4 Skandály s liliputány .....	50
5. Singer's Midgets v karlínském divadle Theatre Varieté.....	53
5.1 „Co je malinké, to je hezounké“.....	54
5.2 Hra paradoxů .....	56
5.3 Obdiv, roztomilost a groteska.....	58
5.4 Kapitalismus, konzumerismus a republikánská ideologie.....	61
6. Biografické texty o „liliputánech“ 1878 - 1931.....	64
6.1 Gentlemani v malém? – Josef Boruslawski a „Malý Karlíček“ - 19. století.....	65
6.2 Josef Cajot a „František lilipután“, biografie „trpaslíků“ z let 1900-1922.....	70
6.3 „Nezbylo mi nežli spřáteliti se s osudem trpaslíka“ – autobiografie z roku 1931.....	75
7. Třicátá léta – období patologizace „lidských kuriozit“.....	77
7.1 Populárně-naučné články o „liliputánech“ z roku 1932.....	78
7.2 Zrůdní „liliputáni“ a „trpasličí“ sebevrazi.....	84
8. Závěr.....	88
8.1 Jaká reprezentační schémata se v letech 1820 – 1940 opakovala?.....	88
8.2 Co se ve sledovaném období změnilo?.....	89
8.3 Proč byli „liliputáni“ tolik oblíbení a co bylo specifické pro český kontext?.....	90

9. Seznam pramenů a použité literatury.....	91
9.1 Seznam pramenů.....	91
9.2 Seznam sekundární literatury.....	93

## Seznam ilustrací

Ilustrace 1: Italienische zwergen die aus Indien stammen, NA Praha, Policejní ředitelství Praha (1769-1855). .....	26
Ilustrace 2: Plakát, ZDENĚK MÍKA, Zábava a slavnosti staré Prahy: od konce 18. do počátku 20. století, Praha 2008, ilustrace č. 313.....	29
Ilustrace 3: Lebensbeschreibung des Dobos Janos, MHMP, inv. č.42569.....	37
Ilustrace 4: Princezna Topaze, Humoristické listy, 24.3.1899, s. 4. ....	39
Ilustrace 5: Zeynard's Liliput-Troupe, (pohlednice), divadelní sbírka Národního muzea v Praze....	45
Ilustrace 6: Friedländerův plakát Zeynardových liliputánů, Sbíрка Jaap Best, www.circusmuseum.nl. ....	47
Ilustrace 7: Zeynards Liliputaner-Trupe, (pohlednice), soukromá sbírka.....	48
Ilustrace 8: Fiedländerův plakát Zeynardových liliputánů 2, Sbíрка Jaap Best, www.circusmuseum.nl.....	48
Ilustrace 9: Singers Midgets, (plakát), <a href="http://www.flickr.com/photos/castlekay/3862148307/">http://www.flickr.com/photos/castlekay/3862148307/</a> .....	54
Ilustrace 10: Singers Midgets v obchodním domě Brouk a Babka, (reklamní fotografie), Pestrý týden, 25.2./1928, s. 19. ....	56
Ilustrace 11: Liliputáni opouštějí staroměstskou radnici, Národní politika 23.2./1928, s. 4.....	62

## 1. Úvod

*„Sem se pojdte podívat, nebudete litovat, co zde všechno uhlídáte, ani poněti nemáte. Zde je kolem světa cesta, Vršovice jiná města... Kdo navštíví naši panorámu, ukážeme zdarma tlustou dámu. Která tady v extra kabinetu, zazpívá vám něco hned při flašinetu... Všecko živé je, nic voskového, všecko pravé a nic gumového. Pojdte z civilu i z militéru, je to zdarma na mou věru. Děti vojsko platí polovic a kdo nemá drobné nedá nic.“*

Tento monolog pronáší postava „vyvolávače“ ve čtvrtém obraze humoristické zpěvohry s názvem „Liliputánské divadlo z konce 19. století.“<sup>1</sup> Její autoři, pražští kabaretiéři F. J. Frankl (1849–1888) a Josef Bachmann (1858–1887) zde parodují slogany skutečných jarmarečních vyvolávačů, kteří lákali Pražany k návštěvě panoptik, anatomických muzejí a jiných „přehlídek lidských kuriozit“. Po celé 19. století a ještě na začátku století následujícího se v těchto podnicích před očima užaslého publika předváděli: „největší žena světa“, „fousatá dáma“, „indiáni“, „albíni“, „siamská dvojčata“ a další „abnormální zjevy“ nazývané nejčastěji „lidské kuriozity“ či „speciality“.<sup>2</sup> Popularita těchto přehlídek vrcholila zhruba na přelomu 19. a 20. století, kdy se z některých „lidských kuriozit“ staly skutečné „celebrity“ své doby, okupující stránky dobových společenských magazínů i jeviště velkých divadelních podniků. Ve stejné chvíli, kdy se davy nadšených diváků tlačily před vchodem do panorámy, nedočkaví spatřit „tlustou dámu“, na opačném konci Prahy mohly dost dobře defilovat sevřené šiky cvičenců sokolského či turnerského hnutí, hrdě demonstrující tělesnou zdatnost svých členů a přeneseně též zdatnost kolektivního těla národa. Na univerzitě, či v nějaké učené společnosti, se mezitím mohla odehrávat zasvěcená debata o možnostech identifikace člověka pomocí tvaru lebky nebo otisku prstů, nebo o Darwinově koncepci „přirozeného výběru“, který selektuje zdatné a méně zdatné jedince a přispívá tak k evoluci lidského druhu.

Cílem této práce nebude ověřit, zda mohlo k takovému souběhu událostí skutečně dojít. Co se zde snažím naznačit, je skutečnost, že lidské tělo se v průběhu devatenáctého století ocitlo v popředí veřejného zájmu. Ať už se jednalo o vývoj medicíny a anatomie, průmyslové výroby či formování moderních národních států, lidské tělo se stalo klíčovým bodem, ve kterém se protnul nejružnější dobové diskurzy a ideologie.

Jak ukázali Rosemarie Garland-Thomson a Lennard J. Davis, během 19. století se objevila představa „normálního“ (tj. úplného, homogenního a fyzicky zdatného) lidského těla a „normálního“ autonomního jedince, který se prostřednictvím těchto tělesných charakteristik začleňuje do moderního světa práce, politiky a stává se plnohodnotnou součástí kolektivního těla národa či jiné kolektivity.<sup>3</sup> Neobyčejnou popularitu

<sup>1</sup> Dílo pochází patrně ještě z konce 19. století. Z Bachmannovi pozůstalosti jej zhruba v desátých až dvacátých letech vydal Josef Šváb pod názvem: *Liliputánské divadlo, komické duetto pro pány od Bachmanna a Frankla*, Švábovy hudební humoristické listy č. 39.

<sup>2</sup> Poznámka k používání pojmů: V průběhu celé práce používám dobových termínů, které vycházejí z historicky specifické imaginace tělesné „odlišnosti“ a dnes proto mohou působit urážejícím či degradujícím dojmem. Tyto dobové termíny uvádím vždy v úvozovkách. Často se zde hovoří o tzv. „liliputánech“. Generické maskulinum zde užívám pro zjednodušení výkladu. Vždy když mluvím o „liliputánech“, mám tím na mysli „liliputánské“ muže i ženy, pokud není v konkrétním případě specifikováno jinak. Pojmy jako „normální“, „přirozené“ nebo „odlišnost“ chápu jako ideologicky zatížené a uvádím je proto důsledně v úvozovkách.

<sup>3</sup> ROSEMARIE GARLAND-THOMSON, *Introduction. From Wonder to Error: A Genealogy of Freak Discourse in Modernity*, in: *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, Rosemarie Garland-Thomson (ed.), New

přehlídek tělesné odlišnosti, které se v Praze i v jiných českých a moravských městech odehrávaly od počátku 19. století, se budu v této práci snažit analyzovat a interpretovat právě s ohledem na dobové politiky a ideologie ab/normálního těla. S využitím konceptů používaných v zahraničním bádání o fenoménu *freakshow* se pokusím popsat, jak byla v pražské tradici „přehlídek lidských kuriozit“ reprezentována tělesná jinakost a jak se tyto reprezentace vztahovaly k dobovým ideologiím, vymezujícím „normální“ individuální i kolektivní identity. Zaměřit bych se chtěl přitom na jeden konkrétní fenomén v rámci domácích „přehlídek lidských kuriozit“ a sice na vystavování jedinců malého vzrůstu, kteří byli ve sledovaném období často označováni jako „trpaslíci“ či „liliputáni“. Přehlídky „liliputánů“ byly v českém prostředí nesmírně populární a svou oblibu si udržovaly až do třicátých let 20. století, tedy do doby, kdy se již ostatní přehlídky „specialit“ ocitly spíše na okraji zájmu publika. Bylo by tedy na místě zeptat se, co činilo právě „trpaslíky“ tolik populárními a jak se domácí reprezentace „liliputánů“ odlišovaly od obdobných reprezentací v zahraničí. Na základě srovnání se zahraničními případy vystavování tělesné odlišnosti bych rád poukázal na specifika českých „přehlídek lidských kuriozit“ a přispěl tak touto prací k mezinárodnímu výzkumu fenoménu *freakshow*.

---

York – London 1996, s. 1-13. LENNARD J. DAVIS, *Constructing Normalcy, The Bell Curve, the Novel and the Invention of Disabled Body in the Nineteenth Century*, in: *Disability Studies Reader*, s. 3-16.

## 1.1 Přehlídky lidských kuriozit jako sociální praxe

Většina z nás si pod pojmem *freakshow* nejspíše vybaví scény z filmu *Elephant Man* (Sloní muž) Davida Lynche z roku 1980.<sup>4</sup> Tragická „polo lidská, polo zvířecí postava“, vykořisťovaná a urážena svým okolím, uvězněná nejprve v kleci vydřidušského impresária a později ve sterilním prostředí londýnské kliniky doktora Travesa. Jen stěží se ubráníme pocitu, že přicházíme do kontaktu s něčím vulgárním, urážlivým, s něčím, čemu bychom se raději vyhnuli. Tělesnou odlišnost jsme si dnes zvykli vnímat jako „postižení“, které si zaslouhuje náš soucit a porozumění, na úrovni institucionální pak odbornou lékařskou pomoc a sociální podporu. Radikálně odlišné reprezentace odlišnosti, jako ty, které vznikaly v rámci „přehlídek lidských kuriozit“, nás znepokojují či přímo urážejí. Neobyčejná popularita, jaké se tyto přehlídky těšily po dobu zhruba sta let nám dnes přijde zcela nepochopitelná. Přesto, pokusit se porozumět jejich popularitě, znamená postupně odkrývat historickou proměnnost kategorií normality a abnormality a souvisejících ideologií, které často ovlivňují naše uvažování o těle a tělesnosti dodnes.

Aby však bylo možné podrobit imaginaci tělesné odlišnosti podrobnější analýze, zaměřené na přikládání různých významů na lidská těla, nejprve bude nutné, představit vůbec „přehlídky lidských kuriozit“ jakožto specifickou, dnes do určité míry nepředstavitelnou sociální praxi. V následujícím oddíle se proto pokusím shrnout, jak takové „přehlídky lidských kuriozit“ zhruba vypadaly a nastíním také stručně jejich historii ve třech různých oblastech: ve Spojených státech, Velké Británii a v Čechách. Opírat se přitom budu především o empirické studie z anglo-americké oblasti<sup>5</sup> a o poznatky z vlastního empirického výzkumu o „přehlídkách lidských kuriozit“ v Praze.

Zlatý věk „přehlídek lidských kuriozit“ bývá kladen zhruba do období 1840–1940. Evropu i Spojené státy tou dobou křižovaly kočovné společnosti, anatomická muzea a cirkusy představující mimo exotických zvířat, voskových figurín a dalších „kuriozit“ také nejrůznější tělesně odlišné jedince. Ve Spojených státech a Velké Británii se tyto přehlídky nazývaly *freakshow*, *side show* či *dime show*, na kontinentě se o nich nejčastěji mluvilo jako o „kuriozitách“ (*Kuriositäten*, *Merkwürdigen Personen*) či „specialitách“ (*Spezialitäten*). Pro pobavení a „poučení“ publika zde vystupovali například takzvaní „liliputáni“, „obří“, „siamská dvojčata“ a „vousaté ženy“, ale také extrémně obézní či extrémně hubení jedinci, lidé bez rukou, či nohou či jinak „deformovaná“ těla. Vedle tělesně odlišných jedinců se zde často objevovali také příslušníci mimoevropských etnik, severoameričtí „indiáni“, afričtí „černoši“, a lidé pocházející z „dálného východu“, především z Indie a Číny.

<sup>4</sup> *The Elephant Man* (1980), režie David Lynch (na motivy knih Frederika Travesa a Ashley Montagu).

<sup>5</sup> Nejvíce poznatků o sociální praxi a provozu *freakshows*: ROBERT BOGDAN, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago 1988.



V následujících odstavcích se pokusím přiblížit, jak tyto přehlídky ve sledovaném období probíhaly. Ať už se jednalo o Chicago, Paříž nebo Prahu, příjezd *freakshow* do města ohlašovaly po celé devatenácté století plakáty s rozměrnými ilustracemi, které se snažily vzbudit pozornost potenciálního publika. Podle finančních možností pořadatele následovala dále inzerce v novinách, případně rozdávání letáků v ulicích města. U těch nejvelkolepějších přehlídek se „kuriozity“ objevovaly přímo v ulicích města a osobně zvaly diváky ke shlédnutí připraveného programu.

Samotná představení se mohla odehrávat na nejrůznějších místech. Nejčastěji byly za tímto účelem budovány provizorní dřevěné boudy či stany na nárožích, náměstích nebo na místech, kde se konaly poutě a lidové slavnosti. Jako příklad je možno uvést londýnský *Bartholomew Fair*, *Coney Island* v New Yorku, vídeňský *Prater* nebo pražské lidové slavnosti *Fidlovačka* či *vršovický Eden*, na který zřejmě naráží úvodní citát z „Liliputánského divadla“ J. Bachmanna a F. J. Frankla. „Kuriozity“ se ovšem mohly ukazovat také pod střechou, v hostincích, hotelích, nebo v pronajatých prostorách na hlavních třídách v centru města. V Praze například na přelomu 19. a 20. století fungovalo *Panoptikum* a anatomické museum *Kosmos*, umístěné na *Ferdinandově* (dnešní *Národní*) třídě. Nepoměrně velkolepější *Barnum's American Museum* v New Yorku se v letech 1841-1865 nacházelo přímo na *Broadway*. Ve druhé polovině 19. století pak vznikala skutečně velké divadelní scény, které se specializovaly právě na cirkusové produkce a přehlídky nejrůznějších „specialit“. Za příklad může posloužit londýnské divadlo *Westminster Aquarium* (zal. 1876), v Praze potom *karlínské divadlo Theatre Varieté* (zal. 1881), kterým se budu podrobněji zabývat ve 3. kapitole.

Místo konání přehlídky vždy označovaly pestrobarevné plakáty a rozměrné reklamní poutače zobrazující „kuriozity“, které se zvědavému divákovi představí uvnitř. Před vchodem postával již v úvodu zmiňovaný „vyvolávač“ a jednoduchým monologem, ve kterém vychvaloval ojedinělost a atraktivitu vystavovaných „kuriozit“, se snažil zachytit pozornost procházejícího davu a zlákat některé z nich k návštěvě přehlídky. Pokud se mu podařilo posbírat dostatek zvědavců, ochotných zaplatit (povětšinou nízké) vstupné, uvedl je dovnitř a „opona mohla jít nahoru“.

*"Když se v místnosti shromáždilo tolik diváků, aby představení mohlo začít, vyvolavač zazvonil. Tu se rozhrnula černá opona a zezadu vjel na jeviště drobný, liliputánský, velmi ozdobný kočár, tažený dvěma roztomilými koníky, kteří nebyli větší beránků. Na kozlíku seděl malinký kočí, vzadu za kočárem lokaj, v kočáře sám pak "markýza Pompadurová" se svým kavalírem. Všichni byli v rokokovém kroji... Zezadu seskočil lokaj, otevřel dvířka kočáru, panstvo vystoupilo, markýza s dlouhou vlečkou, kavalír s kordem po boku a způsobně se ukláněli. Vyvolavač představil panstvo, nejprve německy, potom i lámanou a hrotitou češtinou, udal jejich věk i původ a pak promluvili též trpaslíci sami."*<sup>6</sup>

Samotná vystoupení nabývala nejrůznější podoby. V anatomických muzejích a panoptikách se „kuriozity“ pouze předváděly, usazené na vyvýšených místech, případně zasazené do speciálních dekorací a diváci mezi nimi procházeli jako v muzeu. Každá kuriozita byla přitom opatřena popiskem, upřesňujícím její původ, věk

<sup>6</sup> YPSILON, *Před padesáti lety*, Literární příloha Národních listů, 30. září 1923.

a podrobnosti týkající se jejího těla. Tyto informace ovšem mohl publiku podávat také „vyvolávač“ – impresárió formou krátké „přednášky“. Jindy byli diváci usazeni v hledišti a „speciality“ se před nimi předváděly na vyvýšeném pódiu, jako ve výše citovaném příkladu. Program potom nabýval divadelnějšího charakteru. Mohly se v něm objevit dramatické pasáže, zpěv či akrobatické výkony. Konkrétní způsob prezentace se lišil podle toho, o jaký „typ“ odlišnosti se jednalo. Jinak řečeno, s každým typem odlišnosti se pojil jistý dramatický repertoár, který se s drobnými variacemi opakoval prakticky na všech přehlídkách a který publikum dobře znalo a dopředu očekávalo. Významnou roli hrálo také, zda vystupovali muži či ženy. Vystoupení mužů a žen stejného „druhu“ „odlišnosti“ se často odlišovala a to v závislosti na dobových genderových stereotypch.

V případech tzv. „bezrukých zázraků“ tak muži povětšinou kouřili doutník či stříleli z pistole pouze s pomocí svých nohou, zatímco ženy předváděly činnosti spojené s péčí o domácnost. Často se opakovala například příprava a pití čaje nebo šití na šicím stroji. Podobně se lišila také představení ženských a mužských „siamských dvojčat“, ta však již většinou nepředváděla schopnost ovládat běžné domácí činnosti, ale jiné dovednosti, jako tanec, zpěv nebo hru na hudební nástroje (nejslavnější české „kuriozity“ „siamská dvojčata“ sestry Blažkovy například vystupovaly s číslem v nichž jedna z nich zpívala a druhá ji doprovázela hrou na housle). Zdá se, že hra na hudební nástroj a zpěv se objevovaly u více „druhů“ odlišnosti. Rozhodně to platí o „liliputénech“, kteří od konce 19. století vystupovali ve velkých skupinách, často s vlastní „liliputánskou kapelou“, ale také o tzv. „vousatých dámách“. Také ty zpívaly a tančily, především se ale předváděly v parádní garderobě, která zdůrazňovala jejich feminitu. Významný prvek přehlídek „vousatých dam“ tvořila také erotika. Těla „odlišných“ žen bylo možno, na rozdíl od žen „normálních“, odhalovat a obdivovat.

Jiné praxe vystavování byly spojeny s postavami, které ztělesňovaly rasovou diferenci, nebo její kombinaci s tělesnou odlišností. „Domorodci“ mohli předvádět své zvyky a rituály, s některými konkrétními etniky pak bývaly spojeny určité speciální dovednosti. Čiňané se tak například často objevovali jako kouzelníci. Vystoupení tělesně i rasově „odlišných“ jedinců pak povětšinou inscenovala jejich zvířecnost. „Opičí muži“ se mohli objevovat v klecích či přikování na řetězu, oblečení ve zvířecích kožešinách nebo téměř nazí.

Po vystoupení měli diváci příležitost zakoupit si nejrůznější upomínkové předměty, malé sešitky či letáky uvádějící stručné životopisy vystavovaných „kuriozit“, ilustrované pohlednice nebo fotografie. Největší „hvězdy“ *freakshow* se pak setkávaly se svým publikem a rozdávaly autogramy.

Představení mohla být organizována různými způsoby. Zdá se, že nejslavnější kuriozity měly vždy svého exkluzivního agenta (impresária), který je doprovázel na cestách, zastupoval je při vyjednávání o výši honoráře a zařizoval pro ně všechny další praktické záležitosti. U ženských „kuriozit“ se tento impresárió často stával jejich manželem (jako v případě „vousaté dámy“ Julie Pastrany), nebo adoptivním otcem (např. Krao Farini). Některé kuriozity se ovšem obešly i bez impresária. Buď se o sebe dokázaly postarat sami (jako slavný „bezruký zázrak“ Karl Unthan), nebo se sdružovaly do větších cirkusových „kumpanií“, ve

kterých působily po celou sezónu a dělily si vydělané peníze.

Zvláštní případ pak představují „liliputánské“ skupiny. Ty bývaly zpravidla organizovány více či méně zkušeným „impresáři“, který „liliputány“ aktivně vyhledával (například pomocí inzerátů v dobovém tisku), sestavoval program show, reagoval na momentální poptávku publika a staral se o náležitou propagaci souboru v dobových médiích. Podnik měl především vytvářet profit, o který se „impresáři“ různou měrou dělil se svými „umělci“. Zda tomu tak bylo doopravdy dnes nelze říci s naprostou jistotou. Dobové zprávy uvádějí jak příklady vykořisťování a „nelidského zacházení“ s „liliputány“ (těmto zprávám se budu věnovat ve 3. kapitole této práce), tak příklady, které by spíše svědčily o relativně zajištěné existenci těchto performerů, pobírající za své „povolání“ pravidelný, na svou dobu nadprůměrný plat. „Liliputáni“ často vystupovali jako majetné celebrity, příslušníci nejvyšších společenských vrstev nakupující šperky, drahé automobily a nemovitosti. U některých z nich to snad mohla být i pravda. Ve většině případů však lze jen těžko rozlišit mezi stylizovanou reprezentací okázale využívající nejrůznějších statusových symbolů a skutečností, která mohla být o poznání „skromnější“.

## 1.2 P. T. Barnum a severoamerická tradice *freakshow*

„Přehlídky lidských kuriozit“ dosáhly zřejmě největšího rozmachu ve Spojených státech. Vděčí za to vlivnému podnikateli a impresáři Phineasi Tayloru Barnumovi (1810–1891)<sup>7</sup>, faktickému zakladateli *freakshow* na severoamerickém kontinentě. Již od třicátých let, kdy New Yorku představil svou první kuriozitu, údajně 160 let starou slepou a ochrnutou otrokyni Joyce Heth, která měla být služkou George Washingtona, byl znám jako král podvodů a mystifikací. „Král hmbuku“. V letech 1841–1865 provozoval *Barnum's American Museum* na newyorské Broadway.<sup>8</sup> Nadšenému publiku, které se do budovy hrnulo doslova po stovkách (v polovině čtyřicátých let navštívilo muzeum zhruba 400 000 návštěvníků za rok)<sup>9</sup>, se zde předváděla exotická zvířata, voskové figuríny, mechanické modely, kouzelníci, žongléři, „albíni“, „trpaslíci“, „obři“ a exotické dívky. První skutečně velkou *freak* hvězdou, kterou Barnum představil veřejnosti, byl Charles Sherwood Stratton (1838–1881), chlapec malého vzrůstu, který vystupoval pod jménem „Generál Tom Thumb“. Stratton vystupoval pod Barnumovým vedením již od pěti let. Převlékal se do nejrůznějších kostýmů (jako antický Kupidos či skotský *Highlander*), imitoval slavné historické osobnosti (například Napoleona Bonaparte), zpíval, tančil a vyprávěl vtipy. V letech 1844–1845 se spolu s Barnumem vypravili na turné po Evropě, kde s velkým úspěchem navštívili dvůr britské královny Viktorie a

<sup>7</sup> Bibliografie k osobě P.T. Barnuma je obrovská, v této práci jsem vycházel především z následujících titulů: FREDERICK DRIMMER, *Obludárium aneb kabinet lidských kuriozit*. BENJAMIN REISS. *The Showman and the Slave: Race, Death, and Memory in Barnum's America*. Cambridge: Harvard University Press, 2001. JAMES W. COOK, *The Arts of Deception: Playing with Fraud in the Age of Barnum*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

<sup>8</sup> Na následující webové adrese se nabízí rekonstrukce muzea v jeho původní podobě: <http://www.lostmuseum.cuny.edu/home.html> (poslední přístup 28.5. 2012)

<sup>9</sup> PHILIP B. KUNHARDT, PETER W. KUNDHART, *P.T. Barnum: America's Greatest Showman*, Alfred A. Knopf 1995.

sídlo ruského cara Mikuláše I. v Petrohradu. Vrchol Strattonovy kariéry jakožto „lidské kuriozity“ nastal v roce 1863, kdy pro něj Barnum zaranžoval sňatek s „liliputánskou“ dívkou Lavinií Warren. Svatba nabídla mnohým Američanům příležitost „uniknout“ alespoň na chvíli z každodenní reality války Severu proti Jihu (1861-1865) a dostala se na titulní strany všech dobových deníků.<sup>10</sup> Zpráva o svatbě se velmi rychle roznesla rovněž za oceán a inscenace „liliputánských svateb“ se tak brzy stala častým reprezentačním schématem, který se v Evropě i Americe opakoval až do třicátých let 20. století.

Barnumovo muzeum v roce 1865 za záhadných okolností vyhořelo. Podnikatel ovšem ve svém businessu pokračoval a dál a v následujících letech publiku představil další „kuriozity“, jako první „siamská dvojčata“ Changa a Enga (1811-1871), „obryni“ Annu Swan (1844-1888) nebo „člověka-opici“ Williama Henry Johnsona. V roce 1871 pak založil kočovný cirkus, který se později v osmdesátých letech 19. stol. proměnil ve slavný *Barnum & Bailey Circus*. Cirkus působil ve Spojených státech i v Evropě a stal se vzorem pro mnoho obdobných podniků v severní Americe i na starém kontinentě. Barnum zemřel v roce 1891 jako jeden z nejznámějších Američanů své doby. Jeho životopis, který vyšel celkem ve třech různých verzích (*Life of P.T. Barnum* (1854), *The Humbugs of the World* (1865), *Struggles and Triumphs* (1869) ) se stal skutečným dobovým bestsellerem a byl přeložen do mnoha světových jazyků.<sup>11</sup> V Čechách se mimo jeho životopisu<sup>12</sup> v roce 1883 obevil také překlad jeho příručky „Jak se dělají peníze“ s podtitulem „Užitečné rady a pokyny od P.T. Barnuma“.<sup>13</sup> Barnum v ní vystupuje jako protřelý rádce a propagátor kapitalistické etiky práce, spočívající v osobním úsilí, sebedisciplíně a odvaze riskovat. Jeho jméno se nicméně v českém prostředí objevovalo především ve spojení se světem zábavního průmyslu. Mnohé pražské *freakshow* se chlubily, že publiku předvedou tu či onu „atrakci“, která vystupovala rovněž v Barnumově cirrusu.

### 1.3 Evropská tradice „přehlídek lidských kuriozit“

Tradice vystavování „lidských kuriozit“ se ze Spojených států rychle rozšířila do Evropy a to především proto, že nejslavnější „kuriozity“ prakticky po celý život cestovaly a jejich agenti se pro ně neustále snažili vyhledávat nové publikum.

Jestliže pro severoamerický kontext existuje již bohatá tradice bádání o *freakshow*, evropská tradice přehlídek tělesné „odlišnosti“ je ještě poměrně neprobádaným fenoménem, především co se týče

<sup>10</sup> HEATHER Mc HOLD, *Even as You and I, Freak Shows and Lay Discourse on Spectacular Deformity*, in: *Victorian Freaks. The Social Context of Freakery in Britain*, MARLENE TROMP (ed.), The Ohio State University, Columbus 2008, s. 21-36. LORI MERISH, *Cuteness and Commodity aesthetics: Tom Thumb and Shirley Temple*, in: *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, Rosemarie Garland-Thomson (ed.), New York – London 1996, s. 185-203.

<sup>11</sup> ERIC FRETZ, *P.T. Barnum's Theatrical Selfhood and the Nineteenth – Century Culture of Exhibition*, in: ROSEMARIE GARLAND-THOMSON (ed.), *Freakery. Culture spectacles of the extraordinary body*, New York 1996, s. 97-108.

<sup>12</sup> *Barnum, der Kaufmann, Journalist und Raritätenmann, oder, So macht man Geschäfte und so wird man reich, Eine Selbstbiographie*, Deutsch von A. Kretschmann, Leipzig 1855.

<sup>13</sup> A. KALENDA, *Jak se dělají peníze. Užitečné rady a pokyny od P.T. Barnuma*, Edv. Beaufort v Praze 1883. Původní název zněl: *The Art of Money-Getting* (1880).

kontinentální Evropy. Pro německý kontext je nyní k dispozici studie Nigela Rothfelse o přehlídkách „opičích mužů“ a jihoamerických „domorodců“ v německých zoologických zahradách<sup>14</sup>.

Francií, především odbornou medicínskou debatou o abnormálním těle „Hottentotské Venuše“ Saartje Bartman, se zabývala Anne Fausto Sterling.<sup>15</sup> Zcela aktuálně vznikají také další výzkumy o střední a západní Evropě. Na podzim tohoto roku by je měl shrnout sborník s názvem *Making Monstrosity. Exploring the Cultural History of Continental European Freak Shows*. Na jeho přípravě se podílí Anne Kérchy a Andrea Zittlau.<sup>16</sup>

„Nejblíže“ střeoevropskému kontextu se tak v tuto chvíli dostaneme prostřednictvím aktuálních výzkumů o tradici *freakshow* v Británii.<sup>17</sup> Shromážděné příspěvky ukazují, že Britské prostředí sice postrádalo natolik výraznou osobnost, jakou byl ve Spojených státech P. T. Barnum, přesto zde „přehlídky lidských kuriozit“ patřily k oblíbeným zábavám pro nejširší vrstvy obyvatelstva. V kontextu britské koloniální nadvlády nad rozsáhlým územím v Africe a Asii, se zvláštní popularitě těšily kuriozity pocházející právě z těchto oblastí, „zrůdy“, které zároveň ztělesňovaly fyzickou i kulturní diferencii.

Jednou z nejpopulárnějších atrakcí se tak v Británii stala „vousatá žena“ Julia Pastrana (1834–1860). Osnovatelem její podivuhodné kariéry se stal impresárió Theodore Lent, který se s touto mexickou dívkou nejprve oženil a později ji představil britskému publiku jako „Vousatou dámu“ (*Bearded and Hairy Lady*). Pastrana se před publikem ukazovala v dokonale upravených šatech, s květinou v ruce, tančila a oslovovala publikum v několika světových jazycích. V jejích vystoupeních se působivě ukazovala dobová imaginace tělesné a kulturní odlišnosti i představy o ženském těle, resp. hranicích ženství a ženského těla.<sup>18</sup> Pastrana zemřela v roce 1860, v tomtéž roce ovšem začala její posmrtná „kariéra“. Lent nejprve její tělo odprodal průkopníkovi balzamování, doktoru Sokolovovi z moskevského anatomického muzea, aby jej později získal zpátky a vystavoval jej až do své smrti. Balzamované tělo Julie Pastrany bylo vystavováno až do sedmdesátých let 20. století. Dnes je uloženo v Insitutu forenzní medicíny v norském Oslo.

Jinou populární exotickou kuriozitou byla ve druhé polovině 19. století Miss Krao Farini (1872 – 1926), mladá dívka z Laosu, která byla vystavována jako „chybějící článek“ ve vývoji lidského druhu.<sup>19</sup> Její prezentace využívala dobové popularity Darwinovy evoluční teorie, resp. hojně rozšiřovaných spekulací o mezistupni mezi člověkem a opicí, který by mohl potvrdit či vyvrátit celou evoluční teorii. Nedílnou součástí

---

<sup>14</sup> NIGEL ROTHFELS, *Aztecs, Aborigines, and Ape people: Science and Freaks in Germany, 1850-1900*, in: ROSEMARIE GARLAND-THOMSON (ed.), *Freakery. Culture spectacles of the extraordinary body*, New York 1996, s. 158-172.

<sup>15</sup> ANNE FAUSTO STERLING, *Gender, Race and Nation. The comparative anatomy of "Hottentot" women in Europe, 1815-1817*, in: Liederman – Bartsch (ed.), *The Gender and Science Reader*, Routledge 2001, s. 343-366.

<sup>16</sup> *Making Monstrosity. Exploring the Cultural History of Continental European Freak Shows*, ANNA KÉRCHY, ANDREA ZITTLAU (ed.), Cambridge Scholars Publishing 2012

<sup>17</sup> *Victorian Freaks. The Social Context of Freakery in Britain*, MARLENE TROMP (ed.), The Ohio State University, The Ohio State University, Columbus 2008.

<sup>18</sup> REBECCA STERN, *Our Bear Women, Ourselves, Affiliating with Julia Pastrana*, in: *Victorian Freaks. The Social Context of Freakery in Britain*, MARLENE TROMP (ed.), The Ohio State University, The Ohio State University, Columbus 2008, s. 200.

<sup>19</sup> NADJA DURBACH, *The Missing Link and The Hairy Belle, Krao and the Victorian Discourses of Evolution, Imperialism, and Primitive Sexuality*, in: *Victorian Freaks. The Social Context of Freakery in Britain*, MARLENE TROMP (ed.), The Ohio State University, Columbus 2008, s. 134-153.

její prezentace byl však také příběh jejího nalezení v exotickém prostředí pralesů na pomezí Barmy a Laosu, území, kterému se v 19. století běžně říkalo „Indočína“. Příběh „chybějícího evolučního článku“ se tak propojoval s imperiálním narativem kolonizace a civilizace zaostalých oblastí, kde bílý dobrodruh zažívá nejrůznější dobrodružství a ve jménu vědy a pokroku bojuje s „krvelačnými domorodci“. Imperiální ideologie se různou měrou odrážela i v prezentaci dalších lidských kuriozit a to nejen v Británii, ale také v dalších zemích ovládajících mimoevropské kolonie.

#### 1.4 přehlídka „kuriozit“ v Praze

V předcházejících odstavcích jsem pro přehlednost odděloval praxi vystavování „lidských kuriozit“ tak, jak probíhala v jednotlivých oblastech „západního světa“. Zanikla tak možná skutečnost, že *freak* kultura byla mezinárodně propojeným fenoménem. Nejslavnější „hvězdy“ i méně známí performeři sdružení v kočovné kompanie na svých turné neustále putovali Evropou i Spojenými státy. Lokální „kuriozity“ přitom často přejímaly jména svých slavnějších kolegů, vydávaly se za ně, či napodobovaly jejich vystoupení. Krao Farini, zmiňovaná v předešlém odstavci může posloužit jako vhodný příklad. Svou kariéru začala v Londýně a Paříži, aby se později přestěhovala do New Yorku, kde působila až do své smrti v roce 1926 jako „vousatá žena“ v lunaparku na *Coney Island*. Po celý život nicméně neustále cestovala a tak se v zimě roku 1901 ocitla také v Praze Na Příkopech, kde vystupovala coby Miss Krao, „opičí žena“ v angažmá Castanova panoptika.<sup>20</sup> Praha tak byla do eуро-americké *freak* kultury zapojena stejnou měrou, jako například Vídeň nebo Berlín. Objevovaly se zde světové *freak* celebrity, jako zmiňovaná Krao Farini nebo americký „liliputánský“ soubor Singer's Midgets, o kterém budu podrobněji pojednávat ve čtvrté kapitole. U jiných „lidských“ kuriozitách se obyvatelé Prahy a dalších českých a moravských měst dozvídali z dobového tisku, případně měli možnost číst jejich životopisy v českém či německém jazyce. Již v roce 1830 se například v Praze objevil český překlad textu o „siamských dvojčatech“ Changovi a Engovi<sup>21</sup>. Některé mezinárodně populární „lidské kuriozity“ v Praze pobývaly i delší dobu. Jeden z nejznámějších středoevropských performerů, „bezruký zázrak“ Karl Hermann Unthan (1849-1929), původem z Haliče, se do Prahy přistěhoval za svou družkou zhruba v osmdesátých letech 19. století. Na pražských Vinohradech žili až do října roku 1918, kdy jim – jakožto německy mluvícím prominentům – skupinka českých nacionalistů vyrabovala byt. Zbytek života strávil v Unthan Německu.<sup>22</sup>

Praha ovšem hostila i „kuriozity“ českého původu, z nichž některé dosáhly popularity přesahující hranice země a staly se mezinárodně vyhledávanými performery. Jedním z nich byl „Hanácký obr“ Jaroslav Drásal (1841-1886), který vystupoval po celé Evropě a jehož figurína v hanáckém lidovém kroji se objevila v Praze

<sup>20</sup> *Castanovo panoptikum*, Národní listy 342/1901, s. 26.

<sup>21</sup> *Chyeng a Tyeng srostlj bratři*, W Praze : K dostání w České expedycy, Tiskem Jana Nep. Geřábka, 1830.

<sup>22</sup> ANTONÍN NOVOTNÝ, *Karlínské divadlo Varieté*, Praha 2001, s. 147. FREDERICK DRIMMER, *Obludárium aneb kabinet lidských kuriozit*, Praha 2010, s. 106-122. LUCIE STORCHOVÁ, *Z našich neúplných těl vytryskovala chuť k práci. Gender, normalita a produktivita v autobiografickém psaní prvorepublikových „bezrukých zázraků“*, Dějiny-teorie-kritika 2/2011, Praha 2011, s. 243.

na Národopisné výstavě československé v roce 1895.<sup>23</sup> vůbec nejznámější „kuriozitou“ pocházejících z Čech byla „siamská dvojčata“ sestry Josefa a Růžena Blažkovy (1878-1922), srostlé sestry ze Skrejšova u Milevska, které po celý svůj život vystupovaly v přehlídkách lidských kuriozit doma i v zahraničí. V karlínském *Theatre Varieté* se opakovaně objevily v letech 1893, 1899, 1901, 1910.<sup>24</sup> Při svých vystoupeních předváděly nejčastěji zpěv a tanec a hru na housle. Když začal koncem první 20. století zájem o dvojčata upadat, jejich impresárió Ludvík Forbé oznámil, že dvojčata čekají dítě, což vzbudilo ohromný ohlas a nadšení veřejnosti.<sup>25</sup> V roce 1910 sestry skutečně porodily syna Františka, který se stal záhy součástí jejich vystoupení a objevoval se s nimi také na jejich propagačních fotografiích. Sestry zemřely ve věku 44 let v Chicagu.

Jak jsem nastínil již v samotném úvodu, zvláštní popularitě se v českém prostředí těšila vystoupení jednotlivců malého vzrůstu. Těm se po celé 19. i na počátku 20. století říkalo „trpaslíci“ (*Zwerg*) či „liliputáni“ (*Liliput*). Výraz „trpaslík“ byl staršího původu. Odkazoval jednak k pohádkovým bytostem a jednak k tradici tzv. „dvorních trpaslíků“, které si na svých dvorech coby atributy své moci vydržovali evropské panovníci.<sup>26</sup> Po té, co se v roce 1852 objevil první kompletní český překlad „Cesty do Liliputu“ Jonathana Swifta<sup>27</sup>, začalo se pro jedince malého vzrůstu stále častěji užívat výrazu „lilipután – liliputánka“, případně „liliputánek“.

Přehlídky „liliputánů“ se v Praze začaly objevovat již na počátku 19. století. První dohledatelná zmínka o jejich vystoupení pochází z roku 1813, kdy v Praze vystupovala skupina „trpaslíků“ uváděná impresáriem Jeanem Bulatem.<sup>28</sup> „Trpaslíci“ od té doby pravidelně vystupovali v pražských ulicích a na tržištích, ve druhé polovině 19. století také v takzvaných „panoptikách lidských kuriozit“. Koncem 19. století se potom v Praze objevilo karlínské divadlo *Theatre Varieté*, které se specializovalo právě na přehlídky „specialit“. „Liliputáni“ a další „lidské kuriozity“ se zde objevovaly po boku exotických zvířat, akrobatů, kouzelníků a dalších performerů a jejich vystoupení zde pravidelně navštěvovaly stovky Pražanů.

Mimořádná obliba „liliputánů“ trvala až do třicátých let 20. století, tedy do doby, kdy již zájem veřejnosti o ostatní „lidské kuriozity“ spíše upadal. Právě proto jsem se v této práci rozhodnul zaměřit právě na reprezentace tohoto druhu „odlišnosti“.

<sup>23</sup> JOSEF SKUTIL, *Der Mährische Riese Josef Drásal* (Brno: Josef Skutil, 1964), s. 169-170. BOHUSLAV INDRA, *Severomoravské pověsti a zázky*, (Štítý, Veduta 2011). *The Tallest Man, Joseph Drasal*, <http://www.thetallestman.com/josephdrazel.htm> (poslední přístup 28.11. 2011).

<sup>24</sup> ANTONÍN NOVOTNÝ, *Karlínské divadlo Varieté*, Praha 2001, s. 152-154. FREDERICK DRIMMER, *Obludárium aneb kabinet lidských kuriozit*, Praha 2010, s. 99-100.

<sup>25</sup> *K senzačnímu případu srostlých sester Blažkových*, *Národní listy*, 107/1910, s. 6. *O srostlých sestřích Blažkových*, *Národní politika*, 109/1910, s. 7. *Humoristické listy*, 19/1910, s. 227. *Lidové noviny*, 110/1910, s. 4.

<sup>26</sup> K tradici „dvorských trpaslíků“ více: MAAIKE VAN RIJN, *Der Gespielen der Infantin. Darstellungen kleinwüchsiger Menschen in der bildenden Kunst*, in *Disability History, Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte. Eine Einführung*. ELSBETH BÖSL, ANNE KLEIN, ANNE WALDSCHMIDT (ed.) (Bielefeld: Transcript Verlag, 2010).

<sup>27</sup> Autorem překladu z roku 1852 byl Karel Pichner.

<sup>28</sup> NA Praha, Policejní ředitelství Praha (1769-1855), *Povolení Jeanu Bulatovi k veřejnému ukazování dvou trpaslíků po dobu 14 dnů v Praze*, č. 1512 krabice 46.

## 1.5 Dosavadní bádání v Čechách

Zatímco pro britský a severoamerický kontext již máme k dispozici reprezentativní sborníky a monografie, zabývající se „přehlídkami lidských kuriozit“, v českém prostředí zatím takové práce chybí. Téma se doposud nejčastěji objevovalo v kontextu dějin volného času, případně regionální historie. Vždy však bylo odsuzováno jako cosi „nevhodného“, jako něco co si nezaslouží pozornost seriózních badatelů a badatelek a mělo by spíše být pokud možno zapomenuto. Jako příklad lze užít monografii Zdeňka Míky o „zábavě a slavnostech“ staré Prahy<sup>29</sup>, či ojedinělou práci Antonína Novotného o karlínském divadle Theatre Varieté.<sup>30</sup> Novotný se k tématu vyjadřuje jednoznačně: „*Naproti tomu je a zůstane skorem nelidské užívat neblahého osudu, jímž byl bližní postižen, za prostředek zábavy*“.<sup>31</sup> Na tomto prohlášení bude zřejmě panovat všeobecná shoda. Problematictějšími již shledávám způsob, jakým se u Novotného o vystavování „lidských kuriozit“ hovoří. „*Rosenfeld...nastěhoval do Varieté soubor třiceti pidimužiků, obojího pohlaví, mezi nimi nejmenšího Františka Eberta, dorostlého při věku dvaceti tří let k výšce osmdesáti osmi centimetrů. Kolegu přerostla Mina Mignon, po dosažení dvaceti dvou jar o dvacet děvět centimetrů vyšší a jako taková obryně tlupy*“.<sup>32</sup> Tabuizaci a morální odsouzení „přehlídek odlišnosti“ zde na druhou stranu neustále prostupuje fascinace tělesnou odlišností. Z citovaného úryvku je myslím více než zřejmé, že Novotný nereflektovaně reprodukuje dobové rétoriky *freakshow* a v podstatě se tak podílí na přetrvávající stereotypizaci tělesné odlišnosti.

Důvodem tabuizace *freakshow* “u Antonína Novotného i Zdeňka Míky, je podle mého mínění současná imaginace tělesné „odlišnosti“, která se značně odlišuje od představ běžných v 19. století. To, co mohlo být dříve popisováno jako „div přírody“, „zajímavost“ nebo naopak „zrůdnost“, je nyní nahlíženo jako „postižení“. Úctu a obdiv nahradil soucit a solidarita. Radikální odlišnost v politikách těla však nemusí být jediným důvodem pro tabuizaci tématu vystavování „lidských kuriozit“. Z dnešního pohledu nevhodné, šokující reprezentace tělesné odlišnosti narušují také současné představy o minulosti. První republika bývá například často reprezentována jako „zlatý věk“ demokracie a idealizované období celkového společenského a kulturního rozkvětu, k níž se, jakožto k „zakladatelské době“ vztahuje dnešní kolektivní státní identita. Smířit se s tím, že významnou součástí tehdejší kultury tvořily také „přehlídky lidských kuriozit“ je potom pochopitelně obtížné.

Podstatným důvodem, bránícím doposud kritickému uchopení „přehlídek lidských kuriozit“ v českém kontextu byla také poměrně malá obeznámenost s teoretickými přístupy a koncepty, které se k tématu těla a tělesné odlišnosti v posledních letech objevily v zahraničí, především ve výzkumech vycházejících z oboru *disability studies*. Prvním pokusem etablovat v českém prostředí kritický a teoreticky poučený pohled na

<sup>29</sup> ZDENĚK MÍKA, *Zábava a slavnosti staré Prahy: od konce 18. do počátku 20. století*, Praha 2008.

<sup>30</sup> ANTONÍN NOVOTNÝ, *Karlínské divadlo Varieté*, Praha 2001

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 146.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 147-148.



současné i historické reprezentace tělesné odlišnosti se stala konference *Reprezentace odlišného těla v interdisciplinární perspektivě*, pořádaná katedrami obecné antropologie a genderových studií v říjnu 2010. Výsledky konference následně shrnulo tematické číslo časopisu *Dějiny – teorie – kritika*, zaměřené na tělesnou jinakost jako kategorii historické analýzy.<sup>33</sup> Tělesná odlišnost je zde pojímána jako diferenční kategorie, která „*podobně jako rasa, etnicita, gender, sexualita či sociální třída napomáhala vytvářet dobové mocenské hierarchie a sociální asymetrie*“.<sup>34</sup> Jakožto specifický kulturní a sociální konstrukt utvářený dobovými kontexty je zde pak tělesná jinakost pojímána jako mimořádně vhodný fenomén, na němž lze sledovat utváření dobových kolektivních identit, imaginaci společenských těl a prosazování nejružnějších dobových ideologií. K takto kriticky vymezenému přístupu se hlásím i v této práci, jejíž základ tvoří můj příspěvek o návštěvě „liliputánské“ skupiny *Singer's Midgets* v Praze v roce 1928, který zazněl na zmiňované konferenci a objevil se také v citovaném tematickém čísle *DTK*.<sup>35</sup> Na následujících stranách se pokusím shrnout dosavadní zahraniční bádání o „přehlídkách lidských kuriozit“ a přesněji vymezit svou teoretickou pozici, respektive otázky, které si budu v průběhu celé práce klást.

## 1.6 Zahraniční bádání o tradici freakshow

Jedním z prvních badatelů, kteří se začali serióznějším způsobem zabývat přehlídkami lidských kuriozit byl v osmdesátých letech 20. století Robert Bogdan.<sup>36</sup> Jeho kniha *Freakshow, Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, je především empiricky velmi dobře poučenou studií o sociálních praxích amerických „přehlídek lidských kuriozit“. Bogdanův teoretický přístup by se dal nejobecněji popsat jako konstruktivistický. *Freak* je podle něj především speciálně vycvičeným performerem, který svou „odlišnost“ inscenuje s pomocí různých divadelních rekvizit, kostýmů a verbálních prostředků, které vyznačují jeho „odlišnost“ a přikládají na ni další významy. Jedinec se tedy *freakem* stává až prostřednictvím specifické prezentace. Bogdan odlišil dva hlavní způsoby prezentace „lidských kuriozit“, které nazval exotický (*exotical*) a grandiózní (*aggrandized*) modus vystavování. Zatímco jedinci prezentovaní v prvně jmenovaném modu nabývali podoby radikálně odlišných, odpuzujících a šokujících „zrůd“, grandiózní modus vystavování pracoval s identifikací publika s jinakostí. „Siamská dvojčata“, „liliputáni“ a bezruké „zázraky“ byli například prezentováni jako výjimečné osobnosti, náležející k nejvyšším společenským vrstvám, jako populární „hvězdy“ showbusinessu. Způsob prezentace byl přitom závislý na „druhu odlišnosti“ (pokud se např. tělesná odlišnost kombinovala s odlišnou „rasou“, grandiózní způsob prezentace byl takřka vyloučen), mohl se však měnit také v průběhu kariéry jednotlivých performerů (jako v případě Krao Farini, která byla vystavována nejprve v exotickém modu, později jako „vousatá žena“ v modu

<sup>33</sup> *Dějiny – teorie – kritika*, 2/2011, číslo 2, ročník 7, Fakulta humanitních studií UK v Praze 2011.

<sup>34</sup> KATEŘINA KOLÁŘOVÁ, LUCIE STORCHOVÁ, „Tělesná jinakost“ jako kategorie historické analýzy (editorial), s. 184 – 185, in: *Dějiny – teorie – kritika*, 2/2011, číslo 2, ročník 7, Fakulta humanitních studií UK v Praze 2011.

<sup>35</sup> FILIP HERZA, *Singer's Midgets v karlínském divadle Theatre Varieté. Strategie reprezentace tělesné odlišnosti v Praze 20. let 20. století*, *Dějiny – teorie – kritika* 2/2011, s. 219-237.

<sup>36</sup> ROBERT BOGDAN, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago 1988.

grandiózním).

Bogdanova klasifikace je empiricky dobře poučená a přehledná. Co se však týče další interpretace těchto dvou způsobů prezentace, nedozvídáme se nic podrobnějšího. Exotický způsob reprezentace podle něj odpovídal na dobovou poptávku po exotice, zatímco grandiózní modus vystavování využíval popularity „starého světa“ evropských panovníků a přitažlivosti světa bohatých a mocných. Taková interpretace je ovšem podle mého soudu nedostačující.

Zatímco Bogdan se ve svém bádání zaměřil na samotné „odlišné“ jedince a způsoby jakými ze sebe v kontextu instituce *freakshow* vytvářeli „lidské kuriozity“, novější bádání se daleko více soustředí na onu „normální“ majoritu, která tvořila publikum těchto přehlídek.

Po vzniku postkoloniálních studií, která se od 60. let minulého století zaměřila na produkci identity a alterity ve vztahu mezi Západem a okolním světem, a feministickými studiemi, které od 70. let zkoumaly mocenské aspekty v utváření mužských a ženských identit, se v letech 90. objevil další obor zkoumající jak (a s jakými důsledky) se v kontextu západní kultury utvářely obrazy „těch druhých“, v tomto případě tělesně odlišných jedinců, označovaných také jako (tělesně) „postižení“. Obor, který získal název *disability studies*, se přitom nesoustředil jen na tyto „odlišné“ jedince. Jak v jednom ze zásadních textů této badatelské tradice formuloval Lennard J. Davis<sup>37</sup>, *disability studies* by měly klást důraz na to, jak se vůbec ve společnosti ustavuje představa „normality“ a jak tato představa klasifikuje lidské jedince jako normální či abnormální. Tělesná „normalita“ jako diferenční kategorie je zde přitom pojímána jako záležitost ideologická, jako představa, která se podílí na utváření společenských hierarchií a distribuci moci. Ti, kdo jsou klasifikováni jako tělesně „odlišní“, do jisté míry ztrácí status „plnohodnotného“ člověka a spolu s ním i právo na sebeurčení a plná občanská práva, tedy možnost zapojit se do ovládnutí „kolektivního těla“ společnosti. Jako každý ideologický konstrukt je pak i představa tělesné „normality“ historicky podmíněna, tj. vznikla v určitém specifickém historickém kontextu.

Představa normálního lidského těla se podle Davise v západním světě objevila až poměrně pozdě, zhruba v letech 1840–1860. Starší představu tělesného ideálu, který existoval mimo tento svět a kterého nemohl žádný žijící jedinec nikdy dosáhnout, nahradila představa průměrného, zdravého a zdatného těla, které se stalo imperativem pro každého jednotlivce i obecně přijímaným zájmem celé společnosti. Vůdčí úlohu v definování tohoto nového ideálu průměrnosti zastávala statistika, která prostřednictvím konceptu normality legitimizovala nárok středních tříd na vůdčí mocenskou pozici ve společnosti. Spolu s ideálem průměrnosti se objevila také negativně definovaná tělesná odlišnost, která se záhy stala terčem eugenického diskurzu. Představa normy v sobě totiž od začátku zahrnovala také utopický nárok optimalizace, normování společnosti a pokroku spojovaného se „zušlechťováním“ kolektivního těla společnosti vědecky „poučenou“ politikou.

---

<sup>37</sup> LENNARD J. DAVIS, *Constructing Normalcy, The Bell Curve, the Novel and the Invention of Disabled Body in the Nineteenth Century*, in: *Disability Studies Reader*, s. 3-16. SHARON T. SNYDER, DAVID T. MITCHELL, *Cultural Locations of Disability*, Chicago – London, 2006.

Novější bádání o fenoménu „přehlídek lidských“ kuriozit vychází ze zmiňovaných teoretických východisek *disability studies*. Nejintenzivněji se tomuto tématu věnuje americká badatelka Rosemarie Garland-Thomson, editorka sborníku o amerických *freakshow*<sup>38</sup> a autorka samostatné monografie s názvem *Extraordinary Bodies*.<sup>39</sup> V jejím pojetí tvoří postavy tělesně odlišných jedinců kontrastní plochu, vůči níž může teprve vystoupit výše zmiňovaná „normální“ identita většinové společnosti. Jinými slovy, publikum se na těchto přehlídkách přicházelo především přesvědčit o vlastní normalitě a potvrdit mocenskou pozici, která „normálním“ jedincům „přirozeně“ náleží. Interakce mezi publikem a odlišným jedincem na scéně mohla ovšem podle Garland-Thomson nabývat i komplexnější povahy. „Odlišné tělo“ mohlo symbolizovat také odpor vůči Davisem popisované „tyranii normy“, zpochybňovat hranice normality a podryvat zavedené společenské normy a stereotypy. Tento dvojí efekt *freakshow* sleduje také nejnovější příspěvek k dějinám vystavování „lidských kuriozit“, sborník *Victorian Freaks*, který se zabývá britskou tradicí *freakshow*. Autoři a autorky jednotlivých studií zde přesvědčivě poukazují na propojenost imaginace tělesné odlišnosti s ideologiemi imperialismu a kapitalismu, které se po celé 19. století podílely na utváření britské národní identity.

### 1.7 Koncept extraordinary body, metodologie, výzkumné otázky

Jak jsem nastínil již v předchozím oddíle, v této práci se pokusím analyzovat reprezentace tělesné odlišnosti, které vznikaly v rámci pražské tradice tzv. „přehlídek lidských kuriozit“, především pak populární reprezentace osob malého vzrůstu, tzv. „trpaslíků“ či „liliputánů“. Jako teoretické východisko mi přitom poslouží výše charakterizovaná badatelská tradice *disability studies*, přesněji koncepty, které při bádání o americké tradici *freakshow* představila Rosemarie Garland-Thomson. Pracovat budu především s jejím konceptem *extraordinary body*, tedy s pojetím odlišného těla jakožto specifického kulturního a historického konstruktů, který podobně jako gender, etnicita, třída nebo sexualita reprodukuje dobové normativy a ideologie, napomáhá konstruovat „normální“ a „nenormální“ identity a podporuje tak dominující společenské hierarchie.<sup>40</sup>

Odlišné tělo vzniká dle Garland-Thomson příkládáním nejrůznějších významů na fyzická těla a lze jej tedy chápat jako „text“, jako soubor znaků, který je vytvářen, čten a interpretován v nerovných sociálních vztazích.<sup>41</sup> Stejně jako jiné „texty“, i odlišné tělo pak vzniká působením různých verbálních či vizuálních rétorik, které odlišné tělo vyznačují a umísťují jej do určitého vztahu se čtenářem (divákem). Jak ukázala Garland-Thomson, tento vztah mohl v závislosti na použité rétorice variovat od radikálního odlišení, kdy je odlišné tělo prezentováno jako naprostý opak těla „normálního“, po identifikaci, která upozaduje rozdíly

<sup>38</sup> ROSEMARIE GARLAND-THOMSON (ed.), *Freakery. Culture spectacles of the extraordinary body*, New York 1996.

<sup>39</sup> ROSEMARIE GARLAND-THOMSON, *Extraordinary bodies. Figuring physical disability in american culture and literature*, New York 1997.

<sup>40</sup> R. GARLAND-THOMSON, *Extraordinary bodies*, s. 5.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 59-60.

mezi „normálním“ a „abnormálním“ a nechává vyniknout tomu, co mají obě skupiny společné – například příslušnosti k určité sociální vrstvě či národně definované kolektivitě. Ve většině případů ovšem působí více různých rétorik najednou a odlišné tělo tak vzniká jako ambivalentní konstrukt, který umožňuje jak odlišení, tak identifikaci. Garland Thomson tak o těchto přehlídkách hovoří jako o kolektivních kulturních rituálech, které vizuálními a verbálními prostředky jasně vyznačují hranice mezi normálními a nenormálními identitami, a které zároveň umožňují, aby se jejich prostřednictvím „*banální měšťák bezpečnou, ritualizovanou formou identifikoval s nonkonformitou*“.<sup>42</sup> Postava „odlišného“ tak slouží nejen jako kontrastní plocha, vůči níž vyniká „normální“ identita pozorovatele, ale také jako projekční plocha, na níž může dominující většina promítat obavy a skryté touhy, spočívající pod povrchem „normálních identit“.<sup>43</sup>

V návaznosti na koncept *extraordinary body* budu v následujících kapitolách analyzovat jednotlivé obrazové i textové reprezentace „liliputánů“ jako „texty“. U každé jednotlivé reprezentace se budu ptát po klíčových znacích, tj. klíčových označujících a množině označovaných k nimž mohou odkazovat. Následně budu sledovat, jaké se v textu objevují řečnické figury (metafory, metonymie, hyperboly, paradoxy ad.) a jak tyto figury určují vztahy mezi jednotlivými označujícími. Cílem bude charakterizovat rétoriky, které určují celkovou povahu reprezentace „odlišného“ těla a definují vztah mezi zobrazovaným a čtenářem (divákem). Opřít bych se zde chtěl o charakterizaci čtyř vizuálních rétorik „postižení“, kterou užívá Rosemarie Garland-Thomson.

Garland-Thomson vymezila čtyři různé rétoriky, pomocí nichž bývá zobrazována tělesná jinakost: rétoriku obdivu (*wondrous rhetoric*), rétoriku sentimentální (*sentimental rhetoric*), rétoriku exotickou (*exotic*) a rétoriku realistickou (*realistic*).<sup>44</sup>

Rétorika obdivu, která je podle Garland-Thomson historicky nejstarším způsobem reprezentace tělesné odlišnosti, konstruuje tělesnou odlišnost jako objekt obdivu a úcty.<sup>45</sup> Znaky odlišnosti („podprůměrný“ tělesný vzrůst například) jsou v tomto způsobu prezentace postaveny do kontrastu s „každodenním kontextem“. *Freaks* tak jsou sice prostřednictvím rétoriky obdivu podáni jako odlišní, zároveň ale žijí obyčejné „spořádané“ životy „jako všichni ostatní“, mají své rodiny, práci a volný čas. V mnohém se pak vymykají nad dobový průměr: mluví několika světovými jazyky, věnují se psaní, fotografování. Ti nejslavnější z nich se pak prostřednictvím rétoriky obdivu stávají příslušníky vyšších společenských vrstev, což potvrzují nejrůznější statusové symboly, drahé automobily, nemovitosti a především elegantní šaty.

Zatímco rétorika obdivu vyvyšuje zobrazovanou postavu nad průměr, sentimentální způsob reprezentace staví zobrazované do pozice bezmocných, trpících obětí vyžadujících ochranu, lítost a podporu pozorovatele.<sup>46</sup> V konfrontaci s těmito tragickými postavami má pozorovatel šanci projevit svůj soucit,

<sup>42</sup> R. GARLAND-THOMSON, *Extraordinary bodies*, s. 68.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 5-6.

<sup>44</sup> ROSEMARIE GARLAND THOMSON, *The Politics of Staring: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography*, in: *Disability Studies. Enabling the Humanities*, New York 2002.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 59.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 63.

vyjádřit svou podporu a projevit tak svůj ušlechtilý charakter. Pozorovatel se prostřednictvím pocitů soucitu cítí morálně povznesen a sám pro sebe i pro druhé potvrzuje pozitivně vnímané rysy vlastní „normální“ identity.

Exotická rétorika zdůrazňuje radikální odlišnost tělesně odlišných jedinců od „normální“ společnosti a vytváří tak podle Garland-Thomson postavy „těch druhých“, na které je možno projektovat skryté obavy a touhy pozorovatele. V kontextu 19. století to například znamená zdůrazňování smyslovosti a sexuality tělesně „odlišných“. Tato rétorika se nejčastěji objevovala ve spojení s dalšími diferenčními kategoriemi (rasou, etnicitou), určenými diskurzem imperialismu (kolonialismu).

Poslední ze čtyř rétorik a zároveň rétorika nejmladší je podle Garland-Thomson rétorika realistická. Zatímco všechny předchozí rétoriky zdůrazňují s různou intenzitou odlišnost, realistická rétorika je egalitářské povahy a směřuje tak k sblížení diváka a zobrazovaného.<sup>47</sup> Namísto diferenciacie nastupuje identifikace založená na sdílené kolektivní identitě – národní, občanské či obecně lidské.

Jak upozornila již Garland-Thomson, výše jmenované rétoriky se jen málokdy objevují v „čisté“ podobě, tak jak jsou zde vymezeny. Naopak, v jednotlivých reprezentacích se může objevovat více různých rétorik, které se navzájem prolínají, podporují nebo mohou být ve vzájemném napětí. Také já budu s takto vymezenými rétorikami reprezentace pracovat jako s „ideálními typy“, pomocí nichž budu srovnávat jednotlivé empirické případy reprezentace „lidských kuriozit“. Soustředím se přitom právě na vnitřní napětí mezi jednotlivými rétorikami reprezentace a účinky jejich kombinace. Doufám rovněž, že konfrontace s českým kontextem by mohla tuto typologii obohatit o další motivy, případně rozšířit o rétoriky charakteristické pro české „přehlídky lidských kuriozit“.

Odlišení různých druhů rétorik a bližší určení jejich vzájemného působení by mělo následně směřovat k otázce po ideologiích a kolektivních identitách, které se prostřednictvím „odlišného“ těla produkují. V úvodním vymezení tělesné jinakosti jsem ji (spolu s Garland-Thomson) srovnával s jinými diferenčními kategoriemi jako gender, sociální třída nebo etnicita. V následujícím výkladu budu vyházet z konceptu intersekcionality, který předpokládá protínání jednotlivých diferenčních kategorií a souvisejících ideologií.<sup>48</sup> Stejně jako v případě úzce souvisejících rétorik reprezentace, i zde se budu ptát, jaké diferenční kategorie a jaké ideologické diskurzy se v jednotlivých reprezentacích objevují a jak na sebe vzájemně působí. Podporují se, či se vzájemně ruší? S jakými ideologiemi je svázána ta která rétorika reprezentace a jak se mohou rozdílné kombinace diferenčních kategorií vztahovat ke kolektivním identitám? Potvrzují je nebo je naopak mohou zpochybňovat a podrývat?

---

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 69.

<sup>48</sup> R. GARLAND-THOMSON, *Extraordinary Bodies*, s. 6., ANNE WALDSCHMIDT, *Warum und wozu brauchen die Disability Studies die Disability History? Programmatische Überlegungen*, in: *Disability History. Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte. Eine Einführung*, (edd.) Elsbeth Bösl, Anne Klein, Anne Waldschmidt, Bielefeld 2010, s. 20. Z konkrétních aplikací: LUCIE STORCHOVÁ, *Z našich neúplných těl vytryskovala chuť k práci. Gender, normalita a produktivita v autobiografickém psaní prvorepublikových „bezrukých zázraků“*, *Dějiny-teorie-kritika* 2/2011, Praha 2011, s. 240an.

## 1.8 Prameny

Shromáždování vhodných pramenů k pražským „přehlídkám lidských kuriozit“ představuje skutečně náročný úkol. Badatelsky zřejmě nejatraktivnější skupiny pramenů představují pochopitelně textové a obrazové reprezentace, které vznikaly jako propagační materiály těchto přehlídek. Plakáty, letáky, reklamní texty, fotografie, pohlednice a především životopisy „lidských kuriozit“, které se prodávaly během samotných přehlídek. Tato skupina pramenů je bohužel rovněž nejobtížněji dohledatelná. Systematickému sbírání těchto pramenů se totiž v minulosti nevěnovala žádná domácí instituce. Přesto, situace není zcela beznadějná. Relativně bohatý zdroj těchto materiálů představují sbírky Muzea hlavního města Prahy a Divadelního oddělení Národního muzea (existuje zde dokonce samostatná sbírka zaměřená na cirkusy a varieté) a také internet. Pohlednice a fotografie „lidských kuriozit“ se objevují na různých sběratelských webových stránkách, nebo se s nimi obchoduje v internetových aukcích. Existují ovšem i serióznější projekty, jako server [www.circusmuseum.nl](http://www.circusmuseum.nl), který prezentuje sbírku plakátů z dílny hamburského grafika tiskaře Adolpha Friedländera (1851–1904), jehož dílna navrhovala a tiskla plakáty pro cirkusy a další zábavní podniky z celé střední a západní Evropy.

Druhým a neméně důležitým pramenem pro studium pražských „přehlídek lidských kuriozit“ je dobový tisk, novinové a časopisecké články. Jak jsem naznačoval již v kapitole o freakshow jako sociální praxi, předpokladem úspěšné přehlídky byla vždy dobrá reklama, která se objevovala právě na stránkách nejčtenějších deníků. Reklama je tedy také prvním, na co badatel při pátrání po „lidských kuriozitách“ v dobovém tisku narazí. Při usilovnějším hledání lze ovšem nalézt také další texty, popisy těchto přehlídek, obrázky, dobové vtipy nebo interview se slavnými „kuriozitami“. Nejzajímavější pramen pak představují biografické články ze života tělesně „odlišných“, které se začaly v tisku objevovat již od druhé poloviny 19. století, a které podrobně rozebírám v páté kapitole. Z dobového tisku jsem v této práci recipoval nejčtenější domácí deníky *Národní listy*, *Národní politiku* a pro pozdější období *Lidové noviny*, výběrově také nejčtenější deníky v německém jazyce, *Prager Tagblatt* a *Deutsche Zeitung Bohemia*. Z dalších titulů jsem sledoval *Pražského ilustrovaného kurýra*, *List pánů a chlapců* a *Humoristické listy*.

## 1.9 Struktura práce

V prvních třech kapitolách se zabývám reprezentacemi, které vznikaly v úzké souvislosti se samotnými přehlídkami. Jedná se především o textové a vizuální reprezentace, které vznikaly jako propagační materiály samotných přehlídek (plakáty, reklamní texty), nebo o popisy těchto přehlídek z dobového tisku. Chronologicky spadají tyto první tři kapitoly do 19. století, byť - především ve třetí kapitole - s přesahem do století dvacátého.

V dalších třech kapitolách se zabývám reprezentacemi z dvacátých a třicátých let 20. století. Oproti prvním třem kapitolám jde v tomto případě především o reprezentace z dobového tisku, což odpovídá dobovému

trendu. Přehlídek „lidských“ kuriozit postupně ubývalo, kdežto novinových a časopiseckých článků o nich naopak přibývalo.

Všechny kapitoly jsou uspořádány analogicky. V první části kapitoly se vždy snažím popsat konkrétní sociální praxi vystavování „lidských“ kuriozit v kontextu dobové zábavní kultury. V první kapitole se tak zabývám vystoupeními „trpaslíků“ na tržištích a v ulicích Prahy v první polovině 19. století, ve druhé vystavováním „liliputánů“ v panoptikách a anatomických muzeích konce 19. století a ve třetí vystoupeními velkých „liliputánských“ souborů na prknech karlínského divadla Theatre Varieté na přelomu 19. a 20. století. Čtvrtá kapitola pojednává o návštěvě populární americké skupiny Singer's Midgets v Praze roku 1928 a dvě poslední kapitoly se zabývají biografickými texty a novinovými články o „liliputánech“ z 30. let. K tomuto rozdělení je potřeba dodat, že chronologizace různých sociálních praxí vystavování je zde do určité míry mojí vlastní invencí, která má za úkol zpřehlednit celkový výklad. Ačkoliv tak například pojednávám samostatně vystavování na ulicích a v panoptikách, v devadesátých letech 19. století se ve skutečnosti ve městě odehrávaly jak přehlídky na tržištích a nárožích, tak v anatomických muzeích a panoptikách a konec konců i v karlínském divadle Theatre Varieté.

Druhá část každé kapitoly je vždy zaměřena na konkrétní případy vystavování „liliputánů“, které se pokouším analyzovat pomocí výše představených teoretických nástrojů. V samotném závěru práce pak podávám shrnutí nejdůležitějších poznatků.

## 2. Přehlídky „trpaslíků“ v Praze v první polovině 19. století

Přehlídky nejrůznějších zvířecích i lidských „rarit“ se v průběhu celého devatenáctého století odehrávaly přímo v ulicích města, na tržištích a na pražských lidových slavnostech jako Slamník či Fidlovačka. „Mořské panny“, „zázrační siláci“ a exotická zvířata z tzv. „menažérií“ se na tržištích a poutích mísily s produkcemi kramářských písní a dalšími zábavami.<sup>49</sup> „Lidské kuriozity“ ovšem vystupovaly také samostatně, v hostincích, hotelích či (dočasně) uprázdněných místnostech na hlavních pražských ulicích. Úřední povolení, vydávaná pro obdobné produkce, byla v první polovině 19. století v kompetenci pražské policie a její úřední záznamy tak poskytují jeden z vůbec nejstarších zdrojů informací o přehlídkách „lidských kuriozit“ v Praze. Jednou z prvních přehlídek tak bylo podle těchto záznamů v roce 1811 vystoupení „*Laponky a finského rohatého zajíce*“, o jehož povolení žádal italský impresárió Domenico Bellini.<sup>50</sup> O dva roky později žádal o povolení C. Jordan z Holandska. Jeho vystoupení „*obryně a divokého hottentota*“ se mělo odehrávat v Hotelu de Saxe.<sup>51</sup> Organizátoři některých přehlídek předkládali policejnímu ředitelství nejen žádosti a dobrozdání, ale také plakáty, které měly lákat publikum k návštěvě jejich představení. Takto se do dneška zachoval například plakát bezrukého Antonio Morettiho z Říma<sup>52</sup>, který v roce 1819 předváděl nejrůznější činnosti prováděné pouze nohama, nebo plakát lákající na produkci pozoruhodné „*tlusté dívky*“ z okolí Litoměřic.<sup>53</sup> Jak ještě ukážu v následující kapitole, v průběhu první poloviny 19. století se mezi lidskými kuriozitami několikrát objevili také „liliputání“, respektive „trpaslíci“ (*Zwergen*).

Vystavování „lidských rarit“ zhruba v polovině 19. století tematizuje vzpomínkový článek „*Před padesáti lety – co bylo v Praze k vidění*“, který vyšel v roce 1923 v literární příloze Národních listů.<sup>54</sup>

Autor, skrytý pod pseudonymem Ypsilon, zde vzpomíná na pouliční přehlídky v Praze v sedmdesátých letech 19. století. Kromě nejrůznějších zvířat podle něj v pražských ulicích často vystupovaly také skupinky „albínů“. „*Byli to lidé pleti chorobně bledé, jako tvarohové, sněhově bílých, hustých a vlnitých vlasů, že vzdorovaly každému hřebenu, a červených očí, které nesnášely denního světla, stále mžikaly a tím jen dojem chorobnosti zvětšovaly.*“ Albíni byli často vydáváni za sourozence, manželské páry nebo případně celé albínské rodiny. Ypsilon dále zmiňuje návštěvu skupinky „trpaslíků“ (k níž bych se chtěl ještě vrátit ve 3. kapitole) a konečně produkci „*světové krasavice donny Hypolity*“ v hostinci „*U Zlaté Husy*“. Autor ji popisuje následovně:

<sup>49</sup> ZDENĚK MÍKA, *Zábava a slavnosti staré Prahy: od konce 18. do počátku 20. století*, Praha 2008, kap. IX, s. 141-155, kap. X., s. 155-189.

<sup>50</sup> NA Praha, Policejní ředitelství Praha (1769-1855), *Povolení Domenicu Bellini veřejně předvádět Laponku a finského rohatého zajíce*, č. 1510, krabice 46.

<sup>51</sup> NA Praha, Policejní ředitelství Praha (1769-1855), *Povolení p. Jordanovi k veřejnému předvádění divokého hottentota a obryně v hotelu de Saxe*, č. 1514 krabice 46.

<sup>52</sup> NA Praha, Policejní ředitelství Praha (1769-1855), *Anthoin Moretti zu Rom ohne Arme geboren*, krabice 57.

<sup>53</sup> NA Praha, Policejní ředitelství Praha (1769-1855), *Natur Merkwürdigkeit*, krabice 57.

<sup>54</sup> YPSILON, *Před padesáti lety*, Národní listy 268/1923 (literární příloha), s.1.



„Její produkce záležela v tom, že se několikrát otočila a ruce rozpažila, při čemž její impresario vyvolával objem jejích paží, lýtek atd. ve vídeňských coulech...Její představení vrcholilo tím, že si na řadra položila prkno s výkrojem pro krk a vyzývala pány z obecnstva aby na to prkno vystoupili, přičemž arci ke sličné donně Hypolitě musily býti přistaveny schůdky... K neobvyklé této turistice odhodlávali se obyčejně vojáci, někdy voják a hasič.“

Vystoupení Dony Hypolity jsem zde záměrně použil k přímé konfrontaci čtenáře s přehlídkami lidských kuriozit, tak jak se odehrávaly v ulicích Prahy zhruba v polovině 19. století. V následujícím oddíle se již budu věnovat samotným reprezentacím „lidských kuriozit“, zvláště pak „trpaslíků“. Na dvou plakátech z první poloviny 19. století a několika dalších dokumentech ze 70. - 80. let 19. století, bych chtěl ukázat, že "trpaslíci" byli v první polovině 19. století především „přírodní zvláštnosti“, a to zvláštností, která byla výrazně efeminizována a estetizována. Jinými slovy, mezi „liliputánstvím“ jako určitým typem tělesné „odlišnosti“ a feminitou, exitovalo v první polovině 19. století zvláště silné pouto.

## 2.1 Krása a elegance „indických trpaslíků“

Plakát na následující straně inzeruje vystoupení italského souboru impresária Louise Tourniera v Praze roku 1819.<sup>55</sup> Hlavní atrakcí byla v tomto případě rodina italských trpaslíků původem z Indie („*Eine kleine Familie von Italienischen Zwergen, welche aus Indien stammen.*“) jejíž vystoupení doprovázela přehlídka miniaturního modelu plně vyzbrojené bitevní lodi („*ausgerüstetes Kriegsschiff von 4 Zoll lange und 1 Zoll breite*“). Hned na úvod si lze povšimnout tří důležitých charakteristik, které se budou objevovat také v dalších reprezenzacích „liliputánů“ z tohoto období.

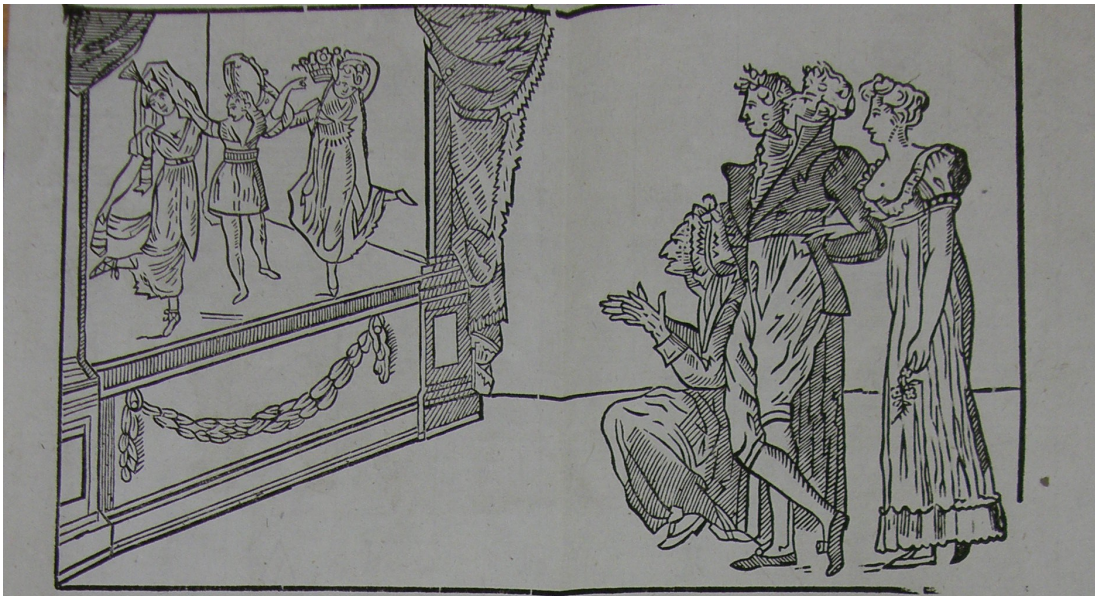
Za prvé, není zde vůbec užíváno označení „lilipután“ (*Liliputaner*), nýbrž „trpaslík“ (*Zwerg*).<sup>56</sup> Za druhé, ačkoliv je v hlavičce plakátu uvedeno že „trpaslíci“ pochází z Indie, z čehož by bylo možno usuzovat na orientalizující rétoriku reprezentace, jejich „etnická“ identita nehraje v prezentaci prakticky žádnou roli. A zatřetí, skupina je sice inzerována jako rodina, ve skutečnosti se však jedná o tři dívky (*Frauenzimmer*)<sup>57</sup>, což je důležitá skutečnost k níž se ještě vrátím v průběhu výkladu.

Celou jednu třetinu plakátu Tournierových „trpaslíků“ zaujímá dřevoryt zobrazující samotné vystoupení. Napravo je vyobrazeno publikum, mladý pár, mladší žena a starší žena. Nalevo, na pódiu upomínajícím na zámecká divadla, se předvádějí postavy „trpaslíků“. Obě skupiny jsou od sebe jednoznačně odděleny pomocí podia a opony a stojí proti sobě tak, aby byl jasně vyznačen rozdíl mezi „normálními“ a „abnormálními“ jedinci.

<sup>55</sup> NA Praha, Policejní ředitelství Praha (1769-1855), *Italienische zwergen die aus Indien stammen*, krabice 57.

<sup>56</sup> Zdá se, že označení "lilipután" se začalo používat až po uvedení prvního českého překladu "Cesty do Liliputu" J. Swifta v roce 1852. První překlad knihy pořídil Karel Pichner.

<sup>57</sup> *Frauenzimmer*, česky *Fraucimor*: Původně dvorní dámy, později obecně "ženy".



Mit Hoher Obrigkeitlicher Bewilligung  
 hat  
 Louis Tourniaire  
 die Ehre,  
 Einem Hochgeehrten Publikum anzuzeigen,  
 daß er auf seiner Durchreise  
 eine kleine Familie  
 von  
**Italienischen Zwergen,**  
 welche aus Indien stammen,  
 zeigen wird.

Diese Familie besteht aus einem Frauenszimmer von 33 Jahren, hoch 2 Fuß 6 Zoll; ihrer Schwester von 23 Jahren, hoch 2 Fuß 8 Zoll, und ihrem Neffen von 16 Jahren, hoch 23 Zoll italienischen Maaßes. — Das kleinere Frauenszimmer ist von der verstorbenen Herzogin von Parma erzogen.

Diejenigen, welche diese schon gesehen haben, waren immer über ihre Erwartung verwundert. Man glaubt zu sehen, daß die Natur, die ihnen die Gestalt der Pigmeen gab, sie zum Ersatz mit Anmuth und Liebenswürdigkeit, die den Frauenszimmern eigen sind, belohnt hat. Sie haben dem berühmten Bildhauer Canova zum Modell gedient, und ihre Bilder stehen mitten unter den ausgezeichneten Kunstwerken der Akademie zu Rom. Die Herren Künstler, Literatoren und Liebhaber können sich dessen überzeugen, sobald sie ihre in allen Theilen wohlgebauten Figuren sehen werden.

Diese einzigen und außerordentlichen Phänomene der Natur haben die Aufmerksamkeit mehrerer europäischen Monarchen, welchen sie das Glück hatten vorgestellt zu werden, auf sich gezogen, — und ihr Begleiter hat Attestate, die beweisen, daß sie nicht allein schön gestaltet sind, sondern auch viel Lebhaftigkeit und Kunst im Tanzen besitzen, und damit die Zuschauer belustigen.

Der schöne kleine Zwerg spielt ein sehr schönes für ihn gemachtes Instrument, tanzt mit vieler Annehmlichkeit, und spricht fünf Sprachen, nämlich Französisch, Deutsch, Italienisch, Dänisch und Schwedisch.

Uebrigens wird noch gezeigt: ein ausgerüstetes Kriegsschiff von 4 Zoll Länge und 1 Zoll Breite, welches von Buchsbaumholz mit der allermöglichsten Aufmerksamkeit gearbeitet ist, und welches verdient von Kennern und Liebhabern gesehen zu werden. Es ist die Frucht des Künstlers von einer sechsjährigen mühsamen Arbeit, und ist mit Figuren und einer Menge kleiner Objekte geziert.

Sie sind täglich, von 4 Uhr Nachmittags bis 8 Uhr Abends, zu sehen  
 im Hôtel de St. Peterbourg.

Preise der Plätze:

Erster Platz 50 Kop. S. M. — Zweiter Platz 30 Kop. S. M. — Dritter Platz 20 Kop. S. M.

Wenn eine verehrte Gesellschaft obige kleine Familie bey sich im Hause zu sehen wünscht, so macht man sich es zur besondern Ehre, dieselbe in der Zwischenzeit der hier nicht genannten Stunden auf Verlangen im Hause vorzustellen.

Ilustrace 1: Italienische zwergen die aus Indien stammen, NA Praha, Policejní ředitelství Praha (1769-1855).

„Trpaslíky“ ponechám prozatím stranou a budu se chvíli zabývat pouze jejich protějškem, tedy publikem, které se nachází na pravé straně vyobrazení. Podle oblečení lze usuzovat, že se jedná o vyšší střední třídu, příslušníky měšťanstva, oblečené podle nejnovější, neo-klasicistní módy. Zastoupeny jsou všechny věkové kategorie, především ovšem ženy. Nejblíže pódiu sedí postava stařeny s vrásčitým obličejem a čepcem na halvě. Její úlohou v rámci vyobrazení je zřejmě kontrast k estetizovaným „trpaslíkům“, kteří se ladně pohybují na divadelním jevišti. Stařena zároveň tvoří opozici k mladému páru v popředí ilustrace. Jedná se podle všeho o měšťanský milenecký pár. Žena je oblečena v elegantní neo-klasicistní róbě pro svobodné dívky, bez prokrývky hlavy a s kytkou v ruce. Muž ji drží za ruku jako svou snoubenku. Zdá se tedy, že „trpaslíci“ podívaná je v tomto případě součástí milostného dostaveníčka.

Při bližším pohledu zaujme ještě jedna, na první pohled možná méně zřejmá věc. Zatímco ženy se usmívají – stařenka dokonce nadšeně tleská – muž, zakloněný a s nohou přes nohu, jako by od celé záležitosti zaujímal lehký odstup. Také jeho výraz je na rozdíl od žen o poznání vážnější až přezíravý, což by opět mohlo naznačovat zaujetí zdrženlivého, kritického odstupu.

Ilustrace by tedy mohla naznačovat, že přehlídky „trpaslíků“ byly v první polovině 19. století slučitelné s vkusem vyšších středních tříd a že se dokonce mohly objevovat vedle reprezentací měšťanské lásky. Příklad dále naznačuje, že se jednalo o zábavu, která byla, pokud ne přímo určena pro ženského diváka, pak alespoň spojována s ženským publikem, a že muž měl k těmto přehlídkám, podobně jako k jiným „ženským záležitostem“ zaujmout „racionální“, zdrženlivý postoj.

Co se však zmiňovanému publiku předvádí na vyvýšeném pódiu? Pozorovatel jasně rozezná postavy trpaslíků zachycené v ladném pohybu a tanci, seskupené v symetrické taneční pozici. Jejich kostýmy připomínají ze všeho nejvíce antická roucha, pokrývky hlavy – turban s ozdobným peřím, květinová koruna – zase odkazují k blízkovýchodnímu orientu. Celkový dojem je mimořádně estetický, naplněný souladem pohybu a gest i vyrovnaným výrazem v tvářích „trpaslíků“.

V doprovodném textu se setkáváme především se dvěmi základními charakteristikami „trpaslíků“. S tělesnou „abnormalitou“ a zároveň s „krásou“ (*"Das kleine schöne Zwerg", "Die kleine Familie"*). Vůbec poprvé se zde objevuje nejjednodušší a nejčastější způsob konstrukce tělesné „abnormality“, jehož užívání lze v tradici přehlídek „lidských kuriozit“ sledovat až do 30. let 20. století, totiž číselné vyjádření jejich tělesných rozměrů a věku: *„Die kleine Familie besteht aus einem Frauenzimmer von 33 Jahren, hoch 2 Fuß und 6 Zoll, ihrer Schwester von 23 Jahren, hoch 2 Fuß 8 Zoll und ihrem Neffen von 16 Jahren, hoch 23 Zoll italienischen Maaßes.“* V tomto konkrétním případě se však jedná o abnormalitu výrazně estetizovanou. O „trpaslících“ se nemluví jako o „zrůdách“, jak by tomu mohlo být v případě jiných typů tělesné „odlišnosti“. „Trpaslíci“ jsou krásní (*"schön"*) a to především díky dokonalé souměrnosti tělesných proporcí: *„In allen Theilen wohlgebauten Figuren (...) schön gestaltet“*, která je přibližuje samotnému antickému ideálu krásy. Dále v textu se dočítáme, že „trpaslice“ stály modelem klasicistnímu italskému sochaři Antonio Canovi (1757-1822), a že jejich sochy zdobí akademii výtvarných umění v Římě. *„Sie haben dem berühmten*

*Bildhauer Canova zum Modell gedient, und ihre Bilder stehen mitten unter den ausgezeichneten Kunstwerken der Akademie zu Rom.*" Míňeno je zde dost možná Canovovo sousoší Tři grácie z let 1814-1817, čemuž by napovídala i taneční póza z uvedené ilustrace.<sup>58</sup>

„Trpaslice“ jsou zde tedy reprezentovány jako abnormální bytosti, přesněji jako „*přírodní zvláštnosti*“ (*Diese einzigen und außerordentlichen Phänomene der Natur*), které jsou ovšem estetizovány v duchu antikizující (klasické) estetiky a jsou tak snadno slučitelné s vkusem měšťanského publika.

Vazba Tournierových trpaslic na vyšší společenské kruhy a svět umění hrají v textu stejně důležitou roli, jako jejich tělesná „abnormalita“ a krása. Hned v úvodním odstavci se čtenář dozvídá, že nejmladší ze třech „trpaslic“ byla údajně vychovávána (nedávno) zesnulou hraběnkou Parmskou (*von der verstorbenen herzogin von Parma erzogen*), také dále jsou zdůrazňovány kontakty s vládnoucími („*Mehrere europäische Monarchen*“) a uměleckými („*Künstler, Litteratoren und Liebhaber*“) elitami. Podobnou úlohu zde pochopitelně hraje také vazba na Antonio Canovu, který byl jedním z nejznámějších sochařů své doby.

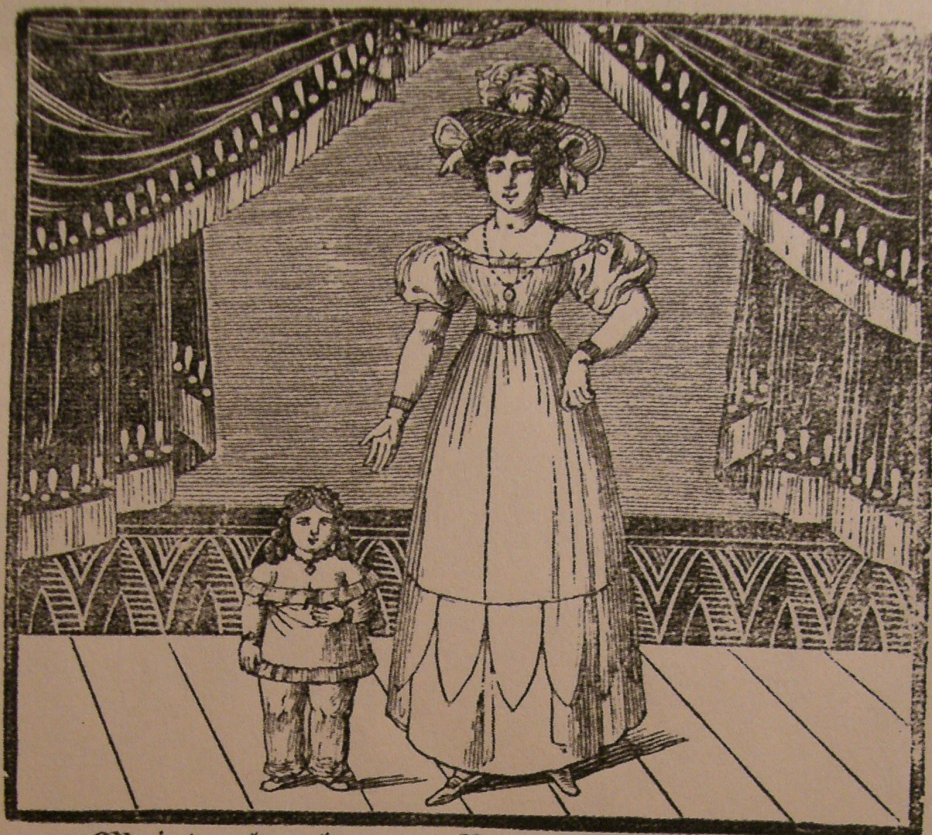
Zdá se, že asociace se světem umění a společenských elit zřejmě na „trpaslíky“ (a jejich měšťanské publikum) přenášela něco málo ze slávy a prestiže slavných a činila z nich rovněž vyjímečné, pozoruhodné jedince, v jejichž reprezentaci se křížila tělesná a sociální diference. Rétorika těchto reprezentací by tak nejspíše odpovídala rétorice obdivu, tak jak ji vymezila Rosemarie Garland Thomson, v tomto konkrétním případě je ji však nutno rozšířit o mimořádnou míru estetizace, která umožnila paradoxní identifikaci „abnormálního“ těla s antikizujícím ideálem těla dokonalého.

Jak jsem již zmiňoval v úvodu kapitoly, zajímavý moment představuje skutečnost, že v případě Tournierových „trpaslíků“ byly vlastně vystavovány pouze ženy, „trpaslice“. Případ Tournierových „trpaslic“ navíc ukazuje, že prostřednictvím abnormálního těla „trpaslic“ bylo možno vypovídat o ženách a ženských vlastnostech obecně a propojovat tak vymezování tělesných normativů s vymezováním normativů genderových.

Na zmiňovaném plakátě se lze dočíst: „*Můžeme zde vidět, že příroda, která jim dala podobu pygmejů je zároveň obdařila krásou půvabu a laskavostí, které jsou vlastní každé ženě.*“ (*Man glaubt zu sehen, dass die Natur, die ihnen die Gestalt der Pigmeen gab, sie zur Ersaß mit Anmuth und Liebenswürdigkeit die den Frauzimmern eigen sind, belohnt hat.*)

Vedle výpovědí o tělesné normalitě a abnormalitě, která se zde navíc pojí s odlišností etnickou (afričtí pygmejové), se tak v prezentaci „odlišného“ objevují rovněž závazné výpovědi o ženské normalitě, byť se soustředí především na vnějškové vlastnosti ženy: ženě je *od přirozenosti (přírody)* dána krása a harmonie pohybu a laskavý vzhled. Intersekcí genderu a odlišného těla si budu všimnout i v následujícím oddíle. Srovnání s dalšími případy z počátku 19. století dále potvrdí, že spojení feminity a „odlišného těla“ bylo v tomto období zvláště významné.

<sup>58</sup> Autor plakátu zde dost možná naráží na Canovovu sochu "Tři grácie", kterou Canova zhotovil v letech 1814-17, a která byla v roce 1819 umístěna v rezidenci hraběte Johna Russela z Bedfordu ve Woburn Abbey.



Mit hoher Bewilligung  
hat die Unterzeichnete die Ehre,  
einem hohen Adel und verehrungswürdigen Publicum ganz ererbentst bekannt zu machen, daß sie zum  
ersten Male mit zwei

## merkwürdigen Personene

angefommen ist und dieselben hier sehen lassen wird, welche mit Recht  
als eine besondere Seltenheit der Natur  
betrachtet werden können, und überall mit Beifall und Zufriedenheit beachtet wurden.

Erstens:

Ein junges Riesenfräulein, aus Holland gebürtig, ihre Größe ist 7 Schuh 2 Zoll (holländ.)  
Sie hat eine schöne Gestalt, und überrifft in ihrer Größe jede andere Riesin, die je noch in Europa ge-  
zeitigt wurde, besitzt alle Fähigkeiten, welche ein Frauenzimmer der Bewunderung würdig machen, und wodurch  
sie sich auch bei den vornehmsten Personen, die sie gesehen haben, den größten Beifall erwarb. — Unter andern  
hatte sie das Glück, von der kön. preuß. Familie in Berlin, und in dem russisch kais. Pallaste von der kais.  
Familie, von Ihrer kön. Hoheit der Frau Herzogin von Augustenburg, Ihrer kön. Hoheit der Frau Schwe-  
ster Sr. Majestät des Königs von Dänemark, und von andern hohen und höchsten Personen gesehn zu werden.

Zweitens:

Das kleine dicke Fräulein ist 11 Jahre alt, 26 Zoll groß, und 95 Pfund schwer, schön  
und ausgebildet, wie eine Person von 18 Jahren.  
Die Wohlbeschaffenheit der Gestalt, die Feinheit der weissen Haut, die Niedlichkeit der kleinen Hände und  
Füße, die Lieblichkeit der Stimme mit Begleitung der Guitare, die schöne Gesichtsbildung, die Anmuth der  
Körperbewegung, alles ist an diesem Wunderfräulein höchst lieblich anzusehen, und kann nur mit Bewunde-  
rung wahrgenommen werden. In Zeit von 8 Jahren ist es nicht mehr gewachsen, und hat nur an der Dicke  
zugenommen. Dieses Fräulein ist von denen holländischen Doktoren und Professoren, so wie auch von den  
preussischen, württembergischen, auch von sächsischen und österreichischen, als ein sehr seltenes gesundes Fräu-  
lein bewundert worden.

Auch merkwürdig ist es von diesem Fräulein, daß es mit beiden Füßen zugleich ein volles Glas aufhebt  
und zum Munde führt, was bei dessen Stärke und Dicke sehr selten zu sehen ist. Dieses Fräulein spricht hol-  
ländisch und deutsch, und Jeder der es hört und sieht, wird befriedigt es verlassen.  
Auch ist zugleich ein sehr schöner, seltener spanischer Schnürpudel zu sehen.

Indem Unterzeichnete zu gutigem Besuche hiemit ergebentst einladet, schmeichelt sie sich auch hier mit  
Beifall beachtet zu werden.

C. Jordaan.

Preise der Plätze: Standespersonen zahlen nach Belieben. Erster Platz 30 kr. Zweyter Platz 15 kr.  
Kinder zahlen 10 kr. W. B.

Der Schauplay ist am Graben Nr. G. 858 zu ebener Erde.

Täglich Morgens von 10 — 12, und Nachmittags von 1 — 7 Uhr geöffnet. — An Sonn- und  
Festtagen nur von halb 5 bis halb 7 Uhr.

Ilustrace 2: Plakát, ZDENĚK MÍKA, Zábava a slavnosti staré Prahy: od konce 18. do počátku 20. století, Praha 2008, ilustrace č. 313.

V první polovině 19. století se v pražských ulicích objevila také dvojice „pozoruhodných osob“ („*Merkwürdigen Personen*“), které do Prahy přivezl holandský impresario C. Jordaan. Jeho jméno se objevuje rovněž v záznamech policejního ředitelství z roku 1813, kdy měl v Praze vystavovat „divokého hottentota“ a „obryni“ v hotelu de Saxe (Saský dvůr) a tak lze i toto vystoupení, které se mělo odehrávat v domě č.p. 858 v ulici Na Příkopech (*am Graben*) situovat do období desátých až dvacátých let 19. století.

Plakát oznamující vystoupení<sup>59</sup> je, podobně jako v předchozím případě opatřen rozměrným vyobrazením obou „pozoruhodných osob“, které jsou opět prezentovány jako „*Přírodní zvláštnosti*“ („*eine besondere Seltenheit der Natur*“). Každé „zvláštnosti“ je věnován jeden samostatný odstavec. Čtenář se, podobně jako v případě Tournierových „trpaslíků“ nedozvídá nic o jménech vystavovaných, zato je hned na začátku seznámen s jejich tělesnými rozměry a věkem. První z vystavovaných osob je zde označována jako „mladá obří dívka“ („*Ein junges Riesenfräulein*“) druhá jako „malá tlustá dívka“ („*ein kleines dickes Fräulein*“). Narace popisující „obryni“ a „malou dívku“ se přitom navzájem značně odlišují.

Zatímco v případě „obryně“ se výklad točí kolem jejích kontaktů s aristokracií, resp. výčtu monarchů jimž se měla tu čest představit, text vztahující se k „malé dívce“ uvádí dlouhou řadu slovných doktorů a profesorů, které tuto „přírodní zvláštnost“ zkoumaly. Doprovodný text „malé dívky“ navíc popisuje její nacvičenou produkci při níž pouze s použitím nohou vypije sklenici vody. O vystoupení „obryně“ se oproti tomu čtenář nic bližšího nedozvídá. Obě dívky se navíc odlišují také svým oblečením. „Obryně“ je oblečena v módní vycházkové róbě s kloboukem ozdobeným mašlemi, na šiji a zápěstích má šperky, což by naznačovalo její příslušnost k vyšším společenským vrstvám. Oproti tomu „malé dívce“ takové statusové symboly chybí. Je oblečena i učesana odlišně. Kalhoty a upnuté krátké šaty odhalují její ramena a připomínají tak daleko spíše divadelní kostým či úbor cirkusové artistky. Vlasy má rozpuštěné jako svobodná dívka, nebo jako dítě.

Na dřevorytu, který tvoří téměř polovinu celého plakátu stojí obě dívky bok po boku, tváří v tvář pozorovateli. Pozadí tvoří divadelní scéna s malovanými kulisami a drapérií, která je upnuta těsně nad hlavou „obryně“ a naznačuje tak že její obří postava dosahuje zřejmě až ke stropu. Očividný kontrast obou postav utváří a umocňuje jejich „abnormální“ vzrůst. Tato jednoduchá reprezentační strategie, se kterou se v dochovaných pramenech setkáváme vůbec poprvé, vykazuje v dějinách vystavování „lidských kuriozit“ značnou životnost, svědčící o její mimořádné účinnosti. „Obr“ a „lilipután“, resp. „obryně“ a „liliputánka“ se budou objevovat po celé devatenácté století, jako například v roce 1885 kdy na rohu Husovy a Karlovy ulice vystupovala dvojice „Obra Goliáše“ („*Riese Goliath*“) a „trpaslíka Piccolo“ („*Zwerg Piccolo*“), či když v roce 1886 ve zvláštním stanu na Můstku společně vystupovali „lilipután“ a „obr - Čerkes“ v indiánském kroji.<sup>60</sup> Stejný model se pak objevuje i ve 20. století. V roce 1928 například v pražském hotelu Šroubek vystupovaly po hromadě „obří“ kouzelník Logmark a „lilipután“ Vencá Hrouda.<sup>61</sup> Kontrast je přitom téměř vždy rozehráván nejen v očividném porovnání nesouměřitelných těl, ale také v odlišných způsobech, jakými jsou obě postavy prezentovány. Zatímco již zmiňovaný „obří Čerkes“ pózuje v indiánském oděvu, „trpaslík“

<sup>59</sup> Zdeněk Míka, *Zábava a slavnosti, Plakát k předvádění abnormálně vysoké dívky*, ilustr. č. 313.

<sup>60</sup> *Dvě protivy*, *Pražský deník*, 9/1886, s. 3.

<sup>61</sup> JOSEF RODR, *Kouzelník Longmark*, Jihlava 1996, s. 16, 72.

je oblečen v salónním obleku a recituje na požádání vlastní básně. Incenovaná odlišnost kulturní zde podtrhuje odlišnost tělesnou a naopak.

Druhou výraznou charakteristikou ilustrace je způsob jakým je na ní zdůrazněna feminita obou vystavovaných dívek. Zvláště „malá dívka“ je zde zobrazována a popisována až erotizujícím způsobem, který propojuje tělesnou „odlišnost“ se znaky dokonalého, estetizovaného ženství. Na plakátě má pozorovatel možnost spatřit malou postavu s nahými rameny, na jejichž prsou spočívá přívěšek ve tvaru srdce. Jak uvádí doprovodný text, jedná se o „záračnou dívku“ („*Wunderfräulein*“), obdařenou „*krásnou souměrností, ušlechtilostí pleti, graciézností rukou, líbezností hlasu (kterou předvádí za doprovodu kytary), krásnou tvář a půvabností pohybu*“. („*Die Wohlbeschaffenheit der Gestalt, die Feinheit der weichen Haut, die Riedlichkeit der kleinen Hände und Füße, die Lieblichkeit der Stimme mit begleitung der Guitarre, die schöne Gesichtsbildung, die Anmuth der Körperbewegung*“). V postavě erotizované a estetizované „záračné dívky“ se tedy, podobně jako v případě Tournierových „trpaslíků“ evidentně protínají diskurzy definující tělesnou odlišnost a ženský gender.

Srovnání obou citovaných případů ukazuje, že „lidské kuriozity“ byly na přelomu desátých a dvacátých let 19. století předváděny především jako „přírodní kuriozity“ či „zvláštnosti“, jejichž tělesná „abnormalita“, vystavená na odiv publiku, byla hlavní atrakcí celého vystoupení. V obou případech fungovala konstrukce „abnormality“ prostřednictvím kontrastu (kontrastu „trpaslíků“ a publika, „malého“ člověka a „obra“) a prostřednictvím jasněho vyznačení hranice mezi „normálními“ a „abnormálními“ těly (jeviště a opona, přesné vyčíslení „abnormálních“ tělesných rozměrů). „Lidské kuriozity“ byly zároveň v duchu rétoriky obdivu asociovány se společenskými elitami (panovníci, umělci), což z nich činilo uznávané osobnosti a legitimizovalo jejich vystoupení v očích veřejnosti. Podobně legitimizační účinek měla také očividná estetizace „trpaslíků“, která je odlišovala od jiných „lidských kuriozit“ a činila je slučitelnými s dobrým vkusem středních a vyšších středních tříd (v prvním citovaném případě dokonce s měšťanskou láskou). Okrajově se zde, v případě „malé dívky“, objevil také „hlas expertů“, odkaz na medicínské autority, který mohl mít rovněž legitimizující účinek – zvláště jako odborné dobrozdání, stvrzující „serióznost“ přehlídky v očích pražské policie.

### 2.3 Přehlídka „trpaslic“ a ženské publikum

Nejzajímavějším rysem obou sledovaných přehlídek, který jsem zmiňoval již v úvodu této kapitoly, je skutečnost, že se zde setkáváme především se ženami a to jak na pódiu, tak v publiku.

Jak tuto skutečnost interpretovat? Byla snad na počátku 19. století úloha "lidských kuriozit" či "přírodních zvláštností" vyhrazena pouze ženám? Nebo byla feminita spojována právě s určitým typem „postižení“, tedy s „malým“ respektive „obřím“ vzrůstem“, zatímco jiné „lidské kuriozity“ takovou mírou efeminizace

postrádali?

V úředních spisech policejní ředitelství se badatel skutečně setkává především s ženskými kuriozitami". Mimo dvou již citovaných případů lze dále zmínit předvádění „obryně" a "divokého hottentota" v hotelu de Saxe v roce 1813<sup>62</sup>, dále „Povolení Adamu Schreyerovi ukazovat devítiletou dceru jako přírodní zvláštnost" z roku 1819<sup>63</sup>, nebo plakát k vystoupení „*Thusté dívky*" rovněž roku 1819.<sup>64</sup> Jedinou výjimku tvoří v záznamech policejního ředitelství bezruký Antonio Moretti z Říma<sup>65</sup>, Bezruký mladík ovšem není označován jako „přírodní zvláštnost" a jeho vystoupení měla podle dochovaného plakátu také poněkud jiný charakter než přehlídky zmiňovaných dívek a žen. Na rozdíl od „obryň" a „trpaslic", které pouze předvádí svá „abnormální" těla a dívčí půvaby, demonstruje Moretti nejrůznější dovednosti prováděné pouze nohama. Mimo jiné rovněž dovednost v šermu a při střelbě z pušky. V následujícím období se každopádně mezi „trpaslíky" objevovaly jak ženy, tak muži.

Přítomnost žen v publiku by bylo možno interpretovat tak, že přehlídky „trpaslíků" byly v první polovině 19. století slučitelné s vkusem ženského, středostavovského publika, a že se jejich prostřednictvím reprodukovaly určité představy o ideálních ženských vlastnostech.

---

<sup>62</sup> NA Praha, Policejní ředitelství Praha (1769-1855), *Povolení p. Jordanovi k veřejnému předvádění divokého hottentota a obryně v hotelu de Saxe*, č. 1514 krabice 46.

<sup>63</sup> NA Praha, Policejní ředitelství Praha (1769-1855), *Povolení Adamu Schreyerovi ukazovat devítiletou dceru jako přírodní zvláštnost (malý vzrůst)*, inv. č. 2052 krabice 57.

<sup>64</sup> NA Praha, Policejní ředitelství Praha (1769-1855), *Natur Merkwürdigkeit*, krabice 57.

<sup>65</sup> NA Praha, Policejní ředitelství Praha (1769-1855), *Anthoin Moretti zu Rom ohne Arme geboren*, krabice 57.



### 3. Princezna Topaze a pražská panoptika

#### 3.1 Panoptika voskových figurín

Vystoupení takzvaných „lidských kuriozit“ a „anatomických specialit“ se ve druhé polovině 19. století odehrávala také v kontextu tzv. panoptik či anatomických muzejí. Panoptika voskových figurín, představující nejširší veřejnosti významné historické postavy a slavné osobnosti soudobého světa vznikala v Evropě již od konce 18. století. Základy nejznámější sbírky voskových figurín v Evropě vytvořil letech 1765 – 1794 pařížský lékař Filip Curtius. Sběrka, která se později pod vedením jeho domácí hospodyně a pokračovatelky Marie Grosholtzové zvané Madame Tussaud přemístila do Británie, byla v roce 1835 otevřena jako Museum Madame Tussaud v londýnské ulici Baker Street. Expozice zobrazovala nejen slavné osobnosti 18. století, jako Voltaira nebo Benjamina Franklina, ale také posmrtné masky obětí francouzské revoluce a gilotinu, jíž byla sřata Marie Antoinetta. Po vzoru londýnského muzea vznikaly v Evropě také další velká muzea voskových figurín, jako Castanovo panoptikum v Berlíně (1869) nebo Panoptikum v hamburském St. Pauli (1879), velké oblibě se ovšem těšily také menší mobilní přehlídky voskových figurín, které od počátku 19. století putovaly Evropou a navštěvovaly také Prahu.

Jedno z prvních panoptik přivezl do Prahy v roce 1807 Joachym Lion z Drážďan.<sup>66</sup> Mezi sto padesáti figurínami byli k vidění například Imanuel Kant či Benjamin Franklin, ale také interiér pohřební kaple nedávno zesnulého pruského prince Ludvíka Ferdinanda. Hlavní lákadla obdobných přehlídek představovaly inscenované obrazy ze života panovníků a slavných osobností a výjevy z biblických příběhů. Mimořádné pozornosti publika se těšily také výjevy z dobových kriminálních kauz, respektive figuríny známých zločinců a vrahů. V roce 1823 chtěl například Jiří Dubský ve staroměstském domě u Vusínů vystavit portrétní bustu vraha Jana Massona, vězněného tou dobou na Novoměstské radnici pro vraždu rodiny kořalečnicka Josefa Hoffmana.<sup>67</sup>

Specifický druh panoptik pak tvořila takzvaná anatomická musea, která kromě voskových figurín slavných osobností předváděla také modely zvířat, lidských orgánů a nejrůznějších přírodních kuriozit. Příklad takové sbírky představuje panoptikum manželů Stejskalových z počátku 20. století, které se dochovalo takřka v původní podobě ve sbírkách Národního muzea v Praze.<sup>68</sup> Toto panoptikum bylo v provozu až do roku 1964 a objevovalo se především v oblasti Sudet. Jeho sbírky tvořili vedle voskových figurín (např. Johanky z Arku) také preparovaní hadi a exotické ryby, pohyblivá figurína mořské pany, a také nadživotní modely lidských pohlavních orgánů napadených pohlavními chorobami.

Vystoupení „lidských kuriozit“ patřila zpočátku, spolu s přehlídkami exotických zvířat k doprovodnému

<sup>66</sup> HANUŠ JORDAN, *Lidové kabinety doktora Caligariho*, Divadelní noviny, roč. 16, 2007, č.15, s.10.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 10.

programu panoptik, který měl vyvolat větší pozornost a zájem publika. Na přelomu 19. a 20. století se však v Praze objevilo také panoptikum, v němž byly „anatomické speciality“ hlavní atrakcí - Trabrovo anatomické museum a panoptikum, později přejmenované na Panoptikum Kosmos.

### 3.2 Panoptikum Kosmos

Podnik sídlil v Praze od konce 80. let 19. století, nejprve na Staroměstském a později na Václavském náměstí v č.p. 53. Reklama lákala diváky na více jak 1000 původních figurín a anatomických preparátů, mezi jinými figury Emila Zoly či Alfreda Dreyfuse a modely názorně demonstrující dopady morové nákazy na lidské orgány.<sup>69</sup> O rok později již sbírky doprovázelo také vystoupení „bezruké umělkyně“ Miss Mariot, která předváděla práci na šicím stroji pomocí nohou. Její vystoupení doprovázela produkce polykače mečů.<sup>70</sup> V březnu 1899 pak v Trabrově panoptiku vystupovala princezna Topaze, údajně „nejmenší trpaslice na světě“.<sup>71</sup> Na samotném přelomu století přesídlil podnik na Ferdinandovu třídu č.p. 20 a přejmenoval se na „Traberovo panoptikum Kosmos“, později „panoptikum a anatomické museum Kosmos“. V této době již tvořili hlavní atrakce podniku právě „lidské kuriozity“. Vystupovali zde postupně: „Permal a Permaloo, dvojitý člověk z Indie“, „trpaslík Sopraniem“ a „poločlověk Janagato“. Spolu s exotickými kuriozitami (pocházejícími údajně z Indie) pak byla v lednu 1901 vystavována také Marie Jouzková, „záračné české dítě ze Selce, 4 roky staré, 65 kilo těžké, abnormální, obrovské a přece milé a krásné“<sup>72</sup>, které mělo údajně před užaslým publikem během představení spořádat k svačině 16 teplých párků.<sup>73</sup> Podnik se snažil připoutat pozornost publika také pomocí nejrůznějších skandálních zpráv, které se pravidelně objevovaly v denním tisku. V únoru 1901 se tak například v Národních listech objevila zpráva o „záhadné smrti dámy s pomerančovou hlavou“, jedné z atrakcí panoptika, kterou prý „učenci prohlásili za bytost nalézající se na rozhraní mezi nejnižší třídou lidskou a nejvyšší třídou zvířecí“.<sup>74</sup>

Zájem publika měla vzbuzovat také skutečnost, že některé „kuriozity“ angažované v Trabrově panoptiku údajně vystupovaly také ve světoznámém museu P.T. Barnuma v Americe.

Schopnost provozovatelů panoptika reagovat na aktuální dobové dění potvrzuje také vystavení voskových figurín lupičů Josefa Zemana a Václava Hály, „drzých lupičů z Letenské ulice“.

Kauza pouliční bitky letenských lupičů s hrdinými strážníky Václavem Kabátkem a Janem Váňou v lednu 1900 byla hojně komentována v denním tisku<sup>75</sup> a figuríny zločinců tak jistě do panoptika přilákaly množství návštěvníků.

<sup>69</sup> *Trabrovo museum a panoptikum*, Právo lidu, 317/1898, s. 7.

<sup>70</sup> *Trabrovo museum*, Národní listy 41/1899, s. 6.

<sup>71</sup> *Princezna Topaze*, MHMP, inv. č. 75839.

<sup>72</sup> *Doppeplmensch – plakát*, MHMP, inv. č. 42564-1-2.

<sup>73</sup> *Panoptikum Kosmos*, Pražský ilustrovaný kurýr 41/1900, s.3.

<sup>74</sup> *Záhadná smrt dámy s pomerančovou hlavou*, Národní listy 44/1901, s. 3.

<sup>75</sup> Např.: *Lupiči Zeman a Hála*, Pražský ilustrovaný kurýr, 23.1. 1900.

Panoptikum sídlilo na Ferdinandově třídě až do jara roku 1901. Po plánované demolici domu v němž se podnik nacházel se zřejmě vydalo na cesty po větších českých městech. Poslední zmínka o Panoptiku je z července 1904, kdy se podnik objevil na Náměstí Jiřího z Poděbrad v Praze.<sup>76</sup>

V kontextu panoptik a anatomických museí se v 90. letech odehrála také dvě představení „miniaturních lidských kuriozit“: Dobose Janose, který vystupoval v únoru 1896 v Moskevském panoptiku na Václavském náměstí, a Princezny Topaze, která se objevila na téže adrese v angažmá zmiňovaného Traberova panoptika v březnu 1899. Při srovnání obou případů překvapí na první pohled radikální odlišnost reprezentačních strategií užitých při prezentaci těchto dvou kuriozit. Na jedné straně odborně-medicínský diskurz prezentující Dobose Jánose jako „podivuhodný medicínský případ“, na straně druhé „miniaturní umělkyně“ Princezna Topaze, v jejíž prezentaci hrál důležitou úlohu humor a satira.

### 3.3 Dobos Janos v Moskevském panoptiku

První doklad o vystoupeních Dobose Jánose v Moskevském panoptiku představuje reklama z dobového tisku. Dobos Janos, který je zde popisován jako „miniaturní člověk“. V Praze vystupoval v spolu s tetovanou „americkou kráskou“ La Belle Irrene v únoru 1896. Moskevské panoptikum přitom mimo živých „kuriozit“ předvádělo rovněž sbírku více jak 300 voskových figurín.<sup>77</sup>

Zajímavější než poměrně stručné dobové reklamy lákající publikum k návštěvě vystoupení jsou životopisy obou angažovaných „specialit“, které se dochovaly ve sbírkách Muzea hlavního města Prahy.<sup>78</sup> Dvoustránkové letáky s obrázkem na titulní straně a krátkým textem objasňujícím původ a mimořádnou popularitu obou „kuriozit“ byly zřejmě rozdávány či prodávány během samotných produkcí a podávaly tak divákům doplňující výklad k přehídce a zároveň vodítko, jak mají tyto podivuhodné „kuriozity“ interpretovat. Srovnání obou životopisů jasně ukazuje, že pro každou kuriozitu byl zvolen odlišný způsob reprezentace. Zatímco životopis La Belle Irrene tvoří rozsáhlá narace o jejích životních osudech, odkazující užitým stylem k dobrodružným románům z prostředí divokého západu, Dobosův životopis vyznívá daleko střízlivěji a blíží se spíše stylu odborného vědeckého pojednání. Zatímco v případě tetované Američanky mohl čtenář spolu s pisatelem životopisu dešifrovat tajemné zednářské symboly, ukryté na jejím těle, u Dobose spíše žasl nad nekonečnou řadou uznávaných profesorů soudobé anatomie, kteří se Dobosovým podivuhodným případem zabývaly.

<sup>76</sup> *Panoptikum Kosmos*, Národní politika 196/1904, s. 7.

<sup>77</sup> *Moskevské panoptikum*, Národní listy, 38/1896, s. 7.

<sup>78</sup> *Lebensbeschreibung des Dobos Janos*, MHMP, inv. č.42569 ; *La Belle Irrene, die schöne tetovierte Amerikanerin*, MHMP, inv. č. 42570.

Životopis Dobose Jánose je oproti Belle Irrene nepoměrně kratší. Zmiňuje se nejprve o náhodném nalezení tohoto „podivuhodného chlapce“ („*Merkwürdiger Knabe*“) impresáři M. Varadim v roce 1892 v Maďarsku a dále uvádí jeho "abnormální" rozměry, o nichž v současné době diskutuje "celý učený svět" („*seitdem beffast sich die gelehrte Welt ununterbrochen mit demselben*“). V nejrozsáhlejší části textu pak autor vypočítává, kteří slavní profesori a badatelé se Dobosem zabývali. Jména profesorů a lékařů a jejich akademické tituly jsou přitom v textu zdůrazněna tučným písmem. V samotném závěru je čtenář seznámen s fyzickou kondicí Dobose Janose a jeho rodinným původem. Na zadní straně spisu se pak nachází chronologicky řazený seznam odborných přednášek různých odborníků, kteří se Dobosem zabývali. V seznamu lze nalézt rovněž pražského Mudr. Jindřicha Matiegku (1862-1941), zakladatele české antropologie a později také rektora Univerzity Karlovy, který svou přednášku o Dobosovi údajně pronesl 17. února 1896 v Praze.

Dobos je v podání tohoto spisu „abnormálně vyvinutým“ jedincem („*den abnormal entwickelten Knaben*“). Jeho „abnormalita“ je zde vyjádřena pomocí čísel („*ist Gegenwartig 15 Jahre alt und wiegt 10 kilo*“) a pomocí přirovnání k dítěti: jeho hlava „je velká jen jako hlava novorozence“ („*Der Kopf hat nur die Größe wie der eines neugeborenen Kindes*“). Abnormální status „malého Dobose“ dále definuje rovněž ilustrace na titulní straně životopisu. Dobos zde spočívá na dlani dospělého člověka jako hračka či domácí mazlíček a je jako pozoruhodná abnormalita předváděn čtenáři letáku coby imaginárnímu publiku. Toto vyobrazení se v dějinách přehlídek „lidských kuriozit“ objevuje opakovaně, podobně jako zobrazení dvojice „obra“ a „trpaslíka“.<sup>79</sup> I v tomto případě utváří kontrast mezi osobami jasnou hranici mezi „normálním“ a „abnormálním“ a situuje „odlišné“ tělo do podřízeného mocenského postavení.

Rozdílnost a mocenské postavení obou postav podtrhuje rovněž oblečení, zatímco větší postava je oblečena v elegantním smokingu a rukavičkách, Dobos má na sobě lidový kroj a husarské holinky s ostruhami, které zřejmě odkazují na jeho maďarský původ. Odkaz na maďarsko mohl mít v devadesátých letech 19. století také další konotace, které lze dnes bohužel jen stěží rozluštit.

V protikladu k jeho abnormálnímu vzrůstu pak v životopise stojí zcela „normální“ charakteristiky jeho fyzického stavu a osobnostního charakteru: Dobos „*ist im Übrigen ein gesundes Kind, lebt sehr regelmäßig, ist lebhaft und freundlich, spricht alles und bekundet großes Interesse für alles was er sieht und hört.*“ Také jeho inteligence je zde označována za "normální" až nadprůměrnou, byť je tato skutečnost podle odborníků stejně překvapivou, jako jeho abnormální vzrůst: „... *der Kleine Dobos zeigte sich überraschend vernünftig und verstandnisvoll*“. Tentýž profesor zároveň vyzdvihuje krásnou „souměrnost“ Dobosova těla („*die schöne Egalität aller Körperteile*“), což je charakteristika, která se v souvislosti s „liliputány“ objevovala velice často, a jak ještě ukážu v následující kapitole, zakládala důležitý rozdíl mezi „liliputány“ a obyčejnými „zrůdnými lidmi“.

<sup>79</sup> Např.: *Sinaun Sing Hpoo miniature man 1883, Prinzeß Lu Kleinste Dame der Welt 1930*, Sbíрка Jaap Best, [www.circusmuseum.nl](http://www.circusmuseum.nl), 14.11.2011.

Abnormální vzrůst, který je zde postaven do kontrastu s „normální“ postavou a do kontrastu s „normálními“ osobnostními charakteristikami a inteligencí Dobose Janose je nakonec opakovaně označován za „záhadu učeného světa“. Mimo doktora Matiegky se Dobosovi věnoval také Dr. Rudolf Ludwig Virchow (1821-1902) berlínský patolog známý také z jiných kauz lidských kuriozit.<sup>80</sup>

Virchow Dobose údajně podrobil kompletní, takřka dvouhodinové prohlídce. Přesto se mu dle pisatele nepodařilo spolehlivě objasnit příčiny Dobosova abnormálního vzrůstu. „Über die Entstehungsursache sind die Untersuchungen noch nicht abgeschlossen und steht das Urteil der Gelehrten noch aus.“



Ilustrace 3: *Lebensbeschreibung des Dobos Janos*, MHMP, inv. č.42569.

Životopis Dobose Jánose, „miniaturního člověka“ lze na základě dosavadních poznatků popsat nejspíše jako reprezentaci „podivuhodného medicínského případu“, která specifickým způsobem kombinuje rétoriku obdivu s odkazy na učený svět a diskurz dobové medicíny. Spis formálně připomíná odborné texty, uvádí přesná čísla, odvolává se na lékařské autority (Matiegka, Virchow) a přináší fakta o původu Dobose Jánose. Maďarský chlapec však do jisté míry zůstává hádankou opředenou tajemstvím, kterou se doposud nepodařilo

<sup>80</sup> Např. Kalra Hermanna Untana zmiňovaného v úvodní kapitole.

objasnit ani předním odborníkům.

Diskurz přehlídek tělesné „abnormality“ a diskurz vědecký (medicínský) se tedy v tomto typu reprezentace kříží a do jisté míry vzájemně podporují. Přehlídky využívají některých prvků typických pro odborný diskurz a legitimizují tak praxi vystavování odvoláváním se na autoritu odborníků. Odborníci jsou zde zase potvrzeni, jako autority jimž náleží posuzovat a rozhodovat o „normalitě“ resp. „abnormalitě“ lidského těla, jakkoliv zde abnormální tělo zdo zůstává do určité míry záhadou, kterou se moderní vědě doposud nepodařilo zcela uspokojivě vysvětlit.

### 3.4 Princezna Topaze v Traberově panoptiku

Na stejném místě, v domě na Václavském náměstí č. 35, vystoupila o tři roky později také dívka, nazývaná princezna Topaze. Již jméno pod níž byla vystavována napovídá, že se zde nejednalo o prezentaci medicínského případu. Spojení titulu princezny a diamantu nazvaného podle ostrova v Rudém moři dávalo tušit, že publikum bude mít v tomto případě čest spatřit cosi mimořádně vzácného a drahocenného. Titul princezny navíc komicky spojoval vysoký společenský status a nízký vzrůst „miniaturní umělkyně“ a zároveň dost možná nostalgicky odkazoval k zvolna mizejícímu světu šlechty a panovnických dvorů.

Svou úlohu hrály ve vystoupení princezny Topaze také humor a satira, což názorně dokazuje již reklama, která oznamovala její příjezd do Prahy. Propagační leták, který byl zřejmě rozdáván v pražských ulicích koncem března 1899 má podobu telegramu ze „země liliputánů“, jímž zve „nejmenší umělkyně“ princezna Topaze pražské obecnstvo k návštěvě Traberova Panoptika.<sup>81</sup>

Zprávy z dobového tisku popisují vystoupení princezny Topaze jako svého druhu divadelní představení. Princezna Topaze během svých vystoupení zpívala francouzské šansony, tančila a předváděla kouzelnické triky.<sup>82</sup> Následující ilustrace, která pochází z *Humoristických listů*, ji zachycuje v historizujícím divadelním kostýmu s parukou.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> *Princezna Topaze – telegram*, MHMP, inv. č. 75839.

<sup>82</sup> *Princezna Topaze*, Národní listy 79/1899, s. 3.

<sup>83</sup> *Princezna Topaze*, Humoristické listy, 24.3.1899, s. 4.



Proč se Michl vyzývá?

Po tom daru „české“ spořitelny.

Prohnilá vrba moravská.



„Že se nestydíte! Vy, takový notorický opilec, a chystáte podporu!“  
 „Prosim, teď je to v módě.“

Srbové sice říkají:

Jediné proto, že má dobré srdce a chce si umožnit bratrské obejmání Čechů, na jehož krk by jinak nedošel.

Miss May



„Tak ještě jednou jsi se zarcínila! Nu dobrá, skýneš mi alespoň svídné proutky na dobrodružný a oděvací občezance!“

Stará pani Austrie



„I ať si jde Milan do světa, nikdo ho tu nedrží! Lhou však, jak figura ukazuje.“

a princezna Topaze



nebyly a nejsou v Praze nic nového. My už dávno máme i takovou obryni i takovou trpaslič. vystupující současně a doplňující se tak, že čím více krčí se ta pidičce, tím více zas natahuje se to slonbídlo.

nechybila by zajisté, kdyby místo moderní roby oblékla si na čas tuto bývalou Thuniku. Tou by snad zapudila ten roj teutských nápadníků, který ustavičně ji oblétuje — na malou pro ni čest.

Ilustrace 4: Princezna Topaze, Humoristické listy, 24.3.1899, s. 4.

Klíčovým znakem připisovaným princezně Topaze ve všech dochovaných reprezentacích je její tělesná „odlišnost“, „abnormalita“ v kombinaci s příslušností ke společenské smetánce. Žádná reklama ani krátká zpráva z tisku neopomene zdůraznit její proporce („17 let stará a asi 67 centimetrů vysoká“), které z ní činí „největší zvláštnost na světě“, „miniaturní umělkyni“, popřípadě dokonce „nejmenší liliputánku na světě“. Podobně jako u Dobose Janose a jiných „liliputánů“ je i u princezny Topaze poukazováno na podivuhodnou „soulměrnost“ jejího těla a také skutečnost, že „viniká nevšední inteligencí, což u Liliputánů jest velmi vzácné“.<sup>84</sup> Důraz je pak konečně kladen na její popularitu, která z ní činí dobovou celebritu. Exaltovaná rétorika hovoří o „báječném úspěchu“. Nadšené zprávy informují, že: „Celá Praha přichází se podívat...včera i dnes panoval obrovský nával“. Článek představující Topaze pražskému publiku ji navíc přisuzuje také světovou kariéru a kontakt s nejvyššími společenskými kruhy a slavnými osobnostmi soudobého společenského dění. „Ačkoliv čítá teprve 17 let, cestovala již kolem světa a jako nejznamenitější žijící zvláštnost představena byla všem téměř panovníkům v Evropě a jinde, mezi jinými také prezidentu transválské republiky Krügerovi.“<sup>85</sup>

Rétorika užitá v případě princezny Topaze se nejvíce blíží rétorice obdivu, tak jak ji vymezila Garland Thomson. Topaze je neobyčejnou, obdivuhodnou atrakcí, světovou hvězdou, která na sebe poutá pozornost davů i významných osobností. V tomto případě se navíc k obdivu přidává i groteskně-humorný náboj, jehož je docíleno spojování protikladů a hrou s paradoxy. „Nejmenší umělkyně“ je „největší zvláštností“ světa, „miniatura“ vyvolává „obrovský úspěch“.

Postava „liliputánky“ nakonec v tomto případě slouží také k vipointování satirického vtipu, zaostřeného na domácí politické realie. Koncem března 1899 se v Humoristických listech objevila ilustrace, zobrazující vedle sebe princeznu Topaze a obryni Miss May Leach, která v únoru téhož roku vystupovala v Karlínském divadle Theatre Varieté (její vystoupení doprovázela také pětičlenná skupina Horváthových „trpaslíků“).<sup>86</sup>

Postava „obryně“, oblečená v dlouhé večerní róbě s kloboukem a velikou mašlí na zahalené šiji má ve tváři takřka nelidský výraz a její sukni zdobí nápis „požadavky Němců“. „Liliputánka“, která v karikatuře zastupuje „požadavky Čechů“, je nopak oblečena v lehce historizujícím kostýmu a předvádí s nejistým výrazem ve tváři zdvořilé pukrle u nohou „obryně“. Ilustraci vysvětluje doplňující komentář: „Miss May a princezna Topaze nebyly a nejsou v Praze nic nového. My už dávno máme i takovou obryni i takovou trpaslici, vystupující současně a doplňující se tak, že čím více krčí se ta pídice, tím více se natahuje se to slonbidlo.“ (viz. Obr.)

<sup>84</sup> *Princezna Topaze*, Národní politika 11.3. 1899, s. 5.

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 5. Ačkoliv se střední Evropy bezprostředně nedotýkaly, tzv Búrské války (1880-1902) byly v českém kontextu hojně debatovanou událostí, opředenou divokými představami o exotickém prostředí jižní Afriky a hrdinném vzdoru malého národa Búrů proti jejich mocnému protivníkovi. V českém tisku se pravidelně objevovaly zprávy z průběhu bojů a ilustrace zobrazující hrdé Búry vítězíci nad britskou přesilou. Symbolem vzdoru a dobovou celebritou se stal prezident Transvaalské republiky Paul Krüger (1825-1904) známý jako "strýček Paul", který byl od roku 1900 na cestě Evropou ve snaze získat podporu evropských politiků.

<sup>86</sup> *Theatre Varieté*, Národní listy 41/1899, s. 6.



Satirická rétorika Humoristických listů, kritizující groteskní neprůbojnost a „malost“ české politiky tváří v tvář monstrózním požadavkům Němců, si tak v tomto případě vypůjčuje některé rétorické prostředky charakteristické pro prezentaci „lidských specialit“ (paradoxní spojování a kontrastování velkého a malého) a zároveň vtahuje „liliputány“ (resp. „obryně“) do aktuálního politického dění v Praze resp. celé monarchii. Zdá se, že konkrétním politickým kontextem vzniku této karikatury byl jazykový spor mezi českými Němci a Čechy. Němcům se právě v roce 1899 podařilo dosáhnout odvolání Badenyho jazykových nařízení z roku 1897, která zrovnoprávňovala češtinu s němčinou ve vnitřním úředním styku na území Rakouska-Uherska.

Reprezentace „liliputánů“, které byly v devadesátých letech 19. století vytvářeny v panoptikách a anatomických muzeích tedy různou měrou využívají rétorické strategie, která pomocí hyperbolizovaných kontrastů a paradoxních spojení konstruuje abnormální jedince. „Miniaturní člověk“ či „nejmenší umělkyně“, jsou představováni jako obdivuhodné odchylky od „přirozené“ normy, při jejichž sledování si publikum potvrzuje normalitu vlastního těla.

Rétorika obdivu, potvrzující představy o tělesné ab/normalitě, se pak v jednotlivých případech kříží a prostupuje s jinými rétorikami. Jak jsem ukázal v první části kapitoly, v případě Dobose Jánose se na reprezentaci „abnormálního“ těla podílel také odborný (medicínský) diskurz, který Dobose představila jako „podivuhodný medicínský případ“ potvrzující a zároveň problematizující autoritu odborníků. V případě princezny Topaze byl naopak při reprezentaci „lidské kuriozity“ důležitější humor a obdivuhodná rétorika, prezentující princeznu jako slavnou osobnost. Rétorika obdivu se zde navíc prostupovala se společenskou satirou a umožňovala prostřednictvím odlišného těla kritizovat dobové společensko-politické poměry.

## 4. Velké liliputánské soubory a Theatre Varieté

Pouličním přehlídkám lidských „specialit“ a produkcím „kuriozit“ v panoptikách voskových figurín a anatomických muzeích povstala koncem 80. let konkurence, jíž nebyly schopny dlouhodobě odolávat. Podobně jako jiná evropská města i Praha získala ve druhé polovině 19. století svou velkou scénu zaměřenou na masovou zábavu ve velkém stylu, která by byla přístupná všem vrstvám pražského obyvatelstva, karlínské divadlo Theatre Varieté. Ve svých komponovaných večerech nazývaných „představení specialit“ spojovalo Varieté tradici cirkusových vystoupení, zvěřinců a kabinetů kuriozit s demonstracemi nejrůznějších technických novinek, jako fonografu a od roku 1896 také filmových projekcí. Od poloviny 80. let zde vystupovaly také „lidské kuriozity“, mezi nimi rovněž „liliputáni“ či „trpaslíci“. Oproti dřívějším vystoupením se nově jednalo o vystoupení velkých (často zahraničních) skupin s celovečerním revuálním programem. V následující kapitole bych se chtěl věnovat právě vystoupením velkých „liliputánských“ souborů na prknech Theatre Varieté. Nejprve sérii vystoupení souborů Karla Rosenfelda a Maxe Mauthnera v 80. a 90. letech 19. století, poté pozdější produkci Zeynardova liliputánského cirkusu „*na cestě Evropou*“ v první dekádě století 20. V poslední části kapitoly se obrátím k sérii několika novinových zpráv, které jednak specifickým způsobem tematizovaly praxi vystavování „lidských kuriozit“ a jednak názorně ukazují, jak se na přelomu 19. a 20. století proměnila představa „liliputána“ od „přírodní kuriozity“ k speciálně vycvičenému cirkusovému profesionálovi.

### 4.1 Karlínské divadlo Theatre Varieté

Karlínské divadlo *Theatre Varieté*, které bylo otevřeno roku 1881, bylo doslova „monstrózním“ projektem pražského podnikatele Eduarda Tichého (nar. 1822)<sup>87</sup>, jehož rodina divadlo provozovala až do vypuknutí 2. světové války. Divadlo bylo strategicky situováno na okraji města v blízkosti dělnických čtvrtí Karlín a Žižkov, jeho produkce ovšem necílila pouze na dělnické publikum. Divadlo bylo záhy propojeno s centrem města koněspřežnou dráhou a kromě levných vstupenek, které si mohl opatřit takřka každý, nabízelo také luxusní lóže pro zámožné publikum. Architekt Otto Ehlen navrhl divadlo po vzoru zahraničních zábavních podniků. Za neorenesanční fasádou se skrývala moderní scéna s hledištěm pro více jak dva tisíce návštěvníků, restaurací, barem a kavárnou. Samotná scéna a technické zařízení divadla byly uzpůsobeny tak aby zde mohly probíhat produkce velkých cirkusů. Jeden z nich, bruselský *Cirque Royal* Edwarda Wullfa také otvíral vůbec první sezónu divadla v roce 1881.<sup>88</sup>

Divadelní sezóna probíhala v Karlíně od září do dubna, přičemž večerní repertoár o 10-12 číslech se měnil vždy dvakrát do měsíce. Program „divadla specialit“ tvořila mimo jiné vystoupení akrobatů, exotických zvířat, drezůra koní, kouzelnické výstupy, hudební čísla, tanec a vystoupení zázračných střelců. Koncem 19.

<sup>87</sup> A. NOVOTNÝ, *Karlínské divadlo Varieté*, Praha 2001.

<sup>88</sup> A. NOVOTNÝ, *Karlínské divadlo Varieté*, Praha 2001.

století se zde odehrávala rovněž vystoupení příslušníků exotických kultur. Prahu navštívil folklórní soubor Rusů, Španělů, ale také arabských akrobatů, afrických „černochoů“ z kmene Wahamba, „tlupy“ severoamerických Siouxů a opakovaně také skupiny čínských kouzelníků.<sup>89</sup> Program divadla byl distribuován ve speciálních barevných brožurkách s obrázky, náklady na tisk zřejmě hradila reklama, která tvořila více jak polovinu sešítka. Reklamu a program divadla otiskovaly také nejčtenější pražské deníky, *Národní listy* a *Prager Tagblatt*.

Zvláštní popularitě se v *Thatre Varieté* těšila vystoupení, která se nějakým způsobem týkala těla, respektive hranic lidské tělesnosti. Kromě nejrůznějších akrobatů / akrobatek, zápasníků a tzv. *Kontortionistů*, hadích žen, krokodýlích mužů ovládajících nezvykle dlouhý pobyt pod vodní hladinou, nebo opičích mužů, kteří poukazovali na schopnost překonávat „přirozené“ lidské hranice<sup>90</sup> se ve *Varieté* objevovali také lidé, kteří dnes bývají označováni jako „postižení“. V dubnu 1888 tak zde například za účasti speciální deputace pražského Sokola vystupoval jednonohý americký akrobat H. Daré, dříve poštovní úředník, který přišel o nohu při železničním neštěstí. Novotného trefný postřeh o tom, že se zde jednalo o mimořádně působivou demonstraci lidské vůle v zápase s tělesným „postižením“, poněkud podráždí skutečnost, že Darého „bravury“ údajně doprovázel chorvatský šašek Antonelli zpěvem písně „*Jako růže ty jsi krásná*“.<sup>91</sup>

Na prknech karlínského divadla se několikrát objevil také Karl Hermann Unthan, zmiňovaný v úvodní kapitole. Unthan při v Karlíně předváděl celou řadu běžných každodenních činností (společenské stolování, holení, připalování cigarety), které ovšem zvládal pouze svými nohama. Mimo to obdivovalo publikum také jeho dovednost ve hře na housle.<sup>92</sup> Několik let po Unthanovi (1926) vystupoval s obdobným programem v Karlíně také Mr. Elroy, který předváděl jak dokáže bez rukou řídit osobní automobil. Na prknech karlínského divadla se v letech 1893, 1899 a 1910 představily také Sestry Blažkovy, o nichž jsem se rovněž zmiňoval v úvodní kapitole. Zdaleka největší úspěch však ze všech lidských kuriozit sklízeli právě „liliputání“ kteří se zde s různou četností objevovali od roku 1885 do roku 1932.

#### 4.2 Karl Rosenfeld a Max Mauthner

První z „liliputánských“ přehlídek na prknech karlínského divadla se údajně odehrála v květnu 1885 pod vedením Karla Rosenfelda a hudebního ředitele divadla Maxe Mauthnera. Jejich sedmičlenný soubor „liliputánů“ dorazil do Prahy z Magdeburku a byl ubytován v Hotelu U Modré hvězdy naproti Prašné bráně, tedy v hotelu v němž se tehdy ubytovávala ta nejzámožnější klientela. V *Theatre Varieté* vystupoval soubor v Readrově frašce „*Robert a Bertram*“ a předváděl též bohatý revuální program zahrnující zpěv kupletů a

<sup>89</sup> A. NOVOTNÝ, *Karlínské divadlo Varieté*, s. 90-94.

<sup>90</sup> Při zahajovacím představení sezóny roku 1901 se dle Novotného na prknech karlínského divadla objevil i Harry Houdini, předvádějící polykání jehel a vysvobození se z pout. (s. 33)

<sup>91</sup> A. NOVOTNÝ, *Karlínské divadlo Varieté*, s. 32.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 146-147.

koncert na mramorové nástroje.<sup>93</sup> Soubor uvedl kromě večerního představení také odpolední představení pro děti, „*Sněhurka a sedm trpaslíků*“: O dva roky později, v dubnu 1887 inscenoval Rosenfeld, patrně se stejným souborem další vystoupení, „*Malou Baronku*“. V roce 1889 pak karlínský hudební ředitel Max Mauthner sestavil vlastní „liliputánský“ soubor, který v Karlíně zřejmě působil několik dalších let.<sup>94</sup>

K vystoupení výše zmiňovaných souborů v Theatre Varieté se bohužel nedochovalo o mnoho více, než reklamy, které se pravidelně objevovaly v *Národních listech* a deníku *Prager Tagblatt*. Propagační zprávy uváděly mimo program vystoupení také jména a tělesné rozměry „liliputánů“ a upozorňovaly na úspěch, který jejich představení sklízelo v Berlíně. Názvy kupletů, které měly v představení zaznít, jako „*Weil ich noch verdorben werden kann*“ nebo „*Vodopád*“, který byl vydáván za „*tyrolskou národní píseň*“ dávají tušit, že dominující rétorikou určující charakter přehlídky byla nejspíše rétorika komická (groteskní). Domněnku by potvrdzovala skutečnost, že celou přehlídku měl završit jeden z liliputánů „*žertovnou scénkou*“ s názvem „*Herkules*“.<sup>95</sup> Jedinou rozsáhlejší zprávu, která by umožnila přesněji určit povahu „liliputánských“ přehlídek v Theatre Varieté uvádí ve své knize Antonín Novotný. Má se zde jednat o vzpomínku blíže nespecifikovaného Pražana, který sledoval průvod Rosenfeldových „liliputánů“ Prahou.<sup>96</sup>

*„Malý chlapec, dnes pořádně zestárlý, div nenechal na liliputánech oči, když dojezili po Národní třídě k vyústění Spálené ulice. Vezli je ve speciálních, podle jejich velikosti postavených laundrech, tažených shatelandskými poníky. V prvních třech či čtyřech vozidlech trpaslíci, odění fraky a cylindry, představovali svatební průvod, v němž nechyběli mládenci a družičky, doprovázející milence k manželskému snění. Kočí a lokajové ustrnuli na kozlíku v předepsané póze. Vrchol všeho byl vřazen na konci průvodu, kde čtyřspřež malých běloušů táhla jim přizpůsobenou karosu osmnáctého století, celou pozlacenou. V ní a okolo ní bylo vše, co k ní patřilo ve stylu doby: uvnitř rokoková dáma, vzadu na stupátku sluhové, v čele laufři a po stranách vozidla hajduci. Trpaslíci neseděli v korbách nehybně. Princezna pod bílou parukou kynula vějířem, družička krajkovým šátečkem a pánové smekali ob chvíli nažehlenou rouru cylindru.“*

Jakkoliv je hodnověrnost Novotným citovaného svědectví problematická, porovnání s obdobnými přehlídkami „liliputánů“ v zahraničí i s některými přehlídkami, které se v Praze odehrály v následujících letech by pravděpodobnost tohoto popisu spíše potvrdzovalo.

Jak jsou zde tedy „liliputáni“ prezentováni? Na první pohled je zřejmé množství znaků odkazujících k vysokému společenskému statusu a popularitě „trpaslíků“. Jejich oblečení (fraky, cylindry) a kočáry v nichž se vezou, postavy lokajů i některá gesta, která předvádí, jako smekání cylindrů nadšenému davu. Vedle dobových statusových symbolů se zde ovšem využívá také zjevných anachronismů, jako zlaté rokokové bričky, která, dle mého mínění posouvá vyznění celého představení směrem ke komické frašce. Posledním,

<sup>93</sup> *Theatre Variété*, *Národní listy*, 141/1885, s. 5.

<sup>94</sup> A. NOVOTNÝ, *Karlínské divadlo Variété*, s. 147-150.

<sup>95</sup> *Theatre Variété*, *Národní listy*, 141/1885, s. 5.

<sup>96</sup> A. NOVOTNÝ, *Karlínské divadlo Variété*, s. 149-150.

ale zdaleka ne nejméně důležitým prvkem je potom motiv „liliputánské“ svatby, který patrně odkazoval na slavnou „liliputánskou“ svatbu Toma Thumba a Lavinie Warren, kterou inscenoval P.T. Barnum v roce 1863 v New Yorku a kterou jsem popisoval v kapitole o severoamerické tradici *freakshow*. Pokud tomu tak skutečně bylo, pražský příklad by svědčil o značné propojenosti zábavního průmyslu v západním světě a obecně o intenzivní propojenosti tehdejšího světa, která umožňovala poměrně rychlé sdílení obrazových i textových reprezentací napříč kontinenty.

Z citované ukázky a dobové reklamy lze usuzovat, že prezentaci velkých liliputánských souborů v Theatre Varieté dominovala rétorika obdivu, spojující „abnormální“ tělesné znaky s vysokým společenským statutem „malých“ lidí. Rétorika obdivu se však spojovala také s rétorikou groteskní, která mohla sloužit k působivé satirizaci třídního rozvrstvení společnosti. V době kdy mohli úspěšní podnikatelé monarchie získávat šlechtické tituly a budovat si nákladná sídla eklekticky spojující historizující architekturu s výtvarky moderní civilizace se mohli „liliputáni“ vezoucí se „nadutě“ v rokokové ekvipáži stát účinným prostředkem zesměšňování bohatých a vlivných.

Následující případ, série vystoupení Zeynardova liliputánského cirkusu v českých a moravských městech na počátku 20. století ukáže, že ačkoliv se přehlídky velkých „liliputánských“ souborů na přelomu 19. a 20. století postupně rozrůstaly a neustále vylepšovaly svůj program, reprezentační strategie užívané při prezentaci „liliputánů“ se příliš neměnily.



Ilustrace 5: Zeynard's Liliput-Troupe, (pohlednice), divadelní sbírka Národního muzea v Praze.

### 4.3 Zeynardův liliputánský cirkus na cestě Evropou

Propagační pohlednice Zeynardova liliputánského souboru, na níž je tužkou poznamenáno datum 20. ledna a místo vystoupení, „*Hotel Königsberg*“ v západočeském Chodově (*Chodau*), nápadně připomíná Novotným zmiňované vystoupení „liliputánů“ na pražské Národní třídě.<sup>97</sup> Byť od sebe obě vystoupení dělí zhruba patnáct let, setkáváme se v nich v podstatě se stejnými prvky. Kočáry tažené poníky, historizující kostýmy, postavy sluhů, které spolu s monumentální architekturou v pozadí „zmenšují“ herce „liliputánského“ souboru a zároveň vypovídají o jejich společenském postavení. Přesto lze v případě Zeynardova souboru poukázat i na jednu „novinku“ v prezentaci „liliputánů“ a sice jejich uniformizaci či homogenizaci, kterou ukáží v následující části této kapitoly.

Americký soubor Andrease Zeynarda, známý pod názvem „*Zeynard's Marvellous Midget Circus*“, (či „*A. Zeynards Liliputaner Specialitäten Truppe*“) pobýval v Čechách a na Moravě v roce 1906. Zdá se, že soubor se svou produkcí navštěvoval především menší města Čech a Moravy. Mikulovský týdeník, který o návštěvě Zeynardova souboru podává zevrubnou zprávu uvádí, že soubor postupně navštívil moravská města Šternberk (*Sternberg*), Uničov (*Neustadt*), Brno (*Brünn*), Olomouc (*Olmütz*) a Hodonín (*Göding*)<sup>98</sup>. Výše uvedená pohlednice, která se dochovala ve sbírkách Národního muzea, zase dokládá, že soubor vystoupil také v Chodově nedaleko Karlových varů.

Zdaleka nejzajímavější doklad o vystoupeních Zeynardova souboru v Čechách a na Moravě představuje cestovní truhla, která měla údajně tomuto souboru patřit. Truhla, která je v současnosti majetkem soukromého sběratele, je zevnitř vylepena několika barevnými plakáty Zeynardova cirkusu. Jedná se o barevné litografie z nichž minimálně jedna prokazatelně pochází z dílny německého grafika Adolpha Friedländera (1851-1904), jehož hamburská tiskárna navrhovala a tiskla plakáty pro mnoho cirkusových a divadelních souborů v Německu a ostatních zemích západní a střední Evropy. Jedná se o následující plakát, který pochází z roku 1901.<sup>99</sup>

<sup>97</sup> Pohlednice pochází z Divadelní sbírky Národního muzea v Praze.

<sup>98</sup> Nikolsburger Wochenschrift, 29/1906, s. 1.

<sup>99</sup> Friedländerovy grafiky lze mj. dohledat na: *Sbírka Jaap Best*, [www.circusmuseum.nl](http://www.circusmuseum.nl), (poslední přístup 14.11.2011).





Ilustrace 7: Zeynards Liliputaner-Trupe, (pohlednice), soukromá sbírka.



Ilustrace 8: Fiedländerův plakát Zeynardových liliputánů 2, Sbirka Jaap Best, [www.circusmuseum.nl](http://www.circusmuseum.nl).



#### 4.4 Skandály s liliputány

Až do této chvíle jsem se zabýval výhradně textovými a obrazovými reprezentacemi „liliputánů“, které vznikaly v přímé vazbě na „přehlídky lidských kuriozit“, především jako jejich reklama a propagační materiály. V následující části kapitoly bych chtěl do hry vtáhnout také několik dobových zpráv, které praxi vystavování „lidských kuriozit“ tematizují zvnějšku, z perspektivy diváka. Ukazuje se, že ačkoliv jsou tyto zprávy často kritické, kritika v nich nemíří na samotnou legitimitu přehlídek, jako spíše na špatnou kvalitu jejich provedení a ve valné většině zpráv především na nedůstojné zacházení s „malými“ performery. Co se reprezentace „odlišného“ těla týče, představují tyto zprávy zajímavé spojení rétorických strategií užívaných samotnými přehlídkami a výrazné sentimentalizace, která umožňuje vyjádřit soucit s „trpícími liliputány“. Stylově se tyto zprávy nejvíce blíží „černé kronice“, která byla koncem 19. století nedílnou součástí každého deníku. Charakteristickou tohoto stylu je používání nejrůznějších dramatizujících prvků jako hyperbol, přirovnání a dramatizovaných promluv aktérů skandálního případu, jejichž cílem je vyvolat vzrušení a pohoršení čtenáře.

Předložené texty navíc ukazují ještě jednu podstatnou skutečnost, která umožňuje preciznější interpretaci již zmiňovaných reprezentací Rosenfeldova a Zeynardova souboru, totiž úzký vztah „liliputánů“ a cirkusového světa. Následující texty ukazují, že „lilipután“ přelomu 19. a 20. století již není jen abnormálně vzrostlým jedincem, ale profesionálem, jehož tělo odpovídá určitým přesně stanoveným kritériím (výška a souměrnost jednotlivých částí těla), a který prošel speciálním výcvikem, tj. ovládá některou z cirkusových disciplín.

První zpráva, kterou se zde chci zabývat, vyšla v *Národních listech* zhruba rok před prvním vystoupením Rosenfeldova souboru pod názvem „*Trpaslík a jeho matka*“.<sup>101</sup> Pisatel v ní upozorňuje na kauzu úmrtí „liliputánského dítěte“ Lily Evansové, která podlehla týrání jehož se na ní měla dopustit její vlastní matka, respektive impresárió, který Lily vystavoval v jistém zábavním podniku v londýnské ulici *Albert Street*. V duchu skandalizující rétoriky zde autor zprávy hovoří o „*křiklavém případě nepřirozené surovosti*“. Matka dítěte je popisována jako „*krkavčí matka*“, která se nestarala o to, jak je s jejím dítětem zacházeno a byla by údajně ochotna prodat i mrtvolu svého dítěte, kdyby včas nezakročil spravedlivý soud. Zpráva je dramatizována replikami ze samotného soudního přelíčení a popisy bouřlivé atmosféry, kdy „*Matku musela policie chránit před lynčováním rozhořčeného davu*“. Mimo tuto skandální rétoriku, která byla jinak v *Národních listech* charakteristická především pro zprávy z černé kroniky, využívá článek také prvků typických pro rétoriku „liliputánských přehlídek“. Uvádí tělesné rozměry dítěte a používá také deminutiv, jak se ukazuje například při popisu pohřbu „trpasličího“ dítěte: „*Mrtvola nebohého ubožáka ležela v rakvičce 13 a 1/2 palců dlouhé, 6 palců široké a 4 a 1/2 palce vysoké, na víku byl nápis: Lily Evansová, trpaslík... v ulicích stálo množství lidí žasnoucích nad malou rakvičkou*“. Zpráva tedy propojuje skandální rétoriku s

<sup>101</sup> *Trpaslík a jeho matka*, *Národní listy*, 245/1884, s.3.

rétorikou sentimentu a soucitu ústící v kritiku poměrů panujících v prostředí přehlídek „lidských kuriozit“, zároveň ale ukazuje fascinaci "odlišným" a reprodukuje rétoriku typickou pro samotné přehlídky.

Na případ surového zacházení s „liliputány" upozornily v *Národní listy* opět roce 1893 také. Novinový článek s názvem „*Švindl s The Liliputs*" popisuje neslavné vystoupení pražského liliputánského souboru „The liliputs" v Humpolci.<sup>102</sup> Zpráva je opět zajímavá propojením rétoriky skandálu a rétoriky sentimentální. Autor sice lituje osudu „liliputánů": „*Nebohé děti jsou hodny politování neboť se jim nedostává náležité výživy, jinak by lépe vypadaly*", rozhořčení zde nicméně vyvolává spíše skutečnost, že publikum za své peníze nevidělo to, co jim impresárió Müller nasliboval. „*Opona se vyhrnula a co vidělo obecenstvo? Dvě nesouměrné postavy malých zakrslých lidiček jakých v životě celé řady potkáváme na ulici...chlapec s přilepenými kníry, oděný v neumělou husarskou uniformu, přednesl nějakou bezcennou deklamaci...pak následovalo několik neuměle provedených eskamoterských kousků, opět deklamace a bylo po představení*". V citovaném úryvku se názorně ukazuje, že ne každý „abnormální" (zde „zakrslý") člověk by se automaticky stával „liliputánem". „Lilipután" je v podání rozhořčeného humpoleckého občana speciálně vycvičeným cirkusovým umělcem, obdařeným „souměrností" tělesných proporcí. Teprve tyto „kvality" činí z „malých zakrslých lidiček" skutečné „liliputány", jak ukazuje i následující kauza z roku 1895.

V únoru 1895 se v *Národních listech* objevilo několik zpráv reflektujících kauzu agenta Procházky ze Žižkova, „*jenž hodlal dohoditi zakrslá děvčátka obuvníka Václava Smutného ze Sezemic řediteli Ritterovi do Stralsundu*".<sup>103</sup> Procházka byl spolu s dětmi zadržen poprvé na cestě z Humpolce do Prahy, podruhé potom tajným agentem přímo v Praze a byl předveden k výsledku na Policejní ředitelství. Po předložení veškerých dokladů a smlouvy uzavřené mezi Václavem Smutným a ředitelem Ritterem byl opět propuštěn na svobodu. Na případu je možná nejzajímavější, že emoce vzbuzovala především skutečnost, že české děti měly být prodány do Německa. Co se reprezentace „liliputánů" týče, ukazuje se zde opět ostrá hranice mezi pouhými „zakrslými" jedinci a skutečnými „liliputány". Zpráva uvádí rozhovor mezi agentem Procházkou a Václavem Smutným, který předcházal sjednání zmiňované dohody. Smutný si v rozhovoru stěžoval, že zatímco jeho syn „*i jako trpaslík*" dovede najít poctivou práci a vydělat si tak na svou obživu, jeho „zakrslé" dcery do služby nikdo přijmout nechce. Procházka mu na to měl odpovědět, že: „*I trpaslíci mohou se slušně a poctivě uživit a sice vystupováním jako Liliputáni na veřejných jevištích ... jsou li duševně v normálním stavu a mají li určitou míru a váhu*".

Zprávu uzavírá sentimentální litování osudu „zakrslých" dívek : „*Trapný byl pohled na ubohá dvě zakrslá děvčátka ve stáří 10 a 12 let. Nemají tělesné výšky ani jako mnohé 4 až 5 leté dívky. Byly oblečeny chudě, jsou však veselé a v oddělení IV. Na policejním ředitelství se jim líbilo, obdrželiť zde mnoho lahodných zákusek.*"

Stejně jako v předchozích případech lze tedy i zde konstatovat užití sentimentální rétoriky, skandalizujícího

<sup>102</sup> *Švindl s The Liliputs*, *Národní listy*, 26.2./1893, s.3

<sup>103</sup> *Odkud pocházejí liliputáni?*, *Národní listy*, 59/1895, s. 3

stylu a představy „liliputána" jako profesionálně vycvičeného performerera.

V citovaných textech z osmdesátých let 19. století se objevilo několik zajímavých momentů. Jednak z nich lze částečně rekonstruovat sociální praxe fungování „liliputánských" přehlídek (získávání nových členů, poměry panující uvnitř přehlídek) a jednak ukazují na několik důležitých trendů v imaginaci „odlišného" těla a dobové názory na samotné přehlídky lidských kuriozit.

Za prvé, „Liliputáni" byly v těchto textech podány jako estetizovaní profesionálové – speciálně vycvičení jedinci, obdaření „soulměrností" těla. Za druhé, v textech se objevila kritika „přehlídek lidských kuriozit"m která ovšem nesměřovala na legitimitu přehlídek, ale na nespravedlivé zacházení a neférové jednání impresáriů a pořadatelů těchto přehlídek.

V závěru by bylo potřeba osvětlit možné důvody „vykořisťování" "liliputánů". Zprávy o špatném zacházení se koncem 19. století objevovaly prakticky jen v souvislosti s „liliputány". Je dost dobře možné, že to bylo způsobeno právě zmiňovanou „zaměnitelností" „liliputánů". Impresáριο mohl do své skupinky kdykoliv přibrat nového „liliputána" a propustit namísto toho jiného, který například požadoval vyšší plat. U "siamských dvojčat" či "bezrukých zázraků", tedy „odlišností" které byly „vzácnější" si podobné jednání dovolit nemohl.

Zprávy o špatném zacházení s „liliputány" s přelomem 19. a 20. století utichají. Jak ještě ukážu, v následujícím období se naopak budou objevovat spíše pozitivní hlasy zdůrazňující dokonce nezbytnost freakshow jakožto instituce, v níž mohou „odlišní" uplatnit svůj „talent" a získat společenské uznání.

## 5. Singer's Midgets v karlínském divadle Theatre Varieté.

Koncem dvacátých let se karlínské divadlo Theatre Varieté opět stalo dějištěm velké „liliputánské“ přehlídky. V únoru 1928 se na prknech divadla objevila světově proslulá „liliputánská“ skupina Singer's Midgets. Singerovi „liliputáni“ byli jedním z nejznámějších „liliputánských“ souborů své doby. Skupinu založil v letech 1912-1913 vídeňský promotér Leo Singer (1877–1951)<sup>104</sup>. Ve Spojených státech i v Evropě byly touto dobou populární tzv. „liliputánská městečka“. Jedno z prvních založil na *Coney Island* v New Yorku v roce 1904 Samuel W. Gumpertz.<sup>105</sup> V těchto zábavních parcích, inspirovaných „liliputánskými“ městy z Gulliverových cest Jonathana Swifta, se nacházely různé miniaturní budovy, pevnost, hasičská zbrojnice, divadlo a rodinné domy obydlené často i několika stovkami „liliputánů“. Singerův vídeňský projekt začínal také jako „liliputánské městečko“ (*Liliputstadt*) v zábavním parku Benátky (*Venedig*) v Prateru. Soubor zhruba třiceti „trpaslíků“, z nichž mnozí pocházeli také z českých zemí<sup>106</sup>, se později vydával na turné po evropských metropolích. Po vypuknutí první světové války se celý soubor přesunul za oceán a stal se součástí tamní *freak* kultury. Kontakt s Evropou nicméně zcela neztratil, neboť se často vydával na zahraniční turné, právě jako v roce 1928, kdy navštívil Prahu.

Ve Spojených státech začal Singer spolupracovat také s filmovým průmyslem. Členové jeho souboru se objevili ve filmech jako *They Gave Him a Gun* (1937), *Block Heads* (1938) nebo ve westernu *The Terror of The Tiny Town* (1938), jehož obsazení tvořili výhradně liliputáni. Největším filmovým projektem pak byla pro Singera spolupráce na *Čaroději ze země Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939), pro který zajišťoval všech 124 „liliputánů“ do rolí *Munchkins* (Mlaskalové). Soubor zanikl zhruba v polovině 40. let, tedy v době, kdy již přehlídky tělesných „kuriozit“ v Evropě i Americe ztrácely svou dřívější oblibu a postupně byly vytlačovány na okraj zábavního průmyslu.

Návštěva Singerova souboru v Praze vzbudila velký ohlas publika i dobových médií, o čemž svědčí velké množství nejrůznějších zpráv z dobového tisku. Nejobsáhlejší článek, zevrubně popisující celou skupinu a její triumfální příjezd do města, vyšel hned den po příjezdu souboru, 3. února 1928 na třetí straně Národních listů.<sup>107</sup> Pobytu Singer's Midgets v Praze věnovala pozornost rovněž *Národní politika* a časopis *Pestrý týden*, krátká zpráva se objevila také ve *Věstníku Hlavního města Prahy*. Velkou pozornost pak souboru věnovaly také *Humoristické listy*.

Ještě dříve, než přistoupím k analýze rétorických strategií užívaných při reprezentaci Singerovy skupiny, pokusím se na základě dochovaných zpráv rekonstruovat průběh jejich pražského pobytu.

Třicetičlenný soubor *Singer's Midgets* dorazil na pražské Wilsonovo nádraží speciálně vypraveným vlakem z Vídně 2. února 1928. Jak shodně konstatují *Národní listy* i *Národní politika*, nadšené davy očekávající

<sup>104</sup> STEPHEN COX, *The Munchkins of Oz*, Cumberland 2002. FREDERICK DRIMMER, *Obludárium aneb kabinet lidských kuriozit*, Praha 2010, s. 279-280.

<sup>105</sup> FREDERICK DRIMMER, *Obludárium aneb kabinet lidských kuriozit*, Praha 2010, s. 278-281.

<sup>106</sup> *Češi mezi americkými liliputány*, *Národní politika*, 38/1928, s.5.

<sup>107</sup> *Revue, v níž tančí, hrají a zpívají – liliputáni*, *Národní listy* 28/1928, s. 3.

příjezd světových hvězd zavalily okolí nádraží a policie tak byla na několika místech nucena zcela zastavit dopravu. Z nádraží se umělci i se svým doprovodem přemístili luxusními automobily do hotelu Saský dvůr. Jejich kostýmy, rekvizity a také nejrůznější cvičená zvířata (malí koníci, oslíci, cvičení psi a tři „trpasličí“ indiští sloni) později dorazily v nákladním vagónu na nádraží ve Vršovicích. Ještě téhož dne přišly *Národní listy* ve svém večerním vydání s obsáhlým článkem o slavném souboru a o revue s názvem „Červená, stát!“ ve které měli *Singer's Midgets* v karlínském divadle *Theatre Varieté* hostovat. Celovečerní představení, jehož autorem byl Karel Hašler<sup>108</sup>, sestávalo z hudebních i dramatických kusů doprovázených bohatou výpravou. Obecenstvo se mohlo těšit na vystoupení „liliputána“ v roli čínského kouzelníka, tančící „liliputánské girls“, kovbojské kousky na koních, římské závody na trigách, produkci „liliputánského“ jazzbandu, sólové pěvecké výstupy „liliputánské“ subretistky a tenora a konečně na drezůru posvátných indických slonů.

Představení, které bylo dle dobových zpráv poměrně nákladnou záležitostí, vyžadovalo také náležitou propagaci. Proto se, zvláště ve druhé půlce měsíce, kdy již zřejmě zájem o představení poněkud upadal, „liliputáni“ objevovali stále častěji také v pražských ulicích. Dle *Národní politiky* se například 21. února objevili na staroměstské radnici, aby zde slavnostně položili věnec k hrobu Neznámého vojína. Reportáž pak bez bližšího upřesnění uvádí, že z radnice se celá skupina vydala na Pražský hrad.<sup>109</sup> O několik dní později se v novinách objevila reklamní fotografie, na níž si pět členů souboru prohlíží obchodní dům Brouk a Babka na Belcrediho třídě v Praze VII.<sup>110</sup>

Soubor se s Prahou rozloučil koncem února 1928.

### 5.1 „Co je malinké, to je hezounké“

Na barevném plakátě Singerových „liliputánů“, který mohli pravděpodobně spatřit i návštěvníci jejich pražského vystoupení<sup>111</sup>, lze vysledovat hned několik znaků, typických pro reprezentaci odlišného těla ve dvacátých letech 20. století. Dvacet z třiceti členů Singerova souboru a část jejich zvířecího doprovodu je na tomto barevném plakátu shromážděno na pozadí kulís romantické krajiny. Celou skupinu sledujeme z povzdálí, obrazu přitom na první pohled dominují jezdec na slonu umístěný v centrální části scény a postavy tři lokajů v lehce historizujících uniformách, „rámuje“ obraz po obou stranách a uprostřed. Ostatní členové souboru jsou rozděleni do menších skupinek: skupinka pánů ve fracích zdraví publikum pozdvíženými cylindry, dámy ve večerních róbách opatrují jednoho z dětských členů souboru a dvě dámské dvojice si užívají projížďku drožkou řízenou gentlemany v bílých rukavičkách. Plakát zaujme na první pohled pestrostí barev a kombinací znaků odkazujících k vysokému společenskému statusu (společenské oblečení, jízda drožkou jako kratochvíle vyhrazená honoraci) a exotice (přítomnost indických slonů a jejich krotitele v orientálním kostýmu, palma v pozadí obrazu). Podstatnou úlohu zde hrají postavy lokajů, které jednak

<sup>108</sup> *Revueální společnost trpaslíků přijede do Prahy*, *Národní listy* 31/1928, s. 3. Hašler údajně touto revue reagoval na zavedení prvního pražského světelného semaforu v roce 1927.

<sup>109</sup> *Zajímavá návštěva na pražské radnici*, *Národní listy* 22.2./1928.

<sup>110</sup> *Pestrý týden*, 25.2./1928, s. 19.

<sup>111</sup> Obrázek lze najít volně na internetu, například: <http://www.flickr.com/photos/castlekay/3862148307/> (poslední přístup 26.5.2011).

vypovídají o mocenských vztazích mezi jednotlivými postavami na obraze (sluha a pán) a společenském statusu zobrazených, jednak ale také pozorovateli poskytují měřítko, jehož prostřednictvím je teprve vytvářen „abnormální“ vzrůst „liliputánů“.



Ilustrace 9: Singers Midgets, (plakát), <http://www.flickr.com/photos/castlekay/3862148307/>.

Exotiku a znaky vysokého společenského postavení ve spojení s tělesnou odlišností lze sledovat i v článku *Revue, v níž tančí, hrají a zpívají – liliputání*, který vyšel v *Národních listech* vzápětí po příjezdu Singerova souboru do Prahy.<sup>112</sup> Obrazový doprovod článku tvoří opět vyobrazení „liliputánského“ krotitele slonů, na druhém obrázku je pak kouzelník s asistentem, oba v orientalizujících kostýmech, tentokrát v čínském stylu. Rovněž samotný revuální program souboru, tak jak je popsán v *Národních listech*, obsahuje exotické prvky, jako „římské závody na trigách“ nebo „cowboyské výkony na koních“. Příslušnost k nejvyšším společenským vrstvám se zde spojuje s popularitou a jedinečností. Soubor procestoval všechny evropské i zaoceánské metropole, cestuje soukromým vlakem, nocuje v luxusním hotelu, těší se stále přízni diváků a poutá na sebe rovněž pozornost filmařů. Podstatným znakem, který odkazuje k mimořádnému společenskému postavení „liliputánů“ a který se opakuje v mnoha dalších reprezentacích, jsou také vysoké (často až přemrštěné) požadavky na honoráře, které například *Národní listy* uvádějí v přesné výši.

Zdůraznění tělesné odlišnosti „liliputánů“, které je na plakátu dosaženo pomocí konfrontace s „normální“

<sup>112</sup> *Revue, v níž tančí, hrají a zpívají – liliputání*, *Národní listy* 28/1928, s. 3.

tělesnou výškou, je v textových reprezentacích dosahováno nejčastěji uváděním jejich přesných tělesných rozměrů a také častým užíváním deminutiv. V obsáhlém článku *Národních listů* pojednávajícím příjezd Singerova souboru do Prahy je například užíváno výrazů jako: „*divadelní soubor maličkých lidiček*“, „*liliputánek*“. V souvislosti s jejich pražským vystoupením se pak zmiňuje rčení: "*co je malinké to je hezounké*".

Často využívanou rétorickou strategií byla také infantilizace „liliputánů“. Komické vyznění některých reprezentací bývalo často postaveno přímo na záměně liliputánů za děti, jako v případě článku Jaroslava Máchy „*Liliputáni v Praze*“.<sup>113</sup> Mácha, který se ve svém článku vydává přivítat „liliputánský“ soubor na nádraží, omylem zamění členy souboru za pana Racka ze Smíchova a jeho pět kluků, kteří se zrovna vrací z výletu do Říčan. V článku, který referuje o odjezdu souboru na přelomu února a března 1928, se zase několik chlapců v „přestrojení“ za „liliputány“ snaží proniknout do biografu na mládeži nepřístupný film.<sup>114</sup>

Další znaky, které odkazují k dětství, se týkají chování „liliputánů“. Členové souboru se chovají bezelstně, přátelsky a důvěřivě. Lilipután Mr. Njavey se například nechá usadit na Máchovo rameno a přímo do ucha mu bez vyzvání začíná vyprávět o liliputánském rodinném životě.<sup>115</sup> Jako malé děti se ovšem „liliputáni“ dle dobových zpráv chovají i co se týče vyjednávání o výši vstupného. Časté poznámky jako: „*Přes to, že jsou to maličcí lidé, liliputáni, musíme na ně prozraditi, že mají jinak docela velké požadavky*“, nebo: „*Liliputánkům musela býti zaručena 10.000 Kč denní garancie*“<sup>116</sup> mohou být chápány jako narážky na dětskou umanutost a neschopnost kontrolovat vlastní majetnické sklony.

## 5.2 Hra paradoxů

Dominantní řečnickou figurou pořadající vztahy mezi jednotlivými znaky, které se opakovaně objevují v reprezentacích Singerových „liliputánů“ je paradox, spojování vzájemně protichůdných znaků. Nejčastěji proti sobě stojí znaky odkazující k dětství či „podprůměrnému“ vzrůstu a znaky poukazující na vyspělost a společenskou prestiž. Josef Mácha například píše: „*Poznal jsem hned že jsou to inteligentní lidé, třeba každý vypadal jako čtyřletý maminčin mazlíček, připravený každé chvíli vlézt za jejími zády na meruňkovou zavařeninu*“.<sup>117</sup> Také celá řada vtipů, která se objevilo v souvislosti s návštěvou Singerova souboru v Humoristických listech<sup>118</sup> byla založena na paradoxech. V rozhovoru dvou pavlačových tet je například zcela očividný poznatek, že „*čím větší páni, tím větší platy*“ zpochybněn tvrzením, že: „*Ti liliputáni ve varieté právě čím jsou menší, tím více berou*“. Paradox se rovněž uplatňoval ve sloganech typu: „*Malí návštěvníci zajistili divadlu Varieté velkou návštěvu*“.

<sup>113</sup> JAROSLAV MÁCHA, *Liliputáni v Praze*, Humoristické listy 2.3./1928, s. 148-149.

<sup>114</sup> *Žertem i pravdou*, Národní listy březen/1928, s. 3.

<sup>115</sup> J. MÁCHA, *Liliputáni v Praze*, s. 149.

<sup>116</sup> *Revue, v níž tančí, hrají a zpívají – liliputáni*, Národní listy 28/1928, s. 3.

<sup>117</sup> J. MÁCHA, *Liliputáni v Praze*, s. 149.

<sup>118</sup> *Jásejte ženy, jásejte panny, v Praze teď máme Liliputány*, Humoristické listy, 17.2./1928, s.114.

Hyperbola, která byla tradičně klasickou řečnickou figurou užívanou při reprezentaci tělesné odlišnosti<sup>119</sup>, se uplatňuje i v zobrazeních *Singer's Midgets*. Obrazové i textové reprezentace často užívají superlativů a výrazů jako *raritní*, *originální* či *atrakce non plus ultra*. Soubor je prezentován jako světová rarita, která již navštívila všechny evropské i americké metropole, a která vyvolává nebývalou pozornost diváků po celém světě. Co se vzrůstu „liliputánů“ týče, docházelo k hyperbolizaci jejich „podprůměrného“ vzrůstu, ať už kontrastem s „normálními“ postavami, nebo častým užíváním deminutiv.

Komplexní souhrn znaků užívaných při reprezentaci „liliputánského“ souboru dobře ilustruje následující obrázek části Singerova souboru na návštěvě v obchodním domě Brouk a Babka na tehdejší Belcrediho třídě v Praze VII.<sup>120</sup> Jedná se o jednu ze dvou fotografií souboru během jejich návštěvy v Praze, které se mi doposud podařilo vypátrat.



Ilustrace 10: *Singer's Midgets* v obchodním domě Brouk a Babka, (reklamní fotografie), *Pestrý týden*, 25.2./1928, s. 19.

Fotografie je součástí celostránkové inzerce zmiňovaného obchodního domu v časopise *Pestrý týden*. Nachází se pod ní následující komentář:

<sup>119</sup> R. BOGDAN, *Freak Show*, s. 108.

<sup>120</sup> *Pestrý týden*, 25.2./1928, s. 19. Belcrediho třída, dnes: Milady Horákové v Praze 7, Holešovicích.



„V Pražském Varieté vystupující Liliputáni navštívili též obchodní dům Brouk a Babka, jehož prohlídka byla jim velkým překvapením. Domnívali se, že tak velké obchodní domy jsou pouze v cizině.“

Podobně jako na předchozí ilustraci je i zde tělesná odlišnost „liliputánů“ zdůrazněna kontrastem s „normálními“ postavami, které stojí po obou stranách skupinky a poskytují „zranitelným“ umělcům doprovod a ochranu. Snadno si dokážeme představit, že nad „liliputány“ vykonávají také dohled (děti přeci bez dospělého doprovodu nemají v obchodním domě co pohledávat). Tělesná odlišnost a dětské rysy jsou pak paradoxně kontrastovány se znaky bohatství a vysokého společenského statusu, který se nejvýrazněji odráží na oblečení a celkové vizáži. Pánové mají vlasy přičesané brilantinou, naleštěné boty, kabáty moderního střihu, kožich. Také jejich klobouky (zdá se, že jde o typ klobouku nazývaný *Homburg hat*, nebo o klobouk nazývaný *Fedora*, případně německy *Filzhut*) poukazují na vyšší společenský status. Dáma má kožich, kabelku a tehdy populární pokrývku hlavy nazývanou ve dvacátých letech *Cloche*.

Vztah mezi obchodním domem a *Singer's Midgets* je pak v komentáři konstruován na principu metafory. „Liliputáni“ jsou, s použitím paradoxu a hyperboly, „malými představiteli velkého světa“, podobně jako je obchodní dům Brouk a Babka „překvapivě velkým úkazem v jinak malých českých poměrech“. Reklama tak vtipně využívá rétoriky užívané při prezentaci odlišného těla a pomocí metafory přenáší na obchodní dům Brouk a Babka charakteristiky spojované s „liliputánským“ souborem: světovost, popularitu, unikátnost a vazby na nejvyšší společenské vrstvy.

### 5.3 Obdiv, roztomilost a groteska

Výše charakterizovaná souhra označujících, odkazujících ke společenskému statusu, dětství a exotice, by se nejspíše blížila rétorikám obdivu a exotiky, tak jak je popsala Garland-Thomson. Singerovi „trpaslíci“ byli skutečně reprezentováni jako rozmazlené aristokratické děti, příslušníci vyšších tříd, kteří se během svých vystoupení oblékali do exotických kostýmů, odkazujících k dobové imaginaci dálného východu (indičtí sloni, čínský kouzelník) a divokého západu (kovbojské rodeo). Tyto rétorické strategie se objevovaly již v předchozích případech reprezentace „liliputánů“ a nebyly tedy ničím novým. Pražské reprezentace *Singer's Midgets* však byly podle mého mínění utvářeny také dalšími rétorikami, o kterých sice Garland-Thomson nehovoří, které jsou ovšem pro interpretaci pražských vystoupení Singerova souboru důležité. První z nich souvisí s infantilizací „liliputánů“ a spolu s americkou badatelkou Lori Merish ji budu v následujícím výkladu nazývat rétorikou roztomilosti (*cuteness*).<sup>121</sup> Druhá rétorika souvisí s intenzivním užitím humoru, který má často satirický náboj a mohl tak sloužit jako kritika zavedených norem a stereotypů. O této rétorice,

<sup>121</sup> LORI MERISH, *Cuteness and Commodity aesthetics: Tom Thumb and Shirley Temple*, in: *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, Rosemarie Garland-Thomson (ed.), New York – London 1996, s. 185-203.

kteřá se v pŕípadě pŕažských reprezentací Singer's Midgets objevovala velice často, budu hovořit jako o rétorice groteskní.

Rétorika a estetika roztomilosti se podle Lori Merish objevila v Americe druhé poloviny 19. století v souvislosti s moderním kultem dítěte a od začátku byla propojena rovněž s rasovými a sociálními diferencemi (jako roztomilé mohly být zobrazovány pouze bílé středostavovské děti). Rétorika roztomilosti pracovala s určitými reprezentačními stereotypy a s emocemi, které měly tyto reprezentace vyvolávat. Roztomilost tak byla nejčastěji spojována s dětmi a s dětskými proporcemi, malým vzrůstem, velkýma očima, zaobleností těla a větší velikostí hlavy v poměru k tělu. „Roztomilé“ postavy byly často reprezentovány jako bezmocné a ohrožené, jinými slovy měly vyvolávat pocity soucitu a stimulovat určitou emocionální odezvu v podobě mateřské péče a opatrování. Mateřské puzení (*Maternal desire*), jako specifická emocionální odpověď na roztomilý způsob reprezentace pak zahrnovala identifikaci s „odlišným“ a zároveň „přivlastnění odlišného“, které se stávalo pasivním objektem mateřských emocí. Roztomilá věc či osoba měla být zahrnuta do rodinných struktur a měla tak být zároveň přivlastněna. Pomocí rétoriky roztomilosti tak mohly být ženské mateřské emoce přeneseny v zásadě na jakoukoliv věc, jakékoliv zboží. Koupě se tak stala jistým druhem adopce.<sup>122</sup> Rozmach estetiky roztomilosti měl podle Lori Merish přímou souvislost s rozvojem konzumní společnosti a specificky se vznikem ženy konzumentky.<sup>123</sup>

Jestliže roztomilá rétorika umožňovala identifikaci a přivlastnění dítěte – tedy bytosti, která je v zásadě odlišná od dospělého člověka – umožňovala také identifikaci s jinými „odlišnými“, například právě s „liliputány“. Podobnost s dětmi, která umožňovala identifikaci prostřednictvím rétoriky roztomilosti tak podle Merish zásadním způsobem ovlivnila popularitu „liliputánů“ ve srovnání s jinými „druhy“ „lidských kuriozit“.<sup>124</sup> Jestliže se „liliputáni“ stávaly prostřednictvím roztomilosti podobně jako děti objekty mateřské péče, znamenalo to také ztrátu osobní intimity. Jak jsem ukazoval již v případě Josefa Boruslawského, „trpaslíka“ se mohl kdokoliv dotýkat, aniž by přitom narušoval dobové konvence.

Podobně jako u roztomilých předmětů, popularita roztomilých „liliputánských“ přehlídek podle Merish souvisela se změnami v zábavním průmyslu, který se koncem 19. století začínal stále více orientovat na do té doby „neviditelného“ ženského diváka.<sup>125</sup>

Jak jsem již ukázal výše, podobnost „liliputánů“ s dětmi byla využívána také k nejrůznějším vtipům, které si pohrávaly s paradoxním spojením dětského těla a dospělého intelektu. Humor hrál vůbec v pŕažských reprezentacích Singerových „trpaslíků“ důležitou roli. Roli natolik významnou, že je podle mě smysluplné hovořit o groteskní rétorice, která měla v českém prostředí potenciál na jedné straně nahlodávat zavedené normy a pravidla a na druhé straně osvobozovat pomocí humoru příslušníky „normální“ majority od strachu a obav ukrytých pod povrchem „normálních“ identit.

Nejnázornější ukázkou groteskní rétoriky tvoří již citovaný článek Jaroslava Máchy z Humoristických listů s

---

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 187.

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 188.

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 190.

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 195an.

názvem „Liliputáni v Praze“.<sup>126</sup>

Jaroslav Mácha zde popisuje své setkání s členem Singer's Midgets Mr. Njaveym, který si mu stěžuje na nelehký život „liliputánů“. Mr. Njavey líčí nesnáze každodenního života, ve kterém na jeho liliputánskou rodinu na každém rohu číhá nebezpečí, ať už jde o vrabce, který mu chce ukrást klobouk, nebo kočku, která se jednou pokusila unést jeho manželku. Nakonec si v hlubokém zármutku povzdychne: „*Procestujeme tolik měst, ale všude je mi teskno, všecko je mi tak veliké.*“<sup>127</sup> Mácha se následně snaží „liliputána“ rozveselit, a sice tak, že ho zavede do jedné pražské pekárny a ukáže mu, že zde se konečně „*může cítit jako doma*“, neboť v Praze se zákazníkům podává výhradně „*liliputánské pečivo*“.

V uvedených citátech se protíná estetika roztomilosti a rétorika soucitu, celý dialog ovšem končí humornou pointou, která vtipně kritizuje dobové poměry (pražští obchodníci šidí zákazníky malým pečivem). Satirická kritika se ještě výrazněji objevuje v následující pasáži, ve které Mr. Njavey popisuje život a zvyklosti „liliputánské“ rodiny:

*„Výprávěl mi velmi mnoho o liliputánském životě rodinném, který je podobný jako u nás. Jenom, že u nich hlavou rodiny je obvykle muž, kdežto u nás obvykle žena. Děti, když se narodí, jsou velmi maličké, tak maličké... že nelze rozhodnouti, je-li to klouček nebo holčička. Teprve když vyrostou, pozná se to neklamně. Je-li to hošík, chodí totiž do chlapecké školy, je-li to holčička, chodí do dívčí. U liliputánů smí muž jít do hostince třeba každý den... manželka ví, že stejně tam mnoho nevytře. Vytře-li 1/22 litru, je již opilý na mol...“*<sup>128</sup>

Satirický náboj této pasáže je nepřehlédnutelný. Zatímco „abnormální“ rodina funguje „normálně“, „normální“ rodina funguje „abnormálně“. Legitimita a „přirozenost“ norem je zde vůbec zpochybňována, což se týká zvláště zmínky o mužském resp. ženském genderu. Co je však dle mého mínění na citované pasáži nejzajímavější, je skutečnost, že čtenář se zde nesměje „liliputánům“, směje se „spolu s liliputány“ sám sobě a normám, kterými se ve svém životě řídí. Groteskní rétorika tak směřuje k zpochybnění hranic normality a k identifikaci „normálního“ s „odlišným“.

Zdá se, že groteskní rétorika, tak jak ji použil Mácha, významně určovala charakter „liliputánských přehlídek“ v Praze i v následujících letech. V roce 1930 složil jeden z bývalých členů slavného kabaretu *Červená sedma* Karel Balling (1889-1972) foxtrot s názvem Liliputáni.<sup>129</sup> Píseň se zřejmě stala poměrně známou, neboť ji o několik let později nahrál na gramofonovou desku populární herec a zpěvák Oldřich Nový (1899-1983).<sup>130</sup> Zpěvák si v jednotlivých slokách této písně stěžuje na „malé české poměry“ a ztotožňuje sebe i své posluchače s „liliputány“:

<sup>126</sup> JAROSLAV MÁCHA, *Liliputáni v Praze*, Humoristické listy 2.3./1928, s. 148-149.

<sup>127</sup> J. MÁCHA, *Liliputáni v Praze*, s. 149.

<sup>128</sup> Tamtéž, s. 149.

<sup>129</sup> *Liliputáni, foxtrot (parodie)*, hudbu a slova složil Karel Balling, Praha Accord 1930 (partitura).

<sup>130</sup> Nahrávka s názvem: *Negližé něžné*, je k dispozici na CD, které vydal v roce 2003 Radioservis v Praze.

*Všecko, co je malé, dneska v módě je  
malá váha, velmi málo vnaď  
malý byt a co nejmenší pokoje  
málo míst a ještě menší plat*

*Málokdy je politika poctivá  
málokdy je její vůdce chud  
málokdy je stará bába svádivá  
zato všechno svede Liliput*

*Dnes se skromnost málokomu vyplácí  
má li přitom obyčejný hřbet  
obecenstvo letí jen na sensaci  
tam kde není třeba přemýšlet*

...

Mezi jednotlivými slokami zpěvákovi v refrénu přizvukuje sbor pištivých hlasů:

ref.: *Já Liliput, ty Liliput, Liliputáni... Já Liliput, ty Liliput, Liliputáni...*

Stejně jako u Jaroslava Máchy, i zde se terčem satirického posměchu stávají „malé české poměry“ a stejně jako v předchozím případě, i zde se smazává hranice mezi „normalitou“ a „abnormalitou“. Zásadní otázkou zůstává, zda mohla groteskní rétorika, tak jak jsem ji identifikoval u Máchy a Ballinga skutečně ohrožovat (podrývat) legitimitu společenských norem a představ o ab/normalitě. Zdá se mi pravděpodobnější, že humor spíše sloužil jako „pojistný ventil“, který umožňoval uvolňovat potlačované obavy a v zásadě tak normální identity a jejich dominantní postavení ve společnosti spíše potvrzoval.

#### 5.4 Kapitalismus, konzumerismus a republikánská ideologie

Strategie užívané k reprezentaci Singerových „liliputánů“ v Praze roku 1928 jsem doposud charakterizoval jako komplexní propojení rétorik obdivu, exotiky, roztomilosti a rétoriky groteskní. V poslední části studie bych se rád zamyslel nad tím, jaké identity a ideologie se mohly prostřednictvím těchto reprezentací reprodukovat.

Spolu s Garland-Thomson se domnívám, že konstrukce odlišného těla prostřednictvím rétoriky obdivu napomáhala utvářet identitu těch, kteří se přišli na „liliputány“ podívat, tedy především středostavovského a dělnického publika. Prostřednictvím konfrontace s těly, která byla viditelně označena jako „nenormální“, se

potvrzovala „normální“ tělesná identita jejich publika. Představení jasně označovala a tím také oddělovala „normální“ a „nenormální“ těla, zbavovala diváka, tváří v tvář radikální odlišnosti, strachu z vlastních tělesných nedostatků a potvrzovala zavedené společenské hierarchie.

Vztah mezi publikem a odlišným tělem byl však prostřednictvím rétoriky obdivu konstruován nejen dynamikou odlišení, ale také identifikace. Jak jsem ukázal v předchozím výkladu, Singerovi „trpaslíci“ byli prezentováni jako úspěšní příslušníci vyšších tříd a sloužili tak do jisté míry jako vzor pro své středostavovské i dělnické publikum.

Jaký si tedy z nich mohlo vzít jejich publikum příklad? Mohla to být určitá pracovní etika, kapitalistické pojetí práce, jejímž cílem byl materiální zisk a finanční zajištění jednotlivce, ale také konzumní způsob života definovaný určitými vzorci chování – např. trávením volného času nakupováním v obchodním domě, nebo, jak můžeme vidět na jiné dobové fotografii Singer's Midgets, hrou bowlingu.<sup>131</sup> Postavy „rozmazlených aristokratických dětí“, které někdy Singerovi „liliputáni“ připomínali, mohly ovšem působit také jako varování před nezřízeným hromaděním majetku, v tom smyslu, že: ten, kdo neudrží své majetnické sklony na uzdě, chová se nedospěle a dětinsky.

V českém kontextu se ve dvacátých letech objevuje ještě jedna důležitá ideologie, které mohli Singerovi „liliputáni“ za dobu svého pobytu v Praze „udělat reklamu“, totiž republikánství.

Dne 21. února 1928 se podle dvou různých zpráv z dobového tisku objevili zástupci Singerova souboru na pražské radnici, aby zde položili věnec ke hrobu neznámého vojína. Radniční oběžník o této události informoval následovně:

*„Téhož dne dostavila se o 11. hod. dopol. družina 28 trpaslíků-umělců Singerovy společnosti (Singers Midgets)...položila v kapli na hrob neznámého vojína krásný věnec s červenobílými stuhami s nápisem: Divadlo Varieté – Singers Midgets.“<sup>132</sup>*

Zmiňované události se věnovaly také *Národní listy* a *Národní politika*. Oproti poněkud úřednímu stylu radničního věstníku v ní dostala průchodu daleko exaltovanější rétorika – zmiňuje se „velký krytý automobil, z něhož vystoupila družina malých lidiček, nesoucí velký věnec“ stejně jako davy diváků, které se shromáždily, aby přihlížely slavnostnímu ceremonálu. Na konci článku se bez bližšího upřesnění uvádí, že z radnice odjeli „liliputáni“ rovnou na Hrad.<sup>133</sup> O den později se v *Národní politice* objevila také fotografie souboru, opouštějícího staroměstskou radnici.<sup>134</sup>

Celou událost by bylo pochopitelně možno interpretovat jako akci, která měla po třech týdnech pobytu souboru ve městě znovu přitáhnout ochabující pozornost pražského publika. Podstatné ovšem je, jaké

<sup>131</sup> Obrázek lze najít volně na internetu, například: <http://cgi.ebay.com/1924-photo-Singer-midgets-blowing-Y-M-C-A-/250652573126>, (poslední přístup 25.5.2011).

<sup>132</sup> *Praesidiální sdělení.-Oběžníky*, Věstník Hlavního města Prahy, 8/1928, s. 201.

<sup>133</sup> *Zajímavá návštěva na pražské radnici*, *Národní listy* 22.2./1928.

<sup>134</sup> *Liliputáni opouštějí staroměstskou radnici*, *Národní politika* 23.2./1928, s. 4.

prostředky si soubor pro svou propagaci v pražském kontextu zvolil. Využitím republikánské symboliky: „neznámý voják“, vlastenecké barvy na slavnostním věnci a konečně (údajná) návštěva u prezidenta, nejdůležitějšího symbolu československého státu, soubor využíval republikánského diskurzu a zároveň se podílel na jeho reprodukci.



*Ilustrace 11: Liliputáni opouštějí staroměstskou radnici, Národní politika 23.2./1928, s. 4.*

Jak jsem ukázal v předchozím výkladu, přehlídka Singer's Midgets v Praze roku 1928 byla jedním z nejvelkolepějších „liliputánských“ vystoupení v Praze. Věhlasný soubor se prostřednictvím plakátů a dalších propagačních materiálů prezentoval pomocí rétoriky obdivu, využíval ale také dobově atraktivních odkazů na exotické země jako Indie nebo Čína. Příslušníci souboru byli zobrazováni jako představitelé vyšších společenských vrstev a mohli tak své publikum inspirovat k přijetí určité pracovní etiky, návyků spojených s rozmáhajícím se konzumním způsobem života, ale také k úctě k republice a republikánství, která byla v některých reprezentacích podávána jako součást identity „lepších lidí“. Celkově se tak jejich reprezentace vztahovaly k široce vymezené buržoazní identitě, zakotvené v republikánství a tržním kapitalismu.

Významným prvkem pražských reprezentací Singer's Midgets byl ovšem také humor, který mohl potencionálně zpochybňovat buržoazní hodnoty a vůbec samotné hranice ab/normality. Mimořádná popularita „liliputánů“ v českém prostředí plynula také z toho, že postavy „malých umělců z velkého světa“ umožňovali satiricky se vysmívat „malosti“ domácích poměrů.

## 6. Biografické texty o „liliputánech“ 1878 - 1931

Jak jsem se pokusil ukázat v předchozí kapitole, přehlídky „lidských kuriozit“ a specificky přehlídky „liliputánů“ v Praze vyvrcholily koncem dvacátých let 20. století. Po vystoupení Singerova souboru v únoru 1928 sice ještě následovalo několik menších přehlídek, ať už v divadle Theatre Varieté či v jiných zábavních podnikcích Prahy, jako například v roce 1935 kdy v Karlíně vystupovala skupina 38 liliputánských akrobatů<sup>135</sup>, nikdy se však již nejednalo o velkolepou společenskou událost, která by vzbudila pozornost nejširší veřejnosti. Přesto nelze říci, že by zájem o „liliputány“ a lidské kuriozity jednoduše zmizel. Právě naopak. Třicátá léta přinesla enormní mediální zájem o životní osudy „trpaslíků“ a dalších „zrůd“. V denním tisku i společenských časopisech se objevovala populárně-naučná pojednání o „liliputánech“ a čtenáři měli možnost sledovat osudy slavných „trpasličích“ performerů prostřednictvím biografických článků či interview.

V následující části práce se budu věnovat právě biografickým textům o životech a osudech českých, moravských i zahraničních „liliputánů“, které se v českém prostředí začaly objevovat přinejmenším od 70. let 19. století v souvislosti s rostoucí oblibou samotných přehlídek „lidských kuriozit“. Srovnání šesti různých životopisných textů z různých pražských deníků a časopisů v rozpětí let 1878 – 1932 ukáže, jak média vytvářela postavy „abnormálních“ jedinců, jakých narativů používala k vylíčení jejich životních osudů a jakým způsobem se tak prostřednictvím „odlišného“ těla reprodukovaly diferencní diskurzy jako (tělesná) ab/normalita, gender nebo nacionální identita.

Biografické články o lidských kuriozitách se v českém i německém tisku začaly objevovat již od sedmdesátých let 19. století. Jednalo se přitom stejnou měrou jak o „původní tvorbu“ zaměřenou na postavy z domácího prostředí – jako na brněnského trpaslíka „Malého Karlíčka“ v roce 1886 – tak o přejeté zprávy ze zahraničního tisku, či vzácněji úryvky z autobiografických děl samotných „liliputánů“. Zhruba od třicátých let dostávají prostřednictvím interview a autobiografických textů slovo samotní „trpaslíci“, byť si samozřejmě nelze dělat iluze o tom, že by k nám jejich hlasy zaznívaly nezprostředkovaně.

Postava „odlišného“ nabývá v biografických textech přelomu 19. a 20. století značné obměny. V následujícím výkladu budu sledovat postupný přechod od postavy „trpaslíka“ jako výjimečného jedince spojeného s nejvyššími společenskými kruhy (Josef Boruslawski) ke groteskní postavě „*moderního šviháčka v malém vydání*“, který mohl sloužit k zesměšňování českého maloměšťáctví. V posledních třech autobiografických textech se nakonec výrazněji projeví sentimentální rétorika, tematizující (ne)úspěšné pokusy „trpaslíků“ splynout s většinou (tzv. „passing“), která později povede k imaginaci „liliputánů“ jako patologických, psychologicky „vyšinutých“ jedinců, kteří nemají daleko k nekontrolovatelným výbuchům hněvu, vyvolávání konfliktů, či k sebevraždám.

---

<sup>135</sup> *Theatre Varieté*, Národní politika 256/1935, s. 11.

## 6.1 Gentlemani v malém? – Josef Boruslawski a „Malý Karlíček“ - 19. století

První a nejstarší z analyzovaných životopisů vyšel pod názvem „*Ze života trpaslíka*“ v červnu 1879 na titulní straně brněnského listu Moravská orlice.<sup>136</sup> „Feuilleton“ tvoří z převážné části dlouhé citace z autobiografie slavného „dvorního trpaslíka“ Josefa Boruslawského<sup>137</sup>, zvaného Joujou (1739–1837), doplněné v úvodu několika původními postřehy samotného autora článku. Čtenář se zde dozvídá něco málo o tradici „dvorských trpaslíků“, která dle autora sahá až k „*zhýřilým Římanům*“. V této souvislosti je dále zmíněn také „trpaslík“ pražského arcibiskupa Petra Chlumčanského, který „*v husarské uniformě při slavnostních průvodech mezi dvořanstvem arcibiskupským kráčival*“.<sup>138</sup>

Ze samotného životopisu Josefa Boruslawského, který vyšel původně v roce 1788,<sup>139</sup> jsou vybrány tři pasáže, popisující návštěvy družiny hraběnky Humiecké, Boruslawského ochránkyně, na dvoře císařovny Marie Terezie, na dvoře Stanislava Leszczyňského v Lourvillo (?) a nakonec v různých šlechtických salonech v Paříži. Pro následující analýzu bude užitečné nevsímat si tolik detailů odkazujících k tradici „dvorních trpaslíků“ 18. století – k čemuž by se konec konců daleko více hodila Boruslawského kompletní autobiografie. Klíčovou otázkou pro mě bude, proč vybral autor článku právě tyto tři pasáže, jak mohly tyto úseky z Boruslawského biografie rezonovat s dobovými reprezentacemi „liliputánů“ v sedmdesátých letech 19. století a konečně jak jejich interpretaci a celkové vyznění ovlivňovaly komentáře samotného autora článku, doplňující vybrané pasáže z Boruslawského autobiografie výkladem o „trpaslících“ a jejich tělesných a duševních charakteristikách.

Volba první pasáže je poměrně čitelná. Boruslawský se zde setkává s Marií Terezií, významnou historickou postavou, která byla patrně již v sedmdesátých letech 19. století důležitou součástí široce sdíleného narativu národních dějin, v nichž sehrála roli „reformátorky“ a „matky impéria“.

Setkání s císařovnou je zde vylíčeno jako série krátkých dialogů, v nichž Boruslawski pohotově a vtípně odpovídá na otázky panovnice. Dialogy zde jasně odkazují ke kultuře dvorských šašků a bláznů (například na postavu bratra Jana Palečka na dvoře krále Jiřího z Poděbrad), zvláště výrazná je zde však míra infantilizace „trpaslíka“ odkazující právě k představě Marie Terezie jako „matky impéria“. Císařovna byla skutečně matkou celkem 16 dětí a po dobu svého panování byla takřka neustále těhotná. Někdy bývala označována také jako „matka dvou císařů“.

K Boruslawskému se každopádně chová jako k dítěti, což se projevuje tak, že si ho posadí na klín, objímá

<sup>136</sup> *Ze života trpaslíka*, Moravská orlice, 129/1879, s.1-2.

<sup>137</sup> V cizích jazycích se jeho jméno uvádí také jako Joseph Boruwłaski.

<sup>138</sup> *Ze života trpaslíka*, Moravská orlice, 129/1879, s.1.

<sup>139</sup> *Mémoires du célèbre nain, Joseph Boruwłaski, gentilhomme polonois, contenant un Récit fidelle & curieux de sa Naissance, de son Éducation, de son Mariage et de ses Voyages, écrits par lui-même*, London 1788. Původní vydání životopisu v bilingvní anglo-francouzské verzi je k vidění na: [http://books.google.de/books?id=fGEUAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=jozef+boruwłaski&source=bl&ots=b3\\_Hvx5PtF&sig=28gNOTdySPfjZdAZnOHLRnaKV9w&hl=de&ei=UDbwTLKUJdHDswbN0sGdCw&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=10&ved=0CEAQ6AEwCQ#v=onepage&q&f=false](http://books.google.de/books?id=fGEUAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=jozef+boruwłaski&source=bl&ots=b3_Hvx5PtF&sig=28gNOTdySPfjZdAZnOHLRnaKV9w&hl=de&ei=UDbwTLKUJdHDswbN0sGdCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=10&ved=0CEAQ6AEwCQ#v=onepage&q&f=false) (28.3. 2012).



ho, či dokonce líbá: „...vřele mne objala a blahopřála paní Humiecké, že má tak milého společníka na cestě“. Na jiném místě: „Jindy opět, když jsem před ní tančil polské tance, vzala mně na klín a pocalovavši mne několikrát, ptala se...“ Boruslawski je zde skutečně *jako dítě* a sice v tom ohledu, že pole jeho osobní intimity může být kdykoliv narušeno, aniž by docházelo k výraznému porušení dobových konvencí. Tělesný kontakt s dospělým člověkem je svázán řadou pravidel, dítě však (a spolu s dětmi rovněž infantilizovaný „trpaslík“) jako by ještě nebylo „plnohodnotnou“ osobou a postrádá tedy právo na vlastní intimitu.

Důvěrný, mateřský vztah mezi „trpaslíkem“ a panovnicí je dále stvrzen darováním prstenu, což mohlo poukazovat jak ke starším rituálům lenních svazků, stvrzujících vazbu mezi panovníkem a jeho vazalem, tak k prostému navázání (přátelského) vztahu prostřednictvím darování dárků. „S unešením mě objímala a líbala za tato slova a stáhnuvši z prostředního prstu drahodenný prsten, chtěla mě ho darovat.“ Výměna darů a blízký kontakt s mocnými a slavnými osobnostmi zde pochopitelně vypovídá také o společenském statusu „trpaslíka“.<sup>140</sup> Darovaný prsten, který byl bohužel na Boruslawského příliš těžký údajně daroval „malému děvčátku“, z něhož podle něj později vyrostla francouzská královna Marie Antoinetta.

Kontakt se společenskými elitami zdůrazňovala také třetí vybraná pasáž, popisující Boruslawského návštěvu v Paříži: „Co bylo u dvora a v městě osob znamenitých, všechny ty mne a velitelku mojí navštívily.“<sup>141</sup> Použití rétoriky obdivu zde jen stěží překvapí – v předcházejících kapitolách se uplatnila takřka ve všech reprezentacích „liliputánů“ či „trpaslíků“. V tomto případě spíše překvapí, jak rétorika obdivu na konci článku vyplyne do sentimentu a soucitu. Jak tvrdí autor článku, i když byl Boruslawski po celý život příslušníkem společenské smetánky, jeho ochránci jej v závěru života opustili a on dožíval svůj život v chudobě. „Když ho i žena opustila...musil se živit vyučováním hudby a posléze musel dokonce, aby hlady nezahynul, prodati kostru svou za několik tisíc zlatých museu londýnskému.“ Zpochybňuje se zde vysoký společenský status „trpaslíků“, který je podle autora pouhým zdáním či „divadelním pozlátkem“ nebo je naopak smrt v chudobě a zapomnění součástí rétoriky obdivu, umocňující pádem na dno předchozí slávu? Prodej vlastní kostry pochopitelně může působit dojmem skutečného životního krachu, Boruslawski ji nicméně neprodává do žádné jarmareční sbírky kuriozit, ale do prestižního muzea (a za několik tisíc zlatých). „Pád na dno“ mohl být pak rovněž chápán jako svého druhu exemplum o pomíjivosti světské slávy, či jako topos objevující se obecně v naracích o slavných osobnostech. Také jiné slavné osobnosti 18. a 19. století, především umělci, přece umíraly v chudobě a zapomnění.

Ať tak nebo tak, nejzajímavější část článku představuje druhá pasáž, popisující Boruslawského na dvoře hraběte Lesczynského, kde se setkává s jiným „dvorním trpaslíkem“ zvaným Bebe. Bebe je co do charakteru naprostým opakem kultivovaného šlechtice Boruslawského: Sice „...byl postavy pravidelné, urostlé a příjemných tváří, leč povaha jeho (stydno mně to vyznati) byla ošklivá, byl ctižádnostivý, závistivý, násilný a

<sup>140</sup> Otázkou zde zůstává, zda se Boruslawski vědomě sebe-stylizoval „jako dítě“ a strategicky této sebe-stylizace využíval k pronikání do vyšších společenských vrstev. Otázka by se dala pochopitelně zkoumat v jeho kompletní autobiografii.

<sup>141</sup> *Ze života trpaslíka*, Moravská orlice, 129/1879, s.2.

*mstivý.*<sup>142</sup> Čtenář se zde tedy setkává s výrazně negativním, téměř až psychicky narušeným jedincem, který své „abnormality“ žárlivě využívá k vlastnímu prospěchu a neštítí se přitom sáhnout až ke zločinu. Když se ukáže, že Boruslawski je o čtyři palce menší než Bebe, zhrzený Bebe se jej pokusí zavraždit. „*On mne od té chvíle nenáviděl a když pozoroval, že král mne velmi návidí, popudil se tak, že když jsem se nalézal s ním jednou samotou v královských pokojích, popadnuv mě nepozorovaně za nohy, chtěl mne mermomocí vstrčiti do kamen v nichž velký oheň plápolal.*“

Tato pasáž by mohla být interpretována dvojím způsobem. Pokud bych měl vycházet spíše z původní Boruslawského autobiografie, psychická „narušenost“ „trpaslíka“ by zde nemusela nutně souviset s jeho abnormálním tělem, ale s obecnějšími úvahami o ctnostech a ctnostné povaze (Bebe jako protiklad gentlemana Boruslawského). Pokud se však budu soustředit na imaginaci „odlišného těla“ v době kdy byl tento text publikován v Moravské orlici (1879), musím tuto pasáž nutně porovnat s úvodními komentáři autora článku. Ten v úvodní pasáži tvrdí, že „trpaslíci“ příliš duševně nevynikají, zvláště ti, kteří nevynikají tělesnou souměrností - „*od narození zakrnělý, mají velkou hlavu, krátké nohy a nepřiměřeně silné tělo*“ - jeví často „*závist, popudlivost a mstivost*“.

Rýsuje se zde tedy hranice mezi „neforemnými“ „zrůdami“, jejichž tělesná narušenost se odráží v jejich duševní nevyrovnanosti a souměrnými „trpaslíky“, kteří jsou estetizováni a infantilizováni. Autor píše: „*Avšak bývají též trpaslíci duševně nadaní, pravidelných tvarů tělesných.*“ Na toto rozlišení jsem upozorňoval již v předchozích kapitolách, v souvislosti s dobovými přehlídkami „liliputánů“. Vybrané pasáže z Boruslawského toto rozlišení potvrzují, zatímco někteří „trpaslíci“ jsou zlostní a popudliví, ti kteří jsou obdařeni tělesnou „souměrností“ se dokážou ovládat a udržet své vášně na uzdě. Jak se vyznává sám Boruslawski: „*Ne bez příčiny vypravují o lidech našeho vzrůstu, že jsou vášniví a násilní: já toho na sobě nejednou doznal, ale chvála Bohu, dovedl jsem se vždy opanovat.*“<sup>143</sup>

Rozlišování mezi estetizovanými „trpaslíky“ a „zrůdami“ se bude objevovat také v dalších biografiích „lidských kuriozit“. Naplno se pak projeví ve třicátých letech 20. století, kdy se budou stále častěji objevovat zprávy o „trpasličích“ rváčích a sebevrazích. V případě následující biografie však ještě zůstanu v 19. století a byť zde také zazní „tragičtější“ tóny, reprezentace se bude odvíjet spíše od rétoriky obdivu a grotesky a zdůrazní identifikaci čtenáře s „odlišným“ na základě sdíleného lokálního patriotismu a národní identity.

Sedm let po přetištění biografie Josefa Boruslawského se čtenářům naskytla další příležitost začít se do životopisu „trpaslíka“. Tentokrát se jednalo o vylíčení osudů jejich současníka, brněnského rodáka známého jako „Malý Karlíček“. Jeho životopis, nazvaný „*Román brněnského trpaslíka*“, vyšel původně v Moravských listech, výňatek z něj byl však v roce 1886 publikován také v Národních listech pod názvem: „*Zajímavá historie o brněnském trpaslíkovi*“.<sup>144</sup> Jádrem vyprávění tvoří melodramatický motiv „návratu ztraceného syna“,

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 2.

<sup>143</sup> *Ze života trpaslíka*, Moravská orlice, 129/1879, s.2.

<sup>144</sup> *Zajímavá historie o brněnském trpaslíkovi*, Národní listy 337/1886, s. 4. *Román brněnského trpaslíka*, Moravská orlice, 24/1886, s. 3. Oba články se shodují, *Národní listy* ovšem vypustily poslední pasáž týkající se Karlíčkovy nacionální identity. V analýze vycházím z původní a kompletní verze životopisu v Moravské orlici.

který nakonec vyznívá jako oslava lokálního brněnského patriotismu. „Malý Karlíček“, syn chudé brněnské rodiny, se po ztroskotání sňatku se svou vzdálenou sestřenicí rozhodne odejít do Vídně a žít se jako „trpaslík“ v jednom ze zábavních podniků ve vídeňském Prateru. Rodině o svém odchodu nezanechá žádnou zprávu a ponechá je po čtyři dlouhé roky ve strachu a nejistotě. Mezitím se ve světě proslaví jako „lilipután“ a vydělá značné jmění. Narace vrcholí „Karlíčkovým“ nenadálým návratem do rodného Brna, kde jej všichni sousedé vítají s největším nadšením. „Trpaslík“ se opět usazuje v domě svých rodičů a chystá se zde dokonce založit rodinu – tentokrát s „liliputánskou“ kolegyní, kterou si přivezl ze svých cest po Evropě. Vyprávění uzavírá nadšené proroctví: „...nejspíše uvidí tichá brněnská ulička co nejdříve originální svatbu těchto královských liliputánů.“

Vyprávění pochopitelně užívá rétorických figur a výrazových prostředků, na které jsem upozorňoval již v předchozích případech reprezentací „liliputánů“. Diminutivní formy označování, umenšující postavu „odlišného“ se objevují jak v samotném jméně: „Malý Karlíček“, tak v dalších označeních, jako: „chlapeček“, „trpaslíček“, „moderní šviháček“. Stejně tak se zde objevují hyperbolizované kontrasty a paradoxy, například: „...jeho malá osůbka budívala všeobecnou pozornost, zvláště když trpaslíček v obrovském širáku a s deštníkem v ruce kráčival za svým povoláním.“ Nechybí zde ani přesná definice „abnormálního“ vzrůstu: „Ačkoliv už 20 let stár, vyrostl sotva na metr vysoko od země.“

Narace je strukturována do tří snadno rozlišitelných celků. „Karlíčkově“ dětství a život v Brně, jeho oslnivá kariéra v roli „krále říše Liliputánů“ a jeho návrat do rodného města. Každý úsek se přitom nese v duchu odlišné rétoriky. První část příběhu je výrazně sentimentální, druhá se nese ve znamení rétoriky obdivu a třetí je jakousi syntézou obou předchozích, což nakonec umožňuje identifikaci čtenáře s „odlišným“ prostřednictvím sdílené lokálně -patriotické identity.

V první části životopisu se „Karlíček“ pokouší zařadit do „normální“ společnosti. Děje se tak jednak prostřednictvím práce, výkonem povolání: „Trpaslík ten, který jinak na duchu byl úplně vyspělým, vyučil se řemeslu knihařskému a dovedl to ke značné obratnosti“. A jednak prostřednictvím vztahu s „normálně“ vzrostlou dívkou, svou vzdálenou sestřenicí. Ta jej však nakonec bezcitně odmítá a pokus začlenit se do „normální“ společnosti sňatkem tak selhává. „Pravilo se, že Karlíček je láskou celý pryč a osudného dne, kdy se dozvěděl, že vyvolená jeho srdce se jeho posvátným citům zrovna tak vysmívá, jako jeho postavičce, div že si nezoufal.“ Využití sentimentální rétoriky, konstruující postavu „trpaslíka“ jako citlivé (možná až naivní) osoby, zraňované necitelností druhých, je zde jasně čitelné. Čtenář životopisu se nevyhnutelně ocitá „na straně“ „trpaslíka“, může se identifikovat s jeho „čistými city“ a lituje necitelnosti jeho okolí. Zároveň však sentimentální rétorika „Karlíčkův“ „abnormální“ status ještě posiluje, činí jej čímsi nepřekonatelným, osudovým.

Ve druhé části sleduje čtenář „Karlíčkovu“ kariéru v roli „krále Liliputánů“. Sentimentální rétoriku nahrazuje rétorika obdivu a spolu s ní přicházejí ke slovu klasické rétorické prvky přehlídek „lidských kuriozit“. Čtenář se dozvídá, že „Karlíček“ navštívil všechna velká evropská města a „byl často odměněn vznešenými rodinami knížecími“. Svým vystupováním, ke kterému patřilo mimo jiné také vyprávění „brněnských vtipů“,

si získal úctu publika a také značné jmění a na vrcholu své kariéry se stal „moderním šviháčkem v malém vydání“. Obejvuje se zde také množství statusových symbolů („byl vyšňořen jako velký pán“), které „Karlíčka“ situují mezi vyšší společenské vrstvy.

Z hlediska celkového vyznění životopisu je pak klíčovým přechod ke třetí části, ve které se Karlíček coby „ztracený syn“ vrací do rodného domu. Jeho impresárió mu sice nabídnul, aby se s ním vypravil na „uměleckou“ cestu do Ameriky, „Karlíček“ ale „...zatoužil pojednou po své moravské vlasti, vzal si od impresária podmíněně dočasnou či trvalou dovolenou a v neděli přijel rovnou cestou odněkud z Polska do Brna“. Pokorný návrat „moderního šviháčka v malém vydání“ do „chudé brněnské uličky“ prezentuje jednoznačně pozitivní charakter úspěšného, ale skromného jedince, který se nenechal zlákat pokušením velkého světa a je pevně vázán ke svým lokálním kořenům. „Karlíček“ navíc pokušení odolává i napodruhé, když jej jeho nová „liliputánská“ snoubenka přemlouvá k odchodu do zahraničí, on se však rozhodne zůstat v Brně a k setrvání nakonec přemluví i svou partnerku. Jak píše Moravská orlice, v následujících měsících se „Karlíček“ rozhodne pořádat dobročinná vystoupení, na nichž bude místním vyprávět o svých zážitcích ve světě, „ve prospěch některého dobročinného nebo vlasteneckého účelu“.

Jak je patrné z citovaných pasáží, lokální moravský (či přesněji brněnský) patriotismus zde umožňuje identifikaci „odlišného“ s „normálním“ čtenářem a vytváří představu kolektivní identity, založené v lokálním patriotismu, tedy v lásce k rodnému městu a lidem, kteří zde žijí.

Postava „Karlíčka“ pak tento patriotismus propojuje s další charakteristikou, totiž poctivou prací, která jednoznačně odkazuje k ideologii kapitalismu, prosazující hodnoty jako skromnost, cílevědomost a pracovní výkon.

V jaké oblasti se ovšem „Karlíčková“ pracovitost projevuje? Nejprve pracuje „sám pro sebe“, posléze však svůj pracovní výkon nasazuje k prospěchu druhých (sousedů, rodičů) a vposledku „ve prospěch vlasteneckého účelu“. V poslední části životopisu se skutečně objevuje nacionální diskurz, definující „Karlíčka“ jako příslušníka české národní kolektivity: „*Rodem jest Čech, upřímný Čech*. Toto jasné vymezení získává zvláštní důležitost uvědomíme-li si, že Brno bylo na počátku 20. století městem s převážně německým obyvatelstvem, tedy místem kde mohla být nacionální hranice značně rozostřená a česká kolektivní identita slabá. Na nejistou pozici české národní identity v Brně počátku 20. století poukazuje také druhá část citované pasáže: „...*ale čeština mu po té čtyřleté vzdálenosti od vlasti nejde příliš od jazyku. Ale tuto malou chybu musíme mu již prominouti, neboť viděli jsme ji v Brně již u větších českých trpaslíků, než je tento pan Karlíček*.“

Jak vyplývá z posledních poznámek, o „ab/normalitě“ tak nakonec nerozhoduje vzrůst, ale příslušnost k národní kolektivitě. Ten, kdo je rodem Čech, ale nemluví česky, je (specificky v brněnském prostředí) „nenormální“- zůstal ve svém vlastenectví „trpaslíkem“. Naopak „trpaslík“, který projeví kladné charakterové vlastnosti a prokáže svou přináležitost k národní a lokální identitě jako by se stával „normálním“. Přináležitost k národu tak v tomto případě do jisté míry „překrývá“ jeho abnormalitu.

## 6.2 Josef Cajot a „František lilipután“, biografie „trpaslíků“ z let 1900-1922.

Ve stejném roce kdy Čechy brázdil „Zeynardův liliputánský cirkus“, tedy v roce 1909, se v Národní politice objevila krátká biografie belgického „trpaslíka“ Josefa Cajota<sup>145</sup>, která do určité míry předznamenává způsob, jakým budou „trpaslíci“ reprezentováni po celá dvacátá a třicátá léta 20. století. Zvláště výrazně se zde objevuje psychologizace – spekulace o charakteru a psychologickém stavu „abnormálních“ lidí – sugerující nevyhnutelnou souvislost mezi abnormalitou tělesnou a duševní. Rétorika této reprezentace je však zároveň groteskně-komická, odlehčující psychologizující motivy klasickými rétorickými figurami „freakshows“.

Josef Cajot je podle autora článku: *„Malý muž měří 69 centimetrů, jest nyní 55 let star...jest malý důchodník, jenž si koupil maličký domek aby tam žil v klidu a pokoji...Josef Cajot má dětské střevíce a chlubí se, že Viktoru Hugovi stiskl ruku.“* Autor zde využívá klasických výrazových prostředků „freakshow“, které jsem popisoval již v předchozích kapitolách (diminutivum, hyperbola, kontrast), zároveň je zde ovšem patrný odstup a vědomá hra se stereotypy reprezentace tělesné „odlišnosti“. Zmínka o Victoru Hugovi, která by byla za normálních okolností klasickým motivem rétoriky obdivu, zde rétoriku freakshow spíše paroduje. Zdá se, že autor zaujímá k přehlídkám i k samotným „lidským kuriozitám“ spíše kritický postoj.

Tělesná „odlišnost“ konstruovaná výše zmíněnými prostředky je dále intenzifikována. V případě Josefa Cajota dochází dokonce ke kumulaci „tělesných vad“. Autor uvádí: *„...měl v svém mládí znamenitý hlas, ale později ohluchl...obličej jeho jest úplně vráskovitý, takže by bylo lze míti za to, že jest 100 let starý“*. Kumulace tělesných „odlišností“ posléze vyústí ve výklad o „trpaslíkově“ charakteru. *„Jeho povaha není právě nejlepší“*, píše autor. Jakožto pravý Belgičan tráví mnoho času pitím piva po hostincích, kde se *„zaplétá často do hádek a sporů“*. Propojení fyzické a psychické „odlišnosti“ se zvláště výrazně ukazuje v poslední části biografie, kde se čtenář dozvídá, že: *„Jednou zamiloval se prý do dámy-obryně na výročním trhu a choval sebevražedné úmysly, když láska jeho nebyla opětována.“* Motiv nerovného sňatku s obryní jednak odkazuje k již zmiňované reprezentační strategii, využívající kontrastu „obra“ a „trpaslíka“, jednak poukazuje právě na „trpaslíkovu“ psychologickou nevyrovnanost – snahu kompenzovat vlastní „podprůměrnost“ svazkem s „opačným extrémem“. Když tento pokus selhává, emocionálně nevyrovnaný „trpaslík“ myslí na sebevraždu.

Zatímco „Malý Karlíček“, který se neúspěšně pokusil začlenit do společnosti sňatkem s „normální dívkou“, sklízí soucit a sympatie čtenáře, Cajot je vyličen jako groteskní patologický případ jehož tělesná „abnormalita“ způsobuje nevyhnutelně také psychické „vyšinutí“.

Emocionální nevyrovnanost a komplexy, hrozící kdykoliv vybuchnout v nekontrolovatelnou explozi hněvu se v prvním desetiletí 20. století objevily také v další reprezentaci „trpaslíka“. *Národní listy* přišly v březnu 1905 se zprávou o „*Horkokrevném liliputánovi*“ Louisi Merkelovi.<sup>146</sup> Člen newyorské skupiny „liliputanců“ z Murrayova divadla je zde předveden na policejní stanici, protože ve výbuchu hněvu *„minulou středu za kulisami zbil 18letou choristku Wilsonovou“*. Některé motivy tohoto incidentu se objevily již v případě

<sup>145</sup> *Josef Cajot*, *Národní politika*, 201/1909, s. 3.

<sup>146</sup> *Horkokrevný lilipután*, *Národní listy*, 78/1905, s. 10.

Josefa Boruslawského a císařovny Marie Terezie. Postava „trpaslíka“ se zde ovšem ani zdaleka nechová jako „gentleman v malém vydání“. „*Malý pán cítil se býti uražen tím, že jej choristky škádlily a braly jej do náručí. Slečna Wilsonová počínala si nejhůře. Lilipután udeřil jí pěsti do obličeje.*“

Zatímco v prvním případě byla zřejmě Boruslawského sebe-infantilizace vědomou strategií pronikání do vyšších vrstev společnosti. Případ „horkokrevného liliputána“ lze číst spíše jako nemístné narušení normativní maskulinity. Narušení pole intimity zde naráží na odpor a vyvolává „nepřiměřenou“ reakci duševně nevyrovnaného jedince.

Pokřivené charakterové vlastnosti belgického „trpaslíka“ Cajota i posledně citovaného Američana Louise Merkela předznamenávají způsob, jakým se bude o některých „liliputánech“ psát po celá dvacátá a třicátá léta 20. století. Zajímavé je zde přitom srovnání s „Malým Karlíčkem“, a jak ještě ukážu, také s dalšími českými a moravskými „trpaslíky“. Zdá se totiž, že reprezentace „domácích lidských kuriozit“ vyznívaly daleko pozitivněji a vytvářely možnost identifikace čtenáře s „odlišným“, vyplývající ze společně sdílené lokální či širěji vymezené národní identity. Zahraniční „trpaslíci“ naopak v různých mediálních reprezentacích nabývají „zrůdné“ podoby, projevující se v tělesné i duševní „pokřivenosti“. Stávají se záludnými „skřety“, či jak píše jeden z autorů 30. let, „*zrůdnými zákrsky*“<sup>147</sup>.

V následujícím oddíle se budu věnovat opět českému „liliputánovi“, který byl v polovině dvacátých let 20. století znám jako „František Lilipután“.

Františkův životopis, který vyšel v říjnu 1922 v Národní politice, je jedním z vůbec nejdelších biografických textů o „liliputánech“, které se mi podařilo dohledat. Objevil se na místě, které bylo v Národní politice vyhrazeno rozsáhlejším fejetonům, tedy na spodní třetině stránky a zabíral celkem tři strany deníku.<sup>148</sup> Článek je signován jménem Josef Dvořáček, ovšem s přihlídnutím k dobové praxi anonymizace textů o „liliputánech“ se lze domnívat, že se spíše jedná o pseudonym, který navíc využívá diminutiva („Dvořáček“) a humorně tak naráží na téma samotného článku: „malý“ František a „malé“ město.

V podtitulu článku stojí upřesnění žánru, jedná se o „vzpomínku“. Jaroslav Dvořáček se prostřednictvím článku vrací do rodné Kutné hory a s blahosklonným, sentimentálním tónem zálibně popisuje pitoreskní atmosféru středočeského maloměsta. Městečko je pro něj osobitým mikrokosmem, který obývají nejrůznější kuriózní postavy: místní starý mládenec, stará kuplířka a také, „František Lilipután“.

Osudy kutnohorského „liliputána“ se v Dvořáčkově pojetí odvíjejí v duchu sentimentálně-groteskní rétoriky. Dvořáček po celou dobu osciluje mezi diferenciací a identifikací s „odlišným“, třeba když hned na začátku uvádí: „*S každým z nás osud si jinak zahraje. S Františkem takto.*“ Jinde je zase pomocí sentimentální rétoriky soucitu či groteskní rétoriky zdůrazněna jeho fyzická „odlišnost“: „*(František) nebyl zcela všední člověk.*“ Ústřední narace zde nápadně připomíná předchozí text o brněnském „liliputánovi“. Zápletka je opět vystavena na ose neúspěch – kariéra v zahraničí – návrat do vlasti.

<sup>147</sup> *Bývalý trpaslík žaluje lékaře*, Národní politika – odpolední vydání, 3.1.1935, s. 3.

<sup>148</sup> *František Lilipután*, Národní politika, 269/1922, s. 2-4.

Na samém začátku se, podobně jako v případě „Malého Karlíčka“, František neúspěšně pokouší zařadit do společnosti prostřednictvím práce: „*Vyučiv se krejčovně, nesetřval dlouho při svém řemesle... píchával raději svým vtípem do všetečných lidí, kteří si ho dobírali pro jeho malou, ach příliš maličkou postavičku.*“<sup>149</sup>

František po tomto zklamání podobně jako „Malý Karlíček“ odchází do zahraničí a působí nějakou dobu v „liliputánském“ souboru v Hamburku. Vyprávění o Františkově působení v Hamburku umožnilo učinit několik posměšných poznámek vyjadřujících se k samotné instituci *freakshow*. Autor upozorňuje především na „podvodnou“ povahu přehlídek, když tvrdí, že v souboru s anglicko-indickým názvem „*leckterý z nich pocházel od Čáslavě, od Tábora či Boleslavě*“.

Františkovi, který byl dle autora „*odjakživa individualista*“, se ovšem „stádně“ vystupování v souboru znelíbilo a odešel tak z Hamburku do Vídně, kde získal angažmá coby „sólista“ v jednom z představení „lidských kuriozit“ v zábavním parku v Prateru. Františkovo angažmá ve Vídni hraje v této naraci poměrně důležitou roli a tak si zde dovoluji ocitovat rozsáhlejší úsek popisu jeho vystoupení, při kterém dle Dvořáčka vystupoval s „*metrákovou ohromnou tetkou nezyklých rozměrů*“.

„*Úkol jeho... nebýval nejtěžší: oděn v hřebíčkový fráček a bílou vestičku, objevoval se chvílemi na jevišti se svou podstatnější kolegyní, aby nedělnímu vzácnému publiku, jehož většinu tvořil dav vídeňských pošklebených darmošlapů a českých služek, před oči názorně stavěl pravdu, že nás Pámbu stvořil různě a všelijak.*“<sup>150</sup>

Podobně jako na začátku se zde setkáváme s identifikací čtenáře a „trpaslíka“: „*S každým z nás si zahrává týž osud, Bůh nás stvořil všelijaké, ale – jak se ještě ukáže – všichni jsme Češi a jakožto Češi máme určitý vztah k Vídni.* Nejedná se přitom jen o jednoznačně kritický až nenávistný vztah založený v nacionalistické dychotomii *my – oni*, ke které by odkazovala zmínka o „*vídeňských pošklebených darmošlapech*“. Dle mého mínění se v tomto textu objevuje komplexnější obraz Vídně, vázaný na osobní zkušenosti čtenářů s hlavním městem monarchie. Dlouhodobé či krátkodobé pracovní angažmá ve Vídni patřilo skutečně začátkem 20. století k životním zkušenostem mnoha rodin i jednotlivců hlásících se k české národnosti. Františkovy osudy musely být čtenářům Dvořáčkova článku snadno srozumitelné a čitelné a umožňovaly vzájemnou identifikaci s „trpaslíkem“, překrývající částečně Františkovu tělesnou „odlišnost“. Snadno srozumitelným bylo jistě i Františkovo vyrovnání se s vídeňským impresáři, který se mu za letité služby odvděčil pouze „*nejlacinějším vídeňským salámem, kupou dobrých rad a dětským lístkem na vlak do Kolína nad Labem*“.

„*Sbohem nevděčná Vídni*“ zašeptá František, když nastupuje do vlaku.

Konec této pasáže vyprávění se nese v duchu sentimentální rétoriky soucitu a rozehrává motiv návratu do vlasti: „*přemýšlel o svém budoucím životě, sprádal v malé hlavičce plány a vzpomínal na matku v polabském okresním městě*“.<sup>151</sup>

Značnou část narace (téměř polovinu) tvoří popis Františkovi cesty z Vídně do Kolína nad Labem. Vyprávění zde nabývá značně groteskního až satirického rázu a Dvořáček zde pomocí postavy „odlišného“ tematizuje pozitivní i negativní charakteristiky české národní identity.

<sup>149</sup> Tamtéž, s. 2.

<sup>150</sup> Tamtéž, s. 2.

<sup>151</sup> *František Lilipután*, Národní politika, 269/1922, s. 3.

V první epizodě cesty se František potká se skupinou českých pasažérů, kterou oklame díky svému „malému vzrůstu“. Považují jej za dítě a František tak může v klidu naslouchat jejich rozhovoru: „... *blížili se bílému krásnému Znojmu. Český hovor, do té doby skoro nesmělý, ozýval se již hlasitěji, sebevědomí rostlo – vlak byl zatím na Moravě. Začalo se – jak jinak – o politice. Nadávalo se zmužile naši bývalé, prý zbabělé vídeňské delegaci a obzvláště trpké stesky pronášeny na mladočeskou liknavost, ústupnost a snad i národní zradu.*“ Zřetelně se zde artikuluje negativní charakteristiky české národní identity: *zbabělost, ublíženost, řevnivost, vlastenčení a politické fanfarónství.* „Abnormální“ „František Lilipután“ je přitom nedílnou součástí národně definovaného kolektivu: „*Jak by si nesmočil náš František.*“ Dvořáček hovoří o jeho „*vlasteneckém zápalu*“ a o tom jak „*v pathosu...hřímá proti mladočechům*“. Postava groteskního „trpasličího“ vlastence, který je navíc infantilizován (vypadá jako dítě), zde tedy umožňuje sebekritiku české národní identity, která je prostřednictvím metaforického přenosu významu popisována jako dětská, nedospělá.

V následující epizodě je ovšem poukázáno také na její pozitivní stránku. Děje se tak prostřednictvím konfliktu s průvodčím („konduktérem“), který je „*českého sice původu, ale okázale němčící*“. František zde projeví svou duchapřítomnost, pohotovost a vtip a pomocí své „abnormální“ podoby (může se vydávat za dítě) upjatého „němčícího“ konduktéra několikrát napálí. Groteskní rétorika si zde zahrává s paradoxy – malý (dětský) vzrůst a dospělý intelekt – využívá ovšem také dobově aktuálního antisemitismu. Když průvodčí po Františkovi vyžaduje legitimaci, aby si mohl ověřit jeho skutečný věk, František mu nazlobeně odpovídá: „*Nemám, však ho nepotřebuju – cožpak vypadám jako žid, že ode mě chcete křestní list? Já jsem odjakživa křesťan a povídám vám, že na Hromnice mi bude deset.*“ Františkovi se nakonec podaří rozzuřenému „konduktérovi“ na poslední chvíli pláchnout a šťastně se dostává do rodného Polabí.

V poslední části vypravování se autor opět vrací k rétorice nastolené v úvodní části biografie. Napětí mezi sentimentální rétorikou a rétorikou groteskně-komickou je zde přitom ještě patrnější než v úvodu. Jestliže byl v prostřední části biografie František charakterem komickým, jeho postava nyní nabývá rysů starého podivína, který si již neuvědomuje svou „abnormalitu“. Ústředním motivem poslední části je Františkův druhý pokus začlenit se do normální společnosti prostřednictvím práce. Jeho snahy však v Dvořáčkově podání od začátku vyznívají komicky: „*František se rozhodne, že se chytí obchodu. A vymknuv se z náručí můz, oddá se cele Merkurovi.*“ Nakoupí od místního obchodníka „*několik krabiček sardinek a oček*“ a „*přepásav drobné tělíčko mohutným popruhem*“ vydává se obchodovat. Františkova „abnormalita“ a naivní představa, že by se snad kdy mohl zařadit do „normální“ společnosti, je zde otevřeně vysmívána. Užití groteskní rétoriky vrcholí obrazem, v němž: „*Vraceje se valníčkem do něhož bývala zapřažena krotká kobyłka, tvářívá se neobyčejně důležitě... bohatýrsky jsa vztyčen na kozlíku svého valníčku, zapomíná, že je malý trpaslík, byť se i postavil na Sněžku.*“

Uvedený úsek by samozřejmě opět mohl být čten také jako satirizace českého národního charakteru a maloměšťáctví – zvláště vezmeme-li v úvahu, že František byl zároveň popisován jako obyčejný Čech. K tomuto by poukazoval i odkaz na „nejvyšší“, ale přesto stále dost „malou“ horu Sněžku. V každém případě zde vzniká napětí mezi identifikací a odlišením, které se ještě stupňuje v závěrečném odstavci biografického



článku.

Pojednání o Františkově smrti a stáří se nese v duchu sentimentální rétoriky soucitu, vrcholí však opět komickou pointou. „*František valem schází... kratinké nožky dlouze a těžce se vlekly po kostrbatém dláždění...a obchodní neúspěchy prohlubovaly vrásky na Františkově tváři*“. Nakonec, když František umírá: „...*v dětské rakvi odvezli pryč dobrého Františka Liliputána, vysloužilého umělce a obchodníka, na hřbitov... Dnes už jen podzimní vítr cuchá několik trsů trávy a lomcuje slabým dřevěným křížkem na hrobě*...“ Předstíraný soucit odhaluje závěrečné slovo autora, které je narážkou na biblický příběh o setkání Ježíše s dětmi<sup>152</sup>: „*Země mu bude lehká, jistě dojde klidu a věčného blaha i jeho duše, neboť psáno jest: Nechte maličkým přijít ke mně!*“ František je v tomto fraškovitém nekrologu opět infantilizován a jednou pro vždy je tak potvrzena jeho tělesná „odlišnost“.

V případě „Františka liliputána“ se tedy po celou dobu projevovalo napětí mezi zdůrazňováním jeho „odlišnosti“ a identifikací, založenou ve sdílené národní identitě. Tato identita pak mohla být prostřednictvím postavy „odlišného“ podrobena satirické kritice, využívající asociace „malého“, „dětského“ těla s představou „malého“, „nedospělého národa“. Františkova „odlišnost“ přitom v uvedeném textu nespočívala jen v jeho „odlišnosti“ tělesné. V samotném závěru se Fratišek začíná chovat jako lehce naivní „starý podivín“. Jak se ještě ukáže, v následujících textech budou hrát úvahy o „abnormální“ psychickém stavu a osobnostním charakteru stále závažnější roli.

---

<sup>152</sup> Příběh o Ježíšovi a dětech se objevuje ve třech evangeliích: Mt 19, 13-15. Mk 10, 13-15. Lk 18, 15-17.

### 6.3 „Nezbylo mi nežli spřáteliti se s osudem trpaslíka“ – autobiografie z roku 1931

Otázce protínání diskurzů tělesné odlišnosti, národa, genderu a pracovní produktivity a jejich vzájemného působení, umožňujícímu potenciálně překrývat tělesnou odlišnost, se budu věnovat i v případě následujícího biografického textu ze začátku třicátých let 20. století. Jedná se o krátkou autobiografii (zřejmě britské) „liliputánky“ Mancy (Nancy) Raczové, kterou v říjnu 1931 přetiskly pod názvem *Nejmenší žena světa*, resp. *Osudy „dámy liliputánky“* oba největší českojazyčné deníky *Národní listy* i *Národní politika*.

Skutečnost, že jsou tyto texty uváděny jako autobiografie – *Národní politika* uvádí, že se jedná o „*dopis Raczové, ve kterém se svěřuje jednomu anglickému listu*“, *Národní listy* zase hovoří o „*interview*“ - ovšem nelze automaticky přijmout a předpokládat, že se zde setkáváme s autentickým hlasem „tělesně odlišného autora“, který stojí za textem a jehož prostřednictvím artikuluje svou životní zkušenost s „odlišným“ tělem. Takovou domněnku by zpochybňoval již nutný překlad textu z původního jazyka, ale také další editorské zásahy, jejichž působením vznikly v českém prostředí *de facto* dvě svébytné verze této autobiografie. Zatímco text v *Národní politice* charakterizuje užití velmi emotivního stylu a sentimentální rétoriky, druhá verze z *Národních listů* vykazuje spíše stylovou neutralitu a příklon ke groteskně humorné rétorice. Zatímco v prvním případě vyznívá jeho konec tragicky, ve druhém text uzavírá komická pointa. Kdo zde tedy „promlouvá“, Mancy Raczová nebo pražští překladatelé a redaktoři *Národních listů*?

Následující rozbor, ve kterém se zaměřím především na text otištěný v *Národní politice*, nepředpokládá autentického autora za textem. Tematizuji jak se autorská pozice vytvářela přímo v textu – jako efekt textu. Předpokládám, že autorské „já“ vznikalo protnutím různých diferenciačních diskurzů: v tomto konkrétním případě diskurzů tělesné normality, sociální pozice, genderu a okrajově také produktivity.

Celé vyprávění se řídí narativem neúspěšné (či nedosažitelné) normalizace, který je ztvárněn pomocí velmi emotivní rétoriky soucitu. Raczová neustále poukazuje na své právo zařadit se do normální společnosti, například když tvrdí: „*Moje největší neštěstí jest, že lidé normální výšky nedovedou pochopit, že se od nich neliším až na svůj malý vzrůst.*“ Zároveň však také neustále potvrzuje svou tělesnou „odlišnost“ a to opět pomocí přirovnání k dítěti: „*Jsem menší nežli průměrné dítě ve svém třetím roce.*“ Jinde proklamuje svůj „*směšný trpasličí vzhled*“. Její autorské „já“ tak jasně vymezuje diskurz tělesné „normality“, respektive „ab/normality“, který je v neustálem napětí s diskurzem, které ji naopak normě přibližují, byť její „odlišnost“ nikdy nedokážou zcela překrýt.

Raczové se zde definuje jako průměrná představitelka vzdělaných středních tříd: „*Čtu, ne-li více, tedy právě tolik jako lidé dospělí a starám se všestranně o své vzdělání, zajímám se o vše i o vědu a mluvím plyně sedm řečí*“. Právě vzdělání, podobně jako v předchozích případech práce, zde má sloužit k začlenění „abnormálního“ jedince do společnosti. Co mu však předchází, je pokus o lékařský zákrok, který by „odlišné“ tělo přizpůsobil očekáváním společnosti. Oba normalizační pokusy se objevují v líčení dětství Mancy Raczové. Rodiče se jí nejprve pokouší normalizovat pomocí lékařského zákroku: „*...dali mne rodiče do ošetřovány známých lékařů a profesorů, ale veškerá jejich námaha alespoň poněkud vzrůst podpořiti setkala se s nezdarem...Vzpomínám ještě dnes na různé tortury, kterým jsem se v dětském věku podrobila a*

*sama jsem se snažila stálým vytahováním diciliti vyššího vzrůstu.*“ Když tyto pokusy selhávají, posílají ji do školy, aby získala dobré vzdělání: *„Když celá řada pokusů úplně selhala... posílali mne do školy. Učila jsem se velmi dobře a vynikala jsem zvláště v matematice a v učení cizím jazyků.*“ Ani tato forma „normalizace“ však není úspěšná: *„Mým ideálem byly studie avšak záhy jsem seznala, že můj trpasličí vzrůst by bránil každému i sebemenšímu úspěchu.*“ Jak jasně vyplývá z citovaných úryvků, emancipační potenciál vzdělávání, zde naráží na své limity – tělesnou abnormalitu bohužel „neutralizovat“ nedokáže.

Druhým diferenčním diskurzem utvářejícím pozici autorky je zde feminita. Raczová se definuje jakožto „normální žena“, kterou ovládají stejné touhy, jako každou jinou ženu:

*„Mám tytéž touhy jako normální ženy a ráda se pěkně šatím. Nemohu vylíčiti slovy s jakou trpkostí se často zastavím u nějaké výkladní skříně, sleduji vzdušné toalety, ač vím, že nemohu nic koupiti, poněvadž nejsem neormálního vzrůstu.*“ I zde je opět zdůrazněna fatální role tělesné „abnormality“, která znemožňuje plnou identifikaci s „normální“ majoritou.

Když selhává pokus začlenit se do „normální“ společnosti vzděláním, přijímá Raczová kariéru „lidské kuriozity“ a začíná pracovat ve varieté. Pokus splynout s většinou prostřednictvím práce a ekonomické produktivity je však rovněž od začátku odsouzen k neúspěchu a naopak zdůrazňuje její „odlišnost“. *„Záhy jsem seznala... že mi nic jiného nezbyvá, než uchýliti se k varietní scéně a těžiti ze svého abnormálního zjevu... Jelikož dosti vydělám, našlo se i dosti normálních mužů, kteří mi učinili sňatkovou nabídku, kterou jsem však vždy zásadně odmítla.*“ Práce ve varieté stvrzuje její „abnormalitu“ rovněž v tom smyslu, že práce obecně nebyla součástí dobových představ o středostavovské feminitě. Středostavovská žena nepracuje, ale věnuje se domácnosti a rodině. Raczová tedy prací ve varieté potvrzuje svou „odlišnost“ tělesnou a porušuje navíc také dobová očekávání kladená na ní, jakožto na ženu.

Neschopnost začlenit se do „normální“ společnosti je na konci autobiografického textu přijata, byť se jedná spíše o „životní rezignaci“ než nalezení vlastního místa „ve stínu“ majority. Rezignovaný postoj emotivně vrcholí v následující pasáži: *„Trpěla jsem příliš mnoho a společnost normálních lidí jsem dříve vůbec nesnesla, neboť na mě působila tísnivě. Nyní jsem již poněkud zvykla na podceňující pohled velkých lidí a vyřešila jsem palčivou otázku, jak bych se nejlépe přenesla přes svůj směšný trpasličí vzhled. Uchýlila jsem se k humoru a tím, že sebe sama zesměšňuji vyvážnu lehčeji z nepříjemných situací. Humor jest jedinou mojí spásou a učinil pro mě život, i když ne takovým jak bych si přála, tedy alespoň snesitelným.*“ Rovněž poslední formulace celé autobiografie poukazuje k nemožnosti začlenit se: *„Nezbylo mi než spráteliti se s osudem trpaslíka“.*

## 7. Třicátá léta – období patologizace „lidských kuriozit“

Jak jsem naznačoval již v úvodu předchozí kapitoly, popularita „přehlídek lidských kuriozit“ během třicátých let 20. století postupně upadala a to nejen v Čechách, ale i ve zbytku Evropy. Zájem o „abnormální jedince“, jejich životní příběhy a detaily z jejich soukromí ovšem nijak nepolevil. Ještě v červnu 1937 se například v Národních listech i Lidových novinách objevila nadšená reportáž ze svatby dvojice populárních ostravských „liliputánů“ Otto Kosezielniaka a Růženy Klikové, členky baletního souboru ostravského divadla. Zmínky o davech nadšených hostů, které zaplnily chrám Krista Spasitele i celé přilehlé náměstí, a poznámky o tom, že policie musela sjednávat pořádek a prokletit svatebčanům cestu rozjásaným davem, se blíží zprávám popisujícím návštěvu „hvězdných“ Singer's Midgets v Praze roku 1928. Popisy ostravské svatby odkazovaly také k již vcitovanému fenoménu „liliputánských“ svateb<sup>153</sup>, které se v 19. století v Evropě i Spojených státech odehrávaly za všeobecné pozornosti veřejnosti, médií, společenských elit a za přítomnosti dobových celebrit (na svatbě v Ostravě se mj. objevuje populární zápasník Gustav Frištenský).

Pro interpretaci této na první pohled anachronické ceremonie je podle mého mínění klíčové právě její zasazení do lokálního kontextu Moravské Ostravy. Mohla by se obdobná přehlídka odehrát koncem třicátých let také v Praze? Zřejmě nikoliv. Obě dvě zprávy (které vznikaly v pražských redakcích) se nesou v lehce satirizujícím duchu, poukazujícím na zvláštnosti ostravského kontextu. Ostrava je zde popisována jako „zaostalejší“ region, jako „periférie“, kde je ještě možno narazit na podobné „excesy“. Na čtenáře, který byl obeznámen s tradicí „liliputánských“ svateb 19. století (především se svatbou amerických „liliputánských“ celebrit Toma Thumba a Lavinie Warren v roce 1863), musely poznámky o svatební hostině ostravského „liliputánského“ páru působit zvláště humorně. Místo aby se dvojice odebrala do luxusního hotelu v centru města či na svatební cestu k Niagarským vodopádům (jak by velela tradice *freakshow*), „novomanželé odjeli se svými hosty do Kunčiček, kde si zařídili liliputánský příbytek“.<sup>154</sup> Zdá se tedy, že zpráva satirizuje jak „zpátečnictví“ ostravského regionu, tak samotné „přehlídky lidských kuriozit“, které jsou již v této době považovány za poněkud podivný, komický přežitek.

Výše zmiňovaná zpráva o vystoupení „liliputánského“ páru na veřejnosti je v kontextu třicátých let spíše ojedinělou. „Přehlídky lidských kuriozit“ v tomto období postupně mizí, případně se, jako v uvedeném případě, odehrávají spíše mimo Prahu. Jak jsem ukázal již v předchozí kapitole o biografických textech, novým „jevištěm“, na kterém se předvádí „liliputánské“ celebrity, se od dvacátých let 20. století stávají dobové deníky a časopisy. V průběhu třicátých let se přitom objevuje zcela nový žánr prezentující „lidské kuriozity“, a sice populárně naučný článek.

<sup>153</sup> Více v kapitole o *freakshow* jako sociální praxi a v kapitole III.

<sup>154</sup> *Liliputánská svatba*, Lidové noviny 7. 6. 1937, s. 3.

## 7.1 Populárně-naučné články o „liliputánech“ z roku 1932

Ambicí populárně naučných článků, které vycházely v denících jako *Národní politika* či *Lidové noviny*, bylo zasvětit čtenáře do odborného medicínského výkladu „abnormálních“ zjevů, potvrdit či vyvrátit mýty o „trpasličím“ vzrůstu (Je či není dědičný?) a především popsat psychické a osobnostní charakteristiky „odlišných“ jedinců. Odborné anatomické a psychologické výklady „odlišnosti“ se v těchto textech prolínají s biografickými pasážemi ze života „trpaslíků“, exkurzy do historie vystavování „lidských kuriozit“ i humornými anekdotami o „liliputánech“. Výsledkem je velmi zajímavý útvar kombinující starší rétorické prostředky používané k reprezentaci „odlišnosti“ s odbornými medicínskými výklady, které tělesnou odlišnost patologizují a sugerují nevyhnutelnou souvislost mezi tělesnou a duševní abnormalitou. Tendence patologizovat „liliputány“ – reprezentovat je jako nežádoucí, nešťastné případy, jako svého druhu fyzicky i psychicky „nemocné“ jedince – se potom naplno projevila koncem třicátých let, kdy se v tisku objevilo množství zpráv o nešťastných „trpasličích“ sebevraždách.

Poslední kapitolu bych rád otevřel srovnáním tří různých populárně-naučných článků o „liliputánech“. Všechny tři vyšly v průběhu roku 1932.

První a nejrozsáhlejší z nich se objevil v „pánském časopise“ *List pánů a hochů*, který vycházel v Praze v letech 1931-32. Jak napovídá již samotný titul, časopis se specializoval především na muže. Na jeho stránkách se objevovaly dobrodružné a detektivní příběhy (tzv. modrá knihovna), rady do osobního i pracovního života (lékařská poradna, módní rubrika), sportovní reportáže a články o nejružnějších „kuriozitách“ z celého světa. Takto se zde objevil například bohatě ilustrovaný článek o „zrůdách“ z tehdy aktuálního filmu Todda Browninga *Freaks* (1932), článek o „siamských dvojčatech“ či právě rozsáhlý text o „liliputánech“ v čísle 21 z roku 1932.<sup>155</sup>

Článek je anonymní, podepsán pseudonymem „Hexi“. Zabírá celou jednu stranu časopisu a je opatřen dvěma doprovodnými fotografiemi. Na první z nich sledujeme výjev z revuálního vystoupení „liliputánů“: triumfální průvod římského imperátora na pozlaceném voze taženém poníkem, za nímž v řadě kráčí ukořistění otroci oblečení v jaguářích kožešinách. Druhá fotografie zachycuje skupinku „liliputánských“ dam a pánů v elegantních oblecích a s cylindry na hlavách. Jestliže se v obou případech jedná o „klasické“ motivy, na které jsem poukazoval již v kapitole o *Singer's Midgets* – v prvním případě reprezentace asociující tělesnou „odlišnost“ s exotickým prostředím starověké antiky, ve druhém rétorika obdivu zasazující „liliputány“ do vyšších společenských vrstev – text doprovázející tyto fotografie se již nese v odlišném duchu.

Celá první část textu je výrazně sentimentální. Autor lituje trpkého údělu „liliputánů“, který jim způsobuje „hrubost cynického okolí“, zároveň však neustále potvrzuje jejich „odlišnost“, především hojným užíváním deminutiv a infantilizací „liliputánů“, tedy jejich přirovnáváním k dětem. Hned v úvodu článku píše:

<sup>155</sup> *Liliputáni*, *List pánů a hochů*, 21/1932, s. 3.

*„Liliputáni... jsou pro nás čímsi vzrušujícím, představují zosobněné kouzlo pohádek... Tvář stahuje se k milému úsměvu při pohledu na jejich vážné chování, tak nápadně kontrastující s nádechem dětské naivnosti...“*

Namísto přesného vyčíslení tělesných rozměrů, které se objevovalo ve starších reprezentacích „liliputánů“, stojí v centru autorova zájmu jejich osobnostní charakteristiky. Jakožto hlavní osobnostní rysy „*tohoto národu malých*“ popisuje „*hrdost přecházející až v lehké pohrdání*“ a „*nevšímavost k hloupým pohledům všech zvědavých*“. Dále se zmiňují rovněž jejich pozitivní vlastnosti. Nebývalá citlivost a pozornost, která se projevuje schopností rozlišovat a oceňovat lidské povahy („*dovedou sto lidí přehlédnouti, aby na první pohled poznali osobu jim nakloněnou.*“), nebo při uměleckých činnostech, jako například fotografování („*jejich ojedinělý smysl pro krásu činí z nich pravé virtuosy v oboru fotografie*“).

Další úvahy o duševních charakteristikách „trpaslíků“ velmi výrazněji odlišují muže a ženy a opírají se tak o dobové představy o feminitě a maskulinitě. Lze myslím přesvědčivě ukázat, že „odlišnost“ „liliputánů“, projevující se v jejich odstupu od světa „normálních“ lidí je zde určována právě protnutím diskurzů tělesné ab/normality, genderu a sociální pozice a to především v případě „liliputánských“ žen.

„Liliputánské ženy“ jsou vůči mužům „*chladné a opovrhující dámy*“, nedůvěřivé a „*zaujaté vůči světu*“. Důvodem tohoto „narušeného“ psychického stavu je dle autora jednak frustrace z jejich tělesné odlišnosti („*skoupou přírodou zklamáni*“) a jednak jejich neschopnost dostát dobově aktuálním genderovým normativům. „Liliputánky“ jsou sice v mnoha ohledech stejné jako „normální“ středostavovské ženy, což v tomto pojetí znamená, že se zajímají o módu, čtou módní žurnály „*a nedovedou se snad ani pohybovat bez vysoce elegantní (ovšem miniaturní) kožišiny*“, jiným genderovým normám, však dostát nedokážou. Klíčovou roli zde hraje jejich údajná neschopnost vstoupit do manželství a především jejich neschopnost rodit děti a dostát tak očekáváním spojeným se sociální rolí matky: „*Liliputánky jsou většinou odsouzeny k staropanství, kteréžto vědomí, pro ženu ne právě lákavé, přispívá zajisté nemálo k jejich zaujatosti vůči světu. Stane-li se však, že se přece vdají za některého příslušníka svého národa, nemívají děti.*“ „Vrozená“ tělesná odlišnost zde tedy „liliputánkám“ zabraňuje dostát dobovým požadavkům, kladeným na feminitu a vyvolává tak „přirozenou“ frustraci, projevující se uzavřeností vůči světu „normálních“ lidí.

Zatímco v případě „liliputánských“ žen vytváří intersekcce genderové a tělesné normality tragické postavy, neschopné splynout s „normální“ majoritou, v případě mužů je situace komplikovanější. Středostavovská maskulinita (alespoň v tomto případě) není tolik určována „biologickými danostmi“ (schopnost reprodukce), ale je definována prostřednictvím práce, potažmo ideologie liberálního individualismu, definující „mužství“ v kategoriích sebezpřekonávání, sebekontroly a pracovního úsilí.

Jinak řečeno. Zatímco středostavovská žena je především matkou a z práce je prakticky vyloučena, pro muže je naopak práce povinností a je vůbec základním prvkem jeho maskulinity.

Jistě není náhodou, že na titulní straně právě tohoto vydání „Listu pánů a hochů“ (tedy týdeníku který se jistě výrazně spolupodílel na definování maskulinity) se objevil portrét - nekrolog nejznámějšího československého podnikatele a *self-made mana* Tomáše Bati (1876 – 1932).

V článku o „liliputánech“ se protínání diskurzů genderu, tělesné ab/normality a ideologie liberálního

individualismu nejvýrazněji projevuje v delším biografickém exkurzu, pojednávajícím o životních osudech jednoho anonymního „liliputána“. Podobně jako v případech „Malého Karlička“ a „Františka liliputána“, i zde se „odlišný“ jedinec pokouší splynout s „normální“ majoritou prostřednictvím práce.

*„Jak trpce vzpomínal jeden z nich na doby svého úřadování v otcově továrně, kde díky svým vědomostem a chápavosti stal vedoucím svého oddělení. Radostně věnoval se práci vyčerpávající jeho slabé fyzické síly a nebylo snad nikoho, kdo znal by lépe tajemství obchodního úspěchu, než on. Lidé nebyli by však lidmi, kdyby jedem posměchu nezničili naděje všech životem odstrkovaných. Nevadilo mu přepínání nervů, nedbal varování lékařů před plicní chorobou – až surovost kolegů vyhnala ho z domova. Jak mohl by pracovat tam, kde vládne povrchnost, kde nadliská práce nepatrného stává se předmětem denních vtipů a urážek. A jako vášnivě miloval svou kancelář, tak nenáviděl její představitele. Bez dlouhého rozmyšlení přijal nabídku neznámého manažera a vstoupil do početné jeho družiny. Stal se krasojedcem na koni a elegantním tanečníkem, našel klid uprostřed rozumějících mu druhů.“*

Podobně jako v biografických textech analyzovaných v předchozí kapitole, i zde se setkáváme s ideologií kapitalismu, zdůrazňující úlohu poctivé práce a osobního výkonu v začlenění jedince do „normální“ společnosti a stejně jako v předchozích případech, i zde tyto snahy nakonec selhávají. Není to však „tělesná nezpůsobilost“, která by „trpaslíkovi“ znemožňovala výkon práce. Naopak, zcela v duchu liberálního individualismu je zde formulována myšlenka překonávání „přirozených“ překážek silou vůle, cílevědomostí a osobním nasazením. To co brzdí poctivé jedince v „rozletu“, není jejich „tělesný deficit“, ale špatné charakterové vlastnosti druhých: závist, posměch, neúcta k lidskému jedinci a jeho poctivé práci.

Jestliže je první část výkladu o „liliputánských“ mužích značně sentimentální a odvíjí se od protínání diskurzů tělesné abnormality a ideologie liberálního individualismu, druhá část textu jako by se vracela ke starším reprezentacím „trpaslíků“ vytvářeným v duchu rétoriky obdivu.

Celou druhou část textu uvozuje již závěr zmiňovaného biografického exkurzu. „Lilipután“ se nedokázal prosadit v „normálním“ povolání a vstupuje tak do kabaretní družiny „liliputánů“, kde „našel klid uprostřed rozumějících mu druhů“. Život „liliputánských“ performerů je popisován následovně: „... jsou spokojeni ve svém artistickém povolání, kde našli přátelství, peníze a obdiv žen, který jim tak lichotí“.

Tělesná abnormalita znemožňující „liliputánským“ mužům zapojit se do „normální“ práce a potvrdit tak svou středostavovskou maskulinitu, je zde substituována „přátelstvím“, „penězi“ a „obdivem žen“, tedy sociálními vztahy se „sobě rovnými“ jedinci, výdělkem a obdivem žen. Vztahu „liliputánských mužů k „normálním“ ženám se autor článku věnuje velmi intenzivně. Patrná je zde výrazná erotizace „odlišného“, artikulovaná v představě „liliputána“ jako „milovníka žen“.

*„V otázce lásky, která i u nich hraje svou velkou úlohu životní, stojí muži opět v popředí. Nezahlídí se do očí své malé partnerky, zato však s patrnou radostí nechá se pohoupat na klíně hezké dámy, připije na zdravý všech rozkošných žen.“* Groteskního účinku těchto pasáží je dosaženo spojením evidentního narušení genderových normativů a infantilizace „liliputána“ (nechává se pohoupat na klíně jako dítě) a zároveň jeho reprezentací jakožto „pravého milovníka“, což se nejvýrazněji projevuje v závěrečné pasáži textu: „Vždyť jsou to praví krasavci, jejichž „Ó ženy, ženy, jak jste sladké“ rozezpívá duše všech k tajné prosbě o dosud

*nepoznanou chvíli radosti v jejich drobném náručí.*“ Zdá se, že tělesná abnormalita se ve druhé části článku kříží s genderem a sociální diferenciací. „Liliputáni“ jsou reprezentováni jako příslušníci vyšších společenských tříd, což zároveň implikuje určité vzorce chování vůči ženám, shrnuté v představě elegantního „milovníka“.

Nejednoznačnost a napětí mezi různými druhy rétorik se objevuje také v dalším populárně naučném textu o „liliputánech“ z roku 1932. V článku s názvem „Vymrou liliputáni?“, který vyšel v září 1932 v Národní politice<sup>156</sup>, se ovšem výrazněji než v předchozím případě prosazuje odborný medicínský diskurz, popisující tělesnou „odlišnost“ jako svého druhu nemoc.

Stejně jako v Listu pánů a hochů, i zde zůstává autor článku anonymní a podobně jako v předchozím případě, i zde je možno text rozdělit na dvě části. Badatelsky „méně zajímavá“ druhá část článku jmenuje slavné evropské „trpaslíky“, např. Jaroslawa Boruslawského nebo Jeffery Hudsona, který sloužil na dvoře anglického krále Karla I. Uváděny jsou také komické epizody ze života slavných „liliputánů“, jako v následujícím případě, kde je komického efektu dosaženo záměnou „trpaslíka“ za dítě: *„Jiný lilipután jménem Richabourg... během revoluce (rozuměj 1789 v Paříži) byl jednou zavínut jako novorozeně a v rukou kojné přenesl velmi důležitou politickou zprávu.“* Tato část článku se zabývá rovněž současnou situací „liliputánů“: *„Z královských dvorů přešli trpaslíci v době demokratické do cirkusů, varieté atd.“* Postoj k „přehlídkám lidských kuriozit“ je zde přitom překvapivě pozitivní. Podobně jako v předchozím článku, i zde jsou přehlídky „kuriozit“ prezentovány jako legitimní či dokonce společensky nezbytná instituce, která „odlišným“ jedincům zajišťuje příslušnost k určité komunitě a poctivý výdělek. Existence *freakshow* je zde dokonce spojována s fungováním demokratické společnosti.

První pasáž, na kterou bych se zde chtěl soustředit, se pokouší objasnit mimořádnou popularitu „liliputánů“ ve srovnání s jinými druhy „lidských kuriozit“. *„Přes to, že již jiné abnormální lidské zjevy ztratily oblibu, těší se liliputáni vždy stejně, ba takřka zvýšené pozornosti. Upoutají svým drobným graciézním zjevem a zatím co na jiné abnormálnosti pohlížíme s určitým odporem, liliputány prohlížíme si s něhou jako malé děti.“*

Pokud bychom měli tomuto svědectví důvěřovat, mimořádná popularita „liliputánů“ ve srovnání s jinými „lidskými kuriozitami“ by se tedy skutečně zakládala na jejich estetizaci (*graciézní zjev*) a infantilizaci (*jako malé děti*), tedy na reprezentaci v duchu roztomilé (*cute*) estetiky, tak jak jsem ji spolu s Lori Merish vymezil ve čtvrté kapitole.

Byť je však tělesná „odlišnost“ liliputánů výrazně estetizována, stále se jedná o „poruchu ve vzrůstu“, která je v první části textu podána jako svého druhu nemoc, která může být léčena prostředky moderní vědy.

*„Věda lidská pokročila tou měrou, že se již několika lékařům podařilo z rozeného liliputána soustavným léčením, hlavně užíváním preparátů ze štítné žlázy, učiniti třeba ještě malého, avšak přece již člověka normálního vzrůstu. Není sice ještě přesné metody ustáleno... ale několik výsledků bylo velmi dobrých a hlavně pro budoucnost lze očekávati velmi slibných výsledků.“*

<sup>156</sup> *Vymrou liliputáni?*, Národní politika, 256/1932, s. 3.



Heroická rétorika všemocné moderní vědy se zde přitom protíná s diskurzem definujícím feminitu. Jedním z důvodů proč „léčit“ tělesnou „abnormalitu“, je skutečnost, že „*Manželství dvou liliputánů zůstává bezdětným, poněvadž žena se musí zříci pro svojí maličkost mateřských radostí*“.

Co se psychologického stavu „liliputánů“ týče, autor tvrdí, že „*jejich duševní schopnosti netrpí nikterak tělesnými nedostatky*“, naopak „liliputáni“ jsou údajně „*velmi chytrí a nadaní*“, zmiňuje se také jejich „*velmi jemný cit*“ a „*ostrovtip*“. Infantilizace se nicméně projevuje i zde, když se dočítáme, že „*dospívají velmi pozdě, většinou až ve dvacátém roce*“. Negativní povahové vlastnosti připisované „trpaslíkům“ v některých biografických textech analyzovaných v předešlé kapitole jsou zde popisovány jako následek diskriminace ze strany „normální“ majority.

„*Mluví se často o lidech trpasličího vzrůstu jako o lidech méněcenných, zatrpklých, zákeřných a podobně. Zapomínáme pak ovšem na to, že jejich špatné vlastnosti nebyly jim vrozeny, nýbrž vštěpovány normálními lidmi, špatnou výchovou a přehlížením.*“

Jak se ještě ukáže na následujících textech, medicínský diskurz definující tělesnou odlišnost jako nemoc bude v průběhu 30. let dále sílit. Psychologický stav „liliputánů“ bude stále častěji popisován jako patologický.

Následující text svou strukturou připomíná oba populárně naučné články, kterými jsem se zabýval na předchozích stranách. Jedná se zřejmě o překlad francouzského textu (jako místo vzniku je uvedena Paříž), který vyšel pod názvem „Liliputáni“ 16. ledna 1932 v Lidových novinách.<sup>157</sup>

Neznámý autor se v článku zamýšlí nad popularitou „lidských kuriozit“, přináší krátký biografický exkurz do života „liliputána“ a uvádí také příklady slavných dvorních „trpaslíků“ (zmiňuje se například sezdvání „trpaslíků“ na dvoře Kateřiny Medicejské). Největší část celého článku ovšem tvoří odborný medicínský výklad „abnormality“, který jednak definuje „tělesnou odlišnost“ jako jednoznačně negativně konotovanou „nemoc“ a jednak potvrzuje nárok medicíny na definování toho co je, či není „normální“, případně „patologické“.

„*Vše co se odchyluje od normy působí na lidi zvláštní přitažlivostí, složenou z hrůzy, že snad jen o vlas a byli jsme onou výjimkou sami, z uspokojení že jsme vyvázli, že jsme jako druzí a ze zvědavosti, co že je té výjimky asi příčinou. K těmto výjimkám, k těmto abnormitám patří tak zvaní liliputáni.*“

Jak je zřejmé z uvedeného citátu, úvodní pasáž, objasňující popularitu „liliputánů“ a „lidských kuriozit“, jasně vymezuje abnormální status „liliputánů“. Tělesná „normalita“ je zde přímo zmiňována (byť není přesně vymezena) - „trpaslíci“ jsou „*odchytkou od normy*“, „*výjimkou*“. Citát zároveň jako by explicitně potvrzoval koncept *extraordinary body* – tedy „tělesné odlišnosti“ jakožto konstrukt, který slouží k potvrzování normální (tělesné) identity. Pozorovatel (i čtenář) jsou dle autora prostřednictvím setkání s

<sup>157</sup> *Liliputáni*, Lidové noviny 16. ledna 1932, s. 5.

„odlišným“ osvobození od strachu z vlastní tělesnosti a jsou začleňováni do „normální“ majority („*vyvázli jsme*“, „*jsme jako druzí*“).

Jaký postoj ovšem zaujmout k „těm druhým“? Jak s nimi nakládat? Autor článku spatřuje v zásadě dvě možnosti.

V prvním případě se nabízí soucit, který však podle autora celkovou situaci „liliputánů“ spíše zhoršuje. „*Většina z nich má asi smutný osud, už proto že se po nich obracejí zvědavé a soustrastné pohledy.*“ Vhodnějším se jeví umožnit „trpaslíkům“ realizovat se v prostředí, do kterého podle autora článku „přirozeně“ patří, tedy v „přehlídkách lidských kuriozit“. V této souvislosti se zde objevuje krátká narace o pracovitém „liliputánovi“, který si vydobyl respekt a spokojenost poctivou prací ve varieté. „*Nejen se ostřílel, ale podařilo se mu proměnit nemilost, kterou jej příroda obmyslila v opravdové a namáhavé povolání.*“ Kapitalistická etika práce a ideologie liberálního individualismu zde tedy umožňují „zapojení“ „odlišného“ do „normální“ společnosti, byť se tak děje pouze prostřednictvím „přehlídek lidských kuriozit“. Být „odlišným“ se stává povoláním, které zajišťuje existenční jistotu a uznání společnosti. Samotná varietní kultura je v tomto podání nejen tolerovanou, ale dokonce nezbytnou, protože umožňuje „odlišným“ produktivně se zapojit do fungování společnosti.

Druhý přístup k „tělesné odlišnosti“, který se v tomto článku stává přístupem dominantním, je spolehnout se na autoritu odborníků. Právo zodpovídat otázky jako: „*Jsou liliputání abnormální opravdu?*“, či: „*Je onen malý vzrůst původu chorobného?*“ náleží podle autora článku odborníkům a „učencům“ v oboru lékařství, teratologie a paleontologie.

V následujícím výkladu je čtenář skutečně obeznámen s poznatky moderní vědy a dostává se mu zevrubného pojednání o problematice abnormality, opírajícího se o odborné medicínské termíny. Přestože se autor článku omlouvá, že „*za tato hrůzná slova opravdu nemůže*“, v textu se objevují další a další odborné výrazy jako: „*zvrtná anomálie*“, „*porucha sklerotického rázu*“, „*infantilnost*“, „*rachitismus*“ či „*myxoedematičtí liliputání*“. Medicínské termíny užívané při výkladu o „liliputánech“ jsou přitom výrazně negativně konotovány. Hovoří se zde o „*poruše*“, „*anomálii*“ nebo přímo o „*degeneraci*“ či „*deficienci*“. Výklad tak postupně směřuje k patologizaci tělesné odlišnosti, která je nakonec označena za „*chorobu*“.

„Trpaslíci“ zde ovšem netvoří jednodílnou skupinu. Odborníci dle autora článku rozdělují tyto jedince na dvě skupiny: „*tak zvaně dokonalé trpaslíky*“, kteří jsou obdařeni „*formální harmonií*“ a vypadají tak jako „zmenšenina“ dospělého člověka, a „*myxoedematičtí liliputání*“, tedy „*neforemní*“, „*nevzhlední*“ „trpaslíci“. Za příčinu obou forem „liliputánství“ je přitom označena „*choroba*“.

První skupina je dle odborníků postižena „*poruchou sklerotického rázu*“, která způsobuje vadný vývoj kostry. I když jsou tedy „*vzhledu docela i příjemného*“, jsou stíženi „*odchytkami, jakých by normální kostra neměla... končetiny jsou příliš krátké, kosti příliš tlusté, ruce hranaté...*“.

Druhá skupina „trpaslíků“ je popsána ještě negativněji. Tak zvaní „*myxoedematičtí liliputání mají velikou hlavu, plošký, úplňkový obličej, rysy hrubé a ztučnělé, oči bezvýrazné, masivní sloupové končetiny*“. Odlišnost fyzická je zde navíc spojena s odlišností psychickou. „Neforemní“ „liliputání“ jsou popisováni

jako „*duševně zaostali*“. Jako příčina tohoto druhého typu „*liliputánství*“ je uváděna porucha štítné žlázy, hypofýzy, či nadměrné zúžení krevních cév.

Autorita odborného medicínského diskurzu, tedy jeho legitimita v otázce definování ab/normality, se zakládá v prezentaci vědy, jakožto účinného nástroje v řešení problémů lidského těla. Jestliže je „*trpasličí*“ vzrůst „*chorobou*“, moderní medicína jej dokáže léčit pomocí účinné „*therapie*“. V případě poruch štítné žlázy se například uvádí podávání prášku ze sušené štítné žlázy zvířecí, která se dle odborníků ukázala být účinnou v problematice abnormálního vzrůstu i související snížené inteligence.

Ve všech třech zmiňovaných článcích se tedy opakovalo několik důležitých momentů. Tělesná „*odlišnost*“ se zde protínala s dobou imaginací třídně situované femininity a maskulinity. „*Liliputánské*“ ženy byly kvůli své neschopnosti osvojit si roli matky prezentovány jako nešťatné případy, náchylné k psychickým poruchám, zatímco „*liliputánským*“ mužům se nabízela možnost potvrzovat svou maskulinitu prostřednictvím práce a výdělků. Tato „*práce*“ však byla zároveň přesně specifikována. Byly jí „*přehlídky lidských kuriozit*“, do kterých „*liliputáni*“ „*přirozeně*“ patří a v nichž teprve nalézají své „*pravé místo*“ ve společnosti. *Freakshow* tak byly v uvedených článcích prezentovány překvapivě pozitivně, v jednom případě byly dokonce zasazeny do kontextu „*spravedlivé*“ demokratické společnosti.

Na reprezentacích „*liliputánů*“ se také stále výraznější měrou podílel medicínský diskurz, který definoval „*liliputánství*“ v kategoriích „*nemoci*“ a zdůrazňoval souvislost patologické tělesnosti s patologickým stavem duše. Medicína se zároveň prezentovala jako účinný nástroj v boji s touto „*nemocí*“ a legitimizovala tak svou autoritu definovat co je či není ab/normální.

## 7.2 Zrůdní „*liliputáni*“ a „*trpasličí*“ sebevrazi

Jestliže se v populárně naučných textech z roku 1932 objevovaly spekulace o psychickém stavu či osobnostních charakteristikách „*liliputánů*“, hledající souvislosti mezi „*odlišností*“ fyzickou a psychickou, tento trend v pozdějších letech dále posiloval, spolu s tím, jak se postupně prosazoval nárok odborného medicínského diskurzu na definování „*tělesné odlišnosti*“.

Nejpregnantnějšího výrazu dosáhl tento způsob reprezentace „*liliputánů*“ v dalším populárně naučném článku s názvem: „*V abnormálním těle též abnormální duch*“ s podtitulem: „*Nálady zrůdných lidí*“, který vyšel v Národní politice v září roku 1933 (jeho autor byl anonymní).<sup>158</sup> Zhruba na třetině strany se zde pojednává právě souvislost tělesné a duševní „*odlišnosti*“ v případech „*slavných lidských kuriozit*“. Autor hned v úvodu prohlašuje: "*Známé je staré rčení: Zdravý duch ve zdravém těle. Alespoň podle názorů učenců má totéž čtení platit i obráceně a v nezdravém těle má být i nezdravý duch.*" Slovo při objasňování této souvislosti vzápětí dostávají odborníci. „*Anglický psycholog profesor Wesley Peacock zaměstnával se studiem zrůdných neb abnormálních lidí a uvádí četné případy duševních poruch u abnormálně vyvinutých*

<sup>158</sup> *V abnormálním těle též abnormální duch*, Národní politika 257/1933, s. 6.

*lidi.*“ V následujícím výkladu se čtenář dozvídá, že příčinnou duševních poruch je podle odborníků jednak samotná tělesná „vada“ a jednak sebeobránné psychologické mechanismy, které si „odlišní“ jedinci osvojili v interakci s „normální“ majoritní společností.

U každého druhu tělesné odlišnosti se přitom duševní „narušení“ projevuje jinak, což je dle mého mínění způsobeno křížením medicínského výkladu s jinými diferenačními diskurz, specifickými pro reprezentaci každého jednotlivého „typu“ odlišnosti. Intersekcce se názorně projevuje například v případě „nejošklivější ženy světa“, tedy tzv. „vousaté dámy“, jejíž osudy jsou zde pojednány v duchu sentimentální rétoriky.

*„Ubohá žena, která následkem poruchy žláz je takřka lidským netvorem, domýšlí si, že má zvláštní přitažlivost, sní o lásce a o uctívání mužů, právě tak, jako nejkrásnější žena světa. Ve svém volném čase je dobrou manželkou svému muži, dobrou matkou svým čtyřem dětem a žije v harmonickém manželství. Vyžaduje však opatrného zacházení, je velmi snadno podrážděná a chce-li manžel zachovati domácí klid, musí být velmi opatrný.“*

Medicínský diskurz zde zcela jasně patologizuje tělesnou odlišnost („*následkem poruchy žláz*“) a sugeruje její souvislost s abnormálním stavem psychickým. Ten se zde projevuje zvláště silným sebeklamem, který „odlišnému“ jedinci znemožňuje přiměřeně posuzovat vlastní pozici vzhledem k „normální“ majoritě. Tělesná abnormalita, definovaná v kategoriích medicínského diskurzu se zde dále protíná s dobovými (konzervativními) hodnotami rodiny a manželství (žije v harmonickém manželství) a s ženským genderem. „Podrážděnost“, či citová nestabilita, která byla tradičně prezentována jako významný prvek feminity zde interaguje s tělesnou abnormalitou a vytváří tak představu dichotomie muž – žena, ve které má žena blíže k obecněji vymezené abnormalitě a náleží jí tedy podřízená mocenská pozice. Muž má naopak blíže k normalitě a je to právě on, kdo pomocí obezřetného racionálního jednání udržuje ono „harmonické manželství“.

V případě „liliputánů“ se jejich „psychická nevyrovnanost“ projevuje náladovostí a (podobně jako u některých případů citovaných v předchozí kapitole) nekontrolovatelnými výbuchy hněvu. „*Trpaslíci jsou obyčejně náladoví a zákeřní*“, tvrdí profesor Wesley Peacock a jako důkaz uvádí jednu příhodu ze života nejslavnějšího amerického „liliputána“ Tom Thumba.

Tom Thumb se v roce 1844 ocitá na dvoře královny Viktorie a přestože je svými společníky důrazně nabádán ke slušnému chování, způsobí skandál, který dle pisatele článku hrozil otřást mezinárodní politikou. „*Avšak v posledním okamžiku jej něco rozčílilo a trpaslík Tom Thumb ztloukl zamilovaného pudla královny, vynadal přítomným a zpíval Yankee-Doodle<sup>159</sup>, což při tehdejším napjatém poměru mezi Anglií a Spojenými státy musilo královnu rozhněvati.*“

Trpaslíci jsou dále podle Peacocka „*marniví a přehnaně sebevědomí, aby tak skryli svou méněcennost*“. Zda se tato „*méněcennost*“ vztahuje k jejich diskriminaci ze strany společnosti, nebo je vrozenou tělesnou charakteristikou, není zcela jasné. „Liliputáni“ jsou každopádně reprezentováni jako psychicky „narušení“.

---

<sup>159</sup> Píseň Yankee-Doodle byla bojovou melodií amerických jednotek v boji za nezávislost země na Velké Británii (1775–1783).

Jako psycho patologický je v článku interpretován rovněž jejich sklon navazovat vztahy s „normálně velkými ženami“, se kterými rovněž vstupují do manželství.

„Miláček a hvězda cirkusu, jakýsi Pieter Moer, zrůdný človíček, lidský zákrsek, který se ukazoval v cirkuse jako trpaslík a pobíral za to královskou gáží.“ Takto negativně a urážlivě představuje anonymní autor holandského „trpasličího“ performerera v Národní politice z ledna 1935.<sup>160</sup> Článek s názvem „Bývalý trpaslík žaluje lékaře, který způsobil, že vyrostl“ sice může na první pohled působit groteskně, ve skutečnosti se však jedná o další variaci na výše zmiňovaný stereotyp tělesně, duševně i charakterově pokřiveného jedince.

Pieter Moer se v článku svěřuje do rukou holandského lékaře Dr. Bloonea, který se pomocí složitých procedur pokouší vyléčit jeho „trpasličí“ vzrůst. Avšak „ne vždy se vyplácí napravovat chyby přírody všetečnou dovedností moderní vědy“. Léčba je nakonec úspěšná, „trpaslík roste jako z vody“, zatímco jeho gáže v cirkuse klesá úměrně k jeho rostoucímu vzrůstu. „Ted' žaluje nevděčný bývalý trpaslík svého lékaře a chce náhradu škody za ušlý zisk.“

Na uvedeném textu lze ukázat několik věcí. Přestože se reprezentace nese v duchu groteskní rétoriky a směřuje k vtipu s paradoxním růstem „trpaslíkovi“ postavy a poklesem jeho platu, zcela vážně je zde opět potvrzena autorita odborníků, kteří jsou povoláni k diagnostikování a léčení „tělesné odlišnosti“ a jsou v této činnosti rovněž mimořádně úspěšní. „Lilipután“ je zde naopak reprezentován jako pokřivený charakter, osoba pohlcená honbou za mamonem, hamižností a nevděkem, která se navíc brání úspěšné léčbě. Byť tedy prostřednictvím groteskní rétoriky vystavené na kontrastech a paradoxech, znovu se zde potvrzuje patologický status „trpaslíků“, kteří jsou stále častěji reprezentováni jako „pacienti“, kteří si zasluhují soucit a odbornou lékařskou pomoc.

Výbuchy hněvu (jako v případě Tom Thumba a dalších dříve citovaných „trpaslíků“), zoufalství (Mancy Raczová), uzavření se vůči světu („liliputánské“ ženy), charakterové vady (Pieter Moer). Ve výčtu negativních psychologických a osobnostních charakteristik spojovaných s „lilipután“ v průběhu 30. let již chybí jen poslední položka završující jejich tragické osudy. Životní rezignace, vrcholící pokusem o předčasný odchod z tohoto světa.

„V noci na čtvrtek byl nalezen v Kutné Hoře na Palackého náměstí v tratolišti krve 44letý Jan Nesvadba, který si podřezal žíly v zápěstí... jako motiv sebevraždy udal, že je velmi nervosní a je nespokojen s osudem liliputána.“ Článek, který se v dubnu 1940 objevil na titulní stránce Národní politiky pod názvem: „Zoufalý lilipután“ podává osud trpaslíka jako osobní tragédii. Článek přitom rozvíjí téma, které se objevilo již dříve.<sup>161</sup> Motiv sebevraždy se objevuje také v posledním textu, kterým se budu v této kapitole zabývat, v článku „Eine Zwergin geht in den Tod“, který vyšel v srpnu 1936 v *Deutsche Zeitung Bohemia*.<sup>162</sup>

„Es ist etwas tragisches um das Schicksal abnorm großer oder kleiner Leute“, píše autor (podepsaný jako Luc Bonny) v úvodu článku který má v podtitulu název „Tragédie v říši liliputánů“ („Tragödie im

<sup>160</sup> Bývalý trpaslík žaluje lékaře, Národní politika, 3.ledna 1935, s. 3.

<sup>161</sup> Zoufalý lilipután, Národní politika 96/1940, s. 1.

<sup>162</sup> Eine Zwergin geht in den Tod, Deutsche Zeitung Bohemia, 7. srpna 1936, s. 3.

*Liliputanerreich*“). „Liliputáni“, kteří údajně pocházejí především z horských oblastí střední a východní Evropy („*Die meisten Zwerge und Liliputaner stammen aus den Gebirgsgegenden Ungarns, der Tschechoslowakei, Oesterreichs und Deutschland sowie Südpolen. Die Karpathen und Schlesien gelten als "Hauptbezugsquellen"* ) sice vydělávají více než „normální lidé“, přesto jsou jejich životy povětšinou tragické. Jako důkaz zde uvádí dva příklady. „Největšího muže světa“ Roberta Wadlowa, který spáchal sebevraždu, protože již nechtěl dále snášet těžkosti svého osudu („*da er sein von tausend Röten beschwertes Dasein nicht mehr länger zu ertragen vermochte*“).<sup>163</sup> Stejné důvody („*tragisches Schicksal*“) pak k sebevraždě dohnaly také „nejmenší ženu světa „*Prinzeß Elisabeth*“. V líčení jejího životního osudu se podobně jako v předchozích případech objevuje „hlas odborníků“: „*Sie stand unter ärztlicher Beobachtung, war sie doch ein wissenschaftlich höchst interessanter, selten zu beobachtender Fall. Die Mediziner gaben ihr ursprünglich nur eine Lebensdauer von 14 bis 15 Jahren,...*“.

Jestliže je na počátku článku „trpasličí“ vzrůst podáván jako cosi tragického, v závěrečných pasážích článku se naopak objevují „trpaslíci“, kteří svůj „pocit méněcennosti“ („*Minderwertigkeitsgefühl*“) dokázali využít jako hnací síly k osobnímu výkonu a stali se skutečnými „velikány“. Autor zde zmiňuje Ciceronova oponenta Licinia Calvu, alexandrijského filosofa Alypsia, ale také hunského vojevůdce Attilu. „*Nach den Ergebnissen neuerer Forschungen soll sogar der berühmte hünnerführer Attila ein Liliputaner gewesen sein.*“ Pasáž lze opět interpretovat s odkazem na ideologii liberálního individualismu, oslavující jedince, kterým se pílí a úsilím podařilo překonat nepřízeň osudu. „*Jejich tělesné proporce byly dávno zapomenuty, jejich činy jsou však zvětšeny ve velké knize dějin*“ („*Die Körpermaße dieser Menschen sind längst vergessen, ihre Leistung aber im Buche der Weltgeschichte verewigt.*“) Jistá možnost „vyvléci“ se z tragického osudu „liliputána“ tedy existuje, byť je, jak se zdá, vyhrazena výlučně mužům.

---

<sup>163</sup> Tato informace je ovšem milná. Robert Wadlow zemřel roku 1940, příčinou smrti byla infekce po úrazu kotníku.

## 8. Závěr

V předchozích šesti kapitolách jsem se zabýval dějinami pražských přehlídek „lidských“ kuriozit, především vystoupení tzv. „liliputánů“. Konstatoval jsem přitom značnou popularitu těchto přehlídek, která přetrvávala i potom, co zájem o ostatní „lidské kuriozity“ opadnul. Závěr práce vybízí k tomu, abych si položil obecnější otázku po dis/kontinuitách v dějinách pražských „liliputánských“ přehlídek a abych se také pokusil zodpovědět otázku, proč byly právě „liliputáni“ tolik oblíbeni?

Pražské „liliputánské“ přehlídky se za více než sto let své existence značně proměnily. Z tržišť a nároží se „trpaslíci“ postupně „propracovali“ na prkna velkých divadel a někteří z nich až na plátna kin. Pokud bych měl sledovat pouze proměnu sociálních praxí vystavování, bylo by myslím možno hovořit o postupném zvětšování „liliputánských“ skupin (od vystavování jednotlivých „trpaslíků“ k velkým „liliputánským“ skupinám typu Zeynardovy společnosti), o postupném přesunu přehlídek z ulice do specializovaných institucí (panoptikum Kosmos, karlínské divadlo Theatre Variété) a o stále divadelnějším charakteru těchto přehlídek (vrchol zde zřejmě představuje velkolepá revue amerického souboru Singer's Midgets).

Co mě však bude v závěrečném shrnutí zajímat především, jsou dis/kontinuity v reprezentačních strategiích užívaných k prezentaci „liliputánů“, tedy proměny imaginace tělesné „odlišnosti“. Vycházím z předpokladu, že pořadatelé těchto přehlídek a dost možná i samotní „liliputáni“ se vždy snažili udržet přízeň a pozornost svého publika a reagovali proto na momentální trendy. Reprezentační schémata užívaná v „přehlídkách lidských kuriozit“ se tak proměňovala spolu s proměnami dobové imaginace tělesné odlišnosti, do které se promítaly nejruznější dobové ideologie a proměny kolektivních identit.

V následujícím shrnutí se nejprve pokusím popsat, která reprezentační schémata přetrvávala po celé sledované období. Ve druhé části se pak soustředím na diskontinuity, spojené se změnami kolektivních identit a prosazováním různých ideologických diskurzů. Na závěr se potom pokusím zdůvodnit mimořádnou popularitu „liliputánů“ v porovnání s jinými „druhy“ „lidských kuriozit“.

### 8.1 Jaká reprezentační schémata se v letech 1820 – 1940 opakovala?

Vůbec nejpoužívanějším reprezentačním schématem, které se v přehlídkách „trpaslíků“ a „liliputánů“ objevovalo po celé sledované období, bylo vymezení „odlišnosti“ „liliputánského“ těla vyčíslením jeho rozměrů (nejčastěji rovněž s uvedením věku „trpaslíka“). Toto schéma se objevovalo téměř ve všech případech reprezentace „liliputánů“ a setkáváme se s ním prakticky až dodnes. Jiným často používaným reprezentačním schématem bylo vytváření hyperbolizovaných kontrastů mezi „normální“ osobou a „trpaslíkem“, případně „obrem“ a „liliputánem“. Zvláště důležitými prvky imaginace „liliputánského“ těla pak byla jejich celková estetizace, artikulovaná v představě dokonale „soustředěného“, „krásného liliputána“, a také jejich infantilizace – přirovnávání „liliputánů“ k dětem. K již zmiňovaným reprezentačním schématům je pak potřeba doplnit ještě opakující se exotické prvky či zjevné anachronismy jako jsou rokokové kočáry, hisotrické kostýmy či šlechtické tituly (Madame Pompadurová, Princezna Topaze, Princ Mignon) a

především množství statusových symbolů, jako elegantní oblečení, klobouky a automobily, odkazující k příslušnosti „liliputánů“ k buržoazii a vyšším společenským vrstvám.

## 8.2 Co se ve sledovaném období změnilo?

Jelikož byli „liliputáni“ a „liliputánky“ prezentováni jako příslušníci středních a vyšších tříd, jejich reprezentace se proměňovaly spolu s tím, jak se v průběhu 19. a 20. století proměňovala kolektivní středostavovská identita v Čechách. Na konci 19. století se tak do imaginace „odlišného“ těla promítnul nacionální diskurz, který umožňoval identifikaci „odlišného“ s většinovou společností na základě sdílené národní identity. Ve dvacátých letech se podobným způsobem do reprezentace „liliputánů“ promítnul také diskurz republikánský. Jak jsem ukázal ve čtvrté kapitole, veřejná vystoupení Singer's Midgerts podporovala asociace široce vymezené středostavovské identity s hodnotami republikánství. Středostavovská identita se dále v reprezentacích „liliputánů“ protínala s dobovou imaginací feminity a maskulinity a s ideologií liberálního individualismu. K protnutí všech tří ideologií přitom od konce 19. století docházelo prostřednictvím kategorie práce.

Pro „liliputánské“ muže se mohla práce a výdělek stát prostředkem k začlenění do majoritní společnosti a k potvrzení jejich třídně definované maskulinity. V biografických textech o „liliputánech“ se od konce 19. století stále častěji projevovala ideologie liberálního individualismu, oslavující schopnost jedince překonávat osobním nasazením zdánlivě nepřekonatelné překážky (jako „abnormální“ vzrůst). Tělesná „odlišnost“ se ovšem přesto ukázala být zcela zásadně determinující, neboť „liliputáni“ se mohli prosadit právě jen v prostředí „přehlídek lidských kuriozit“. Veskrze pozitivní postoj veřejnosti k těmto přehlídkám, které mohly být například ještě ve 30. letech spojovány s demokratickým (a tedy „spravedlivým“) uspořádáním společnosti, je poměrně překvapivý, zvláště vezmeme-li v úvahu zahraniční výzkumy, které pro třicátá léta zdůrazňují spíše tvrdou kritiku, jež vedla rovněž k úpadku popularity *freakshow*.

„Liliputánské“ ženy se ocitaly v poněkud jiné situaci. Jakožto příslušnicím středních tříd jim byla práce zapovězena a svou feminitu tak mohly potvrzovat pouze přijetím sociální role matky. Jak se ovšem ukázalo v několika biografických textech z dvacátých a třicátých let 20. století, tělesná „odlišnost“ jim podle dobového názoru přijetí této role znemožňovala. „Liliputánky“ tak byly zhruba od dvacátých let reprezentovány jako tragické případy, odsunuté na okraj společnosti.

Patrně nejvýznamnější změnou v reprezentacích tělesné „odlišnosti“ bylo ve sledovaném období postupné prosazování medicínského diskurzu. Na konci 19. století jsem poukazoval na jistou formu „spolupráce“ zábavního průmyslu a dobové medicíny, která často potvrzovala autenticitu a unikátnost „lidských kuriozit“ (jako v případě Dobose Jánose ve 2. kapitole). Zhruba od počátku třicátých let se ovšem v medicíně objevuje představa tělesné „odlišnosti“ jako „nemoci“, která může a má být léčena. Tato změna přichází v době důležitých objevů v endokrinologii, tedy v době kdy se v medicíně začalo uvažovat o vlivu hormonů na vývoj lidského těla. Tělesná „abnormalita“ byla prostřednictvím medicínského diskurzu stále častěji spojována také s abnormalitou duševní a z „liliputánů“ se tak koncem třicátých let stávali psychopatologické



případy, které již nepatří na varietní jeviště, ale za zdi specializovaných ústavů.

### 8.3 Proč byli „liliputáni“ tolik oblíbení a co bylo specifické pro český kontext?

V celé práci jsem opakovaně zdůrazňoval mimořádnou popularitou „liliputánů“ oproti ostatním „lidským kuriozitám“. Některé z analyzovaných textů rovněž naznačovaly, v čem by tato popularita mohla spočívat. „Liliputáni“ byli především kuriozitou, která byla již od dvacátých let 19. století (a patrně již v dřívějších obdobích) výrazně estetizována. Oceňovala se především jejich „souměrnost“, která z nich činila „zmenšeniny“ „normálních“ lidí. „Nesouměrní trpaslíci“ v přehlídkách většinou nevystupovali a obecně bývali spíše označováni za „zrůdy“ než za „liliputány“.

Výrazně estetizovaný způsob reprezentace se dále prolínal s infantilizací, připodobňování „liliputánů“ k dětem. Obojí se protulo v estetice roztomilosti (*cuteness*), která se zaměřovala především na ženského diváka. Právě ženy se pak podle mého názoru výrazně podílely na přetrvávající popularitě „liliputánských“ přehlídek. Jestliže ostatní „přehlídky lidských kuriozit“ (jako přehlídky „siamských dvojčat“ a „vousatých dam“) zdůrazňovaly sexualitu „odlišného“ těla a byly tak ženskému publiku zapovězeny, „liliputáni“ byly naopak prostřednictvím estetiky roztomilosti de-erotizováni a byli tak slučitelní s vkusem ženského i mužského publika. Již v první kapitole se ukázalo, že vystoupení „trpaslíků“ lákala především ženské publikum. Je tedy možné, že spolu s postupnou změnou orientace zábavního průmyslu na ženské publikum, rostla během 19. století právě popularita „liliputánských“ přehlídek.

Poslední, a patrně také nejdůležitější příčinou oblíbenosti „trpaslíků“ v Praze úzce souvisí se specifiky českého kontextu. Mimo rétorik, které se objevovaly rovněž v zahraničních reprezentacích „liliputánů“ (rétorika obdivu, sentimentu, exotiky a estetiky roztomilosti) totiž hrál v českém prostředí podstatnou úlohu humor. Poprvé se objevil již v reprezentacích trpaslíků z konce 19. století (Princezna Topaze), jeho užití pak vrcholilo ve dvacátých letech století následujícího (Singer's Midgets). Užitím rétoriky, kterou jsem zde nazval rétorikou groteskní mohla být prostřednictvím postavy „liliputána“ artikulována satirická kritika „malých českých poměrů“, případně „malosti“ a negativních rysů, středostavovské identity. Humor nakonec umožňoval alespoň na chvíli překonat rozdíl mezi „normálními“ a „abnormálními“ jedinci a ukázat, že hranice mezi „normalitou“ a „abnormalitou“ jsou daleko spíše společenským konstruktem než „přirozeným“ uspořádáním věcí.

## 9. Seznam pramenů a použité literatury

### 9.1 Seznam pramenů

#### Archivní prameny:

*Anthoin Moretti zu Rom ohne Arme geboren*, NA Praha, Policejní ředitelství Praha (1769-1855), krabice 57.

*Cestovní truhla Zeynardova liliputánského cirkusu*, soukromá sbírka Pavla Langerera.

*Chyeng a Tyeng srostlj bratři*, W Praze : K dostání w České expedycý, Tiskem Jana Nep. Geřábka, 1830, Národní knihovna ČR, Praha.

*Doppeplmensch – plakát*, Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 42564-1-2.

*Italienische zwergen die aus Indien stammen*, NA Praha, Policejní ředitelství Praha (1769-1855), krabice 57.

*La Belle Irrene, die schöne tetovierte Amerikanerin*, Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 42570.

*Lebensbeschreibung des Dobos Janos*, Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 42569.

*Liliputánské divadlo, komické duetto pro pány od Bachmanna a Frankla*, Švábovy hudební humoristické listy č. 39., Národní knihovna ČR, Praha.

*Natur Merkwürdigkeit*, NA Praha, Policejní ředitelství Praha (1769-1855), krabice 57.

*Povolení Adamu Schreyerovi ukazovat devítiletou dceru jako přírodní zvláštnost (malý vzrůst)*, NA Praha, Policejní ředitelství Praha (1769-1855), inv. č. 2052 krabice 57.

*Povolení Domenicu Bellini veřejně předvádět Laponku a finského rohatého zajíce*, NA Praha, Policejní ředitelství Praha (1769-1855), č. 1510, krabice 46.

*Povolení p. Jordanovi k veřejnému předvádění divokého hottentota a obryně v hotelu de Saxe*, NA Praha, Policejní ředitelství Praha (1769-1855), č. 1514 krabice 46.

*Princezna Topaze – telegram*, Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 75839.

*The Zeynard's Liliput-Speciality Troupe* (pohlednice), Divadelní sbírka, Národní muzeum Praha.

*Zeynards Liliputaner – Truppe* (pohlednice), soukromá sbírka Pavla Langerera.

#### Novinové a časopisecké články:

*Bývalý trpaslík žaluje lékaře*, Národní politika, 3. ledna 1935, s. 3.

*Češi mezi americkými liliputány*, Národní politika, 38/1928, s. 5.

*Dvě protivy*, Pražský deník, 9/1886, s. 3.

*Eine Zwergin geht in den Tod*, Deutsche Zeitung Bohemia, 7. srpna 1936, s. 3.

*František Lilipután*, Národní politika, 269/1922, s. 3.

*Horkokrevný lilipután*, Národní listy, 78/1905, s.

JAROSLAV MÁCHA, *Liliputáni v Praze*, Humoristické listy 2.3./1928, s. 148-149.

*Jásejte ženy, jásejte panny, v Praze teď máme Liliputány*, Humoristické listy, 17.2./1928, s.114.

*Josef Cajot*, Národní politika, 201/1909, s. 3.

*K senzačnímu případu srostlých sester Blažkových*, Národní listy, 107/1910, s. 6.

*Liliputaner*, Nikolsburger Wochenschrift, 29/1906, s. 1.

*Liliputáni opouštějí staroměstskou radnici*, Národní politika 23.2./1928, s. 4.

*Liliputáni, foxtrot (parodie)*, hudbu a slova složil Karel Balling, Praha Accord 1930 (partitura).

*Liliputáni*, Lidové noviny 16. ledna 1932, s. 5.

*Liliputáni*, List pánů a hochů, 21/1932, s. 3.

*Liliputánská svatba*, Lidové noviny 7. 6. 1937, s. 3.

*Moskevské panoptikum*, Národní listy, 38/1896, s. 7.

*O srostlých sestřích Blažkových*, Národní politika, 109/1910, s. 7.

*Odkud pocházejí liliputáni?*, Národní listy, 59/1895, s. 3

*Panoptikum Kosmos*, Národní politika 196/1904, s. 7.

*Panoptikum Kosmos*, Pražský ilustrovaný kurýr 41/1900, s.3.

*Praesidiální sdělení.-Oběžníky*, Věstník Hlavního města Prahy, 8/1928, s. 201.

*Princezna Topaze*, Humoristické listy, 24.3.1899, s. 4.

*Princezna Topaze*, Národní listy 79/1899, s. 3.

*Princezna Topaze*, Národní politika 11.3. 1899, s. 5.

*Revuální společnost trpaslíků přijede do Prahy*, Národní listy 31/1928, s. 3.

*Revue, v níž tančí, hrají a zpívají – liliputáni*, Národní listy 28/1928, s. 3.

*Román brněnského trpaslíka*, Moravská orlice, 24/1886, s. 3.

*Sestry Blažkovy*, Humoristické listy, 19/1910, s. 227.

*Sestry Blažkovy*, Lidové noviny, 110/1910, s. 4.

*Singer's Midgets*, Pestrý týden, 25.2./1928, s. 19.

*Švindl s The Liliputs*, Národní listy, 26.2./1893, s.3

*Theatre Varieté*, Národní listy 41/1899, s. 6.

*Theatre Varieté*, Národní listy, 141/1885, s. 5.

*Theatre Varieté*, Národní politika 256/1935, s. 11.

*Trabrovo museum a panoptikum*, Právo lidu, 317/1898, s. 7.

*Trabrovo museum*, Národní listy 41/1899, s. 6.

*Trpaslík a jeho matka*, Národní listy, 245/1884, s.3.

*V abnormálním těle též abnormální duch*, Národní politika 257/1933, s. 6.

*Výmrou liliputáni?*, Národní politika, 256/1932, s. 3.

YPSILON, *Před padesáti lety*, Národní listy 268/1923 (literární příloha), s.1.

*Záhadná smrt dámy s pomerančovou hlavou*, Národní listy 44/1901, s. 3.

*Zajímavá historie o brněnském trpaslíkovi*, Národní listy 337/1886, s. 4.

*Zajímavá návštěva na pražské radnici*, Národní listy 22.2./1928.

*Ze života trpaslíka*, Moravská orlice, 129/1879, s.2.

*Zoufalý lilipután*, Národní politika 96/1940, s. 5.

*Žertem i pravdou*, Národní listy březen/1928, s. 3.

Internet:

*Sbírka Jaap Best*, [www.circusmuseum.nl](http://www.circusmuseum.nl), (poslední přístup 14.11.2011).

*Sinaun Sing Hpoo miniature man 1883, Prinzeß Lu Kleinste Dame der Welt 1930*, *Sbírka Jaap Best*, [www.circusmuseum.nl](http://www.circusmuseum.nl), (poslední přístup 14.11.2011).

*Singer's Midgets (plakát)*, <http://www.flickr.com/photos/castlekay/3862148307/> (poslední přístup 26.5.2011).

*Singer's Midgets YMCA (fotografie)*, <http://cgi.ebay.com/1924-photo-Singer-midgets-blowing-Y-M-C-A-/250652573126>, (poslední přístup 25.5.2011).

*The Tallest Man*, *Joseph Drasal*, <http://www.thetallestman.com/josephdrasel.htm> (poslední přístup 28.11.2011).

## 9.2 Seznam sekundární literatury

ANNE FAUSTO STERLING, *Gender, Race and Nation. The comparative anatomy of "Hottentot" women in Europe, 1815-1817*, in: Liederman – Bartsch (ed.), *The Gender and Science Reader*, Routledge 2001, s. 343-366.

ANNE WALDSCHMIDT, *Warum und wozu brauchen die Disability Studies die Disability History? Programmatische Überlegungen*, in: *Disability History. Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte. Eine Einführung*, (edd.) Elsbeth Bösl, Anne Klein, Anne Waldschmidt, Bielefeld 2010, s. 20.

ANTONÍN NOVOTNÝ, *Karlínské divadlo Varieté*, Praha 2001.

BENJAMIN REISS. *The Showman and the Slave: Race, Death, and Memory in Barnum's America*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

BOHUSLAV INDRA, *Severomoravské pověsti a zázky*, Štítý, Veduta 2011.

ERIC FRETZ, *P.T. Barnum's Theatrical Selfhood and the Nineteenth – Century Culture of Exhibition*, in: ROSEMARIE GARLAND-THOMSON (ed.), *Freakery. Culture spectacles of the extraordinary body*, New York 1996, s. 97-108.

FILIP HERZA, *Singer's Midgets v karlínském divadle Theatre Varieté. Strategie reprezentace tělesné odlišnosti v Praze 20. let 20. století*, *Dějiny – teorie - kritika* 2/2011, s. 219-237.

FREDERICK DRIMMER, *Obludárium aneb kabinet lidských kuriozit*, Praha 2010.

HANUŠ JORDAN, *Lidové kabinety doktora Caligariho*, *Divadelní noviny*, roč. 16, 2007, č.15, s.10.

- HEATHER Mc HOLD, *Even as You and I, Freak Shows and Lay Discourse on Spectacular Deformity*, in: *Victorian Freaks. The Social Context of Freakery in Britain*, MARLENE TROMP (ed.), The Ohio State University, Columbus 2008, s. 21-36.
- JAMES W. COOK, *The Arts of Deception: Playing with Fraud in the Age of Barnum*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- JOSEF SKUTIL, *Der Mährische Riese Josef Drásal*, Brno: Josef Skutil, 1964.
- KATEŘINA KOLÁŘOVÁ, LUCIE STORCHOVÁ, „Tělesná jinakost“ jako kategorie historické analýzy (editorial), s. 184 – 185, in: *Dějiny – teorie – kritika*, 2/2011, číslo 2, ročník 7, Fakulta humanitních studií UK v Praze 2011.
- LENNARD J. DAVIS, *Constructing Normalcy, The Bell Curve, the Novel and the Invention of Disabled Body in the Nineteenth Century*, in: *Disability Studies Reader*, s. 3-16.
- LORI MERISH, *Cuteness and Commodity aesthetics: Tom Thumb and Shirley Temple*, in: *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, Rosemarie Garland-Thomson (ed.), New York – London 1996, s. 185-203.
- LUCIE STORCHOVÁ, *Z našich neúplných těl vytryskovala chuť k práci. Gender, normalita a produktivita v autobiografickém psaní prvorepublikových „bezrukých zázraků“*, *Dějiny-teorie-kritika* 2/2011, Praha 2011, s. 243.
- MAAIKE VAN RIJN, *Der Gespielen der Infantin. Darstellungen kleinwüchsiger Menschen in der bildenden Kunst*, in *Disability History, Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte. Eine Einführung*. ELSEBETH BÖSL, ANNE KLEIN, ANNE WALDSCHMIDT (ed.) (Bielefeld: Transcript Verlag, 2010).
- NADJA DURBACH, *The Missing Link and The Hairy Belle, Krao and the Victorian Discourses of Evolution, Imperialism, and Primitive Sexuality*, in: *Victorian Freaks. The Social Context of Freakery in Britain*, MARLENE TROMP (ed.), The Ohio State University, Columbus 2008, s. 134-153.
- NIGEL ROTHFELS, *Aztecs, Aborigines, and Ape people: Science and Freaks in Germany, 1850-1900*, in: ROSEMARIE GARLAND-THOMSON (ed.), *Freakery. Culture spectacles of the extraordinary body*, New York 1996, s. 158-172.
- PHILIP B. KUNHARDT, PETER W. KUNDHART, *P.T. Barnum: America's Greatest Showman*, Alfred A. Knopf 1995.
- REBECCA STERN, *Our Bear Women, Ourselves, Affiliating with Julia Pastrana*, in: *Victorian Freaks. The Social Context of Freakery in Britain*, MARLENE TROMP (ed.), The Ohio State University, The Ohio State University, Columbus 2008, s. 200.
- ROBERT BOGDAN, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago 1988.
- ROSEMARIE GARLAND THOMSON, *The Politics of Staring: Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography*, in: *Disability Studies. Enabling the Humanities*, New York 2002.
- ROSEMARIE GARLAND-THOMSON (ed.), *Freakery. Culture spectacles of the extraordinary body*, New York 1996.
- ROSEMARIE GARLAND-THOMSON, *Extraordinary bodies. Figuring physical disability in american*

*culture and literature*, New York 1997.

ROSEMARIE GARLAND-THOMSON, *Introduction. From Wonder to Error: A Genealogy of Freak Discourse in Modernity*, in: *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, Rosemarie Garland-Thomson (ed.), New York – London 1996, s. 1-13.

*Victorian Freaks. The Social Context of Freakery in Britain*, MARLENE TROMP (ed.), The Ohio State University, The Ohio State University, Columbus 2008.

ZDENĚK MÍKA, *Zábava a slavnosti staré Prahy: od konce 18. do počátku 20. století*, Praha 2008.